

CIJENA 50,00 kn

KNJIŽEVNA REPUBLIKA, časopis za književnost
Izdavači *Hrvatsko društvo pisaca i Profil*
Glavni i odgovorni urednik *Velimir Visković*
Uređuju Tonko Maroević, Sibila Petlevski, Velimir Visković
Lektorica *Jasna Bašić*
Korektor *Ivica Kihalić*

Kompjutorski slog *Durieux* d. o. o.
Tisk *Profil*

Uredništvo Basaričekova 24, 10000 Zagreb

Godišnja pretplata 200,00 kn • Cijena 50,00 kn • Godišnja pretplata za europske zemlje 50 eura; za ostatak svijeta 70 eura. Uplata na račun kod Centar banke 2382001-1100021653.

**KNJIŽEVNA
REPUBLIKA**

ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

Mani Gotovac: Fališ mi (II), 3

MANI GOTOVAC (priredili: Jasna Bašić i Velimir Visković)

Nikola Petković: Manijada ili život Rijeke bio je teatar, 42

Dražen Lalić: Mani Gotovac kao javna intelektualka, 46

Snježana Banović: Intendature Mani Gotovac pokazuju da je ustajali kazališni model 19. stoljeća moguće mijenjati, 54

Jagoš Marković: Mani, tko je to?, 59

Darko Gašparović: Mani Gotovac u žrvnju kazališta, 63

Ante Armanini: Priča ili *la vie romantique*, 68

Luko Paljetak: Prostor intime Mani Gotovac, 83

Ivo Brešan: Hvala Vam, Mani, na romanu, 86

Helena Sablić Tomić: Misterij ženstva, 87

Sead Muhamedagić: Predujam povjerenja, 91

NOVE PJESENJE

Milan Dekleva: Deset pjesama, 94

Petko Vojnić Purčar: Radni i neradni dan, 99

Marko Grčić: Šlageri, 102

GODIŠTE VIII

Zagreb, listopad–prosinac 2010. Broj 10–12

FREDRIC JAMESON

- Snježan Hasnaš: Fredric Jameson — Postsuvremene intencije, 127
Fredric Jameson: Antinomije postmodernosti, 133
Fredric Jameson: Transformacije slike u postmodernosti, 151
Fredric Jameson: »Kraj umjetnosti« ili »kraj povijesti«?, 184

KNJIŽEVNOST U PRIJEVODU

- Linda Hutcheon: Proza Leonarda Cohena, 199
Roberto Benigni: Il mio Dante (Moj Dante), 232

O PREVOĐENJU

- Marko Kovačić: Prevodenje Dana Browna na hrvatski, 252

KRITIKA

- Cvjetko Milanja: Jahićeva sinkronijska antologija
(*Ervin Jahić: U nebo i u nikš*), 275
Maša Kolanović: Slovjeviti društveni crnjak
(*Nada Gašić: Voda, paučina*), 279
Igor Dvorščak: Filozofičan rukopis za filozofičnog pisca
(*Cvjetko Milanja: Biće samlosti ili književno djelo Petra Šegedina*), 282
Nikica Mihaljević: Kad tipkovnica postaje pipkovnica
(*Alojz Majetić/Daniela Trputec: Glasovi ispod površine*), 285
Lidija Vukčević: Jedan neobičan *post scriptum*
(*Miljenko Jergović: Otac*), 288
Nikica Mihaljević: Sinopsis za sapunicu
(*Miljenko Jergović: Otac*), 292

Mani Gotovac

Fališ mi (II)

JEDNA GODINA I JEDANAEST DANA

četvrtak, siječanj 1983.

3

Anušak se smije u snu. Zvonko i gromoglasno. Pet sati je ujutro. Danas spava sa mnom u krevetu. Osjećam njezin trbušić prislonjen uz moja križa u hladno maglovito jutro. Okrenem se na drugu stranu i počinjem sanjati plavoga krpastog lutka-klauna s bijelim lišcem od keramike i jednom plavkastom suzom, bez usnica iskrivljenih od smijeha. To je Anina igračka. Seneka se budi, prepun energije i elana, ustaje hitro, uzima Anušku u ruke i prekobacuje je gore-dolje, lijevo-desno, igra se s njom kao da je od gume. Ona se valja od uživancije:

— Napravit ćemo od ove šupe pokraj nas sobu za tebe. Tako ću te odviknuti da svake noći spavaš negdje drugdje, stalno skakućeš iz jednog kreveta u drugi i svi te rastežemo... Pozvat ću danas Miću Filipovića da vidi ostatak tavana i kaže što bismo mogli učiniti da dobijemo još jednu sobicu.

I zavrти je Seneka u zraku pa je vrati natrag meni u krevet. Sprema se užurbano za posao. Katja izlazi iz svoje sobe, oči su joj poluotvorene, mamurna je, tetura, jedva iscijedi:

— Pa tek je pet. Škola mi je u osam. Mogla bih spavati još tri sata. Zašto taj mali Anušak zvoni u cik zore?

Ana se smije od zore do mraka, trči po cijelome našem tavanskom stanu, puna je kuća njezina glasića, vike i cike. Kada se rodila, prijatelj Dino Radojević poslao nam je brzojav:

»Mala će biti fokus vaše obitelji. Skupit će vas i donijeti vam sreću.«

Dino je čovjek od šestog čula.

Ana će uskoro imati pet godina. Čita i piše. Ne ide u vrtić. Početak je osamdesetih prošlog stoljeća. Uređujem emisiju »Kako volim kazalište«, pišem za kazališni časopis *Prolog*, uživam pisati kritike o teatru.

— Što uvijek nešto sereš Mani — pita me Vida.

— Pa kritika mi je posao.

— Stvaraj nešto svoje, što pljuješ po drugima?

— Netko se mora baviti i kritikom. Bez kritike nema teatra. Mora postojati drugačije mišljenje ili nema ništa. Dovoljno me progone na poslu, nemoj sada i ti. Uostalom, plaća mi je minimalac.

— Zato Miško zarađuje puno, sve imaš na svijetu, jebem ti...

4

Mog muža svi zovu Miško. Kao mišić, mišić manji od miša. To ime ne čini mi se prikladnim mačo frajeru kakav je on. Nisam voljela ni njegovo pravo ime: Željko. Bela Krleža ga je zvala Desirée, a ja — Seneka, sve misleći na bistu rimskog tragičara. Poslije mi je rekao da ga je tako zvao i Miljenko Stančić. Očito Vida ima pravo: ništa ne mogu sama smisliti.

— Da, Seneka je zaposlen čitav dan, on je faca, na svaki način.

— Miško, ženo Božja, puno radi i puno zarađuje, sve vas uzdržava, snima filmove i TV serije, trenutno, molim te, smišlja scenografiju s redateljem Alandom Cookom za američko-jugoslavenski film o onoj slavnoj atletičarki koja se meni jako sviđa, a zove se Nadia Comaneci.

— Znam — rekla sam, a nisam znala. Seneka mi rijetko govori o svojim poslovima. Kada dođe kući najprije se one dvije plave glavice, Katja i Ana, zatele zrakom kroz naše labirinte i upadnu tati u zagrljaj. On je golem, mišićav, jak čovjek. Svaki dan diže utege. Katju jednom rukom uhvati za struk, a Anu smjesti na vrat i krenu njihove akrobacije utroje.

Onda se baca u svoje skladište. To skladište on naziva ateljeom. Odmah za njim utele i njih dvije. Obje bi se tamo nečim igrale, a Seneka uz njih uređno nabacuje boje na staklo. Kada ne radi, ispija *cappuccino* i razgovara sa svojim muškim prijateljima po raznim obližnjim kafićima, najviše kod Benca, u Dežmanovoj ulici, promatra žene, ali i Katju kada onuda vodi Anu na dječje igralište u Tuškanac. Nedjeljom ispija kavu svečanije, opet u strogo muškom društvu, u Esplanadi. Nedjeljom uzaludno očekujem da me tamo i pozove ili da ostane sa mnom u postelji. Ništa od toga. O osjetljivim temama razgovaramo samo javno, kada smo na večerama s prijateljima, kod njih ili kod nas. Sinoć su bili kod nas Jasenka i Dino, tri dana sam se bavila pašticadom, najprije meso u pacu, pa pečeno, pa pirjano. Napravila sam uz to veliki njok od

kruha, skuhala šljive i dodala svih 11 začina, kako je radila moja mama. Seneka je kupio prvorazrednu goveđu ružicu. Katja i Ana večerale su s nama. Nakon večere odvodim Anušku u bračnu postelju, pričam joj Pepeljugu, ona kaže opet, ja opet, i kada se uvjerim da ju je san napokon svladao, ugasim malo svjetlo, poljubim je u kosicu i vratim se na desert, a Dino me zaskoči:

— I tako od kada se rodila Ana, vi više niste ljubomorni?

— Ali Seneka i dalje svakodnevno šara.

— Kako to? — pita Dino kao posve naivno

— On naprosto ne može biti samo s jednom ženom. Moraju biti dvije ili tri istodobno. Za njega smo sve tri zapravo jedna, uvijek ista — tumačim Dinu ispod tona. Seneka upada:

— Ma nemoj stara, molim te, pa znaš da ćemo ti se svi smijati...

Dino nastavlja svojim sonornim glasom:

— Pustite Miško, ne možemo njušiti što one misle i smisle, moramo razgovarati, bolje je da kažu.

— Shvatila sam davno, Dino moj — nastavljam ja u istom tonu — kako tu ništa ne mogu mijenjati. U početku sam pokušavala. Mehanizam je uvijek bio isti...

— Razgovori, svađe, on tvrdi da ste podivljali, da je on samo s vama i da sve drugo nije važno, vi kažete da on laže, izvlačite dokaze, svaki dokaz on drugačije objašnjava ili podere, snalažljiv je, na kraju vas nježno zagrli i sve krene po starom, je li tako bilo? — provocira Dino.

— Kada sam usvojila taj njegov mehanizam — za nijansu pojačam ton — onda sam izmislila novu formulu: dobro, prihvaćam tvoj stil života ali moraš se barem držati Kunderina pravila o broju 3.

— A to je ono — kaže Dino koji upravo priprema režiju *Žaka fatalista* Milana Kundere za teatar u Splitu — da s jednom ženom možeš spavati najviše 3 puta. Nikada više od 3. A možeš se s njom sastajati i godinama, ali razmak između sastanaka mora biti najmanje 3 mjeseca. Ako se ne poštuje to pravilo, žena počinje kucati na »poetičku memoriju« i sve se odmah višestruko komplicira. Je li na to mislite?

— Upravo — kažem u povišenom tonu.

Dino, Seneka i Jasenka smiju se na moj račun. Katja obožava Dina, njegovu veliku zaštitničku ruku, strastvenost u glasu i teme koje on otvara. Sluša ga pomno i gleda s divljenjem. On njeguje prema njoj gotovo očinski odnos. Zagrljio ju je oko ramena.

— Kada se dogodi prekršaj ili preljub, kako hoćete, preko broja 3, onda počinju sve opasnosti, ljubavne, bračne i svakakve, znam iz vlastitog iskustva — uporna sam ja.

Seneka ulazi u razgovor s blago ironičnim naglascima:

— Svako toliko pita mene Mani, u predvečerje, kada je ulove njezine lude mušice, koji si put do sada bio s ovom danas poslije podne u pet? Ja ništa ne razumijem, ja nju ne razumijem, što to ona mene uopće pita, ali svejedno uredno promrmljam — prvi put! I onda je sve u redu.

U tom trenutku iz naše spavaće sobe istrči Anušak u polusnu, u roza »spivaci«, s kosicom koja joj je prekrila čelo. Kaže bijesno:

— Jebem ti da jebem ti, pobjegla si mi iz kreveta.

Provlačim se ispod tavanskih greda i usput dobacujem:

— Imali ste pravo Dino, nakon što se Ana rodila nisam više ljubomorna — i odlepršam Anušku u krevet.

Prestala sam razmišljati o sebi kao o pratilji meni nepoznatih dama, ili o njima kao o mojim pratiljama. Ranije mi se često pričinjalo kako su se srušili zidovi između kuća. Uh, koliko nas je bilo zajedno u jednoj te istoj postelji. Sada mi Anušak odvlači pažnju. Meni i svima.

Katja izmišlja kobasicu od čokolade koju Ana najviše voli.

Seneka je noću pokriva kada joj palac ili ramence izvire ispod deke ili popluna.

Jutro je. Ana ne spava, leži mirno pokraj mene, igra se sama sa svojim rukicama i pazi da me ne probudi. Kada izgubi strpljenje, šapuće mi na uho:

— Mamice, dobva sam. Mogu li te povući za nos, dobva sam, ma hoće li se ta mamica već jednom povobuditi...

Otvoram oči i zagledam se u njezine morskoplavе krupne oči. Nikada je se ne mogu dovoljno nagledati. Gledam je svakog jutra kao da je vidim prvi put. Sve oko nje miriše na svježe košenu travu. Mazimo se. Prebirem joj po kosi, ljubim je nježno po licu, vratu, po dugim trepavicama, zaranjam joj glavu u krilo. Katja se nije voljela maziti kada je bila mala. Uvijek sva u akciji, u skoku, zaigngrana, ubrzana, vižlasta, prštala je energijom, bila je sto na sat. Kada je imala tek mjesec dana prkosno je podizala glavicu pa je Mira Wolf rekla: »Gle, kak ti Kaćec«. Katja je ostala Kaćec. U Mokošici bi se popela na vrh smokve pa bih se ja penjala za njom ne bih li joj uvalila u usta komadić mesa i blitve od ručka. Najdraže riječi u sveukupnom rječniku bile su joj: »Ne!« i »Neću«. Nije marila za milovanja. Seneka je svaku vrstu maženja izbjegavao. Zanimalo ga je samo pipanje.

— Gubitak vremena — mislio je.

Njih su se dvoje u tome slagali.

Ja sam se uvijek i jako željela maziti. Sada se mazim unedogled sa svojom malom kćerkom u krevetu. Nitko ne zove, ništa ne reži. Nas dvije se uvijamo jedna pokraj druge. Na tavanu se ne čuje buka grada. Naš spavičak, kako Ana zove veliki bračni jogi na podu, uvučen je duboko ispod greda, tamnih, kosih drvenih greda koje nam vise iznad glave. A ništa drugo u sobi i nema. Sve je okolo bijelo i prazno. Ta se sobica nalazi u vrhu kuće, ispod samog krova.

— Jesi li izišla iz svoga ptičjeg gnijezda? — pita me Petar na telefon.

Ustajemo, Ana i ja. Jedva. Počinje ritual jutarnjeg spremanja. Mlazovi vode. Klisko čudo njezina malog tjelešca pod tušem. Onda izvlači iz škrinje moje mame, koja miriše po osušenoj lavandi, sve moguće šalove i slaže od njih različite haljinice. Ulijeće u cipele na visoke potpetice. I tik-tak, tik-tak po cijeloj kući. Nepojmljivo je koketna. Taj stan-labirint kao da je stvoren za njezinu bujnu maštu. Možda i zato što straši. Sobe i predsoblje čudnog su oblika, s neobičnim kutovima, nišama, udubljenjima i mjestima za skrivanja i presvlačenja. Sjene se sprežu sa zrakama svjetla i potpunim mrakom.

— Vidiš mamice, uz ovu žutu suknu koja je ovako sva mekana, pipni je molim te, nikada je nisi uzela u ruku...

— Pa znam da tata u Trstu tebi i Katji kupuje sve najljepše...

— Uz nju bih obukla ovu košulju na sitne vužice, vidiš i one imaju žutu boju, žute vužice, uh, kakve su, je li one možda nešto sanjaju? Da, mamice, htjela sam te već davno pitati: je li vuže sanjaju, ne mislim ove naslikane nego one žive, tamo u Mokošici?

— Pa ne znam je li sanjaju.

Ana je izabrala gaćice sa sitnom bijelom čipkom na rubovima produženih nogavica, onda probire među prstenčićima, razmišlja koje će staviti na koji prst, pokaže mi noktiće i šuti....

— Hajde, smiješ ih lakirati, iako znaš da mi to nije dragoo.

— Molim te, ti mi...

Žarko crveni noktići. Miris svježeg laka. Ana mi daje svoje crvene lakirane cipelice i kaže:

— Ti ih spvemi u tovbu, dat ćeš mi ih ako me odvedeš u kazalište, hoću se kočopeviti kao pvava ženska.

Razgledava se u nepreglednim zrcalima koja je Seneka ukucao u naš hodnik. Zadovoljna je. U kupaonici iskrene bočicu eteričnog ulja na sebe. Ne ljutim se, gledam u njezine zjenice raširene od sreće. Meni je ustvari taj užitak u oblačenju manje-više nepoznat, štoviše ide mi na živac. Nekada, u mladosti, mogla sam se zanijeti kada bih željela nekome biti lijepa. Sada mi je svejedno. Ni kod Katje se slični znaci ne pojavljuju. Katja se skriva, zatvara sva vrata u stanu kada se oblači, ne znam što će biti kasnije kada se uskomešaju njezine

prve ljubavi. Oblaćim se u brzini. Zapravo, Seneka mi je onako usput rekao što će cijeli tjedan navlačiti na sebe:

— Hlače, majicu, baloner, sve u crnoj i bež boji.

Uvlaćim se danas u njegovu košulju, vestu i kaput za kišu. Udobno mi je u tim velikim brojevima, sve visi, ništa me ne steže, ni u čemu mi nije tjesno.

Odlazim na posao. Anu ostavljam teti Mariji neka se igraju na tobogantu iza Sokola. Ana leti na ljljački nebu pod oblake i više za mnom:

— Nemoj molim te biti u oblacima, u onoj tvojoj glupoj Juvišćevoj. I nemoj govoviti o politici. Vvati se odmah... — ponavlja tatine rečenice.

Pri povratku s posla odvedem je u buffet Dramskog kazališta Gavella. Ana kaže svom prijatelju Petru Brečiću:

— Bvećić, znaš, kada sam bila mala, spavačicu sam zvala — spivačica, palacinke — cinke, ljubičasto — ljučibasto, poklopac — koplopapec. Zamisli kako sam bila blesava.

— Zamišljam. A sada kada si velika? — pita Petar.

— Čekaj, nisam ti još sve vekla.

— Što?

— Zagveb mi je bio Zagveb...

— Tako govore sva djeca...

— Ali Petvovu, u kojoj sam se vodila, zvala sam — cuca... E, to ne govove sva djeca.

— A kako sada, ono, zoveš niskog debelog frajera? Evo, recimo Slavka Brankova, to je onaj koji tamo nešto piće za šankom.

— Buco mučkalica.

Brankov piće i smiješi se.

— A visokog mršavog, recimo Zlatka Kauzlića Atača, kako njega zoveš?

— pitam ja.

— Cico dvekalica...

Atač dreći iz svec glasa na Ivicu Kunčevića tamo iza ugla, s druge strane šanka:

— Nije to bilo takvo bijelo, to je jedno drugo bijelo, posve nešto drugo, bijelo nije bijelo, sjećaš se kakvo je to bijelo bilo u *Pustolovu pred vratima* u ovom istom teatru, molim lijepo, bilo je drugo, pravo bijelo, drugo bijelo Ivice, ja neću...

Ana ponavlja:

— Cico dvekalica — vekla sam ti.

Onda je Želimir Mesarić pita s predumišljajem:

— A kako bi ti zvala onu tetu što je sada sišla iz plavoga glumačkog

salona?

Bila je to Biba Ipša, kostimirana kao Agneza...

Ana bubne:

— Kavtoneta pelaponski. Je li dobvo? E, sada sam vas dosta zabavljala, sada ti meni Petve nešto vecitivaj, ti to znaš bolje nego mama. Ali ne pjesmu za djecu, nego za mene.

Petar joj se načuli na uho i tihoj joj recitira pjesmu koju Ana ne razumije, ali pomno sluša:

*Stižeš me, stižeš me, stižeš me,
u ljubavi, u obzorju
i tako sve po redu*

*stižeš me u Periflegeton
u Letu i u Stiks
u Žabe, Ptice, Oblake
u nebo i u niks.*

9

Seneka i Katja dolaze po nas u teatar. Seneka nosi vrećicu s alpskim mljetkom, svježim jajima i vitaminima za djecu. Prošla su dva sata poslije podne. Snijeg je tek ovlažio ulice. Pada sitno i beskonačno. Malo je svijeta po cesti. Trčimo svi četvero Frankopanskom, ja dovikujem Ani:

— Ulovi me, hajde ulovi me, ako možeš.

Ona leti iza mene, podiže ruke, zajapurena je, smije se glasno, trči i lovi me.

— Navavno da sam bvža od tebe, pa ti si jedna stava mama.

Trči po rubu kolnika kao uvijek. I odjedanput padne. Seneka je podigne. Nije se poskliznula, nije joj se nogica okrenula, ništa, samo je jednostavno pada.

— Novmalno da sam pala, sklisko je — kaže Ana.

Katja je primi za ruku. U našem vidokrugu, izdaleka, s kraja Medulićeve ulice, pojavljuje se Marika Berberović. Stanuje nekoliko kuća niže, preko puta nas. Ima dugu, ravnu kosu, potpuno sijedu. Neobično je visoka i mršava, kao kost i koža. Gleda ravno ispred sebe i mirno gazi prema nama. Pomislim kako je ne želim sresti. Njezina kćerka Leila ima 25 godina i ima tumor na mozgu. Njezin suprug Osman slika kao i Marika. Ali već punih dvadeset godina radi na Klinici i to kao medicinski ilustrator upravo za tumore.

Seneka i Katja idu Mariki u susret. Ubrzavam, zavučem se u haustor na broju 31. i povučem za sobom Anu.

— Zašto se bojiš ove sive tete? — pita Ana.

— Ne bojim se, samo mi se žuri.

— Ma vvaga ti se žuvi, bojiš se, poviznaj.

U kući sveopća graja. Igraju se lovice, sve ruše pred sobom. Leonard Cohen pjeva s CD-a omiljenu Senekinu pjesmu: *Bird on the wire*, a Katja pjevuši ispod glasa »to be freeeeee«. Kuća je čisti džumbus. Lete jastuci i perje na sve strane. Seneka se ponaša kao treće dijete. Prije nego što će im servirati juhu, kažem Ani neka opere rukice. Bespogovorno ulazi u kupaonicu, izvodi plesne pируete i recitira:

*kreketala jedna žaba kre kre kre
kao jedna stara baba kre kre kre*

— Juha se ne smije srkati — kažem joj za stolom.

Ona ponavlja:

*kreketala jedna žaba kre kre kre
kao jedna stara baba kre kre kre*

10

Ana leži i glumi da spava. Seneka sliká, Katja uči matematiku, prepravljam svoj tekst o *Pustolovu pred vratima* koji namjeravam tiskati u knjizi. Zatvorila sam sva vrata što se u kući mogu zatvoriti. U tekstu iz 1981. piše:

Vrata po svojoj prirodi stoje u simboličkom poretku stvari. Learova vrata pripadala su umu, Cyranova duši. Sartreova vrata su zatvorena, a Lacanova »osuježavaju u pustinji«. Čim se negdje pojave vrata, odmah se uz nešto zbiljsko javlja i nešto imaginarno; odmah je uz njih neka mogućnost, neko očekivanje, neko prokletstvo. Pred vratima se bdiye i strepi. Proći kroz njih predstavlja iskušenje i prijestup. Pustolovni svijet Milana Begovića zaustavlja se pred vratima. Na pozornici Ivice Kunčevića i Zlatka Kauzlarica Atača, ovaj se simbolički objekt množi. Umnogostručuje. Vrata su poredana u nizu, jedna iza drugih, do kraja scene. Kada se jedna otvore, druga su na redu. I tako unedogled. Pri njihovom otvaranju i zatvaranju javljaju se same zamršenosti. Križaju se ulazak i izlazak. Između križeva, što se prekidaju i povezuju, nagovještava se čovjekov put. Mukotrpno je čekanje. Ali je još mukotrpnije što se poslije otvorenih vrata pojavljuju nova, zatvorena. U samom križu što se pojavljuje stoji u pravilu Neznanac, aranžer sna i smrti. U zadnjem prizoru kroz vrata će proći Djevojka. Ući u barku za Had. I označiti kraj igre.

Sanjam te noći brdo u izmaglici. Lebdim na vrhu toga brda, oko mene je tisuće mojih tekstova, papira i vrpci, vjetar ih raznosi i rasteže na sve strane. Trčim za njima, lovim ih, ali svaki put kada ih uspijem skupiti pojave se ispred mene neka zatvorena vrata, letim i dalje, prepustam se vjetru, nema ničega čvrstog po čemu bi se moglo hodati. Prostor se mijenja. Jedna vrata usred uzburkana mora, ja omotana bezbrojnim bijelim gazama, a Ana odnekud pliva. Vidim je u podmorju, ne čuju se valovi, potpuno je zatišje, zelenoplavo-

modra boja vode i Anine vitke izdužene duge dječje nogice koje s lakoćom sustiju jedna drugu. Ana je doplivala do jednih od tisuće vrata.

Zatvorena su.

petak

— Bila je nespretna danas na štangi. Nije joj se dalo vježbati, hodala je malo lijevo, malo desno — kaže Katja kada je dovela Anu s gimnastike.

Ana mi se zaleti u zagrljaj i kaže:

— Mamice, hoću biti balevina. Ne idem više na štangu. Ne zanima me ta Nadia Comaci, kako se ono zove, koja je tati udavila u glavu. Neću biti kao ona...

Poslijepodne zvoni telefon.

11

— Dodite kod mene večeras, ako nemate pametnijeg posla. *Tutti completi*. Vanča piše o jednoj splitskoj familiji pa se zaželio mišance, našla sam je na placu, i Miško voli mišancu, kaže Vida Kljaković svojim zapovjednim tonom. Pitam je automatski:

— Ima li što novoga?

— Sve po starome. Ana dobro?

— Apsolutno. Zašto?

— I mislila sam. Povratila je kada je prije par dana bila s Miškom na snimanju u studiju C, u Šubićevoj. Ostala je sa mnom u šminki, napudrala se sva u bijelo i namazala usnice crveno, pa me zamolila neka je povedem na snimanje kako bi se i sama slikala. A onda je iznenada povratila. Maknula sam svoj štrikeraj i obrisala je, a ona je vikala da joj ništa nije i da može snimati. Imala je pravo, za sekundu je sve bilo u redu.

— Uzbudila se od snimanja — kažem.

subota

Gledamo televizijski crtić *Tom i Jerry*. Ana, Katja i ja. Katja je sva treperava, priča kako joj se Neven svida i kako se on njoj upucava. Smijem se. Upada moja mama, lijepa i lijepo uredena kao uvijek. Nikada neću biti gospođa kakva je moja mama.

— Znaš, majko — kažem — ja sam ti najsretnija žena na svijetu...

I čvrsto zagrlim svoje dvije curice. Uvalim se naprsto u njih, u svoj zaštitni plavokosi krug.

— Uuuuuuuu, nemoj to govoriti Mani, molim te, nemoj, znaš kako je Nioba...

Nioba je imala četrnaestero djece, govorila je Leti kako je za razliku od nje, ona najsretnija žena na svijetu. Poslije su joj se osvetila Letina djeca, Demetra i Apolon. Pokosili su joj sedam djevejcica i sedam sinova. Ostala je sama. Pretvorila se u kamen.

— Uvijek mračiš, mama — kažem — nemam ja veze s Niobom, imam naprosto dvije sjajne curice. Ja ne vrijedim ni pišljiva boba, ali su mi, tako mi Boga, djeca za pet.

12

Te subote poslijepodne Ana je pozvana na rođandan kod Ive. Puca od veselja. Kada su se razigrali, Ana im pjeva u stilu Josipe Lisac: »Ti si genije.« Izvija i previja i tijelo i samoglasnike, njezin »i« više nalikuje glasu »e«, oštra je prema suglasnicima. Dvadesetak godina prije TBF-a ono »ti« okrenula je u »ja«, pa pjeva ovako:

*Ja sam geeeeeeeenije
čuddo pivode
ja sve na svijetttu znam
i majstov sam za sveeeee
Ja sam geeeeeeeenije, kojeg voliš tiiiiiii
čudo ovog stoooooljeća*

Onda se senzualno okrene malome Ivi i nastavi:

— Ti si moj supevmen iz snaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa...

Ivo šapne svojoj mami na uho:

— Volim je više nego puding.

— Pazi molim te Anu, živi je seks — kažem ja Deši, i nastavim — Sva je na Seneku, ajme meni.

— Ma kompliciraš — spremno će Deša, koja je u pravilu na strani Seneke.

Ana odskakuta do Lucije, svoje »najbolje prijateljice«, iznenada joj se iskrići noge, šarmantno padne i s poda pjeva Ivi:

— Ti si moj supevmen iz sna...

Vraćamo se kući s rođendana. Mimoilaze nas na Cvjetnom trgu jedna starica i raščupana kujica, mješanac, neshvatljivo nalik na staricu. Seneka kaže Ani:

— Ti ćeš jednom tako izgledati.

— A gdje ćeš ti tada biti? — pita Ana.

Kuja nježno povuče Anu za kaputić. Ana prihvati igru i umilno je pomiluje onaku prljavu i masnu. A kuja počne oblizivati Anu. Obuzeo je napad nježnosti prema klinki, kao da se s njom prvi put sastaje i rastaje. Liže joj nogice u čizmama, rukice bez rukavica, pokvasi joj modri kaputić. Pokušavam ih razdvojiti. Ne ide. Seneka u svom stilu pode prema Oktogonu, mislim da mu se prizor gadi. Zaustavi se s Vrabcem i Stellom pred Galerijom Račić, tumači Vrapcu koje rekvizite treba nabaviti za TV-seriju o Nikoli Tesli, a koje za film u koprodukciji s Talijanima, počinje se snimati idući tjedan u Lovranu.

— Ne znam točno naslov filma — kaže Seneka — Znaš li ti?

Ne zna ni Vrabac.

Starica i ja stojimo zbunjene, ispod Petra Preradovića, starica primjeti:

— Ne razmem kaj joj je, kaj se tu prenavle, kaj je vašoj maloj, da nije morti betežna?

Katja uzme stvar u svoje ruke. Kao prava čistunica, za razliku od mene, okrene leđa starici i psu koji dobrano smrde, pa podigne Anu u naručje i kreće prema kinu Zagreb. Kujica civili kao da je režu.

Katja se kupa i kupa Anu. Seneka crta u ateljeu. Ja pišem za pisacim strojem u dnevnom boravku. Ana se u pidžami zavuče do mene na klupu, visi mi po ramenima. Pišem i dalje. Katja uživa u svojoj bijeloj sobi razmještati suho lišće koje je nabrala po putu. Seneka sav umrljan bojama izlazi iz ateljea, uđe u dnevni boravak i kaže:

— Skače ti po leđima. A meni danas nije htjela sjediti na vratu kada smo bili u Varšavskoj. Naprosto je odbila.

Tri minute kasnije, Ana padne s mojih leđa na klupu i za sekundu ostane bez daha. Gledam u nju. Ustajem. Podem do telefona, okrećem Dešin broj.

— Daj mi molim te Cicu — kažem.

— Što je Mani, što Vam se događa — Cico je uvijek brižan.

Cico i Deša su naši dobri prijatelji. Deša je pravnica. On je kirurg i šef dječje klinike u Klaičevoj ulici. Uvijek je sabran i pažljiv. Cico i ja govorimo »Vi« jedan drugome.

— Molim Vas, Cico, učinite mi uslugu i to odmah.

— Molim?

— Neka Anu sutra pregleda neki neurolog, ne znam ni sama, samo hitno, može i noćas, dogovorite taj pregled...

— Nazvat ću vas za par minuta — kaže Cico.

Nazvao je i rekao:

— Moram Vam udovoljiti Mani, što mogu. Uglavnom, sutra je u Vino-gradskoj bolnici dežurna na neuropsihijatriji doktorica Nevenka Blažić-Čop. Sjajna žena. Ona vas čeka u 9 sati ujutro.

nedjelja, 9 sati ujutro

Doktorica Nevenka Blažić-Čop pažljivo podiže djevojčicu i posjedne je na bolničku nosiljku.

— Pogledaj lijevo — pokazuje joj prstom — sada naglo desno, gore, dolje, nemoj okretati glavicu, ruke drži naprijed, uspravno, dotakni vrh nosa. Uzme čekić i udara po Aninim tetivama ispod koljena, ispituje njezine refleksе, živčani protok koji se najbolje vidi na tom mjestu. Svojom krajnjom ozbiljnošću, a opet posvemašnjom opuštenošću, stvara ozrače punog povjerenja. Stroga je i nekako blaga. Dugo ispituje, promatra, postavlja kratka i stroga pitanja, nama i Ani. U početku naglo, brzo, jedno za drugim. Zatim pitanja pristižu sa stan-kama, sporo, sve sporije, izdvojena. Nastaju duge pauze. Traju pola minute. Tišina se kao oblak slijede u sobu. Čuje se tek veliki muški sat na mojoj ruci.

Seneka prekine:

- Je li tako zlo?
- Moramo je pregledati na cerebralni CT.
- Što je to? — pitam.
- Sken glave.
- Zašto?
- Postoje simptomi tumora na mozgu.

Na putu do kuće kažem Seneki kako su mi liječnici četiri puta kada je Katja bila malena davali stravične dijagnoze. Sve se odvijalo u bolnici na Šlati. Uvijek se činilo da nema izlaza i da će prekosutra biti kraj. Prvi put sam vriskala, povraćala i zapomagala tri dana i tri noći dok mi nisu rekli kako nalazi pokazuju da je Katja posve zdrava. Četvrti put, kada su mi rekli da ima galopirajuću tuberkulozu, nasmijala sam im se u lice i rekla:

- Moja je Katja zdrava. To će za tri dana pokazati nalazi.
- I bilo je tako.
- Liječnici stvaraju paniku. To je razumljivo, s obzirom na sve što vide — kratko će Seneka.
- CT će sutra pokazati da je Ana zdrava, nastavljam, ništa ne vjerujem gospodi Čop. Ni jednu jedinu riječ. Kako može jednim udarcem čekića ustaviti tumor? Ma daj, glupooooooooost — rastežem.
- Mala ima gripu — nasmije se Seneka. On sve bolesti zove gripa.
- Gvipu? — pita Ana — A što je to?

Smijemo se kod kuće na račun doktorice Čop. Telefoniram svim svojim prijateljima, Cici i Deši, pa Petru i Veroniki, Dini i Jasenki, Vidi i Vanči, Mandičevima. Svi mi kažu da nema veze. Ana upada u tatino skladište. Tamo je puno masnih boja, sve miriše po terpentinu, na sve strane se spotičeš između slika, stalaka, starih sjedalica, svijećnjaka, lustera. Seneka šuti. Krenuo je nagnim potezima puniti bojom jednu od svojih tamnih slika. Odabroa je na prečac. Onda mu Ana kaže:

— Tata, mama me ljubi izvan svake pameti. Tome jednom mova doći kvaj. Ja ljubim Ivu i gotovo. I hoću biti s tobom ovdje u ateljeu. Znaš, kada te posjetim, ti me pogladiš po kosi i pustiš me da vadim što hoću, mogu miješati i umvljati se bojama koliko me volja, koliko je to bojicama dvago...

Stanka, a onda odlučno:

— Tata, veći ćeš mami da slikam, da mi tvebaju tvoje boje, da se neću umvljati i da to nije nikakva glupost i neka ne kaže ništa. Ja te neću gnjaviti, ionako su ti oči i sada negdje posve dvugdje...

Sjedim u fotelji u sobi odmah do skladišta. Čujem svaku njihovu riječ, iako sam uključila radio i slušam Vivaldijeva *Četiri godišnja doba*. Naslonila sam glavu na zaslon fotelje i zatvorila oči, želim dospijeti do mira. Ne znam zašto, tijelo mi je napala lagana drhtavica. Glazba ne dopire do mene. Odsutna sam. Nedjelja je. Valja skuhati ručak, ustajem, podem u kuhinju. Što bih mogla napraviti? Svira i dalje moj dragi crvenokosi Vivaldi. Ispod kapaka mi rastu dvi je pupaste ruže, steže se dio po dio tijela kao da netko postepeno uštrcava otrov, prolazi kroz sve žilice, ruke mi se tresu. Tijelo ima stotinu načina da ti dade do znanja kako nešto nije kako valja. I kada nemaš svijesti i kada se izvana baš ništa ne primjećuje. Šutim i narezujem kapulu i petrusimen. Kuhinja mi je neizmjerno uska i malena, ispada mi sve iz ruku, prolilo mi se maslinovo ulje, ispravljam flašu, ruke su mi ljepljive, sjeckam, sjeckam... Slušam iz ateljea cvrkut Anina glasa:

— Tata, kada ti sve ovo kažem po očima ti vidim da me uopće ne slušaš, odgovavaš mi samo tako, da, da, da. A ne čuješ što ti govovim. Ali meni sve to odgovara ako mi dadeš slikati.

Katja dolazi kući. Nije znala da smo bili u Vinogradskoj. Seneka nije htio da joj bilo što kažemo. Bila je u šetnji s Lovorkom i Nevenom. Lepršava je, razdragana, plaha, u zelenoj košulji kao proljeće.

— Divan dan — kaže.

Stavim na plin vodu za manistru. Ima u frižideru malo teletine što je ostalo od jučer. Napravit ću žgvacet. Narezujem meso na sitno, porežem kažiprst, nekoliko kapi krvi, povežem krpom, frigam kapulu, dodajem meso, pomidore, lovor, ružmarin, sve što sam donijela iz Mokošice. Mislila sam pofrigati kadulju u tjestu za palačinke, ali nemam nerve. Napravit ću manistru, zalit

ću žgvacetom i dosta. Odmotala mi se krpa oko prsta, kapljice krvi padaju po manistri, ne smeta, bit će u bojama, miriše dobro. Zovem ih sve na ručak.

— Ana, hoćeš li biti slikarica kada budeš velika? — pitam je za ručkom. Rukice su joj posve nalik apstraktnoj slici, nije ih uspjela oprati ni vodom ni terpentinom.

— Ne to sigurno neću biti. Katja će biti slikavica.

— A što ćeš ti biti?

— Baš ništa. Ne znam. Najvadije bih bila pas ili ptica. Znam, bit ću ptica. Želim letjeti.

— Kako ćeš letjeti kada si zaljubljena u onog žvalavog i prištavog malog kretena? — pitam.

— Je l' da ti ne misliš o mom Ivi tako, tatic?

— Mama loše misli o cijelome muškom rodu zajedno — kaže tata.

— A posebno o našim dečkima — smije se Katja.

16

Seneka i ja se nismo pogledali u oči ni u jednom trenutku. Bili smo zajedno, ali negdje drugdje. Curice nisu ništa primjećivale.

— Ja ću letjeti s Ivom iznad svih ovih kvovova — kaže Ana i pokazuje na stare trošne krovove kuća koji se vide iz našega velikog kuhinjskog prozora.

U noći, jedan čovjek i jedna žena. Na velikome bračnom ležaju. Među njima djevojčica. Ona spava. Oni bdiju, šute, ne pomiču se, ne obraćaju se jedno drugome. Tišina. Mrak.

Onda usred noći Seneka potiho pita:

— Ta sreća koju nam je svima u kući donio Anušak, prevelika je i preintenzivna. Može li trajati?

I već sviće.

ponedjeljak, 8 sati ujutro

Dolazimo do ulaznih vrata kuće u središtu velikog broja zgrada u okrugu Vinogradske bolnice. Tamo je CT, ta sprava što snima slojeve mozga. Ana nonšalantno legne na krevet i kada su je počeli uvlačiti u mračnu komoru, kaže:

— Sada ću gledati film o Pepeljugi.

Prošao je otprilike jedan sat. S rendgenskom snimkom Anine glave u ruci pe-njemo se Ana i ja uzbrdo i stižemo do doktorice Čop. Seneka čeka. Čop uzima snimke i dugo ih i pomno promatra. Ana prilično glasno pjevuši:

*Ja sam genije
Čudo pivode...*

Onda i Ana ušuti.

Tri dugačke minute.

Doktorica Čop drži snimku okrenutu prema svjetlu s obje ruke. Ne podiže oči, ne usuđuje se nigdje pogledati. Kaže:

- Inoperabilni tumor na ponsu.
- Molim ?
- Da. Ne može se operirati.
- Rast će? — pita Seneka.
- Hoće — kaže doktorica Čop.

17

Tumor je demonska trudnoća. Rilke je, čini mi se, zapisao: »sada je bio tu. Rastao je u meni poput otekline, kao neka druga glava, i bio je dio mene, premda me nipošto nije htio slušati, toliko je bio velik.«

Pala sam na pod. Nisam bila u nesvijesti, samo u potpunoj tmici. Htjela sam postavljati pitanja, ali nisam mogla otvoriti usta. Micala sam uporno čeljustima, nijedan zvuk nije izlazio iz mene. Grlo mi je suho, središte pustinje. Gube se boje, imena, oblici. Vidim tek jednog smrznutog slavuha. Onda počinjem razabirati sjene. Ana, Seneka i doktorica vrte se tu, oko mene. Dolazim do riječi i promucam:

— Izlječit ćemo je.

Doktorica Čop daje mi injekciju za smirenje. I dalje gleda u pod i kaže:

— Bit će bolje da ništa ne poduzimate, uzaludno ćete putovati po svijetu i tražiti doktore. Uzaludno ćete mučiti djevojčicu. Pustite je neka se igra dok može. Sve skupa će trajati oko godinu dana.

— Izlječit ćemo je — ponavljam i napokon se uistinu onesvijestim.

Dobro je što sam u nesvijesti, preplavio me spokoj. Kada su me doveli kući, Seneka me obuhvatio s dvije ruke, stegnuo mi je čvrsto glavu i rekao:

— Nesreća, stara moja, nesreća.

Onda su oni otišli zajedno nekamo prošetati. Katja je bila u školi. Uvukla sam se u naš spavičak, obgrnila sam koljena rukama, sklupčala se u uglu kao zmetak i počela jecati. Glasno. Sve glasnije. Ne sjećam se koliko je to dugo trajalo, sjećam se samo znojne ruke u kojoj sam osjećala drhtavu Aninu rukicu. Godio mi je osjećaj suza što mi u ogromnim količinama naviru na oči. Kotrlja-

ju se niz obraze, prelaze preko usnica, cure niz vrat. Plaćem jednolično, ne-prekidno i uporno, kao ljuta jesenska kiša.

Sanjam te noći kako smo Seneka, Gorki i ja zaustavljeni na sredini mora. To u čemu se nalazimo mogao bi biti brod, ali nije. Nešto posve bijelo, kao farbanu željezo, zatvoreno sa svih strana, nalik onoj ledari u kojoj se slažu mrtvaci, to je ta vrsta požutjele bjeline i hladnoće.

Valjamo se, more nije mirno. Odjednom su se zatvorila vrata kabine i s jedne i s druge strane. Ne možemo izići. Iznad nas je obala s bezbroj zelenih maslina i more u užasno intenzivno modroj boji. Seneka je kod malog prozora na vrhu broda i pokušava ga otvoriti. Žuri mu se, čeka ga neki posao, moramo stići na jedan drugi, veliki brod. On uspijeva otvoriti rupu i izlazi. Ja ostajem u jednom uglu, a Gorki u drugom uglu broda. Pogled oči u oči. More je sada mirno kao ulje. Ana pliva u tom ulju. Ne mogu je dohvati. Probudila sam se.

18

dva dana kasnije

— Operirat će je Vinko Dolenc na UKC-u.

— Gdje?

— Na Univerzitetskome medicinskom centru u Ljubljani. Zaloška cesta. Mikrokirurgija. To je najbolji neurokirurg u ovom dijelu Europe. Vidio je snimke i pristao je — sretan je Cico.

— Znala sam da ćemo je izlječiti — kažem odlučno Seneki.

Putujemo svi kolima za Ljubljantu. Ana je pritisnula nos na staklo, njezin dah ostavlja maglene kolutiće topline na staklenoj površini. Pita Katju:

— Koja bi ti životinja najvadije bila?

— Vjeverica, a ti?

— A ja movski pas — i razjapi usta.

Katja je blijeda u licu, nekako transparentna i zamišljena. Gleda kako promiču automobili.

— Ajmo se igrati brojeva — kaže nakon dulje tištine.

Seneka uspori. Igramo se s brojevima automobila koji nas prelaze. Tko pogodi posljednji broj na tablici taj je pobjednik.

četvrtak, 10. 2. 1983.

Nakon što se vratio s hitne operacije u Švicarskoj, dr. Dolenc prima nas u svojoj radnoj sobi. Pregledava snimke. Traži novo snimanje i Anuška zadržava

u bolnici. Sjedim na dnu Anina kreveta i ne dam se izbaciti van. Katja kaže Seneki:

— Zamoli Dolenca neka mama ostane pokraj Ane, zajedno će im biti bolje. Seneka i Katja odlaze u hotel.

petak, 11. 2.

U 11. sati dr. Dolenc se sastaje na hodniku bolnice sa Senekom i sa mnom. Objašnjava nam kako je tumor mimošao glavnu žilu i kako vjeruje da će ga odstraniti. Operacija je hitna. Uspjet ćemo.

U predvečerje posjećuju nas u Klinici Petar Brečić i njegova žena Veronika. Ona je medicinska sestra u Vinogradskoj bolnici.

Petar mi skrivečki daje kutiju Tavora. Najbolji lijek za smirenje. Žuti Tavori u ruci, moj pogled zahvalnosti, Petrova nemoć da me pogleda u oči.

— Stviček Petve, teta Vevonika, odakle vi sada dolazite ovdje? Pa mi smo u Ljubljani na izletu, ovdje u hotelu. Ili ste možda došli da mi nešto donesete? Što ste mi donijeli? Slikovnicu ili pevlice?

Dobila je slikovnicu i od sreće je za trenutak utihnula, a onda:

— Doći ću kod Vas kada se vvatim iz Slovenije. Ovdje mi je dobvo. Ali kada vas posjetim hoćete li vi biti kod kuće?

Onda se okrenula prema meni i rekla:

— Jesam li dovoljno povistojna? Jesi li zadovoljna, jesi li vesela mamice?

— A mama inače nije vesela — pita Petar.

— Ne znam — razmišljala je krzmajući, zatim se iznova nasmije i određeno reče:

— Ne, mamica nije vesela. Okrene se i kaže meni:

— Svi tvoji prijatelji mene ne vazumiju do kvaja, ne znaju baš ni što govovim ni što mislim, ali stvic Petav vazumije sve odmah. Tako je još samo s mojim Ivom od pudinga.

Seneka primi Katju za ruke i kaže joj:

— Bojiš se, nemoj ostati ovdje. Sutra počinje kalvarija. Vrati se u Zagreb s Petrom i Veronikom i čekaj nas kući. Nazvao sam staru, ona će te dočekati u Medulićevoj.

Katja uzvrati stisak, odbije putovati, a onda nevoljko pristaje.

subota, 12. 2. 1983.

Operacija počinje u 9 sati. Vozim Anu na nosilima, prolazimo dugim hodnicima, boje su plave u kombinaciji s aluminijem. Penjemo se nekuda, kao da smo ona i ja same. Ana leži posve mirna, krajnje ozbiljna, plava kosica, ništa drugo ne vidim. Prostor se odjednom širi. Izisle smo iz hodnika. Osjećam, u blizini je operacijska sala. Sada ćemo se rastati. Vozim još i još. Ne vidim ništa osim njezinih očiju, gleda me toplo, molećivo, mirno, s ljubavlju. Jedna zraka sunca pada joj na lice. Poljubim je u glavicu, a ona kaže:

- Mamice, nemoj se ti za mene bvinuti.
- Stigli smo — strogo će bolničar i preuzima nosila.

Gledam za Anom kako je odvoze. Ne plače. Ne zove me. Potpuna tišina. Naslanjam se na vrata operacijske sale. Ništa se ne čuje. Stojim neko vrijeme tako oslonjena. U posvemašnjoj tišini.

20

Seneka i ja smo u čekaonici. Cijelo vrijeme ne progovaramo ni riječi. On povremeno ustaje, odlazi, donosi kavu i mineralnu. Oko 12 sati dolazi medicinska sestra i kaže da se operacija bliži kraju i da mogu poći za njom na — Klinički odeljak za nevrokirurgiju, Urgentni kirurški blok!

Penjem se istim velikim, širokim stepenicama Univerzitetskog centra. Dolazim do impozantnog predsobla operacijske dvorane. Ništa se ne čuje. Stojim pred željeznim vratima lakiranima u bijelo, s golemim kvakama za otvaranje. Tamo su je odveli. Nema nikoga i ništa na svijetu što bi me moglo braniti od vijesti koja stoji iza tih vrata.

Ona će se uskoro otvoriti.

Velika muška ruka Vinka Dolenca izokreće se pred mojim očima. Je li to ruka krvnika ili spasitelja? Gledam u ruku i dijelove nepreglednoga zelenog kirurgova haljetka. Čekam.

— Ništa se nije moglo učiniti. Ima oblik sitnih kosica, jedva primjetnih. Obavile su se oko živaca i sakrile se ispod njih, s druge strane, postale su neuhvatljive. Tumor će postepeno obgrliti sve vitalne centre u ponsu. Nisam ga smio dodirnuti.

Pojavljuje se Seneka. Dolenc se pred njim ponaša kao krivac.

Stide se i jedan i drugi.

Ljubljanu su potpuno prekrile velike pahulje snijega.

Zaspala sam sjedeći na Aninom krevetu u šok sobi Univerzitetskog centra. Sanjam kako smo ona i ja u čekaonici. Sjedim na drvenoj klupi i držim djevojčicu u naručju. Uživam u njezinu majušnom tijelu. Naknadno shvatim kako mi zajedno čekamo da Anu odvedu na strijeljanje. Taj zadatak mora obaviti neki visoki časnik, u zelenoj uniformi od glave do pete. Ne znam zašto je tome tako, ali znam da ga čekamo. I Ana to zna. Posve je mirna i sa smiješkom na usnicama objašnjava kako je sve u redu ako ja budem s njom. Onda je došao časnik. Izgleda kao Vinko Dolenc, samo je uniforma vojna. Izlazim iz čekaonice da bih razgovarala s njim. Pitam hoće li boljeti. Kaže da neće, ali da ja ne moram biti pokraj Ane, ja nisam meta. Rekla sam da hoću i ponovila svoje pitanje. Iskrenuo je veliku ruku ispred mojih očiju i rekao glasom Dolenca kako Anu ništa neće boljeti. Zatim sam ga zamolila da je najprije uspava a onda... Rekao je da je to besmislica, da mu je smiješan moj prijedlog i da su anestetici skupi. Rekla sam da mu eksperiment u smislu napretka medicine za dobrobit ljudskog roda neće u cijelosti uspjeti ako ne upotrijebi anestetike. Pokazivala sam na injekciju koja je bila golema na nepreglednoj površini zelenih haljetaka. Zatvorila su se željezna vrata. Probudila sam se.

21

Zagreb

Katjina soba je najsvjetlijia u stanu. Širok i ravan prozor gleda na dvorište škole u Medulićevoj. U toj sobi sada leži Ana. Mala ne može govoriti, ne znam je li čuje, slabo se miče, samo ponekad stegne moju ruku u svojoj.

Dino Radojević predlaže da se Ana povede u inozemstvo na liječenje. Jasenka, njegova žena, saznaje da je Villejuif kod Pariza jedna od najboljih klinika u Europi. Pokreće Zavod za socijalno osiguranje Republike Hrvatske da nam osigura liječenje u inozemstvu. Zamoli svoju poznanicu arhitekticu, Svetlanu Obradović, koja živi u Parizu da sve organizira na Klinici, uspijeva shvatiti moj zahtjev da i ja putujem s Anom i budem s njom u istoj sobi. Sve je izboriga za nas.

Seneka je u svemu pomagao. Katju tek tu i tamo čujem kako tiho plače zatvorena u kupaonici. Oduzeta sam, baš kao i Ana.

Dan prije našeg odlaska za Pariz, Seneka ustanovi da mi putovnica nije produljena. Panika. Ništa ne razumijem. Ne razumijem o kojoj putovnici Seneka govori. Niti zašto mi ona treba. On opet zove Jasenku:

— To ti je moja Mani, jebeš ga, ne možeš se na nju osloniti u praktičnim pitanjima. I što ćemo sada?

Jasenka uspijeva u jednom danu preko dvije svoje poznanice u Sekretarijatu za unutarnje poslove Republike Hrvatske isposlovati produljenje moje putovnice.

Ana i ja transportirane smo za Pariz, pa za Villejuif.

Institute Gustave Roussy
7-eme etage
chambre 206
39 a 53 Rue Camille
Des moulins
94800 Villejuif
Paris
France

22

veljača

Ana leži nijema, ima zatvorene kapke, bijela je u licu, prstići su joj nemoćni, ne može sama staviti prstenčice, živi na infuzijama.

Ležim pokraj nje u istom krevetu na sedmom katu svemirskog deveterokatnoga grada. Ovdje dolaze oni koje su svi odbili i za koje više nema nade. Mislim kako za nas dvije ima nade. Sva sam utopljena u našemu novom spačiku. Udišem Anin dah, šapućem joj na uho, vjerujem da me čuje, milujem je po cijelom tjelešcu, vjerujem da me osjeća. Osluškujem je li diše, znoje li joj se obrazi, sanja li, povlačim je za nos, pitam je kada se namjerava »pvobuditi«. Glavobolja mi se kao mreža širi oko očiju. Masiram Anine sljepoočnice.

Lijepa je, neizrecivo je lijepa. Znam da će ozdraviti. Dobro mi je.

Ana leži nijema, ima zatvorene kapke, bijela je u licu, prstići su joj nemoćni, stavljam joj na mali prst prstenčić sa zelenim kamenom koji je njoj najdraži, živi na infuzijama.

Ležim pokraj nje, lijepa je, neizrecivo je lijepa. Znam da će ozdraviti. Dobro mi je, mirno mi je. Seneka mi je spakirao bajku o vratima Danijela Dragoevića, pjesme Luke Paljetka i neke druge priče kada smo putovale za Pariz. Šapućem joj tiho na uho:

Pisac kaže da je priču o vratima napisao zato što je tako lijepo otvarati vrata. Uvijek mislite da vas s druge strane očekuje nešto jednostavno, čisto, prijateljski — nešto što će vam izmijeniti život.

Voljela bih da ti otvoriš svoje kapke, jer i kapci su vrata — dodajem.

Pisac kaže da je zlo ako ne želite ili ne možete otvarati vrata. To znači da ste u zatvoru, slijepac koji ne može ni ući ni izaći. Tada, kaže priča, treba nešto učiniti.

Što ćemo učiniti Anušak? — pitam je potihno, jedva sebe razumijem.

I nastavljam joj šaputati. Ti ćeš već nešto učiniti, najprije ćeš otvoriti kapke, ustati ćeš i otvoriti ćeš ova i bezbroj drugih vrata. Pred tobom će biti sunčan dan, divan prizor kakav još nisi vidjela. Bit će proljeće. Voćke u cvatu, ptice u veselju. Nedaleko tvoja ljudska. Zaljuljat ćeš se... Riječi će poletjeti, kao tvoja ljudska, nebu pod oblake i otvoriti ćeš oči da vidiš ptice...

23

Ana leži nijema, bijela u licu, na infuzijama.

Ovdje dolaze oni koje su svi odbili i za koje više nema nade.

Lijepa je, mirna je, znam da će ozdraviti.

Ana leži nijema, nepomična, na infuzijama.

Prolazi dan, tri dana, sedmica, jedanaest dana.

Dobro mi je, utapamo se u ljubavi.

Svake večeri razgovaram na telefon sa Senekom, Katjom i mojom mamom koja sada živi s njima u Medulićevoj. Ona i teta Marija brinu o kući.

Svako toliko zovu me na telefon prijatelji iz Zagreba. Zovu me Cico i Deša, Jasenka i Dino, Vida i Vanča, Igor i Slavica Mandić. Zove me Šac, kaže da Petar stoji pokraj njega zajedno sa Dževadom Karahasanom. Osjećam njihovu nelagodu. Šaca je uhvatila logoreja i ne prestaje. Čujem kako Dževad kaže: »Što joj mogu reći«, čujem ga. Petar pripaljuje cigaretu na cigaretu, vidim ga kako ih žvače.

Svaki treći dan stižu pisma od Seneke, Katje, mame, moje sestre Beky, njezinog muža Ante, pišu Dubravka Miletić, Nada Subotić, Zdravka Krstulović...

Ana leži nijema, ima zatvorene kapke, bijela je u licu...

Ležim s njom u istoj postelji, francuski ležaj, na sedmom katu svemirskog deveterokatnog grada. Udišem njezin dah, mirišem je, dodirujem Anino čelo, nosić, obraze, usnice, vratni potiljak...

Sutra počinje zračenje. Mala je loše, jako loše, ali imam povjerenja u to zračenje. Energija topline. Upotreba topline, neka vrsta ljubavi.

Ana leži nijema, zatvorenih kapaka, s pokretnim infuzijama...

Hodam uz bolničku nosiljku koju bolničar vozi hodnikom do lifta, spuštamo se dugo, ostavlja nas u čekaonici. Anu odvode u sobu za zračenje. Čini mi se kako to dugo traje, nema je čitavu vječnost. Pitam druge čekače u pred soblju što će se dogoditi? Hoće li izići? Hoće li biti ista kakva je i ušla? Hoće li je zračenje boljeti? Vidim, svi me blijedo gledaju.

24

Ana leži nijema i slijepa, zračenja su redovita. Bojam se da će bolničar zaboraviti termin, da neće računati na nas.

Vizita je svaki dan između 8 i 9 sati. U sobu 206 redovito ulazi puno lječnika, medicinskih sestara i studenata. Pregršt bijelih mantila, masa bjeline što se pokreće pred nama... Pogledaju Aninu povijest bolesti koja visi na dnu kreverte, pogledaju je svaki dan iznova, zatim nešto između sebe razgovaraju. Uopće ih ne razumijem. Postavljam im pitanja koja sam pripremala i zapisivala. Pitam: kada će se mala pokrenuti, kada će progovoriti, kada će otvoriti oči. Odgovara mi pomoćnica Pierra Amiela. Govori stručno, upotrebljava latinske termine. Ništa ne razumijem. Da sam barem štreberski učila latinski u vrijeme klasične gimnazije u Splitu. Odlaze. Nisam dobila ni jedan jedini odgovor.

Iz dana u dan primjećujem kako sam ja za naše jutarnje posjetitelje jedna vrlo čudna pojava. Najprije su se podsmjehivali samo doktori, sada postajem mjesto općeg uveseljavanja. Je li se preko mene studenti i ostali dodvoravaju šefovima? Ili sam ja zbog nečega smiješna? Ne znam, svejedno mi je. Čujem kako jedan student pri izlasku iz sobe šapuće drugome:

— Una slave folla.

Misle, dakle, da sam luda slavenka.

*

Nepregledni 7. kat Villejuifa udomljuje bolesnu djecu iz cijelog svijeta. Roditelji se mogu vidjeti samo subotom i nedjeljom. Jedina mama koja leži pored svoje kćeri dolazi iz jedne od malih slavenskih zemalja, tko zna kako se zove

ta zemљa, Bogu iza nogu. Zna se samo da u njoj vlada komunistički režim. Godina je 1983. Moja odluka da budem kraj djeteta svima se čini suludom. Žena s viškom emocija. Jadnica. Drugi normalno prepuštaju djecu brizi i njezi bolničke ekipe. Normalni ljudi ne vjeruju da iz nečega jako lošeg može proizići nešto dobro. Normalni ljudi ne postavljaju pitanja kada pouzdano znaju dijagnozu. Ja sam za njih, dakle, luda. Nimalo me ne brinu njihova stajališta i osmijesi. Oni naprosto ne mogu razumjeti da će Ana unatoč svim njihovim dijagnozama potpuno i do kraja ozdraviti, što im ja tu mogu? Oni ne mogu razumjeti da nas dvije jednostavno moramo prolaziti kroz taj pakao zajedno kako bi ona ozdravila.

Uostalom, Seneka plaća moj boravak u toj polovici kreveta i moje dnevne bolničke obroke. Toliko za njihove praktične mozgove. Golemi račun plaća se uredno u francima. Tako je rekao. Ne želim ga ništa pitati. On ne laže kada su takve stvari u pitanju. Želim samo da mi netko od doktora nešto kaže, razložito, razumljivo, da mi kaže što će biti, kako će biti, kada će biti bolje, slijepo molim gluhe doktore. Neka sam »una slave folla«, ali neka mi ispune tu želju... Pitam: kada će zračenje početi djelovati u smislu — zašto već ne djeluje?

A n a l e ž i n i j e m a z a t v o r e n i h k a p a k a

Naša soba ima veliki prozor poput dvostrukih vrata. Pariz u daljini djeluje kao šaka u oko. Najljepši grad na svijetu. Lijepi jebeni grad. Pariz inače posjećuju sretnici, s radosnim izgledom turista. Oni koji su zadovoljni. Mi smo dvije bolne, ali smo zadovoljne.

— Misliš li i ti tako? — pitam Anu tiho na uho.

Okrećem dugme na zvučniku, po sobi se razliježu zvukovi klavirskih tipki, jedan meni nepoznat majstor udubljuje se u Beethovenovu *Für Elise*, bagatela, broj 25 u molu. Glazba smiruje nemir, ali ne i onaj nevidljivi, pritajeni. Gledam u sumrak, u to prolazno lelujanje svjetlosti i mraka. Tamni raščešljani oblaci pretapaju se s pariškim plavetnilom. Čini mi se kao da u vrijeme sutora iz svih prozora toga monstruoznog zdanja probijaju prsti koji sviraju po klavirskim tipkama Beethovenovu bagatelu. Po noći, dok Ana mirno spava, pišem na papiru na francuskom jeziku kratka pitanja koja ću sutra postaviti lijećnicima. Tražim onu riječ koja bi uspjela izmamiti neku drugu riječ, neki pogled razumijevanja bilo koga iz ekipe, nešto što bi se moglo probiti mimo urednog odradivanja posla u klinici Villejuif.

excusez-moi,
excusez-moi,
qunad?
ou?

quel, quelle?
 quelle est la direction?
 pourquoi?
 pourquoi?
 pourquoi?

Zašto? Zašto je baš Ana oboljela? Zašto? Ne znam postaviti pitanje ni na hrvatskome, kako ču na francuskome.

*

Iz hodnika noću dopire jednoličan zvuk ženskih potpetica što udaraju ritam. Tik-tak-tik-tak. Francuske bolničarke su i na poslu u potpeticama. Dopiru i zvukovi kolica, nekoga nose, nešto raznose, vuku, zadirkivaju se, smiju se. Iz našeg spavička hod bolničara i bolničarki doživljavam kao neku otuđujuću kafoniju. Ne mogu otvoriti zvučnik, Beethoven bi malu mogao probuditi...

A n a l e ž i n i j e m a...

Ponijela sam iz Zagreba njezinog lutka-klauna od kojega se nije odvajala od prve godine svog života. Klauna joj je darovao Seneka, doslovce je neodoljiv. Od plave krpe, mekan, savitljiv, s jednim malim oblim tužno-smiješnim lišcem od keramike, glavicu mu obrubljuje kapa koja visi niz leda, ima velike cipeletine isto od mekane plave krpe. Po noći joj obavezno tu krpenu marijetu smještam u lijevu rukicu. Ana je ljevoruka kao i njezin tata. Večeras mi se učinilo da je pomakla malim prstićem, kao da je klauna htjela čvršće prigriliti. Ali već je bio polumrak u sobi, sigurno umišljam, dodirnem joj ruku, hladna je, uzimam klauna iz ruke, mirna je...

A n a j e s l i j e p a, g l u h a, n i j e m a, n e p o m i č n a
 Seneka mi govori na telefon:

- Idem sutra u poslovnici KLM-a po karte.
- Molim?
- Da, Nizozemska kraljevska kompanija, obećali su mi besplatno, još to ne vjerujem, ali, jedino, morat ču putovati preko Amsterdama jer mogu dobiti samo kartu te kompanije. Sjećaš li se našeg putovanja u Amsterdam? Tvoje lagane nervozne scene na Amsterdamskom aerodromu?
- Stari moj, izgubila sam sjećanja.
- Vratit će se, ali kako bilo da bilo eto nas dvoje u svim mogućim prilikama i neprilikama, stara moja, pun svijet nas, grozno.

*

Dolazi tata, dovikujem Ani i po danu i po noći u tišini, koja je naš svijet. *Bonjour, mon pere...*

*A n a l e ž i n i j e m a, n e o t v a r a k a p k e, ž i v i n a
i n f u z i j a m a*

Seneka zove iz zračne luke u Amsterdamu. Već je mrak. Sigurno je prošlo osam sati. Stići će u noći na Orly.

Kaže mi na telefon:

— Tumaram uokolo do poziva za ukrcavanje, ispio sam sve kave, ima barova koliko hoćeš, ali ima i jedan sjajan dućan za djecu na aerodromu, kupio bih Ani haljinu, hoćeš li bijelu ili roza?

— Voza! — kaže Ana.

Čula je Senekino pitanje i odgovara mu mirno i razgovijetno:

27

— Voza!

Zastane na opet kaže:

— Veci tati da zapvavo nađe opu između voza i bijele

Otvaram velika vrata svoje bolničke sobe. Urlam:

Ana je progovorila i ljudi među njenim govorima

Čuvaj i vidim

Na do sa Mala!!!!!!! Mala sa na do!!!!!!

Glas mi odzvanja hodnicima i labirintima 7. kata Instituta Villejuife. Jeka. Njiteko me ne žuje, nitko ne razumije hrvatski.

Kleknom po pod pokrvi našeg kreveta i nosavljom tih:

Milest, hvala za milest, za milest.

— Daj mi svježi kuh i maslac što su ostali od večeve — kaže Ana, račla i dalje, to je od mene naslijedila, čujem joj glas, miče pomalo lijevom rukicom, otvorila je svoja velika mediteranska oči.

Seneka ulazi u našu sobu odmah nakon vizite. Ana podigne lijevu rukicu i zagrle se čvrsto njih dvoje. Onda Seneka vadi iz svoje velike torbe darove za nas. Haljinicu za Anuška, Cardenov šal od svile za mene, kekse, čokolade i veliku kutiju prepunu staklenih perlica u svim bojama za Anu. Razgledavamo haljinu. Srebrenasto roza od tankog mat pliša, uska u struku, nabrana, raskošna. Seneka siedne na naš krevet, kiti Anu perlicama i uči je kako će ih slati.

gati u ogrlice dok je u krevetu, kako to može raditi i samo s lijevom rukicom, desna joj još ne surađuje:

— Sada ču ti ja pomoći, a kasnije zatraži pomoć od mame.

Seneka je inače čovjek od malo riječi. Sada je jako razgovorljiv, priča njoj i meni, duhovit je, zabavlja nas. Primjećujem kako cijelo vrijeme ispod oka gleda u Anino lice koje je počelo otjecati zbog velike količine kortizona što ih je primala i što ih prima u infuzijama.

— Kortizon? —pita me nakon tri sata.

— Da.

— Proći će.

— Znam.

Seneka je ostao dva dana. Nisam mogla vjerovati da on i njegova silna energija mogu tako mirno sjediti na jednom krevetu i koncentrirano se igrati s malom djevojčicom. Sjetila sam se kako je Ana, kada sam je iznosila iz rodilišta u Petrovoj, svojim jedva vidljivim ručicama ulovila Seneku za kažiprst. Baš kao da mu je ulovila cijeli život. Kada je morao otići iz Villejuifa, sve se u sobi i na nebu zamračilo.

Ana ne može ustati iz kreveta, ali može sjediti. Tijelo joj još nije posve pokretno, ali fizioterapeut dolazi svaki dan. Nepojmljivo joj se otvorio apetit. Za razliku od nje ja do sada nisam imala svijesti da uopće išta jedem, a kamoli što je to što jedem. Ana mi je dala do znanja da se u Klinici jede jako dobra francuska kuhinja. Svaki dan je nešto oduševljava. Najviše voli vrući kruh napravljen od obranog vrhnja s kuglicama od pjenastog bretonskog maslaca. Uživa u »vužičastoju vibljoju juhi«, kako kaže, sa »papvikom i sivom«, pa u pečenoj piletini zalivenoj pjenušcem, i u gnečenom lososu s onim »malim malim cvvenim vajčićama kao tvešnje« S pokretnom lijevom rukicom baca ih u zrak i traži da ih ulovim.

— Voila!

Ana jede neizmjerne količine hrane, uživa u svakom sočnom zalogaju. Bit će predebela, to će joj dodatno zakomplikirati život, mislim i dajem joj manje hrane u obrocima nego što bi željela. Ljuta je, jako je ljuta na mene.

— A što će ti reći tata i Ivo ako budeš debela? — pitam je.

— Oni me vole i debelu, ne kao ti.

Znala sam. Ozdravit će.

*

Noćas sam sanjala Anu kako leži u postelji od čokolade, od vinskog šatoa, rozate, kotonjate, mandulata i paradižeta. Leži i uživa.

*

Recitiram joj i glumim mačku i miša Luke Paljetka:

*Jedna je mačka mnogo jela
i postala je strašno debela,
užasno troma
užasno spora,
i da stvar bude mnogo gora,
jednog je dana srela miša.
Taj miš je strašno mršav bio
baš kao i tvoj Ivo,
jeo je samo iz nekih boćica
bio je tanak kao pločica.
Kad je ta mačka tog miša srela
i kada ga je pojesti htjela
trčati nije mogla –
skočiti nije mogla –
pomaknuti ni brk;
bila je na rubu živčanog sloma
onako debela i troma.
Mačka je vidjela što je na
stvari
da joj debljina posao kvari
a to joj nije bilo milo,
pa je zaključila
pa je odlučila
da skine koje kilo.*

29

— A ja sam odlučila da mi još dadeš onaj desevt koji si sakvila.

Ana se može pomicati. Smještam je u kolica kako bih se s njom prošetala bolnicom i odvela je u kantinu na sladoled.

Prvi put šetamo golemim i nepreglednim gradom koji se zove Villejuif. Zidovi su oličeni u narančasto, po njima vise golemi panoi koji pokazuju prirodu, ugodaje proljeća, jeseni, mora, snijega, sve u blagim tonovima, sve u toplo smirujućem osvjetljenju. Potih se čuju zvukovi 5. simfonije Gustava Mahlera, one koja je pokrenula film *Smrt u Veneciji*. Lijepo je odlaziti, kaže nam Juif, pomalo kičasto.

— Uf, ti i tvoj kičččč! — nakostriješi se Ana.

Ali mi smo i tako ovdje samo na proputovanju. Ana potaknuta Mahlerom, vraća mi iz kolica Lukom Paljetkom pa recitira pjesmicu koju je naučila prošle jeseni:

*Jedna je mačka glasoviv svivala
i svaku tipku vedom divala
i napamet je znala note
i topila se od divote.
A svivala je, to da zname,
na mjesecini mačje sonate
i svivala je s puno sjete*

— Mamice, kako je ono neke »pveludiiii, ili stave plesove«?

— Preludije i minuete.

travanj, 1983.

30

U Villejuifu noć mi je odlična saveznica. Uz malo bolničkog svjetla, sjedim za noćnim stolićem i čitam pisma što sam ih dobila od kada Ana opet govori. Shvatim da su Seneka, Katja i moja mama, koju svi zovu Nia, pisali pisma isti dan, svatko u svom prostoru, jedne te iste nedjelje, u travnju. Te iste nedjelje pisali su mi i Dubravka Miletić i Nada Subotić, i Deša i Dino i Vida i Vanča i Ante i Mate Ganza. Bila je to očito neka posebno tužna nedjelja, travanjska. »Travanj je najokrutniji mjesec«, kaže pjesnik, stizalo je proljeće, falio je Anušak. Slažem pismo do pisma. Iz njihova konteksta poslije dosta vremena iskrasavaju fragmenti iz života u Zagrebu, onoga redovnog života, posve drugačijeg nego što je moj sada. Dok Ana nije pokazivala znakove ozdravljenja, potpuno sam smetnula s uma da i taj život paralelno postoji, da smo Ana i ja dio tog svijeta. Na sve sam to doslovce zaboravila. Sada se javlja Seneka iz svog ateljea, moja Katja iz svoje bijele tavanske sobe, mama iz naše kuhinje, Dubravka iz teatra, Ante iz literature, Mate iz poezije, Deša iz dnevnih društvenih zagrebačkih susreta, Vida i Vanča iz splitskih... Jedan po jedan ulaze polako u moju bolničku sobu. Svatko od njih pokušava mi pokloniti trenutak vedrine. Čudno mi je što znaju neke stvari o meni ovdje, koje ja sama ne znam. Dijalogiziraju i međusobno kada mi pišu. Ana spava. Lijepo diše. Pada vruća proljetna kiša, jednolično udaraju kapi po prozoru. Čitavu noć provodim čitajući njihova pisma, čini mi se kao da ih gledam...

Draga moja starice, nedjelja je. I kao da te čujem kako govorиш da je još jedna nedjelja prošla bez milovanja, ležanja u krevetu, slušanja muzike, čitanja pjesama i ševe, da sam ja kriju jer mi je društvo u Esplanadi važnije od tebe, od ljubavi, od familije. A nema trenutka da se nečega ne sjetim od Anuška, njenog plesanja, tvog prigovaranja, traženja naočala i papira, Katjinog telefoniranja, Anuškovog penjanja i spuštanja niz stepenice, njihovog trčanja na vrata kada dolazim kući, tvog jebanja da je stan hladan, vruć, taman, da se u njemu ne

može kuhat, spavat, radit, čitat, slušat, gledat, vjerojatno sam samo promatrač vaših ženskih eksplozija, da se barem teta Marija pere, ne bi bilo nepodnošljivo. Nia me naravno intenzivno jebe, primijetila je da nešto pišem, i najedanput treba hitno podatke koliko si bila u Ljubljani, zašto, i milione pizdarija, vjerojatno smatra da ne pišem tebi nego nešto drugo i sluša tvoj daleki glas poglavice da me mora prekidati, ometati, smetati i jebati.

Idemo dalje.

U kući se jede grozno. Svaki dan gore. Ja oduljujem s početkom ručka, čekam Katju, a ona ne dolazi od straha jer se boji što će jesti. Tako će vjerojatno doći večer kada ćemo morati nešto staviti u usta. Aha! Molim te doplati jelo za sebe!!!!!!! Ne gladuj. Kužiš!?

Došla je Katja, znači ručak, odmah ću ti javiti što smo jeli ako preživim, ručak se sada podgrijava, musaka od karfiola. Gott mit uns.

Obećali su mi da će tebi socijalno platiti neke dnevnice, molim te, ne štedi, jedi, govori i kupi što ti treba. Jučer je stara saznala da tri minute razgovora s Parizom stoji 80.000 hiljadarki, od toga je bila više zgromljenica nego od Katjinog puberteta. Prekjučer smo počeli snimati Nikolu Babića, tu grozotu trebala bi vidjeti. Sve je važno i glupo u sto pizda materinih. Jutros nisam bio u Esplanadi, jurio sam s Krešom Golikom po gradu i tražio objekte. Stara zove na ručak...

Dakle, nastavljam, prvo je pravilo sada kod nas da je sve prevruće, sjećam se tebe i tvog kuhanja i ne mogu se sjetiti da sam ikada opekao jezik, sada su mi i usta i jezik potpuno izgorili. Drugo je pravilo totalna bezukusnost. Treće je pravilo da ni Katja ni ja još nismo pojeli tanjur do kraja, bilo bi to grozno da tako nešto radi samo ona ili samo ja. Ovako, ima nekog fatalizma kada se hrana vraća prvo u lonac a onda u zahod. Nešto me kopka kao crna slutnja, ne usudim se to ni napisati, hrana ne završava u zahodu, možda se nakon zahoda ponovno vraća u tanjur? Naravno, pregrijana.

Inače, činim sve da Katju pošaljem kod vas na vikend u Pariz.

Kako tvoj Pičić? Intenzivno sam jučer mislio na njega. Na njegov okus (što sam imao u glavi), ali nikako da se ponovno sjetim kako točno izgleda, to mi je apsolutna životna neprilika, znaš da sam svaki put oduševljen s njim, a moram drkat, upravo mi se diže, zamisli i tako ću kraj pisanja ponovno završiti u zahodu. Razmazila si me stara moja, i kao kuharica i kao pička. Apsolutna mat pozicija za jednog pedesetogodišnjaka.

Ljubim te u pičku Seneka.

Nedjelja, travanj 1983.

Naša jadna Katja ima peripetije svake vrste, sad već četvrti dan ima velike bolesti u želuci. Kuham joj najstrožu dijetu, ali njoj se hrana doslovce gadi. Danas spremam sjajan ručak, musaku od mesa i karfiola. Nedjelja je, to je za Senku. On je na trenutke neizdržljiv, kao kada sam mu počela govoriti da sam bila u Jugotursu i da stvari ne stoje kako je on mislio u vezi Katjinog putovanja u Pariz. Nije mi dao ništa reći, već je počeo urlati, tek sutradan je počeo ispitivati i teško se zabrinuo. Čudan čovjek, neprijatan, ali interesantan, neizmjerno vrijedan.

Kako već znaš pojavili su se miševi, gomila miševa, ima ih posvuda. Jučer sam u jednoj kutiji tjestenine uhvatila dva. Obišla sam pola Zagreba da nađem mišomor, upregla sam Mariju i očistile smo svaku teglu, svaku kutiju. Ispremiješala sam ti cijelu kuhinju, ali sam učinila neki red. Kupila sam i gumene rukavice da mogu izmiješati otrov s hranom. Na komadićima papira pomiješala sam ribu, čvarke, puru, sir s otrovom i sad ču im taj specijalitet servirati po svim kutovima gdjegod ih čujem. Sve ču ih potamaniti dok se vi ne vratite.

Katja!!!! Mislim da ti moram nešto reći ipak, iako mi je ona zabranila, a ti se pravi da ne znaš. Prekinula je s Nevenom. Pukao joj je film. Nije joj dao da ide u PIK, u taj teatar od mladih. Nije to mogla podnosići, on je plakao ali to nju nije dirnulo. Otkad se to pojavilo, postala je nemoguća, niti spava, niti jede a bojim se, niti uči. Sa mnom je grozna. Samo ako joj kažem u 12 sati u noći da ide spavati, izdere se na mene: ne zajebavaj. Ne smijem ništa pitati, postupa sa mnom isto onako kako si ti postupala prema meni u pubertetu.

Petar i Šnajder te zovu u Kliniku. Ali se tuže da te teško dobiju. Ne spajaju ih. Puste ih neka im Beethoven svira u slušalicu. To traje i traje. Sada sam im dala broj 3947.

P. S.

Mani moja

Samo da mi nešto javiš preko Katje, kada dođe k tebi, jer se preko telefona ništa ne razumije.

Prvo, reci Katji neka mi prenese je li te još uvijek hvata ona slabost?

Drugo, reci je li vjeruješ da će i korijen tumora nestati do kraja ili ne vjeruješ?

Treće, je li doktor Constant izrazio nadu u potpuno ozdravljenje?

Četvrti, što ćeš učiniti kada Katja bude spavala noću kod tebe na podu a dođu one dvije grozne sestre?

Peto, možeš li peglati robu, gdje i kako?

*

Draga moja mamice,

Boli me želudac, uživam što ne jedem jer ne mogu čuti za hranu. Barem ču smršaviti za Nevena. Nia se još uvijek uključi tu i tamo. Sada su joj udarili u glavu neki miševi, nitko ih ne vidi i ne čuje, ali ona vodi rat s najluđim neprijateljima. To je najčešće na večer, onda se ispuca i od umora zaspe. Tata Seneka radi od jutra do mraka, a kada dođe kući odzanovljeta svoje, podje gore u atelje i počne tackati i mumljati. Svako toliko odozgo se zadere: »Prestanite razgovarati.« ili »Jesi li opet uzela moju olovku?????????« Onda zavlada zatišje u kući. Čeka se da ti nazoveš. Nitko se ne smije ni približiti telefonu, a kamoli okrenuti brojčanik. Kada napokon zazvoni ta kutija i kada se ti javiš, onda su svi blaženi. Pao im je kamen sa srca. Kao da ti boluješ i ležiš pod aparatima a ne Ana. Kada je i taj dugo očekivani razgovor završen kreću se obavještavati svi prijatelji, prijateljice, kolege, drugovi, drugarice itd. Tata sjedne za telefon i ne ispušta ga dok cijeli Zagreb ne sazna kakva je situacija u Parizu. »Posljednje vijesti — posljednje vijesti.« Nakon više od sat ili dva vremena, zvoni telefon i jedan izbezumljeni glas, glas moje tete Beki, pita: aaaaaaaaaaaaaaaa, što se dogodilo? Kako je mala? Onda Nia prelazi u akciju sa svojim duboko urođenim smislom za tragediju, a ustvari javlja da ste vas dvije dobro i da šestate i da dobro jedete. Sada dolazi do novog zatišja, tata ili radi ili spava u fotelji, Marija sjedi pred televizorom i zuri u sličice koje prolaze, Nia također sjedi pred televizorom ali gunda da joj je zima, da joj puše, da ne vidi dobro, da su fotelje loše i da se u njima ne da sjediti, a ja sjedim u tim foteljama i mislim si kako je sada već kasno da nazovem Nevena. I tako iz večeri u večer, pa ja stvarno nemam sreće. No nema veze, čovjek se na sve navikne, to mu je najveća mana.

Upravo su stigli Tomićevi, Seneka ih je pozvao večeras na sireve. Cijela kuća smrdi od tih francuskih sireva što ih je donio iz Pariza. Da Cico i Deša nisu došli, pokvarili bi se i bacili bismo ih u smeće.

Piši mi malo. Onako, da je sve lijepo, kako ti pišeš, i da će Ana ozdraviti, ozdravit će ona, znam, samo moramo svima jako vjerovati. Kako to patetično zvuči! A ja sam ti ustvari tužna jer se opet nisam čula s Nevenom.

Velika pusa Vaša mala Katja

*

Draga Mani,

.....

obradovalo me to što ste razgovarali sa mnjom telefonom, što mi možete odgovoriti, što ste u stanju razgovarati, da Vam iskreno kažem ja sam se plasila da će vas nesreća izolirati. Smiješno je reći da vam se divim jer što vam drugo preostaje nego trajati u nečemu što je toliko jezivo, ali divim se vašoj vjeri, tre-

ba u toj ogromnoj osami živjeti pored teško bolesnog djeteta. Samo vas molim vjerujte i dalje.....

Dubravka Miletic

*

Mani, dobro je da ste dobro Vi i mala. Sve je dobro ako se dobro surši.

Vaš Dino Radojević

*

Draga Mani, draga mala Ana,

izdržavate hrabro veliko iskušenje, život izvan granica mogućeg. A mi smo ovdje bespomoćni i suvišni, ništa ne možemo učiniti da vam pomognemo.

34

*Grlim Vas obadvije
Nada Subotić*

*

Draga Mani,

Pišem ti ovo slabo pismo, pismo iz slabosti da razbijem twoju strašnu samoću. Izložena si joj kao nekom divljem i divljačkom Bogu. Pokušaj shvatiti tog divljeg i mračnog Boga, uđi u njega, pogledaj ga u oči, dirni mu ruku koja će te možda slomiti. Možda odjekne nešto i kao milost. Znam da je sve što govorim krivo, ali nekako moram iskazati svoju prisutnost.

Voli te Ante

*

Mani,

Nedjelja je. Vida i ja sve beštimamo. Znamo samo beštimat a ne znam pisat pisma. Ali i u beštimama vas spominjemo.

Vanča

*

Draga Mani,

Nemam riječi kojom bih ti mogao iskazati ono što osjećam, želim da se dogodi sve najbolje, pa makar to bilo i »čudo«.

Tvoj Mate Ganza

*

Draga moja Mani,

Večeras, nedjelja, spremamo se kod Miška na francuske sireve. U potrazi za novitetima o kojima bih ti pisala, bili smo neku večer i do Berkovićevih i sa svih strana sam ga pritisla da mi otkrije koju seksualnu novost, a on tvrdi da ništa ne zna. Zaključili smo da je kriza. Ako nešto i radimo, svak čini za sebe, gušta i šuti pa se i ne zna. To je barem Berkovo tumačenje stvari. Da je Ana bolje, to stalno svima govorim, sve ispričam što mislim da bi netko trebao znati i još sve dobro nadodam. Tako sam razgovarala dugo sa Slavicom i Igorom Mandićem, oni se jako brinu za tebe. Srela sam i Branka Ivandu, a što, eto, opet smo pričali o vama. Nešto mi smeta, ne znam točno što, kao da konverzacija sve pojednostavljuje ili izjednačava sa bilo kojom drugom pričom.

Katja uglavnom šuti i boli je želudac. Cico misli da je na nervnoj bazi, ali joj ništa ne govorи.

35

Jučer jugo, teško, vruće, kiši i ne kiši. Kupovala sam neke stvari po gradu, u knjižari za Luciju, ono tek da nešto u subotu donesem doma. Sve što sam kupila, kupila sam u duplo, kao nekad, i jer mi se učinilo jeftino. Kad mi je odrapila račun, vidila sam da sam sve falila za jednu nulu. Ja sam mislila da je 390 stotina dinara, a bilo 3.900. No da nije samo meni jugo, vidila sam kad sam došla kući. Papir mi u knjižari nije naplatila, a u drugom saketu bio je kiseli kupus koji nisam ni tražila niti platila. Otišla sam na sastanak koji se održao prošle subote. Legla sam u postelju i zaspala. Večeras, nedjelja, kod Miška smo na srevima. Ako to nije sutra.

Tvoja Deša

*

Na viziti u četvrtak kaže mi doktor Amiele:

— Vi sada možete zajedno s malom izlaziti subotom i nedjeljom, možete napuštati kliniku i otići do Pariza. Samo pazite na lijekove.

Pucam od sreće. Razmišljam kako bismo mogle spojiti tu subotu i nedjelju, kada bismo imale gdje prenoći u Parizu. Villejuif je udaljen 30 kilometara, bit će nam nemoguće odlaziti i vraćati se autobusom s kolicima 2 puta u 2 dana.

Zovem tatu i Nanu u Split. Jagoda Buić je njihova dugovječna prijateljica i klijentica, i moja dobra znanica. Pitam njezin telefonski broj u Parizu. Znam da je bogata vlasnica i stana i ateljea u mnogim gradovima Europe, pa i u Parizu, možda bi mogla za jednu noć... Anu i mene...

Jagoda je sa mnom neizmjerno ljubazna i ljupka. Dobro joj je poznata moja situacija, raspituje se dugo i pažljivo za Anu. Onda ja kažem problem, a ona kaže da joj je na žalost sve zauzeto.

Raspitujem se za autobusne linije Villejuif–Pariz, metroa nema, 1983. je godina. Tjedan je već na izmaku, ništa nisam riješila, ovaj vikend nećemo moći izići iz Villejuifa. Sljedeći vikend, možda, ako dođe Katja.

*

Petak je, poslijepodnevni sati, vrijeme posjeta, znam, k nama nitko ne dolazi. Odjednom čujem iz hodnika vedri glas koji ponavlja:

— *chambre 206...*

36

i otvaraju se vrata moje bolničke sobe. Na vratima stoji jedna prekrasna crvenokosa žena s velikim zelenim očima. Vidim je prvi put u životu. Do nje dječak nosi sanduk sa šest flaša crvenog vina koje su bile prekrivene zelenom krpom da se ne vidi o čemu se radi. Cijela je soba zamirisala chanelom, njihovom najnovijom kolekcijom kolonjske vode, prvi put njuškam taj miris. Kao da se kupka svježine i pjene prelima po našem sobičku.

— Ja sam Nataša Janjić, žena Ljube Popovića — kaže meni nepoznata gospoda. — Vida Kljaković mi je dala Vaš broj sobe i objasnila u kojoj ste situaciji. Vi ste Mani Gotovac, a ovo je Ana?

— Nataša, molim te, otvori flašu vina i nazdravimo — kažem.

Nataša ima spremjan otvarač.

Uf, ta čaša crnog vina.

— Informisala me dežurna doktorica da možete u Pariz, pa baš lepo — kaže Nataša, koju susrećem prvi put u životu — sutra ću doći po vas, odvesti vas k sebi u Rue de Bellechasse 33 na ručak, kod mene ćete prenoći, kasnije ćemo prošetati Saint Germainom, latinska četvrt, a u nedjelju ćemo...

— Uh — prekida je Ana — jesli li ti kobasica od čokolade ili dobra vještica?

Rue de Bellechasse, Paris

Nataša stanuje u ulici koja se s jedne strane grana prema Saint Germainu, a s druge vodi prema Luxembourg parku. Odvela nas je u šetnju na obalu rijeke Seine, prelazile smo Pont de la Concorde, stigle do Musée d' Orsay. Ana i ja

udišemo zrak. Zrak rijeke Seine, ulica, mostova, trga... Ne žalim što ne mogu u Muzej, i da Ana može, ja ne bih sada pošla. Sada mi treba zraka, hej zraaaaaaaaaka. Uostalom, d' Orsay mi naprosto nije suđen. Prvi put se nije našao na itinereru Neve Šibl i mene, prošli put, Gorki mi je pred ulazom rekao da je ta zgrada nekada bila željeznička postaja, tamo negdje 1900-ih...

— Djeluje očaravajuće — primijetila sam.

Bili smo krenuli, ali smo na ulazu pogledali jedan drugoga, tek smo se saštali, imali smo malo vremena. Uostalom, uvijek smo imali malo vremena. On me zagrlio i vratili smo se u hotel.

— Bit će prilike drugi put — rekao je Gorki.

Sada se osjećam neobavezno i zdravo, kao da sam obična neobavezna zatulala turistica. Nataša nas je povela u crkvu St. Germain des Pres. Vidim nekoliko neodoljivo šarmantnih Parižanki koje doslovno plaču pred jednim starijim zidom natopljenim krvljem. Sjetim se Kerouaca kada je napisao: »Ah, ha, les femmes de Paris!« i kažem:

— Ma kako te lijepe žene mogu još uvijek plakati za ludostima jedne davne revolucije, kako je to besmisleno, umjesto da nekako već žive, da rašire krija, život je trenutak, za čas i prode.

U četvrti Saint Germain uživamo u malim sporednim ulicama prepunim živosti. Nataša je pronašla La Gentilhommiere — Bar Otmjene dame. Ana traži da joj Nataša ponovi kako se bar zove i onda kaže:

— Unesi molim te moja kolica i ovu debelu otmjenu damu, samo ako tu ima cvoissanta i mavmelade. Je li ovdje dobvo kao kod mene u bolnici?

Nedjelju smo provele u Parku Luxembourg. Prolazimo kroz geometrijske blokove travnjaka i cvijeća koji bujaju u beskrajnoj proljetnoj raskoši. Alejama prolaze magarčići i poniji, a na njima jašu djeca. Vriska, radost.

— I ja hoću na magavčića, prolomi se Anin glas.

Nataša me pogleda. Dajem joj do znanja da bi to moglo biti opasno za njezinu glavicu.

— A ja imam za tebe jedno drugo iznenadenje — kaže Nataša, tamo malo dalje od fontane Medici čeka nas pozorište lutaka, rezervisala sam karte za predstavu, upoznat ćeš pajaca, kojeg do sada nisi upoznala.

— Moj je najljepši — kaže Ana — pogledaj — i izvuče svoga plavog klauza ispod guze.

došla je Katja

Vozila sam Anu hodnikom na 7. kat Villejuifa. Bile smo okružene velikim brojem bolesne djece. Igrala su se hodnikom ili ih je vozila bolnička sestra. Ana i ja smo tražile malog Jordija. Bio je to dječačić iz Katalonije. Ana i Jordi se

nisu razumjevali, ali bilo im je nekako dragو kada bi se našli jedan pored drugoga, ona u običnim, a on u invalidskim kolicima. Mahali su rukama, smiješili se, svatko je govorio nešto u svom jeziku. Sestra bi ostavila Jordija s nama. Nisam pitala od čega mali boluje. Imao je posve ošišanu glavu, kao i većina djece na 7. katu. Njegova mama mi je poslala u sobu 206 buket sitnih malih ružica. Bivajući s puno bolesne djece svakodnevno, shvaćala sam pomalo kako je moј slučaj samo jedan u nizu. To je jedna od bezbroj priča... Jedina je razlika što ja znam kako je ovo samo faza i kako će Ana potpuno ozdraviti. Uostalom, djeca su vikala, nagurivala se, trčala, šmrkala, slinila, tukla se, svi će oni jednom ozdraviti, mislila sam. Onda se u daljini, između te gomile djece, pojavila jedna djevojka duge plave kose i svjetlo ljubičastih podočnjaka. Katja se izdaleka u svemu ovome činila kao da je od zraka, od maestrala, od plavokosnih niti. Korak joј je lagan i krotak, tiha je po svojoj naravi, ali hoda i pomicе se i neka crna sjenka pokraj nje tim istim hodnikom. Njezine zjenice donedavno prizivale su samo zelene livade. Sada ih je nešto pomutilo. Gleda u nas dvije pomno, ide prema nama, ali nas očito ne prepoznaje.

— Ipak ste to vi — kaže Katja, kada nam se posve približi.

Oblio ju je znoj. U njezinu pogledu pojavio se blagi užas. Vidjela je kako joј izgleda sestra, a mala se s vremenom zbog lijekova posve izobličila, izgledala je kao mala nakaza. Ja to nisam primjećivala jer sam bila stalno uz nju. Vidjela je Katja. Vidjela je i jednu mamu, suhu ženu koju ne oplahuju ni nevera ni neverini. Nije nas mogla ili nas nije željela prepoznati. Pomislila sam da će zbrisati, ali ona je svojim tihim jako dugim prstima nježno podigla Anu u naručje i počela je ljubiti po svim njezinim podbradcima.

Katja ne može jesti, sjetila sam se što pišu moji iz Zagreba. Nju je zahvatila muka i moja i Senekina. On radi da bi osigurao liječenje, ja je čuvam, a ona, što može ona? Ona se pokušava izvući iz te opsesije o teško bolesnoj majušnoj sestri, ali to joј ne uspijeva. To joј pritišće želudac. Izvana se ponaša kao da nije ništa. Sada je izmisnila PIK, glumi, pjeva i pleše, to je slamka spasa. Ali tu slamku ne dopušta Neven. Katja je uhvaćena u sve vrste zamki. Ja sam daleko od nje već dugo, Ana je sve što za mene postoji. Meni naš život ovdje dje luje uobičajeno, ja sam s Anom i meni je dobro. Ne zanima me realnost. Kako je to ružna riječ. Katji je međutim sve stvarno, sve vidi i želi znati, dokumentarno, dolazi u Pariz zbog nas, ne zbog izleta, hoće nas očutjeti. Katja ima 15 godina. Ponašala sam se prema njoj donedavno kao majka zaštitnica. Štitila sam je od svega živog, nisam dopuštala da se ispred nje govorи o nevoljama, da gleda loše televizijske emisije, nije trebala prati suđe, niti ići u dućan, nije moralni ništa, naprosto nije postojao usklik: moraš! Bila je odlična učenica. Brani la sam je pred svima, štitila od svega. Bila je dijete rastavljenih roditelja, napustila sam njezina oca zbog moje ljubavi prema Gorkome i otišla sam od

kuće sama s njom. Katjin se otac o Katji ne brine dovoljno. Seneka se ne slaže s mojom pretjeranom brigom, ali joj zato sve živo kupuje, poznate marke, kacute, torbe, cipele. Sada, kada je u pubertetu i kada joj je zaštita doista potrebna, prepustila sam je samoj sebi, posvetila sam se isključivo Ani i njezinoj bolesti. Katja je odjedanput ostala bez ikakve zaštite. Sama, u pubertetu, u opasnoj dobi života. Nema sigurnosti, izgubila je samopouzdanje. Uhvatila sam se u vlastitom repu kao prava škorpionka. Uvijek sam brinula samo o jednom... Uzalud se tješim kako je jedina zadaća mame u životu da za sve bude kriva i da taj osjećaj krivnje uporno izazove kod svoje kćeri. Mama valjda daje sve od sebe da upropasti život svom djetetu, iako je čitav njezin život napor i trud da dijete učini sretnim.

*

Nesreća nikad ne dolazi sama, nesreću uvijek nesreće prate.

*

39

— Nemoćna sam Katja — rekla sam joj kada je odložila torbu u bolničkoj sobi i kada mi je pružila knjigu koju mi Petar šalje: Roland Barthes *Le plaisir du texte*, Paris, 1973. Zna da sam je čitala u Mrkonjićevu prijevodu. »Sada možeš valjda i u originalu«, piše Petar.

— Oprosti — ponavljam Katji — trenutno sam nemoćna. Nemoć mi se čini istinitijom od bilo koje ispriike ili ponude rješenja. Bog ti je dao krvu mamu.

subota uz Seinu

Parizom šeta subota. Mi je provodimo najprije po Montparnasseu u Rue de Rennes. Tamo su svi dućani. Anu vozim u kolicima, čini se prirodnim. Katja u dućanu sve živo proba, ja kupujem žarko crveni kostim. Tu sam boju nosila samo kada sam bila zaljubljena, u vrijeme kada sam htjela biti lijepa za Gorkoga. Poslije više nisam. Štoviše, držala sam je neukusnom. Nije mi pristajala. Sada prkosim situaciji. Mala sjedi u svojim kolicima, ničemu ne posvećuje nikakvu pažnju osim svojim perlicama. Na njih se koncentrira sto na sat, smjestila je torbicu u krilo. Sva je zaokupljena vezenjem. Ništa ne gleda, ni Katjine košuljice, ni moj kostim, ni gomilu ljudi koji tuda prolaze. Onda smo nekako uspjele doći do lijeve obale Seine. Miriše rijeka, kraj je travnja, sve u suncu. Mi tri vedre i zaigrane, kao tri vesele i bahate turistkinje u Parizu. Gric-kamo istu jabuku. Jedan mladić svira na harmonici tri stola dalje od nas. Želi oponašati Yvesa Montanda:

*C'est une chanson qui nous ressemble
Toi, tu m'aimais et je t'aimais
Et nous vivions tous deux ensemble
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais...
.....
Le feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi...*

Katja pita:

- Je li to pjesma Jacquesa Preverta »Mrtvo lišće«?
- Da, glazbu je napisao Joseph Kosma. Sjećam se slabo prepjeva Arsena Dedića
- Sjeti se — kaže Katja.

40

*sad mrtvo lišće oko nas se kupi,
vidiš li, ja pamtim sve
svud mrtvo lišće u parku na klupi
rekla su sjećanja, kajanje, sni...*

U trenutku mi se učini kako dan nije kasnotravanjski, kako smo u dubokoj jeseni i kako mi mrtvo lišće dodiruje kožu. Osjetim jesen i sve njezine odlaske. Cvilim kao ona raščupana kujica na Cvjetnom trgu.

*

Noćas sam sanjala da smo u dječjoj ambulanti, ali se to ni po čemu ne razabire. Prostor je više nalik nekom ukusnome pariškom dućanu. Po sredini je okrugla kožnata klupa. Naokolo, pomno razmještena, vise uskršnja jaja u svim mogućim bojama. Ja sam u svojim bež–bijelim tonovima, sva nasmijana, vedra. Razgovaram i koketiram s jednim liječnikom malo starijim od mene koji je u klasičnome sivom sakou s kravatom, crne razbašurene kose, s čuperkom na čelu, dubokih crnih očiju, živilih pokreta, ponaša se superiorno ali mi je vrlo naklonjen. Prepoznajem ga. To je Gorki. Onda se pojavila Katja kao djevojčica sva mokra. Sušim je velikim šarenim ručnikom. Njezina glavica u krupnom planu. Sušim je nježno kako bi Gorki prepoznao te geste, kako bi mu se svidjele. Dotrči Ana, vedra i nasmijana. Šapnula mi je da je ukrala jedno uskršnje jaje. Smijala sam se i rekla: nemoj sada ispred liječnika, poslije ćemo ga pojesti. Uočila sam jaje, obično nefarbano jaje, u savršenosti svoga oblika. Ono se rastvorilo, Ana je bila u njemu.

*

Volim te Ana, ovog trenutka kao mir i povratak.

*

svibanj

Ana je prohodala. Šepa na desnu nogu.

kraj svibnja

Bolnička sestra donosi mi upute Villejuifa na kojima je zapisano otprilike ovo:

- tumor se smanjio ali nije nestao.
- ponovno morate na pregled u Villejuif za mjesec dana
- možete na more, ali se morate strogo čuvati sunca.

Nakon toga, dobili smo otpusno pismo na latinskom jeziku.

41

— Proučavat će ga na aerodromu — pomislim.

Otišle smo taksijem Ana i ja do aerodroma Orly, pa onda Jatovim avionom u Zagreb. Stjuardese su bile zauzete same sa sobom. Nisu mi pomogle oko Ane.

Nikola Petković

Manijada ili život Rijeke bio je teatar

42

Kada sam se početkom dvadeset i prvog stoljeća u njega vratio, grad je bio sablast. Grad je to bio i kada sam iz njega otiašao. Osamdesete. Sablast. Ali tada grad je imao krvotok. Anemičan, s kisikom na samome rubu dostačnosti, grad je vegetirao i održavao cijelu državu na aparatima. Rijeka, jer tako se grad zove, tih je grad. Tih osamdesetih iz letargije tvorničkih hala, samačkih spavaonica, nerentabilnih avenija uličarki, samoproklamirane mafije koju su, kada ih se usporedi s današnjim kolegama, sačinjavali šlampavi šaneri i nespretno kamuflirani doušnici milicije, iz cvrkuta pionira, brodograditelja, proletera i ideologa, provincijskih partijskih celija, grad su najednom probudili punkeri.

Budući da su bili velika djeca i da su se djeca u njima izborila za trajno mjesto boravka, punkeri nisu poput nordijskih klinaca cmizdrili, *car je gol*, oni su to izvukivali pod sve vrelje nebo ispred Učke. Glasniji od njih bili su jedino odjeci udaraca milicijskih pendreka i žila kojima su, gestama očajnika, željeli za još koji mjesec produžiti agoniju jednog eksperimenta koji je za stanovnike svojega laboratorija odabrao žive ljude.

Vrijeme je stalo jednoga poslijepodneva kada su tadašnje snage sigurnosti izvele režimsku predstavu realnosti. Današnji naraštaji to bi mogli nazvati državnim teatrom okrutnosti, ali ne. To tako nije bilo. Tada je to bio igrokaz realnosti. Narodne milicije čiji je kvartet plavaca kroz zatvoren prozor jednoga hotela pred čijim terasama je živio grad, na mlaki asfalt bočne ulice, izbacio poluživo tijelo jednoga Nenada. Taj čas, cijeli je grad u pomoć pozvao strah i tako, smišljeno prestrašen, uronio u dan kada je stalo vrijeme — u zaborav. To da smo svi zaboravili Nenada i njegovu nasilnu smrt objašnjava da u Rijeci, i nakon smrti, vrijeme nekud nastavlja ići.

Hale koje su tada, iza zidova i ograda, vrvjеле žamorom života, danas su prazne. Radnici koji su u njima radili, danas su mrtvi ili gladni. Netko se sje-

tio da bi se te hale moglo oživjeti. Da bi se u njih mogla useliti umjetnost. Ali, slabo se ti obraćaju vremenu koje je za njima. Jer, dobro je znati da su se te hale tako brutalno i naprasno ispraznile baš zato što u njih radnici nisu ušli svojom voljom, nego dekretom. Isto će takvo pražnjenje uslijediti kada im se vrijeme kojega ne slušaju, vrati u lice, i kada iz njih budu, glavom bez obzira, u potrazi za novim poligonima uobličavanja produktivne dosade, ako u njih budu useljeni dekretom istrčavali umjetnici. Jer, stvari se ne dodjeljuju. Stvari rastu iz njih samih.

Kada se na lokalnoj sceni Rijeke isprazne tvorničke hale, to je znak za uzburu jednak onome kada se u *New York Timesu*, na trećoj stranici, pojavi karta Amerikancima dotad nepoznate zemlje. Ili kada se na CNN-u pojavi lice Christian Amanpour. To znači, to ćemo mjesto s karte, ili u podnožju brda s kojeg na njega gleda kamera u čijem je krupnom planu Andeo-Smrti-Amanpour, uskoro sravniti sa zemljom. A hale, koje smo ispraznili, znače odlazak prosperiteta. Odlazak ekonomije grada i... ulazak teatra.

Mnogi su u Rijeci pokušavali osmislići prazninu koja je u bivšosti vlastite supstance i sadržaja sjedinjavala strah grada i ono vrijeme koje, s nama i bez nas, uvijek negdje ide. No, a ovo govorim iz prve ruke, samo je Mani Gotovac, tu prazninu vidjela istovremeno i kao mogućnost i kao zbiljnost teatra i u nju unijela spektakl. Kada bi Mani šetala Korzom, tim riječkim *Mitteleuropsko-mediteranskim* šorom kojega grad koji za se misli da je na moru nikako ne bi smio imati, kretala se poput mitskog lika iz stripa: koltove je nosila prokletno nisko, a mobitel prokletno visoko. I svaki njezin korak, odjek čizme na klizavom mramoru *Vie Garibaldi*, odjekivao je ideju: *ovo je Austro-Ugarska uredjena u Mediteran, ovo nije samo Mediteran.*

43

Toliko što se tiče tla pod njezinim nogama. Sad malo o stvarima ponad naših očiju. Tome da je Rijeka lijepa jedino gledana očima ekscentrika poučila me je Mani. Stranost njezina tijela u gradu, kao i familijarnost njezina diskurza kojega, u trenutku u kojem, ako ga itko uhvati bilo za glavu bilo za rep, taj netko treba hitno otići na pregled doktoru za glavu, moju su glavu podigli za nekoliko stupnjeva, gore. Prema nebu. Tada sam po prvi put vidio kako izgledaju fasade zgrada iznad trećega kata. Znate ono, zašto bih u gradu u kojemu sam odrastao i koji je ionako prva akvizicija zbilje koju sam prisvajao, gledao ikamo osim preda se? Teritorijalnost je jeziva u njezinim fizičkim limitima. A njena jeza je u tome što se ovi, ako ne paziš, začas pretvore u stav.

Mani je, osim što je cijeli grad najprije potjerala u teatar, pa ga naučila da tamo ide, a onda ga iz teatra nije mogla istjerati (*jer njezin je teatar konačno bilo ono nešto iznad tog trećeg kata u međuvremenima repetitivno i neizlječivo provincijalne Rijeke*), korigirala moj odnos prema Rijeci. Svi koji su obožavali Rijeku, izražavali su to oblicima mržnje prema njezinoj stvarnosti. Suvišno je naglašavati da je unutar polova, u međuzemlju ekstrema, stanovaла ljubav koja je za izraz odabrala mržnju kao apel filistrima koji, za razliku od bezinte-

resnih zaljubljenika u Grad, eto, Rijeku vole, da bi od nje živjeli. Od mnogih kritičara-amanata u sjećanje mi navrate Viktor Car Emin i Janko Polić Kamov. Ljubav se ta i takva uselila u prostor između Rijeke kakvu zaslužuje onaj tko je voli i one kakvu mu u krilo odlažu oni koji je ne vole, ali se pretvaraju da to čine, jer im ta ljubav treba da bi se u njoj ostvarili i da bi, lišeni sablasti estetskog, u njoj, ne zaboravimo to, lagodno živjeli. Mani je taj procjep ispunila sadržajem. A sadržaj je taj bio teatar. Ne samo onaj u koji se ulazi kroz njegova vrata i koji stanuje uz Mrtvi kanal, nego i cijeli grad. Revolt je, pobuna je, estetski čin, govorio je i pisao Antonio Gramsci. Doduše iz komorne atmosfere zatvora. Dana kada je ušetala u Rijeku, nikad mi to nije rekla, a danas zna da je to mogla, Mani je bila suočena s dilemom: hoće li mi ovo, nakon Splita, biti drugi zatvor, ili će od ovoga napraviti spektakl? Pa makar po cijenu toga da se, nakon spektakla na Rječini, nadem u jednom spektakularnom zatvoru. Ali, da bi od Rijeke napravila spektakl, Mani je spektakl morala napraviti i od sebe. Ovoga puta ne spontano: ovoga puta promišljeno. I bilo je tako.

44

Otkad je Mani otišla iz Rijeke, na svu sreću ne spuštam oči s vrhova fasada od čije ljepote zapravo zastaje dah i, nažalost, ne idem više u teatar. Barem ne s onoliko veselja. Ne idem, jer je viziju zamijenila kajdanka, iskru bistre drveni štapić za mahanje pred ljudima u suterenu, a cilindra ni u garderobi. Navikao na »promjene«, srednjoeuropski štih koji je u Rijeci i za Rijeku, za *Domaće*, potpalila Mani, od novog se starog provincijalizma sklonio na sigurno. I ne znam čeka li svoj trenutak u nadi da će nekom zatrebati, ili je i nju, s nadom ili bez nje, dopizdilo. Za činiti teatar od sebe i od grada, treba znati što gotovo *nitko ne zna*. A to je *da je Rijeka grad na moru i da je kod nas sve naopako, jer tu onaj koji dolazi dolazi s mora, a onaj koji odlazi odlazi na more*, ta je naopakost bila temeljem jedne Manijade, jednoga vremena u kojemu je život Rijeke bio teatar.

Da li o tome tako misli i Mani, ne znam. Ali znam da Mani, iako misli, izvan teatra ne razmišlja. Ali budući da su granice teatra za Mani granice svijeta, Mani, dok svijetom šeće teatar, teatrom misli svijet.

Tako je i s teatrom njezina pisma.

Kada mi je prije otprilike godinu dana rekla da piše nešto kao memoare, slušalica u mojoj ruci smekšala se kao polovni ukrajinski vibrator. *Nećeš valjda i ti, za boga miloga*. Pa kod nas više nema pismenog ljudskog bića bez memoara. Osim što je problem sadržaja memoara sadržan u pitanju: što je to tako silno važno u mojem životu da njegove pabirke dijelim s drugima, i ot-kud mi pravo da njegovu teksturu dijelim s nevinim čitateljskim tijelom, mislim da je u zadnje vrijeme pisanje postalo činom literarnog terorizma. Fikcija se sve češće poima kao ventil za frustracije. Znate ono, freza ti pregazi janje, a ti u plač. Na lijevom ti se ramenu pojavi patuljasti politički korektan andeo koji neodoljivo podsjeća na križanku Oprah Winfrey i Mirjane Krizmanić i u

uho ti upuše instrukciju: *izbaci to iz sebe. Napiši knjigu o tome. Proradi traumu pismom...* i tako, dok jaganjci ne utihnu.

I u toj poplavi maltretiranja književnosti, Mani meni da i ona to. U strahu kažem, *pošaljite što imate*. I pročitam zapis o ljubavi pisani od žene koja je *nekoliko godina bila u ljubavi i koja ljude razlikuje po tome jesu li u životu živjeli u ljubavi ili nisu. Ne po spolu, ne po naciji, ne po boji, starosti, mladosti, ne po profesiji: jedino po tome ljubav da ili ljubav ne!* I tada shvatim da čitam o nekomu od nekoga tko je u životu okusio pravu ljubav: što zapravo znači da čitam djelo koje pripada manjinskoj književnosti!

Knjiga će izaći¹. O njezinu sadržaju neću. Završit ću s krokijem strukture teksta. Uvjereni da se radi o dvije razine pisma, o dva rakursa, dva diskursa, Mani odašilje upute scenskim radnicima teksta i, poput glasne inspicijentice, nalaže dvofontno pismo. Jedan se font bavi autobiografijom i tobože je subjektivan, dok se drugi, naoko objektivan, obraća banalnoj uzvišenosti bola tragedije i izvještava o Learu, Orestu, Kornatima i Domovinskom ratu. Taj drugi font kao da u međunožju, što bi se pjesniku jako dopalo, drži Walt Whitman i stišće ga stihom: *nakon rata nema pobjednika*. Svatko nekoga ili nešto izgubi. Kod Mani rat je, kao i teatar, totalan: on je domovinski, svjetski, domaćinski, obiteljski. Jedina stvar strašnija od samoga rata njegove su nijanse. A među njima najstrašnije su one u kojima smrti ne idu po takozvanome redu. Epizode u kojima očevi i majke u rukama drže mrtvu djecu. Bilo da se radi o Kornatima, Vukovaru, ili riječkome asfaltu u dvorištu Kontinentala u kojem je, u trenutku u kojem vremje ipak nije stalo, jer rekli smo, ono uvijek negdje ide... milicija bacila *nečijeg sina* Nenada Vižina nakon čije smrti je odrastao i moj grad.

Odrastao, ali ne i uozbiljio se. Ostao je dovoljno decentriran da u njega primi Mani. I da joj dopusti da ga, barem na intendantski mandat, razvali. A razvalila ga je tako da se nadam da, bez obzira na štreberski *intermezzo*, kad se bude radio *fin de conti*, nakon Mani, Rijeka više nikada neće doći k sebi. Jer to joj je jedna od šansi da (p)ostane gradom 21. stoljeća.

1 U međuvremenu, literarizirana autobiografija, točnije njezin prvi dio kojega sam čitao u rukopisu, objavljena je u izdanju Profila (Mani Gotovac, *Fališ mi*, Profil International, Zagreb, 2010.)

Dražen Lalić

Mani Gotovac kao javna intelektualka

46

Istina ovoga stoljeća: što je čovjek iskusniji,
postaje sve veći lažljivac. Završiti s time i reći
ono što je najdublje u meni.

Albert Camus

Jako mi je drago što sam dobio priliku da sudjelujem na ovom skupu, koji za temu ima stvaralaštvo i dosadašnji život Mani Gotovac, složit ćete se sa mnom, najistaknutije žene suvremenoga hrvatskog teatra. Održavanjem skupova ove vrste djelomice se nadomješta već predugo izražen nedostatak izražavanja poštovanja prema javnim osobama koje su dale i daju naročito velik doprinos našem kulturnom i društvenom životu, te uopće isticanja primjera njihova javnoga djelovanja. Taj je nedostatak moguće s jedne strane povezati s okolnošću da osoba koje zbog svoga društvenoga angažmana doista zavrjeđuju priznanje građana različitih opredjeljenja i svjetonazora u tranzicijskoj Hrvatskoj, ruku na srce, vjerojatno ima manje nego što ih je bilo u nekim prethodnim vremenima; naša zemљa sada kao da nema veličina duha kao što su bili Dunja Rihtman-Auguštin, Ivan Supek, Miroslav Krleža ili Tomislav Janko Šagi-Bunić. Manjak pokazivanja poštovanja prema takvim ljudima, prema mojemu mišljenju, ipak je više od toga uvjetovan već dulje vrijeme u nas prevladavajućom atmosferom primitivizma te prezira prema intelektualnom stvaralaštvu i humanističkom individualizmu. Takvu atmosferu, koja je vrlo štetna za prilagodavanje Hrvatske Evropi i svijetu te za budućnost zemlje, najviše šire raznovrsni moćnici nasmrt preplašeni kako će izgubiti svoje pozicije ako našu prevladavajuće palanačku sredinu obasja svjetlo istine i spoznaje.

Cijeli je svoj profesionalni i javni život Mani, kao moderna vestalka, bila među onima, u nas malobrojnima, koji su nastojali održati i pojačati to svjetlo. To i sada čini, te će tako »sto posto« nastaviti. Poznajem je nešto dulje od jed-

noga desetljeća, od legendarnih dana i večeri njene splitske intendanture; tada su iz umjetničke enklave u Titovoj vili male, ali udarne, kazališne i intelektualne trupe radile smione upade u učmali grad. I ranije čitao njene kazališne tekstove (Gotovac, 1986) i još kao student u Zagrebu sjedio pred pozornicama na kojima su se odigravale njenim talentom i neukrotivim duhom te angažmanom njenih suradnika uprizorene predstave. Kad sam je osobno upoznao, bio sam ugodno iznenaden njenom jednostavnošću — uopće ne treba držati do oholih »veličina« — te bliskošću koju sam prema njoj odmah počeо osjećati. Ta je bliskost jačala svakim našim susretom. Osobito krajem prošloga i početkom ovoga desetljeća, kao razdoblja koje je u njenom, pa i u mojem, životu bilo obilježeno velikim profesionalnim i privatnim mijenama. I bjegovi ma: kultni talijanski film »Mediterraneo« (režirao ga je 1991. Gabriele Salato res, a jedan od producenata bio je — Silvio Berlusconi) posvećen je »svima koji bježe«, a Mani i ja, Mediteranci i južnjaci, tada nismo mogli pobjeći od bjegova. Juriša je tada, kao i u drugim razdobljima njenoga uzbudljivoga života, ipak bilo mnogo više. O tome, uz ostalo, svjedoče sloganii sezona splitskoga HNK kada ga je vodila Mani Gotovac: »Usuditi se ljubiti«, »Da nema vjetra, pauci bi nebo premrežili«...

Kasnije sam shvatio važan razlog zbog čega se s njom osjećam jako povezanim. I to slijedom misli i njoj i meni omiljenoga Alberta Camusa: »Teatar i stadion su jedina mjesta gdje se osjećam nevinim.« (Camus, 1995) Naime, Mani se duhovno nevinom osjeća u teatru, a ja, kao umirovljeni torcidaš i aktivni sociolog koji je doktorirao s tezom o nogometnim navijačima, na stadionu. Stoga smo se ona i ja, kao ljudi koji nastoje živjeti kao sljedbenici antičke kulture odnosno zagovaratelji jedinstva duha i tijela, dobro razumjeli u nastojanju da usprkos svim gadarijama i komplikacijama oko nas ostanemo prostodušnima, zaigranima, zapitanima... Mani, kao prvorazredna *femina ludens*, tj. žena koja (se) igra, svojim primjerom pokazuje kako čovjek takav može ostati jedino ako diše i djeluje u stvarnom životu, što dalje od intelektualne kule bje lokosne.

Jedan od mojih najdražih hobija je praćenje kazališta koje je prema Maninom učitelju Petru Brečiću »od svega svemu bliže«; njen je omiljeni hobi, izgleda, promatranje onoga zanimljivoga i važnoga što se zbiva u širem društvu koje je kod nas već predugo, na žalost, od svega dobrog svemu dobrome dalje. Udružili smo ta dva naša hobija i u nekom neformalnom tandemu možda učinili ponešto korisno. Žive rasprave, uglavnom »iz čudnih kutova«, o drama ma i predstavama, ali i o građanskim inicijativama i drugim političkim i društvenim zbivanjima. Kritičko čitanje njenih i mojih novinskih tekstova prije i(ili) poslije objavljuvanja. Čak i — zašto to ne spomenuti — zajedničko »pretresanje« nekih naizgled uvrnutih ideja, poput lansiranja u nas i u regiji najpopularnije pop-pjevačice, istinski talentirane komunikatorke, u orbite kazališnoga života. Kao što znate, Severina Vučković je uspješno glumila barunicu Castelli i

pritom izazvala sablazan među konzervativcima svih boja, a u međuvremenu je postala ne samo Manina prijateljica, nego na neki način i moja drugarica (s obzirom da se pokadšto družimo), što dugo nije nailazilo na razumijevanje nekih intelektualnih čistunaca u Maninoj i mojoj blizini.

U ovom se izlaganju, međutim, ne bavim ponajprije bogatim i osebujnim doprinosom koji je Mani Gotovac dala teatru u nas i drugdje, s obzirom da o tome znatno upućenije od mene amaterskoga promatrača kazališta i umjetnosti mogu govoriti drugi sudioinci. Nemam namjeru ni da ponajprije govorim o njoj kao osobi, jer ovdje sjede ljudi koji Mani poznaju mnogo dulje, pa i potpuno od mene. Umjesto toga, koristim ovu dobru priliku da iznesem i ukratko obrazložim jednu tezu koja je bliska mojoj sociološkoj ekspertizi te mojoj kakvoj–takvoj upoznatosti s političkim i društvenim zbivanjima u nas: Mani Gotovac jedna je od najistaknutijih javnih intelektualaca u suvremenoj Hrvatskoj.

Prije nego što počnem s obrazlaganjem te teze, trebam iznijeti što uopće podrazumijevam pod sintagmom »javni intelektualac«. Dakle, to je široko obrazovana i stručna osoba koju odlikuje izražena briga za opće dobro i kritički odnos prema pojавama koje ugrožavaju ono istinski humano i vrijedno koje treba pripadati svima. Javni intelektualac nužno ima sposobnost nadilaženja područja svoje profesije i ekspertize, odnosno širokoga motrenja društvenih zbivanja. Nju ili njega karakterizira spremnost da samostalno ili s drugim sličnim osobama pisanim, izgovorenim i drugim porukama te za to vezanim inicijativama angažira u javnoj sferi, i to usprkos mogućim osobnim teškoćama pa i pogibeljima.

Prema Edwardu W. Saidu, koji je bio najveći Palestinac među Amerikanima i najveći Amerikanac među Palestincima, javni je intelektualac prilično autsajderska pozicija (Said, 1996). I još gore od toga: prošle je godine crnogorski pisac Andrej Nikolaidis, valjda ponajprije zbog svojih tegobnih iskustava s Emirom Kusturicom, ustvrdio: »Posran je to posao, biti javni intelektualac.« (Nikolaidis, 2008) Poglavitno je to izraženo u posljednja dva desetljeća na ovim prostorima gdje, kako uočava Predrag Matvejević, »svaka kritička riječ koja se tiče vlastite nacije smatra se izdajom, a ona koja dotiče drugu naciju tretira se kao uvreda ili čak neprijateljstvo. Prostor između izdaje i uvrede postaje sve uži i neugodniji, sve više je nalik na procijep.« (Matvejević, 2008) Usprkos svemu tome, mnogi se »guraju« da ih se proglaši za javne intekstualce, što uz ostale čimbenike utječe na promjenu obrasca kako se postaje intelektualac, ali naravno kvazivrste. Istaknuti američki novinar i urednik Lewis A. Lapham uočio je 2001. da za razliku od prošlih vremena najprije dolazi slava, a potom knjiga, te upozorio kako »uspjeh i slava čini danas ljude 'mudrima', a ne čini ih mudrost slavnima«. (prema: Letica, 2007: 19)

Doista, i kod nas danas je mnogo (samo)zvanih, a malo odabranih javnih intelektualaca. Posljednje možemo prepoznati po tome što, poput Don Quijotea, istovremeno izražavaju i ludu odvažnost i razumnu upućenost. Nadežda

Čačinović, predsjednica hrvatskoga PEN-a, prije je pola godine, u jednom intervjuu, govoreći o javnim intelektualcima ustvrdila: »Za prosvjed treba hrabrosti, za kritiku znanja.« (Čačinović, 2009) Doista, javni intelektualac mora imati i hrabrosti i znanja: sudjelovati i u prosvjedima i iznositi kritike. Mora živjeti i djelovati poput »pobunjenoga čovjeka« kojega je opisao (Camus, 1976) i svojim životom posvjedočio Albert Camus. Baš tim teškim putem, gledajući u znakove pokraj njega, već dugo ide Mani, vrhunski izdanak pobunjene i umne žene u Hrvatskoj, zemlji u kojoj je vazda teško biti pobunjen i uman, a najteže k tome i ženskoga roda.

Brojni su primjeri djelovanja Mani Gotovac kao javne intelektualke. Posebno intenzivno tako djeluje od kada je »silom zakona« umirovljena. Ovdje ukratko iznosim neke primjere njenoga intelektualnoga djelovanja koje sam na ovaj ili onaj način izravno pratio, a u pojedinima na neki način i osobno sudjelovao.

Prije desetak godina, kad je Split još bio na razvojnoj prekretnici s koje je još mogao krenuti u smjeru suprotnom od onoga kojega sada personificira Željko Kerum, Mani je predvodila niz inicijativa u teatru u gradu i gradu u teatru, koje su zajednički nazivnik imale u težnji da se ta urbana sredina otrgne od raznovrsnoga natražnjaštva. Mandat intendantice HNK kao serija kulturnih subverzija: »Cigla« i »Ptičice« Filipa Šovagovića, »Krovna udruga« Ivice Ivaniševića i Ante Tomića, provokativan nastup TBF-a na otvaranju Splitskoga ljeta... Ta i druga zbivanja izazivala su bijesna javna reagiranja konzervativaca, na koje je Mani odgovarala britko i hrabro. U takvom je djelovanju imala potporu pojedinih hrvatskih i stranih (primjerice, u Split je tada dolazio i glasoviti Jack Lang) kazališnih i drugih javnih osoba, pa i nekih istaknutih političara (ponajprije Antuna Vujića, tadašnjega ministra kulture), ali ne i splitskih te drugih političara. Baš su je oni naposljetu, na svoju sramotu, otjerali iz toga podijeljenoga grada, kojega ona bez obzira na sve jako voli i koji joj u svom važnom dijelu uzvraća ljubav. Mani je itekako svjesna da veliku ljubav, na žalost, nerijetko prati mržnja.

Ali, nisu je otjerali iz svijeta. Niti su to uopće mogli učiniti, ma kako se trudili. Mani je uvijek svjetska, djelovala kao intendantica HNK u Rijeci, voditeljica zagrebačkoga YES-a, ili pak kao dramaturginja u New Yorku. Kao takva, ona ne samo što znatiželjno gleda nego uglavnom i vidi ono što se istinski važno dogada na planetu. Tako smo 2008. pomno pratili fenomen Obame. Odmah po mome povratku iz Washingtona D. C., odakle sam mjesec i pol opservirao kampanju i izbore u SAD, uvjerila me je da napišem knjigu. Dala mi je savjet da to učinim što prije, dok su mi utisci još svježi. Kad ona nešto nakon dugoga premišljanja predloži, onda redovito ima prejake razloge i predobru »spiku« da bi je iole razuman čovjek mogao odbiti. I tako sam »brzinski« napisao tu knjigu (Lalić, 2009.), a Mani je za vrijeme procesa njenoga stvaranja čitala poglavlje po poglavlje i davala vrlo korisne primjedbe i prijedloge.

U siječnju 2009. smo zajedno, uz pomoć nekih uglednih znanstvenika i javnih osoba, predstavili moju knjigu »Obama: Strme staze do Bijele kuće« u Rijeci i u Zagrebu. Naročito će mi u sjećanju ostati njeno izlaganje na predstavljanju te knjige u Gradskoj vijećnici u Rijeci, gdje su je brojni poštovatelji slušali bez daha. Citirala je Ujevića, Dizdara i druge mislioce, a opet je najbritkija bila kada je izgovarala svoje misli. Izbor Baracka Obame za predsjednika SAD-a ona je odredila kao »čudesan kolektivni čin« i istaknula kako »Obama i ono što on radi nije samo pitanje politike, već načina života. Svi trebamo promjenu kulture i kulturu promjene.« (prema Cupać, 2008) Ponukana tom čudesnom pričom o Obami koja uz ostalo pokazuje kako se kao istinski patriot može djelovati integrirajući različite identitete i političke opcije, istaknula je kako više ne pristaje da se srami svoga rodoljublja kao što ga se poput mnogih od nas sramila u Tuđmanovo doba. Ne sjećam se više je li ona tom prilikom citirala misao Miroslava Krleža »Hrvatstvo nije Jedno Jedinstveno Hrvatstvo kao Takvo« iz »Deset krvavih godina« (Krleža, 1990: 121), ili sam to učinio ja, ali znam kako smo oboje tada otvoreno istakli svoju vezanost za domovinu i izrazili nadu kako će i u našoj zemlji neki političar uspjeti prevladati već predugo prisutno isključivo shvaćanje rodoljublja kao što je to u SAD-u učinio Barack Obama.

U kasno ljeto 2007. Mani Gotovac je u »Jutarnjem listu« objavila jedinstveni, potresni tekst o tragediji vatrogasaca na Kornatima i uopće o položaju mladih u nas. (Gotovac, 2007b) Stanje mladoga naraštaja analizirala je nekom kombinacijom dramaturške i kritičke društvene analize koja me je svojom britkošću, dok sam je čitao, zadivila. U tekstu je upozorila kako su tragična zbivanja vezana za mlade započela s ratom: »Ginuli su mladi. Bili su anonymni, bili su na margini. Nijedan među njima nije proglašen junakom. Jedini junak Domovinskog rata bio je Franjo Tuđman.« Nastavila je s iznošenjem crne kronike odnosa politike i društva prema mladima u poraću: »Nakon rata stanje iz okruga glagola 'biti' odmah je prešlo u okrug glagola 'imati'. U toj promjeni, gdje je svaka ideja o takozvanom idealu zamijenjena idejom — o stjecanju novca, kod nas se opet najviše obila o glavu mladih (...) svi oni koji kod nas imaju moć u obliku novca, slave i, unatoč svim vrstama feminizma ili upravo zbog njih, još uvijek dominantnu moć onih koje imaju u posjedu lijepu mladu ženu ili lijepog mladog muškarca.«

Pretposljednjega dana rujna te godine, gotovo dva mjeseca uoči održavanja parlamentarnih izbora, objavila je u istim novinama esej »Otac i sin. Čiju smo vlast zaslужili« (Gotovac, 2007b) u kojemu kombinira dramaturšku (primjeri iz Shakespearea, Krleža, Držića i drugih pisaca koji se bave sukobima oca i sina) i politološku analizu. Što se tiče »oca«, taj je tekst danas lako moguće iščitati kao precizno predviđanje onoga što će se kasnije zbiti u tzv. visokoj politici: »Otac ne razvija oko sebe ili u svoje ime nikakve mitologije, ideologije programe... on se boriti za golu vlast. Hladno, cool. Takav je i kada izmišlja i

kada lansira laž i dok zna da laže. A snalažljiv je i sjajan je retor. U tim scenama uvijek me osupne njegova potpuna prirodnost. Kao da se ništa ne događa. Kao da je sve samo prirodni tijek stvari.« Teško je čak zamisliti vjerniji opis traumatične ostavke Ive Sanadera, koju je sada već bivši premijer izveo baš u maniri »kao da se ništa ne događa«.

U vezi s izbornom i političkom strategijom »sina« Mani se pita: »Ali nakon naše hrvatske laži s njezinih tisuću lica, nuditi nešto jednostavno, moguće, pošteno nije baš lako. Kako upaliti taj kod u glavama birača? Kako ovom izlaganom, prevarenom i izmrcvarenom puku reći nešto istinito pa da i zvuči kao istina a ne kao namještajka za neku sutrašnju vlastitu dobit.« Dobro se sjećam kako tada nisam s njom dijelio, što sam joj tada i rekao, njen oprezni optimizam u pogledu političkoga razvoja Zorana Milanovića. Taj je svoj optimizam ovako izrazila: »Čini mi se ili se nadam kako je ovaj put Sin dovoljno jak. Jesu li mu skloni vrijeme i bogovi? I zar ipak nije došlo to vrijeme kada bi Hrvatska napokon mogla biti zemlja sa Sinom na vlasti. Započeо je bez laži. Može li nastaviti? Možemo li, kako je napisao Krleža, izaći iz ustaljene horizontale i barem pokušati putem prema vertikali? Ili su i to samo snovi?« (Gotovac, 2007b) Prema mojoj tadašnjoj i posebno sadašnjoj ocjeni, hrvatska politička elita u cijelosti, uključujući šefa najjače oporbene stranke koji se u vezi s nekim važnim političkim pitanjima ne snalazi baš dobro, već je dugo u »horizontali« i nema potencijal da se u ovoj ili onoj varijanti podigne dostatno da od problema postane njegovo rješenje. Mani je što se toga tiče možda još uvijek optimistkinja. Ne moramo se u svemu složiti. Tako je zanimljivije. A s njom je uvijek zanimljivo.

Mani je najprodornija kada upozorava na nezavidno stanje u hrvatskoj kulturi i smisleno povezuje uvjetovanost i pojavnost toga stanja s društvenim stanjima i neprilikama. Polazeći od čvrstoga uvjerenja kako je »umjetniku zabranjeno biti bezopasan«, ona u smjeru Ministarstva kulture i ministra ispaljuje salve argumentiranih kritika. One bi u istinski demokratskoj zemlji bar izazvale reagiranje, neko zastupničko pitanje nekoga oporbenoga zastupnika u parlamentu. No kod nas njene tvrdnje kako je ministar Biškupić »ipak suviše zaokupljen isključivo svojim interesima«, upozorenja da Ministarstvo kulture udaljava i zaobilazi »sve što miriše na inteligenciju i kulturu i posebno u hrvatskom kazalištu«, opisivanje stanja naše kulture kao »raskrečenost između sitne pljačke po modelu komunističkog sustava i sitne pljačke po načelu totalitarne demokracije« (Gotovac, 2009c) i slične, ne izazivaju nikakva otvorena (podzemnih, naravno, ne manjka) reagiranja. Niti onih koji su na vlasti niti onih koji se na vlast žele popeti. Ni jedne ni druge kultura i dijalog o njoj, u stvari kultura ne zanima, vjerojatno su ponajprije zato tako besplodni. Svjesna te sterilnosti, Mani tvrdoglavno sije za budućnost. Ili za prošlost. Ili za »ovo doba kada pokapamo žive i kada mrtvi više ne umiru«. (Gotovac, 2009b) Nešto će već izniknuti. Evo, već niče...

Posljednjih nekoliko godina Mani je izravnija, pa i bespoštednija prema sebi i drugima, nego što je ikada prije bila. Poput mnogih drugih, jedva čekam da se objavi njena autobiografija u kojoj će mnoge maske pasti, a ponajprije njena. I sama je nedavno priznala: »U životu sam se često i sjajno pretvarala. Zvali su me 'željezna lady', a ja sam uvijek i u svemu bila nesigurna. Pokušavam sad, na stranicama knjige, prestati glumiti. Nemoguće je, ali vrijedi pokušati.« (Gotovac, 2009a) Međutim, nitko tko je bolje poznaje, uvjeren sam, ne misli kako se pretvarala zbog nekoga straha: povremeno je nosila masku ne samo zbog svoje nesigurnosti koju vješto ili pak nespretno pokušava prekriti, nego zato što je maskiranje, kako ističu teoretičari igre, neizostavni dio tog fenomena (Caillois, 1979). A igra, gluma ukorijenjena je u njenim genima i razvijena u izvjesnim osobitostima njenoga ekstravagantnoga stila, a ponajviše u poslanju njenoga nadasve vrijednoga života.

Iako je koju godinu starija od mene, koji sam se već lišio mnogih iluzija, Mani Gotovac sasvim mladenački sanja o boljem teatru i smislenijem životu individue i društva. I »do bola« otvoreno govori o svojim snovima. Pritom se često, kao osebujna *femina ludens*, igra s drugima, ali i sa sobom: »Ne znam šutjeti. Ne zato što mislim kako bih nešto mogla promijeniti, nego zato što sam jednostavno budala.« Umjesto da tu tiradu, tako tipičnu za Mani, komentiram osobno, na kraju se ovoga izlaganja u tu svrhu koristim riječima velikoga Erazma Roterdamskoga koje kao da su njezine: »Drugi će dati sud o vrijednosti moga djela, ali ja ipak mogu reći, ako me samoljublje nije sasvim zasljepilo, da sam ispjevao pohvalu Ludosti, ali ne sasvim ludo.«

Literatura

- Caillois, Roger (1979) *Igre i ljudi: maske i zanos*. Beograd: Nolit.
 Camus, Albert (1971) *Zapis. Od svibnja 1935. do ožujka 1951*. Zagreb: Zora.
 Camus, Albert (1976) *Pobunjeni čovjek*. Zagreb: Zora GZH.
 Camus, Albert (1995) *Pad*. Zagreb: Školska knjiga.
 Čačinović, Nadežda (2009) »Slijede nam burna vremena«. Intervju vodila Vesna Pažin, Slobodna Dalmacija, Split, 18. ožujka.
 Cupać, Damir (2009) »Lalić: Barack Obama probudio je nadu«. Novi list, Rijeka, 20. siječnja.
 Gotovac, Mani (1986) *Dubrovačke mišolovke*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
 Gotovac, Mani (2007) »Mladi u Hrvatskoj. U kamenjaru na Kornatima u požaru stradali su...« Jutarnji list, Zagreb, 15. rujna.
 Gotovac, Mani (2007) »Otac i sin. Čiju smo vlast zaslužili. Jutarnji list, Zagreb, 29. rujna.
 Gotovac, Mani (2009) »Mani Gotovac. Lagala sam vam, 'Željezna lady' bila je samo moja maska«. Intervju vodio Tomislav Čadež. Jutarnji list, Zagreb, 28. ožujka.
 Gotovac, Mani (2009) »Hamlet bez volje, želje, srca i mozga«. Globus, Zagreb, 28. kolovoza.

- Gotovac, Mani (2009) »Kerumov preljub u državnom teatru«. Globus, Zagreb, 30. listopada.
- Kleža, Miroslav (1990) *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Lalić, Dražen (2009) *Obama: Strme staze do Bijele kuće*. Rijeka: Novi list i Adamić.
- Letica, Slaven (2007) *Let iznad kukavičjega gnijezd*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Nikolaidis, Andrej (2008) »Practice What you Preach ili zašto angažirani Mizantrop piše kako misli«. Tvrđa, časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, Ivanić Grad.
- Roterdamski, Erazmo (1990) *Pohvala ludosti*. Beograd: Samostalno autorsko predvodilačko izdanje.
- Said, Edward W. (1996) *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books.

Snježana Banović

Intendature Mani Gotovac pokazuju da je ustajali kazališni model 19. stoljeća moguće mijenjati

54

»Mandat nije mandat, mandat je pustolovina u traganju za ishodišta koje prepoznajemo kao suvremenost«. (Mani Gotovac)

Nakon mučnih ratnih i tranzicijskih vremena, u Hrvatskoj je došlo do brojnih promjena na polju kulturne politike i estetike kazališta, no iz brojnih, uglavnom teško shvatljivih razloga, vrijeme kao da je stalo u velikim mastodontima naše nacionalne kazališne kulture. I dok je za mnoge manje umjetničke institucije tranzicija bila bolna, te su morale potražiti nova rješenja svojih životnih i umjetničkih pitanja, u našim nacionalnim kućama nije se promijenilo baš ništa u odnosu na devetnaestostoljetni model — i danas imamo tranzicijskog ministra koji o kazalištima ne misli ni ozbiljno niti artikulirano pa ti veliki pogoni i dalje gutaju novac, repertoari su sve nezanimljiviji, ansambls sve glo-mazniji, nedjelatniji i nemobilniji. Pomak od nacionalne u nadnacionalnu kazališnu kulturu uključenu u europske kazališne trendove samo je san rijetkih pojedinaca.

Jedno se doista promijenilo u odnosu na stara vremena: žene na mjestu ravnatelja kazališta postale su redovita pojava, što je do kasnih devedesetih bilo gotovo nezamislivo. Nacionalna kazališta u devedesetima kreirana unutar sulude logike posluha i domoljubnog nezanovijetanja pod svaku cijenu bila su vođena od muških ravnatelja vjernih vladajućim, uglavnom ignorantski obrazovanim elitama, te je stoga krajem devedesetih kao bomba odjeknula vijest da na čelo HNK u Splitu dolazi Mani Gotovac — prva žena intendant u povijesti hrvatskoga kazališta.

Te davne 1998., nakon što je u šest godina zagrebačkom Teatru ITD uspjela u velikoj mjeri vratiti staru slavu, odvela ga na festivalе širom svijeta i osigurala mu mnoge prestižne domaće i svjetske nagrade, ona odlazi u svoj

rođni grad raditi — kako je to sama najavila — *javno, otvoreno i demokratsko kazalište*, ali i osvremeniti njegov tradicionalni ljetni festival. Ideja je jasno formulirana i vođena: stvaranje umjetnosti svoga vremena u kojem HNK i Splitsko ljetno trebaju postati srce i duša Splita i koji će — kako je to voljela Gotovac naglašavati — razbuditi staru i generirati novu, uglavnom mladu publiku željnu drugačijeg teatra od onog koje im se nudilo u mandatima njezinih prethodnika.

Svojim načinom vođenja teatra odmah je podijelila kulturne, a uz to i političke krugove, ne samo u Splitu već i u cijeloj Hrvatskoj. Kao što znamo, Mani je glasna i sveprisutna u medijima, često provocira, polemizira i proziva pa nije teško u našoj sredini šutljivaca i klimavaca naletjeti na minsko polje neodobravanja i sukobljavanja. Pamtim i danas njezin sukob sa Zlatkom Vitezom kojeg je prozvala u tisku zbog traženja enormnog honorara za gostovanje histrionske predstave na Splitskom ljetu. Pa kad je on, iznerviran provociranjem svoje veličine zatražio od tadašnjeg ministra Vujića da je smijeni, ona mu je uzvratila da je *tupan i tulipan u istoj osobi*. Bio je to — uobičajeno za Mani — jedan jaki udarac za ubijanje barem dvije muhe, jer osim prilike da svom vječnom ideološkom i estetskom neprijatelju Vitezu skreše sve u lice, dobila je u visokotiražnim medijima i veliku reklamu za nadolazeću premjeru. Kod nje, naime, djelovanje u teatru znači djelovanje u apsolutnom smislu pa Goetheovu izreku da umjetnost traži cijelog čovjeka ona potpuno prisvaja i ponešto doraduje: kada vodite teatar — za i u ime njega morate živjeti svaki svoj dan, svaki svoj trenutak, nastojeći prenijeti u svaki njegov segment svu svoju energiju. Ako pritom još želite kreirati predstave koje direktno reagiraju na naše vrijeme i prostor, sukobi na širem umjetničkom i političkom planu su neminojni: sjećam se kako je *Buzdo*, tekst nepoznatog hrvatskog autora iz 18. st. u režiji Paola Magellija uzdrmao kritiku i publiku, a isto je bilo sa Šovagovićevom *Ciglom*. Dogodio se tada u nas nezamisliv atak na dotadašnje poimanje modela nacionalnih kazališta: alternativa je odjednom zauzela važno mjesto u nacionalnoj kući, zaokrenuvši očekivani tradicionalni repertoar u posve suprotnom smjeru koji je kulminirao posve ludim viđenjem Pirandellove drame *Šest lica traži autora* u režiji kontroverznog Jean-Michela Pesentija. Repertoarna uzbudljivost i šarolikost prisutna je bila, osim u Drami i u Operi i u Baletu (*Turčin u Italiji*, *Lucia di Lammermour*, *Ščelkunčik...*). Njezin je ravnatelj Drame Ivica Buljan bio vrlo točan i precizan kada je 1999. za časopis *Frakcija* napisao: *Ne radi se samo o potrebi osluškivanja duha vremena već najprije o imperativu da se nikad ne smije ući u rascjep s onim što se događa oko nas. Javno kazalište mora u obzir uzeti valove priča i valove povijesti. HNK Split bi trebao biti otvorena kuća, prostor susreta različitih umjetnika. Želimo da HNK bude u pravom smislu kazalište grada i njegovih stanovnika, Dalmacije i zemlje, europsko i svjetsko...*

Svoje ideje i programe Mani je redovito podcrtavala sloganima koje obogažava smisljati, pa su tako i sezone i festivalski programi obavezno bili kršteni začudnim imenima: *Teatar u gradu i grad u teatru* jedan je od njih, a, primjerice, sezona 2000/2001., bila je predstavljena još jednim sloganom à la Mani: *Usuditi se voljeti*.

Tu dolazimo do još jedne važne digresije, naime, sa stopostotnom sigurnošću može se ustvrditi da je *ljubav* omiljena Manina riječ: ona je začudo jedna od rijetkih u našem kazalištu — području koje u svojoj estetici, ako ćemo vjerovati Shakespeareu i ostalim bardovima, ponajviše barata baš sa snovima, slobodom i ljubavlju — koja ima petlje stalno govoriti o ljubavi i to onoj starijskoj, pravoj, nepatvorenoj i iskrenoj, ali i ne manje važno — strasnoj! *Kazalište je moja ljubav koju treba uvijek iznova stvarati*, kaže Mani i mi joj vjerujemo.

No, kako osim s ljubavlju kazališni posao često barata s jalom i neprijateljstvima, njezino je djelovanje nerijetko moralo biti upereno u pravcu razotkrivanja potpuno nesuvislog modela HDZ-ove vladavine u kulturi kojem, nažalost, svjedočimo i danas.

Unatoč snažnoj i uglavnom pozitivnoj promjeni misije splitskoga kazališta, njezini kritičari bivali su s vremenom sve glasniji: dok je sveprisutni Tolja Kudrjavcev objavio u jednom osvrту da je *Mani oboljela od kravljeg ludila*, drugi kritičar *Slobodne Dalmacije*, Jasen Boko nazivao ju je Potemkinom, optuživao za neracionalno trošenje novca i — kako je to volio više puta naglasiti — *benderovštinu* svake vrste. Na neke njezine poteze pojedincima se dizala kosa na glavi: dosadni kazališni čistunci prigovarali su joj estradizaciju teatra, neki domaći redatelji nisu mogli tolerirati brojne strance (a naročito njihove vratolomne honorare), zamjerali su joj i mali broj repriza naslova u koja su uložena velika sredstva (kao primjerice predstava *Roberto Zucco* za koju je ukinuto gledalište u parteru, zatim čudan izbor redatelja i konцепције za Krležine *Glembajeve...*). Mani, međutim, nije odbijala kritike ljutnjom i uvrijeđenošću, sama je znala reći da predstava ne mora uspjeti, ali da mora protresti publiku i potaknuti na dijalog toliko potreban šutljivoj hrvatskoj kazališnoj zajednici. Najviše, kako veli, voli subverzivne predstave, a ne *mrtvozorničke* kojima je mjesto u muzeju sjećanja a ne u kazalištu 21. stoljeća. Mani je pak omiljena njezina krilatica po kojoj nije samo preporodna kategorija već i gospodarska jer utječe na sam razvoj društva.

Vjerna načelima istraživačkog kazališnog izraza koji ne drži do državotvornog, paradnog i nacionalnog pogleda na teatar, vjerna lansiranju novih pisaca čije je drame uživala proizvoditi, osvojila je za HNK Split brojne nagrade i sudjelovala na međunarodnim festivalima što se iz današnje kerumovske kulturnopolitičke recesije u Splitu čini dalekim i teškoostvarivim snom.

Kada je shvatila da neće uspjeti u tadašnjim gradskim političkim strukturama osvojiti i drugi mandat, nije se obeshrabrilala: *Ako ne budem intendantica*

splitskog HNK na nekom će drugom mjestu u Hrvatskoj ili u inozemstvu stvarati kazalište koje teži ka svojoj slobodi. Godine 2002. primorana je otići, a s njom iz Splita odlazi i njezin europski san o predstavljanju na mjestima poput Nice, Züricha, Bruxellesa, Liegea, Venezuele...

No, pauza među mandatima nije duga, već 2003. na dužnost intendantice stupa u Rijeci, gdje iz ralja provincijalizma u koje se bilo ozbiljno zavuklo, postavlja riječko kazalište na kartu Mediterana i Europe, a uz to pokreće scenu *off Zajc* i osniva festival Riječke ljetne noći. Jednostavna formula je uspjela: strategiju i program za Split primjenila je i na Rijeku, braneći čvrsto jedini ispravni stav da hrvatska kazališta na obali moraju postati važno mjesto na kulturnim krajolicima Sredozemlja jer je, kako sama veli: *Hrvatska je upravo iz kulture Sredozemlja izvela svoju lozinku i svoj ulaz u sudbinu zapadnog kruga.*

Iako većina nas nikada neće pristati na Severinu u ulozi Krležine barunice Castelli-Glembay, moramo se složiti da HNK Rijeka nikada u svojoj povijesti nije bio tako uzbudljivo kazalište kao u mandatu Mani Gotovac, upravo zato jer se po mnogima dogodio zanimljiv i intenzivan kulturno-politički udar: spoj Riječana i njihova Kazališta. Na početku je čak uspjela sanirati dug svojeg prethodnika od dva milijuna kuna, potom kazalište isprofilirala kao živo i estetski jasno definirano pa je ono, slijedom prirodnih sociopsiholoških zakona postalo svojevrsno okupljaljalište. Postalo je mjesto gdje su uklonjene razlike između elite i puka, gdje se stvaralo stanje za i protiv, bez ravnodušnosti, a to je po mnogima njezino najveće dostignuće. Usuđujem se ustvrditi da na Maninim kreativnim krilima i odbijescima njezinih vizija HNK Rijeka živi i danas, čak pet godina nakon završetka njezina mandata. Treba istaći i činjenicu da je, suprotno većini svojih kolega intendantata, intendaturu u Rijeci napustila s pozitivom od pola milijuna kuna. U toj lijepo sročenoj bajci ipak treba istaknuti i činjenicu da joj se, za razliku od Splita, politika u kulturno-politički osviještenoj Rijeci nije miješala u program, pa je ona u potpunosti mogla realizirati dobro poznatu istinu da kazalište uspijeva samo u prostoru slobode.

Jer doista, pitanje kazališta je za svaku kulturno-politički razvijenu sredinu pitanje strategije i vizije koja će potaknuti slobodne kreativne energije, pa iako se vizije Mani Gotovac nekim ponekad čine prelepršavima i nedovoljno ozbiljnima, vrijedi učiti na njezinoj razbarušenosti koja samo za suhe činovnike znači kaos. Ona je sama na svoj nadahnuti način u jednom intervjuu najbolje definirala kontekst u kojem se naprsto mora pokušati stvarati uspješno kazalište: *Još je jučer svijet globalno bio opsjednut vremenom, pa dok je danas ono svedeno na istodobni sinhronitet, prostor je postao naša opsesija, čudesno isprepletena mreža odnosa i veza. Danas posvuda odjekuje ono biti tu, biti ovđje. U tome je krupnu ulogu odigralo i samo kazalište jer je ta umjetnost izvorno lokalna, po svojoj prirodi duboko vezana uz vlastite iskone, pa ulazi u kor-*

pus europske kulture, dok je put prema Europi u osnovi put prema samom sebi.

Nažalost, kazališni putevi nisu Mani Gotovac odveli prema HNK Zagreb, jer da jesu, možda bismo i u zdanje na Trgu maršala Tita odlazili u iščekivanju istinskog ili barem kontroverznog kazališnog **dogadaja**, a ne kako to prečesto običavamo — ravnodušni ili još gore — unaprijed razočarani.

Jagoš Marković

Mani, tko je to?

Mani je začudo čudo! Života i teatra. Kao intendant, kao dramaturg, kao pisac.

59

Nije mi lako da pišem o Mani.

Bliski smo.

O Mani mogu da govorim satima, ali sad stojim, i ne znam odakle da počnem.

»haaaaa, moj Jagoš, ja sam skandal i od skandala učinjena!«

»nježnost je bit življenja!«

»seks je za životinje, a za ljude je da vode ljubav!«

»nemam novaca, nisam vam ja narodna banka!«

»ajme! ne rade ništa!, nitko ništa!«

»ajme! e hoću da će me sad zaklat, na!«

»ajme umrijet ēu jadna ako to ne učinite!«

»ajme, život ste mi moj produžili!«

»a gdje ja, starica?«

»grozno sam debela, to morate znati!«

»errrooossss!«

»kurrrraaac!«

»i ništa vam ne treba, ništa, prazna scena, vjerujte, za Krista Boga!«

.....

To su rečenice koje čujem kad mislim na Mani kao intendantu.

Za nju u uredu, na ulici, gdje god bila, ne samo što nema radnog vremena, već nema ni prepreke. Riće kao lav, ili civili kao ranjena, šarmira svim mogućim sredstvima, ali cilj, koji je uvek za dobro teatra, ostvaruje.

Pitao sam se, kad je toliko uporna, rečita, nezaustavljiva, naporna i zanosna, prema meni koga tako voli, kakva li je prema onima koji joj nisu dragi. Nisam se u to upuštao, jer kad joj kažem: »Ma vi sad meni sve povlađujete samo da krenem raditi, a znate da kad krenem, da ćete me kršiti i da ćete sve istjerati po vašem«, onda ona:

»a naravno moj Jagoš!«

s istinskom detinjom čednošću, iskrena kad treba, zna biti i surovo iskre-na bez kalkulacije, samo da spasi onog kog voli, taman ga zbog te iskrenosti i izgubila. To je, uz odanost, kojoj nema ravne, odanost koja je slijepa, čini pri-jateljem takvim da onaj kome je ona prijatelj, oseća se zaštićen od svega što je-ste i nije u njenoj moći.

I kad je vodila teatar, i pred premijeru, posle cijelog dana u teatru, u sred noći, i u susret danu koji počinje kod nje rano, satima je na telefonu znala biti sa mnom, spašavajući me iz mojih bura i jada, slušajući moje strahove, sum-nje, ljubavne jade, brige zbog predstave koju radim i u Beogradu. Pred zorу bi rekla: »sad moram spavat, umrijet ću ako to ne učinim. Imam kolegij za dva sata. Uradite to što smo rekli, molim vas, kao boga, Jagoš uradite! bog vam.«

Nikad, ali nikad joj nije bilo teško ništa, ali ništa za prijatelja!

Plače s nama u našim jadima, bdije s našim problemima, i što je najređe kod ljudi, veseli se u našim radostima, srećna je od naše sreće. Ona umanjuje moje sumnje, nježna je i strpljiva satima, isto toliko nestrpljiva i surova kad vidi da predstava ili scena ili njen prijatelj srđa u problem, što ona, kako je njena srčanost predimenzionirana, doživljava da ide u trajnu propast, a ona će od toga umrijeti, i to uskoro, pitanje je trenutka.

»Ajme!« najozbiljnije će ona, iz stana na Pećinama, koji je na trećem spra-tu, usred noćnog razgovora, »ajme moj Jagoš, a da skočim s prozora nesretni-ca? A ne mogu ni to!«

A što ne možete?, pitam ja.

»A nije dovoljno visoko, ostat ću živa, samo polomljena, a to je zadnje što želim, najgore, morat će djeca brinuti o meni!«

Onda kreće moja kanonada, a ona se odmah smije i smije.

»ajme, šta on meni svašta reče!«

Otjerao je glupi, neljudski zakon u mirovinu, takvog intendanta nema više. Teatar je izgubio mnogo. Ali zato je ona dobila sebe, mir, život.

On je pripadao teatru. Mani u mirovini, to je kao da je neko Vojnoviću rekao: ne možeš više pisati, star si. To je kao da je netko, a možda se i to dogo-dilo, rekao Viki Podgorskoj: »Sad penzija, idi ča!«

VELIKI INTENDAT JE NAJREĐA LIČNOST KOJA SE RAĐA U TEA-TRU.

POGLEDAJTE ISTORIJU. VELIKIH PISACA, GLUMACA, REDITELJA IMA VIŠE, MNOGO VIŠE NO INTENDANATA. JA ZNAM OSIM MANI ZA

SAMO JOŠ JEDNOG VELIKOG. TO JE BILA MIRA TRAILOVIĆ. I ZNAM DA SAM SREĆAN ŠTO SAM RADIO U VRIJEME KOJE ĆE SE ZVATI PO NJIHOVIME IMENIMA, I BITI KAO ŠTO I SAD JESTE, ZLATNO VRIJEME. ŠTO SE MANI TIČE, TO ĆE VREDITI ZA SVA TRI TEATRA KOJIMA JE ONA BILA NA ČELU.

TOLIKE UMJETNIČKE KARIJERE, BIOGRAFIJE JE NA MOJE OČI STVORILA, POMOGLA, INSPIRISALA, OMOGUĆILA, STRADALA ZBOG NJIH, TOLIKE DA SE TO NE DA NABROJATI. KOLIKO JA ZNAM, HVALA NIJE DOBILA. A SIGURAN SAM NITI OČEKIVALA. SLUŽI DARU, SLUŽI TEATRU. DO SEBE NE DRŽI MNOGO. EGO NJEN JE IZBRISAN GUMICOM, SAMO TO NIJE LAKO PREPOZNATI KOD NJE ZBOG TE NJEZINE HARIZME, ZBOG DIMENZIJA NJENE LIČNOSTI.

Postoje dvije krv u njoj, krv velike glumice Marije Danire, njene majke, i krv sjajnog odvjetnika, njezina oca. One tutnje u njoj, uz dar, strast, ljubav za teatar i ljubav za istinu i pravdu. To DAJE VELIKOG INTENDANTA.

Evo pišem o Mani prepleteno kao o intendantu, čoveku, prijatelju, dramaturgu. TO JE IZGLEDA NEODVOJIVO. ONA KAO DRAMATURG, JEST, OSIM ŠTO JE DIREKTNO GENIJALNA, U RADU SA REDITELJEM STRPLJIVA, TAKTIČNA, ĆEKA DA OSJETI KONCEPT, MISAO, PODSVJESNE NAMJERE NJEGOVE, PA TEK ONDA MALO–POMALO KREĆE DA DELA.

61

KAD JE SVE JASNO, KAD SE MORA DELATI, RADIKALNA JE, NEMILOSRDNA, TUTNJI MI I SAD U GLAVI, KAD ŠOKIRAN ĆUTIM, JER PREDLAŽE DA SE IZBACI TREĆINA TEKSTA OD POLOVINE KOJA JE OSTALA POSLIJE PRVOG ŠTRIHA: »PA TO VEĆ SVE ZNAMO!« SIGURAN SAM DA JE PRIJE MENE ZNALA GDJE ĆU STIĆI, I ĆEKALA je da svi, i glumci i ja, da sve prođemo, da prođu sve moje faze, e onda tek rukne.

ZVALI SMO JE MANI CUNAMI, ZVALI SMO JE MANI GOTOVА ČINJET LOM C, ZVALI SMO JE DA NAS TJEŠI, ZVALI SMO JE DA JE TJEŠIMO KAD UMIRE OD TREME. NA PREDPREMIJERU NIJE DOLAZILA, KAD KRENE APLAUZ, NAZVAO BIH JE SA MOBILNOG IZ DVORANE, RIKALA JE.

A KAKO JE RIKALA IZ GLEDALIŠTA, SJEĆAM SE, NA PROBI, NA SCENI. BILI SU SVI SOLISTI i ZBOR i ORKESTAR RIJEČKE OPERE. I SVA TEHNIKA. RADILA SE CARMEN. PREKLINJALA NAS JE DA DAMO DIO SEBE, DA SE NE ODRAĐUJE TEHNIČKI, DA SE DÂ MALO DUŠE. ILI SVA. KLEČALA JE, GOVORILA, VIKALA, MOLILA, PLAKALA. TAKO NEŠTO ISTINITO I UZBUDLJIVO NA SCENI TOG TEATRA NISAM VIDIO. DAMA, PERSONA, VELIKA, SVETSKA, RIČE IZ PARTERA, IMA TRI GLASA ODJEDNOM, A NA SCENI MASA LJUDI, SJEDE, STOJE, ĆUTE. NEKI UPЛАŠENI. NEKI, NJIH MALO, DIRNUTI, MNOGI

POSTIĐENI, NEKI SE OSJEĆAJU NAPADNUTI, PRAVE SE DA TO SA NJIMA NEMA VEZE. I TO TRAJE. MOLILA JE, IZ ČISTA SRCA, ŽIVIM JEZIKOM, ZA TEATAR, ZA ISTINU. NIJE BILA SHVAĆENA. NISU JE RAZUMJELI, ALI SU JE SVI DOBRO OSJETILI. TE NOĆI NAKON TIH RIJEČI, NEŠTO SE DOGODILO. LJUDI SU BILI UZNEMIRENI. PO KORZU SAM GLEDAL LJUDE IZ TEATRA I PO KAFANAMA, KOJE NIKAD NISAM PRIJE SRETAO PO GRADU U TA DOBA NOĆI. U PROLAZU BIH ĆUO DA GOVORE O NJOJ, DA SE BRANE, DA ČAK I NEGODUJU. VIBRACIJA ŽIVOTA SE OSJEĆALA TE NOĆI MOJOM INAČE MIRNOM RIJEKOM. SJUTRA VEČE, DOŠLA JE U TEATAR, POSLALA ŠAMPANJAC NA SCENU U ZNAK IZVINJENJA. BIO SAM ZAPREPAŠĆEN. ZAŠTO? ZAŠTO SE IZVINJAVA? pa molila je!

TEK SADA MISLIM DA RAZUMIJEVAM. MANI JE MOLILA, ALI JE VIKALA, BILA JE EMOTIVNA, ISKRENA, RANJENA, A TO UZNEMIRAVA LJUDE, PA I CIJELU SREDINU. ZNA ONA ŠTO RADI. ZA ISTINU, ZA EMOCIJU, NEKAD SE TREBA IZVINJAVATI. U OVOM SVIJETU LAŽI, MALOGRAĐANSKOG MIRA, NEKO KO ZOVE NA ŽIVOT, NA POBUNU, NA ISTINU, NA LJUBAV, JEST OPASNI POBUNJENIK. I TREBA GA UKLONITI. NJOJ SE TO REDOVNO DEŠAVALO. ZOVU JE, MOLE DA DOĐE, DA VODI TEATAR, ONA DOĐE, RASPALI I TEATAR I GRAD, ONDA JE TJERAJU DOK JE NE OTJERAJU. ONA UMRE VIŠE PUTA, OPET SE RODI, PA SVE U KRUG. TEATAR JE GDJE JE ONA. EMOCIJA, MISAO, SLOBODA, DUHOVITOST, LJUBAV, RAT. NESNOSNA JE I NUŽNA JE.

SA NJOM IM JE TEŠKO A BEZ NJE NEMOGUĆE. ČUDIM SE KAKO DA ONA NIJE PROFESOR NA NEKOJ OD NAŠIH AKADEMIJA, NEGDE NA SVOM JEZIKU. MOGLA BI PREDAVATI SVE O TEATRU. ALI ONA JE OPASNA JER ZNA TOLIKO PA SE UZ NJI VIDI KOLIKO DRUGI NE ZNAJU. ZATO JE NJENA KATEDRA GDJE GOD ONA JEST, A UČENICI DOLAZE SAMI, KADA SU SPREMNI, UČITELJ JE TU.

MOGAO BIH JOŠ PUNO GOVORITI O MANI, A NE ZNAM NI OVOLIKO REĆI. O NJOJ BI MENI BILO LAKŠE NAPRAVITI PREDSTAVU. ALI KO TO MOŽE DA NAPIŠE I KO MOŽE DA ODIGRA? TAKO JE IMA U FILOMENI, ARKADINI, CARMEN, KLITEMNESTRI, HAMLETU, LA VALLI, MARI BENEŠI, KATI KAPURALICI, LAURI, IMA NJE U SVEMU TOME.

ZAPRAVO, ONA JE ZA MENE I TAJNA.

NI ONA SAMA NE BI MOGLA OBJASNITI SVE O SEBI. I NE TREBA. ONA TU TAJNU ŽIVI.

I NA TOME JOJ HVALA.

Darko Gašparović

Mani Gotovac u žrvnju kazališta

Proslov: o naslovu

63

Mani Gotovac u žrvnju kazališta. Učinilo mi se da je tim naslovom više značno pogodeno ono bitno što želim kazati u povodu jubileja jedinstvene kazališne osobe, gospode Mani Gotovac. Biti u žrvnju najprije znači biti potpuno unutar mehanizma, pa kad je tko jednom u nj ubačen, ili se sam svojom voljom ubacio, nema mu više izlaza. Žrvanj može biti i alternativan naziv za Veliki mehanizam, pojam koji je Jan Kott uporabio kao globalnu metaforu Shakespeareova kazališta svijeta. Promislimo nakratko tu, nedvojbeno dramatsku, situaciju. Žrvanj, dakle, melje; s druge pak strane duh razvija strategiju istodobna predavanja i otpora. Iz te kontrarne dvostrukosti rađa se kreativna promisao o mehanizmu, iz promisli pak neodoljiva žudnja za činom. Kad je o teatru reč, metafora nipošto nije prejaka, naprotiv. Primjerena je magičnoj moći jedine umjetnosti u kojoj čovjek izravno komunicira s čovjekom. I sad mi se nameće još jedan oksimoron. Koju godinu prije smrti, Antonin Artaud bacio je na papir ovu misao:

*A sada želim kazati nešto što možda
začudit će neke ljude:
ja sam neprijatelj kazališta.
Uvijek sam to bio.
Toliko volim kazalište,
a toliko sam, zbog istoga tog razloga,
njegov neprijatelj.*

Vratit ću se još, u zaključku, jednom umnom komentaru navedene misli. A sad mi je krenuti *in medias res*. Govoriti mi je o kazališnoj osobi, a bogme i neponovljivoj osobnosti, kakva jest Mami Gotovac.

Kritička inicijacija

Njen ulazak u žrvanj kazališta zbio se početkom 60-ih godina prošloga stoljeća posredstvom kazališne kritike koju je objavljivala u »Studentskome listu«, »Poletu« i »Telegramu«, također i na valovima Radio-Zagreba. Vrlo brzo se kao pripadnica najmlađe generacije nametnula osobnim prepoznatljivim stilom u krugu tada vrlo razgranate hrvatske kazališne kritike. Analitički duh spajala je često s nemilosrdnom negacijom predstave. Svaki put kad bi smatraла da je nešto loše, izrekla bi to otvoreno, izravno, bez dlake na jeziku. Nije, doduše, u svojoj oštirini bila iznimkom, što potvrđuje Nikola Batušić u knjizi *Hrvatska kazališna kritika* (1971.), zaključivši da »*najuporniji i najdarovitiji iz najmlađe generacije (...) pokazuju ne samo temeljitu književnu obavijestenost već i duh britkih polemičara i solidnih analitika kazališne predstave, unijevši u već pomalo mirne vode naše kazališne kritike počela mladenački stremljenja koja prema tradiciji i ustaljenim vrijednostima nisu nikada imala obzira što bi ih sputavali u iznošenju osobnih, nerijetko i odviše mladenački burnih, kritičkih primjedaba.*«

64

Zborimo, naravno, o »lanjskim snjegovima« i »vremenima prošlim« — »*Tempi passati*«, »*Les Neiges d'antan*« — da, ali stalno se i uvijek iznova uvjeravamo da je taj britki kritički i polemički duh — pa neka i mladenački neobuzdan i neugodan! — sve vrijeme do dana današnjeg u Mani živ. Jedno od novijih očitovanja tog u biti nepromijenjena duha moglo se jasno zamijetiti u njenim krajnje negativnim kritičkim komentarima Dubrovačkih ljetnih igara protekloga ljeta. Tek jedna važna nijansa razlikuje mladenačku od pozne polemičnosti. U ovoj drugoj, zreloj, ispod izvanjske žestine zbog lošeg stanja stvari u Gradu i Teatru, struji dah melankolije. Osoba koja piše o tužnom Dubrovniku posljednjih ljeta i sama je duboko tužna.

Iz toga mladenačkog razdoblja iznijet će prvi put u javnost epizodu koja se tiče mene, a koju je Mani zasigurno odavno zaboravila. Razlikuju se mišljenja o tome koliko kazališna kritika može djelovati na kazališne praktičare, osobito glumce. Uglavnom se ipak vjeruje — rekao bih, s pravom — da u pravilu nema nekog značajnijeg utjecaja. Ovdje svjedočim da je mene Mani radikalno izlijecila od glumačkih ambicija. U rujnu 1964. upisao sam komparatistiku kod profesora Ive Hergešića i upoznao Toma Kurelca koji je bio student viših godišta, a također i »sekovac« — naime, član Studentskoga eksperimentalnog kazališta, popularnog pod kraticom SEK. Tako sam se našao na audiciji u Studentskome centru, položio je i nekako odmah potom započeo pokušima na novom SEK-ovom projektu u režiji Toma Kurelca. Prihvatismo se dramskoga teksta srpskoga pjesnika Miodraga Pavlovića pod naslovom *Bdenje*, napisana u duhu tada trendovskoga žanra teatraapsurda. Neke večeri mladi bračni par se uglavnom dosađuje u sitnim razmiricama, kad im u stan bane susjed, prolaznik, ukratko — treći. Mladu suprugu glumila je tadašnja Tomo-

va žena Inge, supruga Mladen Andđel, moj veliki drug iz osnovne škole, tada student arhitekture pa je smislio i (danas bi se reklo, minimalističku) scenografiju, a Trećeg sam utjelovio ja. Premijera je bila negdje pred Božić 1964., a mlada kritičarka Radio-Zagreba izreče joj zaslужenu presudu — da se u svim segmentima radi o najdubljem padu SEK-a u cijeloj njegovoj povijesti. Je li to uistinu takva bila ili nije, svejedno, tek poslije sam odigrao samo još jedan lik u *Književnoj večeri* Slobodana Novaka u režiji Mira Medimorca i zauvijek se ostavio glume.

Od teatrološkoga promišljanja do teatarske prakse

Morao bih govoriti o onim olovnim godinama poslije brutalnoga gušenja Hrvatskoga proljeća kad je Mani, kao i mnogim drugim hrvatskim intelektualcima, bilo zabranjeno javno djelovanje. S posebnim bih zadovoljstvom pričao o teatarskim esejima koje od 1980. objavljuje u hrvatskom »Prologu«, srpskoj »Sceni« i talijanskom »Sipariju«, pa o dvama knjigama briljantnih kazališnih eseja — *Tako prolazi Glorija* (1984.) i *Dubrovačke mišolovke* (1986.) — gdje je na svoj način umjela izvrsno spojiti teatrološko promišljanje i kazališnu praksu. Onda, dakako, o udjelu u časopisu »Prolog«, kojega je bila suradnicom, pa članicom uredništva i, napokon, glavnom urednicom »Novoga Prologa«. Najdugovječniji hrvatski kazališni časopis, pokrenut 1968. godine, kojemu sam poslije Ante Rumore bio dvije godine glavnim urednikom, a poslije ga dugo, zajedno s kapitalnim teatrološkim i dramskim bibliotekama, kreirao Slobodan Šnajder, zaključila je povratkom na izvorno ime Mani Gotovac. Želim se malo zadržati na »Prologu 68/88«, koji smo u povodu »prvih Prologovih 20 godina« zajedno uredili Mani i ja. Na početku toga amblematskog izdanja nalazi se izbor najvažnijih autora i odlomaka iz njihovih tekstova, a Mani se za tu prigodu odlučila predstaviti tekstrom *Grad je dobio lice*, tiskanom u »Novome Prologu« 1/1986. Evo tog kraćeg ulomka koji će uvesti u temu Maninih gradova.

Igre se više nisu događale.

One su se o/država/le.

U tom razdoblju, kada kazališni ljudi na Igrama »govoreći šute u jedan glas«, Božidar Boban, u svom stilu, šuti — stvarno. Od 1974. do 1984. Bobana nema na Dubrovačkim ljetnim igrama. Zato bi se moglo reći ovako:

Ako cijelu našu kulturu u tom periodu zamislimo kao kazalište, onda je Božidar Boban održao najrječitiji govor na sceni. Mogao bi, izokrenuvši Descartesa, reći: »Odustajao sam, dakle bio sam.« Ona prazna mjesta na Lovrjencu, Minčeti, Trgu, ona mjesta gdje ga deset godina nije bilo, to je najjače odiigrana glumačka uloga u tom istom razdoblju. Igra ne-igranjem. Izvedena radikalno. Ovaj put retorikom šutnje.

Manini gradovi

Od svih putokaza koji pokazuju na razne životno-kreativne postaje Mani Gotovac biram njene gradove. Puno ih je, u Hrvatskoj, diljem Europe, pa i svijeta. Od rodnoga Splita, Zagreba, Dubrovnika, Rijeke; Venecije, Firence, Madrija, Barcelone, New Yorka... a onda, brojnih inih gradova gdje je ili nju vodila kazališna Muza i teatrološka Minerva, ili gdje je ona dovodila teatre što ih je vodila tijekom posljednjih umalo dvadeset godina (Teatar &td, HNK Split, HNK Rijeka). Krugovi se stalno otvaraju i zatvaraju, ispresijecani brojnim raznolikim tangentama. Gradu u kojem je rođena i provela djetinjstvo i ranu mladost, Splitu, vraća se u zreloj dobi kao prva intendantica u povijesti hrvatskoga kazališta. Iz Zagreba, u kojemu je provela najveći dio života, odlazi da bi mu se sveudilj vraćala, posljednji put poslije intendanture u Rijeci 2003. do 2007. Ipak, kad se danas, poslije svega, s dovoljna već razmaka, pogleda na sve Manine gradove, smije se ustvrditi da su dva od njih smještена najbliže njenu srcu. Za Dubrovnik, od kojega je vjerojatno najviše primila, ali mu i dala, taj Grad drevnih mira i velikih histriona, sa svim njegovim vrlinama i manama što traju stoljećima, od Držića do Vojnovića, pa od Vojnovića do ove globalizacijsko-mundijalizacijske sadašnjice koju je gospodar Ivo vidovito bio naslutio već u *Ekvinočiju* i, osobito, u *Taraci*, to je nekako po sebi razumljivo. Vežana uz Grad i fizički, svojim pretcima i skromnim ljetnim domom u Moškici, još je jača sveza teatarska koja ju je cijeli život uvlačila u čudesne snovite prostore među zidinama, pa i onda kad se na njima događalo malo ili čak nije događalo ništa od njenih teatarskih snova. U Rijeku je pak došla na kraju svoje ravnateljske karijere, ne poznajući ranije, osim površno, taj grad koji predstavlja mješavinu kultura i civilizacija, u urbanome pak smislu spoj srednje Europe i Mediterana. Svojim urođenim teatarskim nervom odmah je uzbukala pomalo ustajale riječke kazališne duhove, dovevši Severinu kao Karolinu. Sa Severinom kao barunicom Castelli 2007. zatvorit će krug. Premda će zasigurno u očima uvijek već površne i lakomislene javnosti ostati zapamćena po tim potezima, valja reći da se između njih zabilo ono pravo kazališno čudo koje je Mani donijela u Rijeku. Najprije, dovođenjem redatelja poznatih po promicanju autentičnoga teatarskog moderniteta utemeljena na estetskoj provokaciji (Damir Zlatar Frey, Jagoš Marković, Paolo Magelli, Branko Brezovec). Zanimljive produkcije potiče i u Operi pod vodstvom sadašnje intendantice Nade Matošević, a osobito u Baletu koji pod vodstvom Staše Zurovca tijekom Manina mandata, i dalje do danas, postaje paradigmom izvrsnosti modernoga plesnog izraza u Hrvatskoj.

Manin neumoran istraživački duh našao je plodno tlo i u traganju za potencijalnim teatarskim otvorenim prostorima, koji svoj vrhunac nalaze u pokretanju *Riječkih ljetnih noći* godine 2004. Strategija osvajanja gradskih prostora za kazalište išla je u dvostrukom smjeru. Prvo, dotad neiskorišteni ili malo korišteni prostori u bivšim industrijskim, a sad napuštenim i zapuštenim po-

strojenjima (Hartera, Torpedo). I drugo, apsolutno novo, izlazak na more. Predstava *Mirisi, zlato i tamjan* po romanu Slobodana Novaka u inovativnoj režiji Vinka Brešana — koja je, nota bene, postala hitom RLJN, i jedina je predstava koja je izvedena na svim do sad održanim Noćima — na samoj morskoj obali u Portiću na Kantridi osvijestila je u praksi pomalo zaboravljenu činjenicu da je Rijeka i mediteranski grad. To je vrlo uspješno nastavljeno izvedbom komedije iz hrvatske dramske baštine *Lukrecija o bimo rekli Požeruh* na plaži Glavanovo sušačkoga dijela grada u izvanredno maštovitoj jezičnoj prilagodbi Danijela Načinovića i režiji Jagoša Markovića. Spektakularna otvorenja, na koje je Mani Gotovac pozivala nabolje svjetske performerske grupe, na dotad u Rijeci neviđen način već šest ljeta predstavljaju sjajan uvod u pretvaranje Grada u veliki jednomjesečni Theatrum Mundi. Ono pak što je provodila u Teatru &td, nastavila u splitskome HNK — ustrajno promicanje mlade hrvatske drame — stvaralački je poentirala u Rijeci. Kao što je njeno kritičko pero uvijek bilo nesmiljeno kritički usmjereno prema deformacijama hrvatske društvene zbilje, tako je i u toj drami tražila i pronalazila prije svega oštar kritički rez u hrvatsku zbilju. Paradigmatski teatarski činovi takva trenda jesu *Jazz* Filipa Šovagovića u režiji Ivice Buljana i *Ničiji sin* Mate Matišića u režiji Vinka Brešana, po dramskome izrazu ironije i groteske koje idu sve do sarkazma, a po odabranom prostoru vezane uz sadašnjost i budućnost Sveučilišta u Rijeci. *Jazz* je, naime, odigran u dvorištu sadašnje zgrade Filozofskoga fakulteta u starome gradu, a *Ničiji sin* u prostoru budućega sveučilišnog kampusa na Trsatu.

Zaključak: filozof o kazalištu

Zaključiti mi je. Kao što rekoh na početku, završit ću filozofskim komentarom na Artaudov teatar okrutnosti, jer mi se čini na neki posredan, dublji način u vezi s kazališnim poslanjem i djelovanjem Mani Gotovac. A dodatno i zato jer znam da i Mani, u onim najintimnijim kreativnim trenutcima, poseže za filozofima koji nam daju mudrost i utjehu. Dakle, Jacques Derrida, koji je inače rijetko zborio o teatru, napisa i ovo:

Misliti »zatvorenost« predstave znači dakle misliti okrutnu moć smrti i igre, koja dopušta nazočnosti da se rađa iz sebe same, da se naslađuje sama sobom u predstavljanju u kojemu se skriva. Misliti »zatvorenost« predstave znači misliti tragično: ne kao predstavu sudbine, već sudbinu predstave. Kao njenu besplatnu nužnost. I upravo stoga, jer je u svojoj »zatvorenosti« fatalna, predstava se nastavlja.

Ante Armanini

Priča ili *la vie romantique*
(uz jednu autobiografiju)

68

Za Mani

1.

Počeo bih time što će vam ispričati jednu malu priču.

U pustom kraju neki stranac putuje danima i ne nalazi živa stvora dok odjednom se ne nađe u nekom kao začaranom vrtu punom kamenih grobova. Na grobovima umjesto imena i vremena kada se pokojnik rodio i umro bilo je upisana samo jedna jedina brojka, kao: 2,7 ili 27. Stranac se začudi tom čudnom načinu obilježavanju vremena života i smrti i kad ugleda čuvara groblja, nekog sijedog starca koji mu je brzo prilazio, upita ga što znače one brojke na grobovima. »Znate, naš narod je u tome našao svoju istinu.«, kaže sa smiješkom starac. »Kakvu istinu?« zapita začuden stranac. »Pa u tome da se umjesto imena i godina rođenja i smrti napiše samo kratko, jednom brojkom, onaj broj godina koliko je čovjek u životu ljubio!« Ova priča je za mene svojevrsna zagonetka, ali zagonetka koju sam prije trideset i više godina ispričao Mani Gotovac, kao priču za koju ne znam tko je njen pravi autor. Jesam li je sanjao, jesam li je negdje pročitao, to ni sada ne znam. Ali jedino što znam da sam je prije davno vremena ispričao, kao neku čudnu priču koja bi morala nešto značiti, iako su značenja u stvarima života i smrti krajnje nejasna, zamračena ili su tek bljeskoviti znakovi ravni onima koji se javljaju na nebu u vrijeme oluje. Poslije, godinama ova priča je pričana u Maninim verzijama dobivala nova i sve novija značenja, jer svaki put ispričana ova priča dobivala je nove figure i kontekste.

2.

Jer priča je i ono što unosimo tijekom vremena u priču.

Takva priča je i ova Manina autobiografija. Kao što se zna, autobiografija/autobiographique/ je novija riječ u francuskom, koju njen pravi (prema Rousseau) autor Balzac obilježava dvostrukosću svojih lica neobičnim romantizmom koji ih prati, kao što sjenka prati realno lice. Ova dvostruktost realizma i romantizma od početka obilježava svaku autobiografiju teretom imaginacije čak i kad je riječ o većini realnih lica, koja kao da stoje ili su posijana kao opozicije pojmu romantičnog, ali nikako ne stoje unutar onog što Mdm. de Staël naziva »classique«. Tako i u ovoj Maninoj nimalo klasičnoj autobiografiji predominacija imaginarnog nad realnim pokazatelj je realnog stanja stvari: naime, kada se tzv. »realan život« pokazuje sve više potopiv kao pravi Titanic pod ledom naših zabluda i laži, realni ljudi se ponašaju kao lica podložna nadrealnim projekcijama, a imaginarna lica pokazuju tendenciju da se ponašaju kao prava realna lica: realnost nekog lica može biti upitna ili sumnjiva čak i kad je riječ o pravim licima, što se, međutim, ipak iskazuje kao dublja realnost nekom gestom ili čak javnim ili kazališnim istupom. U autobiografiji ova primjedba odnosi se, između ostalog, na lice kao što je primjerice Jill, koji igra ulogu jednog od važnijih lica, ali tako da je ipak možda imaginarno lice koje se otvara prema licima i postupanju dublje realnosti od one realne ili samo banalne. Imaginarnost je ono što daje licima pravo na posve prave privilegije, one koje im daje ne realan položaj nego sama imaginacija, paradoks je koji je ugrađen u temeljima ove autobiografije, kao u pravo kazalište.

3.

Sve počinje s pričom i sve završava u nekoj od priča. Pisci autobiografija osuđeni su na našu i na svoju priču, a istina o nama je istina priče, pa kad razmišljamo o nekom tko nam je godinama bio blizak na kraju uviđamo da smo još uvijek na početku priče i da prava istina je skromna sjenka one priče koju sanjamo ili sanjarimo dok izgovaramo nečije ime, za sebe prije svega. Naizgled nema ničeg lažljivijeg i opasnijeg nego što je jedna jedina verzija priče koju netko priča o sebi, a ipak u dubljem psihološkom smislu naizgledna laž postaje istina, kao što u redovnom ili logičkom epistemološkom smislu: laž uvijek prethodi istini i neka je vrsta raskošne dvorske straže koja nas uvodi u samu istinu. Samo glupani čuju u laži samo čistu laž, pravi je paradoks ugrađen u ovu autobiografiju.

4.

Kao da u osobnu dimenziju istine ostaje zauvijek zapisana ne samo prava istina nego kao da je svaka istina neka vrsta lažnog dna nakon kojeg slijedi tajna,

a nakon tajne opet neka druga skrivena istina. I tako u beskonačnost. Neograničenost nije u djelovanju, nego u imaginaciji, koja ga pokreće kao neko skriveno božanstvo, sljedeći je paradoks ove autobiografije.

5.

Ali ova autobiografija iskazuje se i kao vrtoglavu nagnuće nad dramom svijeta, kao opasno nagnjanje nad ponor dubinske dramaturgije Vlasti. Tamo gdje vlast začinje se kao dramaturgija čiste sile, u paklene učinke kazališta stoji da se sile i silnice dramaturgije Vlasti obrću protiv svojih nositelja. Ni jedna režija ne smije prekoračiti ili poništiti svoje visoke ovlasti u odnosu na dramaturgiju sile, ali i na silu dramaturške istine same Vlasti. Dramaturgija je u ovoj autobiografiji druga riječ za društveno opasne i opake učinke Vlasti, pa kad govorimo o estetici kazališta možemo samo govoriti o etici i filozofiji nekog društva. Inače, ne! Pa i Grci imaju kazalište kao lice koje nosi tri dimenzije: naime, kod Grka posve je promašeno dijeliti kazalište, filozofiju i demokraciju, jer to troje su zapravo jedno i jedno bez drugog zapravo se suše kao suho drvo zgoljnog vebalizma. Anarhična naizgled, ova autobiografija čuva ovu tešku istinu starih Grka. Konačno, veliki dramaturzi nisu najveći u kazalištu, nego upravo u domeni vlasti, maipulacije i političke laži, dakle na mjestu gdje se javni interes degenerira u privatani business, sljedeći je paradoks ove autobiografije.

6.

Dok režija je u ovoj autobiografiji uvijek režirana klopka za one iz visokih loža Vlasti, pa prauzor svakoj pravoj režiji je scena Klopke iz *Hamleta*, klopke u koju se hvata savjest zlokobnog kraljevskog para. Ali da bi se ispunio pravi smisao »Dušolovke« iz Hamleta redatelj mora i sâm biti Hamlet, a ne nekakav otrcani i bljutavi Klaudije bez trunke savjesti. Umjesto optužbe iz Hamletove Dušolovke, većina režija danas nalikuje na grmljavini stada koja zaglusuje svaku riječ, a posebice onu koja bi i izdaleka mirisala na pravu optužnicu za akutnu, pardon aktualnu vlast. U ovoj autobiografiji ubilačka gestualnost vlasti najbolje je prikazana paralelom dviju predstava: Frljićevih *Bakha* i Kunčevićeva *Hamleta*. Dok Frljićeve *Bakhe* iskazuju kobnu gestualnost Vlasti u aluzijskom kontekstu službenog muzeja voštanih figura à la Sanader, koji neposredno nakon toga bježi kao farsično lice iz politike, Kunčevićev *Hamlet* iskazuje samo groblje duhova nacije. U autobiografiji kao posebice živahan detalj iskače karikaturalna prikazba vladajućeg Kralja Ubua na ovaj način: »Tadašnji hrvatski premijer, Ivo Sanader, ovdje se našao u nekoliko uloga: bio je lice iz predstave, teatrológ po struci, nekadašnji intendant... i na kraju vladar koji pred cijeli svijetom odigrao je ulogu spasitelja, borca za slobodu i

stvaralaštvo.« Frljićeve Bakhe pak su surovo i krvavo naličje ove uloge spasitelja i borca za slobodu i stvaralaštvo, jer ga prokazuju kao potencijalnog krivca, ubojicu i kriminalca, dok se Kunčevićev Hamlet ovdje samo pokazao kao mrtvački argument za Klaudija, a ne za Hamletovu Dušolovku. Umjesto Mišolovke za savjest, Kunčevićev Hamlet se pokazao kao apologija miše savjesti Hamleta, kao malog bijednika koji nema više što ni misliti ni reći o truleži u državi Danskoj. U nekim režimskim pak predstavama princ Hamlet služi samo kao prinčevski naslov da se prikrije duboka trulež režima, sljedeći je paradoks našeg kazališta u ovoj autobiografiji.

7.

Usuprot pravoj ulozi dramaturga, TV-glumcima iz suvremenih sapunica kao da je jedina namjena: oprati sapunicom mozak gledatelja od svakog traga misli, kao što je i nekadašnja opera imala sličnu namjenu: u buci čiste glazbe posve utopiti glave slušatelja oprane od svakog traga opasnih primisli. Rijetki slučajevi suprotnih intencija samo su potvrda zakonitosti ovih najnižih ili čak zločinačkih pojava i danas. Glumac glumi i uči se glumiti bez traga bilo kakve primisli o bilo čemu na ovom svijetu, koji je očito najbolji od svih svjetova, a najmanje o trenutku kada izgovara svoju riječ, koju očito izgovara kao vitešku ili patetičnu riječ dok ona se realno ogavno iskazuje kao najniže pseće lajanje. Kada servilna pseća pjena prekrije i posljednji atom svijesti, to se zove viteška gluma u ime domovinske slave ili domovinske smrti, sljedeći je realni paradoks našeg glumišta.

8.

Predaja morala je, međutim, uvijek akutan znak prodaje morala, pa domovinska predaja morala nije ništa manje nemoralna od prodaje same domovine. Jer jedina prava domovina glumca je njegov moral, bolje je reći njegova savjest, dok gluma bez ovih dvaju teških argumenata (moral i/ili savjest!) obična je sprava za lajanje po sceni. Teatar živi danas od onih grijeha koje na sceni začinje servilnost prema vlastitoj ništavnosti i gluposti, dakle onih intelektualnih grijeha od kojih je veći samo prešućivanje grijeha. Govori se na sceni samo da se ne bi reklo ono što sve boli, kao da je govor tek papirnati zavoj za prave rane i prva pomoć za slučajeve invalidnosti svijesti i savjesti. Stupanj akutno aktualne kretenizacije glumišta samo je indeks sveopće banalizacije, patologizacije i fašizacije samog društva. Glumac je u idealnom smislu indeks nevinosti u epohi čistog beščašća ili je samo dno te iste epohe, upravo u mjeri svojeg beščašća. O tome zbori ova autobiografija na svoj potresan način, kao autobiografija duha Hamletova oca, koji traži scenu za osvetu nad zločinima i nad zločincima na, recimo, samo — danskom dvoru.

9.

Dakle, naša osobna priča dio je neke šire priče koja se najčešće prešućuje. A ona mala priča o kojoj je na početku bila riječ zapravo je takva, kao što rekoh, da ni sam ne znam više tko je njen pravi autor, pa već neizvjesnost oko autora i smisla priče kao da unosi zrno mraka ili čak drame u samu strukturu ove naizgled jednostavne pričice, koja bi morala biti priča o nekom čudnom naruđu koji živi u nekim dalekim krajevima. To je moguće, ali samo za tren. Jer već sljedeći tren jasno nam je da se ovdje priča o nama i o našem iskustvu života i smrti. Naime, priča ako je dobra i mudra (pretjerana riječ — mudra! — ali ovom prilikom ipak stoji, jer je riječ o nečem iznad ili izvan nas!) dalje raste kao plod i postaje moja, tvoja, naša priča. A priča ima onoliko koliko ima pripovjedača i onoliko koliko ima onih koji slušaju neku priču. Ali da ne bismo zakinuli ni priču ni njenu istinu, počet ću najprije s nekoliko riječi o istini.

72

10.

Što je istina o nekom našem najintimnijem dijelu života? I je li istina sve što mi želimo čuti od našeg života? Pa i sam teatar je neka vrsta priče što nastaje, prije svega, ne iz tvrde objektivnosti nego od nečijeg viška strasti, viška inteligencije i osobito elegancije, kao spoja strasti i inteligencije, dakle to je nekakav rijedak spoj koji radia naše dobre i loše priče na sceni. Ako ima neka riječ koja označava žene do kojih nam je stalo: onda je to prije svega elegancija, ali ne kao modni ili kazališni rekvizit nego upravo elegancija kao mentalan spoj nespojivih suprotnosti: strasti i inteligencije. Spoj strasti i inteligencije je upravo pravi oksimoron, otprilike sličan onom oksimoronom koji mnogi danas koriste, ali ne kao oksimoron nego kao nekakvu višu zbilju, mislim na oksimoron kao što je »virtualna stvarnost«, dakle riječ je o doslovičnoj »nestvarnoj stvarnosti«. Analogno ovom citiranom pomodnom oksimornu, ali bolje, zvuči mi ovaj oksimoron elegancije kao strasne inteligencije, kao strasti same inteligencije, kao bljeska neke posve osebujne i bajkovite strasti za samom inteligencijom. Ništa ne otvara toliko istinu dopadljive žene kao kozmetika koja kozmos i kozmetiku svezuje u jednu istinu, u istinu kozmetike kao praška inteligencije na licu žene. Grčke heroine računaju samo na ovaj kozmetički učinak kozmosa u svojim scenskim istupima i riječima.

11.

Dogadaju nam se žene u životu kao neke gotovo elementarne nepogode, ali strast je gotovo umrla u svim tim bljutavim ili postmodernim sapunicama koje naizgled prepune su strasti, a duh je osobina onog čuda od pedanterije kojeg je Molière cinično nazvao »učene žene«. Ali sve prije nego da je riječ o po-

mami zloupotrebljenih žena, bilo u strasti bilo u inteligenciji. Zato su danas spojevi strasti i inteligencije teški, i zato ovi spojevi stvaraju pravu dramu tako gdje je nitko ne vidi. Dramska pojava jakih žena (starke Frauen) danas je zapravo zaboravljena, gotovo izbrisana iz imaginarnih popisa lica grčke tragedije. Jer žena zapravo i u Bibliji nema, one su samo prisvjesak, neživotni dodatak patrijarhalnom Boga, žena za koju jedan od sabora svete Majke Crkve, ustanovljuje: da žena nema dušu, kao ni obična životinja.

Samo životinja bez duše može tvrditi da je žena životinja bez duše, jedan je od paradoksa koji se slute u ovoj autobiografiji.

12.

Samo su Grci imali žene koje nešto govore čitavom svemiru, kao primjerice kad Antigona kaže Kreontu da je ona: »ne za mržnju nego za ljubav stvorena«. Ali mi danas ne razumijemo ovu Antigoninu ili žensku riječ, jer ova riječ ne znači nikakvu apologiju sentimentalne, šećeraste ili plačljive ljubavi. Ova Antigonina riječ je zapravo lekcija i o ljubavi i o slobodi, inače je posve besmislena otprilike kao propovijed o ljubavi nekog provincijalnog župnika. Isto tako, ova Antigonina riječ je beskonačno udaljena od svake mehaničke sveze ljubavi i slobode, kao što se događa danas u mitologiji »slobodne ljubavi«, koja kulminira u banalnostima pornografije. Koja je samo nebeska udaljenost između prizora Antigone i prizora otužno mehanizirane pornografije, a oboje nastaju pozivanjem na ljubav i na slobodu! Nije li prava dimenzija ove Antigonine ljubavi neka vrsta »wing of angel, which of these had speech enough to sweep between the question and the answer, and divide the one form the other. (Thomas de Quincey: The English Mail-coach) Dakle, nije li sve to »udar andeoskog krila, što je dovoljno brz da se može umetnuti u prostor između pitanja i odgovora, odvajajući jedno od drugog!«

13.

Žene imaju danas dužnost sve prije nego da budu skromne, a zadaća im je da budu tašte, kao jaki glumci na sceni kojima je dana najteža od svih uloga: očuvati život u trenu kada su se sve sile svijeta, od atomskih do onih globalnih, udružile da ga unište do kraja, pod izgovorom da su žene laka roba i površna bića. Na neki način svaka žena danas nosi usud Antigone, uloge koja nije etična u plitkom smislu ove riječi, ali je etična u najdubljem životnom smislu čuvarica mrtvih i čuvarice života. Da bi pokopala Polinika, Antigona ide do kraja, ne vodi je zapravo nikakvo dobro ili moral, nego njen višak lunicnosti koji je vodi u pravu smrt. Kreont je zastupnik zajednice, zakona i mora i njegova uloga je jasna: uništiti sve protivnike zajednice i države! I s tog

aspekta Kreont je uvijek u pravu! Treba li reći koliko u ovakvim autobiografijama igraju svoje uloge upravo mrtvi i djeca, čak i mrtvo dijete, koji igraju ulogu jaču od očeva ili muževa. U ime nerođene djece Antigona brani svoje mrtve, kao što u ime svojih mrtvih Antigona brani svoju neostvarenu budućnost, kao žene i majke.

Antigoni danas pripadaju samo groblja prepuna mrtvih, a ne prazne crkve licemjera.

14.

Jedan od kobnih događaja koji su pogodili 20. vijek ne pripada samo ratovima ili strašnim oružjima koja su ovaj upravo minuli vijek napravili mračnijim od svih poznatih, nego i to da se ljubav kao ideja posve u nama odronila i odvojila od svakog pa i minimalnog pojma slobode. Ljubav je postala tako obljudljena san tupana, glasno revanje magareće privatne srećice, ugodna kocka emotivne čokolade, sentimentalna uspomena, neka vrsta rajskog voća za umiruće! Kao da je fatalno odvajanje ideje ljubavi od ideje slobode prouzročilo dubinski niz atomskih lančanih reakcija u našem mentalnom svemiru, koje su dovele i do masovnog ubijanja ljudi u ime naših najboljih namjera, dakako u ime slobode. Tako priča o kojoj je riječ može se proširiti i na priču o slobodi, pa se te dvije velike teme i strasti ne mogu odvajati. Jedna riječ zahvaća drugu riječ i dobiva na težini i dosegu, a riječi izlaze iz svojih racionalnih ljuštura čim se tlo pod nama i pod njima počne tresti pod udarcima krvi, strasti ili pak pod udarcima surove subbine.

15.

Mi smo samo točka koja se produžuje u beskonačnu liniju pravih i lažnih priča o nama samima, a priča o nama uvijek kao da je dio neke šire i jače priče koja se odblaže onako kao što se u kaplji vode reflektira čitav ocean. Ocean priča.

Ako pak u ovoj »autobiografiji« iskazuje se neka istina vremena ona je prije svega u duhu neke čudne slutnje »vječna vraćanja istog«, kao zime (bake), proljeća (ljubavnice), jeseni (majke) i ljeta (žene od teatra), ali tako da ni jedno od ovih godišnjih doba nije ili ne mora biti posljednja točka na rečenici. Ljetno žestoko sunce žene od teatra otvara pogled i u sve ostale uloge, kao uloge vremena koje se mijenja da bi sve ostale iste: žena kao sveta životinja možda postaje biće one »simplicitas«, koju Tacit otkriva kao najdublju riječ koja otkriva vrlinu starih, vrlina u kojoj se miješaju estetika i etika. Ta »simplicitas« tajna je svih jeseni, zima, proljeća i ljeta ove »autobiografije«. Na tragu ove zaboravljene vrline »simplicitas« stoji i riječ o tome da su: »luđaci

jedini normalni u današnjem svijetu«, ali to ne govori pametna žena nego svestra životinja, sljedeći je paradoks.

16.

Na čudan način, ako bolje razmislite, ljubav u svemu nalikuje na slobodu i tema ljubavnika je tema onih koji u trenutku strasti ukidaju svaki zakon da bi unijeli u svijet čudesan zakon Ljubavi. Ali kršćanstvo kao religija ljubavi, moralno bi biti i religija slobode. Zbog ljubavi prema nama Krist umire na križu koji, kao simbol nikada uistinu nije od kršćana dobro protumačen: križ je najprije mjesto na kojem Krist nijeće ovaj svijet i njegove zakone i vladare u ime nekog imaginarnog drugog svijeta. Krist završava na križu jer ne priznaje ovaj svijet kao jedini i najbolji od svih svjetova. S ovog aspekta Krist je jedini pravi kršćanin do dana današnjeg, jer njegovo odbijanje kraljeva, vlada i careva radikalna je kritika licemernog imperija Crkve koja je postala najprije najmoćnija država svijeta, da bi poslije sve što je radila bilo u znaku onog što bi se s malko mašte moglo nazvati: identifikacija Crkve i Države, identifikacija koja je stajala Crkvu njene duše, kao što će stajati Državu njene glave i glave njenih podanika.

Glave kojima neki režim plaća svoj »vječni život« najčešće su naše glave, sljedeći je paradoks.

17.

Ali ovo nije tema našeg razgovora: ono što sam htio reći je da između ideje prave ljubavi i ideje prave slobode nema ili ne bi smjelo biti razlike. Prava ljubav ima sve osobine prave slobode, jer ako onoga kojeg voliš ne vidiš kao slobodno biće, to nije više ljubav nego ropstvo. I zato jer ropstvo nije više i ne može biti ni ljubav ni sloboda. Na čudan način ljubav je slobodna i oslobođujuća sila neba i zemlje, kao neka čudesna moć koja zaljubljenima daje privid da su posve slobodni od ovog svijeta, da imaju moć koju daje samo apsolutna sloboda. Ova nimalo lagana istina, koja u ljubavi vidi najprije dubinsku temu slobode, moguće da je ona strašna sila koja je doslovce neke od nas bacila na pozornicu, kao u nekom snu. A da i ova tema ima neku tajnu vezu s početnom pričom, ja uopće ne sumnjam, jer sve što sam video u ovoj Maninoj autobiografiji jest moral slobode, u kojem naizgled nema nikakva morala, nema nikakva stida, nema naizgled nikakve tajne, pa ipak kao da sloboda krije u sebi nekakav čudesan moral svih morala, neki čudesan stid, kao i tajnu svega što je život. O ovome na svoj način govore i ove prividno samo osobne priče u autobiografiji, priče koje su možda na tragu ove moje male priče kao tajnog lajt-motiva čitave autobiografije. Ta sloboda o kojoj smo tek nešto naslutili u ljubavi ili u rijetkim trenucima kao što je bila '71. u Hrvatskoj, kao da je bila od

početka osuđena na propast, kao ljubav, ali kao da je dala sjaj čitavom našem životu, onaj sjaj što nam ga daje sama sloboda.

Tek osuđena na propast, ljubav daje svemu život, upravo logikom svoje kratkotrajnosti, kao što proljetna kiša natapa čitav krajobraz samo svojim kratkim pljuskom.

18.

Na prvi pogled u ovim pričama koje pred nama s toliko muke priča ova knjiga nema ničeg izvan teatra i ničeg van politike, kao da su to priče jedne žene sklupčane u ugлу vremena. Upravo ovaj ugao, kao kratak uvid u istinu vremena, isijava čudan sjaj, a ipak kao da sve objašnjava samo nekakav stid iznad svakog morala ili čak moral iznad svakog stida. Upravo taj stid tjera autoricu da kaže: da je u njenoj autobiografiji sve izmišljeno »osim imena i prezimena«. Ovim se zapravo pokreće udio nekog čudnog manirizma, ulazimo u dubinu onog vremena kad primjerice Cervantes otkriva pravi smisao prve riječi u romanu o don Quijoteu: »El ingenioso...« kao jedno od mogućih tumačenja čitava romana o don Quijoteu. Dakle, riječ je o ingeniju, ukusu, imaginaciji i maštih kao velikim zamjenicama za suhi intelekt.

Dakako: Moral je posljednje utočište ljudi bez mašte.

19.

Jer tema slobode vodi u stotine pravaca ne samo intelekt nego još više imaginaciju, ingenij, samu maštu ili osjećaj, kao i sam život, pa to je jedan od neuimitnih pravaca u koje vodi sam život duha i duh života kao javnog interesa, dakle kao politike. Pravi život zapravo je suočenje sa smrću ili, drugačije rečeno, tema slobode na kraju svih svojih puteva dovodi nas, zajedno s autoricom, pred temu smrti, kao što svaka ljubav ima svoje drugu stranu u mržnji, razaranju, destrukciji i uništenju onog što nam je najdraže. Kao da sve u našem slavnom vremenu podsjeća na scene iz Zlatarićeve Elektre, kad: »kći raskrečenih nogu željna silovanja i ubijanja«, a »majka, kojoj je umorena starija kći, umorna od života, opustošena...«.

A otac je Agamemnon, pravi politicus, naime to je vladar, koji se na sceni ni ne pojavljuje, zato jer je sveprisutan, kao pravi Bog Zločina i Smrti.

20.

Priča o groblju ovim dobiva dodatnu boju i dodatnu težinu. Ali ovim ova priča nikako nije završena ni gotova. Ono što otežava priču ujedno joj daje snagu za priču. Nije težak put, nego je ono teško najbolji put, jedan je od paradoksa koje autorica neprekidno drži uz uzglavlje.

21.

Na svoj način naša mala priča je i priča ne o istini nekih drugih ili mrtvih ljudi, nego je priča o jednoj dimenziji istine, koja istinu posve niječe kao spoznajni problem, a otkriva istinu kao dramsko i životno pitanje o nama samima. Ova mala priča ima svakako i svoj sokratovski motiv, da ne kažem delfijski: spoznaj samog sebe, jer priča o kratkoći ili dubini neke ljubavi zapravo je priča o ljubavi koja nas oslobađa za našu vlastitu istinu naslućenu munjevitom kroz našu krajnju slobodu u raspolaganju našim najintimnijim ja. Ne vidim bolje definicije istine nego u ovom suočenju s našim najintimnijim ja u nekom od onih ponoćnih satova kada nam se sve otvara, kao samo nebo našeg života.

22.

A pakao?! I pakao je jedno od tajnih imena za istinu ili nije nikakav pakao, nego još jedna priča za malu dječicu. Manija je drugo ime za imaginaciju, jer posvećenost, strast za istinom uvodi nas u pakao: kazati riječ na sceni znači najprije otvoriti usta, a svaka otvorena usta uvodom su u otvoren pakao, sljedeći je paradoks ove autobiografije.

77

23.

Istina. Istina je opasna po nas i naš život ili nije uopće nikakva istina nego je samo vijest ili komentar sitnih duhova. I što je ovo nego paradoks istine!?

Nietzscheova opaska o opasnom životu jako se danas suzila i svodi se samo na: imenovanje stvari njihovim pravim imenom. »Opasan život«? Jer zar nije opasno i »politički nekorektno« kada se u autobiografiji spominje kako su u kamenjaru na Kornatima stradali djeca i mladi ljudi!? Ova istina je strašna, kao i sam zločin nad tim nevinim žrtvama, a pogled koji gleda te žrtve traži i pravdu za njih, traži krvnika, koji se krije iza vijesti i emisija koje tobože opakuju te iste žrtve. Jer možda je ruka koja ih je ubila ona ista koja ih je s lažnim suzama pokapala!? Je li sada ovdje riječ o postmoderni!? Koliko postmoderna svojim »sve prolazi« uopće može prići bilo kojoj opasnoj istini, ako sam čin historijske istine mistificira se totalnom neprozirnošću same povijesti kao izvora ili dokumenta istine!? Koliko je postmoderna osvijestila danas ili jučer da su pitanja »prije« i »poslije« same nje, kao nekakve nove renesanse, pitanja života i smrti, procvata ili opasnosti, snage ili slabosti, ali samo ako znamo što je zbiljsko prije, a što zbiljsko poslije u opasnoj rijeci vremena koja ne poznaje nikakvo zamrzavanje osim u latinskom kao primjerice: post mortem.

Nigdje nije »post« tako okrutan, kao u onom što slijedi nakon — smrti!? Post mortem mrvima iz jednog rata o kojem još nije rečena ni jedna prava istina!? Pa nemamo ni heroje tog rata, jer imamo samo mrtve i samo žrtve.

24.

Opasna istina (istina ljubavi, istina slobode, prije svega) nastaje u izrastanju vijesti iz prošlosti u budućnost, a svako umjetno zamrzavanje u nekakvim postpovijestima ili postmodernizmima zapravo je ahistorijsko i posve slijepo gledje same rijeke vremena. Primjerice, postmodernistička autobiografija je obična sljeparija, jer postmoderna ne trpi ni osobnost ni njene potrebu za bilo kakvom naracijom: globalizam je zmaj postmoderne, kao naracije koja ima namjenu ukinuti ne samo velike naracije nego i bilo kakve naracije. Utoliko je ova »autobiografija« sve prije nego postmodernistička mala priča za malu dječicu u okružju ukidanja svake velike drame, tragedije, boli i svake priče o velikoj boli.

Naime, samo velika bol ima pravo na velike naracije. Ovo naravno nije paradoks.

25.

Prošlo vrijeme je i sadašnje vrijeme, ako ide iz prošlosti prema budućnosti u bujici rijeke vremena, a svako »isijecanje« ili umjetno zamrzavanje rijeke vremena i događaja mora zamrznuti samog kroničara koji misli da ima moć post mortem i u povjesnom tijeku događanja. Antičkom dobu ne slijedi nikakvo postantičko doba, renesansi ne slijedi nikakva postrenesansa, a ni modernizam nikako nije sebe problematizirao olakim sofizmima o postpitanjima ili postpovijestima, a koji navodno imaju sve odgovore na otvorena pitanja našeg života i naše smrti. Ukiданje povijesti ili tzv. »kraj povijesti« je isto što i ukiданje mrtvih i prava mrtvih na častan pokop, pa kralj Laer je drama prije svega onih mladih koji umiru prije starih, drama kralja Leara koji gleda kako njegova djeca umiru, kao bezimena i i marginalna bića bez sudbine i bez prava na spomen. Utoliko je kralj Lear samo ratna drama bez lica i bez mrtvih, nakon rata. I zato se istina u ovoj autobiografiji pripominje samo kao »krezuba i šepava starica« koja poručuje svijetu da je »lijepa, mlada, brza i pametna«, kao neka prekrasna djevica.

Istina, kao istina o ratu, uvijek se razmeće perjem lažnih heroja.

26.

Vratimo se opet na početak: jedna mala, majušna priča... pričica...

A pričica je više nego poučna, odnosno ne želi više nikakve mudre pouke stavljati u prvi plan kao reklamne poruke za kupce tuđe pameti: U nekom pustom kraju dolazi putnik do napuštena groblja... Postmodernist danas je kao onaj čuvar groblja, koji možda nije nikad nikog ljubio i zna da je ova priča samo priča za turiste i dokone putnike. Pravi smisao ove priče izmiče u ovom slučaju svakom postmodernom čuvaru ograničenih postkomada postvremena svakog pravog groblja, kao zbroja civilizacijskih ili mentalnih crnih rupa u kojima sve što prolazi doista prolazi, ali tako da pada u prazan prostor, kao mrтva materija.

27.

Čuvarima groblja i grobarima uvijek izmiče pravi smisao razgovora s mrtvima. Oni samo ukapaju mrtve. I ništa više. I zato oni vide samo mrtve i samo brojke oko sebe, kao prostor post mortem. Čuvari groblja su naime imenovani od režima i oni su uvijek režimski ljudi, kao i sve slične ukopne službe, pa oni misle da čuvaju mrtve time što ih samo pokapaju, kao da istina je mrtvih samo u tome: da se mrtvi što prije pokopaju i zaborave. Svaki režim radi tako o glavi živih, i to tako da spravlja pravi pokop i pravu zajedničku jamu za sve one koji su poginuli, da bi bili marginalizirani i zaboravljeni čim su pokopani.

79

28.

Pravi smisao režimskih zabrana je samo nametnuti zaborav: zabranjuju se ona mjesta nacionalne povijesti i nacionalnog kazališta koja su od režima osuđena na svečani pokop i na moralno problematičan zaborav. Zabранa je indeks od režima nametnutog zaborava nečasnih nedjela u povijesti jednog naroda i jednog kazališta. Zabранa prije svega zabranjuje misao na povijest i samim tim ukida samu povijest, koliko god se ta zabrana poziva na povijest naroda ili države i na njene »više interese«. Zabranu nikad nije samo zabrana pamćenja nego je i zabrana svake elementarne pameti, pa svaki režim počinje udarcem u pamćenje koji znači vojni udar na samu pamet, kao jedan od atributa ljudskosti. Otuda riječ o zabranama u ovoj autobiografiji, o zabranama koje nisu samo kazališne niti su donijete u ime estetike ili morala!

29.

Sljedeći korak ovog teksta je da sada sve ove teme, teme ljubavi i slobode i istine nekako svežemo uz jaki smisao riječi: utopija. Ova riječ teško se može

naći u bilo čijoj autobiografiji, jer ona je kao nebo pod kojim lica žive ili umiru. Vi znate koliko je snage potrošila postmoderna da ubije ne samo ovaj nego i svaki pojam o bilo čemu. Postmoderniste utopija aludira samo na političke uporabe lažnih utopija. Utopija je mjesto u kojem postmoderna nalazi samo naličje najnižih političkih ciljeva i manipulacija. Ali. Utopija isto tako ima svoje teže značenje o kojem ova mala priča svjedoči kada svjedoči o ljubavi, slobodi, ali i o istini naših života i naših smrti. Priča je obilježena utopijom nepoznatih naroda i dalekih ljubavi da bi nas kao u čudesnom letu za tren vratila opet nama samima i bacila čudno svjetlo na naše živote danas. Ne znamo ništa o tom narodu, da bismo se uvjerili da istina mrtvih govori i o nama živima. Mrtvih ne samo u dalekoj pustinji nego mrtvih koji su ginuli za ovu zemlju zbog ljubavi i to one najviše ljubavi: ljubavi prema slobodi. Danas, nążalost, nema heroja jednog mučnog rata. Zašto!? Zašto su oko nas posvuda danas samo mrtvi ili samo bolesni od mrtvih! A možda su istinski heroji samo oni mrtvi koji su imali snage slijediti svoj san i utopiju o slobodi do kraja, do same smrti!? Zar su oni samo živjeli i umirali kroz svoju utopijsku domovinu i je li ih samo ova utopija domovine stajala života!? Zato ove autobiografske priče nikako nisu postmoderne, ili ih ja takvim ne čujem!? »Sve je u ovoj knjizi izmišljeno«, kaže autorica, kao da ovim odaje počast samoj riječi utopija.

30.

Prije svega: Utopija ljubavi je jedna od najtiših i najglasnijih u isti mah danas. Otuda potreba postmodernizma da obračuna s utopijama u širem smislu ove raskošne riječi, a pokušaj je besmislen, rekao bih kao pokušaj obračuna s ništicom u modernoj znanosti.

31.

Dakako, utopija je plodno suočavanje s našim najdubljim željama projiciranim na nebesa iznad nas kao neizvjesna, ali i raskošna naracija nekog idealnog grada, božanskog pretka ili pak društvene organizacije u Platonovu smislu. Ali. Ne može se samo misliti ni u ljubavi ni u utopiji, dakako, ali može se jako dobro disati! Ako je ljubav »samo« disanje, ako je i utopija »samo« disanje, kakvo je tek raskošno disanje, puno opojnih uzdaha, utopijska ljubav jednog don Quijotea! Što su posmodernisti učinili od ove velike riječi — Utopija! — europskih jezika!? Zgazili su je u ime političkih zloporaba 19. i 20. vijeka, kao da ne znaju da i oni još jednom ubijaju ovu riječ novom političkom zlopobom koja se zove: postmodernizam!

32.

Ovim priča o ovoj knjizi malih priča (autobiografiji) postaje velika priča o ljubavi, o slobodi, o utopiji, o istini, jer sve su to prave teme koje ove male, mažne priče (autobiografske) pokreću u nama, i tako postaju dio našeg razmišljanja o našem životu i o našoj smrti. Posredno, i svaka gluma ovim postaje upitna. Jer što znači potreba za autobiografijom nekog tko se sklanja u vlastitu naraciju o glumi ili imaginira neku drugu vrst teatra u trenutku kad teatar propada od nove glume u kojoj je novo samo to da su sada dilektanti glume ostali bez ikakva pravog teatra i sada sami glume svoj dilektantizam pod kišom jake svjetlosti koja otkriva njihovu profesionalnu i moralnu golotinju bez milosti!? Jer, konačno, između efektnosti i defektnosti u glumi danas nema nikakve pa ni minimalne razlike. Režira se defektnost intelektualnog i moralnog tipa kao vrhunac profesionalne glume i profesionalnog teatra, a u temelju svega čući jedan mali gnom, kao pravi genij hrvatske nacionalne kuće, gnom ukidanja svake ljudske pameti. Možda je i ovo sklanjanje u autobiografiju samo pokušaj spašavanja života od ovih defektih i efektnih scenskih padavina koje ukazuju na smak svijeta.

Naime, smak svijeta nastupa svaki put kad nastupa smak pameti, bilo kakve, pa i one glumačke.

33.

Ulogu koju bih sugerirao svakoj pravoj Šeherezadi zapravo je ona koju vidim kao njenu potrebu da priča, ali tako priča da produžava i svoj i naš život svojim pričama i svojim predstavama: Šeherezada je jedna od onih pravih žena koje su spasile svoj život prije svega svojim sposobnošću pričanja. Pa Šeherezada zapravo ne priča samo priče nego povezuje sve svoje priče jednom ili više unutrašnji tajnih tema vratiju koja se otvaraju — svaki put kad Šeherezada otvori usta. Šeherezada umjesto da samo priča, pravi svoje predstave čak i kad priča svoje male priče.

34.

Ovim Šeherezadin (autobiografski) mit o priči svojeg života zapravo je mit o spašavanju svog života doslovce pričanjem priča o svojem životu (autobiografijom). Ali na ovaj način Šeherezada otvarajući usta zapravo (autobiografski) otvara vrata (autobiografije) intimnog raja i vrata (autobiografije) intimnog pakla. Zar nije to najviše što može jedno krhko ljudsko biće u trenutku kada je izloženo gubitku koji je zapravo gubitak samog života i samim tim ona stavlja u svakom trenu priče najviše što može neko biće staviti na vagu, a to sam svoj život.

35.

Život kao naracija. Svaka priča je zapravo (autobiografska) priča koja stavlja na vagu života i smrti sam naš život. Jer o čemu doista priča neka priča kada naizgled samo priča svoje (autobiografske) priče!?

36.

I sada smo opet na početku, jer unatoč svemu, nakon svake (autobiografske) priče ostaje ovo:

Umjetnost slušanja je kasnija i mudrija od umijeća govorenja. Ako pak bolje poslušate našu malu priču, nakon bilo kakve prave životne priče, pa čak i one koja je posve obasjana umjetnom pomrčinom *à la vie romantique*, postaje nam jasno nešto što je u prvi mah bilo teško uočljivo: naime, da upravo ova mala priča o ljubavi ne dokazuje važnost bilo ljubavi bilo dobrote u ovom svijetu kakav on jest, nego upravo nešto posve suprotno. Upravo ova mala priča o ljubavi koja je tek priča o nekom imaginarnom narodu, kao što je to tek priča koja nalazi ljubav samo u tudim grobovima, zapravo ta mala priča ne dokazuje ni najmanji trag ljubavi u svijetu kakav danas jest! I upravo zato jer je ideja ljubavi tek samo priča, samo broj i samo grob dokazuje samo to da danas živimo u svijetu radikalnog zla i da sve države, sve crkve i svi režimi danas rade samo na uništenju svojih vjernika i svojih građana. Ako je ova »autobiografija« iskazala i ovo između ostalog, ona nije samo autobiografija nego i nešto daleko teže od puke estetičke priče o kazalištu i životu u kazalištu.

Luko Paljetak

Prostor intime Mani Gotovac

83

Naslovom *Fališ mi* Mani Gotovac otvara onaj prostor intime u kojem će na *ti* uspostaviti odnos sa svim licima svojim i licima ovoga svog prozognog teatra u kojem ta održičevljena »luda čovječica« sebi dopušta biti majka, ljubiti, biti i žena i ljubavnica u isto vrijeme i na istom mjestu, žena od kazališta i u kazalištu, lutka u vlastitom teatrinu, ginjol na vlastitoj u svijet ispruženoj ruci na kojoj svaki prst jest putokaz za hod prema nekom cilju koji je dalek baš zato što je izvan dosega reflektora. To je knjiga o bolnom nedostatku, o ne-dostajanju, o nečemu čega nikada nema dosta, ne samo između sebe i drugih nego i između sebe i sebe, o čemu govori uvodni navod iz Tinove pjesme. To je knjiga o ne-imanju (npr. sina), o trajnoj žudnji za dijelom *sine qua non*, o onom koji *fali* ponajviše onda kada je najprisutniji, *fali* — nedostaje, jer *fali* — pogriješi, za sebe i za drugog.

Knjiga se otvara pogrdom: »Luda stara kujo, sve si uništila.« (str. 11) To je u stvari lozinka za ulazak u taj intimni svijet autobiografskih činjenica u kojem zbílja funkcioniра kao izmišljena stvarnost. Sva ključna imena u knjizi su maska, a ostali su samo statisti, nosioci tacne na kojoj izloženo želi biti živo srce. I autoričino ime tu je višestruka maska: Mani kao — *mâni* (ruke), pa je ta knjiga knjiga *mani*-pulacije, ali i *mani*-polucije, napisana u najboljoj *mani*-ri, onoj maniri koju čitavim svojim djelom i tijelom uspostavlja Franćoise Sagan; *izvjestan* je to *osmijeh* s pogledom na protekli život, svakodnevni *dobr dan tugo*, čednja za nečim što će doći *za mjesec*, *za godinu*, pogled prema *čudesnim oblacima*, zemljovid *razbacane postelje*, skica za *izgubljeni profil*, prostor u kojem netko je uvijek *ulizica* a netko *čuvar srca*, s tom razlikom što kod Saganove postoji samo jedno, neodgovorno godišnje doba — ljeto, a kod Mani to su četiri, od kojih svako pojedinačno ima svoja četiri godišnja doba, i tako u nedogled.

Knjiga *Fališ mi Mani Gotovac* britka je, lucidna, autorazorna proza, auto-destruktivna (moždani udar), ali i autoizgradbena, autobilderski pisana knjiga. Po ugledu na crvenokosog Vivaldija prvi dio podijeljen je, s malim obratom, na dva godišnja doba, na zimu i proljeće. Zima pripada Jillu — i to ime je maska s podsjećanjem na Watteauova Gilesa, pajaca autoričine tlapnje u igri »ljubav da — ljubav ne«. Zima sadrži reminiscencije na autoričino djetinjstvo u Splitu s nizom *flashbackova* — tako je pisana čitava knjiga — koji uno-se prividni nered u prirodni tijek stvari, zato što on i nije bio tako prirodan kako se čini, takav postaje tek autoričinim dramaturškim intervencijama. »Sve u ovoj knjizi je izmišljeno«, kaže autorica. Vjerodostojnost knjizi daju stoga inserti, dijelovi pojedinih dokumenata, teatroloških tekstova, kritika, osvrta, fotografije i ulomci pisama — npr. e-mailovi Jillu, i sl. — premda i oni u kontekstu u koji ulaze gube karakter fakata, fakcije, i sami prelaze u fikciju.

Kao središnja inteligencija knjige autorica u zimskom periodu te proze stoji u središtu trokuta što ga tvore: život šire obitelji, njen osobni život i katalište kao spoj kulturne kronike i političkih događanja. To su svojevrsne »patnje stare Mani« što ih u knjizi savršeno objašnjava parabola o mladiću koji svuda po svijetu traži istinu. Ne našavši je nigdje na povratku susreće »krezubu i šepavu staricu koja mu je rekla — ja sam istina. Mladić je bio presretan pa je upitao što će poručiti svijetu. A ona mu je odgovorila: 'Da sam lijepa, mlada, brza i pametna.'« (str. 32)

Nedostajanje kao lajtmotiv provlači se kroz čitav taj stavak — na ženski uzdah »mi manchi« čuje se muški odgovor »mi mangi«; ne-dostajanje uvijek je vezano s jedenjem, odjédanjem, odgrizanjem, odždiranjem i čovječjeg i božjeg. Sva lica što se javljaju u toj prozi — među njima sam negdje i ja sâm — jesu galerija intimističkog teatra Mani Gotovac, sva imaju neku njenu ulogu na sceni na kojoj glazbenu kulisu tvore Arsenove pjesme, Eric Satie, sa svojim minimalizmima, Frascobaldijeve kancone, Buscaglione, taj »divni luđak, pa Brel. U nedogled Brel.« Sve je to glazba za vođenje ljubavi u nekom nedohvatnom smjeru: »Arsenov spori ritam. I moji očajno spori pokreti«, kaže Mani. »Njegovi dugi, vokali, pasaži i stanke, i moje rijetko ispunjene želje za dugim milovanjima. Njegovi auftakti i sordina i moja žudnja za polaganim, jedva osjetnim dodirom usana i kapaka. Njegov neobičan izbor običnih riječi i moji geni morski, kameni, hrvatski, talijanski, srpski, poljski, naplavina mijena i promjena« (str. 88) — njen »moderato cantabile«.

Drugi stavak knjige jest »Proljeće«, a podnaslov mu je »Usuditi se ljubiti«. Proljeće pripada Gorkom. Gorki je glavni lik i glavni okus tog dijela knjige. Gorki je iskustvo strastvene ljubavi, buđenje proljeća, ver sacram, posvećenje proljeća Mani Gotovac. Mani postaje Klitemnestra, od Jilla, za Gorkog, preuzima ulogu klaunice u prostoru saganovskog ljubavnog trokuta: Gorki — Olga — Mani. On je labirint u kojem središnja cripta za nju je uvijek Mokošica, bez obzira na nit koja je do nje vodi, nit koja se uvijek spasonosno trga baš

kao i nit naracije kojoj spomenuti *flashbackovi* daju filmski ritam, kao i fotografije autorici dragih sitnih predmeta porazmještenih u tekst. One su ključan prilog za shvaćanje njene intimne mitologije.

Uvodna pogrda »Luda stara kujo« vodi nas prema Hekati, vladarici čarolija i čудesa koja za tamnih noći sama izlazi na svijet sa svojim čoporom pasa, baš kao što nas ova knjiga vodi do one Mani koja, kao i junakinja Jakovljeve pjesme — kojim god smjerom išla ide »krivim smjerom«, marulićevski vjerna svoga »krivovirna pravca« koji je za nju jedini pravi pravac — Jakov je unuk, jedanaest mu je godina, a njegove pjesmice u knjizi ironični su komentar i naravnoučenje nakon ključnih iskaza i scena.

Ono što je najljepše u svemu tome jest neka zatomljena stidljivost koja prožima svaku riječ, čednost koja, srameći se same sebe, obranu nalazi u svojoj suprotnosti, kao što to čini i Jakov u svojim otkačenim, u tekstu knjige inkustriranim pjesmicama. Jakov, dakako, nije Mani, ali Mani jest i Jakov. Pred nama je prvi dio knjige *Fališ mi*. Fali nam drugi, što prije. Međutim, uvijek postoje problemi sa stvarnošću — ima pravo Jakov.

Ivo Brešan

Hvala Vam, Mani, na romanu

Pismo Ive Brešana

86

Draga Mani!

S užitkom sam pročitao Vaš **roman**... da, on je upravo to kako sam ga nazvao i ne spada među biografije i dnevnike kamo su ga uvrstili, jer ima sve komponente koje ga čine romanom: središnju ljubavnu priču sa svim onim što karakterizira tu vrstu literature: čežnjama, srećom, sumnjama, strahovima, ljubomorom... ukratko, on je intimna psihološka drama jedne žene, koja se zbiva u okružju dramatičnog povijesnog trenutka njezina naroda, što joj dodatno daje na zanimljivosti. To što ste ta žena Vi, Mani Gotovac, i što se iza imena Gorki zacijelo također krije neka stvarna osoba, može se posve zanemariti i sve čitati kao da se radi o dva fikcionalna romaneskna lika, pa da se time ništa ne izgubi. Dapače, stvar bi možda čak dobila na univerzalnosti, postala »značenjskim znakom« (kako bi se izrazio Vama dragi pokojni Brečić). Uostalom, Oscar Wilde je rekao: »Ono što se **stvarno** dogodilo, najmanje je važno.«

Posebno mi se sviđa Vaše razbijanje linearnosti u naratorskom vremenu. Počeli ste od sadašnjosti, pa krenuli prema prošlosti, povremeno se opet vraćajući sadašnjoj sebi. To što cijela stvar teče u obliku razasutih fragmenata, u kojima se isprepliću prizori iz političkog i Vašeg intimnog svijeta, može se površnom čitatelju činiti disparatnim. Ali ja to vidim kao niz kamenčića mozaika, koji, kad se roman pročita do kraja, ostavljaju dojam čvrste i zaokružene cjeline.

Možda jedino odnos Vas i Gorkoga nije doveden do neke dojmljive poante. Čovjek naprosto žali što je on prekinut u jednom trenutku nakon kojega bi mogao postati najzanimljivijim.

Još jednom hvala Vam, Mani, na knjizi i na doživljaju koji ste mi pružili.

Vaš

Ivo Brešan

Helena Sablić Tomić

Misterij ženstva

Čitajući Mani, prisjećam se knjige objavljene u nakladi MD, 1996. godine naslovljene »Ljubav kao pasija. O kodiranju intimnosti« autora Niklasa Luhmanna. U kodiranju intimnosti u tekstu Luhmann izdvaja nekoliko osnovnih pojmoveva kao što su *amourpassion*, tjelesna i netjelesna ljubav, *amour i plaisir*, ne bi li na taj način čitateljima objasnio unutarnju relaciju između socijalnog i intimnoga stanja pripovjedača. Prostor intimnoga označen je ljubavlju i »koliko god se mnogo govorilo o intimnosti, intimnim odnosima i sličnome: za to nema teorijski dostatna pojma«, naglašava ovaj teoretičar. Luhmannove analize simboličkih kodova intimnih odnosa, ono što on zove »semantikom ljubavi« imaju svoj vrhunac u identifikaciji preoblikovanja »romantične ljubavi« u neoromantične oblike, kao i u prepoznavanju procesa trivijalizacije ljubavi što je posljedica promjene socijalnoga oblikovanja semantike ljubavi u suvremenom društvu.

Kako bi se kroz naraciju uspostavila posve specifična starnova »tipologija gledanja« prostora i sebe u njemu, pisci oblikuju amplitudu samopromatrjanja. Ona se kreće od površinskog prikazivanja sociokulturnog konteksta u kojem se trenutno nalaze, preko odmјerenog propitivanja odnosa ideje roda i prostora u kojem se pojavljuju različiti identiteti, do istraživačkog pogleda usmjerenog razotkrivanju privatnog kao područja obitelji i intimnoga kao područja osobnoga.

Takvim jednim, izrazito pronicljivim, ženskim pogledom, Mani Gotovac oblikovala je literariziranu autobiografiju naslovljenu »Fališ mi«. Njezina spisateljska energija označena je potrebom za ostavljenjem traga u kronotopima koji je određuju. Njime se barem na trenutak »pokušala spasiti« vlastita biografija, zaustaviti osjećaj razlomljenosti, naslijedene tjeskobe, duboke samoće i životne ludosti. »Ludost je, uostalom, ženskoga roda«. Otpočinje ona tijekom zime 2006. i naslovljena je *Luda čovječica*. Pogledom se unatrag potom krono-

loško-monološkim prisjećanjem pripovjedačice u 1. licu jednine vraća u proleće 1968., okupljujući u okviru naslova *Usuditi se ljubiti* zbivanja do 1973. godine.

Ove krhotine sjećanja pripadaju tendencijama koje žele osobnu egzistenciju zabilježiti u vremenu i prostoru, stavljajući pri tome naglasak na ispisivanje intime koja se prikazuje kao autoričin životni stav — *dijelim ljude na one koji su spoznali ljubav i na one koji to nisu*. Ne pristajući pri tome na isključivost antropologije odnosa muškarac — žena koja se ogleda u binarnim oprekama koje glase: muškarac je Onaj određen na tragu društvenog, logosa, smisla, razuma i prava na govor, a žena je Ona koja se prepoznaje kroz tijelo, pojedinačno, sentiment, ludilo i šutnju. Niz je rečenica kojima autorica javno govori o intimi ne želeći pri tome pokazati i manifestirati bijeg iz stvarnosti već upravo suprotno. Kodirajući je u tekstu ona kroz nju javno iskazuje svoje mišljenje i stav uključujući se aktivno u govor usuprot uljuljane, rezignirano-nezainteresirane duhovne žabokrečine kojom je označena trenutna hrvatska stvarnost.

Ova knjiga proizvodi buku. Ona je sofisticirani *Red carpet* čiji *shorts cats* intrigantni sadržaj marketinški promovira proizvod. Pri tome Mani Gotovac ne zaboravlja ostaviti prostora za prikazivanje osobne uronjenosti u strepnju, tugu, u usamljenički život, ali i u strasne, tjelesne odnose. U različite privatne susrete detaljno se upisani odjeci upravo tih intimnih misli i doživljaja.

Dakle, kroz ovu se literariziranu autobiografiju (što je terminološki jasnije određenje nego ono oksimoronsko — »autobiografski roman«) komentiraju najznačajniji kulturni, kazališni, ali i politički događaji (posebice oni vezani uz Hrvatsko proljeće čije je odjeke i autorica baštinila). Spominju se pri tome imena nekih jakih *povijesnih* osoba poput Mike Tripala, Savke Dabčević Kučar, Miroslava Krleže, Nikole Batušića, Slobodana Šnajdera...

Piše Mani i o svojim intimnim druženjima u Dubrovniku, o strasnim noćima u Varaždinskim Toplicama, na Paliću i Lapadu ili pod lovovovim stablom u Mokošici gdje su se izmiješali »sokovi, šlajm, katar, znoj, suze, sluz, komadići ružmarina«. Drska smisao za pisanje o čulnosti, potreba za ispisivanjem tjelesnosti koje postaje mjestom spoznaje drugoga uz sebe, utjelovljenje je estetskih načela i naglašene erotske inteligencije Mani Gotovac. Iskazala ih je pitkom mrežom osobne metaforike i privatne mitologije.

Fragmentarno, gotovo dokumentaristički, nižu se rečenice kojima se postiže uvjerljivost opisa unutarnjeg nemira, psihičke i emocionalne ranjivosti, egzistencijalne mučnine koja je pritišće (posebice u trenucima različitih ideo-loški obojanih zabrana vezanih za teatar). Može se stoga njezina autobiografija naslovljena parafrazom Ujevićevih stihova čitati kao provokativna socijalna reportaža, kao sinkronijsko-dijakronijski prikaz političkog i kulturnoga života navedenoga razdoblja, kao prostor samoočuvanja egzistencijalnoga te kao intimni autoportret žene koja često puta sama »trči sa vukovima«.

Ponajbolji su narativni dijelovi koji govore o autoričnim iskoracima u prostoru izvan kazališta i oko njega. Utkani su oni u britke, često puta ironične komentare ljudske gluposti, nekolegijalnosti uglednih kazališnih imena kao što su Petar Selem, Vjeran Zuppa. Mikroskopični eseji o Arsenu Dediću, Petru Brečiću, Igoru Mandiću izrazito su subjektivno proživljeni, a upravo je u samoći pisanja Mani imala prilike rekonstruirati svoje misli o njima. Tragačka je ona i za rubovima osobne osame pišući o svojim osjetilnim svjetovima. Arhetipska usamljenost, odvojenost od svih i svega naglašava njezinu unutrašnju energiju i snagu koja joj je omogućila prevladavanje najtežih patnji i iskušenja. Taj proces uspostavljanja i oblikovanja tekstualnoga intimnog identiteta, to samootkrivanje, nalikuje na nekim mjestima dijaligu s onim Drugim, sobom u sebi. Nalikuje on susretu sa svojim likom iza stakla u jednom od Alicinih zrcala. A Mani je često živjela i u oblacima »zabavljajući se vlastitim zabludama«, vjerujući u trenutak i ljubav. Jer »jedino kako se možemo izmaknuti svim vlastima ovoga svijeta jest ljubav. To je naša sloboda. Ona je na suprotnoj strani od ovog nasilja koje se vrši nad nama«, rekao je Mani, vozeći je iz Trsta s projekcije filma »Posljednji tango u Parizu«, jeseni 1972. godine, Gorki.

Misterij ove žene prepoznaje se u narativnoj krivulji kojom ona oblikuje žensku osobnost pišući o tome kako se nosi sa svojim javnim ulogama i obavezama, kako je usuprot svojih principa zbog Gorkog naučila kuhati i biti ona koja ga čeka uz domaće ognjište, kako je zbog njega često puta bila na rubu autodestrukcije i očaja (posebice je dojmljiv njihov ljubomorni obračun u Novom Sadu kao i susret u lepoglavskom zatvoru kada je »željela s ošišanim, bez zubi i slabim Gorkim, ležati u zagrljaju i šutjeti uz njega, ako treba ne izgovoriti više njednu riječ«). Prikazuje ona vlastitu subjektivnost kao onu koja može inicirati i izazvati kratke spojeve sa samom sobom i okolinom, ali i kao onu koja prepoznaje prazninu svakodnevlja kojim prolazi. Može se reći kako je svaki, naslovom datirani (godina, grad, godišnje doba) zapis, oblikovao svojevrsno autobiografsko dvojništvo s čitateljem koje potom projicira višestruka zavođenja tekstrom i navođenja na različite slojeve osobnosti Mani Gotovac. Od djevojčice na newyorškom aerodromu preko »kuje koju je obuzeo Gorki, koja je postala neizmjerno privlačna muškom rodu«, do Jakovljeve bake koja nije »baka već jedno zločesto kazalište« u Splitu.

Energija teksta prepoznaje se kroz energiju žene koja nastoji slijediti očevu rečenicu davno upisanu u spomenar, onu satkanu od »samopouzdanja, strpljenja i energije«, koju određuje almodovarovska crvena boja, koju »uzbuđuju riječi i onaj koji ih stvara«, koja ovom knjigom želi »pravo na emociju« delegirati svojim čitateljima. Mani piše o osobnoj različitosti koja se ne slama pred još uvijek krutim konvencijama svakodnevlja, ne prepusta se ona sudsibini već poput Feniksa pronalazi dovoljno snage krenuti dalje ne osvrćući se. Bez velike ideologijske pompe iznosi ona prividno jednostavnu istinu: ni život ni

ljudi nisu samo dobri i zli, a sreću je moguće naći i u najtežim životnim okolnostima. *All you needs is love!*

Nalikuje stoga ova isповijest traganju glumca za životnom ulogom koja je sazdana od igre u teatru svjetla i sjene, preko one u drami o ljubavi i misaonosti, do vodvilja punih nade i beznada. Može se reći kako je Mani Gotovac autorica koja na temelju osobne priče gradi privatnu mitologiju na razmeđu životopisa i literature.

Sead Muhamedagić

Predujam povjerenja

(Osebujna suradnja s Mani Gotovac)

91

Moj prvi telefonski razgovor s Mani Gotovac koja je tada radila kao urednica na Hrvatskom radiju dogodio se krajem listopada 1991. godine. Dan je bio prohладан, zrak nekako težak, baš kao da će svaki čas kiša, ali je težina dolazila od neizvjesnosti hoće li se opet, kao već nekoliko puta toga dana, začuti zavijanje sirene koja nas opominje da podđemo u skloništa.

Stari crni telefon marke »Iskra« oglasio se toga popodneva s frižidera u mojoj kuhinji. Digao sam tešku slušalicu i začuo s druge strane glas koji sam identificirao još prije nego što sam čuo kome pripada. Mani me je bez posebna uvoda upitala bih li joj za potrebe Hrvatskog radija ukratko ispričao što je na kazališnom planu u tom trenutku aktualno u Austriji. Govorio sam joj o Peteru Turriniju i Werneru Schwabu, a spomenuo sam i tada još mladog, danas već vrlo afirmiranog kabaretista Martina Puntigama kojega sam dan ranije doživio u Grazu. Objasnila mi je da joj je želja upravo u ovo ratno nedoba ponuditi radijskom auditoriju što više zanimljivih priča iz inozemstva. Na to sam joj rekao kako sam nakon kabaretističke predstave u Cafétheatru u Grazu stupio u razgovor s mlađim kabaretistom kojega sam upitao može li zamisliti da bi sa svojim programom došao u Zagreb. Uvjerojatno sam ga u to da u Zagrebu ima dovoljno publike koja razumije njemački, pa tako ne bi bio nikakav problem napuniti kazališnu dvoranu.

Moja je priča kod Mani pobudila veliko zanimalje. Pozvala me da dodem u studio u Šubićevu ulicu. Ponio sam tada sa sobom nekoliko baš tih dana napisanih pjesama. Neke od njih bile su emitirane na radiju koji je tada činio sve da ljudima u skloništima pomogne da što bolje prevladaju te mučne sate života između dviju sirena.

Početkom ožujka 1992. Martin Puntigam je sa svojim mlađim bratom Stefanom stvarno došao u Zagreb i u ITD-u izveo svoj jednosatni program pod naslovom *Lachgeschichten — Sachgeschichten* (*Priče smiješne — priče stvar-*

ne). Miro Gavran i Mani Gotovac sve su učinili da se nastup u *ITD-u* medij-ski dobro poprati, a *Austrijski kulturni institut*, na čijem je čelu u to doba u Zagrebu bio sada, nažalost, pokojni Leopold Melichar, mladom je austrijskom umjetniku za ovo nimalo bezopasno zagrebačko gostovanje isplatio pristojan honorar. Publika je sa smijehom i dugim aplauzom ispratila odvažnoga gradačkog kabaretista, a početkom prosinca 1993. godine u Zagreb sam — i opet uz poticajnu podršku Mani Gotovac — u ITD doveo u Austriji tada tek otkrivenu glumicu Angeliku Lukas-Trabe, koja je u obliku monodrame pod naslovom *Materialseilbahn (Teretna žičara)* vrlo sugestivno ispričala svoju istinitu životnu priču temeljenu na doživljajima 17-godišnje djevojčice koja u Tirolu nakon naporna rada u hotelu proživiljava različite oblike zlostavljanja od strane svoga nasilnog poslodavca. I opet je publika u dobrano ispunjenom kazalištu nagradila umjetnicu dugotrajnim aplauzom.

Vrijeme je prolazilo. Kao ravnateljica *ITD-a* Mani me je s vremena na vrijeme pitala jesam li naišao na neki zanimljiv kazališni komad koji bi imalo smisla prevesti i izvesti u Zagrebu. Koncem 1994. godine sjetila se Werner-a Schwaba o kojemu sam joj s oduševljenjem govorio već prilikom prvog razgovora. Ispričao sam joj priču o autorovoj tragičnoj sudbini (te je godine, naime, na samu Novu godinu Schwab s nepunih 36 godina života pod još uvijek nerazjašnjениm okolnostima preminuo u Grazu). U međuvremenu sam se uz pomoć kolege i prijatelja Dragutina Horvata već dobro informirao o njegovu za mene tada krajnje neobičnom, čak pomalo odbojnom opusu koji mi se povrh toga činio neprevodivim na hrvatski jezik. Nekako u isto vrijeme s pitanjima o Schwabu obratio mi se i režiser Borna Baletić, a *Austrijski kulturni institut* nagovorio me je da na hrvatski prevedem dva najpoznatija Schwabova kazališna komada. Najprije sam uz veliku muku koja je prvenstveno dolazila od moje tada uštogljene »građanske« ukočenosti preveo radikalnu komediju *Uništenje naroda ili moja su jetra besmislena*, a ubrzo potom i Schwabov izuzetno uspjeli prvijenac *Predsjednice*. Bilo je to početkom 1995. godine. Mani je odmah pokazala zanimanje, ali je zbog tadašnjih političkih prilika u Hrvatskoj bila mišljenja da s *Predsjednicama* moramo još malo pričekati. Krajem 1996. godine, u tada već »olujnoj« Hrvatskoj, Mani je nagovorila režisera Ozrena Prohića da se lati teksta, a dramaturški ga je kao svoj posljednji profesionalni zadatak ostvario tada već teško bolesni, za mene još uvijek neprežaljeni kazališni znalač sui generis Petar Brečić. *Predsjednice* su napokon početkom ljeta 1997. praizvedene u *ITD-u*, a maestralne su uloge tom prilikom ostvarile po-kojna Semka Sokolović, Marija Kohn i Katarina Bistrović-Darvaš. Komad se na repertoaru *ITD-a* zadržao tijekom triju izvedbenih sezona, naišavši na ne-podijeljeno oduševljenje kako kod kazališne kritike tako i kod publike. Iz današnje perspektive teško je učiniti razvidnim zbog čega je u ono doba postavljanje Schwabovih *Predsjednica* bilo politički izuzetno opasno. Mani je to, dakako, dobro znala, ali se unatoč tome izborila za mogućnost da na našem u to doba prilično sumornom kazališnom obzoru provokativno zaplamti austrijski

meteor imenom Werner Schwab koji je u nepunih pet godina blistava djelovanja napisao čak petnaest izvrsnih kazališnih komada. Upravo sam netom u stanci između dvaju napisanih ulomaka »prošvrljao« internetom, naišavši na podatak da je baš Schwabove *Predsjednice* hrvatska redateljica i publicistica Vanda Butković početkom svibnja o. g. režirala u poznatom londonskom kazalištu *Pleasance*.

Od premijere *Predsjednica* prošlo je desetak godina. Mani se u to vrijeme nalazila na drugim profesionalnim odredištima. Uvijek sam sa zanimanjem pratilo njen rad, a imao sam osjećaj da ni ona mene nije izgubila iz vida. To mi se zorno potvrdilo jednog ponedjeljka početkom ožujka 2006. godine. Nazvala me Mani iz Rijeke predloživši mi da za riječki *HNK Ivana pl. Zajca* prevedem kazališni komad *Kazimir i Karolina* Ödöna von Horvátha. Upozorio sam je da djelo već postoji u hrvatskom prijevodu, na što je ona energično rekla da Paolo Magelli kao režiser i ona kao intendantica izrijekom žele da za planiranu izvedbu priredim novi prijevod. Ovakve komplimente koji se ne iscrpljuju u više–manje otrcanim frazama književni prevodioci ne dobivaju baš često, a osobito rijetko dolaze takva priznanja s tako kompetentne razine. Latio sam se posla i za otprilike mjesec dana dovršio prijevod. Veselio sam se riječkoj premijeri koja se zbila početkom listopada, ali zbog nekih privatnih problema nisam, nažalost, mogao otpustovati u Horváthov rodni grad.

Mani je u međuvremenu ponovno u Zagrebu. Siguran sam da će priča o našoj suradnji imati još barem nekoliko poglavljja.

Pozoran čitatelj ovih redaka mogao bi se zapitati gdje se u ovom tekstu izgubila njegova naslovna sintagma. Ovo naizgled suhoparno nizanje činjenica kojima se od zaborava želi sačuvati umjetnička suradnja književnog prevoditelja i kazališne ravnateljice želim ovom prilikom poentirati isticanjem toga za hrvatske kulturne prilike još uvijek neuobičajenog *predujma poujerenja* što sam ga u počecima naše suradnje bezrezervno dobivao bez obzira na činjenicu da u to doba stjecajem nekih specifičnih životnih okolnosti još nisam bio dovoljno poznat široj javnosti. Kada se danas sa znatnim vremenskim i emocionalnim odmakom svega toga prisjetim, sloboden sam trijezno ustvrditi da mi je upravo taj kreativni rad s Mani Gotovac bio važna odskočna daska na planu umjetničkog kaljenja i profesionalnog sazrijevanja. Premda sam u životu uviјek bio spremjan na izazove, Mani me je osokolila da to i nadalje ostanem, pa se nadam da će za njih i dalje biti dobrih prilika. I stoga nipošto ne smatram konvencionalnim završiti ovaj tekst jednostavnom riječju zahvalnosti na sve-mu što me uvijek iznova uzbudljivo pokrene kad čujem ili pročitam ime Mani Gotovac.

Nove pjesme

Milan Dekleva

Deset pjesama

94

*

vladaj, vjetre, zemlji zapovjedi
njenu elipsu, izdaj dekret i poveži nas
u prolaznosti.

misao teče, umori se
od želje za spoznajom.
a što s ciganom? taj se nikad
ne uspuše kad ga pozove nemir.
u mjesec puca, ako predugo visi
nad istom smrekom.

vladaj, vjetre, budi od pomoći
moreplovcima izgubljenim u magli
satelitskih navigatora.

zar ne vidiš, vjetre, da naša srca plivaju
u rumu i rđaju
kao nevjerni kompasi:
sjevernjača nas je napustila.

*

prvi snijeg za šetnje šumom.
ne razmišljam o šesnajstinkama tištine,
već o čvorićima kristaliziranog vremena.

u daljini zvon nedjeljnih zvona.
ne razmišljam o bogu nego o bronci.

ja sam voda, bog je bronca,
ja se smijem on drhti,
opna trbuha, membrana neba.

*

negdje je mač, preoštar za zlobne ruke,
drugdje poljubac, istupljen u rđu stranca,
putuje endeveaur, zapliće se među gole zvijezde,
petput prepečena crna krv mrtvog u zemlju utišće.

95

turisti ližu repliku dajidove praćke,
sokrat je digitalan, od kukute tvrd i bijel.

nitko nije više od sjenke svog imena,
pred posljednjom pjesmom mojsije i gorući grm su.

teško je bogu. tko bi želio biti u svemu
određen, i pritom ne trpjeti?

ti sam, on sam, stojim na rubu šume
u neizmjernoj ljepoti, kičast kao licitar

i prazan ko vječnost. ne znam, što sam,
biti tu je već previše. sada idem.

*

vjetar u vrbama šumi drugačije
od vjetra naših misli.

lišću nad gipkom vodom
nije potrebno puhati se

pred ljubavlju,
koja se objavljuje zorom

i uvijek je
samo slutnja; tek obris.

*

u zimskom popodnevnu
bio je vjetar brži od valova.
u tom je bio bit igre,
u lijrenom odzivu vode,
u njenoj mekoj volji,
da rasprši svjetlost
za nas da je vidimo i razumijemo
ovim očima.

96

pomislio sam na drugu igru:
u smrzlom vremenu
nasuprot su si stajala oljuštena
crvena vrata bećkog studentskog kluba,
od nikotina požutjela fotografija
mladoga lecha walese i
okrhnute zdjele pune čipsa.

*

još uvijek se sjećam
bijelih cvjetova posjećene trešnje.
sada znam, osjetljivost
nije natjecanje u privrženosti,
nije mjera upotrebljiva
među živima.
osjetljivost je usporedba
s kojom nam se približava
vječnost,
nagne se nad nama kao majka
i motri.
katkad nas, općinjene,
poljubi.

*

voda neba,
voda zemlje,
i voda mora
se sreću.
između naša ljubav,
ljudski susret
dvaput pečene gline.

slušamo noć,
koja stiže u liku gluhog,
usta spuštaju kišu
na izgubljenu džunglu
izgubljenog otoka
usred oceana,
usred velikana,
kojeg nitko još
nije otkrio.

97

*

prozor, koji promatra,
za njim još jedan, stareći pogled.

kada prozor ostane sam —
zar nisu izvana,
iz perspektive trave,
okvir i staklo za nijansu
svjetlijii?

RUŽMARIN

zasadio me bog koji je volio
mirise, pse i more. obrusile
su me bure, izgladili maestrali.
svaki je vjetar drukčiji: po zimi bijel,

maston u proljeće, svrbeći ljeti,
suzan u jesen. drugačiji, ovisno

o udaljenosti među suncem i mjesecom,
na čelu zapečaćen udaljenošću

njihove mržnje i ljubavi. kad
pjeva sa suncem se krvav joguni,
kad je mjesecев eho trepeće u srebrnom
mriještenju riba, puca

u muku kamena. vjetre, budi mi blag
vladar, donesi kišu, staraj moj
rod na tom tlu, rod, kojeg mirišem
tvrdoglavim smislom za

Sredozemlje.

98

DOMOVI S ČETIRI KUTA

s naše točke gledišta, bivamo četverostruko:
jednim dahom ljubimo bliskost i prekomjerno.

krhke domove zidamo s četiri kuta.
u njima ustajemo, misleći, u visinu.
u njih lježemo, sanjivi, u tišinu.
u njih ljubimo, izbezumljeni, u dubinu.
u njima djecu podižemo, u vrijeme i pogreške.

proljećem spašavamo zemlju, koja ustaje u tjelesa.
ljeti smo temelj neba, njegov oslonac.
ujesen strpljivo čekamo bogove, s težinom pera.
po zimi poklanjamo si smrt. nismo više pjesma,

tek na margini nježna, blijedeća bilješka.

Sa slovenskoga preveo MARKO POGAČAR

Petko Vojnić Purčar

Radni i neradni dan

OK — KLIK — ENTER

99

računar me gotovo zaboravi
bijah na odmoru od njega
družih se mjesecima s olovkom
vjernom nezahtjevnom
skicirah nekoliko ideja nekoliko tema
tek kasnije zapazih da jedna olovka
bijaše turska a druga njemačka
o kako bijah sretan
s olovkama kao umiljatim ženama
svejedno što prizivah u mislima orient
a onda daleki zapad s fontanom
iz koje proviruje i žubori novorođeni dunav

BITI PJESNIK

moraš se možda roditi u dane velikog rata
i motriti zrakoplove kako krstare plavetnilom
i rasipaju mrežasto svoj smrtonosni teret
a ti na zemlji kao posljednji adam motriš
taj ples smrti
i ne smeta ti što zemlja podrhtava i tuli
ne smeta ti
jer ti si dječak koji će preživjeti potop
i ta paklena slika odvest će te možda u raj riječi

ODBACIVANJE TERETA

lijevom rukom sam grabio juhu lijevom pisao prva slova
svijet sam motrio možda iz susjedne galaksije
dok me nisu uporno naučili pisati drugom rukom
jesam li ja doista isti čovjek kada tu stigoh
iz dva posve posebna svijeta

PISKUTANJE

šuti ne govori mukom muči
utihni me mrmori zaustavi dah
mogu nas čuti
tra-ta-ta-ta
tra-ta-ta-ta
ovdje slobodni london
radio bbc
i fonetski
radio bi-bi-si

100

STARI GRAD — FAROS I PETROVARADIN

Tonko — Jasni i Petku

plavetnilo na moru plavetnilo bijaše i na dunavu
još uvijek se može poslati prijateljska razglednica
i spojiti iskonska boja mora i plave iskre rijeke
zapravo našeg kozmosa i našeg jedinog života

ČUDESA

slavenske pjesme govorim naglas s posebnim naglaskom
horvatske poput uspavanki za djecu koja se tek rodiše
ruske pjesme u zamahu gudala nepreglednih breza
zar pjesnik već ne kaza
ima neka tajna veza između pjesnika i breza
otvoreni prozor doziva zeleni list a potom suhi
zar ima tako malo oskudnoga vremena

od bujnog zelenog rođenja
do tihe suhe smrti
ne samo lista u kasnu jesen

PISATI

send to — klik — lijevi
na moćnom računaru
snažne brojeve zamjenujem
moćnim riječima u brzom hodu
22,9 cm ln 43 col 15
page 2 sec 1 2/2 document 1 — M...
tko se vrti ne boji se ni smrti
vraća mi se glas pjesnika sa subotičkog trga
kao stari glas stari broj davne pjesničke godine

101

Marko Grčić

Šlageri

102

OŽEDNJELI HESIOD BRUNDA POD BRIJESTOM U ASKRI

Pjesmotvora dva privedoh svršetku:
Iskon bogova te Djela i dane.
Sav žedan čekam pisarove svitke.
Na brijestu lišće, crveno od žege,
Gnjezdašce zebi za podneva štiti.
U hladu ležim bez kapljice vode
Uz suho vrelo paučinom skrito.
Neopazice, u sutonu sparnom,
Raskriliše se nebesa zvjezdana.
Kadikad ona ravnici su nalik:
No na njoj nema ni jednoga klasa.
Kadikad ona na ocean sliče:
No u njemu se ne omrijeste ribe.
Po njima vazda kruže jata ptica,
Ali ni jedna tu gnijezdo ne svija.
Znamo da gore visoko, visoko,
Tek vlada Zeus iz blistavih dvora.
Neumorno mu sva božanstva pojnu,
Toliko gromko da se kozmos trese:
I kako da On kroz tu buku čuje
Moj šapat da mi bar gutljajčić dade?

POSLJEDNJI STIH 17. PJEVANJA *RAJA*
(posljednjega pjevanja što ga je Mihovil Kombol preveo prije negoli je umro)

Kroz san mi više ne promiču duše
S obličjem ljudi sa zemaljskog svijeta:
Vitlane burom što u Paklu puše
Il pak u Raju gdje lete bez leta.

U Paklu tek su oblačine sure
Što jedna drugu munjama devetā.
U Raju kišni oblaci što žure
Zaliti Ružu koja vječno cvjeta.

Moj usud nije vidjet njene lati.
Sve je iščezlo. Sama *terza rima*
Sitan je novčić da se život plati.

*Prihvativ razlog ako vidljiv nije:**
Kad Smrt ti mahne nad rijećima tima,
Tko *njezin razlog* ispitati smije?

103

PITANJE POBOŽNOGA POLICIJSKOG INSPEKTORA NA OKUCI KUPE

U koji Raj otprhnu
Jato andelā
S vrha zahrdale igle
Uz bijelu ruku mrtva dječaka
Što otvorenih očiju leži
Pod zelenom granom marelice
Otežalom od ploda boje vatre
Oko koje tek modri vir rijeke šumi?

PODNE

Staračke ruke danas se već žure
Da sve stečeno kao pticu puste
U svijet bez sjene sred podnevne ure
I da na lice zauvijek se spuste.

* Paradiso 17,142: *Nè per altro argomento che non paia.*

Malo su dale, uzele su više.
Nejake, suhe ko hrastovi vrži,
Tu se uz obraz bespomoćno sviše
U noć bez zvijezda premda sunce prži.

REBUS

104

Slavko Peleh, prevoditelj *Kalevale*
I slavan enigmat, sav ozaren
Otvara mi požutjeli časopis
S križaljkama, anagramima, rebusima
I pokazuje precizan crtež goljenične kosti
U praznini velikoga lista.
Ovo je *tibia*, reče, *das Schienbein, shinbone*.
Generičko ime: kost.
Samo ovdašnji narodi, kojima pod nogama škripe *kosti*,
S lakoćom rješavaju ovaj divni rebus:
Jedna kost, ili: *Jednakost*.
Pokušaj to reći na njemačkom ili engleskom.
Koljena mi zadrhtaše od zebnje.

ŠLAGERI

I. Oblutak

Oblutak gledam u vodenoj struji
Kao da sâm ga izglača Brancusi.
Mjesto da Slava o tom djelu bruji,
Po njemu potok ravnodušno puzi.

II. Nouveau riche

Tamnog odijela, cipele ko skija,
Zakupi prostor čim u njega uđe.
Samo dva cilja znade mudra lija:
Vlastiti brlog i kokoši tuđe.

III.
Spiritistička seansa kod Sotone

U Paklu nikad nije bilo transa,
Svak je načistu što se čekat može.
Sad je kod Vraga u modi seansa:
I prije smrti tu se zvānī množe.

IV.
Apokrifni kateren Angelusa Silesiusa

Sred svijeta, kažu, raste jedno drvo
Koje do neba grānā zlatne hvoje.
Ako u tebi ne olista prvo,
Zauvijek skrit će i plodove svoje.

105

V.
Posljednja glava Otkrivenja

Vijest je da svemir sve brže se širi
Ko cvijet bez ploda prije rasprsnuća.
Ne haje za to lahor koji piri
U mojem vrtu punom mladog pruća.

VI.
Bard

Od svakog bježeć, žuri se po gradu.
U dva–tri stiha on je pjesnik pravi.
I koje mrzi, želi da ga znadu:
Kad nije pjesnik, on ko udav davi.

VII.
Nekrofilija jednog anatoma

Kad zadnji student na vrata pohitī,
A mrtvih glava ozive vitrine,
Uvijek mi ista, ista, slika sine:
Želim iz svoje sad lubanje piti.

VIII.
Blurb

U tom romanu sve je aktualno.
Pitak je, krepak, kao limunada.
Sklâdân je strojno, a ne manualno:
Nikad svježine kakva mu je sada!

IX.
Otkriće ludoga profesora

Korupcija je društvena gnjiloća!
To šapnu profo prevrćući smeće.
A onda, pipnuv vreću gnjilog voća:
Gle korupcije! — zacikta od sreće.

106

X.
Meteorolog piše svome biskupu

Jedino vjetar *prilika* je Boga.
Bezbrojna sebi on imena stvara,
Ko ni On, nema nikad *lika* svoga:
Stog Ruži Vjetra dajmo čast oltara!

NAPITNICA

Iz svakog šava trošnog kaputa
Provrvje gamad tražeći spas
Od mene koji smrdim kraj puta
Ozad za pomoć puštajuć glas.

Noćas za šankom staroga bara
Toči mi čašu ružičast slon,
Ali, odjednom, eto darmara:
Bijeloga miša splaši se on.

Meni iz čaše iskoči žaba,
U nju pak skoči hrčak sav rus.
Cmoknu me grozna čelava baba
Što mjesto usta imaše bus.

Posljednji vidjeh redarov čvarak
Kada me hitnu vani u mrak:

Tako mi krevet postade jarak,
Topli pokrivač zvjezdani zrak.

Trista godina kao da minu
Od onog dana kad bijah drozd:
Jer da ljubavi doznam sudbinu,
Zobati uzeħ rumeni grozd.

Prvo bî zrno: Ljubi me, ljubi.
Drugo bî zrno: Ne ljubi, ne.
Zadnje bî zrno: Sudba me ubi.
Slomi se java, pogubih sne.

Sad znam, ne valja bockat sudbinu
Zobljući zrnja neznani broj.
Bolje da broj se zgnječi u vinu:
Makar i pijan, ostat ćeš svoj.

107

KINESKA CAREVKA

Ima li koga da kaže bar
Istinu kako pogibe car?

O tom nam zbori i pjesme draž,
No tko nam jamči da nije laž?

Vojniku dušu njen blāžī zvon
Pa joj je zato vjerovat sklon.

Zli jezik kaže: nagna u bijeg
Kad preda nj stade kopalja brijeđ.

Kao kukavelj ostavi rat
Čim mu sasječen bî hrabri brat.

Noge mu prekri do žulja žulj,
Al ga u bijegu proguta mulj.

Zli jezik taj je, prem vrlo star,
Svjedok da tako pogibe car.

Drukčije pjesma pjeva taj boj:
Vojnika tješi njen tužni poj.

U bici car je razastro grud
I na dušmána srno ko lud.

Ne plaši njega ratišta vonj,
Al je plahovit mladi mu konj.

Dokle u ruci zvoni mu mač,
Plaho mu konjče strugnu u drač.

Istina, car je bio naš car:
Junak il jado, nevažna stvar.

RIJEČ

108

Rođenja svoga ja ne poznam časa,
Tek katkad slutim Riječ iz prvog krika
Dok mucajuć bi da dođe do glasa
I nađe ime bezimenih slika.

Može li itko sići do *te* Riječi?
Zar krâj su puta samo kurje oči?
Kakva to šutnja govor Riječi prijeći?
Koji to grč li uron do nje koči?

Ja znadem mnoge riječi iz rječnika,
Mokre od sline iz svačijih usta,
A ne znam ime vlastitoga lika.

Gluši me, gluši, rječitosti cika:
Između slika lako duša susta
Dok Riječ ne nikne iz prvoga krika.

L'APRÈS-MIDI D'UNE LOUTRE

Vidra u šašu kapljice stresa
Nad klenom s kojeg potoćić bježi.
Ne gleda dûgu svitu s nebesa,
No plijen što pred njom ukočen leži.

Gurka ga šapom, na njega vrči,
Ko da bi htjela živog da smota;

Zastane malo, onda potrči:
U njemu nema daška života.

Vidra u šašu kapljice stresa,
Nad klenom pleše dlakava čigra.
Ne haje ona za obrok mesa:
Sladka od mesa bila bi igra.

Mrtvoga klena tad bijesno ščepa,
Uvis ga baci, dvaput ga previ:
Čim mu u struji nestade repa,
Prasnuše dvije puščane cijevi.

AMOR U BANCI

109

Čekam u banchi ko pred ispovijedi
Ovijen vonjem gnjilog epitela
S plastične veste starčića što sjedi
Topeći prhut u kapima s čela.

Uza nj se stišćuć, starica bez zubi
Razdrtu torbu na ramenu prti:
Slutim, a ne znam, tko tu koga snubi
Za prvu ljubav u blizini smrti.

Deset stražnjica uz šaltere stoji.
Trista se lica u stolcu meškōlji.
Deset brojača strojno novac broji.

Staraca dvoje, strašću užezeni,
Kao da važu tko je od njih bolji:
Dohodak njegov il prihodi njeni.

PJESMA SEOSKE UDOVICE KOJA VJEŠA RUBLJE

S košuljom bijelom, crnim odijelom,
Položismo ga pod prostu ploču.
Sad hitam selom s mrežastim velom
Slušajuć psiku muških što loču.

Dok je svećenik škropio odar,
Zasikću snahe, prepune slave,

Da muž moj nije bio baš bodar,
Pa sam ga strašću stajala glave.

Grubim ču suknom spljoštiti prsi,
Obuti smradne gumene čizme,
Neću da muške hvataju srsni,
No nema spasa od ženske pizme.

Kad noću vjetar puhne s planine,
Košulji nadme oba rukava,
To duh se njegov iz groba vine:
Ja grud mu grlim ko da je prava.

SAN STAROGA STOLARA

110

U noćnoj šetnji zabasah s puta,
A nebo sledi zvjezdani krije,
Nesnosna bol mi sijevnu iz buta:
Spazih stolara gdje teše lijes.

Tri je zabio jelove daske,
Poklopac već je sljubljen uz zid.
Jer nisam čuo od malja praske,
Htjedoh mu prići, no bî me stid.

On k meni stupi, luč mu treperi,
Kad mi uz nogu protrča puh:
Sa svih me strana poče da mjeri,
Ne zucnuv slovca, ko da sam duh.

Ni zriku šturka ni cvrkut ptice
Ne čuh kad prvi minu me bijes:
Stolar je moje imao lice,
Radosno sebi istesah lijes.

LUKA 17,37

Od samog Krista izričaj je stari:
Gdje padne truplo, slete lešinari.

SNIJEG

Ona iz crkve na snijeg istrča
Iz kose vijavici rasu
Koja mi oči suzama zasu

Reče: Pomolih se za twoju besmrtnu dušu
Dok sam ja grešno mislio
O njenom golom vrućem smrtnome tijelu
Pod krznenim kaputom

Pucketala je od elektriciteta
Na prstima se uspravljači
K meni

Sa svojom ču besmrtnom dušom
Sigurno u pakao
Praćen njenim cvrkutavim smijehom što snijeg ga pije

111

8 SVRŠETAKA NENAPISANIH PJESAMA

1.

Da svijetli, Agni vosku prozbòrī:
Bez žiška mekša, neće da gori.

2.

S Mjeseca strijele pljušte u vodu,
Ali ne mogu da je probodu.

3.

U tami zgazih balegu kravi,
A što da taknuh *nagu* u travi?

4.

Prividnost svega mudraci vole,
No nije privid: noge me bole.

5.

U šumskoj noći dijete se igra:
Cikće pred sjajnim očima tigra.

6.

Bogovi nisu dali mi znati
Na što će zadnjim korakom stati.

7.

Već čutim zadah skrivenih ralja:
Rodna mi kuća biva sve dalja.

112

8.

Ne znam odgovor narodnom pravu
Kako da svetu podijele kravu.

DIJAGNOZA

Čim sveti Antun u pustinju ode,
Opsjednut bješe legijom demonā.
S pomoću Božjom i kapljicom vode,
Sprijeći da razum otme mu Sotona.

Sad dijagnozi ja se *svojoj* čudim.
Kad rekoh: *Čujem* gdje Bog sa mnom zbori,
Psihijatar će da bez dvojbe ludim,
I ne zna lijeka boli što me mori.

COLONIA CLAUDIA AEQUUM

Ilirka, u dalmatici od kostrijeti, penje se rudinom uz magarca o kojem, sa svake strane jelova samara, vise dvije vreće brašna iz mlinice na Cetini. Životinja korača ukočeno kao da, umjesto nogu, ima četiri drvene štakе. Žene, također u dalmatikama od kozje dlake, koje se vraćaju s noćnoga bdjenja u čast

Veneri, prilaze i, prije negoli zapodjenu razgovor, svaka u *antrešelj* (*intersellum*) odloži svoj zavežljaj, kao na suhozid.

Magarac, kojeg su uzgojili veterani i prilično dobro razumije latinski, te se odaziva na poziv *asine*, nastoji što više spustiti uši, samo da ne sluša ilirske brbljarije.

ALBA

Bilo je davno, tamo iza gora,
Kad vidjeh šljivu rascvjetalih grana:
Zujanjem pčelā ispuni je zora,
Večer je prekri crnim jatom vrana.

TYCOON

113

Zapljusnu ured
Golemi lelujavi dobroćudni prozirni lik
Glave sitne ko orašćić
Zadnjice široke i niske do poda
Orijaška kaplja
Koja se otkinula s lista
Ili suza iz djećjega oka
I razlila po činovnicama
Što su nesvjesno oblizivale usne

Misleći da gube dah znojeći se
Jer je klima isključena radi štednje
Doista su bile posve uronjene
U svoga gospodara koji se
Neprekidno preko njih prelijevao

Kroz njega su sebe i sve drugo
Razgovijetno vidjeli
Osim nutrine njega sama
Prozirne i nedokučive
Kao priroda božanstva

Prvo bi ih snažno ponio naprijed
A onda bi se povukao poput plime
Skrivao među drugim valovima

Oceana u kojem se uvijek iznova rađao
 Nikad ne mijenjajući
 Svoj golemi lelujavi dobroćudni prozirni lik
 Orijaške kaplje vode
 Koja se otkinula s lista
 Ili suze iz dječjega oka

**VOLTAIRE HVALI SVOJU LJUBLJENU MATEMATIČARKU MADAME
 DU CHÂTELET**

Jesu li žene i muškarci ikada imali zajednički jezik? Jer, u matrijarhatu je jezik žena i muškaraca bio ženski, a u patrijarhatu muški. Je li, dakle, svanuo dan da žene i muškarci doista stvore zajednički jezik, i to tako što će ga ispuniti međusobnim razumijevanjem, jer se već na obzoru pomalja smrtonosni paradoks da će moderna civilizacija, čak i biološki, radije *ukinuti* razliku između žene i muškarca nego što će imati strpljenja da sačeka njihovo međusobno razumijevanje.

Deset godina, iz dana u dan, strasno ljubim Madame du Châtelet, veliku matematičarku, možda ravnu Newtonu. Ovih sam dana, prvi put u životu, osjetio nešto neobično. Kad ja kažem da su dva i dva četiri, i, po navici, mislim da sam ustvrdio objektivnu činjenicu, moja ljubljena, i bolje od mene, znaće da su, pod određenim okolnostima, dva i dva doista četiri, ali ona, istodobno, iz intonacije moga glasa, dok izgovaram banalni truizam, nepogrešivo razlučuje da li sam razdragan, potišten, neshvatljivo susretljiv, s mišju na neku drugu, prikriveno podrugljiv ili, naprsto, ravnodušan.

Tako ona mojoj objektivnoj činjenici, tj. da su dva i dva četiri, dodaje stotine drugih, meni nevidljivih, objektivnih činjenica, i njezina algebra zamiriše životom.

Tek se u poljupcu spoje naši različiti jezici.

BESMRTNOST NA SAMRTNOJ POSTELJI

Nezasitan svoje besmrtnosti
 Ostarjeli pjesnik leži
 Na samrtnoj postelji
 Ostarjela glumica
 Koja je desetljećima recitirala javno
 Njegove stihove
 Sjedi na plastičnom bolničkom stolčiću
 I medu njegovim koščatim prstima

Nepomično drži svoju koščatu ruku
Dok mu se u upalim dupljama još vide
Samo bjeloočnice
Kroz hropac je moli da mu čita pjesme
Ali samo njegove

EXEGI MONUMENTUM

Iz brončane gromade strši
Prijeteći prst
Što sâm je sebi putokaz trajni
Potresno je nešto u toj skulpturi:
Struja što trese gradske golubove

115

PET OSJETILA: SLUH, VID, NJUH, OPIP, OKUS
(Po starome turskom pućkom motivu)

Na grani čuvši cvrkutanje kosa,
Janjičar vidje dunju sakrivènu.
Opojan miris dopre mu do nosa,
Pa mlad je ubra prije nego svenu:
No s grozom gricnu grku mezgru njenu.

OPROŠTAJ

Ode još jedan iz stare družbe
Nikad se nitko nije
Sasvim srođio s njime
Bio je prolazna pojava

Podstanar u prolaznoj sobi
Kroz koju uvijek propuh puše
I sâm prolazna soba
Kroz koju uvijek propuh puše

Nikada priče s putovanjā
Tek putni računi i naljepnice hotelā

Možda mu skitnička duša
I bez Božjega suda
Već dobi posao
Službenog kurira
Između uprave Raja i uprave Pakla
Kamo joj je zauvijek zabranjeno ući

Sumnjam da ima grobnice tako čvrste
Da mu i tijelu pokoj osigura

Da nije već mrtav
Umro bi od smijeha kad bih rekao:
Počivao u miru

116

GOSTINKE IZ SABORA

1.
Gaudeamus

Cesarić pjeva da *krhko je znanje*.
Ukloni uzrok nepotrebnu slomu,
Znalački riješi to kritično stanje:
Krhko je znanje pa kupi diplomu.

2.
Hrvatska transfuzija

Narodne vođe rodoljublja pune
Krv su na slamku isisale puku.
Sad je na tone izvan zemlje vuku:
Još nam za prijevoz podnose račune.

3.
Miles gloriosus

Banalan čovo isprazna profila,
Odličā krcat ne vidjevši rata,
Kamenjem dragim narodnim barata
Težim no tijelo imade mu kilā.

4.
For Sale

Hrvatska mrtva, prava nekretnina,
Vlasnik joj nije tu rođeni narod,
Gradevni teren sad je ta ruina:
Ne više nitko da je *krivi navod*.

5.
Uvijek isto

Junaci ginu ili skromno žive,
Pobjedni barjak skriva blago hulje.
Ta stalna mòra: iste njuške sive
Ko u svoj trezor u naš novčić bulje.

117
RECENZIJA

Dugo smo čekali ovu zbirku pjesama
Čekanje je *pasivna aktivnost*
Aktivnost
Makar i pasivna
Sprečava sve druge aktivnosti

Kakva samo pobjeda inspiracije
Nad osjetilima
Svaki mu je prizor vrtlog:
Čim zavrti čitatelja
Izvanjski šum riječi
Već je iznutra usisan
I isisan od svega osobnoga

Kakvo razlučivanje
Estetske i prirodne emocije
Kakav destilat suzā
Koji bi spalio svako oko
Kakav koncentrat krika
Koji bi probio svačije uho

Preporučuje se pet–šest
Nezaboravnih pjesama:
Nevolja je samo u tome
Što ih je gotovo nemoguće zapamtiti

POGLED U NEBO

118

Pedesete godine: Trg Republike u Zagrebu
Nedjelja oko podne
Jedan čovjek s dalekozorom oko vrata
(Tada su to mogli imati samo novinari, vojnici i policajci)
Raskrećenih nogu i dlana nad očima
Uporno je promatrao sunčanu vedrinu nad glavom
Odmah mu se približio još jedan i još jedan
S dalekozorom oko vrata
Uskoro su svi ljudi na trgu digli pogled k nebu
Šapnuli su mi da je to nekakva novinarska akcija
Siguran sam da prva trojica
(Pokretači akcije)
Na nebu nisu vidjeli ništa
Siguran sam isto tako da su tisuće ljudi
Licā ozarenih od koncentracije
Na nebu nešto vidjele
Ne znam što
Jer ja
Nažalost
Nisam gledao u nebo
Nego u njih

ALKARSKA KOBILA NA ZMIJSKOJ FARMI

Zvali su je Ružica: ko srebro sjajne zekaste dlake
Koja se u suton prelijevala u modro
Premda bez kapi arapske krvi
A od koljena bosanskih konjića
Dostojanstvom je nadvisivala svoju visinu
U hodu je uljevo zanosila sapi
Izludajući pastuhe mlade
Odatle domaći kompliment za djevojku:
Ko alkarska kobila hoda
Četiri puta trčala je Alku
I na stazi brža bila je od sviju
No njezin vitez *u ništa* je gađo:
Krivo je bilo kopljje
Sablja
Ili griva
Konjski je vijek osamnaest godina
A katkad i trideset

Ali zbog stelnoga gubitništva
Brzo joj uvenu mladost
Igrom konjske subbine
Promaši široka vrata
Talijanske tvornice konjskih kobasa
Ponosno trpi ujede zmija
Da bi se serum vadio iz krvi

Alkarskih pobjednika imena unose se u časnu knjigu
Tu nema imena ni jednoga konja: nema ni njenog
Iskra u oku i dalje svijetli:
Zna li ona da već je u rajsкоj ergeli?

PJESMA SEOSKE UDOVICE KOJA NOĆU IDE NA BUNAR

Između četiri čempresa
Između četiri crne svijeće
Otvorena je kruna bunara

119

Na dnu njegovu za vedre noći
Veliki medvjed srebrom zablista
Il crvenim zlatom golemi Mjesec

Prije deset godina
Iskopa ga
I obzida
Meni za ljubav
Pokojni muž moj Pavo

I svake noći dolazim kradom
Ja udovica Pava
I odozgo šapnem: *Pave*
A iz dubine odgovor mi jekne: *Pave*

I kad se nagnem nad mračno grotlo
Zvijezde se pogase
I utrne se Mjesec

Čim zacrpem vode
Da u njoj suze od sebe skrijem
Na dnu bunara
Opet izgrije Mjesec
Ili zablistaju
Zvijezde

OGLEDALO

Soba se boji: Ogledalo stoji
U desnom ugлу kraj mačkine loge.
U slapu sunca ona mlade doji
Nauznak ležeć odignute noge.

S ogledala se druga mačka makla
I, zureć u nju, isto nakot hrani.
Zalud se trudi s onu stranu stakla
Zabiti čampre da drznicu rani.

Dok ona stalno ogledalo grebe
I *drugu mačku* otjerati kani,
Djetešće u njem odmah spazi sebe.

120

Pa ne mogav se zasilit svog lika,
U njemu žudno stade da se stâni:
I sâmo privid među mnoštvom slikâ.

DJECA RAJA

Godina 1944, potkraj studenoga
Oko grada utihnuli su pucnji
Njemački tenk potrganih gusjenica
I cijevi rascvale na vrhu
Leži mrtav na zahrdalu tegljaču
Zaglavljrenom između dvije bukve

Stari partizanski puškar
U masnome kombinezonu
Korisne dijelove stroja slaže na razgaženo blato
Musavi dječaci jašu na kupoli
I grajaju oko njega

A on im ispotiha pruža
Sitne čelične špekule
Iz kugličnoga ležaja
A oni cikću: *Franje, franje*

Ove savršene čelične uvijek pobjeđuju u igri:
Od njih se rasprsnu

Čak i ručno izbrušene mramorače
Da se i ne spominju šarene staklenke
Ili najprije staklene muljikače
Pa kako su onda mogli rat izgubiti?

BUĐENJE

*Što ako vjernik na Svetoj misi
Čuje krik Krista dok s križa visi?*

INDISKRECIJA

Zapuh vjetra
Uz vretenasto joj tijelo
Tako lanenu haljinu priljubi
Da je bila gola

121

U SLASTIČARNICI

*Ona: Sitna, kovrčave platinaste kose,
Između zalogajā
Neprestano bijesno kokodače
Iznad tanjura punog makovnjače
Kao da je upravo snijela jaje.*

*On: Dvometraš, širokih ramena,
Međunarodna rukometna zvijezda,
Pognute glave plašljivo zirka u nju,
Manji od makova zrna
U njezinu kolaču*

OPORUKA

Nemam što komu ostaviti
Čak ni svom izrađivaču perikā:
Vjetar mi s čele odnese
I posljednji sjedi pramen

KARL LINNÉ NA NUDISTIČKOJ PLAŽI

122

Zdesna, pavši s neba, kočhat Šveđanin
Uhvati korak sa mnom kao u vojsci.
Imao je srebrnu vlasulju, brokatni prsluk i mundir.
Ja sam Carolus Linnaeus, pisac *Systema Naturae*, šapnu.
Začudo, prepoznah oca binominalne nomenklature.
Na oceanskoj plaži, dokle pogled seže,
Vrvjele su tisuće golih žena i muškaraca.
(Ne sjećam se da li sam ja sâm bio gol ili odjeven.)
Linné reče: Žene su stvorenja ognjišta,
Muškarci su stvorenja lovišta,
Bez obzira na to da li kuhaju ili love.
One su, poput smokve, ovijene oko svoga spola:
Njihovo je ognjište i u njima i *izvan* njih.
Oni se, i nesvjesno, uvijek svojim razmeću kao kopljem:
Njihovo je lovište uvijek *izvan* njih.
Duša nema spola, ni ženskoga ni muškog,
Samo kad je u Raju ili kad je Raj u njoj:
Možeš li doista zamisliti spolnost Buddhinu ili Isusova?

Na zavijutku šljunčanog puteljka
Dama srednje dobi otrže se mužu iz ruke
I zamače za grm oleandra: Linné spokojno krene za njom.
Odjednom me uzbudi slika koju nisam vidio:
Smete me moć moga spola.
Žene i muškarci, koji su golotinju nosili kao najskuplje odijelo,
Iščeznuše u izmaglici.

Nesiguran da li sam voćka s korijenjem
Ili plod bez korijena,
Spreman da otpadne,
Usnih novi san:
Ne tako erotičan, ali, nažalost,
Jednako politički nekorektan.

BALADA O DRESERU BUHA

Pijanist brodski i dreser buhā
Lomio srca draguljnih dama.
Pod starost, kad je stigo do suha,
Sve što je steko bila je skrama.

Na rezalištu nestade broda,
Odskoči mladost ko hitra buha.
Otkri da ništa nema da proda
Bar da se plati prosjačka juha.

No stari nemir dalje ga vuče,
S noge na nogu stiže do Gruža.
Prizor mu spasa u glavi puče:
Blago će donijet utrka pužā.

Opet će na brod, ali ko gazda,
Okružen svitom najljepših dama.
Želi da svakoj po dragulj razda,
Jer skrito blago suha je slama.

Puži su, zna se, trkači spori,
Tek sitno dijete dođe da gleda:
Mjesto da trka bogatstvo stvori,
Nitko ni novčić sad za nju ne da.

Andeo Čuvar njemu se smili
Dok su mu udi stali da mrznu:
Kujica stara uza nj zacvili,
Skri se ko buha u njenom krvnu.

ENEIDA VI, 893–901

Ne znam da itko čita *Eneidu*,
Tek brucoši, možda, na seminaru.
Ja je, pokatkad, zbilja prolistam
Ko neko staro, nikad uručeno, pismo.
Štoviše, ova me zabavlja slika:
August, ugrubo, da rod svoj proslavi,
Vojnički sâm nažvrlja trojsku epopeju
I dade Vergilu da je u stihove pretoči,
Te nikad nije pružila mu slasti.

Lako je proreći apokalipsu:
Ona se uvijek, uvijek, zbiva.
Škrta je Sudba s budućom srećom:
Do Elizija tek staza Smrti vodi.

U Četvrtoj eklozi, napol u šali,
On zaista proreče Kristovo rođenje,
Ali o tome ništa nije znao.

U Hadu, kamo i Sibila Kumejska siđe,
On tobože proreče Eneji,
Na usta oca Anhisa,
Čistu vječnost Augustova Rima,
No ne i Dijete koje mu propast iz jasala nosi.

I onda zagonetka:
Anhis Sibilu i svojega sina
Kroz vrata bjelokosna pusti...

Je li tek nepomnja pjesnikova bila
Što ih na svijet nije izveo
Kroz rožna vrata, vrata istine,
Nego na bjelokosna, vrata laži?

Ili je, već i sâm nadomak smrti,
U izvrnutoj slici,
Iznio pravo proročanstvo?

Je li se i August, kao i mi,
Pomirio s njime,
Ili ga, kao ni nas,
Nije bilo briga?

LEVITACIJA JEDNOGA DRŽAVNIKA

Ovako teška sto šezdeset kila,
Dok breme vlasti pritišće mu rame,
Nose li njega nevidljiva krila,
Il je na buri tek trunčica slame?

KLJUČI

Do toga jutra, toga kobnog jutra,
Nikada nisam zametnuo ključe.
Napokon zbi se i ova strahota:
Ja zatočenik u vlastitom stanu.

Zalud prevrnuh i najmanji kutak,
No njih je bila progutala zemlja.
Kroz visok prozor, tu s trećega kata,
Doskok bi, valjda, svršio u grobu.

I tako mnogi protekoše sati,
Obvezne sve su davno otkazane,
A moj je očaj bivao sve gorči:
Poražen padoh na staru fotelju.

Uto poda mnom zazvekeću ključi.
No to mi otad nije bilo važno:
To jesu ključi koje čudom *nađoh*,
A ne i ključi koje zalud *tražih*.

SLIJEPA DJEVOJKA NA TEČAJU BRAILLEOVA PISMA

125

Djevojko slijepa, tvoj srneći korak
I grudi tvoje muške *oči* krijepe:
Kako pak može uzdisaj tvoj gorak
Kroz *uši* momke uzbuditi slijepu?

PRVA PJESMA BARUNA KARLA FRIEDRICHIA HIERONYMUSA MÜNCHAUSENA

Na kugli jašuć neprijateljskog topa,
Uletjeh u cijev vlastitog kanona:
Tko god se tako slobode dokopa,
K dušmánu mora kroz cijev bez pardona.

Danima hitan iz topa do topa,
I presit toga nesnosnoga rugla,
Dreknuh da ja ču, tu, iz ovih stopa,
Radije mrijeti no biti im kugla.

Topnici mladi, u ratu dušmáni,
Sad me za šalu iz kanonā hiću,
A borben duh im smijurija hrani.

Sanjam, dok letim, da se sami sliste,
I da mi dani radosniji sviću,
No oni i sad cijevi mnome čiste.

DRUGA PJESMA BARUNA KARLA FRIEDRICHA HIERONYMUSA
MÜNCHAUSENA

Iznad oluje topovskih kugala
Po nebu soldat do soldata jaše:
I sâm se brojim u taj roj budala
Spremnih da jaja za svoj barjak skaše.

Iz telećaka sveg me prekri sjeme
Što za vrt dragoj kupih u dućanu,
Kada mi iver tek okrznu tjeme,
I onda svijest mi kao slama planu.

Dugo sam, dugo, kljao u rupi
Ćuteć da zemlja korijenje mi moći,
I tad mi bilje iz svih uda hrupi.

126

Između cvijeća i klasate trave
Čuh prvo dragu gdje po meni kroči,
Potom me odmah izgaziše krave.

POSLJEDNJA PJESMA BARUNA KARLA FRIEDRICHA HIERONYMUSA
MÜNCHAUSENA

Preživio sam sve grozote rata,
A nisam kušo išta do divljaštva.
Po rovu jureć punom žitka blata,
Poželjeh popit bar kapljju junaštva.

Višekrat nadoh brisanu čistinu
Da dobru strijelcu budem meta laka.
Dok borce moje svaki metak šinu,
Poštedje mene ko nekog bedaka.

Svoj konac spremih dostojan heroja:
Iskopah raku i pokrih se pijeskom
Te stišah metkom halabuku boja.

Pod hrpom ležim bez ikakva znaka
U tuđem kraju pod zelenom lijeskom:
To grob je mene, Neznanog junaka.

Snježan Hasnaš

Fredric Jameson — Postsuvremene intencije

Fredric Jameson (rođen 1934.) autor je više od 20 knjiga tematski raspodijeljenih, ovisno o afinitetima, na filozofiju, književnu kritiku i kulturološku kritiku ili kritiku kulture. Svoju egzistencijalnu, filozofsku, kritičku i intelektualnu sudbinu većinom kroji na Duke Universityju u SAD-u.

127

Nakana ovoga kratkog prikaza naoko je jednostavna i svodi se na opis temeljnih momenata Jamesonova djela, no to učiniti i nije tako jednostavno. Naime, Jamesonovo je djelo niz ispreletenih momenata koji samosvojno proizvode vlastite razvojne odrednice i postavljaju vlastite probleme u dosluku s mnogim suvremenim teoretskim, filozofskim, književnim, povijesnim i kulturnim tendencijama stvarajući pritom nova i vlastita teoretska i pojmovna rješenja. No prekretnice tih razvojnih odrednica i dalnjih smjernica, te sve bogatstvo toga pojmovnog i teoretskog proizvodjenja, ne mogu se obuhvatiti kratkim prikazom. Djelo autora koji se upušta u postsuvremene intervencije (podnaslov Jamesonova djela *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* iz 1991.) u doba u kojem je, po njemu, nemoguće jasno sagledati vrijeme i povijesnost u klasičnim određenjima temporalne podijeljenosti na prošlost, sadašnjost i budućnost nužno zahtijeva da ga se sagleda unutar njemu imanentnih granica.

Prva dva djela koja će utabati put mnogim Jamesonovim promišljanjima nastala su u razmaku od godine dana. Knjige *Marxism and Form* (1971.) i *The Prison-House of Language* (1972.) odredile su početke autorskih interesa kojima će s jedne strane dominirati neskrivena marksistička problematika, a s druge teorijski formalnije analize ponajprije jezika te kasnije i mnogostruktih fenomena povijesnosti kulture, umjetnosti i teorije u svojim najsloženijim i najapsurdnijim okvirima koje je suvremenost proizvodila. S jedne strane *Marxism and Form* razvija interes za marksizam proistekao iz doista prve Jamesonove knjige, nastale prema doktorskoj disertaciji i pod utjecajem njegova mentora,

Ericha Auerbacha, *Sartre: The Origins of a Style* (1961.). Sama ta knjiga, doduše, nije imala nikakvih marksističkih natruha, no u *Marxism and Form* Jameson se tome u potpunosti prepusta promišljajući djela tadašnjih vodećih marksista (uz Jean-Paula Sartrea, T. W. Adorna, W. Benjamina, H. Marcusea, E. Blocha i G. Lukácsa). Tim djelom, propitujući umjetničku formu i marksizam (a kasnije spajajući marksizam i suvremene tendencije), Jameson navravljuje da će marksizam u koječemu prožimati njegovo djelo. No tu značajku Jamesonova djela ne treba prihvati jednoznačno jer za njega marksizam nije izlika kojom bi negirao druge suvremene tendencije, što će nakon samo godinu dana i pokazati u knjizi *The Prison-House of Language*, u kojoj se posvećuje formalnim pitanjima jezika kritizirajući strukturalistički projekt (uključivši eminentne autore poput Derrida ili Foucaulta) i preispitujući lingvističke modele, bivajući pritom možda jedan od prvih koji se upušta u propitivanje oprečnih kontinentalnih i američkih teoretskih modela. Analizu teksta proširuje na dva načina: propitujući individualne autore i njihove specifične poetike povezane s povijesti i umjetničkom formom te ispitujući općenito njihov idejni, ideološki i političko-povijesni naboј. Dok se s prvim mogu povezati kasnija djela kao što su *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (1979.), *Brecht and Method* (2000.) i *The Modernist Papers* (2007.), ono općenitije propitivanja teksta i politike pojavljuje se u još i danas značajnoj knjizi iz 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*.

Prava se prekretnica dogodila tek 1988. s pojavom dvodijelnog zbornika tekstova pod nazivom *Ideologies of Theory* (prvi svezak pod naslovom *Situations of Theory*, a drugi *Syntax of History*). Prema vlastitom priznanju, riječ je o prijelazu u mišljenju — koji bismo mogli zacrtati na putanji od *The Prison-House of Language* do *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* (1991.) — od problema tekstualne interpretacije do poprilično raznovrsnijih pitanja koja proistječu iz analize kulture i povijesti. U uvodu te knjige on naglašava promišljanje onoga što naziva »teoretskim kodovima« i njihovo mnogostruko bujanje (recimo u poststrukturalizmu) označavajući time napuštanje prijašnjeg pristupa »metakomentara« i pristupanje »transkodiranju« onoga što se po njemu previše neodređeno naziva metodom. Tim se prije lазom Jameson teoretski upušta u obuhvatne kulturološke i historijske analize koje će obilježiti sljedećih nekoliko desetljeća njegova rada. Mnogi su članci iz toga zbornika obilježili teoretsku praksu tih desetljeća i možda je neke od njih i danas dobro spomenuti: *Metacommentary* (1971.); *The Ideology of the Text* (1975.–1976./1986.); *Imaginary and Symbolic in Lacan* (1977.); *Figural Relativism, or, the Poetics of Historiography* (1976.); *The Vanishing Mediator, or, Max Weber as Storyteller* (1973.); *The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate* (1984.) itd.

No, prije nego što se posvetimo doista prijelomnom značaju danas već klasičnog Jamesonova djela, spomenute knjige *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* (od 1991., godine prvog objavljanja, ta je knjiga dosad doživjela devet izdanja), prethodno bi bilo dobro spomenuti i druge značajne i utjecajne naslove. Ponajprije je to knjiga *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of Dialectic* (1990.) u kojem Jameson nudi novo tumačenje Adornova djela, a posebice njegove dijalektike (*Negativna dijalektika*) i estetičke (*Estetička teorija*) te njegova afirmiranja filozofije, njene mogućnosti poslije »kraja« velike teorije. Druge dvije knjige koje su, mogli bismo reći, opkolile *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* odnose se na ono što Jameson zove umjetnošću najviše svojstvenoj za postmoderno doba, a to je film. Riječ je o knjigama *Signatures of the Visible* (1990.; osobito eseji »Reification and Utopia in Mass Culture« i »The Existence of Italy«) i *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992.) u kojima Jameson, među ostalim, podrobnije elaborira proces postmodernog brisanja razlike između visoke i masovne kulture. U *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* on film određuje kao obrazac nostalгије koji kasnije u esisu »Postmodernism and Consumer Society« u knjizi *Cultural Turn* (1998.), uz medije kao agente i mehanizme naše amnezije, detektira kao alarmantni i patološki simptom društva koje više nije sposobno nositi se s vremenom i povijesti. Naravno, tu opservaciju ne treba čitati kao resantiman već kao deskriptivnu kategoriju koja iskazuje Jamesonove marksističke i formalno-teorijske niti ocrtavajući krajolik postmoderne stvarnosti. Preuzevši od marksističkog teoretičara Ernsta Mandela kritičku periodizaciju, Jameson postmodernu u *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* određuje kao fazu kasnoga kapitalizma. S jedne strane on odbacuje antipostmodernističke sentimente, a time praktički i dijagnoze postmoderne Burgharta Schmidta kao »strategije zaborava«, ali s druge strane on ne opisuje samo postmoderno stanje (Lyotard, *Postmoderno stanje*, 1977.) već bi se prije moglo reći da opisuje postmodernu stvarnost — njene posljedice. Jedna od presudnih posljedica te stvarnosti je hegemonijska uloga kulture koja istiskuje ekonomiju ili, bolje rečeno, u uvjetima globalnoga kasnog kapitalizma koji je globalnim tržištem i spekulativnim financijskim kapitalom istisnuo svoje prijašnje monopolističke stadije, ekonomija i politika postaju njegovi kulturni oblici. Da bi se snašlo u tom globalnom svijetu, doista nije nužno podsjećati na strategiju zaborava već se treba okrenuti svojevrsnoj kulturološkoj kartografiji toga novog globalnog sustava koju on nudi — kognitivnom mapiranju. Jamesonovo ocrtavanje toga kulturnog postmodernog krajolika multinacionalnog kapitalizma uključuje pastiš, svojevrsnu imitaciju mrtvih stilova i jezika (primjerice, medijski idiolekt), zatim krizu subjekta i individualizma, no osobito krizu povijesnosti koja se u uvjetima postmoderne stvarnosti niveliра u neprekinutu sadašnjost. Zbog tog sveopćeg brisanja razlika (između subjekta i individualnosti, visoke i masovne kulture, povijesti i sadašnjosti itd.), zbog preoblikovanja suvremenosti, Jame-

son pribjegava »postsuvremenim« intervencijama u postmodernu stvarnost koje se potkraj knjige u vidu naknadnih elaboracija očituju kao potreba za promišljanjem nerazriješenih sukoba između modernosti i postmodernosti. Izbjegavši, dakle, problem postmoderne kao niza teoretskih ekstravagancija, Jameson u postmoderni otkriva potencijal dubljeg pitanja o odnosu modernosti i postmodernosti kojem se desetljeće kasnije posvećuje u jednoj drugoj prijelomnoj knjizi znakovito naslovljenoj *A Singular Modernity* (2002.).

I opet, pripremnu fazu za tu novu prijelaznu točku Jamesonova djela čini međurazdoblje koje su obilježile dvije knjige. Prva od njih je *Seeds of Time* (1994.) koja produbljuje pitanje utopije (snažno naznačeno u *Postmodern, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism*) i sadašnjosti. Da ga problematika utopije ozbiljno okupira, Jameson će još jednom pokazati obuhvatnim pristupom toj temi u knjizi *Archeologies of the Future: The Desire called Utopia and other Science-Fictions* (2007.), u kojoj se uz historijsku i pojmovnu analizu utopije posvećuje i analizi najvažnijih pisaca koji su tematizirali utopiju (Philip K. Dick, Ursula Le Guin, William Gibson i drugi). Druga knjiga, uz *Seeds of Time*, koju treba spomenuti svakako je zbornik Jamesonovih eseja pod naslovom *The Cultural Turn* (1998.). Za razliku od deskriptivne naravi *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism*, tekstovi u tom zborniku pružaju propuštenu i iznuđenu analitičku dopunu koja iskazuje Jamesonovu potrebu pojmovnog i teoretskog razjašnjavanja pitanja o postmoderni, potrebu produbljivanja »postsuvremenih« intervencija dalnjim interveniranjem, pristupanjem jasnjem teoretskom i pojmovnom propitivanju odnosa između kulture, postmoderne, kapitala i povijesti. Prvi tekst, »Postmodernism and Consumer Society«, nastoji jasnije odrediti kategorije postmodernog krajolika, »Theories of Postmodern« bavi se teorijama i kritikama postmoderne, ponajprije onima Jean-François Lyotarda i Jürgena Habermasa (ali i drugih), te sukušom tih gledišta i njihove povijesne ukorijenjenosti. Tekst »Marxism and Postmodernism« ispituje i suvremeno čuđenje zbog preplitanja tema postmoderne i marksizma, ali i transformaciju marksističkih kategorija u postmodernim okvirima, dok se u »The Antinomies of Postmodernity« doista propituju antinomije i paradoksi koji proizlaze iz postmoderne situacije (osobito kad su u pitanju prostornost i vremenitost), a esej »'End of Art' or 'End of History'« posvećuje se hegelovskim temama u uvjetima izmijenjenih postmodernih mogućnosti poimanja kategorija graničnosti. Posljednji tekst koji bi ovdje trebalo spomenuti »Transformations of the Image in Postmodernity« bavi se temom slike, filma, njihove snage i utjecaja, ali i estetike općenito u postmodernom dobu.

Produbivši teoretske i pojmovne elaboracije vezane uz postmodernu, Jameson konačno postavlja pozornicu za *A Singular Modernity* (2002.). Što se zapravo događa u toj knjizi? Ona, govoreći ukratko, sažeto i svakako nepotpuno, okuplja, koncentrira, analizira i u konačnici, koliko može, razrješuje ono

što se problemski postavilo u *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism* – opreku modernosti i postmodernosti. To se možda okvirno najlakše može opisati pomoću triju problemskih sklopova koji je čine. Prvo, to je konačno nastojanje obuhvatnog kritičkog suočavanja s Lyotardovim filozofom postmodernosti (da, tek ovdje) i ideologijama postmodernosti uopće. Drugo, tu je teza o osvještavanju mogućnosti prave, istinske, pune modernosti koja to ne može postati ako ne prihvati postmoderni rez kao neizbjegnu i neumitnu sastavnicu vlastitoga kontinuiteta. Da bi modernost doista bila zbiljska, potrebna joj postmoderna nadopuna. Time se zapravo omogućuje i onaj treći moment, povezivanje singularnosti i modernosti, preispitivanjem pojma i koncepta modernosti, njenih početaka (čini se da je i sam Jameson zaprepašten činjenicom da se prvo pojavljivanje koncepta modernosti datira u 5. stoljeće), ideologija modernizma, odbacivanje alternativnih modernosti itd. Ukratko, ono što se u podnaslovu naziva »ontologijom sadašnjosti«.

Kao posljednja prekretnica Jamesonova djela *A Singular Modernity* nije posljednja značajna instanca njegova djela niti se u dvjema njegovim posljednjim knjigama, *The Hegel Variations: On the Phenomenology of Spirit* (travanj 2010.) i *Valences of Dialectic* (studeni 2010.) iscrpljuje njegovo promišljanje povijesnosti. Prije bi se moglo reći, već i naslovi to govore, da se ta problematika zaoštrava i da se daje konkretniji oblik propitivanju temeljnih filozofsko-povijesnih kategorija. *The Hegel Variations* ekstrapolira Hegelovu *Fenomenologiju duha* kao neformaliziranu hegelovsku otvorenost u naše doba. Jameson ističe upravo tu otvorenost toga Hegelova klasičnog djela koje još nije ni obuhvaćeno njegovim filozofskim sistemom niti je konstitutivno za dovršenu filozofiju sistema. *Valences of Dialectic* posveta je dijalektici, odnosno reinvenциji, toj za Jamesona važnoj, vitalno zanemarenoj niti zapadne filozofije kojoj on pridonosi inovacijom »prostorne« dijalektike.

Već je spomenuto prvo Jamesonovo djelo *Sartre: The Origins of a Style*. Uz to što je riječ o knjizi koja je u doba svoga pojavljivanja u američkom akademskom okruženju empirizma i analitičke filozofije svojim kritičkim čitanjem Sartreova djela bila usmjerena protiv konformizma tadašnje književne kritike, ona je također, kako to ističe Douglas Kellner, ispraznjena od marksističkih kategorija tako karakterističnih za svako suvremeno shvaćanje Sartrea. Međutim, Sartre kasnije Jamesonu služi kao putokaz za upoznavanje s marksizmom i on doista razvija autorsku, samosvojnu i izvornu interpretaciju marksizma, no ostaje pitanje što je s Karлом Marxom, na čije se djelo Jameson često poziva, zašto mu se ne posvećuje? Ako je suditi po dvama već spomenutim posljednjim djelima i najavama iz Verso Books za veljaču 2011. godine, čini se da će Jameson konačno zasebnu analizu posvetiti i samome Marxu. *Representing Capital: A Reading of Volume One* nova je knjiga čije se objavljinje najavljuje za početak 2011., u kojoj će se Jameson posvetiti problemu reprezentacije kapitala koja proistječe iz toga djela. Njegova će se analiza odno-

siti samo na prvu knjigu Kapitala od objavljenih triju (Marx je, kao što je poznato, planirao objaviti šest dijelova), i to, čini se, ne propitujući njegove filozofske kategorije ni kategorije društvenih znanosti već propitujući to temeljno Marxovo djelo kao eksperiment koji konstruiraju »figura ili model neizrazivog fenomena kakav je kapital«. To bi moglo biti još jedna Jamesonova prekretnica.

Po čemu je dakle Fredric Jameson poznat? Svakako nije riječ o ortodoksnom marksistu jer se vrlo lako može prepostaviti da bi sljedeća knjiga, poslije ove o Marxovu kapitalu, mogla biti nova kritička studija filma i književnosti ili studija postpolitičke ideoološke konstrukcije subjektivnosti u arhitekturi. Možda bi ipak trebalo istaknuti dvije stvari. Prvo, mogli bismo reći da je Fredrica Jamesona poznatim učinio Slavoj Žižek. Naime, taj robusni slovenski filozof često se smatra autorom citata koji se često interpretira ovako: »Lakše je zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma.« Naravno, Žižek zna i daje do znanja o čijem je citatu riječ jer riječ je o Jamesonovu citatu koji izvorno стоји na početku eseja »The Antinomies of Postmodernity« i glasi: »Čini se da bismo danas lakše mogli zamisliti potpuno razaranje zemlje i prirode nego prošlost kasnoga kapitalizma.« To dovoljno govori o Jamesonovu utjecaju na današnji teoretski krajolik. Nevjerojatno mnoštvo njegovih filozofema, pojmove, citata čini nezamislivu golemu cjelinu u mnogim analizama suvremenosti. I kao što je već spomenuto, njegova elaboracija postmoderne ne čini, i možda zbog potrebe složenosti i raspršenosti njene problematike, jednostavan i zatvoreni niz interpretacija teoretske ekstravagancije. Naprotiv, njegov je pristup svojevrsni kompendij otvorenosti, paradoksalne nesustavnosti i totalnosti koji, što je opet dobro vidljivo u problemu postmoderne, ne odbacuje problem već prati dinamiku suvremenosti i upušta se u nastojanje da je podvrgne relevantnim filozofskim, kritičkim i teoretskim analizama. Zbog toga je onaj drugi element njegove prepoznatljivosti, nevjerojatno široki i obuhvatni sklop tema koje obuhvaćaju umjetnost, postmodernu, kritiku, teoriju, kulturu, povijest, povijesnost, književnost, dijalektiku i marksizam, ono što onemogućuje jednoznačni kritički sud o njegovu djelu. Na jednom mjestu (*Ideologies of Theory*) on i sam kaže da svoj rad ne može jednoznačno odrediti kronološki, već se treba upustiti u njegove momente. Ako bismo na razumijevanje tih momenata primijenili njemu dragu metodu dijalektike, nije vjerojatno da bismo time samo ponovili protohegelijansku gestu već bismo istaknuli novum jamesonovske vizure povijesnosti.

Fredric Jameson

Antinomije postmodernosti

Čak se i nakon »kraja povijesti« činilo da se nastavila neka historijska radoznanost općenito sistemske — a ne samo anegdotalne — vrste: ne samo da se zna što će se sljedeće dogoditi već i općenitija tjeskoba o važnijem usudu ili sodbini našega sustava ili načina proizvodnje. O tome nam individualno iskustvo (postmoderne vrste) govori da ona mora biti vječna, dok svojom inteligencijom možemo naslutiti da je ona doista malo vjerojatna bez iznalaženja scenarija vezanih uz njenu dezintegraciju ili nadomještanje. Čini se da bismo danas lakše mogli zamisliti potpuno razaranje zemlje i prirode nego propast kasnoga kapitalizma; možda to treba zahvaliti određenoj manjkavosti naših zamišljaja.

133

Počeo sam misliti da bi se riječ *postmoderna* trebala sačuvati za misli te vrste. Čini se da su se taj termin i njegova različita poimeničenja razvili u različite popratne izraze vrijednosti, okrenuvši se uglavnom afirmaciji ili nepriznavanju ove ili one vizije pluralizma. Tim se argumentima bolje barata u konkretnim društvenim uvjetima (različitim feminizama ili novih društvenih pokreta, primjerice). Postmodernizam se kao ideologija ipak bolje poima kao simptom dubljih strukturalnih promjena u našem društvu i njegovoj kulturi kao cjelini, ili drugim riječima, u načinu proizvodnje.

Međutim, ukoliko te promjene ostanu tendencije, a našim analizama stvarnosti upravlja ono za što mislimo da će ustrajati ili se razvijati, svaki pokušaj da se kaže što je postmodernizam jedva da se može razlučiti od još problematičnijeg nastojanja da se kaže kamo on ide — ukratko, razmrsiti njegova proturječja, zamisliti njegove posljedice (i posljedice tih posljedica) i naslutiti oblik njegovih činitelja i institucija u nekoj potpuno razvijenoj zrelosti onoga što bi danas u najboljem slučaju samo mogli biti trendovi i suvremeni tijekovi. Sva je teorija postmodernizma stoga kazivanje budućnosti, uz pomoć nesavršenih karata.

Uobičajeno je razlikovati antinomiju od proturječja, nipošto zato što narodna mudrost implicira da je potonje podložno rješenju ili razrješenju, dok ono prvo nije. U tom je smislu antinomija jasniji jezični oblik od proturječja. S njom znate na čemu ste; ona iznosi dvije propozicije koje su radikalno, doista apsolutno, inkompatibilne, ili ih prihvataćete ili ih odbacujete. Dok je proturječe stvar pristranosti i aspekata — samo je dio njega inkompatibilan s pratećom propozicijom — ono doista može više veze imati sa silama, ili stanjem stvari, nego s riječima ili logičkim implikacijama. Proturječja bi, dugoročno, trebala biti produktivna; dok antinomije — uzmimo za primjer onu klasičnu Kantovu: svijet ima početak, svijet nema početak — ne nude ništa što bi nam govorilo što s njima činiti, ma koliko ih marljivo premetalji i okretali.

Naše će se antinomije odnositi na Kantove »apriorne predodžbe«; naime prostora i vremena, koje općenito zamišljamo u povijesnim kategorijama kao implicitne formalnim okvirima koji unatoč tomu variraju u skladu s načinom proizvodnje. Tada bismo po svoj prilici naučili nešto o svome načinu proizvodnje od načina kojima obično promišljamo promjenu i trajnost, ili raznolikost i homogenost — načina koji su se pokazali jednako povezanima i s prostorom i s vremenom.

/

Vrijeme je danas u funkciji brzine, i očigledno zamjetljivo samo u kategorijama svoga tempa ili hitrosti kao takve: kao da je otpala stara bergsonovska opreka između mjerenja i života, mjerenog vremena i proživljenoga vremena, zajedno s oprekom između virtualne vječnosti ili spore trajnosti bez koje će, kako je mislio Valéry, vjerojatno izumrijeti sama ideja umjetničkoga djela po sebi (što je, čini se, potvrdio u mišljenju). Ono što se tada pojavljuje svojevrsna je konceptacija promjene bez svoje suprotnosti; i reći to znači bespomoćno svjedočiti dvama uvjetima te antinomije koji obavijaju jedan drugoga, jer ako se gleda s pozicije promjene, postaje nemoguće razlikovati prostor od vremena, ili objekt od subjekta. Pomrčina našeg unutarnjeg vremena (i njegova organa, osjetila za »intimno« vrijeme) znači da svoju subjektivnost iščitavamo iz izvanjskih stvari: Proustove stare hotelske sobe, kao i stari namještenici, svakog su ga jutra podjednako podsjećali i koliko je bio star, i je li bio na odmoru ili »kod kuće«, i gdje je — to jest, rekli su mu njegovo ime i udijelili su mu identitet, kao posjetnicu na srebrnome pladnju. Što se tiče navike, to za nas čini sjećanje, prepoznavanje, materijalne stvari (onako kako bi sluge trebale održavati naš život, prema Villiers de l'Isle Adam). Subjektivnost je objektivna stvar, i dovoljno je zamijeniti scenografiju i okvir radnje, preuređiti sobe ili ih uništiti u zračnom bombardiranju za novi subjekt, novi identitet, koji će se čudesno pojaviti na ruševinama staroga.

Međutim, kraj subjekt–objekt dualizma — za kojim su mnogi ideolozi tako dugo čeznuli — sa sobom nosi skrivenе retroparadokse, poput skrivenih eksploziva: onaj Paula Virilioa, primjerice, u *Guerre et cinéma*, koji pokazuje kako je prividna brzina izvanjskoga svijeta sama po sebi funkcija zahtjeva reprezentacije. Ne, vjerojatno, posljedica neke subjektivne ideje hitrosti koja samu sebe projicira na inertnu izvanjskost, kao u stereotipima klasičnog idealizma, već prije tehnologija naspram prirode. Aparatura — i to vrlo specifično ona fotografска i filmska — iznosi svoje zahtjeve pred stvarnost, koje, kao u Ratu u Zaljevu, stvarnost potom hitno nastoji ispuniti (kao ubrzani niz fotografija u kojem se može vidjeti kako se fotograf zapuhano šulja nakraj reda već namještenih lica):

Nestajanje učinka približnosti u protezi ubrzanoga putovanja učinilo je nužnim stvaranje cjelokupne simulirane pojavnosti koja će u potpunosti obnoviti trodimenzionalnost u poruci. Sada se holografska proteza nepomičnosti vojnoga zapovjednika trebala prenijeti gledatelju, produživanjem njegova pogleda u vremenu i prostoru uz pomoć stalnih brzih kretnji, ovamo-onamo, danas i sutra ... Već očigledna u prizoru vraćanja u prošlost i potom u povratnoj vezi, ta je minijaturizacija kronološkoga značenja bila izravni rezultat vojne tehnologije u kojoj su se događaji uvijek odvijali u teoretskom vremenu.¹

Takvo »vraćanje potisnutoga« (staro, danas relativno metaforičko ime da-kako) znači da nas eliminiranje subjekta ne ostavlja s objektom *wie es eigentlich gewesen*, već prije s mnogostrukosti simulakruma. Virilio tvrdi, poput mnogih drugih danas, da je film onaj zbiljski centrirani subjekt, možda doista i jedini: budući da je deleuzovski šizofreničar zajedno s tom aparaturom samo zbrkana i proturječna ideja koja trijumfalno apsorbira u sebe bivši pol subjekt–objekt. Međutim postavlja se neugodno dodatno pitanje je li, u tom slučaju, ikad postojao (centrirani) subjekt od kojeg bi se moglo početi: jesmo li ikad morali čekati? Je li dosada plod mašte kao i njezina rođaka vječnost? Je li postojalo vrijeme kada se nije činilo da se stvari mijenjaju? Što smo bili radili prije strojeva? Sve meso je tratinu: a čini nam se da je život u antičkom *polisu* bio krhkiji i prolazniji od bilo čega u modernome gradu, iako bismo trebali moći pamtitи kolike je silne promjene potonji prošao. Kao da iluzija sporije trajnosti prati proživljeno prisutno kao optička projekcija, prikrivajući promjenu koja postaje vidljiva tek kada ispadne iz vremenskog okvira.

Međutim izreći to na ovaj način znači izmjeriti projekciju i uvjeriti sebe u sve ono što se radikalno razlikuje od projekata modernističke forme i modernističkih »osjetila vremena« u postmodernom razrješenju, gdje je bivše klasično raskrinkano kao čista moda, iako je to moda sporijega, prostranijega svijeta za koji su karavanama ili karavelama trebala stoljeća da bi ga prešla, i kroz čije su zgusnuto vrijeme, kao kroz ljepljiv element, stvari protjecale toli-

1 Paul Virilio, *War and Cinema* (London, 1989), str. 59–60.

ko sporo da su dobivale patinu za koju se činilo da transformira njihove kontingenčnosti u nužnosti smislene tradicije. Svjetskoj populaciji jezici periklovske Atene ne mogu više biti ništa normativniji od jezika drugih tribalnih stilova (iako je vrlo lako zamisliti kulturnu operaciju Vijeća sigurnosti Ujedinjenih naroda u kojoj su 'velike civilizacije' spojile raznolike klasične tradicije s namjerom da nametnu neki općenitiji 'humanı' klasični kanon): vrijeme uslijed toga također postaje multikulturalno, a dosadašnja hermetična područja demografije i industrijskoga zamaha počinju prodirati jedno u drugo, kao da postoje neke analogije između velikih gomila ljudi i vrtoglavih brzina. Oba stoga nagovješćuju kraj modernoga doba u nekoj obnovljenoj i paradoksalnoj točci spašanja, kao kada se čini da su se novi stilovi iscrpili uslijed svoga razmnožavanja, sve dok se njihovi nositelji, individualni stvaratelji, proroci, geniji i vidjeoci, iznenada ne osjete nepoželjnima zbog goleme gustoće stanovništva (a možda i zbog ostvarenja demokratskog ethosa kao takvog).

Moje su reference nagovijestile da je nova apsolutna temporalnost u cijelosti povezana s urbanim, ne ističući pritom potrebu preispitivanja tradicionalnih pojmovevih urbanoga kao takvoga, kako bi se njegovoj postnaturalnosti prilagodila i tehnologija komunikacije i tehnologija proizvodnje te kako bi se označile decentrirane, gotovo globalne, razmjere u kojima je postavljeno ono što je običavalo biti gradom. Moderno doba još ima nekakve veze s arogancijom gradskih stanovnika prema provincijalcima, bila to provincijalnost seljaka, drugih i koloniziranih kultura, ili jednostavno pretkapitalistička povijest po sebi: to dublje zadovoljstvo da se bude *absolument moderne* raspršilo se nakon što su moderne tehnologije svugdje dospjele, nema više nikakvih provincija, čak se i prošlost počinje činiti alternativnim svjetom, umjesto da bude nesavršeni, primitivni stadij ovoga. U međuvremenu, ti »moderni« gradski žitelji ili metropolitanci iz prijašnjih desetljeća sami su došli sa sela ili su barem mogli zabilježiti koegzistenciju nejednakih svjetova; mogli su izmjeriti promjenu na načine koji su postali nemogući čim se modernizacija čak relativno dovršila (i nije više bila neki izolirani, neprirodni i malodušni proces uočljiv golinom okom). Upravo se i nejednakost i suživot mogu zabilježiti u osjećaju gubitka, kao u slučaju sporih djelomičnih promjena i rušenja Baudelaireova Pariza, koji gotovo doslovce služi kao objektivni korelativ njegova doživljaja prolaska vremena: kod Prousta je sve to, iako očigledno intenzivnije elegijski (i u svakom slučaju preopterećujući sam Baudelaireov tekst), već bilo subjektivirano, kao da je žalio za sobom i svojom prošlošću a ne za svojim kućama (međutim Proustov jezik to iskazuje bolje: '*la muraille de l'escalier où je vis monter le reflet da sa bougie, n'existe plus depuis longtemps*';² kao što čini njegovo prostorno građenje zapleta). Danas se pravo značenje rušenja modificira, kao i značenje građenja: ono je postalo poopćeni postnaturalni proces koji

² Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, sv. I (Paris, 1987), str. 36.

dovodi u pitanje sam koncept promjene po sebi i pripadajući pojам vremena koji ga prati.

Te je paradox možda lakše dramatizirati u filozofskom i kritičkom području nego u estetskom, a kamoli u urbanizmu kao takvom. Zato što je rušenje svakako definiralo moderni poziv intelektualca još otkad je *ancien régime* svoju misiju nastojao poistovjetiti s kritikom i oporbotom utvrđenih institucija i ideja: kojom bi se boljom figurom mogao karakterizirati snažni lik intelektualca od prosvjetiteljskih *philosophes* sve do Sartrea (kojeg se nazivalo posljednjim među klasičnim intelektualcima), ako ne i kasnije. Činilo se da ta figura pretpostavlja sveprisutnost Pogreške, različito definirane kao praznovjerje, mistifikacija, neznanje, klasna ideologija i filozofski idealizam (ili 'metafizika'), tako da njeno uklanjanje operacijama demistifikacije ostavlja prostor u kojem terapeutska anksioznost ide ruku pod ruku s povišenom samosvijesti i refleksivnosti u raznolikim značenjima, a možda čak, uistinu, i s Istinom, kao takvom. Nastojeći, uz tu negativnu tradiciju, obnoviti drugu misiju intelektualca koji obnavlja smisao, Ricoeur je dramatizirao sve što je bilo zajedničko različitim strujama onoga što je nazvao »hermeneutikom sumnje«, od prosvjetiteljstva i njegova odnosa prema religiji sve do destruktivnog odnosa prema »zapadnjačkoj metafizici«, ističući prije svega tri velika formativna momenta Marxa, Nietzschea i Freuda, kojima čak i postmoderni intelektualci i dalje duguju zajedničku zahvalnost u ovom ili onom obliku.

Promijenio se možda karakter terena na kojima su se te operacije obavljale: baš kao u prijelaznom razdoblju između aristokratskog i klerikalnog, društva *ancien régimea* i ona masovno-demokratska industrijskokapitalistička bila su mnogo duža i sporija nego što smo skloni vjerovati (Arno Mayer ukazuje na to da su značajni ostaci onog prethodnog u Europi preživjeli sve do kraja Drugoga svjetskog rata), tako je i objektivna uloga intelektualaca da provode kulturnu revoluciju modernizacije dugo vremena bila progresivna. Međutim, sam je taj proces svojim energijama samoperpetuiranja i doista samoproždiranja obično nastojao podjednako impresionirati i promatrače i sudionike. Ne jede samo Revolucija svoju djecu; to čini i bilo koja od vizija čistoga negativiteta sama po sebi, od Hegelova prikaza slobode i Terora do sumorne teorije Frankfurtske škole o »dijalektici prosvjetiteljstva« kao paklenkog stroja, usmjerenog na iskorjenjivanje svih tragova transcendencije (uključujući kritiku i negativnost po sebi).

Takve se vizije čine relevantnijima za jednodimenzionalna društva kao što su naša, iz kojih se rezidualno, u obliku navika i praksa drugih načina proizvodnje, tendencijalno eliminiralo, kako bi hipotetski bilo moguće izvesti modifikaciju ili premještanje u zbiljskoj funkciji kritike ideologije po sebi. To je u najmanju ruku pozicija Manfreda Tafurija, koji iznosi neku vrstu funkcionalističke analize avangardnog intelektualca, čija je »antiinstitucionalna faza« u

bitnom uključivala »kritiku potrošenih vrijednosti«.³ Međutim, »namjena je« zbiljskog uspjeha takve misije, koji je istoznačan s modernizirajućim borbama samoga kapitala, »da pripremi potpuno jasnu platformu s koje će se krenuti u otkrivanje novih »historijskih zadataka« intelektualnoga rada«.⁴ Ne iznenaduje stoga što Tafuri te nove zadatake »moderniziranja« poistovjećuje s racionalizacijom po sebi: »Ono što su ideologije avangarde uvele kao prijedlog društvenoga ponašanja bila je transformacija tradicionalne ideologije u Utopiju, kao prefiguraciju apstraktnog završnog momenta razvoja koji je istodoban s globalnom racionalizacijom, s pozitivnim ostvarenjem dijalektike.«⁵ Tafurijevе formulacije postaju manje tajnovite kada se shvati da se prema njegovu mišljenju keynesianizam treba shvatiti kao planifikacija, racionalizacija budućnosti.

Tako gledana, demistifikacija u suvremenome dobu ima vlastitu tajnu »lukavost povijesti«, vlastitu unutarnju svrhu i prikrivenu svjetsko-povijesnu misiju; naime, uništavanjem tradicionalnih društava (ne samo Crkve i starih aristokracija već prije svega seljaka i njihova načina agrikulturne proizvodnje, njihove zajedničke zemlje i njihovih sela), da bi se zemaljska kugla u potpunosti očistila za manipulacije velikih korporacija: da bi se pripremila potpuno zamjenjiva sadašnjost u kojoj se podjednako i prostor i psihe po volji mogu obrađivati i prepravljati s takvom »fleksibilnošću« s kojom jedva da može držati korak kreativnost ideologa zauzetih smišljanjem novih sjajnih pridjeva kojima bi se opisale potencijalnosti »postfordizma«. Rušenje, u takvim okolnostima, poprima nove i zlokobne prizvuke te konotira spekulacije velikih gradičkih poduzetnika daleko više od starih herojskih borba oporbenih intelektualaca; pri čemu se upravo takvi prigovori rušenju i kritike rušenja samoga svode na zamorno moraliziranje i sami sebe potkopavaju svojom živopisnom dramatizacijom zastarjelih mentaliteta koje bi u svakom slučaju bolje bilo porušiti (’denn alles, was entsteht/Ist wert, dass es zugrunde geht’).

To su dakle medijski paradoksi, koji proistječu iz brzine i tempa kritičkog procesa te načina na koji su se sve ideološke i filozofske pozicije po sebi u medijskom procesu transformirale u vlastite »predodžbe« (kako bi to Kant mogao reći) — drugim riječima u slike samih sebe i karikature u kojima krilatice poistovjećivanja nadomještaju tradicionalna uvjerenja (uvjerenja su se doista morsala transformirati u takve prepoznatljive ideološke pozicije kako bi mogla djelovati na medijskom tržištu). To je situacija u kojoj je lakše pojmiti progresivnu vrijednost konzervativnoga ili preostale obrasce otpora toj novoj stvari nego ocijeniti doseg tobože lijevih liberalnih pozicija (često se, kao u Tafurijevu modelu, pokaže da ih se funkcionalno ne može razlikovati od strukturalnih

3 Tafuri, *Architecture and Utopia*, str. 70.

4 Isto.

5 Isto, str. 62.

zahtjeva samoga sustava). Ta dijagnoza također projicira prividjenje neke moguće zvučne barijere, poput izdajničkog dimnog repa koji se rastače na nebū; a očigledno pitanje koliko brzine ljudski organizam može podnijeti doista može imati udjela u oživljavanju naturalizma; dok se čini da sama ta nova činjenica nudi prolaznu, ali živopisnu dramatizaciju staroga Engelsova zakona o transformaciji kvantitete u kvalitetu (ili barem slike toga »zakona« koja ostaje poslije njega).

Paradoks od kojega moramo krenuti u tom obliku jest jednakost između besprimjernog stupnja promjene na svim razinama društvenoga života i besprimjerne standardizacije svega — osjećaja zajedno s potrošačkom robom, jezika zajedno sa sagrađenim prostorom — što bi se činilo inkompatibilnim s takvom promjenjivosti. To je paradoks koji se još može konceptualizirati, ali u obrnutim omjerima: primjerice, u omjeru modularnosti, gdje se intenzivirana promjena omogućuje samom standardizacijom, gdje montažni moduli, posvuda od medija do ubuduće standardiziranoga privatnoga života, od komodificirane prirode do uniformnosti opreme, dopuštaju čudesnim pregradnjama da svojевoljno slijede jedna drugu, kao u fraktalnom videu. Taj bi modul tada konstituirao novi oblik predmeta (novi rezultat reifikacije) u informacijskom univerzumu: onu kantovsku točku u kojoj kategorije odjednom organiziraju sirovinu u prikladnu jedinicu.

Međutim, taj nas paradoks također može navesti da ponovno promislimo svoju koncepciju promjene po sebi. Ako se apsolutna promjena u našem društvu najbolje predstavlja brzim optjecajem u izlozima, čime se potiče filozofsko pitanje što se uistinu promijenilo kada su trgovine s majicama kratkih rukava zamijenile videoteku, onda bi nam Barthesova strukturalna formulacija imala štošta preporučiti, naime, da je ključno razlikovati ritmove promjene koja je inherentna sustavu i koju je sustav programirao te promjene koja čitav jedan sustav u potpunosti zamjenjuje drugim. Međutim, to gledište oživljava Zenonove paradoxse, koji proizlaze iz parmenidovske koncepcije Bitka po sebi, koji se, budući da *jest* po definiciji, ne može misliti čak ni kao trenutačno postajanje, a kamoli da ne bi uspijevao postojati ni najmanji trenutak.

'Rješenje' za taj osobiti paradoks leži naravno u shvaćanju (na kojem su čvrsto ustrajali Althusser i njegovi učenici) da svaki sustav — bolje rečeno, svaki 'način proizvodnje' — proizvodi temporalnost koja je specifična za njega: riječ je samo o tome usvajamo li kantovsko i ahistorijsko gledište o vremenu kao o nekom apsolutu i praznoj kategoriji prema kojoj osebujno repetitivna temporalnost našega sustava može postati predmetom zagonetnosti i voditi do preformulacije tih starih logičkih i ontoloških paradoxsa.

No možda ne bi bilo moguće da ga bez njegovih terapeutskih učinaka u jednom dugom trenutku i dalje općinjava vizija koja se pripisuje Parmenidu, koja bi se ma koliko malo držala do prirode mogla dobro promisliti kako bi se pojnila izvjesna istina o našem društvenom i povijesnom trenutku: blještava

znanstvenofantastična stáza u kojoj pojavnosti (simulakrumi) neprekidno niču i raspadaju se, bez značajne očaravajuće totalnosti svega što uvijek treperi u najkraćim trenucima ili čak trenutačno podrhtava u svome ontološkom prestižu.

Dakle, kao da se logika mode, prateći raznovrsno prodiranje svojih svepri-sutnih slika, sama počela povezivati i poistovjećivati s društvenim i psihičkim ustrojem koji je nastoji pretvoriti u zbiljsku logiku našega sustava kao cjeline. Iskustvo i vrijednost neprestane promjene tako počinje upravljati jezikom i osjećajima, u potpunosti onoliko koliko i sagrađena zdanja i odjeća toga osobitog društva, do točke gdje više nije shvatljiv čak ni relativni smisao koji dopušta nejednak razvoj (ili »nesinkroniziranu sinkroniziranost«), a vrhovna vrijednost Novoga i inovacije, kako je shvaćaju i modernizam i modernizacija, iščezava u postojanom tijeku ubrzanja i varijacije koji se na nekoj vanjskoj granici čini stabilnim i nepokretnim.

140

Tada sviće shvaćanje da nijedno društvo nikad nije bilo toliko standardizirano kao ovo, te da tijek ljudske, društvene i historijske temporalnosti nikad nije protjecao tako homogeno. Čak su i velika dosada i zamor klasičnoga modernizma zahtjevali neko gledište ili podložnu poziciju fantazije izvan sustava; no naše je doba sačinjeno od postnaturalne i postastronomiske televizije odnosno medijske raznolikosti, trijumfalno artificijelne zbog moći svojih slika na National Geographic ili Weather Chanellu; te stoga njihove velike rotacije — u sportovima, novim modelima automobila, modi, televiziji, školskoj godini ili *rentrée*, itd. — simuliraju prijašnje prirodne ritmove radi komercijalne koristi i ponovno neprimjetno izmišljaju tako arhaične kategorije kao što su tjeidan, mjesec, godina, bez ikakve svježine ili nasilja, recimo, inovacije revolucionarnoga kalendara Francuske revolucije.

Ono što sada počinjemo osjećati — i što se počinje pojavljivati kao neka dublja i fundamentalnija konstitucija same postmodernosti, barem u svojoj temporalnoj dimenziji — a stoga i ubuduće, gdje se sada sve podvrgava ne-prestanoj promjeni mode i medijske slike, jest da se više ništa ne može promjeniti. To je smisao ponovnog oživljavanja »kraja povijesti« koji bi se, kako je mislio Alexandre Kojéve, mogao pronaći kod Hegela i Marxa i koji, po njegovome mišljenju, znači neko ultimativno postignuće demokratske jednakosti (i vrijednosnu jednakost individualnih ekonomskih i juridičkih subjekata) i u američkom kapitalizmu i u sovjetskom komunizmu, prepoznавši tek kasnije njegovu znakovitu varijantu u onome što je nazvao japanskim *'snobisme'*, a što mi danas možemo prepoznati kao postmodernost po sebi (slobodna igra s maskama i ulogama bez sadržaja i biti). U jednom drugom smislu, naravno, to je jednostavno stari »kraj ideologija« u punom smislu riječi i on cinički igra na iščezavanje kolektivne nade u osobito konzervativnu tržišnu atmosferu. Međutim, kraj povijesti je također konačni oblik temporalnih paradoksa koje smo ovdje pokušali dramatizirati: naime da retorika apsolutne promjene (ili »per-

manentne revolucije» u nekom trendovskom i kričavom novom smislu), za postmodernu, nije zadovoljavajuća više (ali ni manje od toga) od jezika apsolutnog identiteta i nemijenjajuće standardizacije koju su smislile velike korporacije, čiji koncept inovacije najbolje ilustriraju neologizam i logo te njihovi ekvivalenti u području izgradenog prostora, korporativna kultura »životnog stila« i psihičko programiranje. Ustrajnost Istog posredstvom absolutne Razlike — iste ulice s različitim građevinama, iste kulture koje ubrzano presvlače svoju kožu — diskreditira promjenu, budući da će se ubuduće jedina zamisliva radikalna promjena sastojati od okončavanja promjene same. Međutim, ovdje antinomija uistinu za posljedicu ima blokiranje ili paralizu mišljenja, s obzirom da nemogućnost osmišljavanja drugoga sustava izuzev ukidanjem ovoga završava diskreditiranjem same utopiskske imaginacije, koja se u mašti zamišlja kao gubitak svega što iskustveno poznajemo, od naših libidinalnih zaposjedanja do naših psihičkih navika, a osobito umjetnih uzbudjenja potrošnje i mode.

Parmenidovska stáza ili Bitak, zasigurno, poznaje barem jedan neopoziv dogadaj, naime smrt i smjenu generacija: u onoj mjeri u kojoj je sustav parmenidovskog simulakruma ili iluzije vrlo recentan, konstituiran tijekom onoga što nazivamo postmodernost, temporalnost generacija u cjelokupnom njihovom smrtnom diskontinuitetu još nije vidljiva u ishodima, osim retroaktivno i kao materijalistički historiografski imperativ. No smrt je sama po sebi, kao istinsko nasilje absolutne promjene, u obliku neslike — čak ne ni tijela u stadiju truljenja već prije nečega persistentnog kao što je miris koji protječe blistavom nepomičnosti toga svijeta bez vremena — neizbjegna i besmislena, s obzirom da je uništeno svako historijsko okvirno načelo čija bi svrha bila interpretirati i pozicionirati smrti (barem za njihove preživjele). Neka vrsta absolutnog nasilja, stoga, apstrakcija nasilne smrti, nešto je poput dijalektičkog korelativa tome svijetu bez vremena ili povijesti.

Međutim, mnogo bi primjereno bilo zaključiti ovaj odjeljak primjedbom o odnosu između temporalnoga paradoksa — absolutna promjena jednako stáza — i dinamike novoga globalnog sustava po sebi, jer ovdje također možemo promatrati brisanje temporalnosti koje su, kako se činilo, upravljale podjednako starijim razdobljem modernosti, modernizma i modernizacije. Zato što je u tom starijem razdoblju većinu društava Trećega svijeta razorilo prodiranje zapadnjačke modernizacije koja je naspram sebe stvarala — u svoj raznolikosti kulturnih oblika karakterističnih za ta vrlo različita društva — protupoziciju koja bi se općenito mogla opisati kao tradicionalizam: afirmacija kulturne (i ponekad religiozne) izvornosti koja je imala moć da se odupre asimilaciji zapadnjačkoj modernosti i koja je doista imala prednost pred njom. Takav tradicionalizam je naravno bio samosvojna konstrukcija, nastala takoreći upravo aktivnostima samih modernizatora (u nekom ograničenjem i specifičnom smislu naspram onoga koji je danas općenito prihvaćen, da su sve tradicije i historijske prošlosti izmislice i konstruirale same sebe). U svakom slučaju, da-

nas se želi afirmirati da je taj drugi reaktivni ili antimoderni uvjet tradicije i tradicionalizma posvuda nestao iz stvarnosti bivšega Trećeg svijeta ili koloniziranih društava, gdje se neotradicionalizam (kao u nekim kineskim oživljavanjima konfucijanizma ili u religioznim fundamentalizmima) radije percipira kao svjesni politički i kolektivni odabir, u situaciji u kojoj ostaje malo od prošlosti koja se u potpunosti mora ponovno izmisliti.

Time se želi reći da, s jedne strane, ništa osim modernoga ubuduće neće postojati u društвima Trećega svijeta; no, s druge strane, tu tvrdnju također treba korigirati, uz uvjet da se pod takvim okolnostima, gdje samo moderno postoji, 'moderno' mora prekrstiti u 'postmodernu' (budуći da je ono što nazivamo modernim posljedica nedovrшene modernizacije i nužno se mora definirati naspram nemoderne rezidualnosti koja više ne obitava u postmodernosti kao takvoj — ili bolje rečeno, čija odsutnost definira potonju). Ovdje se dakle, iako na društvenoj i historijskoj razini, istisnulo i temporalnost koju je obećala modernizacija (u svojim različitim kapitalističkim i komunističkim produktivističkim oblicima) u korist novog stanja u kojem ta stara temporalnost više ne postoji, ostavljajući dojam nasumičnih promjena koje su samo puke staze, nered poslije kraja povijesti. U međuvremenu, ono što se obično obilježavalо kao Treći svijet kao da je ušlo u međuprostоре onoga Prvog, budуći da potonji također demodernizira i deindustrializira, posuđujući bivšoj kolonijalnoj drugosti nešto od središnjeg identiteta bivše metropole.

S tim protezanjem temporalnoga paradoksa do globalnih razmjera i nešto drugo postaje jasno, neka vrsta drugoga paradoksa ili antinomije koja započinje svoju prisutnost činiti opipljivom iza i vjerovatno unutar prvoga. Doista, opetovane prostorne karakterizacije temporalnosti sada nas ovdje — od Prousta do izloga u trgovinama, od urbane promjene do globalnoga »razvoja« — počinju podsjećati da će se, ako je tomu tako da je postmodernost okarakterizirana nekim bitnim oprostorenjem, sve što smo pokušali postići u kategorijama temporalnosti onda nužno podvrgnuti prostornoj matrici da bi se uopće izrazilo. Ako se vrijeme zapravo svelo na najtrenutačnije nasilje i na minimalno neopozivu promjenu apstraktne smrti, onda možda možemo potvrditi da je vrijeme u postmoderni u svakom slučaju postalo prostor. Utemeljujuća antinomija postmodernog opisivanja leži dakle u činjenici da ta bivša binarna opreka, zajedno s identitetom i razlikom po sebi, više nije opreka kao takva i ne prestano se otkriva da je bila istovjetna sa svojim drugim polom na prilično različit način od stare dijalektičke naprijed–natrag projekcije, klasične dijalektičke metamorfoze. Kako bismo vidjeli što to uključuje, sada se nužno okrećemo drugoj prostornoj antinomiji, čiju smo verziju očigledno iskušavali zajedno s njezinom temporalnom verzijom, da bismo odredili ima li prostornost ikakvo izvorno tematsko prvenstvo.

II

U najmanju je ruku sigurno da ovdje nije ponovljena forma kojom se jedna dimenzija te antiteze nužno izražava pomoću figuralnosti druge, vremenom potrebnim da se izrazi u prostornim kategorijama; niti je antiteza vrijeme–prostor simetrična ili reverzibilna u tom smislu. Čini se da prostoru nije potreban temporalni izraz; ako on nije ono što apsolutno čini bez takve temporalne figuralnosti, onda se u najmanju ruku može reći da je prostor ono što apsolutno potiskuje temporalnost i temporalnu figuralnost, u korist drugih figura i kordova. Ako je i u temporalnoj i u prostornoj antinomiji riječ o Razlici i Identitetu, onda razlika najvažnija u razmatranjima o prostoru nije toliko ona o promjeni u bilo kakvom temporalnom razumijevanju forme, nego je više raznolikost i beskonačnost, metonimija i — da bi se dosegnula neka utjecajnija i prividno definitivna i sveobuhvatna verzija — heterogenost.

Povjesno su se avanture homogenoga i heterogenoga prostora često kazivale u obliku kvocijenta svetog i vjernika koje je nejednako zaposjedao: što se pak tiče njegova navodnog pandana, profanoga, prepostavlja se da je ono projiciranje u prošlost, u vrijeme postsakralnih i trgovačkih naroda kako bi se zamislilo da je ono samo po sebi bilo koja pojedinačna stvar ili kvaliteta (nekvaliteta, bolje rečeno); projekcija doista za promišljanje je li ikad uopće postojalo nešto kao što je jednostavni dualizam profanoga i svetoga. Jer može se pretpostaviti da je sveto ponajprije značilo heterogenost i mnogostruktost: nevrijednost, eksces, nešto nesvodivo na sustav ili na misao, na identitet, do stupnja na kojem ono ne samo da eksplodira nego je i njegov pandan, koji određuje prostor za normalno selo uporedo s ktonskim hrpmama smeća *im-monde* (pričaz Henrika Lefebvre-a, u *La production de l'espace*⁶) ali i prazne prostore otpada i pustinje, sterilne praznine koje ističu mnoge prirodno izražajne krajolike. Jer je po definiciji također moralo biti toliko mnogo tipova ili vrsta svetoga koliko je bilo i moći, i iz tih se riječi moraju iscijediti njihovi nejasni arhaični prizvuci prije nego što shvatimo da apstrakcije kao što su *sveto* ili *moć* imaju, u stvarnostima koje su trebale označavati, otprilike istu ekspresivnu snagu kao apstrakcija *boje* za raznolikost intenzivnosti koje upijaju naše zrenje.

To također utječe na značenje krajolika, čija je sekularna i obojena moderna verzija vrlo recentan razvoj događaja, što su nas interpreti kao što su Deleuze ili Karatani tako često podsjećali. Nastojim ne zapasti u romantičarske fantazije kao Runge, sa svojim jezicima biljaka; iako su to svakako privlačne fantazije, barem dok se društveno ne ustale u formi kiča (s njegovim »jezikom cvijeća«). Takva poimanja prostora koji je donekle smisleno organiziran i u samom govoru, neka vrsta artikuliranog mišljenja koja ne uspijeva doseći svoj

143

6 Henry Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, 1991).

konačni prijevod u propozicijama ili konceptima, u porukama, u konačnici svoje opravdanje i teoretsku obranu pronalaze u Lévi-Straussovom opisu, u *La Pensée sauvage*⁷, predfilozofske »perceptualne znanosti«; dok njihova estetika doseže barem jednu vrstu vrhunca u klasičnom tumačenju Indijanaca s pacifičke Sjeverozapadne obale tog istog antropologa, *La Geste d'Asdiwal*, gdje različiti krajolici, od smrznutih pustopoljina u unutrašnjosti zemlje do rijeke i samoga mora, govore mnogobrojnim jezicima (uključujući i jezik samog ekonomskog načina proizvodnje i onaj strukture srodstva) i odašilju iznimani raspon artikuliranih poruka.

Ta vrsta analize djelotvorno neutralizira staru opreku između racionalnog i iracionalnog (i sve satelitske opreke — primitivno naspram civiliziranoga, muško naspram ženskoga, Zapad naspram Istoka — koje se temelje na njoj) lociranjem dinamike značenja u tekstovima koji prethode konceptualnoj apstrakciji: time se omogućuje mnogostruktost razina koje se više ne mogu asimilirati u weberovski racionalizam, instrumentalnu misao, reifikacije i potiskivanja usko racionalnog ili konceptualnog. Stoga je treba okarakterizirati kao heterogenost; i možemo nastaviti opisivati senzorne artikulacije njena objekta, u mobilnim krajolicima *Asdiwala*, kao heterogeni prostor. Kao što je Derrida glasovito pokazao, u jednom od inauguralnih dokumenata onoga što će se kasnije nazvati poststrukturalizmom ('Struktura, znak i igra'⁸), Lévi-Straussova analiza donekle je usredotočena na homologna značenja: ona ne uspijeva dognuti krajnje aleatorno i neodlučivo; ona ustraje na prianjanju golog života uz zbiljski koncept pravoga značenja; a u situaciji koja bi trebala dokrajčiti taj koncept ona ne ostvaruje čak ni otvorenost bahtinovske polifonije ili heteroglosije, s obzirom da i dalje postoji kolektivno činjenje — pleme — koje govori posredstvom svojih mnogostrukosti.

Međutim to onda postaje Lévi-Straussov neuspjeh da dosegne istinsku heterogenost a ne historijsku nedostatnost toga potonjeg koncepta kao takvog, o čemu cjelokupno Batailleovo životno djelo demonstrira da to postoji u situaciji i da je, kao nadrealizam iz kojeg je izvedeno i koji ne priznaje, strateška reakcija protiv modernoga stanja stvari. To dovodi do toga da se zapitamo može li heterogenost doista značiti išta primjereno subverzivno sve dok se god homogenost povjesno ne pojavi, kako bi joj udijelila vrijednost i snagu specifične oporbene taktike. Opisati treba, stoga, ne toliko ugled takvih oblika mnogostrukosti i ekscesa koji preplavljaju racionalni moderni um i kore ga koliko njihove vrijednosti kao reakcije protiv njega čija je projekcija u prošlost u najboljem slučaju dvojbena i sumnjiva stvar. Prijašnji objekt opisivanja zapravo je postupna kolonizacija svijeta upravo zbog te homogenosti koje su tendencijalna osvajanja bila Batailleova povjesna misija (kao i mnogih drugih) ospora-

7 Claude Lévi-Strauss, prevedeno kao *The Savage Mind* (Chicago, 1966).

8 Vidi: Jacques Derrida, *Writing and Difference* (London, 1990).

vanja, uz situiranje oblika identiteta koji će tek nakon te činjenice dopustiti da anakrona iluzija heterogenosti i razlike počne nalikovati logici onoga što su organizirali i izravnavali.

Taj se proces, barem što se prostora tiče, svakako može identificirati s određenom preciznosti: to je trenutak u kojem zapadnjački sustav privatnoga vlasništva nad nekretninama premješta raznolike sustave posjeda zemlje s kojima se suočava tijekom svojih sukcesivnih povećavanja (ili, u samoj europskoj situaciji, iz koje se postupno prvi put samosvojno pojavljuje). A ni jezik nasilja — inače savršeno prikladan za ta istiskivanja i još primjetan u doseljeničkim kolonijama kao što je Izrael te također u različitim 'tranzicijama u kapitalizam' u Istočnoj Europi — ne izražava način kojim je nadomještanje jednoga pravnog sustava drugim, uobičajenijim, stvar proračunatosti i razrađene političke strategije.⁹ Nasilje se nesumnjivo oduvijek podrazumijevalo u samoj konцепциji vlasništva po sebi kada se odnosilo na zemlju; riječ je o osobito ambivalentnom misteriju je li smrtnim bićima, generacijama umirućih organizama, trebalo uopće padati na pamet da bi na neki način mogla 'posjedovati' dijelove tla. Stariji oblici posjedovanja zemljišta (kao i recentniji socijalistički oblici na slične su se načine razlikovali od zemlje do zemlje) barem su postavljali kolektiv kao besmrtnog upravitelja kojem su prepuštali nadgledanje zemljišnih čestica; a nikad nije bila ni jednostavna ni laka stvar poništiti te društvene odnose i zamijeniti ih onima prividno očiglednjima i lakšima za upravljanje koji se zasnovaju na individualiziranom vlasništvu i juridičkom sustavu ravno-pravnih subjekata — Istočna Njemačka u tom pogledu danas prilično nalikuje onome što je američki Sjever morao napraviti s pokorenim Jugom poslije Gradanskoga rata; dok izraelska naselja često podsjećaju na okrutno premještanje domorodačkih američkih društava na zapad Sjedinjenih Američkih Država.

Smisao je, međutim, u tome da ondje gdje se priziva tematska opreka heterogenosti i homogenosti može postojati samo taj okrutni proces koji je krajnji referent: posljedice koje proistječu iz moći trgovanja i potom pravoga kapitalizma — čime se želi reći, golemoga broja po sebi, broja koji je danas stanjen i liшен svojih magičnih tajnovitosti te sveden na ekvivalencije — kako bi se krajolik ugrabio i izravnao, preuredio u mrežu istovjetnih zemljišnih čestica i izložio dinamici tržišta koje prostor danas preuređuje u kategorijama identične vrijednosti. Razvoj kapitalizma potom tu vrijednost raspodjeljuje doista vrlo neujednačeno, sve dok na koncu, u svom postmodernom momentu, čista spekulacija, kao nešto poput trijumfa duha nad materijom, oslobođenja vrijednosnog oblika od bilo kojega svoga prijašnjeg konkretnog ili zemaljskog sadržaja, sada neograničeno vlada i razara iste one gradove i seoska područja koja je stvorio u procesu svoga ranijeg razvoja. Međutim svi takvi kasniji obli-

⁹ Vidi: Ranajit Guha, *A Rule of Property for Bengal* (Paris and The Hague, 1963.).

ci apstraktnoga nasilja i homogenosti izvode se iz inicijalne parcelizacije, koja novčani oblik i logiku robne proizvodnje za tržište prevodi natrag na prostor po sebi.

Naše nas doba također uči da temeljno proturječe u tom preuređenju prostora, koje nastoji iskorijeniti starije i uobičajenije oblike kolektivnoga posjedovanja zemlje (koji potom plutaju natrag u modernu historijsku imaginaciju u obliku religioznih ili antropoloških koncepcija »svete« ili arhaičke heterogenosti), treba poistovjetiti s onim što smo jednako običavali nazivati poljoprivredom po sebi, kada se ona povezivala sa seljaštvo ili čak seljacima maloposjednicima. U postmodernom globalnom sustavu, u kojem se tendencija da se dosadašnje prevladavajuće seljačko stanovništvo smanjuje na otprilike 7 ili 8 posto stanovništva u potpunosti se može zapaziti posvuda i u modernizirajućim i u »naprednim« zemljama, odnos između seljačke agrikulture i tradicionalne kulture postao je odveć jasan: potonja prvu prati do izumiranja, a pokazuje se da su sve velike pretkapitalističke kulture bile seljačke, osim onih koje su se zasnivale na robovlasništvu. (S druge strane, što se tiče svega onoga što se dosad smatralo kapitalističkom kulturom — tj. pogotovu kapitalističkom »visokom kulturom« — to se također može poistovjetiti s načinima na koje je buržoazija imitirala i oponašala tradicije svojih aristokratskih feudalnih prethodnika, nastojeći nestati s njihovim sjećanjem te, uz stariju klasičnu buržoasku klasnu svijesti po sebi, prokrčiti put masovnoj kulturi — dakako specifično američkoj masovnoj kulturi.)

Međutim sama mogućnost nove globalizacije (ekspanzije kapitala onkraj svojih ranijih granica u svome drugom, ili »imperialističkom« stadiju) ovisila je o agrikulturnoj reorganizaciji (povremeno nazivanoj Zelenom revolucijom, što treba zahvaliti njenim tehnološkim i specifično kemijskim i biološkim inovacijama) koja je seljake zapravo pretvorila u farmerske radnike, a velika imanja ili latifundije (kao i seoske enklave) u agrobiznis. Pierre-Philippe Rey je doista predložio da odnos između načina proizvodnje shvatimo kao odnos preklapanja ili artikulacije, a ne kao odnos jednostavnog istiskivanja: u tom pogledu on ukazuje da je drugi ili »moderni« moment kapitala — stadij imperializma — u agrikulturi zadržao stariji pretkapitalistički način proizvodnje i održao ga netaknutim, eksplotirajući ga na tributaran način, izvlačeći kapital dugotrajnim radom, neljudskim radnim vremenom i uvjetima, iz u osnovi pretkapitalističkih odnosa.¹⁰ Novi multinacionalni stadij kapitala stoga karakterizira brisanje takvih enklava i njihovu potpunu assimilaciju u sam kapitalizam, s njegovim odnosom nadnica-rad i radnim uvjetima: u toj fazi, agrikultura — kulturno posebna i u nadgradnji identificirana kao Drugo Prirode — onda postaje industrija kao i svaka druga, a seljaci jednostavno postaju radnici čiji se rad klasično komodificira u obliku vrijednosnih ekvivalenta. Time se

10 Vidi: Pierre-Philippe Rey, *Les Alliances de classes* (Paris, 1978).

ne želi reći da je komodifikacija ravnomjerno raspodijeljena diljem cijelog Globusa ili da su sva područja jednako bila modernizirana ili postmodernizirana; već da je tendencija prema globalnoj komodifikaciji mnogo vidljivija i zamisljiva nego što je bila u modernom dobu, u kojem su još postojale tvrdokorne predmoderne životne realnosti koje su priječile taj proces. Kapital, kao što je Marx pokazao u djelu *Grundrisse*, nužno teži prema vanjskim granicama globalnoga tržista, što je također njegova krajnja krizna situacija (s obzirom da tada više nije moguća nikakva daljnja ekspanzija); ta nam je doktrina danas mnogo manje apstraktna nego što je bila u modernom dobu; ona označava konceptualnu stvarnost koju ni teorija ni kultura više ne mogu odgoditi za neki budući program djelovanja.

Međutim reći to znači prizvati obliteraciju razlike u svjetskim razmjerima, te iskazati viziju neopoziva trijumfa prostorne homogenosti nad svim onim heterogenostima o kojima bi se i dalje moglo fantazirati u kategorijama globalnoga prostora. Želim to istaknuti kao ideološki razvoj, koji uključuje sve ekološke strahove probudene u naše doba (zagodenje i njegove popratne okolnosti također se ističu kao znak univerzalne komodifikacije i komercijalizacije): jer ideologija u toj situaciji nije lažna svijest već je sama mogućnost spoznaje, a naše konstitutivne poteškoće pri zamišljanju svijeta onkraj globalne standardizacije vrlo su precizni pokazatelji i same su obilježja upravo te standardizirane stvarnosti ili bitka samoga.

Takva se ideološka ograničenja, opterećena odredenim afektivnim terorom kao nekom vrstom distopije, onda kompenziraju drugim ideološkim mogućnostima koje u obzir dolaze kada više ne dajemo prednost ladanju nego gradu i urbanome samom. To je naravno opreka koja je već ostavila značajne tragove u znanstvenofantastičnoj ili utopijskoj tradiciji: antiteza između pastoralne i urbane utopije, a osobito posljednjih godina očito istiskivanje slika sela ili tribalne utopije (*Always Coming Home* Ursule Le Guin iz 1985.¹¹ praktički je bila posljednja takva utopija) vizijama nezamislivo guste urbane stvarnosti (u tom pogledu ipak donekle zamislive) koja je ili eksplisitno smještena u utopijski program djelovanja, kao u *Trouble on Triton* Samuela Delanyja iz 1976.¹² (ili dalekovidna prognoza Raymonda Williamsa da socijalizam neće, ako je moguć, biti jednostavniji od svega toga već mnogo složeniji) ili se skriva ispod distopiske vanjštine čije je dublje libidinalno uzbudjenje pak zasigurno iznimno utopijsko u duhu (kao u najsuvremenijem cyberpunku).

Međutim, još jednom se moramo posvetiti konceptualnim poteškoćama u koje smo uronjeni iščezavanjem jednog od uvjeta prijašnje funkcionalne binarne opreke. Iščezavanje prirode — komodifikacija sela i kapitalizacija agrikulture po sebi diljem svijeta — sada počinje potkopavati svoj drugi uvjet, neka-

11 Ursula Le Guin, *Always Coming Home* (London, 1985).

12 Samuel R. Delany, *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia* (Middleton, 1996).

dašnje urbano. Ondje gdje svjetski sustav danas teži prema jednom golemom urbanom sustavu — kao tendencijalno sve potpunijoj modernizaciji koja se oduvijek obećava, ali obećanje koje se potvrdilo i ostvarilo na neočekivan način komunikacijskom revolucionom i njenim novim tehnologijama: razvoj čije su neposredne fizičke vizije, noćne more »nekontroliranog urbanog širenja« od Bostona do Richmonda, ili japanska urbana aglomeracija, najobičnije alegorije — ta ista koncepcija grada po sebi i klasičnog urbanog gubi svoj značaj i više ne ostavlja dojam da nudi bilo kakve razgraničene objekte proučavanja, bilo kakve specifično razlikovane stvarnosti. Urbano zapravo postaje općenito društveno, a i jedno i drugo se konstituira i gubi u globalnome koje uistinu nije ni njihova suprotnost (kao što je bilo u staroj diobi), već je nešto poput njihova vanjskog dosega, njihova produženju u novu vrstu beskonačnosti.

To nestajanje granica tradicionalnoga grada i klasično urbanoga ideološki omogućuje otklizavanje, izmještanje, ponovno uspostavljanje staroga urbano ideološkog i libidinalne konotacije pod novim uvjetima. Oduvijek se činilo da grad obećava slobodu, poput srednjovjekovne koncepcije urbanoga prostora kao bijega od zemlje te od feudalnoga rada i kmetstva, od arbitrarne moći vlastelina: »gradski zrak« iz te perspektive postaje prava suprotnost onome što je Marx glasovito okarakterizirao kao »ruralni idiotizam«, uskogrudnost seoskih manira i običaja, provincialnost ruralnoga, sa svojim čvrsto ukorijenjenim idejama i praznovjerjima i svojom mržnjom prema razlici. Ovdje je, naspram sumorne istosti sela (o kojoj se također, ma koliko netočno, fantazira kao o mjestu seksualnog potiskivanja), urbano klasično obećavalo raznolikost i pustolovinu, često povezane sa zločinom kao što su i popratne vizije užitka i seksualnoga zadovoljenja neodvojive od transgresije i ilegalnosti. Što se onda događa kada čak i selo, čak i ta u osnovi provincialna stvarnost, iščezne, postane standardizirano, čuje isti engleski jezik, gleda iste programe, troši ista potrošna dobra, kao nekadašnji metropolis u koji su, u stara vremena, ti isti provincialci i seoski ljudi čeznuli da odu kao u fundamentalno oslobođenje? Mislim da se očuvalo drugi uvjet koji nedostaje — provincialna dosada, ruralni idiotizam — samo što je jednostavno prenesen u drugačiju vrstu grada i u drugačiju vrstu društvene stvarnosti, odnosno u gradu Drugoga svijeta i društvenih stvarnosti netržišta i planske ekonomije. Svatko se sjeća prevladavajuće snage takve ikonografije iz Hladnoga rata, koja se danas možda pokazala i djelotvornijom, nakon završetka Hladnoga rata i usred najžešće suvremenе ofenzivne tržišne propagande i retorike, nego što je bila u borbenoj situaciji gdje su vizije terora bile kvintesencijalno operativnije. Danas je, međutim, upravo sjećanje na zamišljenu jednoličnost klasičnoga grada Drugoga svijeta — sa svojim polupraznim policama s potrošačkom robom u praznim opskrbnim centrima u kojima nema mjesta za svjetleće reklame, s ulicama u kojima nema malih trgovina i prodavaonica, sa standardizacijom načina odjevanja (najtipičnije za maoističku Kinu) — i dalje ideološki operativno u kampanjama za privatizaciju. Fundamentalno poistovjećivanje izvornoga urbanog

tkiva i uličnoga života sa sitnim poduzetništvom koje je izvela Jane Jacob ideološki se neprestano isprobava, bez ikakve naznake da je ona smatrala kako je ta dijagnoza u potpunosti primjenjiva na sjevernoamerički ili kapitalistički grad u kojem su korporacije podjednako, ali na drugačiji način, malo poduzetništvo natjerale na nestajanje i stvorile kanjone institucionalnih nebodera bez ikakve urbane osobnosti.

Ta se pak urbana degradacija, koja karakterizira Prvi svijet, prenijela u odvojeni ideološki pretinac nazvan postmodernizam, gdje uredno zauzima svoje mjesto u arsenalu napada na modernu arhitekturu i njene ideale. Što se tiče grada Drugoga svijeta, njegova vizija je zapravo unovačena u službu prilično drugačije operacije, naime da posluži kao vizualni i skustveni *analogon* svijeta koji je u potpunosti programirala i usmjeravala ljudska intencija, svijet iz kojega su stoga isključene i kontingencije prilike — i time obećanje pustolovine i stvarnoga života, libidinalnoga zadovoljenja. Onda se zamišlja da su svjesna intencija, plan, kolektivni nadzor, istovjetni s potiskivanjem i odricanjem, s instinktivnim osiromašenjem: i kao u s tim povezanoj postmodernoj polemici, odsutnost ornamenta iz grada Drugoga svijeta — takoreći nehotično uprizorenje programa Adolfa Loosa — služi kao sumorna karikatura puritanskih utopijskih vrijednosti revolucionarnoga društva (kao što je služila i ona puritanskih utopijskih vrijednosti razvijenog modernizma u drugoj kampanji koja se u određenoj recentnoj teoriji u zemljama Istoka¹³ eksplicitno vezuje s ovom na poučan i razotkrivajući način).

Samo su nova prostorna obilježja te osobite ideološke taktike: Edmund Burke je naravno bio prvi koji je razvio veliku antirevolucijsku figuru, prema kojoj ono što ljudi svjesno i kolektivno čine može biti samo destruktivno i znak fatalne oholosti: te da se može vjerovati da će samo spori »prirodni« razvoj tradicija i institucija stvoriti istinski humani svijet (duboka sumnja u volju i nesvjesnu intenciju koja onda prelazi u izvjesnu romantičku tradiciju u estetici). Međutim Burkeov prijelomni napad na jakobince ciljao je na uspon srednje klase i na formiranje tržišnog društva po sebi, o čijoj je komercijalizaciji u biti izrazio strahove i tjeskobe starije društvene formacije koja je u tom procesu bila istisnuta. Teoretičari tržišta danas, međutim, jednako fantaziraju u obranu tržišnoga društva koje bi samo po sebi navodno trebalo biti »prirodno« i duboko ukorijenjeno u ljudskoj prirodi; oni tako idu protiv prometejskih napora ljudskih bića da kolektivnu proizvodnju preuzmu u vlastite ruke i da, planiranjem, upravljaju ili barem utječu i mijenjaju tijek vlastite budućnosti (što se više ne čini osobito smislenim u postmodernosti u kojoj se zbiljsko iskustvo budućnosti po sebi doima oslabljenim, ako ne i manjkavim).

¹³ Za poistovjećenje estetskog modernizma sa staljinizmom vidi osobito: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (München, 1988); prevedeno na engleski kao *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* (Princeton, 1992).

Međutim, upravo je to ideološka i imaginarna pozadina na kojoj je moguće trgovati i prodavati suvremeni kapitalistički grad kao i gotovo bahtinovski karneval heterogenosti, razlika, libidinalnog uzbuđenja i hiperindividualnosti koja individualnom hiperpotrošnjom učinkovito decentrirala stari individualni subjekt. Sada su asocijacije ili konotacije provincijalne bijede i odricanja, osiromašenja sitne buržoazije, kulturnog i libidinalnog osiromašenja, koje su sustavno ponovno zaposjedale naše predodžbe urbanog prostora Drugoga svijeta, natjerane da istovremeno služe i kao argumenti protiv socijalizma i planiranja, protiv kolektivnoga vlasništva i onoga što se u fantaziji zamišljalo kao centralizacija, i kao snažni podražaji narodima Istočne Europe da urone u slobode zapadnjačke potrošnje. To nije malo ideološko postignuće s obzirom na poteškoće koje društvene skupine imaju, apriori, prilikom insceniranja kolektivnog nadzora nad svojim sudbinama na negativan način i prilikom uspostavljanja tih oblika autonomije sa svim strahovima i tjeskobama, gnušanjem i libidinalnom strepnjom, koju je Freud nazvao protuzaposjedanje ili antikateksa i koja mora konstituirati središnji učinak svakog uspješnog antiutopizma.

To je stoga i točka na kojoj sve najparadoksalnije o prostornoj formi antinomije o kojoj se ovdje raspravlja postaje živopisno i neizbjegno; naš koncepcionalni izložak mnogo jasnije postaje vidljiv kada se zapitamo kako je moguće da se najstandardizirana i najuniformnija društvena stvarnost u povijesti, običnim ideološkim trzajem kratkog trenutka, najnezamjetnijim premještanjem, pojavi kao bogati sjaj masne mrlje apsolutne raznolikosti i najnezamislivijih i neklasificirajućih oblika ljudske slobode. Ovdje je homogenost postala heterogenost, u kretanju koje je komplementarno onome u kojem se apsolutna promjena pretvorila u apsolutnu stázu, i bez najmanje modifikacije stvarne povijesti za koju se ondje mislilo da je došla do kraja, dok je ovdje ostavljala dojam da se konačno ostvarila.

S engleskoga preveo SNJEŽAN HASNAŠ

Fredric Jameson

Transformacije slike u postmodernosti

I

151

Postmodernost se najčešće karakterizirala kao kraj nečega (to sam činio ja, ali i mnogi drugih ljudi): pa ni ne iznenađuje, kad se svakodnevno moramo nositi s pojavom potpuno novog načina življenja, da bi trebalo prosuditi i teoretski objasniti te nasumične pokazatelje promjene, umjesto dosad još odsutne cjelovite forme. Sjećam se Immanuela Wallersteina, tijekom rasprave, koji nas je pozvao da razmotrimo što bi gomila samostanskih profesora mogla zamisliti, u četrnaestostoljetnom Oxfordu, kao karakteristične odlike razvijenoga kapitalizma u tadašnjoj dalekoj budućnosti. Istina je da se mi moramo snaći ovdje, ne s nekim novim načinom proizvodnje po sebi već s dijalektičkom mutacijom kapitalističkog sustava koji već dugo traje (profit, robna proizvodnja, ciklus procvata i propasti, rad za nadnicu); i utoliko praćenje unutarnjih narativnih tijekova, detekcija ove ili one još uvijek slabo razrađene sporedne radnje — kao što je ova ovdje skicirana, koja se odnosi na sudbinu vizualnoga ili slike — možda nije najnezadovoljavajući način da se nastavi rasprava.

Ipak moramo, ne bez izvjesne skrušenosti, zabilježiti i povratak, u postmoderni, brojnih starijih stvari za koje smo mislili da smo vidjeli njihov kraj, za sva vremena. Potrošimo svoje vrijeme na loše nove stvari, preporučio je radosno Brecht, i pustimo dobre stare stvari da se same pokopaju: ipak strast i praksa aktualnosti očigledno se pokazuju manje upotrebljivima kada pravi smisao onoga što konstituira aktualnost postane zbrkan i besciljan. Na toj bi nam točci određeni programatski 'postmodernizam' mogao pomoći uvjeravajući nas da je brechtovsko novo bilo samo podskup onoga općenitijeg modernističkog telosa inovacije, »stvaranja novoga« i Novuma, koje smo trebali raskrinkati i optužiti u svome novom avataru. Onda bi se pokazalo da je brec-

htovsko novo, danas, samo još jedna od onih »dobrih starih stvari« koje nam je sugerirao da odbacimo.

Ipak, čini se da nam ono što se sada vraća neće pružiti nikakvo intelektualno uzbudjenje stare moderne novine niti nove postmoderne vrste. Tržište, na prvom mjestu, čije ponovno otkriće zasigurno ne može biti stimulativnije od ponovnog izumljivanja kotača. (Na drugom sam mjestu¹ tvrdio da je ono što ljudi podrazumijevaju pod svojim entuzijazmom za tu dobru staru stvar najčešće maska i krinka za netoretska nadraživanja istinski nove kibernetiske tehnologije.) Međutim u konceptualnom oživljavanju tržišta i njegove dinamike, u stvarnosti se suočavamo s općenitijim uskrsavanjem filozofije po sebi, u svim njenim najzastarjelijim akademskim i disciplinarnim oblicima. Čini se da je čak i Richard Rorty zaboravio da je upravo on potpisao osmrtnicu tom 'području' svojom obuhvatnom demonstracijom načina na koji je 'filozofija' konstruirala patvorenu i retroaktivnu povijest i tradiciju za sebe izvan svojih ubuduće bezvremenih tema i problema.²

152

Stoga se sada čini da je »teorijino« rastakanje starih filozofskih disciplina bilo samo prolazni trenutak. Filozofija i njeni ogranci sada se vraćaju u punoj snazi: s etikom, prvoj od svih, kao da Nietzsche, Marx i Freud nikad nisu postojali: Nietzsche, sa svojim svojevremeno razornim otkrićem agresivnosti koja je izokrenulo sve stare etičke naloge; Freud, sa svojom disartikulacijom svjesnog subjekta i njegovih racionalizacija te kratkim osvrtom na sile koje su ga uboličile i nastanile bez njegova znanja; Marx, na kraju, s odbacivanjem svih starih individualnih etičkih kategorija do novih viših dijalektičkih i kolektivnih razina, tako da se ono što je obično izgledalo etičkim sada mora shvatiti kao ideološko. Jer etika je nepopravljivo ograničena na kategorije individualnoga, a možda i na činjenicu individualizma po sebi: situacije u kojima se ona čini utjecajnom nužno su situacije homogenih odnosa unutar pojedine društvene klase. Međutim samo oni čije je mišljenje nepopravljivo oštećeno empiricizmom mogu zamišljati da se proglašavanje kraja etike (onkraj dobra i zla!) svodi na preporučivanje sveopćeg nasilja i dostojevskijanskog »sve može«, umjesto na trijezno historijsko prosuđivanje neadekvatnosti izvjesnih mentalnih kategorija.

Ponovno oživljavanje etike poznaće i svoju pomodniju poststrukturalističku varijantu, povratak »subjektu«. Sasvim sigurno nije mala neugodnost ispitivati tu novu temu, čija novina uvelike proistječe iz njezina korigiranja prijašnje simetrične dokse o »smrti subjekta«, s posljedičnom implikacijom da se sada može priznati kako su se neizmjerna intelektualna ostvarenja »poststrukturalizma« općenito (da iskoristim tu iritantno skraćenu oznaku) kao i teorije vra-

1 Vidi 8. poglavje, 'Postmodernism and the Market', u *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*.

2 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1981.).

tila na prijašnju razinu (zajedno s marksizmom ili šezdesetima). Međutim, koncepti »odgovornosti« koji su pratili to ponovno oživljavanje subjekta vraćaju se etici iz koje su i došli; dok bi nas drugo značenje smrti subjekta — odnosno smrti individualizma i poduzetničkog kapitalizma koji su doveli do njega — moglo potaknuti na nova istraživanja kolektivne i institucionalne subjektivnosti: jer Marx je, na kraju krajeva, bio u pravu, što god oni rekli o tome, i nijedno ljudsko društvo nikad dosad nije bilo toliko kolektivno u svojim strukturama koliko je ovo, u kojoj althusserovska država i ideološki aparati države imaju vrhovnu vlast, poput nebodera u suvremenom gradu, a to božnje obnavljanje zanimanja za »subjektivnost« odaje svoje skrivenije motive krajnjom nezainteresiranošću za psihanalitičke razvojne odrednice (većinom lakanovske) koje bi trebale biti presudne u privlačenju njegove pažnje i poticanju njegove radoznalosti. Međutim te su stvari i dalje iza željezne zavjese Teorije; i čini se da nisu osobito razumljive filozofskoj i disciplinarnoj klasifikaciji starog tipa.

Nietzschea se naravno posljednjih godina podvrgavalо nebrojenim prerdama; sam je Freud bio meta neobjašnjivo strastvenih denuncijacija; no očigledno je diskreditiranje Marxa — njegovo životno djelo navodno je »opovrgnuto« raspadanjem brojnih državnih socijalizama koji su se pozivali na njegov autoritet — koje je izgleda išlo ruku pod ruku s elaboracijama ove ili one koncepcije posmodernizma ili postmodernosti (iako ne u mome djelu, nadam se da to nije potrebno dodati). Njega su zato u vakuumu ostavili novi tabui o Marxu koje je moglo podmetnuti najznačajnije i najsimptomatičnije oživljavanje filozofske discipline samo po sebi; mislim na povratak političke filozofije po sebi. »Politologija« nikad nije bila mnogo više od empirijskog i operativnog područja tijekom duge noći modernoga (ili marksističkoga) razdoblјa, njeni teoretski vrhunci sve su preuzeли od sociologije, sva su njena nastojanja na ovaj ili onaj način tjesno povezana sa statistikom, njeni veliki historijski tekstovi skupljaju prašinu u prevratima revolucionarnog i ideološkog doba koji se ne čine osobito relevantnima. Danas ti posljednji ponovno izlaze na svjetlo akademskoga dana, i ponovno ostavljaju dojam da se obraćaju dobu velikog kapitala mudrošću koja se predala umjerenosti. Kao da je glavna ambicija i Lockea ili Rousseaua, i Hobbesa ili Carla Schmidta bila da daju doprinos razvoju nečega nazvanog politologija! Ili čak onoj još nepostojećoj stvari koja je prekrštena u političku filozofiju! Danas su klasični tekstovi, profesionalno skenirani kako bi se u njima pronašao korisni materijal o suvremena dva u-a i dva g-a ideološkog preuređivanja kasnoga kapitalizma — ugovoru, ustavu, gradanskim pravima i građanskim društvima — kao mnogobrojna otrcana potucala iznova oprana, obrijana i odjenuta u pristojna nova odijela — ponovno uvršteni u nastavni program, što je nesumnjivo pratila odgovarajuća smušenost. Nama su oni bili bogati i proturječni tekstovi, s neusporedivim lekcijama o problemima i antinomijama reprezentacije; danas su oni autoriteti, čiji se ugled izvodi iz fundamentalne kategorije pogreške. Doista, neke od najkreativni-

jih inovacija u antikomunističkom arsenalu — mislim, naravno, na Wittfogelova *Orijentalnu despociju* — svoju snagu crpe iz asimilacije oblika državnoga socijalizma preuzetih iz pretkapitalističkih — u biti feudalnih — struktura: stoga se tvrdilo da se svi ti navodno moderni »totalitarizmi« nisu previše razlikovali od drevnih »despotskih« tiranija sačinjenih od cijelog niza arhaičkih tipova. Međutim takve poetske karakterizacije pridonose konceptualnoj i historijskoj zbrici prilikom analiziranja onoga što se dosjetljivo poznavalo kao »prijelaz na kapitalizam«: i upravo se pod krinkom takve zbrke pozivanje na klasike političke teorije može učiniti plauzibilnim.

Jer svi su se ti klasici posvećivali problemu i situaciji koji više nisu naši, odnosno nastajanju buržoaskoga društva i institucija iz prevladavajuće feudalnog univerzuma. Koncepcija »civilnoga društva«, primjerice, ne označuje neku bezvremensku vrijednost, koju nevladine organizacije (NVO-i) našega svjetskog sustava na neki način reinkarniraju kao periodične posjete skrivenoga boga neprosvijećenom čovječanstvu: nego se »civilno društvo« svodi na pokušaj da se teoretski razrade načini sekularizacije koji postoje u strukturalima europskoga feudalnog društva, tj. u europskome *ancien régimeu*. To nije relevantno za moderno društvo, a veliki teoretičari političkoga sami će se ponovno situirati kao mislioci buržoaske revolucije po sebi. Međutim buržoaska revolucija nije uspjela; umjesto nje se dogodio industrijski kapitalizam: što će nesumnjivo reći, kao što je to Marx učinio, da su ti mislioci pokušali iznaći politička rješenja za ono što su u biti bili ekonomski problemi. I u tom bi se smislu također moglo reći, zajedno s Habermasom, ako se želi, da je buržoaska revolucija bila »nedovršeni projekt« (ili bi se možda prije trebalo reći, kao što je to Gandhi učinio u sličnoj prigodi, i o pozitivnom i progresivnom izgledu u koji bi trebalo zaodjenuti zapadnu civilizaciju, da »bi to bila dobra ideja«). Nažalost, svaki osvrt na suvremenii svijet koji razmatra njegove mogućnosti unutar globalnog okvirnog načela vjerojatno će doći do zaključka da će buržoaski projekt zauvijek ostati nedovršen, i da nam je potreban novi.

No ovo je trenutak da se osmotri i osebuju intelektualni razvoj: naime da je postojeće množenje djela svih vrsta o postmodernizmu i postmodernosti nadahnulo povratak odnosno svojevrsno i njemu specifično ponovno oživljavanje: obnavljanje rasprava o modernosti kao takvoj. Moglo bi se plauzibilno pomisliti, ili čak ustvrditi, da se nju može adekvatno ocijeniti i razumjeti tek kad bude u potpunosti završena; no to uopće nije pozicija tih postmodernih branitelja modernosti, koji ga u svojoj budućnosti vide kao nešto što bi se još trebalo ostvariti i što je vrijedno ostvarivanja, u istom trenutku u kojem mnogi drugi intelektualci slave njegovo pravovremeno prolazanje. Ovdje je često riječ o zbrici između modernizma i modernosti, i ja ću se nakratko vratiti modernizmu po sebi. Inače, većina novijih djela o toj staroj stvari zvanoj modernost ističu transparente s raznolikim filozofskim temama koje sam već pobrojio: subjekt, etika, ustavi, individualna odgovornost i, zasigurno, posljednja ali ne i

najmanje važna, sama filozofija. Razlika leži u povijesnom razdoblju koje se oživjelo: ako je politička filozofija nagnjala uskrsavanju mislilaca iz prvih buržoaskih revolucija, u 17. i 18. stoljeću, te obnovljene teorije »modernosti« žele uskrsnuti konceptualnu prtljagu drugoga momenta kapitalizma, doba monopolja i industrijalizacije, zamjenjujući Maxa Webera Lockeom ili Kantom. Međutim, to je samo naizgled intelektualni napredak. Jezik modernizacije donosi obogaćenje starijim konceptualizacijama buržoaskoga društva i kapitalizma (što će reći, njegove složene supstitucije korisno iznose nova proturječja na površinu); no to je i jezik ideologije, ili nekolicine njih; i on zlorabi nove probleme koje bilo koje poimanje postmodernosti ističe služeći se potonjim kao izlikom za vraćanje na modernost po sebi, kako bi je ovaj put »dobro zahvatilo«.

A ipak, paradoksalno, taj novi povratak na stariju problematiku modernog i modernosti ne bi se uistinu trebao shvatiti kao napad na problematiku postmodernosti: on je postmoderan po sebi, i to je dublje značenje svih mnogostruktih vraćanja i oživljavanja o kojima smo ovdje govorili. Političke determinante takvih povratak, i povratak akademске filozofije po sebi, već bi trebale biti očigledne u intelektualnoj bescilnosti kasnoga kapitalizma koji je univerzalno trijumfaljan ali bez legitimacije, i starije apologije kojega su temeljito diskreditirane i potkopane u današnjoj junakoj eri ideološke borbe. Ako je sve to danas prošlost, zašto se ne vratiti »vrijednostima« i izvjesnostima koje su nekad vrijedile? Doista, zašto ne? A i zašto bi netko osobito želio uskrsnuti jednu drugu uspješnu formulu, ma koliko to bilo izazovno, i karakterizirati vraćanje nekad tragičnih intelektualnih borba kao farsu, s obzirom da su mnoge od njih prezamorne da bi pružile radosno oslobađanje ludosti (dok je ostatak dovoljno opasan da obeća dovoljno budućih tragedija).

Međutim, teorija postmodernizma ima koncept koji je osobito prikladan za razrješavanje te dvojbe, a to je koncept pastiša. Novije djelo, koje naizgled prekorava frivilnosti postmoderne vraćanjem na istinski ozbiljne starije tekstove iz cijelovitije prošlosti, postmoderno je po sebi utoliko što nudi najobičniji pastiš tih starijih tekstova: postmoderne pastiše starije etike i starije filozofije, pastiše starijih »političkih teorija«, pastiše teorija modernosti — blijeda i neparodična repriza starijeg diskursa i starije konceptualnosti, povlačenje starijih filozofskih poteza kao da još imaju sadržaj, ritualno razrješenje »problema« koji su odavno postali simulakrumi, mjesecarski govor subjekta koji je odavno historijski izumro. To je sve skupa, čak i repeticija po sebi, svojevremeno vitalni instinkt, irelevantan koncept, jer je repeticija ovdje jedva zastupljena (umjesto da se ponovi »prvi put«). Doista, u duhu tog razvoja stvari koji je nešto noviji od onih drevnih, kojima »smo mi izrečeni jezikom« i koji govorи o nekoj neosobnoj instanci koja nas koristi kao svog prenositelja ekspresije, bilo bi poštenije reći da ono što se pogrešno smatralo jezikom zapravo su bile institucije: riječ je o institucijama koje danas govore kroz nas u obliku pastiša, i koje iskušavaju mrtvo slovo starijih misli u simulaciji reakcije.

U svakom slučaju, uskoro ćemo često biti u mogućnosti verificirati tu evaluaciju »povratka« teorije modernosti u specifičnoj instanci, osobito u onoj akademskoj filozofskoj poddisciplini koja još nije spomenuta, naime u estetici. Jer čini se da suvremeno postmoderno doba također doživljava opći povratak na estetsko po sebi, u istom trenu, paradoksalno, kada se transestetski zahtjevi moderne umjetnosti čine potpuno diskreditiranima, a zbumujuća raznolikost stilova i mješavine svih vrsta protječu potrošačkim društvom prema njezinoj novoj postmodernoj raspodijeljenosti. Starije estetske tradicije bile su rijetko dovoljno dalekovidne da teoretski razrade ta nova djela, od kojih su mnoga inkorporirala nove komunikacije i kibernetsku tehnologiju (film se već dovoljno razvio da proizvede nekoliko prijedloga za specifično filmsku estetiku, međutim, video je, općenito daleko korišteniji i utjecajniji, zakasnio za tu vrstu teoretske kodifikacije). S druge strane, diskreditiranje starije modernističke ideje »napretka« — telos koji vodi do novih tehničkih otkrića i novih formalnih inovacija — nagovješće kraj evolucijskog vremena u umjetnostima i proriče novu vrstu prostornog razmnožavanje umjetničkih obrazaca koji se više ne mogu vrednovati na starije modernističke načine. Konačno, opće raspadanje podjela između starijih disciplina i specijalizacija — u ovom slučaju, slom svojevremeno žestoko branjene granice između visoke umjetnosti i masovne kulture (a kamoli svakodnevнога života) — ostavlja u velikoj neizvjesnosti tradicionalne analize »specifičnosti« estetskoga, naravi ili umjetničkog doživljaja kao takvog, autonomije djela kao prostora donekle onkraj praktičkih i znanstvenih područja, kao da je na neki način sama narav recepcije i potrošnje (možda čak proizvodnje) umjetnosti u naše vrijeme prošla kroz neku fundamentalnu mutaciju, smatrujući starije paradigmе irelevantnim ili barem zastarjelim. Ubrzo ćemo doista vidjeti da u kulturi kojom tako premoćno dominira vizualno i slika kao što je slučaj s našom, samo poimanje estetskog doživljaja daje ili premalo ili previše: jer u tom je smislu estetski doživljaj danas svugdje prisutan i općenito zasićuje društveni i svakodnevni život; no upravo je sama ta ekspanzija kulture (u širem ili možda u plemenitijem smislu) učinila problematičnim sam pojam individualnog umjetničkog djela, a premisu estetske prosudbe kao nešto pogrešno imenovano. Kriza čitanja je, naravno, lokus tih novih neizvjesnosti i argumenata koje generira. Povratak na estetsko lako bi mogao pronaći svoje opravdanje u ekspanziji kulture, a posebno slike kulture, i njene velike raspršenosti u svemu društvenom: ipak, plauzibilni kontekst stratešku reakciju ne izuzima od kritike, i malo ćemo kasnije iznijeti nekoliko primjedaba na to posebno ideološko kretanje. No sveopća retorika o potrebi i vrijednosti današnje umjetnosti i o estetskom doživljaju općenito daleko je od opravdavanja masovnog ponovnog oživljavanja estetike kao filozofske discipline, a bi bilo dobro argumentirati ne samo da je ona singularno slabo opremljena za bavljenje estetskom dimenzijom postmodernosti nego je i već značajno problematizirana i potkopana u proteklom razdoblju modernizma.

Riječ je o argumentu koji se može svesti i sažeti na sljedeću propoziciju: modernizam se ne izdvaja po eksperimentiranju s naslijedenim oblicima ili po invenciji novih oblika — ili barem onaj »izvanjski i vidljivi znak« ne zahvaća bit modernizma. Modernizam konstituira, prije svega, predosjećaj da se estetsko može u potpunosti ostvariti i utjeloviti onde gdje je nešto više od pukog estetskog. Međutim ako ste se voljni pozabaviti tom idejom umjetnosti koja se u svome vrlo unutarnjem kretanju nastoji transcendirati kao umjetnost (kao što je Adorno mislio, a da pritom nije osobito važno odrediti smjer te samotranscendencije, bilo religiozne bilo političke), onda u najmanju ruku postaje jasno da će filozofska estetika uvijek nužno promašiti fundamentalne osnove modernističkog djela ili modernističkog načina proizvodnje. Jer će moći opisati sve o umjetničkom djelu i njegovim funkcijama i učincima, izuzev onoga što transcendira sve te stvari a djelo konstituira ponajprije kao modernističko. (Ako estetika o kojoj je riječ tada nastoji pripisati neko ekstraestetsko ili transestetsko usmjerenje modernističkom djelu, onda se nalazimo u najčišćoj ideoalogiji ili metafizici; modernizam nam uopće ne bi bio potreban ako bi filozofija u sekularnom i tržišnom modernom društvu mogla riješiti te zagonetke i dodjeliti te transcendentalne vrijednosti.)

Stoga ne želim ustvrditi da unutar okvirnog načela filozofske discipline nazvane estetika nije bilo iznimnih tekstova, već da tim tekstovima — od Kantove Treće *Kritike* sve do Adornove *Estetičke teorije* — daje snagu način na koji oni ispunjavaju područje u kojem nastaje raditi, u kojem potkopavaju samo okvirno načelo koje je opravdalo njihov projekt. Kod Kanta se to može vidjeti u neobjašnjivoj erupciji teorije uzvišenoga na kraju standardne rasprave o ljepoti, koja je već ostvarila i kodificirala sve ono što filozofska estetika nužno prihvaca kao svoj program. Međutim, iznenada taj neočekivani dodatak, kojim Kant sabire svoju ingenioznost kako bi je reintegrirao u svoju konцепцијu filozofske 'kritike', ali kojom nekako ne može u potpunosti ovladati, otvara više prostora historijskim silama koje se, kao još neostvarene ali sada oslobođene prvi put, izruguju takvim sustavima. Već sam na drugom mjestu³ ustvrdio (nisam jedini koji je to učinio) da će ono što Kant naziva uzvišenim biti zbiljski prostor modernizma u najširem smislu, što svoja prva nesigurna utjelovljenja pronalazi u romantizmu a potom se potpunije razvija u drugoj polovici 19. stoljeća i u onome što dolazi nakon njega. Što se tiče Adorna, njegove iznimne (i nedovršene, posthumne) spekulacije svoju snagu crpe iz načina na koji je njegov prodorni osjećaj za povijesnost umjetničkih formi problematizirao pokušaj da se kodificiraju i usustavljaju 'obilježja' estetskoga u svakoj fazi. U tom se smislu Adornova estetika može promatrati kao kvintencijalno zaseban 'modernistički' tekst, s obzirom na sve paradoksalno i energetsko vezano uz proturječe između estetskog i povjesnog »kraja« esteti-

³ Vidi moj »Kraj umjetnosti« ili »Kraj povijesti« u ovom zborniku, str. 73–92.

ke koji se ne prestaje zaoštravati. Hegel je s druge strane nadmoćno mogao imati i jedno i drugo, konstruirajući estetiku čija je prava koncepcija mogućnosti bila okvir unutar kojega se estetika promatrala kao da ima povijesni kraj (slavni »kraj umjetnosti« kojim njegova *Aesthetik* nužno završava, dokidajući na taj način samu sebe).

U tom slučaju, od te se nove forme filozofske estetike, onkraj filozofskog sustava po sebi — to samoukidanje i potkopavanje estetike, koje se sada na drugoj potenciji bori sa sobom i ograničenjima vlastitih koncepcija — može očekivati da bude istoznačna s modernim pokretom po sebi. Stoga neće iznenaditi da bi se s krajem tog pokreta i s krajem samoga modernizma (ako ne i modernog doba) trebao ponovno pojavit stariji »nedovršeni« projekt prave filozofske estetike i njenih poddisciplina. No mi još nismo shvatili razloge tog ponovnog pojavljivanja ili njegova značaja i upravo to ispitivanje želim razviti u eseju koji slijedi, s nekim polazištem i na spekulativan način, ali ne bez nade da će to historijsko istraživanje uloge estetike u postmoderni, i ono što ono smatra da će nam reći o »povratku« estetike danas, ili bolje o pojavi raznolikih pastiša tradicionalne filozofske estetike posljednjih godina, baciti neko svjetlo na sve one druge već pobrojane »povratke« — političke filozofije, religije, etike pa čak i starih teorija modernosti po sebi u jeku »postmodernizma«! Međutim, svemu tome želim pristupiti sa strane a ne izravno, stoga će raspravi o suvremenoj estetici prethoditi spekulacija o transformacijama vizualne dimenzije suvremene kulture, pa tek nakon povratka starijih vrsta estetskih dojmova i užitaka koji čine inventar suvremenoga stvaranja filmova, što je samo po sebi začudna i tranzicijska ničija zemlja u kojoj starija modernistička estetika, srodnna modernom romanu, koegzistira i preklapa se s bujicom novih i »posmodernih« vizualnih podražaja.

II

Povijest viđenja i vidljivoga u naše vrijeme ispričana je u brojnim verzijama, a najrecentnije su ona enciklopedijska Martina Jaya *Downcast Eyes*⁴ i *Techniques of the Observer*⁵ Jonathana Craryja, iza kojih stoji bogat razvoj suvremenе filmske teorije. Ja tu priču želim ispričati na drugačiji način, što je projekt koji zahtijeva dva inicijalna komentara. Prvo, bilo bi neumjesno misliti da je bilo koji pojedini historijski narativ te vrste istinit ili ispravan: raznolike alternativne priče načini su uprizorenja ili predstavljanja materijala koji nije samo svojno intrinzično predstavlјiv. Drugi ima veze s uporabom novih filozof-

4 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley, 1993.).

5 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1991.).

skih ili teoretskih koncepata kao dokaza za pojavljivanje novih vrsta percepcije: ovdje je riječ o premisi da ono što se još nije artikuliralo u društvenom jeziku još ne postoji u nekom potpunijem historijskom smislu; ili ako vam je draže, da pojavljivanje novih formulacija najavljuje aktivnu prisutnost novog iskustva.

To je priča koju mislim ispprovijedati u tri faze: u početku bijaše Pogled, koji se kao filozofska tema pojavljuje kao nešto zasebno, dramatično i prvi put, u knjizi *L'Être et le Néant* (1944) Jean-Paula Sartrea. Doista, Pogled se praktički može uzeti kao njegova glavna filozofska inovacija, koja svoj unutarnji konceptualni sadržaj treba zahvaliti samo hegelijanskoj gospodar–rob borbi koju je Alexandre Kojève potkraj 1930-ih ponovno stavio na filozofski dnevni red, i koja uopće ništa ne duguje heideggerovskom egzistencijalizmu za koji se često govorilo da je Sartre njegov derivat. Doista, u vrijeme kada je problem Heideggerova nacizma ponovno postao tema mnogih rasprava, zbunjujuće je primijetiti da je potraga za fašističkim motivima i strukturama u njegovoj filozofiji zanemarila pomno propitivanje njegove slabašne teorije o Drugome (nazvanoj *Mitsein*, subitak), u kojoj je sve konfliktno u mojim odnosima s drugim ljudima prigušeno nejasnim određenjem onoga što se drugdje spokojno naziva 'intersubjektivnošću' ili se s druge strane sublimira u mogućnost neke povisene fašističke ili nacionalističke svijesti o zajednici. Iznimnu konceptualnu inovaciju sartreovskog Pogleda treba pojmiti u odnosu na tu slabost u heideggerovskom sustavu, a njegova se produktivnost mora usporediti s *Kritikom dijalektičkog uma* koja će se kasnije razviti iz nje (ali koju ovdje nećemo razmatrati⁶).

Pogled je ono što određuje moj neposredni odnos s drugim ljudima; međutim, to čini putem neočekivanog preokreta u kojem iskustvo da se bude gledan postaje primarno a moj pogled postaje sekundarna reakcija. Stoga je stari lažni filozofski problem postojanja drugih ljudi ('qui vois-je de cette fenêtre', pita Descartes slavno u *Raspravi o metodi*, 'sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts?') riješen jednim udarcem i premješten ili ukinut stidom i ponosom pomoću kojega pogled Drugoga na mene potvrđuje njegovo postojanje kao traumu koja transcendira moju. No Pogled je istovremeno i reverzibilan; uzvraćajući ga, ja mogu pokušati smjestiti Drugoga u sličan položaj. On time postaje pravi medij posredstvom kojega se konkretno vodi hegelijanska borba za priznanje; dok pozicije gospodar–rob moje odnose s drugim ljudima sada uvode u neprekidno izmjenjivanje koje može transformirati samo dijalektički prijelaz na kolektivnu razinu. Kod Sartrea se, onda, velika tema Pogleda povezuje s problematikom 'postvarenja', odnosno reifikacije u njenom doslovnom smislu, kao postajanje predmetom, pretvaranje vidljivoga — i najdramatičnije vidljivoga subjekta — u predmet zurenja.

6 Ali vidi moju knjigu *Marxism and Form* (Princeton, 1981), poglavlje 4.

Iz te prve formulacije sada proistječu brojne političke struje: nova politika dekolonizacije i rase, primjerice, Frantza Fanona; novi feminizam Simone de Beauvoir; i, u nekoj vrsti reaktivnog preokreta, nova estetika tijela i njegova vidljivog ili slikarskog mesa kod Merleau-Pontyja. Da bi se ukratko sažeо taj prvi moment, bilo bi prikladno opisati ga u duhu onog protopolitičkog fenomena nazvanog dominacija, utoliko što se činjenica objektifikacije shvaća kao ono čemu se Drugi (ili ja sam) moraju nužno pokoriti. Pretvoriti druge ljude u stvari pomoću Pogleda na taj način postaje prvobitni izvor dominacije i podvrgavanja koji se može nadići uzvraćanjem pogleda ili 'uzvraćanjem zurenja': Fanonovim rijećima, terapeutskim nasiljem potonjega. Možda to onda, u čast Fanonu ali i de Beauvoir, možemo nazvati prvim momentom kolonijalnog ili kolonizirajućeg zurenja, vidljivosti kao kolonizacije. Prema toj koncepciji, Pogled je u biti asimetričan: on Trećem svijetu ne može pružiti priliku za produktivno prisvajanje, nego se mora radikalno izokrenuti, kao kada Alejo Carpentier izokreće europski nadrealizam i određuje da njegov ekvivalent Trećeg svijeta ('lo real maravilloso') bude onaj primarni fenomen po kojem nadrealizam postaje ništa više do ispunjenje želje ili oblik kulturne zavisti.⁷ Magični realizam stoga dolazi prvi; nadrealizam je nadopisan kao slabи europski pokušaj preinačavanja vlastite verzije u društvenom poretku u kojem stvarnost o kojoj je riječ mora ostati imaginarna. To je onda moment u kojem Treći svijet, kojeg Prvi vidi kao Kalibana, *prepostavlja* i *bira* taj identitet za sebe (uporabimo specifično sartreovske glagole). No ta agresivna afirmacija vidljivosti i dalje je nužno reaktivna: ona ne može nadići proturječe koje proizlazi iz činjenice da je identitet uslijed toga odabran u sartreovskom 'stidu i ponosu' još uvijek onaj koji je Kalibanu udijelilo Prospero i kolonizator Prvoga svijeta, europska kultura po sebi. Nasilje uzvraćanja, stoga, ničim ne izmjenjuje okolnosti problema i situaciju iz koje izvire. Europa ostaje mjesto univerzalnoga, dok Kalibanova umjetnost afirmira mnoštvo tek lokalnih specifičnosti.

Prisvajanje tema Drugosti i reifikacije Michela Foucaulta, započevši s *Ludilom i civilizacijom* i razvijajući ih idiosinkrajski tijekom cijele svoje karijere, sada se može smatrati drugim momentom u našem procesu: momentom njegove birokratizacije. Foucaultovo nastojanje da epistemološku analizu prevede u politiku dominacije, te da znanje i moć spoji tako tjesno kako bi ih ubuduće učinio nerazdvojnima, sada Pogled pretvara u instrument mjerena. Vidljivo uslijed toga postaje birokratsko zurenje, koje svugdje izabire mjerljivost ubuduće reificiranog Drugog i njegov ubuduće reificirani svijet.

Taj potez obuhvaća osnovnu preraspodjelu naglasaka, a možda i potpunu inverziju, prvotnog sartreovskog modela Pogleda: budući je tu prisutna činjenica da se bude vidljiv za ubuduće odsutni pogled, činjenica potpune ranjivosti na Pogled i njegova odmjeravanja, što je poopćeno, do stupnja na kojem indivi-

⁷ Vidi 'Preface', Alejo Carpentier, *The Kingdom of this World* (London, 1990.).

dualni akt gledanja po sebi više nije potreban. Biti gledan postaje stanje univerzalnog pokoravanja koje se može izdvojiti od događaja svakog specifičnog individualnog zurenja.

Tradicionalno moć znači ono što se vidi, ono što se pokazuje, ono što se očituje, te na paradoksalan način načelo svoje snage nalazi u kretanju kroz koje se njome razmeće ... U disciplini upravo podanici moraju biti vidjeni. Njihova osvijetljenost osigurava utjecaj moći koja se nad njima izvršava. Upravo činjenica da je neprestano viđen, da uvijek može biti viđen, zadržava disciplinarnoga pojedinca u njegovoj podčinjenosti. A ispit je tehnika kojom vlast, umjesto da ističe znakove svoje moći, umjesto da podanicima nameće svoj biljeg, ove podanike uvlači u mehanizam opredmećivanja ... Ispit važi za ceremoniju tog objektiviranja.⁸

Dvosmislenost Foucaultovih mnogostrukih pozicija, ali općenito i posljedica njegova djela, istovjetna je dvosmislenosti retorike isključivo političkoga, ili drugim riječima dominacije same, a koja isključuje ekonomske strukture. Retorika moći koja izostavlja ili isključuje svako komplementarno poimanje oslobođanja ili utopije htjela ne htjela pothranjuje hobbesovsko poimanje o zlima ljudske prirode. Izvjesno je da Foucaultove pozicije, koliko god nekoherentne, pogadaju prijempljiv ton u antiautoritarnoj politici koja se pojavila od 1960-ih i koja se bez većih problema preinačila u feminističku politiku kritički profilirana prema patrijarhalnom autoritetu i hijerarhiji s jedne strane ili u anarchističku politiku neprijateljsku prema institucijama i državi općenito. Danas se, s obzirom na ponovno kritičko vrednovanje pojnova subverzije, transgresije ili negativiteta kritike započetih posvuda (preispitivanje u kojem Foucaultova paradoksalna denuncijacija pojma represija, u *Povijesti seksualnosti*, svezak I, nije igrala malu ulogu), može činiti da je Foucaultovo djelo više vezano uz klasu i da je manje politički produktivno nego što je nekad bilo.

Iznosim ove ishitrene prosudbe o Foucaultovim pozicijama zato što mi se čini da one pružaju razjašnjenje nove uloge Pogleda i vidljivosti u njegovu djelu, pojačavajući time moju tvrdnju da je viđenje kod Foucaulta općenitije birokratsko, te stoga paradoksalno manje političko nego što je bilo u sartreovskom momentu, koji je dramatično odredio moment oslobođanja, ma koliko mitološki. Poistovjećivanje znanja s moći, epistemološkog s politikom dominacije, nastoji političko po sebi rastvoriti u odvojenu instancu mogućnosti prakse, a pretvaranjem svih oblika znanja i mjerena u oblike discipline, nadzora i dominacije, u cijelosti zapravo ispražnjuje političko u užem smislu.

Drugi način da se to tako kaže jest da novi režim fatalno i tendencionalno isključuje činjenje kao takvo iz procesa vizualne dominacije, koja postaje impersonalna (i ireverzibilna). U Sartre–Fanon momentu, činjenje je spočetka

⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir* (Paris, 1975.), str. 189; prevedeno kao *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York, 1995). (Vidi hrv. prijevod, Michel Foucault, *Nazdor i kazna*, Informator, Zagreb 1994., str. 193.)

nesumnjivo pasivno: kolonijalnu situaciju bilježim viđenjem pravog ugnjetavanja. Individualni kolonisti ili ugnjetavači više ne trebaju biti prisutni, u to nema sumnje; međutim moje vrlo vidljivo biće svjedoči njihovom postojanju, u nekoj novoj vrsti »ontološkog dokaza«. Riječ je o poziciji koja je vrlo podudarna sa situacijom kolonizacije po sebi, gdje, za razliku od onoga što tako često obitava u domaćoj ili klasnoj politici, gotovo da nije ni potrebno zagovarati postojanje aparata kolonijalne dominacije ili kolonizatora samih, i onda kada se »rat za nacionalno oslobođenje« nameće kao samoočigledna potreba i neizbježno »rješenje«. Drugačija, radikalno modificirana prevlast vidljivosti stoga se može zamisliti — utopija za moj kolektivitet, budući da je prisvojena mojim činom otpora: ona i dalje može potaknuti utopijski prostor, suprotstavljenoucaultovskoj heterotopiji, čiji nepovezani i radikalno različiti kutovi i uvale izrastaju iz poopćene premda nedostupne prostornosti (reflektirane u karakteristično Foucaultovu prostornom stilu). Stoga je riječ o tome da, od samoga početka, »povratak« Aiméa Césairea u razrušenu i koloniziranu »rodnu zemlju« stvara prostor onkraj nje:

162

Gubi se, rekao sam mu, ti drotu, ti ušljiva svinjo, gubi se, prezirem ulizice redu i hrušteve nade. Gubi se, zla cjepidlako, ti stjenice s bezvrijednog redovnika. Zatim sam se okrenuo prema rajevima izgubljenim za njega i njegov rod, spokojniji od lica žene koja laže, i tamo sam, uzdrman strujanjem nikad iscrpljene misli, hranio vjetar, oslobođio sam čudovišta i osluškivao pojačani huk, s druge strane katastrofe, rijeke grlica i savanu djeteline koje zauvijek nosim u svojim ponorima velikim kao dvadeseti kat najarognatnijih kuća i kao zaštitu protiv kvarljive snage sumračnog okruženja, kojeg danonoćno promatra ukleto venerično sunce.⁹

U takvim je vizijama svakako upitna utopija separatizma, kulturni nacionalistički prostor očišćen od kolonijalnog zurenja, u secessionističkom (i kao što bismo danas rekli, etničkom) viđenju lakše se održati i obraniti tijekom imperijalističkog razdoblja nego poslije dekolonizacije i prateće globalizacije.

Ipak upravo se baš takva mogućnost Drugosti, transfiguracije vidljivog prostora dominacije, izgubila kod Foucaulta, ili općenito u teoriji modernizacije, gdje onda univerzalne snage racionalizacije i kalkulacije društvene odnose neopozivo bacaju u daleku i nepovratnu prošlost. Jer taj se novi foucaultovski proces, vrlo različita vrsta književnoga jezika, čini primjerenim znamenom, onim koji je zatočen u vidljivom i mjerljivom univerzumu bez alternative.

To je ono paranoidno nabranjanje »novog romana« odnosno »roman du regard« Alaina Robbe-Grilleta, čiji su vizualni podaci tek podloga onome što se ne može formulirati koja ih obilježava kao simptome koji zauvijek moraju ostati neodredivi. Pojedinost ovdje više ne budi interpretativnu žudnju Dalijeve »paranoidno-kritičke« metode, gdje sama zrnca zlatnoga pijeska, pojedine kap-

9 Aimé Césaire, *Aimé Césaire: Collected Poetry*, prev. Clayton Eshleman i Annette Smith (California, 1983), str. 35.

ljice znoja na mekanim satovima, obećavaju predstojeće otkrivenje. Kod Robbe-Grilleta je, unatoč svoj katastrofičnoj temporalnosti akumuliranih rečenica, riječ o nečem što je bliže opsesivnoj neurozi koja samu sebe proglašava, suluđim kompluzijama koje nisu nepovezane s radoholičarskom učinkovitosti, u kojima odsutan subjekt očajnički pokušava sam sebi odvratiti pažnju pomoću krajnje rutinskog mjenjenja i nabranja, prije svega kao u jednom njegovu tropskom ili »kolonijalnom« romanu, *La Jalouse*:

Pred njim, na drugoj obali, proteže se trapezoidna parcela, koja krivuda po vodenom sprudu, s koje su relativno nedavno posjećena sva stabla banana. Lako je izbrojiti njihove panjeve, gdje su odsjećena stabla ostavila kratki batrljak dokraj-čen ožiljkom u obliku diska, bijelog ili žučkastog, ovisno o njegovoj svježini. Brojenje redak po redak daje sljedeće, slijeva nadesno: dvadeset tri, dvadeset dva, dva-deset jedan, dvadeset, dvadeset, itd.¹⁰

Takve se stranice mogu doimati virtualnom parodijom foucaultovske teorije do te mjere da izražavaju ne nadmoćnu sveprisutnost moći ili mjerećeg oka, već njen nemoćni delirij, njenu viktimizaciju pomoću vlastite neumjerene moći. Ipak, one iskazuju nešto od mučnih osjećaja Foucaultovih evokacija apsolutne vidljivosti kakvima su ih često doživljavali njegovi čitatelji; i ističu također osebujnu disocijaciju — kod Foucaulta kao i kod Robbe-Grilleta — osjetilnoga i nekadašnjega konceptualnog, koji se i dalje smatraju aktivnim, impersonalno, negdje onkraj danas ogoljele perceptivne svijesti po sebi.

Riječ je o tome da je i disocijacija povezana, ali prilično drukčije od obaju tih pisaca, s onim što se počelo nazivati konceptualnom umjetnošću: gdje se činilo da opipljivi predmet ne pruža nikakvo početno uporište za promišljanje koje ga je nastavilo obavijati, u beskrajnim krugovima paradoksa i kategoričkog samoukidanja. Ne postoji metafizičko ili političko srodstvo između konceptualne umjetnosti i vizualnih teorija i praksa o kojima sam ovdje raspravljao: no njegovo spominjanje korisno dramatizira moment postajanja univerzalne vidljivosti u kojem se čini da apstraktni um ne može pronaći svoju nišu ili svrhu u tom neočekivanom prvenstvu osjetila koje mu je nekad bilo podčinjeno. Konceptualna umjetnost također skreće pažnju na značaj enigmatskog i ne više posredničkog predmeta po sebi, kao mjesto prijelaza (nalik Descartesovoj epifizi) između impersonalne vidljivosti i jednako impersonalnih i rastjelovljenih sila univerzalne racionalizacije i birokratizacije.

Pravi probaj u taj drugi moment, koji će pripremiti i omogućiti zbiljski treći stadij, može se dogoditi kada se sam enigmatski objekt nadomjesti tehnološkim objektom, a osobito medijatskom tehnologijom. Tada šutljivi objekt po sebi može ponovno progovoriti, a vidljivost će se transformirati u potpuno novi govor, s trenutačnim posljedicama za prijašnje sustave. Upravo se dimenzije

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *La Jalouse* (Paris, 1957.), str. 80; prevedeno kao *Two Novels by Robbe-Grillet* (New York, 1989).

potencijalne transformacije mogu tumačiti u samim dvosmislenostima riječi »slika«, koja se ipak i dalje nije činila prikladnom za akte viđenja koje je slavio Sartre ili Foucault, ali koja se danas iznenada (kao u velikoj knjizi Guya Deborda *Društvo spektakla*, gdje je proglašeno »da je slika konačna forma reifikacije robe«) svugdje nameće, istovremeno dok ustrajno počinje odredivati tehnološko porijeklo. To je dakle paradoksalni ishod foucaultovskog momenta birokratskog oka, koji, u samom procesu razotkrivanja tjesne povezanosti između viđenja i mjerjenja ili znanja, iznenada pokazuje da određuje medije kao takve (i retrospektivno se danas previše poznati foucaultovski amblem panoptikona također razotkriva kao prvi oblik medija). Jer su u naše vrijeme upravo tehnologija i mediji istinski nositelji epistemološke funkcije: odatle mutacija u kulturnoj produkciji u kojoj tradicionalne forme uzmiču pred kombiniranim eksperimentima, a fotografija, film i televizija se počinju cijediti u vizualno umjetničko djelo (kao i druge umjetnosti) i kolonizirati ga, stvarajući visoko-tehnološke hibride svih vrsta, od instalacija do računalne umjetnosti.

164

Međutim, na ovoj točci foucaultovski moment počinje uzmicati pred trećim stadijem, koji je primjereno poistovjetiti s postmodernosti kao takvom. Iščezava sve ono što je bilo paranoidno u vezi s Foucaultovim totalnim sustavom ili kompulzivnim nabrajanjima Robbe-Grilleta kako bi se oslobođio prostor za euforiju prave visoke tehnologije, slavljeničke afirmacije neke postmcluanovske vizije kulture koju preobličuju računala i cyberspace. Sada je dosadašnja zlokobna univerzalna vidljivost za koju se činilo da ne podnosi nikakvu utopijsku alternativu odjednom dobrodošla i slavi se zbog nje same; to je istinski moment društva slike, u kojem ljudski subjekti odsada izloženi (prema Paulu Willisu) bombardiranju s do tisuću slika dnevno (istovremeno dok se njihovi nekada privatni životi u potpunosti promatraju i pomno ispituju, podrobno bilježe, mjere i prebrojavaju u bankama podataka) počinju živjeti vrlo različit odnos prema prostoru i vremenu, egzistencijalnom iskustvu te kulturnoj potrošnji.

Čini mi se da u toj novoj situaciji refleksivnost koju impliciraju kombinirani mediji ili tehnološka umjetnička djela traje doista vrlo kratko. Jer se, kao što sam argumentirao na drugom mjestu,¹¹ u tom novom stadiju prava sfera kulture po sebi proširila, postavši istoznačna s tržišnim društvom na takav način da kulturno više nije ograničeno na svoje prijašnje, tradicionalne ili eksperimentalne oblike, već se troši u svakodnevnim aktivnostima, u kupovanju, u profesionalnim aktivnostima, u raznolikim često televizualnim oblicima dočekanja, u proizvodnji za tržište i u potrošnji tih tržišnih proizvoda, dapače u većini skrivenih uvala i kutaka svakodnevnice. Društveni je prostor sada potpuno zasićen kulturom slike; utopijski prostor sartreovskog preokreta, foucaultovske heterotopije neklasnog i neklasificirajućeg, sve je to trijumfalno os-

11 Vidi moju knjigu 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism'.

vojeno i kolonizirano, autentično i neizrečeno, *in-vu, non-dit*, neizrazivo, podjednako, u potpunosti prevedeno u vidljivo i kulturno prepoznatljivo.

Zatvoreni prostor estetskoga time je također otvoren svojem ubuduće potpuno kulturaliziranom kontekstu: odatle kritički napadi postmodernista na zastarjela poimanja »autonomije umjetničkoga djela« i »autonomije estetskoga« koje se ustrajno održavalo tijekom modernističkoga razdoblja, ili još bolje rečeno, koje je služilo kao njegov kamen temeljac. Doista, u strogo filozofskom smislu, taj kraj modernoga doba mora nagovijestiti i kraj estetskoga po sebi, odnosno estetike općenito: jer je ondje gdje potonje prožima sve, gdje se sfera kulture širi do točke gdje sve na ovaj ili onaj način postaje akulturirano, tradicionalna razlikovnost ili »specifičnost« estetskoga (čak i kulture po sebi) nužno zamućena ili izgubljena u cijelosti.

Povratak estetskoga, međutim, (kao što je već zapaženo) kao da ide ruku pod ruku s jednakosti naširoko rastrubljenog kraja političkoga u modernoj eri. Taj paradoks zahtijeva dijalektičko objašnjenje, koje ima veze s krajem umjetničke autonomije, umjetničkog djela i njegova okvira. Konačno više nitko ne propituje individualna djela kao takva, zbog njihove forme i unutarnje organizacije, razgledavanje muzeja potiče nasumične percepcije, u kojima su u prolazu s ove ili one površine sabrana svjetlucanja boje, fragmenti ili forma konzumirani benjaminovskom rastresenošću, i kao lateralno, uhvaćeni krajčkom oka, teksture prepoznate, gustoće navođene tako da im se ne može odrediti mjesto u prostoru koji se oko vas onirično sklapa i rasklapa. U takvim se okolnostima estetska pažnja prenosi na život percepcije po sebi, napuštajući nekadašnji objekt koji ju je organizirao i vratio u subjektivnost, gdje se čini da nudi nasumično i već obuhvatno davanje uzorka osjetilnosti, afektibilnosti i iritacije osjetilnih podataka i podražaja svih vrsta i oblika. To nije oporavak tijela na neki aktivan i neovisan način, već prije njegova transformacija u pasivno i mobilno polje »obilježavanja« u kojem se preuzimaju oipljivi dijelovi svijeta i ponovno ispuštaju u permanentnu inkonzistenciju hipnotizirajućeg senzorija.

Upravo se taj novi život postmoderne osjetilnosti prizvao kao dokaz za obnavljanje estetskoga, konceptualna fikcija ili aluzija koja se potom prebacila na prikaze novijih djela koja najpristalije služe kao izlike za njenu blještavu igru i vježbu. Ovdje se nekadašnje estetsko slavi u kategorijama nečega poput intenzifikacije, pojačavanja prema gore ili prema dolje, perceptivnog iskustva: među koje se mogu svrstati zanimljive spekulacije o »uzvišenom« (koje je upoznalo vlastito novo »postmoderno« vraćanje u život, u radikalno modificiranoj ulozi naspram one koju je igralo u modernizmu), o simulakru i »neugodnom« — koje se danas manje shvaćaju kao specifično estetske modalnosti nego što se shvaćaju kao lokalne »intensités«, slučajnosti u kontinuumu post-suvremenog života, lomovi i procjepi u perceptivnom sustavu kasnoga kapitalizma. To nije pitanje »nepriznavanja« toga novog sustava iskustva niti zazivanja njegove u biti moralne osude u ime neke vrijednosti iz prošlosti. *Hic*

Rhodus, hic salta! kao što je Marx volio reći; ovo je naš svijet i naša sirovina, jedina vrsta s kojom možemo raditi. Riječ je samo o tome da bi bilo bolje promatrati ga bez iluzija i dosegnuti neku jasnoću i preciznost u vezi s onim što nam se suprotstavlja. Suvremena oživljavanja estetskoga to nisu željela učiniti, nego su umjesto toga inscenirala razrađenu apologiju tradicije i razradile složene argumente o njenoj kontinuiranoj relevantnosti. Sada ćemo se posvetiti nekim od njih.

III

Djela koja imam na umu većinom su europska, i vrlo visoke intelektualne kvalitete, koja posramljuju reakcionalne američke operacije kao što je *New Criterion* Hiltona Kramera. Neupitna je činjenica da »vraćanje estetskoga« koji ona predlažu također imaju političke implikacije u prilično različitom europskom kontekstu, jer, kao i Kramerov časopis, sva ta djela odišu olakšanjem na kraju šezdesetih, i poslije toga, na kraju samoga Hladnog rata, s njegovim obvezatnim ideološkim borbama. Međutim ona dolaze iz tradicija u kojima je refleksija o estetskom bila središnja u filozofskom smislu, a ne, kao u antiintelektualizmu američke kulture, marginalni hobi u najboljem slučaju. Tako Karl-Heinz Bohrer nastoji obnoviti autentičnu ničeovsku percepciju u svojoj iznimnoj knjizi, *Plötzlichkeit*,¹² koja zagovara postojanje estetskog iskustva izvan historijskog vremena te irelevantnosti historijskoga mišljenja na tom području, okrećući time Adorna protiv sebe, i znalački ponovno pronalazi nehistorijske dijelove Heideggera (čak još zloglasnije u jednoj drugoj knjizi, onoj Ernsta Jüngera).

Stoga, ta djela nastoje povezati vraćanje estetskoga s vraćanjem samoga velikog modernizma; a njihovi argumenti na taj način pokušavaju učiniti valjanim impertinentni stav Jean-François Lyotarda da »postmodernizam« ne slijedi iz modernizma već mu *prethodi* i priprema njegovo ponovno pojavljivanje te neke nove i povjesno neočekivane procvate onoga što je nekad bilo Novo visoke umjetnosti modernoga doba. Želim svakako pokazati da je ovdje na djelu prilično drugačiji »povratak«, koliko god njegov izgled zavaravao.

U Francuskoj, vitalni izvor modernog doba i njegovog estetskog i filozofskog teoretiziranja nije u filozofskim tekstovima, već u Baudelaireovim, koji je skovao samu riječ »modernost« i čija poetska praksa i teorija toj riječi moderno (u svim europskim jezicima) pruža neprolazno značenje i težinu. Stoga je upravo povratak Baudelaireu ono što Antoine Compagnon uprizoruje kao svoj teoretski potez, u sjajnoj teoretskoj izvedbi, u kojoj se preokreću konvencionalni narativi modernističke književne povijesti. *Les Cinq paradoxes de la modernité*

12 Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt am Main, 1981.), prevedeno kao *Suddeness: On the Moment Aesthetic Appearance* (New York, 1994.).

*nité*¹³ izloženo je u bravuroznom hegelijanskom obliku, u kojem pet obilježja iz naslova postaje pet razlikovnih momenata u povijesnom napredovanju od prve intuicije modernoga kod Baudelairea sve do zbrkanog pluralizma postmoderne, u kojoj, međutim, Compagnon zadržava pravo da razabere svjetlučanje ponovnog rođenja nekog autentičnjeg povratka Baudelaireu i duhu izvornog »modernizma«.

Evo njegovih pet tema ili momenata: »praznovjerje novoga, religija budućnosti, teoretska (ili teoretičarska) opsесija, okretanje masovnoj kulturi i strast subverzije pod kojom se misli na kritička i negativna obilježja suvremene »teorije««.¹⁴ To bi se napredovanje — koje je očita degradacija — rado tumačilo kao nešto nalik antimodernističkom argumentu: no to znači dati ocjenu bez dijalektike autentičnosti i perverzije, u kojima su se, primjerice, autentične modernosti Baudelairea i Nietzschea deformirale a njihove pouke postupno gubile. Ako je ta pozicija antimodernistička, onda joj se, također mora na jednak način pridati svojstvo antipostmodernističke, zato što se potonja smatra površnom, medijskom i dekorativnom proizvodnjom i u temelju frivolnim momentom povijesti umjetnosti (i čak arhitekture). Dijalektički obrat ovde počiva u načinu na koji je, kako se kaže, povjesna misija postmoderne sadržana u diskreditiranju pogubnijih aspekata i razvojnih odrednica modernosti po sebi (kako se ona konvencionalno shvaća). Ovdje Compagnon, dakle, manje proročki od Lyotarda ali plauzibilnije i ingenioznije, pruža nadu da bi postmoderni moment mogao utabati put povratku autentičnije i nepatvorenije modernističke estetike.

Jedan drugi ključni dijalektički mehanizam u Compagnovu argumentu okreće se fenomenu avangarde koju on, s Peterom Bürgerom, želi radikalno razlikovati od »normalne paradigmatske« umjetničke produkcije: stoga se velike i izdvojene pisce i umjetnike (koji slijede primjer samoga Baudelairea) treba razlikovati od onih avangardnih pokreta čiji se puni oblik gotovo univerzalno poistovjećuje s nadrealistima. No dok za Bürgera avangarde obilježavaju moment u kojem se umjetnost probija do samosvijesti o vlastitoj aktivnosti i do kritike svojih institucija održavanja, avangarda za Compagnona jednostavno nagovješćuje odvajanje od umjetnosti po sebi i raspadanje u onu politiku intelektualaca kojom je nadomještена. To je prilično tradicionalno estetsko gledište (koje je, primjerice, dijelio Adorno) kao što je i samoispunjajuća i nekrivotvoriva propozicija, jer dovoljno je nabrojiti one pravovjerne nadrealističke pjesnike i slikare kojima je Compagnon spreman zanijekati svaku estetsku za-

13 Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Paris, 1990.); preveo Franklin Philip kao *The Five Paradoxes of Modernity* (New York, 1994.). Prijevodi su moji; drugo izdanje koje je navedeno upućuje na odgovarajuću paginaciju iz engleskog izdanja. Compagnon je dodao novi uvod u (unekoliko izmijenjenu) američku verziju, u kojoj dopušta da se, u američkom kontekstu, njegova pozicija prikladno kvalificira kao »postmoderna«.

14 Isto, str. 11/xvii.

slugu, i potom izdvojiti velike izuzetke — Massona, primjerice, ili Maxa Ernsta — čija se ostvarenja objašnjavaju time što su napustili avangardnu politiku zbog povratka izvornoj umjetnosti kao takvoj.

U svakom slučaju, takve distinkcije sada kritičaru dopuštaju da napravi razliku između autentičnosti istinski estetske produkcije, od samog Baudelaira i Cézannea pa sve do Becketta i Dubuffeta, i neautentičnog prisvajanja umjetnosti u druge svrhe, koje će dokumentirati Compagnonovih pet tema i stadija.

Ključna je operacija u prvome momentu način na koji su se Baudelaireova prva ustoličenja odnosa umjetnosti prema sadašnjosti degradirala na konцепцијu pukog Novog. Najdvosmisleniji odlomak iz Baudelairova teksta »Le peintre de la vie moderne« naveden je da osigura tu vitalnu distinkciju, odlomak u kojem pjesnik-teoretičar opisuje istinski modernu umjetnost kao onu koja će na neki način kombinirati nestalnu stvarnost prolaznoga povijesnog trenutka s jednakom predanosti vječnom i nepromjenjivom carstvu forme: koja bi drugim riječima (onima Baudelairea samog) »vječno izvukla iz prolaznoga«, s implikacijom da vječno u prolaznom pronalazi ponajprije moderni slikar. »Modernost je«, obznanjuje glasovito Baudelaire, »prolazna, nestalna, kontingentna, jedna polovica umjetnosti, čija je druga polovica vječna i nepromjenjiva«. Stoga je nesporazum — ali onaj s trenutačnim posljedicama — misliti da se umjetnička modernost definira samo pomoću prolaznog ili »novog« kao takvog: zapravo je treba shvatiti, slijedeći Baudelairea, kao invenciju i osvajanje izvjesne »prisutnosti u svijetu«¹⁵, a njeni umjetnici »ne traže novo već prisutno« kao takvo. To je točka na kojoj se Compagnonova analiza ispresijeca s Bohrerovom (već spomenutom), u kojoj temporalna »iznenadnost« (*Plötzlichkeit*) označava upravo takvu prisutnost u svijetu koja se ne može interpretirati kao obična historijska inovacija, čak i ako može izraziti neku vrstu »bezvremene« heideggerijanske povijesnosti. Vjerujem da ta vrsta argumenta previda pitanje društvenih i povijesnih preduvjjeta za pojavljivanje takve »moderne« prisutnosti u svijetu, koja je pretpostavila da je druga strana tog argumenta novina Baudelaireova društva, nedostupna u tom obliku prijašnjim historijskim momenima kulturne i društvene organizacije. Čak je i mogućnost izlaženja iz povijesti (ako postoji) i dalje historijska; i čini se da bi i Bohrer i Compagnon trebali zaboraviti povijesna ograničenja svojih rasprava o modernome, kako svoje »bezvremeno« estetsko ne bi izručili najčišćem klasicizmu.

Međutim jednom kad se postavi ta inicijalna disjunkcija između prisutnoga i Novoga, potpuno logično slijede neizbjježni stadiji pada, progresivne dekadencije neautentičnog modernizma. Jer tada se Novo, i prekid s tradicijom koji ono postavlja, brzo raskrinkava kao predanost, ne sadašnjosti već *budućnosti*. Ono time općenito generira patvorene narative o razvoju umjetnosti, u koji-

15 Isto, str. 75/39.

ma se diskreditirana buržoaska vrijednost napretka potajno ili ne toliko potajno instalira u carstvo estetskog. Uslijed toga se pojavljuje ono što Compagnon ispravno naziva »ortodoksni narativ o modernoj tradiciji«, oprimjereno kod Clementa Greenberga i iskušan u odnosima potonjega s poslijeratnim sjevernoameričkim apstraktnim ekspressionizmom (bez reference na historijsku nužnost Greenbergova teoretskog djela, kako bi se skovao američki teleološki mit u svrhu slabljenja utjecaja europskih a osobito pariških umjetničkih institucija u doba Marshallova plana).¹⁶ Compagnonova se kritika Greenberga ovdje pridružuje velikom dijelu suvremenog antihistoricizma, svojim nezadovoljstvom zbog konzerviranih metanarativa o starim i novim historijskim priručnicima te svojom asimilacijom analiza glede uvođenja novina u raznolike starije genetičke i evolucijske prikaze. Međutim Compagnonova je dijagnoza suvremenim školama prikrivena apologija tog sveopćeg nepovjerenja u historijsko u povijesti umjetnosti: »Ortodoksni se narativ uvijek piše radi vrhunca prema kojem vodi — to je njegov teleološki aspekt — i služi legitimiranju suvremene umjetnosti koja međutim želi izgledati kao da je raskinula s tradicijom — to je njegov apologetski aspekt«.¹⁷

No sada se čini da takvi narativi zahtijevaju konceptualni sadržaj i tematizaciju kako bi ih se iznosilo u krilaticama i kako bi im se udijelilo ideološko opravданje: to je sada svrha avangarde kao takve, gdje prividjenje budućnosti pronalazi oslonac u čistom polemičkom nasilju svoje avanguardne misije, kod glasnogovornika kao što su Breton i njegovi sljedbenici. Kod Cézannea ili Baudelairea, ustvrđuje Compagnon u svome vjerojatno najsmjelijem »paradoksu«, nije postojala nikakva teorija: »Oni sebe nisu smatrali ni revolucionarima ni teoretičarima.«¹⁸ To je skretanje koje Compagnonu dopušta da svoju polemiku o estetici poveže s postojećom reakcijom protiv teorije po sebi, kako u Francuskoj tako i u SAD-u. Ovdje riječ teorija prešutno obuhvaća sve od radikalizma do filozofske spekulacije, od marksizma do poststrukturalizma, od književne teorije do »kritičke teorije«, od sociologije do filozofija povijesti: ukratko, sve što danas sprječava da se sveučilišni rad humanističkih znanosti rastoči u operaciju igre u pijesku vjernu bezazlenim i dekorativnim vječnim vrijednostima i formalizmima (vjerojatno ne ono na što je Baudelaire mislio pod »vječnim i nepromjenjivim«, što će pokazati u nastavku).

Dva su obilježja Compagnonove dijagnoze plauzibilna i treba ih zadržati: prvo je njegova tvrdnja o poveznici između teoretske legitimacije (putem manifesta, primjerice) i svodenja umjetničke produkcije na »metodu«, ili drugim riječima na nekoliko izdvojenih obilježja ili procedura,¹⁹ koje bi onda mogle

16 Vidi Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, 1983).

17 Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, str. 57/39.

18 Isto, str. 79/57.

19 Isto, str. 116/89.

poslužiti kao tema za estetsku propagandu i koje bi se nekako mogle prepoznati kao istinski revolucionarne (bilo u umjetničkom bilo u političkom smislu, što nije osobito važno). Međutim, to osiromašenje čiste procedure i tehnike tada bi prošlo dug put do razjašnjavanja jednodimenzionalnosti imputirane avangardnoj umjetnosti.

Onda se, u vezi s recepcijom, može evocirati način na koji ta vrsta umjetnosti »ostaje neodvojiva od intelektualnog diskursa koji ju je teoretski opravdao«:²⁰ ovdje se ne postulira samo to da avangardna umjetnost dolazi nakon svoje teoretske apologije već i da se uslijed toga transformira u puki primjer teorije. Međutim, ja mislim da Compagnon ovdje predlaže i novu vrstu recepcije u kojoj se osjetilno, nekadašnje estetsko, na neki način izmiješalo s ideacijskim i teoretskim: bilo bi vrlo zanimljivo razviti fenomenologiju takvih pomiješanih reakcija (konceptualna umjetnost o kojoj se već govorilo doista nam daje jednu razlikovnu raznolikost); no kao u slučaju inicijalnih obrana teorije općenito usmjerениh protiv empiricizma, ipak nije plauzibilno da se može zamisliti kako postoje oblici recepcije koji su čisto osjetilni ili čak čisto estetski. U međuvremenu smo naučili biti sumnjičavi prema samoj ideji »čistoga« ili »pročišćenoga« kao normi koju treba samosvojno braniti i ojačati.

Posljednja su dva poglavlja nešto formalnija i također dvosmislenija, jer nas brzo dovode do modernih vremena i napokon do samoga postmodernizma. Prvo od njih ukazuje na to da se novo potvrđivanje masovne kulture (recimo, pop arta) jednostavno svodi na osvješćivanje i buđenje duboko neautentične umjetnosti iz vlastite duboke povezanosti i s tržišnim sustavom kao takvim i s robnim oblikom: ta logika prije nalikuje optuživanju žrtve, osobito kada se sjetimo kako je Peter Bürger pojedio takvu refleksivnost u modernoj umjetnosti kao pozitivni moment osvješćivanja o vlastitim uvjetima proizvodnje. Adorno je doista mislio da je sama specifičnost moderne umjetnosti leži u njenoj sukobljenosti s robnim oblikom, iako na način da mu se suprotstavlja i ponovno prisvaja njegovu esencijalnu reifikaciju. Međutim ta interpretacija Compagnonu dopušta diskretnu participaciju u jednoj drugoj svremenoj sjevernoameričkoj kulturnoj debati, naime napadu konzervativaca na opasnosti takozvanih kulturnih studija. Što bi drugo mogao misliti u svome dvosmislenom retoričkom pitanju: »Zar bolest moderne umjetnosti, sam njen tijek, ne počiva u obvezi za koju je ona oduvijek smatrala da postavlja estetska pitanja u kulturnim kategorijama?«²¹

Teorija se potom ponovno pojavljuje u posljednjem poglavlju, u kojem se posljednji stadij dekadencije modernoga doba poistovjećuje s retorikom subverzije i kritike, pri čemu se to potonje sada gleda i kao konačan oblik već prokazanog 'ortodoksnog narativa'. Čini se stoga da teorija u toj priči ima dva ca-

20 Isto, str. 115/89.

21 Isto, str. 141/110–111.

meo pojavljivanja: prvo pod krinkom manifesta avangarde, u kojem se određena umjetnička proizvodnja (iako patvorena) unatoč tome nastavlja odvijati; i konačno ovdje, u punoj postmodernosti, u kojoj se (kako se i zamišlja) književnosti i umjetnosti definitivno dodijelilo podređeno mjesto, a možda i isključivo funkcija statista (ovdje bi se mogli čuti odjeci standardnog konzervativnog prigovora da naši studenti čitaju Derridaa umjesto Prousta, dok, zapravo, oni uopće ništa ne čitaju). Međutim subverzija i kritika modernu umjetnost prate tijekom cijelog njenog životnog vijeka, i one se svakako mogu pronaći u Baudelaireovu užasavanju pred buržoazijom. Uvesti taj motiv tako kasno u igru znači izvrgnuti ruglu tvrdnju Hiltona Kramera da su moderni umjetnici oduvijek bili »lojalna oporba« kapitalizmu. Popratno prokazivanje postojećih interesa radikalnih intelektualaca u takvim vrijednostima (tj. subverziji i kritici) pobudjuje tek nešto malo više interesa od drugog naličja toga stava koji bi htio identificirati klasični *ressentiment* konzervativnih intelektualaca koji su lišeni svoga pravednog mesta u još uvijek u osnovi liberalnim vodećim kulturnim krugovima: oba su zapažanja točna za sebe, ali intelektualcu baš i ne priliči iznositi ih.

Ipak, kao što je već nagoviješteno, ta tužna priča ima barem potencijalno sretan završetak: osobito otkad je postmodernizam došao na pozornicu nauružan nepriznavanjem modernističke teleologije po sebi, a koja se stoga može tumačiti kao negacija upravo nekih od tih istih obilježja koje Compagnon povezuje ne s istinskim modernizmom već s avangardom: »Povijesne su avantgarde, nihilističke i futurističke, koje je uvijek vodila ova ili neka druga teorija, vjerovale da umjetnički razvoj ima smisao; međutim pop art iz 1960-ih i potom cjelokupna estetska permisivnost iz 1970-ih osloboidle su umjetnost od imperativa inovacije.«²² Stoga se sada fetišizam Novoga, narativna opsесija s budućnošću, tjesna povezanost s umjetničkom teorijom, konačno može definitivno napustiti: »Postmoderna svijest sada nam dopušta da reinterpretiramo modernu tradiciju, a da je ne promatramo kao neku vrstu tekuće vrpce i veliku pustolovinu Novoga.«²³

Compagnon i drugi smatraju da zbog toga postmoderna ima barem jednu zamislivo pozitivnu funkciju: da modernu tradiciju očisti od njenih antiestetskih ili transestetskih motiva, da je pročisti od svega onoga u njoj što je bilo protopolitičko ili povijesno, ili čak kolektivno, da umjetničku produkciju vrati neinteresnoj estetskoj aktivnosti koju joj je izvjesna buržoaska tradicija (ali ne umjetnika samih) oduvijek pripisivala. Druga, progresivnija obilježja postmoderne — njen populizam i pluralizirajuća demokratizacija, njen predanost etničkom i plebejskom, te feminizmu, njen antiautoritarizam i antielitizam, njen duboki anarhizam, upravo njen antiburžoaska obilježja — ona naravno mora-

22 Isto, str. 178/144.

23 Isto, str. 175/141.

ju ispasti iz okvira te slike. Kad su to učinile, onda postaju vidljivi i obrisi cijelog novog esteticizma, novog povratka tradicionalnim koncepcijama lijepog (budući da one rezidualno preživljavaju čak i kod samog Baudelairea).

Međutim prije tog posljednjeg koraka, bilo bi korisno supostaviti Compagnonovu suvremenu analizu (koju ćemo na koncu, i unatoč njegovim sudovima o problematici, morati klasificirati kao esencijalno postmoderni tekst) jednom autentičnom, premda zakašnjenom, dinosaurusu modernoga pokreta, djelu *Glasovi tištine* Andréa Malrauxa, koji i dalje iznosi kategoričke tvrdnje o metafizičkoj naravi moderne umjetnosti (i umjetnosti općenito), na načine krajnje nepodudarne s postmodernom teorijom i postmodernim vrijednostima. Sigurno je da neiskorjenjivi »humanizam« Malrauxovih djela (‘la force et l’honneur d’être homme’) kao i svečanost njegove retorike nisu sračunati na obraćanje suvremenoj publici. S druge strane, Malrauxov panesteticizam, njegova obuhvatna i globalna asimilacija ljudske umjetnosti od spiljskih crteža u novi »imaginarni muzej« neke svjetske civilizacije, prilično nadmašuje sve suvremene »povratke estetskome«, koji su uprizoreni, kao u Compagnona i Bohrera, pod znakom nekog ponovno uskrslog visokog modernizma. Međutim, uloga koju potonji igra kod Malrauxa daleko je složenija (i lako bi se također moglo privoriti da se suvremenija umjetnost — apstraktni ekspresionizam po sebi, a pogotovo pop art i njegovi nastavljači — gdje je uopće spomenuta, kod Malrauxa jednostavno asimilirala u modernu paradigmu: što će reći da se ovdje ne može pronaći ništa što bi korespondiralo s onim što će kasnije postati postmoderna).

Međutim sama ta ekspanzija korpusa onoga što mi danas smatramo umjetnošću (a Malrauxova teorija metamorfoze forme jamči »modernu« transformaciju u »umjetnička djela« nama kulturnih i religioznih artefakata koji prethode svakoj koncepciji sekularne umjetnosti kao takve) pridonosi teoretskim problemima u Malrauxovu argumentu koji nemaju ekvivalenta u već spomenutim suvremenim estetskim raspravama. Osobito je, uz asimilaciju starijih predestetskih oblika u zapadne sekularne kategorije, prisutan i problem, ideo-loški najvažniji za njega, metafizičkog duha takvih predzapadnih kultura (i religija oko kojih su se organizirale): prije svega, u pitanju je distinkcija između kultura koje afirmiraju ljudski život (od prvih osmijeha grčkih Kourosa iz 7. stoljeća prije nove ere) i onih (kao što je aztečka ili čak kršćanstvo mučenog božanstva) koje ga poriču, i odaju nihilističku pobudu koja se očigledno nalazi u raskoraku s humanističkim načelima »imaginarnog muzeja«.

Uz taj problem vrijednosti po sebi, Malrauxov modernizam ima specifična obilježja koja se čine nepodudarna s ovom shemom, ili su nevažna za nju (i koja uopće nisu tematizirana u Compagnonovu prikazu moderne). Prvo i najistaknutije među njima je uvjerenje u kvintesencijalnu modernost stroja odnosno moderne tehnologije: fascinacija koju je Malraux dijelio s mnogim svojim modernističkim suvremenicima, od futurista do Brechta, uživajući u dobu

stroja i slaveći zrakoplov i fotografski aparat, tenk i motorno vozilo, radio i zračnu ili panoramsku perspektivu. Doista, vjerujem da bi se plauzibilno moglo argumentirati da modernistički Novum Bohrer/Compagnonovu »prisutnost u svijetu« sjedinjuje s njima stranim tehnološkim uzbuđenjem i s uzbuđenjem oko stroja koje utiskuje prave estetske inovacije modernoga doba kao tajni model ili prototip (i mislim da bi se to čak neizravno moglo demonstrirati na modernim piscima kao što je Proust koji su, čini se, većinom nesvesni tehnoloških entuzijazama u svojim djelima). Bilo bi, međutim, presudno insistirati na povijesnoj specifičnosti te posebne modernističke tehnologije, koja proistječe iz drugog ili industrijskog stadija kapitalizma i koja se u svojim posljedicama potpuno razlikuje od kibernetiske i atomske tehnologije postmodernosti, unatoč prividno analognim zaslijepljenostima.

U međuvremenu je tehnološka paradigma — već prisutna kod samoga Baudelairea, ali izostavljena iz Compagnonova idealnog stadija autentične modernosti potonjega — i dalje prisutna u Malrauxovu kasnom, gaullističkom i esteticističkom razdoblju, te se može pratiti kako je ingeniozno utkana u argumentaciju i doista u samo konceptualno tkivo *Glasova tišine*. Prije svega, kao što golemo prvo poglavje te knjige demonstrira, fundamentalni preduvjet same propozicije o nekom novom »imaginarnom muzeju« jest postojanje fotografije kao novog tehnološkog medija. Međutim, taj se inicijalni preduvjet potom pounutruje i asimilira u sam sadržaj Malrauxova historijskog narativa, ne samo u poznatom smislu konkurenциje između fotografije i slikarstva u 19. stoljeću već prije svega u transformaciji prve u novu narativnu umjetnost filma — čije je pojavljivanje i postojanje bilo ključno za Malrauxovu praksu, ali i teoriju — kojoj će se predati luč dosadašnjeg narativnog slikarstva, s odlučujućim posljedicama za umjetnost koju smatramo modernom: »prva odlika moderne umjetnosti je neispričati priču«.²⁴

Iz te karakteristično negativne i pozitivne dijalektike deducirat će se specifičnost prve zapadne i europske modernističke umjetnosti, koja sada mora zauzeti svoje mjesto uz »humanističke« i nihilističke predmoderne umjetnosti kao daljnje usložavanje Malrauxova središnjeg problema: kako bi se zaželjela dobrodošlica u »imaginarni muzej« nesekularnim »umjetnostima« drugih kultura i religija, sada se mora razriješiti ne samo ta opreka već i sama opreka između svetoga i sekularnoga, između tisuća godina kulnih predmeta i te osebujno moderne prakse, u kojoj slikarstvo sebe uzima kao vlastitu najdublju temu te uprizoruje radikalni i prividno nepremostivi raskid sa svim umjetnostima iz prošlosti. No to čine i svjetske religije: pridodajući time Malrauxovim teoretskim poteškoćama činjenicu neiskorjenjivih povijesnih diskontinuiteta.

Malraux upravo pojmom »Apsoluta« prelazi preko tih raznolikih zapletanja: Apsolut je smatran, velikim dijelom kao u *La Condition humaine*, svakim

24 André Malraux, *The Voices of Silence: Man and His Art* (Princeton, 1978.), str. 98.

autentičnim suočavanjem ljudskih bića s vlastitom konačnosti i smrti. Ta transpovijesna konцепција Apsoluta tako uspijeva izravnati krug koji vodi od nihilizma do krhkog humanizma kakav god bio, jer su oba načini suočavanja sa smrću, a njihovo je združivanje doista već nagovijestila Perkenova znakovita primjedba (u ranim *Voie royale*), da 'il y a aussi quelque chose de ... satisfaisant dans l'écrasement de la vie...'. Istovremeno se sekularni »modernizam« ili moderna umjetnost sada također može dodati na taj popis velikih apsoluta; a ako sam se tako opširno zadržavao na tome, to je zato što sam htio doći do ove točke na kojoj paradigmatski modernistički esteticizam sebe nužno dovršava transestetskom dimenzijom. Malrauxov »Apsolut« onda potvrđuje Adornovu primjedbu — »gdje se umjetnost doživljava samo estetski, upravo se ondje neće uspjeti u potpunosti estetski doživjeti²⁵ — i kori te suvremene povratke estetskom koji ovo potonje teže pročistiti iskorjenjivanjem svega ekstraestetskog u djelima koje slave.

No i ta se tvrdnja može iznijeti drugačijom vrstom terminologije: jer čini mi se da i Malrauxovu estetsku konцепцијu Apsoluta treba asimilirati u pojам Uzvišenoga, s obzirom da je ona postupno postala fundamentalni pokretački impuls modernizma od romantičkog razdoblja pa nadalje. Svrha je Uzvišenoga bila, podsjetimo se, premještanje tih tek dekorativnih oblika koji su se svrstavali pod njemu suprotstavljenu rubriku Ljepote, svojstva kojih su središnja preokupacija tradicionalne estetike i tradicionalne umjetničke produkcije. U tom slučaju, međutim, nisu samo »povratci« na modernu i »čistu« ili autentičnu estetiku raskrinkani kao mnogobrojni oblici Ljepote, umjesto kao suvremene inačice modernističkog Uzvišenog; nego se i estetika postmodernizma općenito može karakterizirati upravo na takav način, kao premještanje raznolikih modernističkih zahtjeva za »uzvišenošću« koje iznose skromnije i dekorativnije prakse u kojima je osjetilna ljepota ponovno srž stvari. To će pokušati pokazati u zaključnom odjeljku.

IV

Sada ćemo istraživati vizualne posljedice tog povratka »estetskoga« u slikovnoj proizvodnji suvremenoga filma, gdje se čini da primamljivost Ljepote i ideologija esteticizma igraju obnovljenu, iako modificiranu ulogu. Prije nego što se posvetim nekim recentnim europskim visoko kulturnim uspjesima i prije nego što ponovno propitam prijeporno pitanje suvremenih povijesnih filmova (koje sam na drugom mjestu nazvao »filmovima nostalгије«), želim propitati jednog engleskog (Dereka Jarmana), jednog afričkoga (Souleymane Cissé) i jednog meksičkoga (Paul Leduc) filmskog stvaratelja. Ta premlisa nema nikakve veze

25 Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften*, sv. 7 (Frankfurt na Maini, 1970.), str. 17; prevedeno kao *Aesthetic Theory* (Minneapolis, 1997.).

s individualnim utjecajima, već više s medijacijom zajedničke situacije na koju svi ti redatelji reagiraju na ovaj ili onaj način i koju raspršuje i prenosi kultura međunarodnih filmskih festivala, koja konstituira stupanj globalizacije u današnjoj filmskoj proizvodnji (s obzirom da ona teži suprotstavljati i određivati alternative jednako globalnom američkom izvoznom sustavu komercijalnoga filma).

Najdistribuiraniji film Dereka Jarmana *Caravaggio* (1986) na mnoge je načine, svojim sadržajem i svojom formom, vrhunski predstavnik *slikarske* strategije u kojoj se, kao i u Godardovoj *Passion* (1982), dobro znana, ali još uzbudljiva slikarska djela izmjenjuju s prizorima živih tijela glumaca koji ih oponašaju, praveći se da poziraju za njih. Odvajanje forme i sadržaja predegzistentnog prizora koje implicitno određuju glumci ponovno potvrđuje i osnažuje simulakrum kvalitete filmske slike po sebi, ponovnim uspostavljanjem nekog »stvarnog svijeta« kojeg je ovo samo maštovito uprizorenje u aleatornoj slici.

Nizanje takvih slika — plavkasto maglovita prostorija u kojoj se nalaze nepokretne figure grimizne boje, izbljedjela tijela nalik leševima na koja su pridodani nabori sjajne crvene odjeće, proljevanje iz razbijenog vrča, ili zdjela s narančama, dim koji se probija kroz klasičnu krčmu s propalicama, ili religiozna povorka, ili dvoboј s noževima između razbojnika — te zapanjujuće snimke, koje uokviruju jedna drugu samim svojim izmjenjivanjem i međusobnim oživljavanjem, proizvode jedna drugu samim svojim kontrastom, u svojoj formalnoj logici duboko su statične. One ne nose samo breme zapleta — takvog kakav jest — one ga izokreću i pretvaraju biografsku sekvencu radnje i događaja u običnu izliku za vizuale. To je upisano unutar filma kao neka vrst dosade — dosade modela, dosade prišipetlja u slikarskom studiju, koje drijemaju i čekaju u beskraj da slikar doneše odluku o kutu ili nijansi kontrasta boje; ona je upisana, čak i dublje, u život slikara, koji je sam po sebi nešto više od obilježavanja vremena i čekanja između činova oslikavanja platna koji se na neki način u bitnom nalaze izvan ljudskog vremena ili prakse. Međutim, ništa nije paradoksalnije kada moramo biti povezani s tim slikarom, čiji je zloglasni život praktički paradigma pustolovine i krize, ekvivalent beaux-arts Villona ili Geneta! Dosada je ovdje konačno znak povlačenja iz povijesti, čiji klasični zaplet sada postaje alegorija. Slikarsko zurenje uklonilo je čak i seksualnost i nasilje — drugdje pravi materijal esencijalno vizualne pornografije masovne kulturne — estetski fetišizam te neizmjerne svjetske zasićenosti. Doista, višak dosade je cijena koju gledatelj mora platiti, kao neka vrsta odanosti »umjetnosti« kao takvoj, ponovnom pojavljivanju virtualne religije slike na drugoj strani kontrakulture marginalnosti (i u jednom drugom smislu, nema sumnje, promatrač je u taj film alegorijski upisan u osobi mutavog i tupog slikareva pratioca-sluge).

Međutim, nisam spomenuo najupadljivije obilježje tog djela, odnosno njegove magično–realističke anakronizme, kao kada čujemo vlak u pozadini ljubavničkog kreveta, gledamo renesansnog protagonista kako radi na svom motociklu, kardinala koji redom kuca na svom staromodnom pisaćem stroju, pratimo scenu uprizorenju u prostranoj garaži ispred starog automobila dvosjeda, ili gledamo dvorske figure u svilenom ruhu kako nešto računaju na prenosi-vom računalnom stroju. To su sve, primjetit će se, tehnologije proširene konceptije medija po sebi, koje obuhvaćaju i prijevoz i komunikaciju: gusto kristalizirane i potom projicirane u slikarsku prošlost u obliku promišljenih spravica, ti predmeti bilježenja ističu se kao simptom dubljeg kompleksa pobuda koji su ovdje na djelu, stavljući u prvi plan odnos između estetike i tehnologije u postmoderni, i raskrinkavajući dijalektičku vezu između te koncepcije ljepote i visokotehnološke strukture kasnog kapitalizma. Jarman²⁶ time demistificira prilično drugaćiju narav mistike Tarkovskog, o kojem sam na drugom mjestu²⁷ natuknuo da je njegova izvanredna reinvenacija prirodnih elemenata na širokom zaslonu — gnjecave močvare, kiša, plameni jezičci — puka inverzije napredne tehnologije koja dopušta njihovu reprodukciju: oni su stoga u najistinskom smislu simulakrumi, čovjek je u iskušenju da se okrene filmu iz vrlo različite tradicije tragajući za njihovim otudenjem i njihovom demistifikacijom. Mislim na američki znanstvenofantastični film *Zeleni soylent* (Richard Fleischer, 1973.), s njegovom hipnotizirajućom sekvencom eutanazije, u kojem se građane mrtvog i jalovog, zagadenog i prezagadenog planeta, iz kojeg su izbrisani čisti zrak i voda, i sav biljni život, ohrabruje na još jedan posljednji visokotehnološki ritual da se prepuste svojim smrtima promatraljući goleme National Geographic holografske prizore prirodne ljepote koja je na Zemlji prestala postojati stoljeće prije toga.

Međutim, može se također zamisliti slikovna proizvodnja sasvim drukčija od ove, i čini mi se da upravo to obilježava okretanje redatelja Souleymanea Cisséa iz Malija od društvenog realizma prema iznimnom vizualnom i mitskom narativu *Yeelen* (*Svjetlo*, 1987.), filmu koji je zapanjio publiku diljem svijeta svojom vizualnom raskoši i snagom svoje priče, u kojoj zli otac nalik nemani iz bajke, obdaren zastrašujućim magičnim moćima i podesan za dokumentiranje antropoloških tvrdnja da su izvorni šamani tehnički bili paranoidni šizofrenici, neumoljivo proganja svog sina, koji isto tako traži svoj udio u magiji, i sukobljava se s njim u završnom obračunu u kojem oni jedan drugog uništavaju zajedno sa samim organskim svijetom, u potpunoj atomskoj eksploziji iza koje ne ostaje ništa osim pustoši. Upozoravajući dénouement, sa svojim ekološkim prizucima, jasno ustvrđuje suvremenu namjeru; pritom mitski prenositelj dopušta moći slike da izravno zaposjedne narativ u praktički obr-

26 Vidi 7. poglavje ove knjige za daljnju raspravu o Jarmanu.

27 Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic* (London, 1992.), str. 97–101.

nutome od onoga što se događa kod Jarmana, i da uprizori zaplet čiji su sami likovi postali nositelji prirodnih sila i elemenata. Riječ je doista o vrlo iznimnom iskustvu; no ono je također, osobito nakon Cisséovih filmova sa socijalnom tematikom koji opisuju krizu i represiju državnih aparata u suvremenom društvu Trećega svijeta, osebujno estetizirajuće u svim smislovima u kojem smo uporabili tu riječ. Nadam se da nije puritanski od zapadnog gledatelja da to kaže, međutim u vezi s tim djelom osjećam izvjesnu nedoumicu koju, barem sam uvjeren, dijele i moji afrički prijatelji. Mitovi su pseudonarativi koji ne mogu imati zaključenje niti istinski suvremeni sadržaj; atomski bljesak na kraju ovoga prije je simptom osiromašenja i potvrde određenog ideološkog poraza ili neuspjeha: međutim, ondje gdje je pribjegavanje mitu u modernističkom razdoblju (Thomas Mann, esej T. S. Eliota o *Uliksu*) pružilo mogućnost zamjenjivanja jedne vrste narativa drugim, čije je završavanje pokazalo strukturalne poteškoće, taj postmoderniji »mitski« postupak može se bolje shvatiti kao izlika za zamjenjivanje slike za inače nerazrješiva narativna proturječja.

Prilično drugačije svjetlo na taj problem legitimacije slike bacaju filmovi meksičkog redatelja Paula Leduca, osobito njegov iznimni film *Latino Bar* (1990.). Taj film izbjegava bilo kakvu mitsku motivaciju, a ipak u prvi plan stavlja sliku kao takvu čak utoliko absolutnije što, unatoč »totalnoj bujici« popularne glazbe na njegovoj glazbenoj podlozi, on to čini bez ikakva dijaloga, dosežući time manje opernu inačicu MTV-a koju je prakticirao Jarman a ne vraćanje na neki izvorni i idiosinkrazijski način dinamici nijemih filmova kao takvih. Ipak slijed prizora nas, kao u najvećim nijemim filmova koje poznaje tradicija, ne suočava s djelovanjem i pojmom neke prvobitne narativnosti proizašle iz specifičnog znakovnog sustava i nijemih osiromašenih nepomičnih prizora fotografске slike. Umjesto toga, on zapanjujuće ponovno izumljuje sam sebe na dva dijalektički razlikovna registra: s jedne strane, jednostavan pa čak i stereotipan narativ o ljubavi i ljubomori, nasilju i borbi, postavljen u složeni prostorni labirint daščara, koliba i krčmi na pristaništu u Maracaibu, narativ kojem nisu potrebne riječi; a s druge, sustav boja drugačijih i od dinamike čistoga crno-bijelog i od drečavih efekata modernoga technicolora (koje oprimjeruju drugi filmovi o kojima se ovdje raspravlja). *Latino Bar* je zapravo izražen i artikuliran u sustavu zatamnjene i virtualne boje, čiji bi jedini zamislivi ekvivalent moglo biti nijansiranje kojim se povremeno eksperimentiralo u eri nijemih filmova. Slika, danas oslobođena složenih temporalnosti zapleta koji su vam potrebni da biste je tumačili i dešifrirali, da biste je rekonstruirali u svakom trenu, počinje zahtijevati drugačiju vrstu vizualne pažnje, njene dubine i tamna mjesta projiciraju nešto poput vizualne hermeneutike kada oko pretražuje sve dublje i dublje slojeve značenja.

Smatram da ovdje možemo detektirati potajni povratak svetoga potpuno drugačije vrste od onog postavljenog u *Yeelenu*, jer dok se kamera približava dijelovima instalacija na pristaništu i zatim se ponovno povlači od njih, slika

ne nudi ništa drugo do oltare *candomble* ili *santeria*, s njihovom prekomjerno nakićenom pobožnom bric-à-bracu isprepletenom s vegetacijom i cvjetnom dekoracijom. Leducova filmska slika na taj način oponaša elemente tradicionalnog filmskog narativa uvelike na isti način na koji oltar *candomblea* oponaša »visoku« odnosno službenu religiju kršćanskog oltara, potajno decentralizirajući i destabilizirajući eurocentričnu hijerarhiju organiziranu oko osi središnje svete slike ili središnjega svetog kipa — centrirajuće i centrirane reprezentacije — i nudeći na vanjskoj granici neku arhaičnu priliku predteocentričnoj inverziji i oslobođanju libidinalnih energija.

Leduc nam je u tom kontekstu utoliko korisnija referentna točka, što treba zahvaliti njegovom poznatijem filmskom portretu Fride Kahlo (*Frida*, 1984.), djelo u koje se ravnodušno uvukla i koje je kolonizirala sveprisutna postmoderna dekoracija (koja simbolički određuje ponovno prisvajanje Fride od strane kulturnih politika suvremenih društvenih pokreta). To je onda djelo koje oprimjeruje neki novi tip postmodernog dokumentarca čija je formalna originalnost usporediva s originalnosti »novog historicizma« ili nove etnografije s obzirom na starije kulturne povijesti ili starija antropološka izvješća. Estetsku pažnju i motivaciju u svim je tim formalnim mutacijama nadomjestila starija »racionalna« interpretacija, čak i ako je riječ o estetskom tekstualnosti a ne o čistom stilu i pojavnosti (kao u estetskom historicizmu druge polovice 19. stoljeća). Drugi filmovi koji također mogu dokumentirati tu novu vrstu forme mogli bi uključiti djelo Isaaca Juliana i *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1990).

Sada ukratko želim pratiti tragove nove estetike Lijepoga u nekim suvremenim filmskim žanrovima ili tipovima produkcije niže razine. Ovdje nije obuhvaćeno prevladavanje takozvanih akcijskih filmova u komercijalnoj kinematografiji, izuzev u svrhu povremenih lirskeh popunjavanja, premda čak i ono što se deskriptivno (i nemoralno) može nazvati pornografijom seksa i nasilja nudi nešto od jezovite karikature postojećih estetskih poimanja absolutne sadašnjosti u vremenu. Jer ti filmovi nude, moćno svedeni na potpunu sadašnjost seksa ili nasilja, intenzivnosti koje se mogu tumačiti kao nadoknada za slabljenje svakog smisla narativnog vremena: stariji zapleti, koji su još razvijali i savijali lokalno sjećanje gledatelja, prividno su se nadomještali beskrajnim nizanjem narativnih izlika u kojima se mogu njegovati samo iskustva dostupna potpunoj sadašnjosti gledanja.

Ipak, upravo je to slabljenje narativnog vremena — koje se danas projicira na narativnu povijest po sebi — također jedna od determinanti onoga što sam nazvao filmom nostalgije, što je pogrešno ime utoliko što taj naziv daje naslutiti da je ta istinska nostalgija — strastvena čežnja za izgnanstvom u vremenu, otuđenje suvremenika koji su izgubili stara povijesna bogatstva — još dostupna u postmodernosti. Potonja je, pak, sve samo ne otuđena u tom starijem modernističkom smislu: njen odnos prema prošlosti odnos je potrošača koji

svojoj zbirci dodaje još jedan rijetki predmet, ili neki drugi okus međunarodnoj gozbi: postmoderni film nostalgiјe je onda vrlo precizno takav potrošni skup slika, obilježen vrlo često glazbom, modom, frizurama i vozilima ili motorkotačima (zato je formi teško prilagoditi se razdobljima daljim od samoga modernog doba). U takvim filmovima pravi stil nekog razdoblja čini sadržaj i oni nadomještaju pomodnu sliku doba o kojem je riječ zbog njegovih događaja, proizvodeći na taj način neku vrstu stereotipne generacijske periodizacije koja nije, kao što ćemo vidjeti, bez svog utjecaja na njihovu sposobnost da funkcionišuju kao narativi. Ne želim da me se shvati kako odbacujem često visoku kvalitetu tih rekonstrukcija, uključujući *Kuma* (zbog kasnih četrdesetih i pedesetih), koju slijede brojne inačice dvadesetih i tridesetih s mafijom kao svojim pokretačem — uključujući brojne zanimljive eksperimente u televizijskim serijama (*Kriminalistička priča*, primjerice). Artefakti poput tih neosporno su eksperimentalni rad na novim formama historijske reprezentacije te općenito postavljaju najzanimljivija filozofska pitanja o reprezentaciji; zbog tog razloga prosudbe o tim novim formama nisu načini obilježavanja tek osobnih uspjeha ili neuspjeha već su prosudbe koje se donose o samom dobu i njegovoj sposobnosti da stvori formu.

U tom bih pogledu želio natuknuti da bi se najzanimljiviji probni test filmovea nostalgiјe mogao uprizoriti u okviru djela jednog autora; mislim na kubanskog redatelja Humberta Solasa kojem dugujemo dvije istaknute reprezentacije Machado diktature, prvu u drugoj epizodi njegova klasičnog filma *Lucia* (1969.), a potom u njegovu kasnijem filmu *Un hombre de éxito* (1986.), koji zasigurno obuhvaća dulje razdoblje i dovodi nas do same Revolucije. Machado epizoda u filmu *Lucia* građena je u skladu s onim što sam u iskušenju karakterizirati gotovo kao *symboliste* estetsko: estetsko odsutnosti, čije je gledište žena a ne muškarac, doticaj s velikim ili nasilnim događajima a ne njihova izravna reprezentacija, ono što bi Jakobson sigurno nazvao metonimijskim a ne metaforičkim pristupom povjesnom predmetu. Ta epizoda, koja se dotiče fundamentalnog momenta kubanske povijesti, onda je model stilske ograničenosti i preblagog suda te filmski narativ velike osjetljivosti. *Un hombre de éxito* s druge strane drsko frontalno navaljuje na isti povjesni predmet, nastojeći izravno predstaviti sva najpoznatija obilježja i događaje iz tog razdoblja. Time ga se degradira na običnu ilustraciju tih istih događaja, čija spoznaja mora prethoditi vlastitoj ilustraciji. To je doista, prema mom gledištu, najumjesnije *a priori* formalno zapažanje o filmu nostalgiјe po sebi: s obzirom da se nužno zasniva na gledateljevu prepoznavanju predegzistentnih historijskih stereotipa, uključujući raznolike stlove iz tog razdoblja, on je uslijed toga sveden na puku narativnu potvrdu tih istih stereotipa. On ne može ponuditi ništa više do najpredviđljivije svjedočenje o svojim obilježjima (naučenim iz historijskih priručnika i predegzistentnih kolektivnih stavova i referenca); on ne može proturječiti stereotipima o tom razdoblju a da ne zapadne u samovoljnu i potpuno individualnu singularnost. On ne poznaje, drugim riječima, onu bogatu

dijalektiku jedinstvenog i iterativnog, tipičnog i individualnog, koji su sačinjavali starije povijesne umjetnosti, kako su nam ga okarakterizirali Lukács i drugi. Film nostalгије je historicistički a ne historijski, što objašnjava zašto on svoje središte interesa nužno mora premjestiti na vizualno kao takvo i nadomjestiti zapanjujuće slike svime onime što nalikuje starom filmskom izlaganju priče; i doista mislim da je aksiomatski to što pažnja prema slici kao takvoj podriva narativ i što je inkompatibilna s čišćom narativnom pažnjom. Riječ je o argumentu koji bih rado proširio na opreku između crno–bijelog i boje (koja zapravo karakterizira Solasova dva filma), i poopćio je kao nesumnjivo ekstravagantnu hipotezu o inkompatibilnosti boje s narativom kao takvim. Međutim, ovdje neću ići tako daleko i zadovoljiti ču se prilično drugačijim zapažanjem o tim dvama djelima, naime da je sigurno, premda bi modernizam mogao biti neuvjerljiva karakterizacija filma *Lucia*, kako se njegove tri epizode supostavljaju svojim trima načinima proizvodnje pomoću medijacije ili triju razlikovnih estetika ili stilova. Stoga se u filmu *Lucia* i povijest iskazuje neizravno pomoću poruke same forme: što se u *Un hombre de éxito* jednostavno uzima kao samorazumljivi neproblematični i relativno transparentni reprezentacijski jezik. U svakom slučaju, zaključujem ovu raspravu o komercijalnom filmu upućujući na to da je njihova postmodernost barem djelomice sadržana u načinu na koji oni aranžiraju prošlost kao robu i nude je gledatelju kao predmet čisto estetske potrošnje; i nešto se slično može reći, vjerujem, i za većinu drugih predmeta postojeće vizualne proizvodnje današnjice, bilo da je riječ o filmu, oglašavanju ili MTV-u.

Na ovom bih mjestu također rado zabilježio žaljenja vrijedno uskrsavanje umjetničkih djela o umjetnosti i umjetnicima u posljednjim godinama postmoderne ere: djela koja također svjedoče nagovještaju nostalгије, međutim, u ovom slučaju to je nostalгија za samom umjetnošću i za estetikom, za umjetnošću o umjetnosti samog modernističkog doba, o kojem se mašтало da je bilo nepolitično ili apolitično. Zapravo, modernizam, veliki modernisti, svi su oni bili duboko utopijski u smislu da su bili predani sudbonosnoj slutnji o trenutačnim predstojećim transformacijama Sebstva ili Svjjeta: što bih nazvao esencijalnim protopolitičkim iskustvima. U međuvremenu bi se u sadašnjem kontekstu također moralno dodati da su njihovi umjetnički romani, njihova uvriježena samoreferencijalnost, uvijek bili ovisni o samome jeziku i o poetici kao načinu na koji su te transformacije nastale. U tom je smislu Heidegger bio posljednji modernist, a razlika, distanca, između njegovih utopijskih meditacija o jeziku i postojeće postmoderne umjetnosti o umjetnosti je u tome da jezik više ne zauzima nikakav povlašteni položaj u postmoderni, koja je više usredotočena na dekoraciju, na vizualne umjetnosti i glazbu koja sebe danas razumijeva na način dekorativnog ispunjavanja prostora (rock i njegove slušalice s jedne strane, pretkapitalistička ili barokna i ranija glazba s druge), a ne u skladu s grandioznim ambicijama moderne buržoaske glazbe kako takve, od Wagnera do Schönberga.

Kao svoj tekst za takvu hipotezu uziman tipično i vrlo uspješno utjelovljenje neoesteticizma u *Tous les matins du monde* (1992) Alaina Corneaua: film o suparništvu između dvaju osamnaestostoljetnih skladatelja — jedan je oportunist i šarlatan, drugi je istinski stvaratelj i praktički mistički vidjelac u svom estetskom povlačenju iz svijeta. Učenik oportunist iskorištava maestrovu kćer kako bi ukrao glazbu i umjetničke tajne potonjega, a potom ih prodaje na kraljevom dvoru, postajući slavna, imućna i moćna figura, koja unatoč tomu priznaje autentično i žali za njim, za »pravom« glazbom svoga patrona. To je »divan« film, ali koji, za razliku od filma *Caravaggio*, prikriva potrošnju kao umjetnost, i koji nam daje pseudopovijesni skup slika radi vlastite svrhe, koje svakako nisu historiografske. Povijesna je pozornica doista iskorištena kao skup signala: veliki glazbenik je jansenist, čime nam je dan znak za francuski klasicizam, dvor kojem se njegov učenik prodaje je korumpirani dvor *ancien régimea* protiv kojeg se povela Francuska revolucija. Ti kombinirani signali dopuštaju nam da iščitamo prosvjed protiv dekadentne elite koja se, međutim, ne bilježi u političkim već više u umjetničkim kategorijama. U međuvremenu stroga pravila i asketizam jansenizma — neka vrsta neodređenog i općeg ekvivalenta engleskog puritanizma — filmu dopuštaju da afirmira vrijednosti odricanja, dok ljepota slika i glazbe, i seksualnih sloboda kojima je film zasut, unatoč tomu ukazuju na užitke odricanja, odricanja kao neke vrste estetskog zadovoljenja. Film je kodificiran nacionalno, kao francuski doprinos međunarodnom filmskom tržištu, elegantan, označavajući ono što nazivamo visokom kulturom, obilježavajući uzmicanje pred amerikanizacijom i podivljalom potrošačkom kulturom, pred sirovijim manifestacijama suvremenog biznisa i tržišnog društva, a pritom i dalje dostojanstveno sudjeluje u tom potonjem kao osebujna europska opcija. Taj je film stoga potrošačka roba visoke klase, koja se nudi pod krinkom umjetnosti i estetike, kao osebujno europski izvoz. Njegova je ljepota regresivna i isprazna, i pokazuje se korisnjim za moje sadašnje svrhe utoliko što je Corneau ovdje vrlo svjestan simboličke i doista političke naravi svoje geste. U nedavnom je intervjuu rekao: »Iza nas je danas trideset godina uzavrelih rasprava o odnosu između politike i umjetnosti ... vizija kreativnih ljudi danas se mijenja ... radi se o tome da se sam pojам angažirane ili predane umjetnosti nalazi u procesu dezintegracije ... U nekom dubljem smislu, međutim, umjetnik i dalje ostaje isti. Izoliran, uhvaćen u institucijama koje su previše goleme za njega, manjina, umjetnik ostaje patološki slučaj; on proizvodi čudnu vrstu sadržaja ... Moramo preispitati svoju povijest ... Čak ni Novi val nije bio ljevičarski pokret kakvim se shvaćao. Bazin je bio praktični katolik...« itd., itd.²⁸ Te misli ističu funkciju umjetnosti kao nadomestka za politiku i umjetničko djelo o umjetnosti, ili film o umjetniku koji je u biti reakcionarna tvorevina. Da to doista može poprimiti vrlo razgovijetne

28 *Nouvel observateur*, 30. Prosinac 1993., str. 8-9.

oblike, može posvjedočiti produkcija Kieslowskog, osobito filmovi *Plavo* (1993) i *Dvostruki Veronikin život* (1991). Međutim ti nas filmovi sami po sebi odvode do neke druge dimenzije novog esteticizma, koji je religija po sebi, ili ako vam je draže do sindroma Goreckijeve Treće simfonije. *Tous les matins du monde* već je svečano istaknuo pretjeranu pobožnost a možda i upravo religiozna obilježja novog esteticizma. Kieslowski sada razotkriva tješnje poveznice između tih novih vizija umjetnosti i nekog novog religioznog ili mističkog obrata, čiji se tragovi mogu pronaći diljem cijele nove Europe, počevši još od, ako želite, Godardova filma *Je vous salut Marie* (1985.). (Godard je oduvijek imao izvanredan predosjećaj za nove trendove i ideje koje su strujale zrakom, a njegovi su novi filmovi usto udžbenički primjeri esteticizma barem kad je klasična glazba u pitanju.) Rado bih te simulakrume religije obilježio kao proizvode nostalгије, koji se uvelike mogu svrstati uz estetsku nostalgiju o kojoj smo ovdje raspravljali. Obje su, prema mom gledištu, nadomjesci za istinski sadržaj u strogom smislu u kojem su Hegel i poslije njega Lukács koristili tu riječ. Gdje razboritost sugerira okretanje od konkretnog gledišta o socijalnom — stvarnom sadržaju — koji je uвijek povezan s protopolitičkim, na toj točci druge forme pseudosadržaja trebaju zauzeti njegovo mjesto. Djelo se i dalje mora pretvarati da je o nečemu. Jučer je okretanje od svijeta značilo okretanje prema sebstvu; okretanje od marksizma značilo je okretanje prema psihoanalizi; u tom je slučaju Realno i dalje bilo prisutno na neki način, ali samo kao bolno podrhtavanje, kao otvorena rana. Danas se čak i psihoanaliza i želja moraju izbjegavati zato što su previše moderne, i zato što im treba ocjena kasnog kapitalizma koju postmoderni subjekt ne može tolerirati. Ono što se po sebi onda nudi kao nadomjestak jesu umjetnost i religija, pseudoesteticizam u obliku koji smo ovdje pomno ispitali i njegove maglovite paslike u sporom izmjerenjivanju religije umjetnosti u umjetnost religije.

V

Konačna teza koju želim iznijeti ima veze sa samom ljepotom. U razdoblju u kojem 'Dekadencija' sama prolazi kroz neka zanimljiva ponovna vrednovanja, u sadašnjem se kontekstu čini jedino primjerenim prisjetiti se subverzivne uloge ljepote u društvu koje je unakazila sve prisutnija komodifikacija. *Fin de siècle*, od Morrisa do Wildea, ljepotu je postavio kao političko oružje protiv samodopadno materijalističkog viktorijanskog buržoaskog društva i dramatizirao je njenu negativnu moć kao ono što kori trgovinu i novac, te ono što izaziva čežnju za osobnom i društvenom transformacijom u srcu ružnog industrijskog društva. Zašto onda ne možemo dopustiti slične autentično protopolitičke svrhe danas i barem ostaviti otvorena vrata za jednako subverzivno raspoređivanje onih vrsta ljepote i umjetničkih religija koje sam nabrojao? To je pitanje koje nam dopušta da izmjerimo neizmjernu udaljenost između situacije

modernizma i situacije postmodernih ljudi (ili nas samih), te između tendencijalne i nedovršene komodifikacije i one na globalnoj razini, u kojoj su se posljednje preostale enklave — Nesvjesno i Priroda, ili kulturna i estetska proizvodnja i poljoprivreda — sada asimilirale u robnu proizvodnju. U prethodnom je razdoblju umjetnost bila carstvo izvan dometa komodifikacije, u kojem je još bila na raspolaganju odredena sloboda; u kasnom modernizmu, u Adornovu i Horkheimerovu eseju Kulturalna industrija, još su postojale zone umjetnosti izuzete od komodifikacije komercijalne kulture (za njih, u biti Hollywood). Postmodernost u području kulture svakako karakterizira istiskanje svega izvan komercijalne kulture, njeni upijanje svih oblika visoke i niske umjetnosti, zajedno sa slikovnom proizvodnjom po sebi. Slika je danas roba, i to je razlog zašto je od nje uzalud očekivati negiranje logike robne proizvodnje, to je razlog zašto, u konačnici, sva ljepota danas ima lažni sjaj i zašto je pozivanje suvremenog pseudoesteticizma na nju ideološki manevar a ne kreativna snalažljivost.

S engleskoga preveo SNJEŽAN HASNAŠ

183

Fredric Jameson

»Kraj umjetnosti« ili »kraj povijesti«?

184

Čini se da je rasprava o »kraju povijesti«, pod prepostavkom da se još vodi, istisnula samo sjećanje na svoju prethodnicu, raspravu o »kraju umjetnosti«, koja se usijano vodila u šezdesetima, sad već otprilike prije trideset godina, što je teško zamisliti. Obje te rasprave potječu od Hegela i reproduciraju karakterističan obrat u njegovu razmišljanju o povijesti, ili u obliku njegova historijskog narativa, ako vam je tako draže: vjerujem da smo dosad stigli dovoljno daleko u svojoj svijesti o narativnoj strukturi povijesnosti da možemo zaboraviti na drevne stare otrcane dosjetke o zlima totalizacije ili teleologije. U svakom slučaju, uzbudjenje oko doprinosa Fukuyame/Kojèvea — koje su u cijelosti pozdravili i neki na ljevici i neki na desnici — pokazuje da Hegel možda nije toliko zastario kako se obično govori ili misli. Ovdje bih usporedio te dvije izrazito sugestivne i simptomatične rasprave i pokušao odrediti što nam ta usporedba može reći o povjesnom spletu u kojem pronalazimo sami sebe. Dosljedno sam tvrdio tijekom nekoliko posljednjih godina da je taj splet obilježen dediferencijacijom područja, takvom da se ekonomija počela preklapati s kulturnom: da je sve, uključujući robnu proizvodnju te veliki i spekulativni finansijski kapital, postalo kulturno; a kultura je na jednak način postala izrazito ekonomска ili robno usmjerena. Stoga vas neće iznenaditi kada saznate da se spletovi vezani uz našu trenutačnu situaciju mogu shvatiti kao izjave o kasnom kapitalizmu ili o politici globalizacije. No to možda ovdje znači biti malo ishitren.

Zatvorimo stoga oči, i snažnim naporom mašte nalik transu pokušajmo zamisliti svoj povratak u zlatno doba 1960-ih kada je svijet još bio mlad. Kako pristupiti raspravi o »kraju umjetnosti« najjednostavnije se može razabratи podsjećanjem na jednu od najuzbudljivijih moda ili hirova iz tih prošlih godina, naime pojavu takozvanih društvenih događanja, o kojima su raspravljali svi od Marcusea do nedjeljnih novinskih dodataka o kulturi. Ja sam nikad ni-

sam imao neko osobito mišljenje o društvenim događanjima i obično bih ih općenito rekontekstualizirao u veći pokret teatarske inovacije: jer je ono što nazivamo šezdesete — za što se može reći da je započelo (polagano) 1963., s Beatlesima i Vijetnamskim ratom, i što je dramatično moralno završiti negdje oko 1973.–1975. šokom oko Nixona i naftnom krizom, kao i onim što je podrugljivo znano kao »gubitak« Saigona — bilo među ostalim stvarima izvanredno bogat trenutak, najbogatiji od 1920-ih, po invenciji novih vrsta performansa i uprizorenja svih kanonskih dramskih tekstova općenito naslijedenih od kulturne prošlosti svjetske književnosti: bit će dovoljno spomenuti Hallishen Ufer, uz Schiffbauerdamm, Petera Brooka ili Grotowskog, Théâtre du soleil, TNP ili Olivier's National Theatre i off-Broadway teatar njujorške scene, da ne spominjem Beckettovu produkciju i takozvani antiteatar, kako bih prizvao cijeli univerzum glumačkog i predstavljačkog uzbudjenja u kojem, sasvim jasno, takozvani društveni događaji imaju svoj udio.

Nadam se da me se neće krivo shvatiti ako slijedim jedan broj povjesničara toga razdoblja kad tvrdim da je to bilo doba velikih performansa i stvaračke *mise en scène*, a ne originalne kompozicije i produkcije novih drama (unatoč ugledu nekolicine autentičnih dramatičara kao što je Beckett čija su imena krasila plakate za predstave): nova postavljanja Shakespearea diljem zemaljske kugle, na svim vrstama nevjerljativih pozornica svjetskoga teatra (no nemojmo gubiti vrijeme zabavljajući se razmišljanjem o imenima izuzetaka, kao što su Soyinka ili Fugard). Jedino na što sam htio ukazati u ovoj fazi jest da kazališna praksa u tom razdoblju stoji na izvjesnoj minimalnoj udaljenosti od tekstova koje prepostavlja kao svoje pretekste i kao mogućnosti svog događanja: društvena događanja bi tada tu situaciju tjerala do njenih krajnjih granica, tvrdeći da u potpunosti uklanjuju pretekst i nudeći spektakl najčišćeg performansa kao takvog, koji također paradoksalno nastoji ukinuti granicu i razliku između fikcije i činjenice, odnosno umjetnosti i života.

Sada vas također moram podsetiti na ono što svatko u našoj vrsti današnjeg društva pokušava zaboraviti: naime da je to bilo strastveno političko razdoblje i da su se inovacije u umjetnostima, a osobito inovacije u teatru, čak i one najviše estetski i najmanje politički svjesnih izvođača i redatelja, uvijek vodile čvrstim uvjerenjem da je i teatarska izvedba bila neki oblik *praxisa*, te da su promjene u teatru, ma koliko minimalne, također pridonosile općoj promjeni u životu samom, i u svijetu i društvu kojeg je teatar bio i dio i odraz. Osobito mislim kako ne bi bilo pretjerano reći da se politika šezdesetih, u cijelom svijetu i posebno uključujući »ratove za nacionalno oslobođenje«, definirala i konstituirala kao opreka američkome ratu u Vijetnamu, drugim riječima, kao općesvjetski protest. I teatarska se inovacija tada inscenirala kao simbolička gesta estetskoga protesta, kao formalna inovacija pojmljena u uvjetima društvenog i političkog protesta kao takvog, iznad i onkraj specifično estetskih i teatarskih uvjeta u kojima se ta inovacija izražavala.

U međuvremenu, i u užem smislu, samo iznošenje teorije o »kraju umjetnosti« bilo je također političko, onoliko koliko je trebalo ukazati na ili zabilježiti izrazito sudioništvo kulturnih institucija i kanona, muzeja i sveučilišnog sustava, državnog prestiža svih visokih umjetnosti u Vijetnamskom ratu kao obranu zapadnih vrijednosti: što također pretpostavlja visok stupanj ulaganja u službenu kulturu i utjecaj dрушveni status visoke kulture kao produžetka državne moći. Smatram da je to istinitije danas, kada više nikoga nije briga, nego što je bilo tih dana, osobito u krajnje antiintelektualnim Sjedinjenim Američkim Državama. Hans Haacke je možda amblematičniji primjer toga gledanja na stvari nego većina umjetnika tog vremena; ali politički je podsjetnik koristan barem utoliko što ljevičarsko podrijetlo dovodi u vezu s teorijom »kraja umjetnosti«, za razliku od izrazito desničarskog duha suvremenog »kraja povijesti«.

Što je sam Hegel mislio pod »krajem umjetnosti« — izrazom koji on sam vjerojatno nije upotrebljavao baš tako parolaški? Pojam immanentnoga »kraja umjetnosti« kod Hegela je nešto kao deduciranje iz premisa nekoliko konceptualnih shema ili modela koji su naneseni jedan na drugi. Doista, bogatstvo Hegelove misli — kao i kod svakog zanimljivog mislioca — ne proistječe iz ingenioznosti ili pertinencije ili bilo kojeg individualnog koncepta već više iz naćina na koji, kod mislioca o kojem je riječ, supostoji nekoliko osebujnih sustava koncepata a da se uspijevaju ne podudarati. Zamislite modele koji lebde jedan iznad drugoga kao da se nalaze u odijeljenim dimenzijama: ne pokazuju se sugestivnima ili plodonosnima njihove homologije već infinitezimalne divergencije, nezamjetni manjak podudarnosti između tih razina — ekstrapoliranih u kontinuum čiji se stadiji pružaju od pretpočetnog i zbumujućeg procjepa do mučne tenzije i oštrene samoga proturječja — izvorno se mišljenje uvek događa unutar praznih mjesta, u tim prazninama koje se iznenada pojave između najmoćnijih konceptualnih zamisli. Mišljenje stoga nije koncept već prekid u odnosima između individualnih koncepata, izoliranih u svojoj raskoši poput mnoštva galaktičkih sustava, raspršenih u praznom umu svijeta.

Karakteristično je da su svi Hegelovi modeli ili podsustavi kompulzivno pospremljeni u te triplikate koje suvremena čitateljica treba zanemariti — kao vrstu začudnog i opsesivnog numerološkog praznovjerja — kako bi taj gusto ispleteni tekst¹ sebi učinila zanimljivim. Nama su u ovoj fazi relevantne samo dvije slavne trijadske progresije: ona o apsolutnom duhu — ili bolje rečeno kretanju prema tom apsolutu »objektivnoga duha«, dok prolazi kroz tri stadija religije, umjetnosti i filozofije — i ona o umjetnosti po sebi, dok skromnije prolazi kroz tri lokalnija stadija simboličkog, klasičnog i romantičkog ... prema čemu? Prema kraju umjetnosti, naravno, i ukidanju estetskog po sebi i u skladu s vlastitim unutarnjim zamahom, samotranscendenciji estetskog prema

1 G. W. F. Hegel, *Aesthetik* (Istočni Berlin, 1953).

nečemu drugom, nečemu navodno boljem od vlastitoga zatamnjenog i figuralnog odraza — raskoši transparentnosti Hegelova utopijskog pojma filozofije po sebi, historijskoj samosvijesti apsolutne sadašnjosti (koja će se također pokazati istovjetnom navodno proročkom konceptu takozvanog »kraja povijesti«) — ukratko, prema moći ljudskog kolektiva da oblikuje vlastitu sudbinu, gdje ute ne (za nas sada i ovdje) u neshvatljivu, nezamislivu, utopijsku temporalnost onkraj onoga što misao može dosegnuti.

Nema sumnje da bi se drugi podsustavi u Hegelovu neizmijernom *dictée* — kompulsivna doživotna grafomanjkska transkripcija onoga što mu je neki daimon apsoluta mrmrlja dan za danom na samim granicama sintakse i jezika po sebi — mogao profitabilno nadodati mješavini tih naslova. No danas će biti dovoljno da sami sebe uvjerimo u tajne i produktivne diskrepancije između toga dvoga, koji se inače čine kao da imaju toliko toga zajedničkog: napredujući na svoj način od tek mutno i nesvesno figuralnog, kroz pretpostavku potpune autopoeze igre figuracije kao takve, prema potpunoj transparentnosti kraja figuracije u filozofskom i historijskom samosvjesnom, u situaciji u kojoj je misao izbrisala posljednje preostatke figura i tropa iz izbljedjelih i blistavih kategorija apstrakcije po sebi.

Vjerujem da nam osebujna pojava »sublimnoga« na pogrešnom mjestu u tim različitim shemama i progresijama daje dublje naznake Hegelova mišljenja. Pokušajmo ih temeljiti promisliti na odlučan i namjerno doslovan, pretjerano pojednostavljen i nemaštovit način. U tom slučaju, u prvom momentu povijesti — religiji, pretkršćanskoj religiji, ili još bolje, nezapadnoj religiji kao takvoj — čovječanstvo misli i kolektivno je svjesno bez izvorne samosvijesti: ili bolje rečeno, da budemo malo precizniji, budući da je svijest bez samosvijesti neka vrsta terminološkog proturječja — u kojem je čovječanstvo kolektivno svjesno no samo je nesvesno samosvjesno: ukratko, u kojem ono misli u slikama i figurama; u kojem stvara izvanjske forme i oblike, masu i raznolikosti materije po sebi, misli za sebe i uzdiže se, delirijski se preinačuje u fetišnu logiku velikih klasičnih religija, uvelike u smislu i duhu kasnoga Feuerbacha i samoga Marxa. Volio bih da imamo vremena istražiti Hegelova iznimno domišljata prizivanja indijanskih ornamenata i egipatskih hijeroglifa, koji se uvi-jek iznova vraćaju kao *leitmotiven* u Hegelovu životnom djelu i kao konačne naznake njegove concepcije figuralnog i figuracije po sebi.

Međutim, prepoznatljivija verzija svega toga, ona koju već poznajete iz brojnih brižno kontroliranih suvremenih pristupa jedinstvenoj lokalnoj zoni Hegelova sustava, naša je stara prijateljica piramida: masa materije u kojoj negdje prebiva sitna iskra živoga duha; taj monumentalni izvanjski oblik čija sama forma — previše nepregledna da bi artikulirala diferencijacije konkret-noga mišljenja kao takvoga — unatoč tomu označava, kao s neke neizmjerne daljine, neku unutrašnju prisutnost forme svijesti po sebi. Tijelo i duh nesumnjivo; materija i um; samo što bi bilo bolje reći da se te jalove konceptualne

opreke i dualizmi izvode iz slike ulice religijske figuracije, da onda, s druge strane, Hegelovo poimanje problematične strukture religije replicira i reproducira najbanalniji naslijedeni filozofski stereotip o tradiciji.

No sada se događa nešto neočekivano: umjesto logičnoga i predvidljivoga ishoda — da će se materija jednostavno transcendirati u duh, da će se figuracija osloboditi svojih materijalnih okova i odmah prijeći u apstraktnu misao po sebi — sljedeći je korak onaj u kojem se figuracija takoreći smućuje u svojoj krajnjoj misiji i sudbini pa se još opasnije zapliće unutar materije i samoga tijela. Upravo grčki moment — klasične umjetnosti — skandalozno probija i remeti teologiju ljudske povijesti i kretanje od Azije do zapadne Europe, od velikoga Drugog istočnačkih religija i carstava do gospodarećeg sebstva zapadne filozofije i kapitalističke industrijske proizvodnje. Rimljani se uklapaju u tu shemu, no ne i Grci, koji nude opasnu i primamljivu varljivu viziju novoga i konačnoga ljudskog doba: svijeta u kojem obitava samo ljudska mjera, a ljudsko tijelo samo konstituira zbiljsko podrijetlo i izvorište političke filozofije; neku vrstu korporalnog humanizma u kojem tajne pitagorejske harmonije zlatne sredine nagovješćuju racionalnost ljudskoga tijela po sebi i njegovih proporcija, te nas na trenutak navode da mislimo kako je dosegnuta konačna forma zbiljski ljudskoga svijeta i ostvarene filozofije.

Hegel mora osuditi idolatriju tog ishoda, kako bi ponovno pokrenuo povijest; on mora dobaciti mrvice klasičnim strastima svojih suvremenika, nježno ih bodreći da nastave dalje, i potiho ih ali ustrajno podsjeća da je kršćanstvo i dalje na dnevnom redu, uz Tacitovu *Germaniu*, te odiše nepopustljivim autoritetom sposobnim da prebrodi i nadvlada sve takve čeznutljive klasične nostalgije.

Što se tiče samoga kršćanstva, i tada dominantne germanske stvarnosti zapadne Europe, treba imati na umu da Hegel i njegovi suvremenici jedva da su još uopće mogli misliti o religiji: njene trijadske opsesije i trojstvena logika prelaze preko reformacije u apstrakcije njemačke klasične filozofije, u objektivni idealizam Hegelove generacije, dovoljno izvježbane u mrtvim teološkim kategorijama i njihovom immanentnom dijalektičkom kretanju, kako bi defigurirale sve to slabašno, uporno svetačko kićenje brzinom kartezijanskog *coup de poucea* u nadolazeće sekularne dubokoumnosti Fichtea, Schellinga i samoga Hegela. Upravo će izmučeno individualno tijelo Krista² poslužiti kao komora

2 Kristovo tijelo kao prijelaz: to je točka na kojoj Hegel pokušava misliti modernost. Zbog toga je — moderno — zamišljeno kao moment u kojem individualno tijelo na neki način više nije u potpunosti značajno u uvjetima vlastitoga postojanja. Ako modernost mislite znanstveno, onda je to Kopernikov moment: mi (ljudsko tijelo) više nismo mjera, središte stvari. Ako ga mislite tehnologiski, ono je moment kada se oruđe, ljudska proteza i dodatak tijelu zanatlige, transcendira na stroj, kojemu je individualno tijelo samo dodatak. Ako, na koncu, mislite u ekonomskim kategorijama, onda je to moment u kojem se trgovanje, shvaćeno kao kvintencijalna i temeljna ljudska aktivnost, transcendira na sustav — kapitalizam — u kojem

za dekompresiju kojom se generacija opsjednuta grčkim tijelima otrježnjuje i prelazi na prilično drugačije užitke i zadovoljstva apstrakcije po sebi i ono što Nijemci nazivaju Apsolutom: individualno tijelo poslije svega više nije bilo značajno, nego ljudski kolektivitet, s čijom će apoteozom Marx dovršiti hegelijski sustav, zadržan na svome putu prema kraju povijesti neočekivanom regresijom ultramoderne pruske države na despotsku i fanatičnu reakciju.

Prema tome, čini se da se kršćanstvo bez nekog osobitog napora rastočilo u klasičnu njemačku filozofiju baš kao što se čini da germanska tribalna tradicija vodi u modernost po sebi: smjestite li Luthera i protestantizam izravno usred tih povijesnih odrednica, ta se ideja ne bi činila tako ograničenom, a kamoli šovinističkom. No tu očigledno postoji problem s posljednjim stadijem Hegelove trodijelne sheme: onim što on naziva romantičkom formom umjetnosti. To je formalni problem: ponajprije, njemu je taj stadij potreban kako bi konstituirao dijalektički vrhunac za *Estetiku*. Kakva god da je vrsta historijskoga narativa dijalektika mogla biti — a ona je svakako svježa i zapanjujuće paradoksalna u svoje vrijeme kao što su konkurentski historijski narativi derridaovske suplementarnosti ili freudovskoga *Nachträglichkeita* u našem — njoj je očito bio potreban treći stadij u nekom zadovoljavajućem smislu da bi se u potpunosti ostvarili oni prethodni te da bi ih se rastvorilo i prometnulo u nešto drugo.

I opet će kršćanstvo biti uporišna točka o kojoj ovisi neuvjerljivo rješenje: jer srednjovjekovna se umjetnost ističe kao trajan sadržaj romantičke forme, kao najoriginalnija sirovina te estetske modernosti; dok se srednjovjekovna nostalgijska suvremenih njemačkih romantičara — Schlegelova, koju je Hegel mrzio, preobraćenika koji su Italiju brkali s rimokatoličanstvom, nazarenskim slikarima i raznoraznim izgnanicima južno od Alpa — ti slabašni ostaci srednjovjekovne rimokatoličke kulture koja je izvorno bila »romantička« (ili moderna, u širem smislu Hegelove svjetske povijesti) pomogli su da se to dokaže bespomoćno vezujući umjetnost uz neizbjježno srednjovjekovnu i kršćansku misiju, svjedočeći pritom debilnosti takvih nostalgičnih ozivljavanja u današnje vrijeme (recimo 1820. ili otprilike tada) i demonstrirajući time hitnost prijelaza u neko dijalektičko novo i drugačije doba, i zahtjeve filozofije da se to žalošno estetsko koprcanje zamijeni nečim življim i odlučnijim. Ta se dvosmislenost proteže do same Hegelove uporabe riječi romantičko, ne općenito kao pozitivni epitet proizašao iz njegova pera: oni koji su njemačke romantičare, i opet osobito Friedricha Schlegela, danas počeli gledati kao preteče naše osebujne suvremene prakse i misli neće imati velikih problema da zlobno dijagnosticiraju Hegelovo gnušanje prema romantičarima kao tjeskobu natjecanja

novac ima svoju logiku a ekonomski ciklusi u svojoj nepojmljivosti uvelike nadmašuju jednostavnu sadržajnost dobre ili loše sreće, dobrog ili lošeg usuda, ispunjavajući karakterističnu ljudsku sudbinu bilo dobro bilo loše, nasuprot trpljenju seismografskih šokova sistemskih procesa koji se više ne mogu pojmiti ni prikazati u ljudskim kategorijama.

i dalekovidnu slutnju opasnosti koju romantička ironija i samosvijest predstavlja-ju za utjecaj i zahtjeve koje postavlja sama dijalektika.

U svakom slučaju, kakvo se god čitanje Hegelova posljednjeg stadija umjetnosti odabiralo, tek je nekolicina prognoza bila katastrofalno pogrešna. Kakva god bila valjanost Hegelovih slutnji o romantizmu, ti tijekovi koji su se nastavili razvijati prema onome što se počelo nazivati modernizmom svakako se stoga trebaju poistovjetiti s jednim od najiznimnijih procvata umjetnosti u ljudskoj povijesti. Što god da »kraj umjetnosti« znači nama, on, zbog toga, emfatički nije bio na dnevnom redu u Hegelovo vrijeme. A što se tiče drugoga dijela proročanstva, istiskivanja umjetnosti filozofijom, on ni za to nije mogao odabratи gori povjesni trenutak; doista, slijedimo li praksu Hegela i njegovih suvremenika da filozofiju poistovjećuju sa sustavom po sebi, onda će tek nekolicina željeti poreći da je Hegel u tom smislu, ni blizu toga da je bio prethodnik istinski filozofskog doba, zapravo bio posljednji filozof tradicije: i to u dvama smislovima, time što ga se u potpunosti podvelo pod marksizam i transfiguriralo njime kao neku vrstu postfilozofije i time što je taj filozofski teren zauzeo toliko potpuno da je svim kasnijim čisto filozofskim naporima (koji se u naše vrijeme zapravo poistovjećuju s teorijom) prepustio da konstituiraju mnogobrojne lokalne gerilske prepade i antifilozofske terapije, od Nietzschea do pragmatizma, od Wittgensteina do dekonstrukcije.

190

No Hegel je u još jednom smislu bio u pravu i istinski proročanski u vezi sa svim tim, i sada moramo pokušati pojmiti upravo tu tajnu istinu, taj moment istine u krajnje aberantnom i navodno pogrešno usmjerrenom. »Filozofija«, kaže Adorno, u jednom od svojih najslavnijih aforizama, »filozofija, koja je se nekad činila zastarjelom, živi i dalje zato što je propušten trenutak da se ona ostvari«. Istina je da se »kraj filozofije« ovdje ne pojavljuje kao službena tema, no Adornova iznimna primjedba daje bogatiju sliku »kraja« nečega od svega s čim smo se dosad suočili: kraj koji je ostvarenje, koji se može propustiti i čije izostavljanje rezultira nečim tek neznatno višim od otužnoga zagrobнog života i nečega drugorazrednog, što je međutim i dalje bitno (drugi »kraj« filozofije, što se tiče Adorna, istiskivanje filozofije pozitivizmom i antiteorijom, za njega je toliko pogubno da treba prizvati »kritičku teoriju« kao način održavanja negativnoga na životu u vrijeme u kojem se čini da je ukinut i sam praxis, jedinstvo negativnoga i pozitivnoga).

Svime se time želi reći da je Povijest bila u krivu, a ne Hegel: iz te perspektive rastakanje umjetnosti u filozofiju implicira drugu vrstu »kraja« filozofije — njen raspršivanje i ekspanziju na sva područja društvenoga života tako da ona više nije odvojena disciplina već je sam zrak koji udišemo i sama srž javne sfere po sebi i srž kolektiviteta. Drugim riječima, ona završava ne tako da postane ništa, već tako da postane sve: što je put kojim se Povijest nije zaputila.

Možda se u tom slučaju treba zapitati kako bi, prema Hegelu, umjetnost po sebi trebala završiti u tom trijumfu, koji je također neka druga vrsta kraja, filozofije kao takve, i koji se nije dogodio. »Kao što umjetnost«, kaže Hegel,³ »ima svoje »prije« u prirodi i konačnim sferama života, ona ima i »poslije«, tj. regiju koja uslijed toga transcendira način na koji umjetnost zahvaća i predstavlja Apsolut. Jer umjetnost i dalje ima ograničenje u sebi i stoga prelazi u više oblike svijesti. To ograničenje determinira, na kraju krajeva, poziciju koju u našem suvremenom životu obično pripisujemo umjetnosti. Umjetnost više ne uvažavamo kao najviši način na koji istina oblikuje egzistenciju za sebe«; i nastavlja pozivajući se na islamsku i židovsku zabranu idola, te Platonovu kritiku umjetnosti, kao historijsku pokretačku silu nepovjerenja u figuraciju koja će se ispuniti u »kraju umjetnosti«. No sam nas Hegelov jezik upozorava da ni njegovu formulaciju ne uzimamo previše doslovno, u smislu potpunog nestajanja umjetnosti kao takve. Peter Bürger je doista pokazao mnogo zanimanja za tu temu spekulirajući o tipovima dekorativnih umjetničkih proizvodnja (slike nizozemske mrtve prirode, primjerice) za koje je Hegel mislio da će preživjeti »kraj umjetnosti« i opremiti i ukrasiti životni svijet pozornice ostvarene filozofije.

Međutim, ključna rečenica ukazuje na nešto prilično drugačije: »Umjetnost više ne uvažavamo kao najviši način na koji istina oblikuje egzistenciju za sebe *die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft*.« To je rečenica koja nas upozorava da preokrenemo sud Povijesti o Hegelu koji je jednako dramatičan kao i onaj istaknuti Adornov diktum za samu filozofiju: zasigurno je *modernizam* u umjetnostima prije svega definiralo ono što je iznijelo bezuvjetni zahtjev za jedinstvenim načinom »zahvaćanja i predstavljanja Apsoluta« i što nam je doista bilo ili smo barem željeli da nam bude par excellence »najviši način na koji istina krči svoj put do egzistencije« (iščitajmo to donekle drugačije). Modernizam je vrlo precizno pronašao svoj autoritet u relativiziranju raznolikih filozofskih kodova i jezika, u njihovom ponižavanju pomoći razvoja prirodnih znanosti i u intenziviranju kritika apstrakcije i instrumentalnog rasudivanja inspiriranog iskustvima industrijskoga grada.

Međutim, ne može se reći da su načini kojima je oslabljen i potkopan autoritet filozofije jednostavno dopustili umjetnosti da se razvije i ustraje zajedno s njome, kao neki alternativni put do Apsoluta čiji je upitni autoritet ostao netaknut. U tom je smislu Hegel bio apsolutno u pravu: dogodio se događaj, događaj koji je on planirao nazvati »krajem umjetnosti«. A kao konstitutivno obilježje toga događaja, određena se umjetnost zapravo okončala. S Hegelovom se prognozom nije podudarilo istiskivanje umjetnosti samom filozofijom: nego se iznenada pojavila nova i drugačija vrsta umjetnosti kako bi zauzela mjesto filozofije poslije kraja one stare i kako bi usurpirala sve zahtjeve filozofije za

³ Hegel, *Aesthetik*, str. 102–103.

Apsolutom, bivajući time »najviši način na koji se istina uspijeva pojaviti«. To je bila umjetnost koju nazivamo modernizmom: i to znači da radi razjašnjanja Hegelove pogreške moramo postulirati dvije vrste umjetnosti s potpuno različitim svrhama i zahtjevima za istinom.

Ili bolje rečeno, ne moramo, jer su se ta dva tipa umjetnosti teoretski razradila i kodificirala u Hegelovo vrijeme, i već smo komentirali prilično sumnjuvu narav njegovih bavljenja teorijom o kojoj je riječ, koja je kao što ste već pogodili teorija distinkcija između Lijepoga i Uzvišenoga. Slažem se s brojnim komentatorima — a vjerojatno je Philippe Lacoue-Labarthe to najjače izrazio — da se ono što nazivamo modernizmom na duge staze treba poistovjetiti s Uzvišenim po sebi. Modernizam teži Uzvišenom kao prema svojoj biti, koju možemo nazvati transestetikom, dokle god iznosi zahtjev za Apsolutom, to jest vjeruje da umjetnost, kako bi uopće bila umjetnost, mora biti nešto onkraj umjetnosti. Kantov se prikaz — osebujna naknadna pomisao i posthumni dodatak njegovim konvencionalnijim mislima o Ljepoti — svodi na iznimani predosjećaj moderne umjetnosti u razdoblju u kojem ju je malo što drugo nagovjećivalo, i koje bi se općenito plodonosno moglo ponovno istražiti zbog svojih implikacija i za filozofske (on ih naziva »moralne«) i za djelatne dimenzije modernoga. To nažalost ne možemo dalje razvijati ovdje, gdje se zapravo treba istaknuti unekoliko drugačija posljedica: naime da se umjetnost »kraj« koje je predvidio Hegel, u svjetlu Kanta, treba poistovjetiti s Ljepotom. Upravo se Ljepota privodi svome kraju u tome značajnom događaju, međutim, ono što se događa u konačnici nije filozofija, kako je Hegel mislio, već samo Uzvišeno ili, drugim riječima, estetika modernoga ili transestetika, ako vam je tako draže. I naravno, uvelike u duhu sugestije Petera Bürgera, to istiskivanje prati nizak stupanj ustrajnosti i reprodukcije bilo koje od brojnih sekundarnih forma Lijepoga u svim tradicionalnim smislovima; Lijepo je sada ukras, bez ikakva zahtjeva za istinom ili posebnim odnosom s Apsolutom.

No ako ste bili voljni ići dovde, možda ćete moći napraviti još jedan korak dalje ili, bolje rečeno, skok, u naše vrijeme, ili, bolje rečeno, u našu jučerašnjicu, do 1960-ih i društvenih događanja, i tog osobitog suvremenog »kraja umjetnosti«, jer je došlo vrijeme da mu se vratimo. Svakako, mislim da smo sada u boljem položaju da identificiramo taj osobiti »kraj nečega«: to može biti samo kraj modernoga po sebi ili, drugim riječima, kraj Uzvišenoga, rastakanje poziva umjetnosti kako bi se dosegnuo Apsolut. Stoga bi trebalo biti jasno da će taj osobiti povjesni događaj, što god on bio, imati malo sličnosti s onim starijim i prvobitnim »krajem umjetnosti« u kojem filozofija nije uspjela opravdati svoj poziv i u kojem se Uzvišenom prepustilo da izgura puko Lijepo. Kraj modernoga, postupno pojavljivanje postmodernosti tijekom nekoliko desetljeća, bio je epohalan događaj svoje vrste čije promjenjive i izmjenjive evaluacije i same zaslužuju poneku studiju.

Htjedoh reći, primjerice, kako je jedva bilo zamislivo da taj drugi »kraj umjetnosti« nije nimalo više otvorio put prvobitnom carstvu filozofije nego što je to učinio njegov sasvim drukčiji devetnaestostoljetni ekvivalent. Međutim, ako razmišljate o rastakanju modernoga kao o dugotraјnom kulturnom procesu, koji je započeo tijekom 1960-ih, i čije nam razotkrivanje kao novog zlatnog doba iz 1980-ih možda također nije bilo njegova posljednja riječ, onda se mogućim čine i drugi spletovi i historijske interpretacije. Čemu primjer pojavljanja Teorije, jer se činilo da ona od 1960-ih pa nadalje istiskuje tradicionalnu književnost, te da se proteže preko područja brojnih disciplina, od filozofije do antropologije, od lingvistike do sociologije, brišući njihove granice u neizmernoj dediferencijaciji i ustoličujući također taj dugo odgađani trenutak u kojem je marksizam koji je utvrdio svoje akreditive u analizama političke ekonomije konačno zavrijedio svoje pravo na nove u analizi nadgradnje, kulture i ideologije? Taj veličajni trenutak Teorije (koji se također okončao, prema tvrdnjama nekih) zapravo je potvrđio Hegelove slutnje uzevši za središnju temu dinamike reprezentacije po sebi: ne može se ni na koji drugi način zamisliti klasično hegelijansko istiskivanje umjetnosti filozofijom osim upravo takvim povratkom svijesti (i samosvijesti) na figuraciju i figuralnu dinamiku koje konstituiraju estetsko, kako bi ih se rastocilo u bjelodanost i transparentnost praxisa po sebi. »Kraj umjetnosti« iz tog perioda, iščezavanje modernoga, nije obilježilo samo sporo nestajanje svih velikih *auteurs* koji su obilježili modernizam u njegovom najveličajnijem razdoblju od 1910. do 1955.; njega je također pratila pojava svih danas jednako slavnih imena od Lévi-Straussa do Lacana, od Barthesa do Derrida i Baudrillarda, koja su ures herojskog doba Teorije po sebi. Taj prijelaz nije karakterizirala nagla izmjena pogonskog instrumentarija, u kojoj je, primjerice, zaokupljenost sublimnim narativom iznenada nezgrapno otvorila put povratku proučavanja logičkih kategorija: nego je Teorija nastala iz estetskoga po sebi, iz kulture modernoga, i samo će se u jednoličnom svjetlu stare antiintelektualne distinkcije između kritičkoga i kreativnoga činiti da je kretanje od Majakovskoga do Jakobsona silazna krivulja, ili ono od Brechta do Barthesa, ili od Joycea do Eca, od Prousta do Deleuzea.

U tim bi se smislovima, stoga, i sa znakovitim nadomještanjem termina filozofije terminom teorije, možda mogli iznijeti argumenti, o tom zasebnom suvremenom »kraju umjetnosti«, o kojem Hegel na koncu nije baš toliko strašno pogriješio; i da bi se događaj o kojem je riječ u najmanju ruku djelomice mogao pojmiti kao rastakanje figuracije u svome najintenzivnijem obliku u noviji oblik lucidnosti koji je za razliku od starijega filozofskog sustava pokušao napraviti mjesta za praxis po sebi.

Međutim, ako je tomu tako, onda je taj opis samo djelomice korektan i pojavljivanje postmoderne ima također jednu drugu dimenziju koju još nismo poštено vrednovali. Jer Hegelova prijelazna shema uključuje sudbinu nekoliko termina: funkciju Uzvišenoga, modernoga, jedne polovice umjetnosti, preuzela

je Teorija; no to također ostavlja prostor za preživljavanje druge polovice umjetnosti, naime Lijepoga, koje sada zaposjeda kulturno područje u trenutku kada se proizvodnja modernoga postupno iscrpila. To je drugo naličje postmodernosti, povratak Ljepote i dekorativnoga, umjesto starijega Uzvišenoga, napuštanje umjetničke potrage za Apsolutom ili zahtjeva za istinom i redefinicija umjetnosti kao izvora čistog užitka i zadovoljenja (a ne, kao u moderno doba, *jouissancea*). I Teorija i Lijepo tvorbeni su elementi toga »kraja umjetnosti« koji je bio postmoderan: međutim oni nastoje isključiti jedno drugo na takav način da se činilo kako su sedamdesete doba Teorije, dok su se osamdesete razotkrile kao moment drečavog kulturnog samougadanja i potrošnje (koje su u svojim raskošnim svečanostima doista počele uključivati potpisu i komodificiranu Teoriju po sebi).

Čini se stoga da je umjetnost, u tom novom dobu, spala na svoj stariji kulinarski status koji je uživala prije dominacije Uzvišenoga: ipak, moramo se sjetiti da u tim danima, koji su još ispunjeni procesima sekularizacije i nadomeštanjem feudalne kulture ili kulture religioznoga kulta *ancien régimea* buržoaskom, u području kulture svoj udio i dalje imaju čak i drevniji oblici religiozne figuracije, koji su u naše vrijeme u potpunosti nestali kao takvi. Moramo stoga dodati značajnu kvalifikaciju tom poistovjećivanju postmodernizma s Kantovom i Burkeovom koncepcijom Lijepoga: to ima veze s obrazovanjem, javnom sferom i kibernetiskim ili informacijskim dobom; i od nas traži da istaknemo izniman povijesni razvoj u našem vremenu, naime golemu ekspanziju kulture i komodifikacije u svim tim poljima — u politici i ekonomiji, primjerice — od kojih se tako s pravom razlikovala u svakodnevnom životu modernoga doba. Drugim riječima, veliki pokret dediferencijacije postmodernosti opet je izbrisao te granice (i, kao što je rečeno, kulturno čini ekonomskim istovremeno dok se ekonomsko pretvara u mnogobrojne forme kulture). Zbog toga se čini primjerenum pozvati se na neizmjernu akulturaciju svakodnevnoga života i društvenoga u našem postmodernom trenutku; ali i ono što opravdava proročke prikaze našega društva kao društva spektakla ili slike — jer bih u općenitijem smislu ustvrdio da je ta akulturacija u bitnom poprimila prostorne oblike koje nastojimo, ugrubo i ne u cijelosti točno, identificirati kao vizualne. Mislim da se te pozicije općenito ne drže oni koji ili osuđuju ili slave »kraj umjetnosti« koji se poistovjećuje s krajem književnosti, kanonom, čitanjem kao takvim, i koji je općenito istisnula masovna kultura — nehegelijanska i moralizirajuća pozicija koja taj novi moment općenito ne uspijeva sustavno opisati. Međutim povratak Lijepoga u postmoderni se mora promatrati upravo kao takva sistemska dominantna: općenito kao kolonizacija stvarnosti prostornim i vizualnim formama koja je istovremeno komodifikacija te iste intenzivno kolonizirane stvarnosti u svjetskim razmjerima. Ima li Uzvišeno, i njegova nasljednica Teorija, tu sposobnost koju je Kant dao naslutiti da obnovi filozofsku sastavnici takve postmodernosti, i da dokraj razotkrije komodifikaciju u Lijepom, pitanje je koje nisam ni počeo istraživati; no to je pitanje i

problem koji se, nadam se, malo razlikuje od alternative s kojom smo sve do sad mislili da se suočavamo: naime je li, ako vam je draži modernizam, zamslivo, a kamoli moguće, vratiti se modernom kao takvom nakon njegova rastakanja u punu postmodernost. A novo je i pitanje o Teoriji po sebi, te može li ona ustrajati i bujati a da se jednostavno ne vrati na stariju tehničku filozofiju čija su ograničenja i zastarjelost bili vidljivi već u 19. stoljeću.

Međutim, sada moramo prijeći na još složeniju temu — koja se odnosi ne samo na kraj umjetnosti već prividno i na kraj svega; naime na takozvani »kraj povijesti« po sebi. Nažalost nemamo vremena ponoviti fascinantnu priču o tome motivu: koji potječe od izvjesne »epohalnosti« kod Hegela, njegove slutnje da je počinjalo potpuno novo dotad nepoznato doba; kojeg je zatim ponovno preuzeo ruski politički emigrant Alexandre Kojève — Staljinov obožavatelj i poslije arhitekt Zajedničkog europskog tržišta i Europske ekonomiske zajednice, čijim se predavanjima o Hegelu iz 1930-ih često pripisivalo da su izvor onoga što se počelo nazivati »egzistencijalnim marksizmom«; i na koncu je inačica »ideje s kojom je Francis Fukuyama zapanjio svjetske novinare u ljeto 1989.«, kako to kaže Perry Anderson — ukratko, shvaćanje da bi se na kraju Hladnoga rata kapitalizam i tržište mogli proglašiti konačnim oblikom ljudske povijesti po sebi, shvaćanje kojem je draž dodalo namještenje Fukuyame u Ministarstvu vanjskih poslova u administraciji Georga Busha. Srećom, međutim, povijest tog koncepta napisana je jasno kako bismo samo poželjeti mogli, u Andersonovoj knjizi *A Zone Engagement*,⁴ pa stoga ovdje ne moramo ponavljati pojedinosti, ma koliko to zabavno moglo biti.

Međutim, treba zapamtiti dva obilježja te priče, a oba su povezana s historijskim materijalizmom. Oni upućeni u materijalističku i dijalektičku interpretaciju povijesti vjerojatno neće barem u vezi s tim uputiti naivan prigovor Fukuyami da, naime, usprkos svemu, povijest ipak ide dalje, događaji se i dalje nižu a osobito ratovi, čini se da ništa ne prestaje, da sve općenito postaje gore, itd., itd. Međutim, ako se Marx uopće pozivao na svoju verziju kraja povijesti, bilo je to uz dva uvjeta: prvo, on nije govorio o kraju povijesti, već o kraju pretpovijesti; to jest o dolasku doba u kojem ljudski kolektivitet upravlja svojom sudbinom, u kojoj je povijest oblik kolektivnog praxisa, a ne više predmet neljudskih determinizama bilo zbog prirode i oskudice, bilo zbog tržišta i novca. I, drugi, on taj kraj pretpovijesti nije zamišljao obliku događaja ili individualnih akcija već u obliku sustava ili još bolje rečeno (njegova riječ) *nacina* proizvodnje. (Niti je poučavao o neizbjegnosti bilo kakva posebnog ishoda; glasovite riječi prizivaju mogućnost »zajedničkog rušenja suprotstavljenih klasa« — što se, svakako, prilično razlikuje od kraja povijesti — dok jednako slavna alternativa »socijalizam ili barbarizam« očigledno uključuje upozorenje i poziv na ljudsku slobodu.) Ipak, marksističko gledište, ono o istiskivanju jednoga

⁴ Perry Anderson, *A Zone of Engagement* (London, 1992).

načina proizvodnje drugim, insistirajući na radikalnoj razlici između te vrste sistemskog događaja i događaja koji su uobičajenije povijesne akcije ili društvena događanja, čini jasnim kako bi se od povijesti očekivalo da se punim plućima nastavi čak i poslije radikalne promjene socio-ekonomskih sustava ili sa-mih načina proizvodnje.

Začudo, međutim, ni Fukuyama niti Kojève ne zagovaraju svoje krajeve povijesti na taj historijsko-materijalistički ili sistemski način: doista ljudima naviklim na više materijalističkog Hegela iz ranih jenskih ekonomskim spisa ili Hegela ugrađenoga u samog Marxa oni služe kao koristan podsjetnik na jednu drugu u osnovi idealističku (premda ne nužno konzervativnu) stranu Hegela (i možda čak egzistencijalnog marksizma), naime na onu koja, putem borbe između gospodara i roba, insistira na pokretaču povijesti kako borbi za priznanje. Kojèeveovo insistiranje na hegelijanskom motivu »zadovoljenja« (*Befriedigung*), njegovo dosljedno (gotovo girardovsko) naglašavanje posljedica društvene jednakosti i kraja hijerarije, pretvara trijumf kapitalizma u društvenu psihologiju i egzistencijalizam umjesto u nadmoć načina proizvodnje po sebi. Kasniji teoretičari združuju »ta dva motiva koje je Kojève suprotstavio kao alternative: ne više civilizaciju potrošnje ili stila, već njihove međusobne zamjenjivosti — ples roba kao *bal masqué* libidinalnih intenzivnosti.«⁵ Međutim, Fukuyamino poistovjećivanje demokratskih institucija i tržišta, jedva originalno i samo po sebi, vraća nas društvenoj psihologiji i može se smatrati izazovom suvremenom ili postmodernom, kasnokapitalističkom marksizmu da izradi prikladnu materijalističku analizu robne proizvodnje kao i grupnih suparništava borbe za priznanje — konzumerizma i etničkih ratova — koji su zajednička odlika našeg doba. Marksistička teorija treba interpretirati sve te stvari — ideologije i klasne borbe, kulture i operacije nadgradnja — uzimajući u obzir opsežnije razmjere suvremene globalizacije. Duh tih analiza nadovezat će se na one starije, koje su se tako trijumfalno elaborirale na kraju modernoga razdoblja: međutim okolnosti će nužno biti nove i svježe, s obzirom na novine proširenog kapitalističkog svjetskog tržišta koje bi one trebale objasniti.

Vjerujem, međutim, da se historijska važnost Fukuyamina eseja ne treba uistinu tražiti kod Hegela ili Kojèvea, premda mislim da i od njih imamo što naučiti: naime, odnos prema našoj sadašnjosti koji će nazvati »epohalnost« i pomoći kojeg branimo povijesni smisao i značenje sadašnjega trenutka i sadašnjega doba od svih zahtjeva prošlosti i budućnosti. I to je utoliko važnija lekcija koju nam daje sjaj prethodnog razdoblja modernosti od kojeg nam se toliko teško braniti, odbacujući radije neugodni osjećaj epigonstva uslijed opće historijske amnezije i gušenja smisla povijesti po sebi. Iznaći odnos prema modernome koji se ne svodi ni na nostalgični poziv da se vratimo u njega ni na edipalno denunciranje njegovih potisnutih manjkavosti — to je bogata misija

⁵ Isto, str. 327.

za našu povijesnost, i uspjeh u tome mogao bi nam pomoći da povratimo nešto od smisla budućnosti te mogućnosti istinske promjene.

Međutim, ja mislim da korisnost Fukuyame ne počiva u tom posebnom smjeru: to bi se prije trebalo pronaći supostavljući ga jednom drugom utjecajnom američkom eseju koji se pojavio gotovo točno stotinu godina prije, 1893. godine, i koji je jednako jasno izrekao kraj nečega. Time se želi reći da, unatoč izgledu, u Fukuyaminu žkraju povijesti⁶ nije uopće riječ o Vremenu, već prije o Prostoru; te da tjeskobe koje toliko moćno uspostavlja i izražava, kojima daje tako upotrebljivu figuraciju, nisu nesvjesne brige o budućnosti ili o Vremenu: one izražavaju osjećaj stezanja Prostora u novom svjetskom sustavu; one odaju zatvaranje još jedne i fundamentalnije granice u novom svjetskom tržištu globalizacije i transnacionalnih korporacija. Zato je slavni esej Fredericka Jacksona Turnera »The Frontier in American History« (Granica u američkoj povijesti)⁶ bolja analogija; a nemogućnost da se zamisli budućnost koju izražava Fukuyamina koncepcija »kraja povijesti« posljedica je novih i fundamentalnijih prostornih ograničenja, ne kao posljedica kraja Hladnoga rata ili neuspjeha socijalizma, već kao posljedica ulaska kapitalizma u novu, treću fazu i njegova dosljednog prodiranja u još nekomodificirane dijelove svijeta, što otežava zamišljanje bilo kakva daljnog povećanja sustava. Što se tiče socijalizma, drugačiji Marx (onaj iz *Grundrissea* a ne iz *Kapitala*) uvijek je ustajao da se on neće dogoditi sve dok svjetsko tržište ne dosegne svoja ograničenja, a stvari i radna snaga ne budu univerzalno komodificirani. Danas smo mnogo bliži toj situaciji nego u Marxovo ili Lenjinovo vrijeme.

Međutim, pojam »kraj povijesti« također izražava zastoj historijske imaginacije, i mi moramo jasnije uvidjeti kako je tome tako i kako se to završava budući da nudi samo taj posebni koncept kao održivu alternativu. Čini mi se osobito važnim da se pojavlјivanje kasnoga kapitalizma (ili drugim riječima trećeg stadija kapitalizma), uz popratni raspad komunističkih sustava na Istočku, podudarilo s poopćenom i planetarnom ekološkom katastrofom. Ovdje ne mislim samo na uspon ekoloških pokreta (unatoč ekološkim ekscesima prisilne sovjetske modernizacije, mjere koje bi zahtijevao bilo koji dosljedni ekološki pokret mogla bi svakako provesti snažna socijalistička vlada); riječ je zapravo o kraju prometejske koncepcije proizvodnje koji mi se čini važnim, po tome što ljudima danas otežava da i dalje zamišljaju razvoj kao osvajanje prirode. Drugim riječima, u trenutku kada tržište prožimlje svijet i prodire u dosad nekomodificirane zone bivših kolonija daljnji razvoj postaje nezamisliv zbog općeg (i potpuno opravdanog) okretanja od starijih junačkih oblika produktivnosti i crpljenja. Drugim riječima, u trenutku kada se dosegnu ograničenja zemaljske kugle postaje nemoguće kontemplirati pojmove intenzivnoga razvoja;

6 Vidi Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (Mineola, 1996.).

kraj ekspanzije staromodnog imperijalizma ne prati nikakva održiva alternativa unutarnjeg razvoja.

U međuvremenu, drugo obilježje te nove situacije koje nam prijeći zamisljanje budućnosti leži u njenoj čistoj sustavnosti: na način na koji je, s obzirom na kibernetiske i informacijske revolucije i njihove posljedice za trgovanje i finansijsko poslovanje, čitav svijet iznenada zašiven u totalni sustav od kojeg se nitko ne može odcijepiti. Dovoljno je pomisliti na sugestivni termin Samira Amina »razvezivanje« — povlačenje iz svjetskog sustava — kako bi se izmjerio otpor naših imaginacija toj mogućnosti.

Te dvije zapreke, dakle — tabu prometejstva i vrijednosti intenzivnoga razvoja i industrijalizacije; nemogućnosti zamišljanja odcjepljivanja od novoga svjetskog sustava i od političkoga i društvenoga, kao i ekonomskoga, razvezivanje od njega — te prostorne dvojbe imobiliziraju našu današnju imaginativnu predodžbu prostora, i kao svoj nastavak dočaravaju viziju koju Fukuyama naziva »krajem povijesti«, te konačan triumf tržišta kao takvog. Turnerovo proglašavanje zatvaranja granice još je nudilo mogućnost imperijalističke ekspanzije onkraj granica danas kontinentalno zasićenih Sjedinjenih Američkih Država; Fukuyamino proročanstvo izražava nemogućnost zamišljanja ekvivalenta tome sigurnosnom ispustu, čak ni intenzivnog vraćanja u sustav, i to je razlog zašto je on bio tako moćan ideologem, ideološki izraz i reprezentacija naših suvremenih dvojba. Kako bi se raznoliki »krajevi umjetnosti« danas trebali koordinirati s tim novim »zatvaranjem« globalne granice kapitalizma, naše je fundamentalnije pitanje i obzor cjelokupnoga književnog i kulturnog proučavanja u naše vrijeme. To s čime sada moram završiti bit će mjesto s kojeg bismo trebali početi.

S engleskoga preveo SNJEŽAN HASNAŠ

Linda Hutcheon

Proza Leonarda Cohena

Biografija

199

U filmu *Ladies and Gentleman... Mr. Leonard Cohen* (National Film Board of Canada, 1965) prikazuju se obiteljske snimke iz pjesnikova ranog djetinjstva, dok Cohen čita ulomke iz svojega prvog romana *Omiljena igra*, djela koje je, implicitno, makar djelomice autobiografskog karaktera. Leonard Cohen je, po put svojega fikcionalnog junaka Lawrencea Breavmana, odrastao u četvrti Westmount u Montrealu, kao jedno od dvoje djece u razmjerno imućnoj židovskoj obitelji. I baš kao Breavman, Leonard Cohen smatrao je formalno obrazovanje znatno manje važnim za ono što je držao svojim umjetničkim razvojem nego ljeto provedeno u kampu: u socijalističkom kampu gdje je proveo ljeto kao tinejdžer prvi je put zasvirao gitaru, navodno kako bi impresionirao žene. Dok je pjevao i svirao u kafićima na Mountain Streetu početkom pedesetih godina, Cohen je uspio otplatiti stare dugove i svojoj obitelji i društvu, kako je kasnije izjavio,¹ studirajući prvo na Sveučilištu McGill (koje je prepoznao njezine sposobnosti i dodijelilo mu nagradu MacNaughton za kreativno pisanje) i kasnije, nakratko, na Sveučilištu Columbia u New Yorku.

Riješivši se tih obiteljskih i društvenih dužnosti, Cohen je nastavio provoditi vrijeme na nekoliko adresa, u Montrealu, New Yorku i na grčkom otoku Hidri. U Grčkoj je živio lagodno, zahvaljujući malom nasljedstvu, u društvu prekrasne Norvežanke Marianne i njezina sina. Njegova vlastita djeca, Adam Nathan i Lorca Sarah, rodila mu je kasnije Suzanne Elrod s kojom je bio u vezi, čiji prekid prihvaća, oplakuje i slavi na stranicama zbirke *Death of a*

1 U intervjuu Michaela Harrisa »Leonard Cohen: Poet as Hero: 2«, *Saturday Night*, lipanj 1969, str 27.

Lady's Man. Od poezije do proze, cjelokupan Cohenov rad vrti se oko njegove umjetničke osobnosti, njegova »života u umjetnosti.«

Zavodljivo je promatrati Cohena, jednoga od najjavnijih i najizdavanijih pisaca, kao utjelovljenje duha šezdesetih godina: čovjeka koji je s vegetarijanstva (dok nije odlučio da ima previše arogantan stav prema tome) prešao na istočnjački misticizam, s droga na duhovnu obnovu putem posta i meditacije. Ako je Cohen bio doživljavan kao kontrakulturalni uzor, to je sigurno uloga koju je sam izgradio, barem od 1967. godine, kada je Judy Collins počela snimati njegovu glazbu i voditi ga sa sobom na svoje koncerте. U ljeto iste godine samostalno je nastupio na Newport Folk Festivalu. Kratki nastup u rujnu 1967. godine u emisiji *Camera Three* CBS TV-a dočekan je s entuzijazmom, što je pomoglo Cohenu da lansira novu karijeru popularnoga glazbenika. Columbia Records će mu u sljedećih dvadeset godina izdati deset albuma: *Songs of Leonard Cohen* (*Pjesme Leonarda Cohena*, 1968), *Songs from a Room* (*Pjesme iz sobe*, 1969), *Songs of Love and Hate* (*Pjesme ljubavi i mržnje*, 1971), *Live Songs* (*Pjesme uživo*, 1973), *New Skin for the Old Ceremony* (*Nova koža za stari obred*, 1974), *The Best of Leonard Cohen* (*Najbolje od Leonarda Cohena*, 1975), *Death of a Ladies' Man* (*Ženskarova smrt*, 1977), proizvod suradnje s Philom Spectorom o kojoj se mnogo raspravljalo,² *Recent Songs* (*Novije pjesme*, 1979), *Various Positions* (*Raznoliki stavovi*, 1984) i *I'm Your Man* (*Tvoj sam čovjek*, 1988).³ Kada nije bio na turneji ili u Nashvilleu, baza mu je naj-

2 Uočite razliku u naslovu između albuma i knjige (*Death of a Ladies Man* i *Death of a Lady's Man*). (Nap. prev.: »Ladies' man« je ženskar s imenicom *lady* u množini, pa bi točan prijevod Cohenove igre riječima, gdje je *lady* u jednini, bio »Smrt čovjeka jedne dame«, tj. smrt ljubavnika, kavalira, udvarača. *Kavalirova smrt* je rješenje prema *Smrt kavalira*, što je naslov koji je ponudila Giga Gračan u *Leksikonu svjetske književnosti — pisci*, 2005).

3 Studija Linde Hutcheon »Proza Leonarda Cohena« izvorno je tiskana pod naslovom *Leonard Cohen and His Works* u *Canadian Writers and Their Works* (ECW Press, Toronto 1989). Postoje dva separata, tiskana 1989. i 1992, istoga naslova, broja stranica i dizajna, ovaj o Cohenovoj prozi (u *Fiction Series*, ISBN 0920763863) te o poeziji (u *Poetry Series*, ISBN 1550220748), preveden u *Književnoj republici* 1–2/2008. pod naslovom *Poezija Leonarda Cohena*. Nakon razdoblja koje obuhvaćaju obje studije, Cohen je, uz izabrane pjesme pod naslovom *Stranger Music* (1993), objavio knjigu poezije *Book of Longing* (*Knjiga čežnje*, 2006), tri albuma s novim pjesmama: *The Future* (*Budućnost*, 1992), *Ten New Songs* (*Deset novih pjesama*, 2001, sa Sharon Robinson) i *Dear Heather* (*Draga Heather*, 2004), koncertne albume *Cohen Live* (1994), *Field Commander Cohen: Tour of 1979* (2001), *Live in London* (2009) i *Leonard Cohen Live at the Isle of Wight 1970* (2009) te kompilacijske albume *More Best of Leonard Cohen* (1997) i *The Essential Leonard Cohen* (2002). Glazbenu karijeru reaktivirao je od 2001., nakon što je 1994–99. živio u zen-budističkom samostanu na Mt. Baldiju, a od 2008. traje njegova velika svjetska koncertna turneja (dvjestotinjak koncerata posjetilo je više od milijun ljudi) i nezapamćena medijska pozornost praćena reizdanjima albuma, prvim digitalnim izdanjima godinama nedostupnih filmova i koncerata, prijevodima knjiga na mnoštvo jezika itd.; u zadnje dvije godine Cohen je primljen u Rock and Roll Hall of Fame, Songwriters Hall of Fame te primio Grammyja za životno djelo, a u Kanadi su pokrenute inicijative za Nobelovu nagradu za književnost te za mjesto generalnog guvernera Kanade. (nap. prev.)

češće bio Montreal, a selidba u stan u ulici Saint Dominique Street slavi se u filmu *The Song of Leonard Cohen* Harryja Raskyja iz 1980. u produkciji CBS-a.

Cohenov uspjeh kao izvodača, dokumentiran u recenzijama njegove europske turneje koje graniče s idolatrijom, gotovo je zasjenila njegovu karijeru pjesnika i prozaista. Njegova prva zbirka poezije, *Let Us Compare Mythologies (Usپoredимо митологије)*, bila je uvodna zbirka pjesama u McGill Poetry Series Louisa Dudeka 1956. godine. Kasniji Cohenov kanadski izdavač, McClelland and Stewart, nije ponovno objavio ovu zbirku do 1966. godine. Cohen je doživio svoj prvi pravi uspjeh 1961. godine zbirkom *The Spice-Box of Earth (Kutija sa začinima zemlje)*. Viking, njegov američki izdavač, nije objavio knjigu do 1965. godine, to jest, dok nije otkrio prozu Leonarda Cohena. Godine 1963, roman *Omiljena igra (The Favourite Game)* izdan je u Londonu i New Yorku; u Kanadi je, međutim, Cohen još uvijek bio samo pjesnik, budući da je kanadsko izdanje izišlo tek četiri godine nakon Cohenova drugog romana, *Divni gubitnici (Beautiful Losers, 1966)*. U razdoblju između dvaju romana objavljena je kontroverzna zbirka pjesama *Cvijeće za Hitlera (Flowers for Hitler, 1964)* i *Paraziti raja (Parasites of Heaven, 1966)*. Nakon objavljivanja *Izabranih pjesama 1956–1968 (Selected Poems, 1956–1968)*, Cohen se posvetio pozornici i ponovno se vratio u svijet izdavaštva 1972. godine zbirkom *Energija robova (Energy of Slaves)* te, nakon još dužih »šutnji«, zbirkama *Kavalirova smrt (Death of a Lady's Man, 1978)* i *Knjiga milosrđa (Book of Mercy, 1984)*.⁴

Nema puno sumnje da je Cohenova glazbena karijera utjecala na učestalost, a prema nekim i na kvalitetu Cohenova pjesničkog i prozognog stvaralaštva. Ipak, on nije prošao nezapaženo kao pisac. Osim što je osvojio nagradu Kanadskog vijeća za umjetnost, primio je i Quebec Prize 1964. godine, a Sveučilište Dalhousie dodijelilo mu je i počasni doktorat 1971. godine. Nagradu generalnoga guvernera 1968. godine odbio je uobičajenom cohenovskom ironičnošću: izjavio je da, premda dobar dio njega žudi za slavom, same mu pjesme to nikako ne dopuštaju. Ostale počasti, manje službene, ali ništa manje upečatljive, poprimile su oblik kazališnih uprizorenja Cohenove glazbe i poezije. Kraljevski balet u Winnipegu nastupao je 1970. godine sa svojom predstavom *The Shining People of Leonard Cohen* po Europi. Predstava *Sestre milosrđa* postavljena je tri godine kasnije u Niagara-on-the-Lake. Cohenove pjesme i poezija prevedene su na nekoliko jezika; činjenica da mu je drugi roman

4 Na hrvatski su prevedene Cohenove knjige *Divni gubitnici* (preveo Miloš Đurđević, Feral Tribune, 1998), *Omiljena igra* (preveo Goran Vujsinović, Hrvatsko filološko društvo, 2005) i *Knjiga čežnje* (prepjevao Damir Šodan, V.B.Z, 2007), dok je *Knjiga milosrđa* u tisku u nakladničkoj kući Vuković & Runjić. Najveći izbor iz poezije predstavljen je u *Quorumu 1–2/2010*, pod naslovom *Lijek za ljubav: izbor iz poezije (1956–2006)*, u prepjevu i izboru Damira Šodana. Literarna biografija Ire B. Nadela *Raznoliki stavovi: život Leonarda Cohena* tiskana je na hrvatskome 2007. i pretiskana 2010. (nap. prev.)

objavljen u Francuskoj 1972. godine, pod naslovom *Les perdants magnifiques*, svjedoči o broju Cohenovih obožavatelja u Europi. Prema procjenama, do 1978. godine prodao je više od dva milijuna primjeraka svojih knjiga i deset milijuna ploča.

Tradicija i milje

Činjenica da je Sveučilište u Torontu odlučilo otkupiti Cohenove spise ne bi nas smjela odvratiti od sumnje koju je Cohenova pjevačka karijera bacila na njegov spisateljski rad u akademskim krugovima. Cohenovi korijeni u kanadskom »modernističkom« pokretu u Montrealu i oko McGilla gotovo su dovoljna podloga za ocjenu njegova pjesničkog stvaralaštva: A. M. Klein i Irving Layton, među ostalima, nude kontekst u kojem se o Cohenu može suditi kao o pjesniku. Međutim, njegovi se romani ne mogu tako lako kategorizirati.

202

Cohenov razvoj, otkad se latio proze, mnoge podsjeća na Joyceov prijelaz sa »solipsizma mladog umjetnika (u *Omiljenoj igri*) na estetsku rekonstrukciju stvarnosti (u *Divnim gubitnicima*).«⁵ Prema potonjem određenju, Cohen je usporediv ne samo s Baudelaireom, Wildeom i Beardsleyem, nego i s raznim njihovim »crnoromantičarskim« nasljednicima, D. H. Lawrenceom, Jeanom Genetom, Williamom S. Burroughsom, Henryjem Millerom, Güntherom Grassom i Josephom Hellerom.⁶ Nekoliko američkih kritičara tvrdilo je da su barem *Divni gubitnici* neosporno američki u svojoj opsjednutosti apokaliptičnom seksualnošću i »porno-politikom«.⁷ Radikalniji, premda predvidljiv stav ima Leslie Fiedler koji Cohena vidi kao stvaraoca »novog vesterna«, židovske, hipejske kontrafantazije o »stvaranju Amerikanaca.«⁸

Bez obzira na američki kulturni imperijalizam (što je također tema koja je prisutna u Cohenovoj prozi), i *Divni gubitnici* i *Omiljena igra* i dalje su izrazi-

5 George Woodcock, »The Song of the Sirens: Reflections of Leonard Cohen«, u *Odysseus Ever Returning: Essays on Canadian Writers and Writings*, New Canadian Library, br. 71 (Toronto: McClelland and Stewart, 1970), str. 95. Povezivalo ga se i s Joyceom, premda preko drukčijih analogija, vidi Stephen Scobie, *Leonard Cohen* (Vancouver: Douglas & McIntyre, 1978), str. 96, 125; i Desmond Pacey, »The Phenomenon of Leonard Cohen«, *Canadian Literature*, br. 34 (jesen 1967), str. 15.

6 Vidi Sandra Djwa, »Leonard Cohen: Black Romantic«, *Canadian Literature*, br. 34 (jesen 1967), str. 32. Vidi i John Mills, recenzija *Divnih gubitnika*, *West Coast Review*, I, br. 2 (ljeto 1966), 58; i Dennis Duffy, »Beautiful Beginners«, recenzija *Divnih gubitnika*, *The Tamarrack Review*, br. 40 (ljeto 1966), str. 75.

7 Vidi, npr. Robert Boyers, »Attitudes toward Sex in American 'High Culture'«, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, br. 376 (ožujak 1968), str. 36–52, posebno str. 51–52.

8 *The Return of the Vanishing American* (New York: Stein and Day, 1968), str. 14, 156–157, 165–166, 175–176, 185.

to kanadski romani, a kanadski su kritičari iscrtali kartu mnogih mogućih autohtonih tradicija u koje bi se Cohen dalo smjestiti, od novoga komičnog ili absurdističkog konteksta koji obuhvaća Mordecaia Richlera, Matta Cohena i Lea Simpsona⁹ do političke struje Davida Knighta, Davida Helwiga i Davida Lewisa Steina.¹⁰ Spominjane su i druge kanadske tradicije, i u smislu teme i forme, u pokušaju da se uhvati ukoštač s Cohenovom bizarnom prozom. Tematski, njegovim se ironijskim junacima pridavala iskupljujuća žrtvena uloga Krista, tipična za kanadsku prozu, kao i jednako tipična uloga tragatelja za »životnom istinom«, koji počinju od nule nakon što su odbacili sve vrijednosti.¹¹ Prema jednom stajalištu, Cohenova proza ocrtava kanadske društvene obrasce pri čemu se Cohen, poput Hugh MacLennana, razotkriva kao puritanički moralist, unatoč svojim ikonoklastičnim sklonostima.¹²

U svojim romanima, Cohen očito pokušava dovesti u pitanje društvene tabue, ne bi li srušio ograde između fizičkog (seksualnog) i duhovnog. Na formalnoj razini zbiva se paralelno testiranje granica koje odvajaju prozu i poeziju. Poput mnogih drugih kanadskih pjesnika — Margaret Atwood, Georgea Boweringa, Gwendolyn MacEwen — Cohen se okrenuo formalnim pjesničkim sredstvima kako bi razvio nove romaneske tehnike u okviru prozne tradicije kojom dominira realizam.¹³ Ipak, katkad se čini da se Cohen najviše približio, i tehnički i tematski, suvremenim kvebečkim piscima, poput Marie-Claire Blais, Réjeana Ducharme, Huberta Aquina i Jacquesa Godbouta, premda bi svatko sa zadrškom tvrdio da »dvije samoće« stoga nisu dvije nego samo jedna.¹⁴

-
- 9 Vidi Robert Fulford, »A Wave of Absurdist Fiction Is Making the Canadian Scene«, *The Citizen* Ottawa , 9. listopada 1971, str. 36; i F. W. Watt, rec. *Omiljene igre*, u »Letters in Canada 1963: Fiction«, *University of Toronto Quarterly*, 33 (srpanj 1964), str. 389.
- 10 William H. New, »Fiction«, u *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, 2. izdanje, gl. ur. i uvod Carl F. Klinck (University of Toronto Press, 1976), III, str. 251.
- 11 Vidi Dick Harrison, »The American Adam and the Canadian Christ«, *Twentieth Century Literature*, 16 (srpanj 1970), str. 161–167; i Ronald Sutherland, »Twin Solitudes«, *Canadian Literature*, br. 31 (zima 1967), str. 15–16.
- 12 Vidi Patricia Morley, *The Immortal Moralists: Hugh MacLennan and Leonard Cohen* (Toronto: Clarke, Irwin, 1972), str. 1–2, 12, 16, 80, 87, 137.
- 13 Vidi sljedeće: William H. New, »The Novel in English«, 3. dio: »The Writing of the Decade«, *Canadian Literature*, br. 41 (ljeto 1969), str. 123; George Woodcock, »Poetry«, u Klinck, gl. ur, *Literary History of Canada*, III, str. 293–294; Linda Hutcheon, »The Poet as Novelist«, *Canadian Literature*, br. 86 (jesen 1980), str. 6–14; i Hallvard Dahlie, »New Directions in Canadian Fiction«, u *Commonwealth Literature and the Modern World*, ur. Hena Maes-Jelinek (Bruxelles: Didier, 1975), str. 170–171.
- 14 Nisu svi okljevali. Manje oprezni stavovi mogu se naći u sljedećem: Sutherland, »Twin Solitudes«, str. 20; Peter Buitenhuis, »Two Solitudes Revisited: Hugh MacLennan and Leonard Cohen«, *The Literary Half-Yearly*, 13, br. 2 (srpanj 1972), 26; i Catherine Rubinger, »Two Related Solitudes: Canadian Novels in French and English«, *The Journal of Commonwealth*

Kritički pregled i kontekst

204

Netko bi se sada mogao zapitati, postoji li književna tradicija kojoj Cohen *ne* pripada — od tradicionalne pikarske do nove postmodernističke. Obilje radova i disertacija na temu svih djela iz Cohenova opusa dokaz je njegova etabliranog položaja u kanonu kanadske književnosti. No recepcija Cohena kao *pisca* u akademskim krugovima bila je podvojena, posebno zbog obožavanja od strane javnosti i Cohenove vlastite tendencije da puni vijesti svojim imidžom *en-fanta terriblea*, što se naveliko iskorištavalo u mnogobrojnim portretima koji su godinama objavljivani u kanadskim i američkim časopisima i novinama. Pa ipak, već od 1967. godine, Desmond Pacey ocijenio je da su Cohenova dva romana »jednako pronicljiva sadržaja i sofisticirane tehnike kao bilo koji drugi romani koji su izašli na engleskom jeziku od Drugog svjetskog rata.«¹⁵ Cohenova reputacija priznatog pjesnika vjerojatno djelomično objašnjava zašto su se u njegovim romanima isprva tražile tematske paralele s poezijom, no Cohenova se proza još uvijek prvenstveno analizira kao daljnji razvoj tema, slika i paradoksa iz njegove poezije.¹⁶

Moglo bi biti korisno pružiti kratak uvid u reakcije kritičara u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama uz one u Kanadi, jer nude kritički i književni kontekst u koji se Cohena smještalo. U Velikoj Britaniji, kritičar *Spectatora* ocijenio je *Omiljenu igru* vrijednom žaljenja, a ubacivanje pjesama iz *The Spice-Box of Earth* u opus glavnog lika neopravdanim. »Da sam ja Breavman, našao bih se uvrijedjenim...«¹⁷ U Sjedinjenim Američkim Državama je Cohenova junaka od takve »uvrede« spasila Cohenova sve veća pjesnička reputacija. *Saturday Review* smatra da je čitatelj tog romana u rukama »istinskog pjesnika« i stoga treba cijeniti eliptičnost, liričnost i komprimiranost djela koje je ipak na koncu »pomalo slabašno.«¹⁸ U Kanadi su Cohenovo realističko oko, njegov humor i tematika gubitka ljubavi i nevinosti dominirale u prvima reakcijama na roman.¹⁹

Međutim, *succès de scandale* romana *Divni gubitnici* 1966. godine preusmjerio je većinu paljbe s prvog romana. Prve kritike bile su ujedinjene u svo-

Literature, br. 3 (srpanj 1967), str. 49–57. Za nešto više tehničku i oprezniju analizu vidi William H. New, »A Wellspring of Magma: Modern Canadian Writing«, *Twentieth Century Literature*, 14 (listopad 1968), str. 127–128.

15 »The Phenomenon of Leonard Cohen«, str. 5.

16 Vidi npr. Scobie, *Leonard Cohen*, str. 5–10, gdje tematske studije Dennis Leeja, Margaret Atwood i D. G. Jonesa nude polazište za tematsku analizu Cohenove »središnje vizije«.

17 Peter Cohen, »Journey into Life«, rec. *Omiljene igre*, *Spectator*, 25. listopada 1963, str. 538.

18 Daniel Stern, »Picaros in Montreal«, rec. *Omiljene igre*, *Saturday Review*, 5. listopada 1963, str. 42.

19 Vidi npr. George Robertson, »Love and Loss«, rec. *Omiljene igre*, *Canadian Review*, br. 19 (zima 1964), str. 69–70.

joj podijeljenosti, jer je bizarno miješanje povijesti i solipsizma, religije i perverzije naizgled zbumjivalo čitatelje, često usprkos njihovoj volji. Ne čudi da su rasprave o tako složenom i provokativnom romanu među kritičarima obuhvaćale mnogostrukе greške oko pojedinosti. Premda su čudni, nemoralni likovi i njihova preokupacija raznim tjelesnim funkcijama privukli nešto pažnje, u slučaju *Divnih gubitnika* stil i forma bili su to što je potaknulo divljenje kritičara, ali i njihov bijes. U Velikoj Britaniji, možda zbog prethodnih jezičnih izazova koje je tradiciji romana postavio Joyce, roman su uglavnom slavili kao »divlji psalam«, »jezično blago«.²⁰ Američki su kritičari, s druge strane, bili pomalo sumnjičavi prema »prevari« koju su osjetili,²¹ premdа je Leslie Fiedler vidljivo bio opsjednut romanom kao paradigmom židovsko-američke imaginacije.²²

Kanadski su se kritičari smjestili na raskrižje: sadržaj su smatrali neukusnim i prostačkim, dok su formu proglašili intrigantnim estetskim trijumfom.²³ Akademski članci i poglavља u knjigama koji su uslijedili bili su više opisnog nego ocjenjujućeg karaktera. Glavno tematsko sparivanje seksa i religije, mita i magije, uma i materije, koje je već 1967. uočio Desmond Pacey,²⁴ zadržalo se kao okosnica kritičke ocjene Cohenovih romana, mada su obilježja »nacionalizma« bila sve prisutnija, budući da su kritičari pokušavali izdvojiti kanadsku kvalitetu Cohenovih dualističkih tema i slika koje ih prenose.²⁵ Suptilno moralno zgražanje prisutno u mnogim ranim kritikama ponovno se javilo u zamaskiranom obliku u kasnijim pokušajima nošenja kako s etičkim, tako i sa psihološkim implikacijama tih tema. U tim pokušajima, Cohena se promatralo

-
- 20 Vidi Edwin Morgan, »Was He Mad?«, rec. *Divnih gubitnika*, *The Listener*, 9. travnja 1970, str. 488; i Clive Jordan, »Savage Saviour«, rec. *Divnih gubitnika*, *New Statesman*, 3. travnja 1970, str. 482; usp. »Automotively Erotic«, rec. *Divnih gubitnika*, *The Times Literary Supplement*, 23. travnja 1970, str. 445.
- 21 Npr. vidi Burton Feldman, rec. *Divnih gubitnika*, *Denver Quarterly*, I, br. 2 (ljeto 1966), str. 116–117; i Eliot Fremont-Smith, »Howl«, rec. *Divnih gubitnika*, *The New York Times*, 27. travnja 1966, str. 45.
- 22 Vidi »Myths of Jews on Stage and Screen«, »Crimes and Punishments« i »Some Notes on the Jewish Novel in English or Looking Backward from Exile« u *The Collected Essays of Leslie Fiedler* (New York: Stein and Days, 1971), II, str. 147, 153, 158–159.
- 23 Usporedi sljedeće: James Bannerman, »Is Lavatory Scribbling Necessary?«, rec. *Divnih gubitnika*, *Maclean's*, 14. svibnja 1966, str. 46–47; i E. B. Gose, »Of Beauty and Unmeaning«, rec. *Divnih gubitnika*, *Canadian Literature*, br. 29 (ljeto 1966), str. 61–63. Vidi i kasnije manje pozitivnu reakciju Williama H. Newa i na formu i na sadržaj u »The Novel in English«, str. 125.
- 24 Vidi Pacey, »The Phenomenon of Leonard Cohen«.
- 25 Vidi sljedeće: Harrison, »The American Adam and the Canadian Christ«, str. 161–162, 165; F. M. Macri, »Beautiful Losers and the Canadian Experience«, *The Journal of Commonwealth Literature*, 8, br. I (srpanj 1973), str. 90; D. G. Jones, »In Search of America«, *Boundary 2*, 3 (jesen 1974), str. 236–237; te najopsežniju raspravu u Dennis Lee, *Savage Fields: An Essay in Literature and Cosmology* (Toronto: House of Anansi, 1977).

ili kao »nemoralnog moralista« koji ukazuje na šire društvene promjene u Kanadi, ili kao izazivača, da ne kažemo uništavatelja, temeljne predkoncepcije naše kulturne orijentacije — individualnosti.²⁶ Drugi su kritičari čak i više naglašavali implicitni društveni značaj *Divnih gubitnika*, vidjevši ih ne samo kao roman o čovjeku nego i o narodu, žrtvama raznih »sustava« kojima su dopustili da oblikuju njihove živote.²⁷

Cohen romanopisac nestao je s kritičke scene posljednjih godina, premda je objavlјivanje zbirke *Death of a Lady's Man* trebalo potaknuti neki oblik revizije formalnog odnosa između proze i poezije u Cohenovoj ranjoj prozi. Eli Mandel spominje tematske sličnosti ove zbirke s *Divnim gubitnicima*: »njezina skatološka imaginacija, mješavina pop-kulture, apokaliptične čežnje, religioznosti i neke vrste sulude suvremene sociologije.«²⁸ S obzirom na ove sličnosti, možda nije čudno da su kanadske kritike ove novije knjige, kao i one drugog romana, bile dijametralno suprotne u svojim ocjenama. Neki su žalili zbog Cohenove zaokupljenosti »sirovim objašnjenjima, masturbacijom, drogama otupljenom požudom i transvestitstvom«, dok su drugi knjigu smatrali »velikim djelom ... istinskim napretkom u pjesničkom umijeću našeg doba.«²⁹ Nekima je dualna struktura pjesma/komentar bila artificijelna i solipsistička, dok je drugima to bio vrhunski izraz umjetničke iskrenosti i samokritike.

Međutim, Cohen je, na neki način, zapravo opisao cijeli krug — kao romanopisac. U *Omiljenu igru* uvrstio je prethodno objavljene pjesme, stavivši ih u roman kao djelo svog junaka i potom ih komentirao; u *Death of a Lady's Man* pjesma i komentar se sučeljavaju, nerijetko doslovno, dok razni Cohenovi glasovi stvaraju kontekst. Kao u prvom romanu, iz propasti ljubavnog odnosa (i implicitno svih potencijalnih odnosa) rađa se i poezija i svjesnost o romantičarskoj, ali i sadomazohističkoj naravi Cohenovih preduvjeta za estetsko stvaranje: poezija i pjesma nastaju iz oproštaja. Sve veća spremnost Cohena da izbjegne fikcionalno lice možda je rezultat njegova sve većeg užitka u ulozi izvođača. *Death of a Lady's Man* može se činiti kao samorazotkrivanje zbog

26 Vidi Morley, *The Immortal Moralists*, str. 94–95, i Stephen Scobie, »Magic, Not Magicians: *Beautiful Losers* i *Story of O*«, *Canadian Literature*, br. 45 (ljeto 1970), str. 56, 60.

27 Vidi Douglas Barbour, »Down with History: Some Notes towards and Understanding of *Beautiful Losers*«, *Open Letter*, II. serija, br. 8 (ljeto 1974), str. 49–50; i Linda Hutcheon, »*Beautiful Losers*: All the Polarities«, *Canadian Literature*, br. 59 (zima 1974), str. 45–47, 49–51. I neki su prethodni recenzenti ukazali na dualnost javnog i privatnog: vidi John Wain, »Making it New«, rec. *Divnih gubitnika*, *The New York Review of Books*, 28. travnja 1966, str. 18. Usp. Scobie, *Leonard Cohen*, str. 113.

28 »Leonard Cohen's Brilliant Con Game«, rec. *Death of a Lady's Man*, *Saturday Review*, studeni 1978, str. 52.

29 Vidi Paul McNally, rec. *Death of a Lady's Man*, *Queen's Quarterly*, 86 (ljeto 1979), 343; i Michael Brian Oliver, »Not Much Nourished by Modern Love«, rec. *Death of a Lady's Man*, *The Fiddlehead*, br. 121 (proljeće 1979), str. 143.

svojeg sarkazma i cinizma, no samo objavljivanje te zbirke potvrđuje promišljeno njegovani mit o pjesniku kao o proroku–varalici i opravdava marketing »žrtve *publicatus interruptusa*.«³⁰

Cohenova djela: caveat lector

Michael Ondaatje zatražio je 1970. od čitatelja njegove kratke knjige o Cohenu da se sjete *Advertisments for Myself* Normana Mailera kao konteksta za buduća Cohenova djela.³¹ Ondaatje je već tada uočio strukturalnu konstantu u Cohenovim djelima i predvidio njezine implikacije: pjesnikova kritička svijest o vlastitome umjetničkom procesu počela se upletati u prostor samih djela i to će nemilosrdno nastaviti činiti. Borba jedne vrlo iznimne imaginacije, Cohenove, s vlastitom građom, tematskom i formalnom, postala je predstava na koju se čitateljeva pažnja sve više usmjerava putem *same umjetnosti*. Uloga umjetnika, njegove moći, njegove mane — sve se to istražuje u detalje, u pjesmama kao i u romanima. To je istraživanje katkad otvoreno, kao u proširenoj priči o umjetniku u nastanku, Lawrenceu Breavmanu, ili u pojedinačnim stihovima poput: »Pitam se koliko se ljudi vraća svome stolu / i ovo zapisuje.«³² Ista ta autorefleksivnost pritajenije se postiže proširenom alegorijom (F. kao madioničar u *Divnim gubitnicima*) ili u pojedinim metaforama u slučaju poezije.³³

Očito je da je *Omiljena igra* moderna verzija romantičarskog *Künstlerroman*, kao što je očito da sam Breavman na kraju postaje Keats za kojim Kanadani, prema Cohenu, očajnički žude, »ublaženi Dylan Thomas čiji su talent i ponašanje prilagođeni kanadskom ukusu.«³⁴ Romantičarski korijeni forme i sadržaja romana nisu prošli nezapaženo; međutim, mnogi se razilaze oko toga predstavlja li ovaj temelj ograničenje romana ili njegovu bit.³⁵ U svakom

30 Upečatljivi izraz potječe iz recenzije *Death of a Lady's Man* Jacka Davida u *University of Windsor Review*, 14, br. 2 (proljeće–ljeto 1979), 102. Vidi i osvrt J. A. Wainwrighta, »Leonard Cohen: The Master's Voice,« *Dalhousie Review*, 58 (zima 1978–79), 773–778.

31 Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, New Canadian Library, Canadian Writers Series, br. 5 (Toronto: McClelland and Stewart, 1970), str. 56.

32 »I Wonder How Many People in This City«, u *The Spice-Box of Earth* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961) str. 12.

33 Vidi Scobie, *Leonard Cohen*, str. 27, 42. Ova je knjiga ujedno druga, novija i potpunija studija Cohenovih djela. Objavljena je kolekcija eseja *Leonard Cohen: The Artist and His Critics*, ur. Michael Gnarowski, Critical Views on Canadian Writers (Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1976).

34 *Omiljena igra* (London: Secker and Warburg, 1963), str. 103. Sve daljnje reference na ovo djelo naznačene su u tekstu. (Nap. prev.: druga brojka, iza kose crte, odnosi se na stranicu u hrvatskom izdanju iz 2005.)

35 Za negativne komentare, vidi recenziju Eda Kleimana u *Alphabetu*, br. 9 (studeni 1964), str. 78; i Barbour »Down with History«, str. 59. Pozitivnija gledišta imaju Scobie, *Leonard Co-*

slučaju, u romanu *Divni gubitnici* još više postoji svijest o umjetniku kao figuri u odnosu na proces stvaranja. No autoreferencijalnost onoga što se danas naziva metafikcijom, fikcijom o fikciji, fikcijom koja sadržava prvi kritički komentar o vlastitom pripovijedanju ili jezičnom identitetu, prisutno je više u formi nego u temi i sadržaju romana. Premda neki autori i kritičari danas žele nazvati takvu vrstu romana »postmodernističkim«, čini se da očite književne, povijesne i logičke implikacije tog termina stvaraju više problema nego što ih ta kovanica rješava.³⁶ Deskriptivniji termin *metafikcija* ujedno je i oprezniji i zbog toga će se koristiti u ovom tekstu.

Cohenovi metafikcionalni tekstovi upućeni su na sebe koliko i sam Cohen i njegova umjetnička persona. Unoseći u svoje romane mnoge formalne tehnike i stavove prema čitatelju koji su inače karakteristični za poeziju, Cohen je otvorio strukturu žanra tako da je čitatelju dao novu ulogu. Pomalo je pojednostavljujuće tvrditi, poput Stephena Scobieja, da čitateljima *Divnih gubitnika* nije dopušteno sudjelovati u radnji, da nam je zabranjen ulaz i uživanje u identifikaciji koja je inače karakteristična za roman.³⁷ Međutim, vrijedi upravo suprotno: mi *moramo* sudjelovati. Naići ćemo na teškoće samo ako inzistiramo na tome da ga čitamo kao realističan roman uz realističnu ideologiju koja zanemaruje ili poriče postojanje formalnih konvencija čija artificijelna literarnost stoji na putu bilo kojem jednostavnom, psihološkom, jedan-na-jedan odnosu s romanesknim naslijedom koje nazivamo likovima. Suvremena metafikcija, uključujući Cohenovu, čitatelju daje novu ulogu, ulogu sustvaratelja teksta. Sada kada je bliži autoru, čitatelj mora aktivno sudjelovati u izgradnji fiktivnih svjetova riječima. Poput samog Cohena, čitatelj *Omiljene knjige* i *Divnih gubitnika* uzrokuje veliki ironijski obrat tradicije utjelovljene Riječi: seksualnost i opsценост teme i forme u oba romana prisiljavaju nas da uvidimo kako se ovdje iz tijela stvara riječ. Ustvari, bez tijela, riječ nikada ne bi nastala.

Premda se radi o otvoreno romantičarskoj i autobiografskoj priči o razvoju umjetnika, *Omiljena igra* je i *tekstualno* autorefleksivna. Brojne dominantne Cohenove slike ovdje poprimaju formalnu važnost, osim što ispunjavaju svoju očitiju tematsku ulogu. Ožiljci, filmovi, fotografija, kontrasti crnog i bijelog,

hen, str. 73; i Patricia Morley, »'The Knowledge of Strangehood': 'The Monuments Were Made of Worms'«, *Journal of Canadian Fiction*, I, br. 3 (ljeto 1972), str. 56–60.

36 Vidi sljedeće: John Barth, »The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction«, *Atlantic*, siječanj 1980, str. 65–71; Gerald Graff, »The Myth of the Postmodernist Breakthrough«, *Tri-Quarterly*, 26 (zima 1973), str. 383–417, i »Babbit at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction«, *Tri-Quarterly*, 33 (proljeće 1975), str. 305–337; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1971); Robert Alter, »The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism«, *Tri-Quarterly*, 33 (proljeće 1975), str. 209–230.

37 Scobie, *Leonard Cohen*, str. 125.

seksualnost — sve su to pokazatelji tekstualnog, pisanog karaktera onoga što se čita, ali i procesa stvaralačkog rada u tijeku. Budući da je čin stvaranja ovde prvenstveno sredstvo Cohenove kontrole, on se nužno predstavlja kao antiteza ljudskim vrijednostima koje se podrazumijevaju u romanu. Umjetnost može nastati kad ljubavna veza završi: »Zbogom, Marianne«, ili zbogom Tamara, ili zbogom Shell.

Roman počinje kataloškim nabrajanjem ožiljaka, Shellinih, Breavmanovih, njegovih roditelja. Čitatelju se otvoreno kaže: »Ožiljak nastaje kada riječ postane tijelo.« (str. 8/9). U romanu se jasno ističe moć ranjavanja, žigosanja koju pjesnikov jezik ima. Jednako je jasno zašto je Breavman privučen pozivu umjetnika: njegov glas može uzrokovati da Bertha padne sa stabla, i osjećajući se kao svemoćni čarobnjak, oduševljen je dok bez nanošenja boli provlači iglu kroz uho svoje dadilje Heather. (Tako nam postaje jasno zašto Breavman kasnije želi biti jedini koji zna za maleni ožiljak na Shellinoj ušnoj resici.) Njegove riječi Tamari uopće ne iznenađuju: »Želim ostaviti dojam na ljude kao da sam čarobnjak, želim ih promijeniti ili povrijediti, ostaviti svoj trag, učiniti ih prelijepima« (str. 101). Na kraju, Breavman si ne može oprostiti što nije on taj koji će lijepu Shell učiniti lijepom. Nije *on* bio taj koji je stvorio ožiljak na *njezinoj* ušnoj resici, pa tako ne može ni stvoriti njezinu ljepotu. Slika koju Cohen ovdje koristi mnogo otkriva: »Ljupkost koju je stvorila kao da se pobunila i pobegla joj, kao što katkad pjesma pod olovkom postaje divlja i neobuzdana.« (str. 158). Breavman će na kraju svojom umjetnošću ostaviti ožiljak: ostavlja Shell, baš kao što je ostavio Berthu i Tamaru, u ime svoje poezije. U tekstu je taj potez nagoviješten, njegovi uzroci i posljedice, u sceni u kojoj Shell zatječe nepripremljenog pisca za stolom usred noći: »Iznenađeno se okrenuo s olovkom u ruci i zarezao joj kožu na obrazu.« (str. 169). Breavmanovo napuštanje Shell naizgled je proturječno njegovoj prethodnoj tvrdnji: »Ne želim zaboraviti nikoga s kim sam ikad bio povezan.« (str. 111). No sve je to dio paradoksa prema kojem njegova umjetnost od njega traži da se distancira od iskustva koje je hrani. Cohenov ironijski uvid u tu paradoksalu tensiju unutar stvaralačkog procesa tvori strukturu ljubavnih zapleta u *Omiljenoj igri*. Stoga se čini uzaludnim pokušavati pripisati Breavmanovu bezosjećajnost prema svojim ljubavnicama bilo liku ili autoru.³⁸ Cohen ne zanimaju ljubavniči kao takvi; oni naprosto nisu njegova tema. On je odlučio istražiti čin stvaranja, poticaje na stvaranje, umjesto banalnosti seksualnih osvajanja jednog mlađića. Naravno, pripovjedačev ironijski odmak, Breavmanove ljudske mane, trebali bi preduhitriti moguće prigovore čitatelja i skrenuti našu pažnju na auto-referencijalnost teksta.

38 Scobie, *Leonard Cohen*, str. 85.

Česte filmske slike također funkcioniraju na taj način na razini strukture, služeći kao hermeneutički vodič kroz tekst.³⁹ Film se uvijek doživljava kao lilinearan, temporalan i historijski. Breavmanu je kućni filmski uradak »prepun tijela članova njegove obitelji« (str. 10); on se vrti »danonoćno« (str. 11). Taj kućni filmski uradak i dijafilm *Trideset načina za ševu* junaku u odrastanju pružaju otvoreno vojerističku paradigmu za njegovu kasniju samodramatizaciju: »Bio je u filmu, a projektor je sve više usporavao« (str. 70). S odmakom promatra sebe kako glumi, katkad u pratinji sporednih likova. Tako, primjerice, shvaća svoj susret s Normom: »Kamera ih snima izdaleka, prelazi na šumu ... Iznenadan krupni plan dijelova njezina tijela ... Kamera ih prikazuje kako leže u tišini« (str. 73/71). Uvijek se negdje u njegovu umu vrti usporeni film, dok promatra samog sebe. Sa Shell ovaj odmak širi se do krajnjih granica. Pjesnik piše, promatrajući svog »robotskog ljubavnika« kako zadovoljava Shell (str. 163–168). Uvijek postoji opasnost da će Breavman *postati* njegov zamjenik, vraćajući se u »svoj svjetionik na sat vremena da dopuni dnevnik« (str. 171/168). U tom trenutku postoji prijetnja da će se »Breavmanovo oko zatvoriti,« a čitatelj već zna da Breavman umjetnik umjesto toga želi biti »hipnotizer koji se ne želi izložiti opasnosti da uspava i sebe samoga« (str. 101/99). Formalna veza slike o hipnozi i motiva ožiljka ranije u romanu objašnjava zašto on sada mora ostaviti Shell. Samo tako on može ostaviti svoj trag, to jest, samo ako je ostavi, može pisati.

Međutim, postoje dvije vrste filmskog snimanja u ovom romanu. Jedan je pokretna slika koja bilježi vrijeme i tok, druga je fotografski snimak koji, kako mu samo ime kaže, fiksira i vremensko postavlja u prostor. Breavman je sačuvao svoje sjećanje na hrvanje u snijegu s Lisom u »svojevrsnom crnom okviru koji je odvaja od svega što zna o Lisi« (str. 34/33). Na razini šire strukture, brojevima označene epizode u romanu također su na neki način uokvirene, odvojene od toka konvencionalnog vremena pripovijedanja u romanu. Saznajemo da Breavman voli »slike Henrija Rousseaua. Voli kako on zaustavlja vrijeme« čineći vremensko vječnim, sjedinjujući naizgled suprotstavljeni »nasilje i nepokretnost« (str. 58/57). Umjetnik uvijek želi zabilježiti i ovjekovječiti prolazno, ono što se neprekidno kreće. Brza noćna vožnja s Krantzom, uz melodiјe trenutno popularnih hitova, suprotstavljena je Breavmanovoј želji da sve »i dalje bude kao što je sada« (str. 96/94). Premda i dalje s distance, pjesnik svojim okom gleda kako je »... sve savršeno postavljeno za brzo zamrzavanje, za vječni izložak u zvjezdanome muzeju.« (str. 98/96) Iz Breavmanove kasnije ljubomorne vizije Krantza kao »gospodara plaže« vidljivo je da ta zamrznutost trenutka obuhvaća poznatu želju, koju umjetnik dijeli s čarobnjakom i hipnotizerom — željom za kontrolom: »kao da se miješao u prirodan tok vremena,

39 Za raspravu o »filmskom« stilu i Breavmanovu »poziranju«, vidi Ondaatje, *Leonard Cohen*, str. 26–28.

poput filma koji se zaustavi u jednom kadru i potom opet krene. Breavman nikada nije ni pomislio da može tako zapovijedati« (str. 99/97). Ono što Krantz može postići svojim osunčanim tijelom, Breavman može ostvariti samo putem poezije, čime se možda nagovještava reakcija pripovjedača *Divnih gubitnika* na F.-a, sljedbenika Charlesa Axisa, »junaka plaže«.

U *Omiljenoj igri* maštarije su prisutne i kao metode kontrole, ili možda kao ventil za te želje za zapovijedanjem. »Po tome kako su im oči slušale, znao sam da bih mogao postati premijer ... Prestani s tom maštarijom odmah«, Breavman naređuje samom sebi (str. 72/71). Maštati ujedno znači stvarati idealne svjetove; biti svjedokom dječje igre Vojnika i Kurve. Pa ipak, Breavman pristaje odustati od svoje želje da »zapovijeda legijama« tek kada vidi Shell i odluči se za udobnost i nestvaranje (str. 146–147).

Svjesna tematizacija moći stvaranja i uvjeta potrebnih za stvaranje u romanu nije jedini način na koji je to djelo autorefleksivno. Na internaliziranoj ili skrivenoj razini postoje obrasci koji upućuju na svijest teksta o svojoj *tekstualnosti*. Ovaj roman sadržava mnoga važna strukturalna zrcaljenja, ili *mises en abyme*,⁴⁰ koja su neki kritičari smatrali tematskim problemima ili nedosljednostima. Kada se, primjerice, Tamarina bedra uspoređuju sa snijegom, autor zapravo spaja dvije glavne estetske metafore. Na početku romana, mali Breavman divi se očaravajućoj bjelini Lisine stražnjice; roman završava njegovim naizgled proizvoljnim prisjećanjem na Lisinu omiljenu igru — stvaranje oblika u snijegu. To ostavljanje traga ili žigosanje bijelog snijega i (maštano) bičevanje bijelog ženskog tijela oboje postaju metafore bjeline stranice na kojoj pisac ostavlja svoj trag. Posve je prikladno da se one sjedinjuju u opisu Tamare, jer je ona prva žena o kojoj Breavman izravno piše, i on to čini kako bi je povrijedio, kako bi je ostavio, što je nužan preduvjet umjetničkog stvaranja.

Ustvari, ovdje nije neumjesno spomenuti teoriju o stvaranju kao obliku sublimacije. Kako saznajemo, »Lišavanje je majka poezije« (str. 29). Da je Heather ostala živjeti kod Breavmanovih, mladić bi »možda tada bio normalan« i ne bi bio »pjesnik nego industrijalac« (str. 55). Kasnije u romanu, i u slučaju Tamare i Shell, rizici osjećaja zadovoljstva prijeće ga da »uzrokuje događaje« (str. 83/81). Tako, premda voli Shell, Breavman više voli »ideju o novom početku« (str. 215).

Pjesnik ne može odoljeti izazovu Mallarméove bijele stranice. Shell u jednom trenutku pita Breavmana što je radio toga dana, a on odgovara sa »zamrčio sam papir« (str. 164/161). No to zamrčivanje zacrnjivanje, *blackening*, poput ostavljanja traga ili žiga, povezano je s moći i zapovijedanjem. Kao adolescent, Breavman je jednom htio vladati Montrealom znajući »prava imena

40 Nema prikladnoga engleskog izraza za ovaj fenomen, osim *zrcaljenja*. Vidi opsežnu studiju Luciena Dällenbacha o povijesti i modalitetima tog fenomena u *La Récit spéculaire* (Pariz: Seuil, 1977).

stvari«. U tom istom trenutku: »S neba su se spustile crne linije, poput crteža oluje tušem da mu pomognu...« (str. 40/39). Crtež oluje tušem i crne linije na stranici uče i čitatelja i Breavmana o davanju imena u okviru »montrealske tvornice poezije« (str. 136).

Ako ljubavne veze u romanu moraju završiti kako bi umjetnost počela, ako bjelina stranice mora zamijeniti bjelinu bedara, tada je prava seksualna analogija estetskog stvaranja zaciјelo masturbacija. I ustvari, priznajući Shell da poput Rousseaua on još uvijek masturbira, Breavman nagada, »Valjda su neke kreativne osobe takve. Cijeli dan trudi se disciplinirati imaginaciju tako da joj daje krila onda kada se najbolje osjeća. Nijedna stvarna tjelesna žena ne može mu ponuditi užitak ravan njegovim vlastitim kreacijama.« (str. 33/33) Ova izjava priziva se kasnije u Breavmanovoj priči — koja joj ustvari kronološki prethodi — o njemu i Tamari: Ljubavnik mora svoju ljubavnici »tako cjelovito spoznati da ona zapravo postane njegova vlastita kreacija. Iskovao je oblik njezinih udova, destilirao njezin miris. To je jedina uspješna vrsta spolne ljubavi: ljubav stvaraoca prema svom stvorenju. Drugim riječima, ljubav stvaraoca prema samome sebi.« (str. 90/88) Kronologija tih dvaju odlomaka je značajna. Čitatelj retrospektivno uočava ironiju kada Breavman iznosi ove osobne informacije Shell tako da ujedno parafrazira ideje iz vlastite priče i značajno ih mijenja: sa »spolne ljubavi« između dvije osobe, čak i ljubavi stvaratelja prema vlastitom djelu, prešli smo doslovce na masturbaciju.

Jedno je željeti, vojeristički »ljubiti s jednim okom otvorenim« (str. 101/99), koristiti spolno iskustvo kao umjetničku građu. Sasvim je drukčije željeti voditi ljubav s vlastitom kreacijom, ili pak sa samim sobom. Usmjerenost na sebe samog, koja je sastavni dio stvaralačke aktivnosti, ovdje doživljava poprilično doslovan obrat. Guido Almansi tvrdi da *Omiljena igra* nije uverljiva jer Cohen ima »jedno oko otvoreno«, to jest, zbog tehničkih problema koji su dio mimetskog prikaza erotike.⁴¹ No time se želi prenaglasiti Cohenov interes za spolnost radi spolnosti. Kao što je slučaj kod ekstremnijih *Divnih gubitnika*, erotičnost se zapravo ne veliča, s više ili manje uspjeha, radi same erotičnosti. Masturbacija i vojerizam, pa i oralni seks, imaju formalnu funkciju u romanu — kao metafore za književno stvaranje. »Običan« seks, koji bi mogao dovesti do stvaranja drugog poretka, Cohenovi likovi izbjegavaju. Jedino dopušteno stvaranje u svijetu ovog romana jest autorovo.

Upravo se na toj autoreferencijalnoj strukturalnoj razini susreću *Omiljena igra* i *Divni gubitnici*. Time se ne žele poreći tematske poveznice⁴² (poput magije, mučenja, ludila, kontrole, prezira spram konvencionalnih građanskih vrijednosti) ili analogni prizori (noćne vožnje automobilom dvojice prijatelja, Pa-

41 »An Erotic Writer: The 'Minestrone' Novels of Leonard Cohen«, *London Magazine*, 15, br. 3 (kolovoz–rujan 1975), 23–24.

42 Paceyev »The Phenomenon of Leonard Cohen« je jedna takva inovativna tematska studija.

lais d'Or kao kvebečka inačica irokeške duge kuće) ili slične metafore (iz popularne kulture, filma, seksualnosti). Breavmanov je dnevnik očito jednakovrijedno svjedočanstvo želje za vladanjem kao i F.-ovo dugo pismo prijatelju. U *Omiljenoj igri* Breavman savjetuje Patu Booneu »... budi očajniji, pokušaj zvučati bolnije ili ču te morati zamijeniti nekim crncem....« (str. 97/95). U drugom romanu, Ray Charles ga zaista zamjenjuje. Te međusobno povezane reference slične su povezivanju *The Spice-Box of Earth* i *Omiljene igre* preko pjesama koje Lawrence Breavman piše — pjesama koje je Leonard Cohen pretvodno objavio pod vlastitim imenom. Ta vrsta tekstualnog znaka nema ulogu lažnog autobiografskog indikatora, ona radije usmjerava pažnju čitatelja na osnovni književni (a ne ljubavni) karakter Cohenova glavnog interesa. Ova posebna vrsta intertekstualne reference uobičajena je u suvremenoj metafikciji: o tome svjedoče *LETTERS* Johna Bartha.

Tako je nova razina dodana već složenoj referencijalnoj strukturi koja prema definiciji pripada žanru romana. Uvijek postoji, u ovoj mimetskoj formi, izvantekstualna referenca na svijet izvan romana, makar samo u smislu da je tekst analogan vanjskom svijetu i ne stoji s njim ni u kakvom reducirajućem omjeru jedan na jedan. Kuće mogu postojati u fikciji zato što postoje u stvarnosti; no, određena fiktivna kuća ne mora imati izravan model u stvarnom svijetu. Unutarnji svijet romana, fiktivni svemir tvori, dakle, uobičajenu drugu razinu reference, onu koju možemo nazvati *unutartekstualnom*. U *Divnim gubitnicima* međuodnosi tih dviju razina, izvantekstualne i unutartekstualne, i tematski su složeni i strukturalno značajni.

Javno stalno zrcali privatno: kanadske nacionalne krize korespondiraju krizama likova. Analogije vanjskog svijeta i unutarnjega fikcionalnog svijeta mame čitatelja na pokušaj razumijevanja svijeta u kojem se svi muški likovi stupaju i pretvaraju u film o Rayu Charlesu projiciranom na nebu i u kojem se identiteti svih ženskih likova (uključujući identitet stvarne irokeške svetice iz 17. stoljeća, Catherine Tekakwitha) zamagljuju kako bi stvorili kompaktnu mitološku figuru Izis. To je ujedno svijet u kojem sižejno vrijeme obrće logično (linearno) vrijeme pripovijedanja. Bizarni trokut likova simbolički pretvoreni u siročad također je, naravno, uprizorenje povijesti i sudbine Kanade — njezinih povijesnih osvajanja (smrti Indijanke, tj. Edith, a potom Francuza, F.-a), a možda i njezine sudbine (da postane američki film).

Ovo simultano spajanje unutarnjih i vanjskih referenci dovoljno zbujuje da obeshrabri stalne pokušaje ostvarivanja jedinstvenog tumačenja — čime se možda izvršava F.-ova naredba da se ništa ne povezuje. No što se događa kad se reference na druge tekstove — autorove ili tuđe — dodaju već previše određenoj romanesknoj referenci (unutartekstualnoj i izvantekstualnoj)? Očigledno, uslijedit će daljnje komplikacije, jer su u metafikciji uglavnom moguće barem dvije druge referencijalne razine: autoreprezentacijska, kada se tekst referira na sebe kao tekst, otisnut na papiru, ili kao književni artefakt; i *unu-*

tartekstualna, koja upućuje na druga djela ili književne konvencije. U potonjem slučaju, prizvani tekstovi ostaju u pozadini metafikcijskog, čime tekst poprima nadređeni položaj i vidljivo obuhvaća tehnike ili teme drugih djela. Posljedica ovoga, kao prvog nadodanoga referentnog sloja, jest povećana »literarnost«, nova svijest o jedinome pravome ontološkom statusu teksta.

Prema nekim suvremenim teorijama, intertekstualnost je zapravo jedan od načina percepcije u književnosti prema kojem, putem njezina prepoznavanja, citatelj utvrđuje strukture koje zapravo čine tekst umjetničkim djelom.⁴³ Ne dovodeći u pitanje te složene i uvjerljive teorije, valja naglasiti jednostavnu činjenicu da metafikcija poput *Divnih gubitnika* naprosto iznosi na površinu ono što je ovdje postavljeno kao stvarnost cjelokupne književnosti — zasnivanje vlastitog postojanja na odnosima s drugim tekstovima. Cohen se ovdje igra konvencijama epistolarnog romana (»Dugo pismo od F.-a«) i dnevničke forme (bezimenog pripovjedača iz 1. dijela), kao što se igrao s pjesničkom tradicijom od Shakespearea preko Baudelairea do Yeatsa u svojim pjesničkim slikama.⁴⁴ Cohen je priznao u jednom intervjuu svoju svjesnu intertekstualnu namjeru budući da piše »koristeći se svim tehnikama modernog romana, što je disciplina u kojoj sam se izvježbao — dakle, to je velika molitva koja koristi konvencionalne tehnike pornografske napetosti, humora, zapleta, razvoja likova i konvencionalne intrige.«⁴⁵ Cohen tvrdi da je, oboružan knjigom o Catherine Tekakwithi i stripom *Blue Beetle* iz 1943. godine, rekao samome sebi »... ako ne umijem pisati, ako ne mogu *zacrniti ove stranice*, onda stvarno ne umijem ništa« (kurziv dodan).⁴⁶ Cohen je čak intertekstualan u svojim intervyjuima, citirajući svog lika Breavmana. Stalna i neprikrivena upotreba stripovskog jezika i oglasa, kao i isusovačkih kronika o Catherinu životu u *Divnim gubitnicima* dokaz je Cohenove intertekstualne namjere. Ustvari, kritičari su iskusili pravu potragu za blagom u isusovačkim pričama⁴⁷ i izvorima raznolikim poput Plutarha, Normana O. Browna i Nietzschea.⁴⁸ Međutim, obično se nisu pitali kako tumačiti funkciju tih referenci, posebno uz činjenicu da se one otvoreno priznaju u samom tekstu.

Često, na primjer, erotski dijelovi romana očito žele parodirati analogne religijske tekstove, bilo da se radi o duhovnim vježbama sv. Ignacija ili *Bibliji*

43 Vidi ranije rade Julije Kristeve u *Sémétotikè: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), str. 255; i u novije vrijeme, projekt Michaela Riffaterrea čija je verzija »The Semiotics of Poetry« predstavljena na Medunarodnom ljetnom institutu za semiotiku i strukturalizam, Toronto, lipanj 1980.

44 U *Leonard Cohen*, str. 24, 35, 47 i nadalje, Scobie pronalazi Cohenove aluzije u *Let Us Compare Mythologies*, *The Spice-Box of Earth* i *Flowers for Hitler*.

45 Ondaatje, *Leonard Cohen*, str. 45.

46 Harris, »Leonard Cohen: The Poet as Hero: 2«, str. 29

47 Leslie Monkman, »Beautiful Losers: Mohawkk Myth and Jesuit Legend«, *Journal of Canadian Fiction*, 3, br. 3 (1974), str. 57.

48 Lee, *Savage Fields*, str. 67, 122–123, 123n, 125.

kao cjelini.⁴⁹ Preobrazba, preko forme parodije, duhovnih vrijednosti u njihovu suprotnost ovdje upućuje na način tumačenja uloge Cohenove intertekstualnosti općenito. Ruski kritičar Mihail Bahtin uvrstio je istu vrstu inverzije službenih društvenih i književnih normi u Rabelaisovu djelu u »karnevaleski« dio pučke tradicije.⁵⁰ Poput Cohenove metafikcije, koja sugerira da je čitatelj aktivni sustvaratelj djela, tako i srednjovjekovni karneval postoji na granici između umjetnosti i života te ne pravi razliku između glumca i gledatelja. Nema svjetala na rubu pozornice, svijet je ta pozornica. Ono što se kasnije u klasicističkome francuskom kritičkom okviru nazivalo odvratnim naturalizmom, Bahtinu je dopušteno kršenje normi, drugi, obrnuti svijet, paralelan službenoj srednjovjekovnoj kulturi. Za analizu *Divnih gubitnika* zanimljiv je Bahtinov opis »grotesknog realizma« ovog svijeta kao istodobno ambivalentnog i nepotpunog. Sve odvratne ili naizgled negativne kvalitete (prema službenim normama) — ismijavanje, opscenost, ponižavanje, čak i smrt — ambivalentne su u smislu da su njihove suprotnosti (iskrenost, sloboda, regeneracija, obnova) implicitno sadržane u njima. Poput prirode, karnevaleski vremenski okvir je cikličan, usaćuje u umiranje spoznaju o obnovi: iz jednog tijela uvijek nastaje novo u nekom obliku. Čitateljima *Divnih gubitnika*, mrtvi likovi koji se javljaju, mijenjaju i stapaju sa živima, čine tek jedno tijelo. Riječima Catherineina ujaka, »Mijenjam se / a isti sam.«⁵¹ Prema Bahtinu, »nedovršeno« i »otvoreno« tijelo čak nije odvojeno od svijeta koji ga okružuje jasno definiranim granicama; ustvari, ono se stapa s njim i postaje »kozmičko.« Izis i film o Rayu Charlesu na nebu ovdje padaju na pamet, iz očitih razloga. U karnevaleskom je naglasak na procesu, nastanku — otud »nedovršenost« koja karakterizira groteskno.

Karnevaleskno je smješteno na razini koju Bahtin dosta nespretno zove »materijalnim tjelesnim donjim slojem« (str. 368). Opsjednutost tjelesnim otvorima i spolnim organima, kod Cohena i Rabelaisa, dovodi do čestih slika jedenja, pijenja, obavljanja nužde i raznih oblika spolnih općenja (u *Divnim gubitnicima*, često oralnih i analnih). Verbalna inačica toga skatološkog sadržaja koji je prisutan u većem dijelu romana jest prostačenje i blasfemija jezika. I ovdje je ponovno na djelu karnevaleskna ambivalencija. Ta vrsta jezika nije samo nepristojna; ona je također znak neukrotive jezične vitalnosti i slobode. Ta opscenost, kada je se izdvoji iz njezina pučkog konteksta, kao što je slučaj

49 Vidi Jones »In Search of America«, str. 236; i Hutcheon, »Beautiful Losers: All the Polarities«, str. 43–44, 48 i »The Poet as Novelist«, str. 8–10.

50 *Rabelais and His World*, prijevod Hélène Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968), str. 1–58, 94–95. Te stranice čine osnovu za raspravu koja slijedi; sve daljnje reference na ovo djelo naznačene su u tekstu.

51 *Divni gubitnici* (Toronto: McClelland and Stewart, 1966), str. 130–131. Sve daljnje reference na ovo djelo naznačene su u tekstu. (Nap. prev.: druga brojka odnosi se na stranicu hrv. izdanja iz 1998.)

u današnje vrijeme, obično se doživljava negativnom. Čini se da je to ujedno i Cohenova poruka u romanu, jer se on neizmjerno trudi konfrontirati, šokirati svoje čitatelje u pokušaju da ih ponovno približi svojim tijelima — i jeziku o svojim tijelima. U *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen* pisac izjavljuje: »Prljave riječi ne postoje... uopće.« Nakon što se izgubila istinska ambivalencija te usmjerenosti na tjelesno, seks je — poput rođenja, smrti i drugih tjelesnih funkcija — bio izbačen iz kanona ozbiljne književnosti, kao i iz ukrasnog jezika. Cohen poput Rabelaisa odbija takvo odvajanje umjetnosti od realnosti tjelesnog života. Međutim, i *Divni gubitnici* uklapaju se u Bahtinov opis varijante srednjovjekovnog modela, romantičarsko grotesknog. Ovdje imamo snažnu individualističku reakciju na racionalizam, na ono što Bahtin zove »službena, formalistička i logička autoritarnost« (str. 37). Isusovci i njihove kronike u romanu stalno se, prisjetimo se, suprotstavljaju perverznim junacima i njihovu začudnom pisanju.

Ovo uspoređivanje srednjovjekovne književne i društvene paradigmе s modernim metafizičkim djelom nije predviđena kao digresija, niti kao egzotična analogija. Može se tvrditi da je Cohenov svijet sasvim nalik onome koji Bahtin opisuje kao rabelaisovski: potreba za inverzijom normi srednjovjekovnog društva dovedena je u vezu s osjećajima nesigurnosti u suočavanju sa silama prirode i društvenim poretkom. Strah koji oni potiču pridonosi temeljnoj ozbiljnosti službene kulture i stoga stvara i potrebu za kršenjem normi i privremeno dopuštenje da se to čini za vrijeme karnevala i u pučkom humoru općenito. I Cohenov moderni svijet živi u strahu budući da je žrtva svoga prirodnog i društvenog »napretka«. Gradovi su zavladali divljinom; plastika je zamijenila koru drveta; filmske su zvijezde moderni sveci na celuloidnom nebu. U *Divnim gubitnicima* svi su likovi pomalo »unakaženi« ili u »svakodnevnoj« ili u »vječnoj« mašineriji, ovisno o tome je li njihov bol prouzročio materijalni ili duhovni sistem. F. koji voli strojeve i propovijeda o sistemu, priznaje na kraju poraz. Cohenovo je tehnološko društvo srednjovjekovno poput Rabelaisova, suočeno s ozbiljnim, pa čak i zastrašujućim svemirom, kojem se s vremenom na vrijeme mora suprotstaviti — opscenošću, seksualnošću, veličajući simbole pučke kulture — ili, da se poslužimo terminom današnjice, pop-kulturom. Stripovi, popularna glazba i filmovi današnje su verzije Bahtinovih »popularno-svečanih formi«, koje su suprotstavljene službenoj formalnoj kulturi. Prema Cohenu, književnost mora biti otvorena za primanje energije naroda.⁵²

Međutim, u ovom romanu ima više značajnih odmaka od bahtinovske sheme. Prema rusko-marksističkom gledištu, te pučke forme u biti se smatraju utopijskima, usmjerenima na budućnost, prema »pobjedi materijalnog obilja

52 Usp. Eli Mandel, »Cohen's Life as a Slave«, u *Another Time, Three Solitudes: Contemporary Literary Criticism in Canada*, br. 3 (Erin, Ont.: Porcépic, 1977), str. 127–128, u kojem Mandel opisuje popularnu kulturu antiliterarnim, antihumanističkim porivima kod Cohena.

za sve, slobode, jednakosti, bratstva svih ljudi. Pobjeda budućnosti osigurana je besmrtnošću naroda. Rođenje novog, većeg i boljeg, neizostavno je i neizbjegno kao smrt starog« (str. 256). *Divni gubitnici* završavaju gotovo identičnim ironijskim obratom toga optimističnog utopizma. Revolucija onih koji su dobili drugu priliku propada; svi samo sjede i gledaju film o Rayu Charlesu na nebu, zahvalni što je to »samo film«, a ne nešto u »životu« što zahtijeva aktivan odgovor. No čini se da je Cohenova ironija usmjerena i na neuspjeh prosječnog čitatelja fikcije, njegov neuspjeh da aktivno sudjeluje u kolektivnom procesu koji može revitalizirati ne samo kulturu, već i društvo — čin stvaranja kroz čitanje.

Međutim, ovdje se krije druga razlika Cohena i bahtinovskog modela. Dok smrt uvijek podrazumijeva rođenje prema Bahtinovu gledištu ambivalencije, na sadržajnoj razini *Divnih gubitnika* svi su likovi siročad, sav seks je namjerno sterilan (mehanički, oralan ili analan), svi likovi osim jednoga umiru. Čini se da se rođenje izrazito i odlučno poriče. No to je točno samo na razini sadržaja; strukturalno, svi se likovi ponovno rađaju, transformiraju, stapaju u dvije središnje figure. Opirući se normalnoj romanesknoj logici, te *formalne* složenosti ukazuju na činjenicu da je ponovno rođenje zaista dio smrti, ali da je stvaranje dopušteno samo autoru i, ako odlučimo da ne sjedimo i pasivno promatramo revoluciju, čitatelju.

Upotreba karnevaleskognoga kao kritičkog pojma u raspravi o ovom romanu omogućuje nam da povežemo društveno i književno na formalnoj razini (inverzija normi) i da uvidimo mehaniku veza između djela i riječi, seksualne perverzije sadržaja i opscenosti jezika.⁵³ Ono što je možda i važnije, pruža nam potreban kontekst u koji možemo smjestiti Cohenovu upotrebu pop-kulture. Ta je kultura ocigledno suprotstavljena službenoj kulturi vječnog i ozbiljnog: ovdje se Partenon može obojiti u crveno lakom za nokte čije ime glasi Tibetanska žudnja. Cohenovo započinjanje karijere pop-pjevača dokaz je poštovanja koje ima prema ovoj tradiciji »naroda«.⁵⁴ Charles Axis (Atlas), Plastični Čovjek, Plava buba, »Tres! Žbam! Bum!« — sve ove intertekstualne reference jednako su legitimne kao i one iz *Biblije* ili Nietzschea.

Stripovi su poput popularnih pjesama ambivalentni: smiješni, a opet ozbiljni, prolazni, a ipak imaju trajnu vrijednost. Oni, zajedno s filmovima, čine svete tekstove nove, moderne religije, religije koja parodira (tj. obrće) jezične, književne i ideološke norme službene religije. Ta nova religija ima svoje svece,

53 Razni su kritičari pristupali problemu jezika iz perspektive realizma: likovima je *potrebna* opscenost kako bi otkrili svoju maniju ili pobunili se protiv razuma. Vidi Ondaatje, Leonard Cohen, str. 49; i D. G. Jones, *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature* (University of Toronto Press, 1970), str. 78.

54 Zato je teško složiti se sa Scobiejem koji tvrdi da popularna kultura predstavlja banalnu, jeftinu, dostupnu emociju i kod Cohen-a se koristi na satiričan način. Vidi Scobie, *Leonard Cohen*, str. 115–116.

poput Marilyn Monroe, svoju vlastitu verziju biblijskog stvaranja svijeta i izgona (bijeg u kućicu na drvetu), svoje proroke i apokalipsu; no naglasak je uvijek na *procesu*. U filmovima, F. je običavao gledati u projekcijsku zraku (ne u priču koju je prenosila i projicirala na platno): »To je prva zmija u sjeni prvotnog vrta, albino vrtna zmija koja našem ženskom pamćenju nudi okus — svega!« (str. 243/244) No ova nova religija ambivalentna je i u još jednom smislu. Filmovi se, na primjer, percipiraju na dva suprotna načina u romanu. Oni su potencijalno pozitivne sile s obzirom na ono što nude, iskustvo iz druge ruke, mogućnost razumijevanja stvari koje netko ne može osobno iskusiti. F. kaže pri povjedaču: »... iskusio si bol, tu vrst boli, kad si se našao u filmskim novostima Belsen.« (str. 194/213) S druge strane, filmovi isto tako mogu biti zamjena za iskustvo, voljno izbjegavanje sudjelovanja u životu, kao na kraju romana. Za razliku od irokeške duge kuće, scene »terapije jebanjem« Catherinina ujaka (str. 21), »moderna kino dvorana ... predstavlja tek smrt emocije. U tim strogim okvirima nema braka, svatko sjedi na svojim genitalijama jer na ekranu su srebrne genitalije.« (str. 22/29)

Ova nova religija, čiji sveti tekstovi pripadaju sferi popularne kulture, jest seksualnost. Poput službene religije duha, i religija tijela sistematična je pa je zato u kontekstu *Divnih gubitnika* i F.-ova prihvaćanja neuspjeha izrazito sumnjiva. U romanu prepunom sistema, Cohen se usredotočio na ta dva.⁵⁵ Oni dijele svoje temelje u korpusu svetih tekstova, koji imaju ulogu čvrstih referentnih uporišta za likove kao i za čitatelja. Ta tekstualnost postaje strukturalno načelo kao i tema romana u cjelini: *Divni gubitnici* parodiraju ne samo *Bibliju*, već i priručnike o seksu i pornografsku prozu.

Perverzija i erotika u riječi i djelu u ovom romanu može se shvatiti i kao dio šireg književnog trenda koji obuhvaća veliki dio suvremene metafikcije. U latinoameričkoj suvremenoj prozi ovaj pravac je nazvan »neobarok« jer svoje strukturalne korijene vuče iz španjolske barokne tradicije. Ali opće značajke neobaroka prisutne su i u drugim kulturama, i *Divni gubitnici* su ustvari primjer takvog teksta. Kubanski romanopisac Severo Sarduy tvrdi da u znak protesta protiv svođenja jezika na jednostavnu komunikacijsku funkciju, jezik neobaroknih tekstova obilježava opsesivno ponavljanje, eksces i, psihanalitičkom terminologijom, djelomičan gubitak »objekta«.⁵⁶ Otud naglasak na grudima i izlučevinama, ili njihovim metaforičkim inačicama, i na projiciranju snažnog osjećaja *horror vacui* na jezik. Erotičnost tih tekstova tako postaje si-

55 Kritičari se slažu oko postojanja toga sistemskog obrasca, no malo njih se slaže oko toga mogu li ili trebaju li biti, ili jesu li zapravo sistemi razlomljeni u tekstu. U jednom su taboru Scobie, *Leonard Cohen*, str. 101, i Jones, *Butterfly on Rock*, str. 78; a u drugome Lee, *Savage Fields*, str. 88, i Hutcheon, »*Beautiful Losers: All the Polarities*«, str. 49–55.

56 »El barroco y el neobarroco«, u *América latina en su literatura*, 2. izdanje, ur. César Fernández Moreno (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974). Ova se rasprava ponajviše temelji na str. 181–182.

gnal koji upućuje na igru koja se igra s ovim »izgubljenim objektom«. Cilj seksa je užitak, a ne razmnožavanje. »Prirodan dijalog tijela« je prekinut i njegovo mjesto zauzima neprirodnost. Seksualna perverzija postaje sadržajna analogija retorike forme koja lako može probiti denotativnu ili prirodnu razinu jezika. Ta prijetnja visi nad izmučenim čitateljima *Divnih gubitnika*, budući da smo uvrijedeni formalnim i tematskim izazivanjem naših možda nepreispitanih prepostavki o književnosti, jeziku i društvu.

Sada smo, međutim, prešli na onu četvrtu referencijalnu razinu. Vidjeli smo kako uobičajene reference u romanu (izvantekstualne i unutartekstualne) postaju složenije, prvo putem intertekstualnosti, a potom i putem autoreferencijalnosti. Ove druge razine (koje se obično dodaju metafikcijom) ne funkcioniраju u Cohenovu tekstu onako kako bi to netko mogao očekivati, to jest, da odvrate čitatelja od stvaranja prvih dviju referenci i ograniče nas na narcistički tekstualni formalizam. Umjesto toga, dvije se dodatne razine ustvari združuju kako bi čitatelja *Divnih gubitnika* ponovno usmjerile na posljednju *vanjsku* referencu, čime se zatvara referencijalni krug. One to čine usmjeravajući nas izvan teksta, podsjećajući nas da, premda je ono što čitamo samo književno djelo u čijem stvaranju sudjelujemo i mi u mašti preko medija jezika, taj je čin ipak alegorija procesa stvaranja reda, imenovanja i dekodiranja koji su dio našeg dnevnog iskustva razumijevanja stvarnosti. Istina je, međutim, da ovdje postignuta izvantekstualna razina nije sasvim ista onoj koju smo gore naveli kao prvu razinu reference u romanu, to jest, na predmete i radnje iz svijeta izvan romana. Ovdje, umjesto proizvoda, proces (čitanja) čini referencijalnu točku. I upravo ta razlika omogućuje metafikcijama poput *Divnih gubitnika* da izbjegnu i tekstualno narcističku i jednostavnu mitemtičku dimenziju i postanu ustvari »djelatne«, u smislu da prisiljavaju nas, čitatelje, da preispitamo i možda čak promijenimo naše čitateljske navike — a time i naše životne navike.

Poput *Omljene igre*, *Divni gubitnici* sadržavaju i statične i dinamične moduse tekstualne samoreprezentacije, budući da roman svjesno paradira i svojim *pisanim* identitetom i *procesom* svojeg stvaranja, činovima pisanja i čitanja. Katkad se ta dva modusa spajaju, kao što proizlazi iz F.-ove izjave: »Molitva je prevodenje. Čovjek se prevodi u dijete i traži svaku riječ loše naučenog jezika« (str. 56/66). Pripovjedač prvog dijela romana naučio je tu lekciju i služi se engleskim dijelom grčko-engleskog jezičnog priručnika (str. 137–142) kao molitvenikom kako bi tražio usluge na jeziku kojim mahnito pokušava ovladati. Na drugim mjestima, izričito se naglašava pisani karakter teksta. Ne postoje drugi razlog, na primjer, za ironični podatak u epigrafu romana da riječi iz pjesme »Ol' man River« pjeva Ray Charles. Na nekoj drugoj razini samoreprezentacije, početak otvoreno pisanog teksta »Dugo F.-ovo pismo« potvrđuje svoju literarnost kroz intertekstualnost: »Pet godina, prošlo je pet dugih godina.« (str. 145/161) uz ironični prizvuk Wordsworthovih stihova »Prošlo je pet godina; pet ljeta u trajanju / Pet dugih zima!« — uvodnih stihova pjesme poz-

nate kao *Opatija Tintern*. No ovdje romantičarski ruševnu opatiju zamjenjuje soba za profesionalnu terapiju ustanove za mentalno oboljele zločince. Stvarna pisana narav F.-ova pisma (odnosno teksta pisanog rukom), iskorištava se *tiskanim* tekstom koji čitamo: te crte reproducirane u romanu (str. 146/162, 151/167, 225/246) F. je izvukao svojim ravnalom kako bi impresionirao medicinsku sestruru, no one na kraju impresioniraju čitatelja tekstualnošću usmjerenom na vlastitu tekstualnost.

F. je i sam iznimno svjestan svog čina i mogućih posljedica: »Mislim da će ovaj tekst pokvariti košare u S.R.T.-u.« (str. 199/218). Ali on, poput Breavmana, također zna što obuhvaća prenošenje života na papir. Pišući o svojim omiljenim filmskim zvjezdama, on ih moli: »Lezi na moj papir, malo filmsko tijelo.« (str. 206/226) Na kraju drugog dijela romana, F. »završava radosno pismo koje je obećao.« (str. 226/248) riječima »Iskreno tvoj, Signé F.« Formalni završetak pisma onemogućuje odbijanje završetka na sadržajnoj razini, budući da F. treba pobjeći iz ludnice.

F.-ovo je pismo autoreferencijalno i na još jednoj razini. On objavljuje svojem čitatelju/prijatelju (jer čitajući, nas se kao čitatelje poistovjećuje s predviđenim primateljem pisma), »Ovo je pismo napisano starim jezikom i nije mi bilo nimalo jednostavno sjetiti se zastarjelih izraza.« (str. 153/169) Dok piše o povijesti i revoluciji, strahuje da je »preduboko zašao u stari jezik. Mogao bi me zatočiti.« (str. 163/180) Kasnije se F. obraća povijesti u tom »starinskom stilu«, a potom »u srednjem stilu« (str. 188/207), odnosno, žargonom ovisnika; no paradoksalno, on potonjem dodaje učene fusnote kako bi objasnio terminologiju sa svim znanstvenim etimološkim obilježjima koja bi mogla biti potrebna nama i priopovjedaču i u kojima bismo uživali. F. je iznimno svjestan čitatelja svojega pisma: on još uvijek želi poučavati, utjecati na svoga prijatelja, a time i na nas. No, sjećamo se da je u *Omiljenoj igri* metafora umjetničkog stvaranja bila masturbacija, čime je sugeriran poriv koji je više solipsistički nego didaktički. To je ponovno istina samo na razini sadržaja; na razini forme ili postupka, onanija je usmjerena prema van, u smjeru čitatelja. Taj je obrat jasan u amblematskoj sceni u kojoj F. čita knjigu Edith o »autoerotskim vježbama« (str. 168–169/185–186). Dio koji se čita naglas sadržava dva odvojena komentara o tome koliko su abnormalni ukusi naoko nevine, normalne osobe. Konačni učinak ovog čina čitanja na F.-a analogan je učinku koji čitanje *Divnih gubitnika* može imati na čitatelja: »Tekstovi su djelovali na mene« (str. 169/186). Cohen često parodira pornografiju kako bi alegorijski naglasio izvantekstualnu vezu s čitateljem na razini postupka. Ostvaruje tu novu mimetičku poveznici između umjetnosti i života putem unutartekstualnih i autoreferencijalnih metafikcijskih tehniku koje bi se, poput masturbacije, površno mogle činiti krajnjim oblikom narcizma. No upravo tako *tekst* »djeluje na« čitatelja.

U *Ladies and Gentlemen... Mr. Leonard Cohen*, pisac promatra i komentira sebe dok se kupa na ekranu. Cohen u kadi ispisuje po pločicama »Caveat

lector«. Vječno svjestan samoga sebe, Cohen se očito nikad u potpunosti ne rješava »varanja«. I sami *Divni gubitnici* često se približavaju svojoj tekstualnoj samosvjeti na jednako neprikriveni način. Pripovjedač, primjerice, najednom pita: »O Čitatelju, znaš li da je ovo napisao čovjek? Čovjek nalik tebi...« (str. 102/114) To određenje nije potrebno, kako smo vidjeli, za drugi dio romana, jer F. u njemu jednako preklinje pripovjedača i nas, »objasni me, nadrasti me.« (str. 158/175) jednako upućena nama kao i pripovjedaču. Manipulirajući svima onima koji ga čitaju, F. svima nama poručuje da nastavimo čitati njegovo pismo kako bismo saznali kako je Catherine okončala; ali nam isto tako poručuje: »Čitaj onim dijelom uma koji je zadužen da pazi na stršljenove i komarce.« (str. 188/206) Priča koja slijedi započinje s »Lutala je po razlistaloj šumi...« (str. 195/214) Ali F. zastaje i objašnjava: »Moram te malo potaknuti fikcijom, takvo ti je nasljeđe....« (str. 195/215)

Takvi su umetnuti komentari česti u *Divnim gubitnicima* i služe tome da nas zateknu, da nas vrate spoznaji kako istovremeno čitamo tekst i manipulirani smo od strane njegova (njihovih) autora. U 17. odlomku prvog dijela, pripovjedač započinje molitvu riječima s velikim početnim slovima »Stvorene Sam U Tvom Jutru Koje Ispisuje Mnoštvo Riječi S Početnim Velikim Slovom« (str. 54/64). F. kasnije utvrđuje, »Sve moje arabeske se mogu objaviti« (str. 151–152/168), i dok ga medicinska sestra promatra kako piše, F. je želi impresionirati, »otud sva pretjerivanja.« (str. 154/170). U trećem dijelu romana, »Divni gubitnici: Epilog u trećem licu«, dječak zamoli starca: »Uh, reci mi neku od onih priča o Indijancima za koje stalno govorиш kako ćeš ih jednog dana staviti u knjigu...« (str. 232/254) Starac potom nabraja listu imena — indijanskih, engleskih i francuskih inačica s kojima se čitatelj ranije susreo u *ovoј knjizi* (str. 5, 7/20). Glas u trećem licu toga konačnog dijela namjerno je i simbolički teško odrediti, ali je jednako svjestan vlastitog postojanja kao i druga dva: »Starac je imao fantastičan nastup (koji ne namjeravam opisati).« (str. 241/263) No, ne može odoljeti i čini upravo to.

Naravno, s čitateljeva gledišta, kada pripovjedačev glas opisuje, on ustvari *stvara* scenu. Pripovjedač prvog dijela opsjednut je idejom stvaranja sustava, koju je naučio od F.-a. Učitelj je sebe nekoć doživljavao kao dr. Frankenstein u sred automobilske nesreće. Naoružan iglom i koncem, pokušao je ponovno sastaviti raskomadane dijelove ljudskih tijela: »Nisam imao nikakvu ideju kako bi čovjek trebao izgledati i neprestano sam je mijenjao.« (str. 175/193) F.-ova noćna mora postaje alegorija ili *mise en abyme* procesa karakterizacije u romanu, u kojem se svi likovi, uključujući F.-a stupaju: »... ponekad bih shvatio da prošivam svoje meso i da sam prišiven za neku vlastitu grotesknu kreaciju. Pocijepao sam nas, a kad sam začuo kako moj glas urla s ostalima, znao sam da sam neraskidivi dio te katastrofe.« (str. 175) Mi, čitatelji, budući da se ne možemo identificirati na tradicionalan način s neobičnim likovima u romanu, smješteni smo kraj stvaratelja.

Postoji još jedna formalna alegorija te vrste koja funkcionira na isti način. Ironijska verzija procesa stvaranja predstavljena je u autorefleksivnom motivu imenovanja. Bezimeni pripovjedač smatra da imenovati znači kontrolirati: »Irokezi su dobili ime od Francuza. Imenovati hranu je jedno, a imenovati ljudе nešto drugo...« (str. 6/12). Opisno ime, Ljudi iz duge kuće (»Hodenosau-nee«) zamijenjeno je imenom »Irokezi« koje potječe od riječi *hiro*, fatički — »Kao što rekoh« — i *koué*, »uzvik radosti odnosno žalosti«, koji se dodaje u svrhu tumačenja *izgovorene* riječi slušatelju (str. 7–8/13–14). Usmeno uzmiče pred pisanim, indijanske legende pred kronikama francuskih isusovaca. Englezi nastavljaju proces imenovanja nakon preuzimanja vlasti. Pojedinci doživljavaju istu sudbinu kao i skupine kojima pripadaju: Tegaigenta postaje Marie–Thérèse, kao što Kateri postaje Catherine. No, imena nisu samo pojavnosti, ona su sudbina. F. usput spominje, »Ljubav je zašla u Rue Ste. Catherine, u ulicu te zaštitnice usidjelica.« (str. 186/204)

U *Divnim gubitnicima*, F. predstavlja figuru madioničara, i baš kao u prvom romanu, to je položaj kontrole. F. je stoga i teoretičar procesa imenovanja; »Podite s nama u svijet naziva. F. je rekao: Od svih zakona koji nas vežu za prošlost, nazivi stvari su najozbiljniji... Nazivi čuvaju dostojanstvo Pojavnosti. F. je rekao: Znanost započinje grubim imenovanjem s namjerom da se prevedi pojedinačni oblik i sudbina svakog crvenog života kako bi se naposljetu svu nazvali Ružom.« (str. 40/49) Značajno je da pripovjedač nema imena i stoga je implicitno povezan s viđenjem Catherineina ujaka za vrijeme »terapije jebanjem« za »jedno istinsko lice koje je bilo isto i koje nije imalo imena koje se mijenjalo i mijenjalo u samog sebe iznova i iznova« (str. 131/146). Poput F.–ova šivanja, ovo nekontrolirajuće neimenovanje funkcionira kao *mise en abyme* formalnog postupka karakterizacije u romanu.

F. nas također obavještava da je, prema ocu Cholenecu, Catherine Tekakwitha umrla »en prononçant les noms de Jésus et de Marie« (str. 209/230). F.–ova verzija priče sadržava značajnu varijaciju: ona je umrla *pogrešno* izgovarajući imena, spotičući se preko njih. U nastavku prekorava kroničara što nije zabilježio točne glasove: »Igrala se s Imenom, svladala njegovo Ime, nakanemila je sve otpale grane na živo stablo.« (str. 209–210/230) Kako bi nam olakšao posao, F. uspostavlja očiglednu vezu s Tetragramom i Božjim imenom (referenca je na židovsko ime Boga koje se piše s četiri slova). No, F. je bio taj koji je molio »O Oče, Bezimeni i Oslobođen Privida« (str. 178) i video apokaliptično Siroče kojem poput pripovjedača nema »manu imenovanja u pogledu.« (str. 188/207)

U *Divnim gubitnicima* postupak imenovanja povezan je i s prevođenjem i molitvom. A jezici na kojima se ovdje moli su grčki i engleski. Katkad dobivamo samo formalni engleski prijevod iz rječnika fraza na grčkom jeziku (str. 137–141/152–157); katkad dobivamo oboje (str. 142/158). Dvaput, međutim, dobivamo samo grčki, koji *mi* moramo prevesti. F. na jednom mjestu uspo-

ređuje kanadske Indijance s drevnim Grcima (str. 9/15), a kako bi opisao apokaliptički karakter večere na kojoj Catherineino proliveno vino ostavlja mrlju na univerzumu, pripovjedač nudi dugo objašnjenje grčke etimologije riječi *apocalypse* (str. 98/110). Te dvije zgode pripremaju čitatelja na Izisin govor koji izgovara Edith (str. 183/201), važan ali nepreveden odlomak na grčkom jeziku koji kasnije priziva plavuša u automobilu koja na sebi ima samo cipele (str. 235/257). Nedostatak prijevoda mogao bi se isprva činiti kao da nudi formalnu poveznicu s drugim sustavima jednostrane, odnosno neuspješne komunikacije u romanu: radija, filmova. No prevesti bi zapravo značilo razumjeti, stvoriti, zatvoriti krug komunikacije čija metafora u romanu nije seks nego Telefonski ples. Za razliku od Indijanaca koji stavljaju prste u vlastite uši kako bi zaustavili riječi isusovaca koje uništavaju mitove (str. 81–82), F. i Edith se na taj način povezuju, baš kao što se čitatelj mora povezati s tekstom prevodeći grčki na engleski.

Ipak, komunikacijski je krug ambivalentna slika, u Bahtinovu smislu riječi. Čitatelju on ima pozitivno značenje jer povezuje izvantekstualno (nas) s tekstom koji je i sam »besmislena ogrlica neusporedive ljepote« (str. 17/24). Ali u unutartekstualnom svijetu romana, sve slike krugova definitivno su sumnjive: ponovno, to sugerira da je samo stvarateljima dopušteno da povezuju, da stvaraju, a oni postoje izvan teksta. U svijetu romana, ogrlice se izrađuju od gorećih tomahavka na Brébeufu, ili od teških zubi na indijanskim ženama. (F. kasnije potonje uspoređuje s njihovim »grijesima prije krštenja koji su im visili oko vrata« str. 193 i koji su potaknule velike orgije samoumrtyljivanja.) Catherineine tetke pjevaju joj svadbenu pjesmu o »vječnom vijencu, ovoj ogrlici od zuba« (str. 48/57). Bahtin ističe da su se krug ili prsten u pučkoj tradiciji povezivali i s vječnošću i sa ženskim spolnim organom (str. 243), no ovdje su obojeni negativnom slikom »ogrlice«. Sama Catherine tada je prisiljena pokazati, preko pripovjedačevih slika, i privlačnost i odbojnost koju osjeća prema mladom junaku za kojeg se treba udati: »U mašti je osjetila krug snažnih smedih ruku tog lovca, krugove koje je silom protisnuo kroz usne njezine pičke, krugove svojih grudi koje nestaju pod njim, krug svojih ugriza na njegovom ramenu, krug koji njezine usne prave u poljupcima« (str. 50/59). To je njezina imaginarna, čeznutljiva verzija; stvarnost, međutim, poima — kroz svoju religioznost — kao krugove napravljene od bičeva, spletenog remenja, očnjaka: »Plameni krug napada joj pičku i odsijeca je iz njezina krila...« (str. 51/60) Religija je zatvoren sustav, destruktivan krug. Krug tekst–čitatelj i krug tekst–autor jedini su dopušteni pozitivni krugovi. Stvaranje, neimenovanje, prevodenje — sve te aktivnosti postaju alegorije čina pisanja i čitanja samoga teksta.

U romanu postoje i druga, manje opsežna zrcaljenja ovih procesa. Jedan takav *mise en abyme*, ili umetak mikrokozmičkog zrcaljenja, počinje kao antcipirajuća igra riječima u kojoj jezik neobavezno nagovješćuje čitavu posljednju

scenu transformacije u film o Rayu Charlesu.⁵⁷ Tu F. sjedi u kinu System promatrajući zraku iz projektor-a, proces, umjesto filma: »... treperava zraka⁵⁸ se neprestano mijenja unutar svojih crnih granica« (str. 223, kurziv dodan). F. se tada pita što će se dogoditi kada (ne ako) filmske novosti postanuigrani film. Filmske novosti usporedene su s branom Boulder; kada popusti kasnije u romanu, starac više ne vidi film, jer se pretvorio u filmske novosti — ili njihovu modernu inaćicu, televizijske vijesti. Potom nestaje u filmu. Granica između činjenice i fikcije slama se s popuštanjem brane i film preplavljuje stvarnost. (Slika crnca projiciranog na čistom nebu također priziva i crtani oglas Charlesa Axisa »Junak s plaže« u romanu, ali i stripove općenito — Cohen se često koristi ovim intertekstom.) Nakon smrti, F.-ova koža potamni, a Catherine-rinina posvijetli: statični crno-bijeli *mise en abyme* otisnutog teksta na papiru u *Omiljenoj igri* ovdje poprima dinamičnu snagu, dok *proces*, preobrazba, postaje središte Cohenova interesa.

Na posljednjim stranicama romana susrećemo se s iznenadnim glasom u prvom licu množine neobično naglašenim kurzivom kojim se posebno sugerira uključivanje čitatelja kao sustvaratelja: »... podnosimo ovaj dokument, sa svim zadržanim intencijama, kao prvu stavku obnovljenog svjedočanstva o toj indijanskoj djevojci.« (str. 242–243/265) Ovo se sudioništvo tada koristi kao oruđe zavodenja: »Dobrodošao ti koji me danas čitaš.« (str. 243/265) Nema onog neprijateljstva iz Baudelaireova Prologa *Cvijeću zla*; niti imalo agresije u priječanju Eliota na »Hypocrite lecture, mon semblable, mon frère.« Pisac metafikcije želi namamiti čitatelja u čin stvaranja teksta, mučiti nas, dražiti našim vlastitim očekivanjima.

Cohen je u tom smislu tipičan pisac metafikcije. A *Death of a Lady's Man* može se promatrati kao logična kulminacija formalne autorefleksivnosti *Omiljene igre* i *Divnih gubitnika*. Kao u tim romanima, paralelno pojavljivanje javne i privatne dimenzije ukazuju na autoreferencijalan karakter teksta, istovremeno usmjeravajući čitatelja izvan tog svijeta i vraćajući ga u njegov vlastiti. Privatna dimenzija *Death of a Lady's Man* propast je autorova »braka« s nevjernom, gotovo šekspirijanskom Crnom damom (»Black Lady«); javna dimenzija odnosi se na izdavanje i recepciju same knjige. Te su dvije dimenzije neodvojive: »Maknuo sam se od tebe / onako kako se ovi reci odmiču od tebe.«⁵⁹

57 Vidi raspravu o anticipirajućem i retrospektivnom *mise en abyme* Dällenbach, *La Récit spéculaire*, str. 89–94.

58 Engl. ray. (nap. prev.)

59 *Death of a Lady's Man* (Toronto: McClelland and Stewart, 1978), str. 207. Sve daljnje referenice na ovo djelo naznačene su u tekstu. Zadržani su Cohenovi kurzivi i svi komentari. (Nap. prev.: citati u kurzivu otisnuti su kurzivno i u *Death of a Lady's Man*: skoro svaka pjesma ili prozni fragment u knjizi donesen je dvaput, kao »original« u uspravnom tisku na lijevoj stranici, te kao »komentar« u kurzivu na desnoj stranici.)

Čitatelja oba Cohenova romana ne čudi da je seksualnost ta koja uzrokuje povezivanje ovih dviju dimenzija, kao i projiciranje u njih, a na kraju i kroz zrcalo teksta. Premda to nije roman, već naoko heterogena zbirka pjesama, pjesama u prozi, komentara na iste, *Death of a Lady's Man* bi gotovo mogla biti knjiga koju bi Lawrence Breavman napisao nakon prekida najveće ljubavne veze u njegovu »životu u umjetnosti«. Olovka i penis ponovno se susreću; pjesme upozoravaju pjesnika »Ponovno ćeš zapjevati samo ako se okaniš razvrata« i nagovaraju ga: »Baci se na svoju ukrućenost i lati se pera« (str. 22). Njegova »tamna erekcija« naposljetku je ipak, »nevidiljiva / osim unutar hlača poezije« (str. 175). Kao u oba romana, autoerotsko i književno usko su povezani: »koliko ova koncentracija više ispunjava od bavljenja stranom prisutnošću, ili gore, uz nemiravanja tuđeg srca« (str. 23). No, kao u *Omiljenoj igri*, uzne-mirena su druga srca, a njegovu se pjesmu smatra »okrutnom i sebičnom« (str. 23). Njegova Crna dama ujedno je i njegova tvorevina, »Magnum Opus« sredovječnih godina (str. 114), i njegova muza: »... mogu stvoriti svijet u kojem ćeš se motati, velik svijet, složen i istinit, u kojem sam ipak na kraju ljubavnika...« (str. 66)

Seksualni odnosi još uvijek uvjetuju književne u ovom djelu — ili obrnuto. Engleski postaje »sterilizirana svinja od jezika koja nema genitaliju« (str. 26). Međutim, autoreferencijalnost ovog teksta počinje djelovati na višejezičnoj razini, ili čak grafičkoj. »Jezik ljubavi« postaje »jezik besmislica, sa slabim i loše oblikovanim slovima, pergament uprljan izmetom; ali znamo, nema sumnje da potječe od velike formule rijeći...« (str. 143) Premda naslov *Death of a Lady's Man* upućuje na postojanje jedne velike tematske okosnice, struktura djela je od samog početka dvostruka: »Smrt ovoj knjizi ili jebeš ovu knjigu i jebeš ovaj brak. Jebeš dvadeset i šest slova mog kukavičluka« (str. 20). Ustvari, motiv naslova naglašen je u samom tekstu: »U ovoj knjizi nema smrti i zato je ona lažna« (str. 113). Kao u *Divnim gubitnicima* »mrtvi« nastavljaju živjeti — na papiru. Različiti glasovi u ovom djelu podsjećaju čitatelja na prvog pripovjeđača *Divnih gubitnika* i na »...mrtvaca / koji mu piše pismo«:

Pažljivo ispisuješ
rečenicu za rečenicom
kako bi jasno objasnio značenje
Značenje je
da si mrtav.

(str. 137)

Glas sličan F.-ovom kasnije komentira: »... ja, koji se nisam mogao izlijeciti, izlječit ću tebe. Ja sam Kanadjanin i ja sam francuski Kanadjanin. Ja sam Akadijac. Ja sam dim Quebeca i kilt Mount Royala. Ja sam najsitniji zametak Kvebečana i srž pora snijega« (str. 150).

Ali *Death of a Lady's Man* još je više osobni estetski manifest nego dva prethodna romana. Komentari na pjesme i pjesme u prozi poprimaju mnogo-brojne forme. Neki tumače ili pružaju informacije o nastanku pjesama. Drugi nude izvorne verzije iz ranijih dnevnika, opisanih u čitavoj njihovoj autoreferencijalnoj i konkretnoj specifičnosti: »sićušna (3 ½ x 2 ¼) Baberton Junior bilježnica kupljena u papirnici na Wardour Streetu u Londonu tokom zime 1972. godine« (str. 96). I drugi komentari sadržavaju dijelove prvog nacrtu ovog djela, njegovih konačnih revizija teksta *Moj život u umjetnosti*. Formalno, dakle, »život« ovog pisca sada se svjesno preoblikuje u »umjetnost«, putem pisanja, izdavanja, i, na koncu, čitanja knjige.

Glas u prvom licu množine komentara je onaj koji napada »njega« ili, prije, »ja« samih pjesama: »*Klaustrofobia! Sranje! Zraka! Zraka!* Dajte nam zraka!« (str. 129) Množina ovdje, kao i u zaključku *Divnih gubitnika*, upleće čitatelja i možda čak sprečava naše prigovore. S druge strane, pripovjedački glas u prvom licu jednina onaj je koji počinje slavljenjem (»*Muslim da se ovo može smatrati velikom religioznom poezijom...*« str. 19), a zatim okljeva, isprva blago (»*Htio bih izgubiti vjeru u ovog pjesnika, ali ne mogu...*« str. 59), a zatim jače (»*Počeo se okretati protiv ovog čovjeka i protiv ove knjige*« str. 65). Nakon pjesme u prozi *Kako govoriti poeziju*, njegovi se stavovi napokon podudaraju s ogradama o pjesniku u množini, a u bijesu, »ja« se pita: »*Kako se usuđuje prekršiti zavjet tišine kako bi predavao, u ime Naroda, s posranog mramornog balkona svojih opscenih kulturnih zabluda*« (str. 199). Slika vlasti ili moći koja se povezuje s balkonom podsjeća na Breavmana u Palais d'or i F.-ov fašistički doživljaj sebe kao »Gospodina Povijesti«. Knjiga završava ponovnim prizivanjem naslova. Kao što smo proučili *Kavalirovu smrt*, tekst nas informira: »*Proučio sam njegovu smrt. Premda nije sigurna, sumnjam da ćemo ponovno vidjeti matorog jarca kao gricka čipkasti šav raznih spasenja. Vulgariji sam nego što je on bio, ali nikad nisam hinio duhovnost. Nadalje, njegova je smrt bespolna i ne može se iskoristiti u politici*« (str. 212). Poput smrti F.-a, i ovo je samo literarna smrt, a čitatelj je taj koji mu omogućuje da nastavi živjeti. Čineći to, čitatelj daje laž odbacivanju i seksualnosti i politike u tekstu.

Odnos teksta i autora prema čitatelju u ovom djelu donekle je očitiji nego u *Divnim gubitnicima* u smislu da je ovdje proces pisanja još izravnije vezan za proces čitanja. Taj se odnos prvenstveno istražuje u komentarima. U jednom, tekstrom se sugerira da bi obrtanje reda u rečenici prvog odlomka popratne pjesme u prozi proizvelo »*blagotvorniji učinak*« (str. 15) i u nastavku nudi primjer takvog obrtanja. U drugom je prezentiran niz mogućih verzija stila koji završava s: »*i mnoge varijacije, neke potpisane, neke nepotpisane, očito namijenjene nečijim očima, napisane na margini ove i drugih stranica*« (str. 33). Čini se da je ta svijest o čitatelju postala Cohenova konstanta:

Sram me biti izložen vašim čitateljskim očima. Ne mogu
(tajne riječi izbrisane nakon mnogo godina, dok
ovo tipka)

(str. 87)

Poput Crne dame, i čitatelj ima motivacijsku ulogu u ranijem nacrtu ove knjige, revidirane verzije *Mojeg života u umjetnosti*, gdje nailazimo na izjave poput sljedeće: »Dugo se nije pojavila ovakva knjiga. Veliki dio truda u ovoj konačnoj verziji bit će utrošen na pokušaj davanja dostojanstva bezvrijednom smeću. Modernom čovjeku bit će pružen okvir poraza koji će mu omogućiti da nesmetano promatra triumf plamtećeg genija. Rukopis je ovdje kraj mene. Trebale su mi godine da ga napišem« (str. 21). Proces revizije, slično prevođenju, postaje metafora za čin čitanja kao i pisanja: »Zanimljivo je vidjeti kako je opustio ove blistave retke duge dosadne ispovijedi u rubrici 'Vrt' izvornog rukopisa *Mojeg života u umjetnosti*.« (str. 163). Tekst zatim nudi izvornu verziju i omogućuje nam da uočimo razlike. Na koncu, ova »urednička« autoreferencijsalnost teksta pretače se iz komentara u pjesme, dok filmske novosti nestaju u filmu u *Divnim gubitnicima*: »Prijenos je najslabiji u onim dijelovima u kojima je čitatelj pomenen pričom i uvidima i tokom zbivanja. Znamo što je najbolje za takvu osobu koja će staviti ruku u ovu hrpu govana« (str. 184). Dok komentari ne prestaju naređivati čitatelju (»...vrati se i pročitaj GOLUBICU« str. 118) ili upozoravati ga (»Izlaganje ovoj stranici može izazvati napad gušenja...« str. 65), same pjesme također anticipiraju naša osobnija pitanja (»Pitaš me kako pišem. Ovako pišem« str. 74), baš kao što su se i komentari poigravali s tom znatiželjom vezanom za autora pjesama. Na primjer, u pjesmi iz bilježnice iz 1973. godine, rečenica »Ja sam - - - - -« popraćena je fuznotom: »Identitet uskraćen kako bi se zaštitilo nevine« (str. 105).

227

Interes za tvorca i stvaranje ovdje poprima formu sličnu onoj koju smo već vidjeli u romanima, no ovdje je dodana dimenzija samosvijesti. Breavmanova masturbacija prerasla je u »... ništa se ne dešava kada jebeš samog sebe« (str. 115). Ono što su žene biološki u stanju činiti — rađati — upravo je ono što im je Cohen u svojoj ranijoj prozi uskraćivao, zadržavajući tako kreativnu funkciju za autora i čitatelja. Ovdje, »jezik ljubavi« se možda sastoji od besmislica, no on

potječe od velike formule riječi, oblikovanih glasom, utisnutih u zrak, i smještenih u usta na pet mjesta, točnije:

muško i žensko On ih stvari

(str. 143)

Premda je ranija ideja da će »... muškarci proučavati umijeće imenovanja a žene će usmjeravati sile života i smrti....« odbačena kao »... odvratan napad katehetskog uma« (str. 115), Crna dama zaista odgaja Cohenovo dvoje djece, a

pjesnik, poput F.-a, »sjedi ispred prozora sa svojom olovkom i tintom« (str. 170):

Donesi mi
odmah olovku i papir
Moram ponovno zapisati
Njegovo ime
(str. 134)

228

Čini se da je Cohen u *Death of a Lady's Man* od forme svojih djela stvorio svoju glavnu temu. Kao i u dva romana, na kraju se ispostavlja da je seksualno samo metafora za stvaranje, ili za nemogućnost stvaranja. Umjetnost ponovno nastaje tek kad je odnosu kraj: »Nije mogla pojmiti dirljivu besmrtnost mog života u umjetnosti. Nitko to nije mogao« (str. 191). Iz autoreferencijalnosti tih triju djela postaje jasno da autor nije opsjednut Leonardom Cohenom kao osobom, nego Leonardom Cohenom kao stvarateljem. I, kao što je naizgled jasno svim piscima metafikcije, na kraju jedino kroz suradnju čitatelja pisac može učiniti da on i njegov tekst nastave živjeti. Granica između života i umjetnosti, između filmskih novosti i filma — to je tanka crta po kojoj Cohen hoda; to je uže na kojem balansira sa svojim djelima. Poput Bahtinova karnevala, *Death of a Lady's Man* daje do znanja, »Nema više pozornice. Nema više scenskih oznaka. Sada si među ljudima« (str. 197). To nije potvrda realizma; to je »život u umjetnosti«; to je proces. Narcis se neće utopiti u zrcalu teksta, spasiti će ga čitatelj voajer — kako je pisac unaprijed isplanirao.

Literatura

- Ajzenstat, Sam, »The Ploy's the Thing«, review *Death of a Lady's Man*, *Books in Canada*, 10/1978, str. 10–11.
- Almansi, Guido, »An Erotic Writer: The 'Minestrone' Novels of Leonard Cohen«, *London Magazine*, 15, br. 3 (kolovoz–rujan 1975), str. 20–39.
- »Automotively Erotic«, recenzija *Divnih gubitnika*, *The Times Literary Supplement*, 23. travnja 1970, str. 445.
- Bahtin, Mihail, *Rabelais and His World*, Prijevod Hélène Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.
- Bannerman, James, »Is Lavatory Scribbling Necessary?«, rec. *Divnih gubitnika*, *Maclean's*, 14. svibnja 1966, str. 46–47.
- Barbour, Douglas, »Down with History: Some Notes towards and Understanding of Beautiful Losers«, *Open Letter*, II. serija, br. 8 (ljeto 1974), str. 48–50.
- Bensky, Lawrence M., »What Happened to Tekakwitha«, rec. *Divnih gubitnika*, *New York Times Book Review*, 8. svibnja 1966, str. 30–31.
- Bergonzi, Bernard, »General Tanz«, rec. *Omiljene igre*, *New Statesman*, 20. rujna 1963, str. 363–364.
- bissett, bill, »!!!!«, rec. *Divnih gubitnika*, *Alphabet*, br. 13 (6/1967), str. 94–95.
- Boyers, Robert, »Attitudes toward Sex in American 'High Culture'«, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, br. 376 (3/1968), str. 36–52.

- Buitenhuis, Peter, »Two Solitudes Revisited: Hugh MacLennan and Leonard Cohen«, *The Literary Half-Yearly*, 13, br. 2 (srpanj 1972), str. 19–32.
- Cohen, Peter, »Journey into Life«, rec. *Omljene igre, Spectator*, 25. listopada 1963, str. 538.
- Curely, Dorothy, rec. *Divnih gubitnika, Library Journal*, 1. travnja 1966, str. 1921.
- Dahlie, Hallvard, »New Directions in Canadian Fiction«, u *Commonwealth Literature and the Modern World*, ur. Hena Maes-Jelinek, Bruxelles: Didier, 1975, str. 169–174.
- Davey, Frank, »Cohen, Leonard«, u *Supplement to the Oxford Companion to Canadian History and Literature*, ur. William Toye, Toronto: Oxford University Press, 1973, str. 45.
- David, Jack, rec. *Death of a Lady's Man* Leonarda Cohena i *Two-Headed Poems* Margaret Atwood, *University of Windsor Review*, 14, br. 2 (proljeće–ljeto 1979), str. 100–103.
- Djwa, Sandra, »After the Wipe-out, a Renewal«, *The Ulyssey*, 3. veljače 1967, str. 8.
- Djwa, Sandra, »Leonard Cohen: Black Romantic«, *Canadian Literature*, br. 34 (jesen 1967), str. 32–42.
- Duffy, Dennis, »Beautiful Beginners«, rec. *Divnih gubitnika, The Tamarack Review*, br. 40 (ljeto 1966), str. 75–79.
- Edinborough, Arnold, »New Canadian Fiction«, rec. *Divnih gubitnika* i šest drugih knjiga, *Saturday Review*, svibanj 1966, str. 45, 47, 49.
- Feldman, Burton, rec. *Divnih gubitnika, Denver Quarterly*, I, br. 2 (ljeto 1966), str. 116–117.
- Fiedler, Leslie A., *The Return of the Vanishing America*, New York: Stein and Day, 1968.
- Fiedler, Leslie A., *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York: Stein and Day, 1971, sv. II.
- Fremont-Smith, Eliot, »Howl«, rec. *Divnih gubitnika, The New York Times*, 27. travnja 1966, str. 45.
- Fulford, Robert, rec. *Divnih gubitnika, Maclean's*, 5. listopada 1963, str. 79.
- Fulford, Robert, »A Wave of Absurdist Fiction Is Making the Canadian Scene«, *The Citizen* Ottawa, 9. listopada 1971, str. 36.
- Gnarowski, Michael (ur.), *Leonard Cohen: The Artist and His Critics*, Critical Views on Canadian Writers, Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1976.
- Gose, E. B., »Of Beauty and Unmeaning«, rec. *Divnih gubitnika, Canadian Literature*, br. 29 (ljeto 1966), str. 61–63.
- Harris, Michael, »Leonard Cohen: The Poet as Hero: 2«, *Saturday Night*, lipanj 1969, str. 26–31.
- Harrison, Dick, »The American Adam and the Canadian Christ«, *Twentieth Century Literature*, 16 (srpanj 1970), str. 161–167.
- Hutcheon, Linda, »Beautiful Losers: All the Polarities«, *Canadian Literature*, br. 59 (zima 1974), str. 42–56.
- Hutcheon, Linda, »The Poet as Novelist«, *Canadian Literature*, br. 86 (jesen 1980), str. 6–14.
- Irwin, Joan. »A Zest for Life«, rec. *Omljene igre, The Tamarack Review*, br. 30 (zima 1964), str. 95.
- Jones, D. G., *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*, University of Toronto Press, 1970.
- Jones, D. G., »In Search of America«, *Boundary* 2, 3 (jesen 1974), str. 227–246.
- Jordan, Clive, »Savage Saviour«, rec. *Divnih gubitnika, New Statesman*, 3. travnja 1970, str. 482.

- Kleiman, Ed, »Blossom Show«, rec. *Omiljene igre, Alphabet*, br. 9 (studen 1964), str. 78.
- Lee, Dennis, *Savage Fields: An Essay in Literature and Cosmology*, Toronto: House of Anansi, 1977.
- Macri, F. M., »Beautiful Losers and the Canadian Experience«, *The Journal of Commonwealth Literature*, 8, br. I (srpanj 1973), str. 88–96.
- Mandel, Eli, »Cohen's Life as a Slave«, u *Another Time, Three Solitudes: Contemporary Literary Criticism in Canada*, br. 3. Erin, Ont.: Porcopic, 1977, str. 127–128.
- Mandel, Eli, »Leonard Cohen's Brilliant Con Game«, rec. *Death of a Lady's Man, Saturday Night*, studeni 1978, str. 51–53.
- Marshall, Tom, »Self-Indulgent Cohen«, rec. *Death of a Lady's Man, The Canadian Forum*, siječanj–veljača 1979, str. 33–34.
- McNally, Paul, rec. *Death of a Lady's Man, Queen's Quarterly*, 86 (ljeto 1979), str. 343–345.
- Mills, John, rec. *Divnih gubitnika, West Coast Review*, I, br. 2 (jesen 1966), str. 58–60.
- Monkman, Leslie, »Beautiful Losers: Mohawk Myth and Jesuit Legend«, *Journal of Canadian Fiction*, 3, br. 3 (1974), str. 57–59.
- Morgan, Edwin, »Was He Mad?«, rec. *Divnih gubitnika, The Listener*, 9. travnja 1970, str. 488.
- Morley, Patricia A., *The Immortal Moralists: Hugh MacLennan and Leonard Cohen*, Toronto: Clarke, Irwin, 1972.
- Morley, Patricia A., »'The Knowledge of Strangehood': 'The Monuments Were Made of Worms'«, *Journal of Canadian Fiction*, I, br. 3 (ljeto 1972), str. 56–60.
- New, William H., »A Wellspring of Magma: Modern Canadian Writing«, *Twentieth Century Literature*, 14, br. 3 (listopad 1968), str. 127–132.
- New, William H., »The Novel in English«, 3. dio: »The Writing of the Decade«, *Canadian Literature*, br. 41 (ljeto 1969), str. 121–125.
- New, William H., »Fiction«, u *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, 2. izdanje, gl. ur. i uvod Carl F. Klinck, University of Toronto Press, 1976, III, str. 233–283.
- Oliver, Michael Brian, »Not Much Nourished by Modern Love«, rec. *Death of a Lady's Man, The Fiddlehead*, br. 121 (proljeće 1979), str. 143–146.
- Ondaatje, Michael, *Leonard Cohen*, New Canadian Library, Canadian Writers Series, br. 5, Toronto: McClelland and Stewart, 1970.
- Pacey, Desmond, »The Phenomenon of Leonard Cohen«, *Canadian Literature*, br. 34 (jesen 1967), str. 5–23.
- Pollock, Venetia, »New Fiction«, rec. *Omiljene igre, Punch*, 2. listopada 1963, str. 505–506.
- Poore, Charles, »Young Bohemians — Canadian Style«, rec. *Omiljene igre, The New York Times*, 12. rujna 1963, str. 35.
- Purdy, A. W., »Leonard Cohen: A Personal Look«, *Canadian Literature*, br. 23 (zima 1965), str. 7–16.
- Purdy, A. W., rec. *Divnih gubitnika, The Canadian Forum*, srpanj 1967, str. 91.
- Robertson, George, »Love and Loss«, rec. *Omiljene igre, Canadian Review*, br. 19 (zima 1964), str. 69–70.
- Rubinger, Catherine, »Two Related Solitudes: Canadian Novels in French and English«, *The Journal of Commonwealth Literature*, br. 3 (srpanj 1967), str. 49–57.
- Sarduy, Severo, »El barroco y el neobarroco«, u *América latina en su literatura*, 2. izdanje, ur. César Fernández Moreno, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Scobie, Stephen, »Magic, Not Magicians: Beautiful Losers i Story of O«, *Canadian Literature*, br. 45 (ljeto 1970), str. 56–60.

- Scobie, Stephen, »Scenes from the Lives of the Saints: A Hagiology of Canadian Literature«, *Lakehead University Review*, 7, br. 1 (ljeto 1974), str. 3–20.
- Scobie, Stephen, *Leonard Cohen*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1978.
- Stedmond, J. M., rec. *Divnih gubitnika*, u »Letters in Canada 1966: Fiction«, *University of Toronto Quarterly*, 36 (srpanj 1967), str. 379–389.
- Stern, Daniel, »Picaros in Montreal«, rec. *Omiljene igre, Saturday Review*, 5. listopada 1963, str. 42.
- Story, Norah, »Cohen, Leonard«, u *Oxford Companion to Canadian History and Literature*, Toronto: Oxford University Press, 1967, str. 179–180.
- Sutherland, Ronald, »Twin Solitudes«, *Canadian Literature*, br. 31 (zima 1967), str. 5–24.
- Sutherland, Ronald, *Second Image: Comparative Studies in Quebec/Canadian Literature*, Toronto: new, 1971.
- Tannenbaum, Earl, rec. *Omiljene igre, Library Journal*, 1. rujna 1963, str. 3100–3101.
- Twigg, Alan, »Garbage and Flowers« Šintervju Č, u *For Openers: Conversations with Twenty-Four Canadian Writers*, Madeira Park, B.C.: Harbour, 1981, str. 53–68.
- Vassal, Jacques, *Leonard Cohen*, Collection Rock & Folk, Pariz: Albin Michel, 1974.
- Wain, John, »Making it New«, rec. *Divnih gubitnika, The New York Review of Books*, 28. travnja 1966, str. 17–19.
- Wainwright, J. A., »Leonard Cohen: The Master's Voice«, *Dalhousie Review*, 58 (zima 1978–79), str. 773–778.
- Watt, F. W., rec. *Omiljene igre*, u »Letters in Canada 1963: Fiction«, *University of Toronto Quarterly*, 33 (srpanj 1964), str. 388–401.
- Whiteman, Bruce, »The Tygers of Wrath and the Horses of Instruction«, rec. *Death of a Lady's Man, Essays on Canadian Writing*, br. 16 (jesen–zima 1979–80), str. 243–247.
- Whiteman, Bruce, »Leonard Cohen: An Annotated Bibliography«, u *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors*, ur. Robert Lecker i Jack David, sv. II, Downsview, Ont.: ECW, 1980, str. 55–95.
- Woodcock, George, »The Song of the Sirens: Reflections of Leonard Cohen«, u *Odysseus Ever Returning: Essays on Canadian Writers and Writings*, New Canadian Library, br. 71, Toronto: McClelland and Stewart, 1970, str. 93–110.
- Woodcock, George, »Poetry«, u *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, 2. izdanje, gl.ur. i uvod Carl F. Klinck, University of Toronto Press, 1976, III, str. 284–317.

S engleskoga prevela KATARINA STAMENKOVSKA

Roberto Benigni

Il mio Dante (Moj Dante)

232

PREMISA Roberto Benigni

Rascijepljen između pjesništva i političkih obveza, u vremenima manjka lirizma i silne akumulacije kapitala, dvojio sam bih li za izdavača Einaudija pisao knjigu magistralnih eseja na temu pjesničke istine naslov koje bi bio *Dante i Kljunaš* ili bih pisao genealošku biografiju o lozi Luxemburgovih naslovljenu *Prezime Ruže*. U oba slučaja bio sam preduhitren. I ne po prvi put.

Jer, koju godinu ranije, ja sam odgovorno i s mrvom studentske otkačenosti bio priveo kraju pisanje knjige na temu neiskazane seksualnosti francuskih strukturalista i to naslovio *Barthesova toljaga*, ali me netko preduhitrio objavivši mjesec dana ranije *Foucaultovo njihalo*. Ali nema veze, ideje odlaze i dolaze i nisam od toga pravio problem. Pa ni onda kada su mi ukrali ideju za roman o najmlađem sinu Pippa Bauda koji se događao u srednjem vijeku. Ali nema veze, ponavljam.

Kada sam počeo prvi put čitati *Božanstvenu komediju* dogodilo mi se to isto. Ljut kao zmija zaklopio sam knjigu i povikao: »Ma ne! Ukrao mi je moju ideju!« Pa sam ponovno otvorio knjigu i nastavio čitati, sve u nade da će Danteu pozliti i da će ja onda moći nadopisivati djelo bolje od njega. Od toga dana ja rečenu knjigu nisam više zaklopio. I ne samo da sam je nastavio čitati, nego sam je i nastavio pisati. Kada se naša duša zatekne pred nekom lijepom stvaru, ona se njome oduševi, pa ponesena ponosnom radošću misli da je ona autora dolične stvari. Svima nama, uostalom, motalo se po glavi što je s one strane, kamo ćemo dospjeti nakon smrti, hoćemo li ili nećemo biti nagrađeni odnosno kažnjeni, ali kako je on to napisao! Kao što je zasigurno svima nama palo na pamet da li je bolje živjeti ili umrijeti, ili možda sanjariti, ali kako je Shakespeare to napisao! (U književnosti se često puta glupari na temu tko je

najveći pisac svih vremena, od čega sam uvijek bježao, pa sam zato imenovao drugog najvećeg pisca na svijetu bez dodatnog komentara). I ja sam kao i Dante sve htio naučiti, sve znati kako bih napisao jednako lijepu knjigu. Potom mi je pala na pamet Machiavellijeva opomena: »Ima osoba koje sve znaju i to je sve ono što znaju.« To je tajna ljepote, a *Božanstvena komedija* jest knjiga u kojoj se ljepota, kao i sunce na zrcalima, bljeskaajući odražava pomicanjem. To djelo je besmrtno, jer je Dante duboko vjerovao u sve što je opisivao (prije smrti Balzac je pozvao jednoga od liječnika iz *Comédie humaine*, a Dumas je dugo plakao nakon što je napisao prizor Porthesove smrti) pa je i nama nužno vjerovati, jer je ta knjiga jedan san. Pa kao i svi sni tako će se i ona nastaviti tumačiti sve do kraja naših dana. Imao sam dojam da sam ja protagonist pustolovine koja zapanjuje na način da joj nema ravne. Jedno dugo putovanje prema božanstvenosti. A da se ni ne pomakneš s mjesta. Pjevanje za pjevanjem i mi bivamo svjesni, a to vrijedi i za Raffaelovu Madonu u Sikstini, da je Bog taj koji stupa prema nama.

No najdraže su mi bile predodžbe što ih je odražavala svaka riječ, predodžbe raskošne, žive. Pojedinosti. Vidio sam boju krila arhandela Gabrijela, i kako se nasred ljetne ceste trza zelembać, i kako je to biti u rukama jednog diva, i kako plane komad papira (spektakl na koji sam odavno zaboravio), i kako Gospa pomiče oči. Sad je prilika kazati: sve odreda stvari koje se tiču drugoga svijeta! Pa kako da se ne želi dobro takvoj knjizi? Pa onda ono kad Dantea spopada bijes, a meni godi li to godi. Naročito kad se ljutio na budale. Dante je bio takvoga kova da je i gubavca mogao poljubiti, ali nikada ne bi bio stisnuo ruku jednom blesanu. Pa onda pitanje žena. Više nije riječ o napasti, nego o spasu. Nakon pojave *Božanstvene komedije* Eros se u svijetu drugačije rasuđuje. Neshvatljivo čudo jezika. Jezika pučkog, tajanstvenog i mističnog koji zgrabi dušu ljudima i Bogu i ne ispušta ju više. Stavivši puku na raspolažanje cjelokupnu kulturu svoga vremena, i to pune četiri stotine godina prije pojave enciklopedije, a to ne čini po abecednom redu nego rimama, naznačio nam je put kojim ćemo uzvišenim hodom stići do sreće. »Pucam od čuda!« rekao bi Gadda. Ali s obzirom da je jedan vrli mislilac rekao kako o stvarima o kojima se ne može govoriti treba šutjeti, ja eto šutim i prelazim na drugo.

Mogao bih potkazati Einaudija jer ova knjiga od prve do zadnje miriši na prisluskivanje. Hodao sam uokolo i pričao o Danteu, sve lijepo u četiri oka, kao među prijateljima, a onda za divno čudo sve to vidim otisnuto. Ma svaku budalaštinu. A o Danteu ih ima na pretek. Neke ćete lijepo naći i ovdje. Ima tu frazu izrečenih slobodno, pa ih treba uzeti takvima kakve one jesu i koje ponavljaju uvijek jedno te isto: da je *Božanstvena komedija* divna i da je nju bolje čitati negoli je ne čitati. Iako se radi o beskrajnom društvu mojih slušatelja, najljepše moje sjećanje vezano uz jedno javno večernje čitanje Dantea tiče se želje svake od tih osoba da čuju nešto lijepo, da se ispuni obećanje glasa koji im je obećao govoriti o stvarima za kojima su uvijek žudjeli. I Dante bi

održao riječ. Za razliku od filozofa, pjesnici obećavaju manje, ali više drže do zadane riječi. Pogotovo ako je suditi po onim dojmljivim tišinama što bi se često otegnule nakon završetka čitanja pjevanja.

Uvijek sam se pitao kako se to čita Dantea. Dao bih zadnji novčić da vidi dim kako ga čita Boccaccio. Posjetio sam čak i crkvu Svetoga Stjepana u Badiji, gdje ga je Boccaccio čitao, ne bih li osluhnuo kakvu jeku što je zaostala od njegova glasa. Ne bih li otkrio je li, na primjer, one riječi u kojima je slovo č izgovarao tako kao da je slovo š, dakle je li izgovarao tvrdo ili mekano. Pa onda kako je on čuo riječi u kojima su jedno za drugim dva ista slova. Kako je vladao jedanaestercem a da on ne zvuči rogobatno. Pa čak i onda kad je u tom jedanaestercu trinaest ili četrnaest slogova kao što se to često dogada u Raju. Kako izbjegći nesklad kada akcent iznenadno padne na drugi umjesto na četvrти slog. Kod Petrarke je sve jasno, ne grijesi nikada. Dante je darežljiviji, čini nas sudionicima u njegovu poslu. I koliko, i na koji način i može li se dirnuti, glasom, tišinama, ubrzanjima i sve tako redom o stvarima o kojima ne znamo s kim bismo popričali.

234

Ali jedne večeri, u Milanu, nakon jedne moje *lectura Dantis* u Palasportu, dogodilo mi se nešto lijepo. Bio sam na večeri s jednom doista osobitom osobom. Ta osoba je umno biće najjačega utjecaja na svijetu, i uz to još najinteligentnija i najzabavnija (a jer — kako maločas rekoh — nisam ljubitelj rang-lista, neću je imenovati). Osoba, dakle, izvanredna, s kojom često razmjenjujem mišljenja i ideje, pogotovo zato što ih ona elaborira i stavљa na papir na doista nenadmašan način. Sjećam se da sam joj prije toliko godina pričao, na primjer, o televizijskom voditelju Mikeu Boungiornu, koji je za mene bio fenomen, i da sam joj čitao moje zabilješke što sam ih unosio u sasvim malen notes. Ili pak koju godinu kasnije kad sam joj izlagao neku svoju teoriju o produkciji znaka u kojoj sam preustrojavao gomilu problema lingvističkih, logičkih, estetskih i tako dalje, misleći da će napisati pravi pravcati Traktat. Generalni. Sjećam se da je rečenu osobu to silno zanimalo. No dobro. Tijekom spomenute večere prvo smo razgovarali o nekim minornim piscima XIX. stoljeća, a jednog od njih, točnije pisca po imenu Labrunie, osoba za stolom predstavila mi je na način da je izgovorila na originalu pasuse iz njegova djela, na što sam ja, zabave radi, odgovorio s dva stiha na starogrčkom što ih je ispjevalo Non iz Panopla, jedan od helenističkih minoresa iz V. stoljeća. Tako je protjecala večer, puna frivilnosti. U jednom trenutku svrne razgovor na pitanja o čitanju Dantea. On izrazi poneku sumnju u moje sudove s obzirom da sam ja komičar, na što mu stavih do znanja kako tradicija što komičare veže uz poeziju potječe još od Homera, dakle od vremena aeda. Pa sam pridodao da ako ja i jesam koji put izveo poneku burgiju da je i to u tradiciji te mu ispričah dvije novele iz Sacchettijeve zbirke *Tristanovela* (ako se ne varam, to su bile 14. i 15. novela koje govore gotovo o istome). Potom sam mu kazivao o enjambeštu, tom veličanstvenom prekoračenju što ga uvjetuju zvuk i čuvstvo, govor-

rio je da je to zahtjevna umjetnost te mu, kao primjer, izrecitao Leopardija (čini mi se pjesnikov *Beskraj*). Govorio sam mu, dakle, da Dantea valja čitati kao što se čita »Corriere dei Piccoli« (dječje novine, op. A. F.). To ga je jako zabavilo. Bila je to jedna lijepa večer. Kad smo napokon izišli iz lokalca, bojažljivo sam ga upitao što misli o načinu na koji ja čitam Dantea. Odgovorio mi je da sam ja trebao biti filmski glumac. Baš tako. Rekao je da bi bilo bolje da sam prestao čitati Dantea i snimio film na temu zagrobnoga života. Rekao mi je čak i naslov, ali sam ga zaboravio. Da je osoba poput njega, mislio sam, mogla elaborirati i na papir staviti stvari o kojima smo razgovarali, bio bi to krasan dar pjesništvu. Klimao je glavom. Pa mu rekoh da će ja, učini li to, prestati obilaziti zemlju kako bih recitirao *Božanstvenu komediju* i doista snimiti film. Ali da to neće biti film o zagrobnom životu, nego pače o mladežačkim ljubavima Dantevim, pri čemu da će za se zadržati ulogu pjesnika i, kao izraz zahvalnosti prema njemu, još i ulogu Beatrice. Rekao sam mu i naslov filma: *Novi život je lijep*. Bio je polaskan, premda nije narcisoidan (reći za njega da je narcisoidan bilo bi isto što i reći za Romeoa da je kao Julieta). Reče da će o svemu razmisiliti. Potom se nasmiješi i izgubi u magli Manzonijeve ulice.

235

ČITANJE Roberto Benigni

Na spomen Dantova imena u meni se sve uzburka, i tijelo i duša; on je vječni pjesnik koga sam uvijek čutio prijateljem. To što se ja trudim oko njega želi biti samo poklon i ništa više: to što o njemu govorim nema znanstvenoga značenja, nego osobnoga. Uostalom, uvijek je dobrodošlo ma što da se reklo o Danteu, jer je posrijedi doprinos pjesništvu, ljepoti i radosti života.

Nego, taj Dante, ma tko je on?

U prošlim vremenima imao sam mnoge susrete na sveučilištima gdje sam o njemu javno govorio, jednom i u Americi, gdje su me zadržali puste mjesecce kako bi raspolagali sa mnom na tolikim skupovima održanim prije dodjele Oscara. Poželjeli su me na Sveučilištu u Los Angelesu kako bih im govorio izravno na engleskom. Dakako da sam sačuvao živce jer to što sam govorio ama nitko živ nije razumio: skakao sam s teme na temu.

O Danteu se zna doista malo. Od njega nije ostalo ništa, niti potpis, niti trag, broj cipela, krov odijela... Bilo kako bilo, ne smijemo ga zamišljati na način kako su ga predstavljali na spomenicima ili na platnima, mrka pogleda, u dugom ogrtaču s kapuljačom na glavi: bio je dječak u trideset petoj godini života kada je napisao *Božanstvenu komediju*, bio je mladi mladić koji je štoviše nosio lijepe hlače vesela kroja i u raznim bojama. Jer boje su se mnogo koristile, u srednjem vijeku, koji se krivo predstavlja kao nekakvo razdoblje mraka i strahota. Naprotiv, bilo je to spektakularno razdoblje: Firenca je bila Wall

Street 13. stoljeća, a fiorin čvrsta valuta. Svi su htjeli doći u Italiju, a Firenca je bila najpriželjkivaniji grad.

Bili su tvrdice, Firentinci. Izmislili su banke: Peruzzijevi, Spinijevi, Valdije... Na odobreni zajam udarali su do šezdeset–sedamdeset posto kamata, a jer je Crkva kažnjavala lihvarstvo, ti su bankari govorili:

— Dobro, ali mi smo ti koji smo firmu digli na noge... pa tvrtka valjda nema dušu... Druga je stvar ako vi firmu želite poslati u pakao, ali mi s tim nemamo ništa.

A Crkva će na to: — Pa... možda oni imaju i pravo...

Bilo kako bilo, na posuđeni novac primjenjivali su tako visoke takse da su se na samrtnoj postelji kajali što su za života lihvarili. I dan–danас je tako, samo što se bankari na samrti više ne kaju.

Unatoč privrženosti novcu, Firentinci su silno ljubili siromahe. Nisu bili dobročinitelji, jer to je sasvim moderan pojam, nego su bili milosrdni, a to je izraz iz Kristova nauka. U Firenci je milosrđe bilo istinsko, u tom su se gradu okupljali svi bokci što ih je Italija imala, jer su građani vodili brigu o njima i čak ih pozivali u svoje kuće. A da bi ih mogli primiti, Firentinci su utemeljili bratovštine od kojih su neke još na životu: Sveti Mihovil, Milosrđe.

Prekrasan je bio život u Firenci. Sve je vrvjelo bojama, bili su tu vitezovi odjeveni u blještavu odoru i praćeni od tjelesne straže koja je pljuvanjem rastjerivala sve one koji bi se previše približili. Priredive su se procesije i to s takvom koreografijom i režijom koje nema ni u Federica Fellinija. Pogrebi su trajali sedam ili osam sati: što je mrtvac bio uvaženiji, to je ceremonija duže trajala. Vjenčanja su se prakticirala svakoga dana. Sve je vrvjelo od izvikivača, od seljaka što su u grad ulazili s volovima i robom. Nije bilo ulice u kojoj nije bilo silne vreve, po trgovima, tržnicama vika neprestana. Ulicama su kružili propovjednici i opominjali: »Bliži se kraj svijeta...«

Pa onda još i razuzdani seks. Tolerirale su se mnogobrojne javne kuće, no one se nisu smjele nalaziti u blizini crkava, a bludnicama je bilo zabranjeno općiti s bolesnicima kako bi se spriječile zaraze. U protivnom bi svodniku odijecali ruke i kastrirali ga. Tako je jednom prilikom bio pozvan neki fra Giordano iz Pise, pravi svetac, koji je prijavljedao kako je u crkvi čuo neku djevojku da ovako moli:

— O Gospo moja lijepa, ti koja si zatrudnjela bez spolnoga čina, daj meni da vodim ljubav a da ne zatrudnim!

Zabrinut, fratar odluči krenuti u akciju. Pričalo se da je Firenca grad s jedanaest tisuća djevica, a kada je opće ponašanje postalo i više nego raspojasono, fra Giordano odluči ispovjetiti jednu po jednu. U roku od mjesec dana ispovjedio ih je svih jedanaest tisuća. Kad je na red došla i posljednja, reče:

— Niti jedne nema više... A na starije od sedamnaest godina zaboravite... I ne samo da više nema niti jedne djevice, nego griješe još i protuprirodno!

Homoseksualnost je, naime, bila jako raširena i to u tolikoj mjeri da se u svijetu za pojam »homoseksualan« rabio izraz *florenzen*, »Firentinac«. No bio je to znak visoke civiliziranosti, znak duševnoga otvaranja. Podsjćam vas da su u naše vrijeme, po dolasku u Rim, oni iz Lega Nord organizirali jednu od svojih uobičajenih manifestacija: »Rimljani lopovi! Rime, grade seljačina s juga!« A Rimljani, umjesto bilo kakvog drugog odgovora, jednoga dana kada su išli u Milano na neku nogometnu utakmicu, nosili su sa sobom transparent na kojem je pisalo: »Dok ste vi još bili na stablima, mi smo se već uzdigli do homića!« Koje li razlike u civiliziranosti...

(...)

Dante Alighieri ostavio nam je vrhunac svih književnosti. Ja sam čovjek koji pripada predstavljačkom svijetu i kao takav polazim od umijeća pripovijedanja, jer da bih bio na pozornici ja moram umjeti pričati. Stoga sam i knjiški čovjek, i to vrlo zahtjevan, jer kad čitam ja ujedno i uživam u štivu. Kada, dakle, kažem da je *Božanstvena komedija* vrh svih književnosti, kažem to zato jer je čitanje tog djela pravo zadovoljstvo, a tko bi ga znao što smo mi to tako izuzetnog napravili da smo zaslužili jedan tako lijep dar. To je kao da je Bog rekao: »Gle, bili su toliko vrijedni i dobri da ih želim nagraditi; dat ću im jednoga koji će im napisati *Božanstvenu komediju*.«

Riječ je o spjevu koji ne priča samo o strastima, nego i o guštericama, o inju, o tome kako gleda čovjek troma pogleda, kako si češe glavu, o čemu se razmišlja kada se potruške ispruži na krevetu. Dante je rekao gotovo sve, ni Shakespeare mu nije ravan: Shakespeare je zagrio sve ljude, ali božansko nije dotakao. A Dante nije napisao *Božanstvenu komediju* samo zato što Bog *postoji*, nego i zato da bi Bog *postojao*.

Komedija je smještena u godinu 1300. Odonda je proteklo sedam stotina godina, prava sitnica... Sedam stotina godina ravno je desetero osoba od kojih svaka ima sedamdeset godina. Umro čovjek u sedamdesetoj, a poslije njega odmah se rodi jedan drugi: poredajte deset osoba tih godina starosti jednu iza druge i dospjet ćete do Dantea. Samo desetero osoba!

Danteovo remek-djelo od svih je priča djelo najkristalnije, najjednostavnije ikad napisano; treba mu pristupati bezazlenošću kakvog djeteta i tek zatim dati si truda u shvaćanju alegorija i metafora, u drugom, trećem, četvrtom i tako dalje čitanju. No kad smo na samom početku ne smijemo sebi uskratiti zadovoljstvo čitanja ove knjige, uskratiti uživanje u priči u kojoj ima pjevanja, muzikalnosti, pripovjedna umijeća, i, naravno, same poezije. A poezija, zna se, traži da bude čitana na glas, jer potječe iz oralne tradicije. Govori se da je sveti Augustin bio silno iznenaden onoga dana kada je posjetio svetoga Ambrozija i zatekao ovoga gdje kani čitati u sebi; nikada do tada takvo što nije se dogodilo, a svetoga je Augustina natjeralo da zakoluta očima. U hebrejskom se tako »čitati« i »vikati« kaže na isti način. To je, dakle, znak da cjelokupno veli-

ko pjesništvo mora biti čitano naglas. A Umberto Eco rekao je na ovom mjestu i to da osim učenja napamet valja nam čitati naglas.

Ali kako to da *Božanstvena komedija* toliko dugo odolijeva vremenu? Knjiga koja odolijeva toliko dugo ili je erotska ili je religiozna. Uzmimo kao primjer Bibliju: nema od nje erotičnjega i mističnjega djela, to je najviše prodavana i najviše čitana knjiga, pogotovo kad se znaju ukusi čitatelja... Biblija je, zapravo, jedini slučaj u kojem je autor knjige ujedno i autor samih čitatelja.

Božanstvena komedija krajnje je erotična, no prije nego što je erotična ona je senzualna. I ne samo to: u njoj je sveznanje ljudi. Dante ju je napisao kako bi buduće duše iskupio na jednom budućem jeziku koji traje dan-danas, i koji je jezik živ, pulsirajući, sladostrastan. I još povrh toga: stavio je u nj anatomiju, veterinu, astronomiju, inženjerstvo, fiziku, matematiku. U *Komediji* je mala zemljopisna karta Italije koja kao da je satelitska. Ima tu i muzike, i poezije, i teologije, pa ne možeš a da se ne zapitaš: ma tko je taj Dante? Odakle dode? Govori stvari koje nam se čine kao preuranjene opomene... Valja istaknuti da tijekom dvije tisuće godina postojanja kršćanskoga pjesništva, teološkoga, erotskoga, kritičkoga, Dante nikada nije nadmašen. Nitko nije bio u stanju izjednačiti toliko skandalozne ljepote. Njegova je knjiga od onih kojima okrenemo stranicu i zaplješćemo.

(...) Dante nas ne želi podučavati o stvarima; on kaže da je putovao za grobnim svijetom, a mi smo dužni vjerovati da je on tamo stvarno bio. Ja nisam nikada posumnjao da je Dante bio u Paklu, u Čistilištu i u Raju: on se baca u njih i tvrdi nam stvari posve određene:

*Na pola našeg životnog puta
u mračnoj mi se šumi nogu stvori,
jer s ravne staze skrenuvši zaluta.*

»Kad mi je bilo trideset i pet godina bio sam se izgubio i zatekao u nekoj šumi«, ukratko. To su najslavniji stihovi na svijetu. Netko ih pročita pa si misli: ma što mu se moglo dogoditi? Bio je kod prijatelja na večeri, pri povratku je zalutao, zatekao se u nekoj šumi, ma što se to zapravo dogodilo? To se i tako može čitati ili čitatelj odmah shvaća da je posrijedi alegorija: neki američki prevoditelj *Komedije* ustvrdio je da je Dante proživiljavao razdoblje depresije i da je ovo djelo sročio eto zato da bi se vratio u život. Sva ta čitanja dolaze, dakako, naknadno. No važno je podvući da se ljepota pjesništva krije u činjenici da nas ono čini sudionicima novih osjećaja, ali i radnji u nama koje mi ne poznajemo. Pjesnik je taj koji ih izvlači na javu.

Pjesnici *izmišljaju čuvtva*. Kao što je Isus izmislio milosrđe i ljubav tako je Dante izmislio mržnju, bijes, pulsacije. Prije toga njih nije bilo: on ih je katalogizirao. To je isto što i kazati da su elektricitet i radijski valovi postojali oduvijek, ali da se bez Marconija ne bi otkrili.

Dakle, Dante se osjećao loše, kao i mi.

*Ah, kakva bješe, mučno li se zbori,
ta divlja šuma gdje drač staze krije!
Kad je se sjetim, još me strava mori.
Čemernija ni samrt mnogo nije;
al' da bih kaz'o što tu dobro nadoh
ispričat mi je druge zgode prije.*

Svijet se dijeli između onih koji ga dijele na dvoje i onih koji ga ne dijele. A tako je i u književnosti i u životu: ima ljudi koji kažu da je sve ružno i bez mogućnosti iskupljenja, takvi mi se nimalo ne svidiaju; ima pak drugih koji kažu da je sve ružno, ali nam ipak uspijevaju pokazati ljepotu usred silnoga mraka. Takvi su mi najdraži, a među njima je i Dante, jer je unatoč neugodnostima koje su ga mučile ipak volio život. I meni se svida život, stoga će smrt biti ono posljednje što će napraviti.

*Al' kad sam stigo jednom brijeđu na dno
tamo gdje kraj je onoj bio drazi
što nagna stravu u srce mijadno,
pogledah uvij te mu leđa spazih
već odjevena zrakama planeta,
što pravo vodi svijet po svakoj stazi.*

239

Kada govori o »zrakama planeta« Dante se poziva na Sunce. Vjerovalo se da je Sunce planet: još nisu bili izumjeli dalekozore, teleskope, još nije bilo Galileja. Galilej... rodom iz Pize... Da je Dante mogao znati da će jedan Pizanc izumiti dalekozor...

Nešto dalje:

*Odmoriv malo utruđeno tijelo
uz obronak se pusti dadoh gdjeno
na donjoj nozi težište je cijelo.*

O ovom posljednjem stihu napisane su cijele biblioteke; po mom sudu nje-govo je značenje vrlo jednostavno: kada čovjek hoda prvo se o tlo oslanja jed-nom nogom, potom drugom, pa je zato stopalo koje dodiruje zemlju niže od stopala koje se podiže kako bi načinilo sljedeći korak. Ali za mnoge učene gla-vе stvari ne stoje ovako, posrijedi naime mora biti nekakva alegorija, pa su tako nadugo raspravljali o različitim tumačenjima. Mnogo puta, nažalost, dan-tistika pretjeruje i zagorčava istraživanje skritih značenja prisiljavajući nas na šaljive i neutemeljene reakcije, kakva je ona koju je netko ispisao uz tok Arna: »Dante je baš amo išao, jer bi ovdje pišao.«

*Al' istom da će uzbrdo, kad eno
odnekud panter brz i gipak pao,
s krznom što bješe od pjega šareno.*

Pred njim se pojavila pantera, to jest leopard. Povijest hoće — a o tome pišu razni kroničari — da su u ono vrijeme u Firencu bili donijeli jednoga leoparda, kojega je Dante vidio. Bilo je to prvi put da se leopard našao u Firenci, dočim su lavove poznavali. Jedan je veliki pjesnik zapisao da je životinja bila bolesna, htjela se vratiti u Afriku i tamo goniti gnuove, ali je ispalio tako kao da je netko sve to drugačije zamislio i rekao životinji: »Moraš ovdje ispatiti ovu zloću sve dotle dok te ne ugleda jedan čovjek i dok tvoje obliče ne unese u jedan spjev koji ima svoje mjesto u zapletu svemira.« Dante ugleda leoparda i uze ga za simbol. Svijet je istkan od dubokih harmonija: negdje je zapisano da postoji jedna stvar za sve nas... Nakon čega dakako da čovjek živi kako ga je volja.

240

*Bijaše jutrom, te se sunce zače
da diže s istim zvijezdama ko tada
kad božja ljubav po prvi put mače
te stvari divine; pa mi tako sada
to nježno doba i taj čas o zori
probude nadu da je dobru rada
i ona zvjerka u svijetloj odorici.
al' tol'ko ne, da ne bih premro cio
kad vidjeh gdje se lav preda mnom stvori.*

Ukazala se jedna druga zvijer. Prvo leopard, potom lav... pa gdje smo mi to? I što mogu predstavljati te dvije figure?

*Taj kao da je na me doći htio
od gladi bijesan, podigavši šiju,
reko bi: i zrak uplašen je bio;
i vučica...*

Ma što je ovo, možda zoološki vrt? ... Pa koliko li je tu životinja? Prvo pantera, potom lav, sad pak vučica...

Gipka kakva već jest pantera je simbol razbludnosti. Dante razabire grijehe koji su je skrenuli s puta i sveli na stanje u kome se sada nalazi, ali koji su grijesi s pravoga puta skrenuli i čovječanstvo. Nije ciljao na eros, nego na nje-govo pretvaranje u trgovinu. Lav je naprotiv neosporan simbol oholosti: Dante je, naime, uvijek znao da je Dante, najveći od svih, i čutio je da pišući gotovo izaziva na dvoboju Boga, jer je presudivao ljudima.

*I vučica što izgledaše sviju
požuda sita u svojoj suhoći,
i zbog koje već mnogi suze liju.
Strah s njena lika s toliko mi moći
na dušu pade te mi nadu ubi
da će vrhunca ikad se domoći.*

Vučica predstavlja gramzivost, pohlepu, volju za moći. Strašni su to grijesi jer je teže poništiti slobodu drugoga.

*Za vrijeme onog nizbrdnog lutanja
iskrsne netko ispred očiju mojih,
na oko slab od preduga čutanja.
U pustoši kad vidjeh kako stoji:
»Smiluj se« — viknuh — »na nevolje moje
tko bio, sjena il' živ čovjek koji stoji!«*
*»Već nisam čovjek; bjeh u dane svoje,
a roditelji, lombardijsko pleme,
iz Mantove mi bjehu obadvije.
Sub Julio, al' kasno, rodiše me;
Rim me za dobrog Augusta znade,
kad bogova je lažnih bilo vrijeme.
Bio sam pjesnik; stih moj slavu dade
Eneji što iz trojskog dođe grada,
Ilion gordi pošto spaljen pade.«*

241

Eto, dakle, Vergilija. Koji je umro u pedesetoj godini života. Dvojica dječaka, Dante i Vergilije... A odnos između te dvojice pjesnika u *Komediji* najljepši je prijateljski odnos svih vremena, bujan i da umreš od smijeha.

*»Ta ti li si Vergilij, ono vrelo
gdje rječitosti ključa rijeka prava?«
odvratih prignuv zastiđeno čelo.
»Ti, što si svjetlost pjesnika i glava,
nagradi ljubav koju za te gojih
i koja tvoj mi spjev u ruke dáva!
Ja poklonik sam remek-djela tvojih,
i lijepi stil, što na me pažnju svrnu,
samo iz djela tvojega usvojih (...)«*

Dante je do ludila volio Vergilija. *Eneidu* je znao napamet; i ne samo to, nego je znao i sve ono što je do tada bilo napisano, a jedna je knjiga u to vrijeme koštala koliko i imanje. U Luki je tako živio neki gospodin koji je bio čuven po cijeloj Italiji jer je posjedovao biblioteku od dvanaest knjiga.

— Ima dvanaest knjiga? — čudio se svijet. — Sto mu gromova! Pa on je milijarder!

*»Stog držim da je dobro za te, ako
za mnome podeš, a ja vodom ču ti
biti, i proć ćeš vječnim mjestom tako
gdje uzvike ćeš očajanja čuti
duhova drevnih što se bolom guše,
kličući drugoj smrti da ih sputi.«*

*Vidjet ćeš: neki u ognju se skruše
zadovni jer nadaju se stići,
ma kadolja bilo, međ blažene duše.«*

Vergilije kaže Danteu da će mu pokazati ne samo Pakao, nego i Čistilište, koje je bilo izmišljeno upravo u Dantovo vrijeme. Govorilo se: — Od onih koji nisu kršćani, koji počinjaju grijeha, koji su krivovjeri i koji nisu kršteni, ovdje u Raj nitko neće ući!

Pa su tako popovi prvo izmislili pretpakao, potom je nekome palo na pamet Čistilište, pa je tako Crkva, moleći za duše umrlih, dobivala takoder jedan obol i malčice još zaradivala. Bio je to za nju pun pogodak, jedan spomena vrijedan uspjeh. Jest, tako je, jer je do tada Crkva imala pravo jurisdikcije samo na duše živilih, a na ovaj je način stekla pravo još i na duše umrlih. Ali onaj koji je Čistilište učinio popularnim svakako je Dante Alighieri: prije njega, nazine, nitko nije bio opisao Čistilište. Pa dok je Crkva zastupala mišljenje da su u Čistilištu patnje grozne, Dante je naprotiv opisao duše koje nastanjuju Čistilište kao bića ispunjena blaženstvom i prijaznošću, jer će ih put dalje voditi u Raj: on je, dakle, prvi uveo nadu.

Ide dakle Dante za Vergilijem i vidjet ćemo što će se dogoditi u drugom pjevanju Pakla, koje se ponekad preskače, iako je to pjevanje čudesno jer u njemu na pozornicu stupa junakinja. Ona je, međutim, izvan polja događanja, ona je dozvana, a to cijeli priču čini još slikovitijom.

*»Već umiraše dan i mrak je sinji
već svemu živom trude ublaživo,
što god se gdje na našoj zemlji kinji...«*

Izraz »svemu živom« ne tiče se životinja, nego se odnosi na živa stvorenja, na one koji posjeduju neku dušu. Ova sekvenca savršenih jedanaesteraca hoće reći da je pala večer i da se svi spremaju na počinak.

Nikada se ne smijemo odreći zadovoljstva da čitamo *Komediju* s osjećajem čovjeka koji posjećuje jedan novi kontinent i otkriva svijet koji nikada nije viđao. *Božanstvena komedija* nepoznati je planet na kome otkrivamo stvari koje se nas tiču. Pa je potrebno da bacimo pogled na našu prošlost, baš onako kako to čini Dante, koji se nanovo vraća u svoj život.

To podsjeća na onu pričicu o čovjeku koji na tlu, pod svjetiljkom, traži ključ. Prođe pokraj njega neki tip, pa ga pita: — Što radiš?

- Tražim ključ.
- Tu si ga izgubio?
- Ne, izgubio sam ga onamo dolje.
- Pa zašto ga onda ovdje tražiš?
- Zato jer je ovdje svjetlo, pa se vidi.

Pričica miriše na budalaštinu, međutim je posrijedi drevna židovska umotvorina. Ona nam hoće kazati da kad izgubimo ključ — a ključ je ovdje simbol: ključ predstavlja ono nešto u nama što smo izgubili — uzaludno je stajati u sadašnjosti gdje ima svjetla. Treba biti hrabar pa zakoračiti u unutrašnji mrak, kao što to čini Dante i kako nas nagoni da to učinimo. On kaže: »Pogledajte kako ste učinjeni i naći ćete sve ključeve ovoga svijeta. Ostanete li ispod svjetiljke samo zato što je тамо svjetlo, ništa nećete naći.« Pa sad, reći ćete vi, kad je svjetlo barem se dobro vidi svjetiljka i nema šanse da opališ glavom u ...

»*S onima bijah što im nema kamo,
kad blažene čuh glas i lijepe žene,
takve da željah služiti joj samo.
Od zvijezde jače sjale su joj zjene;
andělskim glasom, nježna sva i draga,
u svom govoru prozbori spram mene:
»O mantovanska dušo svakom blaga,
što glas ti svuda traje još i neće
potamniti dok svijetu bude traga,
moj prijatelj, al' neprijatelj sreće,
do zapreka u pustu stiže kraju,
tako da natrag od straha već kreće,
i, strah me, tako luta u očaju
da kasno stiže moja pomoć spora
po onome što o njem čuh u raju.
Sad podi, pa mu snagom svoga zbora
i svim pomozi da ne trpi štete,
da utjehe i meni dođe hora.
Ja sam Beatrice što ti dajem svijete;
sa mjesta dodođ kud težim ponovo,
iz mene zbori ljubav što me krete.«*

243

Nego, ako je netko čitao *Vita nuova* bit će u šoku kada se ponovno susrete s junakinjom: djevojka koja je stanovaла blizu Dantove kuće evo je sada tu i stiže iz Raja. Pa taj čovjek je lud! Zato mu je Cavalcanti lijepo rekao: »O Dante, izgubio si pamet!« Zamislite hrabrost tog čovjeka: curu prijateljicu stavila o bok Gospu.

Jasno nam je, dakle, da se od samoga početka Danteu nije mililo poći na putovanje tamo iza sedam gora; eto ga u šumi, pojavljuju se tri zvijeri, lijepe su same po sebi, bez metafora: jedna pantera, jedan lav i jedna vučica. Neopisivi strah. Potom stiže Vergilije, njegov omiljeni pjesnik, a prve riječi koje mu Dante upućuje glase: »Smiluj se.« Plaši se, gadno se plaši, i Vergilije ga mora uvjeriti da mu je ići dalje. Pa mu kaže da je tu kao probran, da ovo putovanje mora nasilu napraviti, da mora pisati... Ali Danteu se ne ide pa ne ide.

— Ne, ne želim ići...

Tada Vergilije, da bi ga uvjerio, reče da je bio pozvan od Beatrice, svete Lucije i Gospe; tri žene ga zazivlju i žele da Dante nastavi ovo putovanje. Čim je čuo da su ga tri žene pozvale odmah se u njemu nešto preokrene; i eto gdje u 2. pjevanju *Pakla* piše jednu od najljepših poredbi u cijeloj *Božanstvenoj komediji*:

»Kao što ovo cvijeće kcone s noćnog leda
i zatvori se, a kad sunce grane,
otvoriv čaške cvjetanju se pred
tako se meni snaga vraćat stane (...)«

Ne želim se jeftino igrati aluzija, ali posrijedi je izvanredna snaga teološka, muževna, ljudska, putena, animozna, animalozna, kreaturalna i sve tako dalje u potrazi za novim terminima. Dante je uvjeren krenuti na put zovom ženske moći. *Božanstvena komedija* je sva u znaku ženskosti: prvi prokletnik koji će se oglasiti je žena, Frančeska završno pjevanje posvećeno je ženi koja je to u punom smislu riječi, Marija; a cijela je knjiga napisana da bi se ugledale oči jedne žene, Beatrice.

Dante je živio u vremenu u kome su se ljudi ubijali od jutra do večeri i u kome je vremenu pronaći pero kojim bi se pisalo na komadu papira bio lavovski posao. Da stvar bude ljepša, Dante se nalazio u progonstvu, bio je dakle tražen i osuđen na smrt. Kako mu je pošlo za rukom složiti takav spjev usred tolike količine zle kobi pravo je čudo. A bogme se dobrano i zabavlja. U mlađosti je golijardske sonete razmjenjivao s prijateljima poput jednoga Foresea Donatija, Cecca Angiolierija, Guida Cavalacantija ili Cina da Pistoja. S Foreseom Donatijem razmjenjio je tenzonu u šest soneta, po tri soneta svaki, pri čemu su pjesnici jedan drugome bacali u lice gadosti svake vrsti, rabeći šatrovacke i prostačke izraze. Njihovo prijateljevanje, što ga je prekinula prerana Foreseova smrt, potvrđeno je susretom dvojice u 23. i 24. pjevanju *Čistilišta*.

Evo još jednoga izvanrednoga izmišljaja. Naći će se u pjevanjima zajedno i likovi iz Biblije i oni iz mitologije ili povijesti, ali i suvremenici Danteovi. To mu dođe kao da ja danas pišem nekakvu poemu, a u nju ubacim Nerona koji razgovara s Kaligulom i Bertinottijem. Govorio je Benedetto Croce da je povijest uvijek povijest suvremenosti, govori se uvijek o sadašnjem. Da bi se, dakle, shvatio neki čin što se dogodio neće biti anakronistički uzeti primjere iz sadašnjega vremena i priljubiti ih onim iz prošlosti. (...)

Kad smo već kod ovoga pogledajmo još i 3. pjevanje *Pakla*:

»I motreć vidjeh barjak gdje se vije
i juri krugom tako brza leta
kao da nikad sklon počinku nije.
A za njim tol'ko natislo se četa
da ne bih nikad vjerovo ni znao
da smrt toliko pokosi već svijeta.

*I kad sam neke prepoznavat stao,
sjen onog vidjeh što ko slabić znani
iz svojih ruku visok čin je dao.«*

Netko kaže da *sjen* o kojoj se ovdje govori pripada Ponciju Pilatu, koji je oprao ruke i tako odbio presuditi bilo Kristu bilo Barabi. Većina znalaca misli, međutim, da se radi o Celestinu V., papi koji je prethodio Bonifaciju VIII.

Celestin V. bio je ljepuškasti papica. Zvao se Pietro da Morrone, bio je rođen u Moliseu i živio kao eremit. A kako je Crkva tonula u korupciju to jednom kardinalu padne na pamet da od toga svetoga čovjeka načini papu. I sad onaj Bonifacije, koji je svim silama bio zapeo da postane vlast, doživi da pred sobom ugleda tog starčića, pa izmisli štos kojim će ga preplašiti i otjerati; sva-ke noći pojavljivao mu se odjeven u andela s trubom u ruci i silnim mu glasom govorio:

— Pietro da Morrone! Ja sam andeo Apokalipse! Papinstvo moraš ostaviti nekome drugom! Otidi, samo tako ćeš se spasiti!

Pa svaku večer jedno te isto. A jadničak, dijelom zato što su ga bili pritisnuli zahtjevi raznih kraljeva, dijelom zbog Bonifacijeve dosjetke, jednoga je dana ostavio papinsko prijestolje. U povijesti papinstva nešto slično nikad se više nije dogodilo. Tako je Bonifacije preuzeo vlast. Nezadovoljan, dao je ubiti Celestina, koga Dante smješta među nevještice ljudi, jer je sve zlo utjelovljeno u Bonifaciju zapravo počelo Celestinovim odstupom. Tome treba pribrojiti i nje-gov egzil na koji ga je nagnalo saveznštvo simpatičnoga Bonifacija VIII. s Corsom Donatijem, najgorim čovjekom u Firenci, pravom pravcatom životinjom koja bi obeščaćivala svakoga koji bi se pred njim pojavio i koji bi rasporio trbu konju koji bi mu se našao nablizu (...)

245

Dante je osjećao da je ljubav, ona prava ljubav, nepoznata i htio ju je vidjeti, kao što će je napisljetu i vidjeti, vlastitim očima. Tako dolazi do novoga izmišljaja: u 5. pjevanju *Pakla*, onom o Paolu i Frančeski, da bi opisao jedan lik poseže samo za jednim trenutkom njegova života. Mene je ta ideja uvijek očaravala; jedva trenutak iz života lika a on isklesan za vječnost. Za Paola i Frančesku bira Dante trenutak u kome to dvoje još ne znaju da su zaljubljeni jedno u drugo i bivaju zgromljeni ljubavlju. Eto taj će trenutak ostati urezan za sva vremena.

On zavidi ovim ljubavnicima, iako se nalaze u Paklu, htio bi biti na njihovom mjestu jer su oboje mrtvi zbog ljubavi. Pa u 5. pjevanju neprestano imenuje ljubav. Dok Frančeska izgovara izuzetno dugi monolog i mi cijelo to vrijeme patimo zajedno s njom, dotle Paolo, koji stoji pokraj nje, samo šuti; naš ga se pjesnik otarasuje — kažem to u veličajnom smislu — na završetku, s polovicom stiha. Frančeska govori i plače, a Dante piše:

*»Dok jedan priča, drugi duh je lio
tolike suze da se od tog jada*

*ko da ču umrijet obeznanih cio
I padoh ko što mrtvo tijelo pada.«*

Ali kad se čita: »drugi duh je li olike suze«, srce počinje udarati. Dante hoće znati kako je ono dvoje shvatilo da su se zaljubili, to je ono što ga osobno zanima, pa baš zato i pita: kako se dogodilo da ste otkrili međusobnu ljubav? A Frančeska odgovara:

*»Kad čitasmo baš kako je cijelivo
ljubačnik onaj usta željkovana,
ovaj što zavijek sa mnom se vezivo
dršćuć mi dade cijelov sred usana.«*

Ovome ni pljesak nije dovoljan: ovdje se svlači i vodi ljubav, iz ljepote. Stihovi su to koji zbujuju. Ljepota plaši! A fraza: »dršćuć mi dade cijelov sred usana« kao da je danas napisana. To je jedan od najljepših jedanaesteraca u cjelokupnoj povijesti svjetskoga pjesništva.

246

U pjevanju što je posvećeno Paolu i Frančeski izuzetno se jako čuje ona senzualnost o kojoj sam maločas govorio. A Dante ih ne osuđuje, niti sebe pretpostavlja Bogu, niti sjeda na njegovo mjesto; osjeća da je Božji sud neodgonetljiv ljudskom umu. Postojanje Boga ne može se dokazati mozgom, on za to nije prikladan organ. To je kao raspoznati okus soli nosom, on za to nije prikladan organ. Dante nam kaže da se Boga nimalo ne tiče naše mišljenje, a to uči i Knjiga o Jobu, u Bibliji, gdje Job kaže: »On povrh praznine Sjever razapinje, on drži zemlju o ništa obješenu.« (preveo Filibert Gas; op. A. F.) Ima ih koji tvrde da je u Bibliji pogrešno sve što je rečeno o astronomiji; ali zašto frazu kao što je ova nije razriješila cijela astronomija. Rekao je kako je načinjen svemir. »On drži zemlju o ništa obješenu« hoće kazati da je naš život zagonetka. Eto zbog čega velike knjige istrajavaju, zašto paraju mrak i čine da vidimo tko smo, neočekivano. *Iljada* nam govori da je cijeli život jedna borba, *Odiseja* da je cijeli život jedno putovanje, Knjiga o Jobu da je cijeli život jedna zagonetka, a *Božanstvena komedija* da je cijeli život jedna želja. I ljubav, također.. Pa koja bi ideja mogla biti veličanstvenija, jednostavnija, djetinjastija, pa ako hoćete čak i demonskija; i to zato jer je ljubav ujedno i teror, ljubav je uvek revolucionarna, strahovito straši. Zato je *Božanstvena komedija* knjiga jezovite snage i terora, osim što je i knjiga skandalozne ljepote. (...)

Dante posjeduje zapanjujuću ozbiljnost, ali u istoj mjeri posjeduje i kočićnost. Između njega i Vergilija vlada veliko prijateljstvo, jako čuvstvo, kao u ljubavi koja je također tajanstvena, neodgonetljiva. A onda se odjednom Vergilije iz prijatelja pretvara u onoga glumca iz modernog kabarea koji ima zadatak proturječiti glavnom komičaru i davati mu priliku da na njemu skuplja komičarske poene. Vergilije i Dante pretvaraju se u dvojicu komičara poput Stanlija i Olija.. Doista su posve nalik Stanu Laurelu i Oliveru Hardyju. To što slušamo iz njihovih usta tjera nas da umremo od smijeha: ima jedan drh-

tavi Dante koji — iako su u njega uložili i Bog i Gospe i sveta Lucija i Beatrice i svi sveci, kao i njegov omiljeni pjesnik — ipak u Pakao ne želi ići. Umirre od straha. Vergilije glumi Ollija, onoga koji ponavlja: »Ništa ti ne brini, sve ču ja sredit!« I onda sve lijepo upropasti; i vrati se s licem Ollija. Ima niz mješta u spjevu koja se poklapaju s mehanikom današnjeg skeča. A sve unutar scenarija kojega Dante kao da je pisao pod djelovanjem LSD-a. Ma kakav ecstasy, solna kiselina!

Hereticima je posvećeno 10. pjevanje. U Dantovo vrijeme krivovjerje se jako osjećalo; s Istoka su bile stigle izvjesne stvari koje su mirisale na šizmu, a po završetku križarskih ratova, heretička se misao počela širiti: pojavili su se patarenzi, valdenzi, albižani. Ovi potonji, koje je Crkva progonila, sklonili su se u Béziers, u Francuskoj, gdje su se pomiješali s pukom. Kad su papinskoga legata, koji je ovamo došao da bi ih istjerao iz jazbine, upitali:

— A kako ćemo ih prepoznati? To nije moguće, ovdje je sve puno katolika.

Papinski legat odgovara:

247

— Vrlo jednostavno! Sve ih pobijte, a Bog će prepoznati svoje...

Najčudnije od svih je 10. pjevanje u kome stil, poezija, izražajna mogućnost, osjećanje bola i veličine dostiže vrhunac.

»*Ove sam glase čuo iznenada
iz jednog groba, pa se pripih bliže
uz svoga vodu, takav strah me svlada.
A on će: 'Stani! Što li te to stiže?
Ondje je, gledaj, Farinata sio,
iz groba eno do pasa se dizе.'*«

Jacopo Mantente degli Uberti zvani Farinata jer je bio plavokos (farinata na talijanskom znači juha od brašna, op. A. F.), čovjek izvanredan, vođa gibelina koji su bili uzara i koje su držali za heretike i sodomite. Gibelini su početku pratila ratna sreća pa su otjerali gvelfe koji su se bili svrstali uz papu i bili držani za licemjere i hipokrite. No upravljali su zemljom na previše kapitalistički način pa im se puk suprotstavio. Kad je car Fridrik II. umro, a štitio je gibeline, gelfi su ponovno došli na vlast.

Tada je Farinata odlučio poći u Sienu, gdje je uz pomoć sijenskih gibelina počeo spletkariti protiv Firence. Zato su firentinski gelfi odlučili poći u Sienu i tamo potući rivale, što je dovelo do glasovite bitke kod Montapertija. Gelfe su poubijali i to zato jer ih je izdao neki Bocca degli Abati, kojega Dante strmoglavljuje u Pakao među izdajice. Taj Bocca degli Abati odrezao je ruke Jacopu de' Pazziju koji je nosio stijeg, a isto je učinio i dvojici ili trojici drugih koji su nosili zastave. Kad su gelfi tako ostali bez znakova raspoznavanja, gibelini su ih sasjekli na komade. Rijeka Arbija je pocrvenjela od krvi.

Nakon toga gibelini su krenuli u Empoli.

— Što ćemo s Firencom? — pitali su.

— Spalimo je i sravnimo sa zemljom — netko je predložio. — Neka zauvi-jek nestane s lica zemlje!

Svi su odobravali, samo Farinata degli Uberti nije:

— To ne, jer je Firenca moj grad. Iako smo mi pobijedili, ona mora biti netaknuta.

Tako Farinati dugujemo da Firenca još uvijek postoji, jer bi u protivnom bila sravnjena sa zemljom, a ni Dante se ne bi bio rodio. (...)

26. pjevanje uznemirilo je generacije čitatelja, koji se oduvijek pitaju kako to da je čovjek tako sjajne oštromnost i kao Odisej smješten u Pakao, a težio je za znanjem. Mene je stalno progonila misao da je Dante na neki način ujedinio dvije izuzetno važne književne ličnosti: Prima Levija i ruskoga pjesnika Osipa Emiljevića Mandel'štama. Obojica zatvoreni na najstrašnjim mjestima što ih čovjek može zamisliti, prvi u koncentracijskom logoru u Auschwitzu, a drugi u sibirskom gulagu, nastojali su nadvladati toliku količinu užasa obraćajući se *Božanstvenoj komediji*: Mandel'štam je napisao jedan kritički esej o Odisejevu pjevu, Levi je isti pjev nastojao objasniti jednom peraču suđa u logoru. Obojica su znali da ne postoji samo apsolutno zlo koje su vidjeli na tim mjestima, nego da je čovjek sposoban dostići i najviše vrhunce.

U kinu se često pribjegava flashbacku da bi se gledatelju pokazalo nešto što se dogodilo prije. Iznenadno dolazi do procijepa u radnji i novi prizor prikazuje protagonista dok obavlja neku prevažnu radnju kako bismo mi razumjeli što se dogodilo ili što će se dogoditi. Tako i Dante postupa s Odisejem, za se ga izmišlja, jer nitko ne zna kako je Odisej stvarno izgledao, ali nam ga on opisuje i tjeru nas da povjerujemo da je on doista bio takav. Eto divote! Umjetnost počinje kada učinkovitost biva žrtvovana ljepoti ili istini. A ako riječi nude nešto bolje, valja ih slijediti. Slijediti riječi, a ne činjenice. Riječi u Dantea nude uvijek nešto bolje, valja nam ih slijediti, u pojedinim slučajevima one štoviše poboljšavaju Vergilijeve heksametre.

Dante prepušta Odiseju da govori i poništava samoga sebe; osjeća da je isti kao i on, jer se Odisej odvažio na nesaznajno, a isto čini i Dante, postavlja se na mjesto koje pripada Bogu: svima sudi, i strahovito se plaši.

Evo tercina u kojima se pojavljuje Odisej:

»Veći se rog te drevne vatre uto
talasat stane i zašumi jače,
ko onaj što ga vjetar šiba ljuto,
a zatim vrškom amo tamо mače,
ko da je jezik, zboriti što stade,
te glas iznutra izbacи i zače:
'Kad (...)«

(...) Dantev utjecaj izuzetno je jak, nazočan je i izvan Europe. Pri tome pomisljamo na *Moby Dicka*... Melville mora da je na silu pročitao pjevanje o

Odiseju. I doista, pročitao ga je u prijevodu Longfellowa, onom klasičnom američkom, spektakularnom i pomalo barokiziranom, no u svakom slučaju prijevodu koji je silno odjeknuo. Pa kada Moby Dick umire, zar kapetan Achab nije na vlas isti Danteovu Odiseju u finalu pjevanja:

»Pet puta zasja i pet puta presta
da nas sija svjetlost mjesecine,
otkad nas vidje ta opasna cesta
kad smotrih brije, mračan zbog daljine,
a tako visok, te smišljah u glavi
da takve jošte ne vidjeh planine.
Al' radost prijede brzo u plač pravi,
jer s novog kopna ljut se vihar rodi
i udari u prednji dio splavi.
Tripit zavrti brod u burnoj vodi,
a četvrti put kljun u more svali
i krmu digne, kako drugom godi,
dok se vrhu nas ne sklopiše vali.«

249

Koje li ljepote i kojega li savršenstva! Dakako, ono što Dante opisuje nije istinito; baš kao u pjevanju o grofu Ugolinu. Zasigurno znamo da Ugolino nije proždro svoje sinove. U to smo stoljećima vjerovali, ali tako ipak nije bilo. Dakle, nije istinitost ta koja nešto čini lijepim, nego je lijepo to što nam nešto čini istinitim.

Pizanac Ugolino della Gherardesca bio je knez od Donoratica, a na strani gibelina, kao što je cijela Pisa bila gibelinska i na smrt zavađena s Firencom. Tijekom pomorske bitke kod Melorije, u kojoj je Pisa poražena, Ugolino umjesto da intervenira sa svojih dvanaest velikih galija, ograničava se samo na promatranje propasti svoga grada, od kojega će poslije dobiti vlast. Zatim je dopustio da Firenca ustoliči gvelfe u vladu Pise, štoviše dopustio je Luki da dobije nekoliko kaštela koji su bili bastioni sistema gradske obrane.

Nadbiskup Ruggieri degli Tbaldini, koji je bio na strani gibelina i premda čovjek Crkve, huškao je Pizance govoreći im da se vlast u gradu »gvelfizira«; potom je, za vremena kad se Ugo nalazio u okolini grada, ovoga posjetio i slagao da mu prijatelj Nino Visconti želi oduzeti vlast. Na taj način ubrzao je Ugolinov povratak u grad gdje su grofa odmah utamničili u kuli po imenu Muda, a zajedno s njim i njegove sinove Gadda i Uguccionea i unuke Anselmuccija i Nina. Po nalogu nadbiskupa Ruggierija ključ zatvora bačen je u Arno, a petorica utamničenih osuđeno na smrt od gladi.

Danteov Ugolino je na najvišem dijelu Pakla, u devetom krugu nakon kojega je onaj s Luciferom. Tu su smještene izdajice, uronjeni u sleđenu rijeku Kocit i raspodijeljeni u četiri zone: u prvoj (Caina) su izdajice rodbine, u drugoj (Antenora) su izdajice domovine, u trećoj (Tolomea) su izdajice prijatelja, a u četvrtoj (Giudecca) su izdajice svojih dobročinitelja.

Dante smješta Ugolina s dvojicom sinova i dvojicom unuka u Antenoru i tako crta najstrašniji mogući bol što postoji: bol jednoga oca koji gleda kako mu umiru rođena djeca, koja ga mole pomoći, a on im nikako ne može pomoći. I još je štoviše uzrok njihove smrti.

Kad pjesnik stiže u deveti krug, ugleda tamo nekog prokletnika kako jede glavu drugom prokletniku, grizući mu i žvačući zatiljak.

»Sa grozna jela grešnik usta mače
i otre ih o kosu glave što ju
već bješe straga nagrizo.«

Zatim, dramatski preokret:

»Pred sobom vidiš Ugolina kneza,
a ovaj tu je nadbiskup Ruggieri;
sad slušaj što nas ovdje tako sveza.«

Sto mu gromova! Grof Ugolino koji jedu lubanju nadbiskupa Ruggierija! I kaže Danteu da će mu pripovijedati što mu se zaista dogodilo. Nevjerojatno je to da nitko ne zna što se doista dogodilo u kuli Muda. Dante se za nas odlučuje opisati san, kojega se snaga ni sa čime ne da usporediti:

»Jer što još ne znaš, to je način hudi,
kako me ubi; okrutnost tih jada
čut ćeš, i potom uvredu prosudi.«

Ugolinov način smrti bio je tema dana u onom vremenu. Osam mjeseci nakon presude otvorena su vrata na kuli u kojoj je nađemo pet izgriženih leševa, najvjerojatnije od štakora, ali je mašta puka išla još i dalje.

»Probudivši se prije zore rane,
čuh gdje mi djeca u snu plaču s jada,
ležeći sa mnom, i gdje traže hrane.«

Sinovi su mu gladni, plaču i u oca traže kruha:

— Tata, daj mi nešto za jelo ...

Sinovi su uvjereni da im je otac bog koji sve može, a Ugolino je sučeljen sa smrću i boli nemoćan.

»Kad padne tračak svjetlosti u bijedu
tamnice tužne, i kad vidjeh jadan
na četir lica svoju sliku blijedu,
stah ruke gristi, sav od bola svladan;
al' oni odmah svi na noge skoče,
misleći da to činim što sam gladan:
'Mnogo bi manje boljelo nas, oče,
da jedeš od nas; ne žacaj se svući
tu bijednu put što s tebe živjet poče' (...)«

Cijelo je 33. pjevanje usklađeno s jedenjem: čak i u prizoru u kome Ugolini, ne znajući što činiti, grize u očaju vlastite ruke. A bol mijesi srca sve petorice kada mu sinovi kažu da se hrane vlastitim mesom.

»*Kada i danak četvrti nam sinu,
pred nogama se Gaddo pruži mojim
veleći: 'Oče, pomozi svom sinu!'*«

Kada je došao četvrti dan, najmlađi više ne može izdržati. Tu ni mi nemašmo više snage, i to ne samo zato jer se radi o muci najmanjega sinčića, nego zato što Gaddove riječi ponavljaju one Kristove na križu: »Oče, zašto si me ostavio?« Očit je dakle poziv na raspinjanje na križ, a u licu Kristovu vidimo lica svih onih koji trpe i u nepodnošljivosti bola mole krajnju pomoć. Ali ni Isus u času najveće patnje nije imao očevu pomoć:

»*I umre; i ko ti mene gdje stojim,
do šestog dana vidjeh kako pada
još troje redom. Slijep već, tad nad svojim
teturat stadoh porodom, i mada
već mrtvi bjehu, dva dni sam ih zvao.
Što bol ne smoze, post učini tada.*«

251

I o ovom zadnjem stihu bile su napisane tisuće knjiga. Smisao mu je: »Poslije više nego bol mogla je učiniti glad, pa ih pojedoh« ili: »Poslije, više nego bol mogla je učiniti glad, pa umrijeh od gladi i ja«. Čini se da se druga hipoteza može lakše braniti. Izvan sumnje je da nas je pjesnik hotimice ostavio u neizvjesnosti.

(...) Dante je odvažno prihvatio jedno putovanje, sanjao je za nas, a njegov će san trajati dulje od svih naših noći i od svih naših sanja. Nije pogrešno misliti kako je sve ono što živimo jedan san. Netko ga je načinio za nas i ja će mu biti zahvalan dok živim.

Izbor i prijevod: ARIELLA FABRIO

Stihove preveo MIHOVIL KOMBOL

O prevodenju

Marko Kovačić

Prevodenje Dana Browna na hrvatski

ili
Dekodiranje »velike obmane« čitatelja

252

Jezik izvornika

Engleski jezik po opsegu je upotrebe u prošlome stoljeću nadrastao granice anglofonog svijeta, bivših engleskih kolonija i anglistike. Gdje god ima medija, moguća je i izloženost engleskome jeziku i njegovo makar pasivno poznavanje. Engleska je književnost stoga lakše dostupna od, primjerice, bengalske, ali i pojам engleske književnosti danas je širi nego prije jer njoj, zbog popularnosti engleskog jezika, pridonosi sve više neengleskih naroda. Nije riječ samo o stanovnicima Irske, Kanade, SAD-a, Australije i Novog Zelanda, nego to obuhvaća i članice *Commonwealtha* pa engleskim pišu i pisci mnogih naroda Indije i Pakistana, ali i stanovnici zemalja u kojima engleski nema službeni status i kojima engleski često nije materinski jezik. Za svoj trud dobivaju širu publiku, veće priznanje, mogućnost ekranizacije i veći izbor bogato dotiranih nagrada, dakle slavu i novac. Čini se da engleski ne osvaja samo male jezike nego zapravo sve na svijetu, pa tako i hrvatski. U mnogim zemljama ljudi na vlastiti jezik gledaju kao na govorni dijalekt na kojem nije potrebno išta zapisivati, a još manje stvarati književnost. U Europi je to uvelike slučaj s keltskim jezicima koji su u vlastitim zemljama postali školski predmet prije negoli službeni ili književni jezici, ali slično je i s malteškim, baskijskim te mnogim jezicima u Rusiji. Ipak, većina europskih naroda donekle odolijeva globalizaciji pa se engleskim služe »samo« kao izvorom stranih riječi i izraza.

U svijetu u kojem se sve više izjednačuju informiranost i znanje moguće je izjednačiti i izloženost informacijama s obrazovanjem. Informacije se dostavljaju na engleskom ili je engleski u njima posredno prisutan, pa će se na novostima i časopisima primjerice *no-fly zone* ili *ground zero* tako zвати i u izvornim vijestima i u »prevedenima«. S pasivnim poznavanjem engleskoga stečenim iz poluprevedenih tiskovina i u školi moguće je čitati tekstove pa i cijele romane

u izvorniku makar i bez potpunog razumijevanja, i dakle zadrijeti u književnost na engleskom. Pri tome će bolju prođu imati napetice čija se radnja lakše prati, a uz nju će ići popratne privlačne korice i jednostavniji izbor vokabulara. Ono što je nekoć izlazilo u serijama ljubavnih i kriminalističkih romana, sada je tvrdo ukoričeno i dobiva status književnosti. Ako je takvu literaturu moguće čitati na temelju gradiva naučenog u školi i preuzetog s televizije, glazbe i interneta, onda je nastavak takve logike da svatko taj shvaćeni tekst može prebaciti u materinski jezik koji ionako već zna. Materinski jezik pri takvom je razmišljanju zadan samim odrastanjem u nekoj sredini, a engleski kao strani jezik uči se gotovo već paralelno s materinskim. Engleski je popularan u svim sferama ljudske djelatnosti i književnosti pa tako i u prevodilačkoj. Postojeća situacija otvara mogućnosti za šarlatanstvo jer potražnja je velika, engleski se pokupi usput, materinski jezik je bogom dan, stoga se prevodenja može latiti svatko tko prosudi da je za to spreman.

Uloga prevoditelja

253

Međutim, upravo zbog globalizacije i širenja engleskog, upravo zbog činjenice da je svaki potencijalni čitatelj danas kadar prevedeni roman pročitati i u originalu, uloga prevoditelja postaje važnija nego prije. Nekoć je prevoditelj bio osoba koja strani jezik poznaje bolje nego njegovi čitatelji, a poznavanje materinskog jezika tada je bilo neupitno. Njegov je zadatak bio da govornicima svojeg jezika omogući da prate radnju i proživljavaju sve što i čitatelji kojima je pisac izvorno namijenio knjigu. Vremena su se promijenila, engleski je rašireni, a ako je raširen među prevoditeljima koji si utvaraju da mogu s njega prevoditi, treba voditi računa i o tome da je raširen i među čitateljima, koji će prepoznati prevoditeljske mane. Više se ne može smatrati dovoljnim poznavanje stranog jezika. Poznavanje stranog jezika postalo je aksiomatično, ali upitno je sad poznavanje materinskog jezika. U usporedbi između sada i nekoć, jezik s kojeg se prevodi i jezik na koji se prevodi zamjenili su uloge. Danas su književni prevoditelji s engleskog podložniji kritici nego prije, jer težište njihova posla više nije toliko na onome *s čega* prevode nego na onome *na što* prevode. Njihova uloga više nije toliko da prevode s nepoznatog jezika, koliko da prevode na lijepi jezik. Današnjeg čitatelja u odnosu na onog prije nekoliko naraštaja manje zanima značenje izvorne rečenice i njezin točan prijevod, a više kako se to može lijepo reći na hrvatskom.

Tako još više dolazi do izražaja suumjetnička uloga prevoditelja uz samoga autora, a ta bi njegova umjetnička strana trebala biti naglašenija u društvu koje je dovoljno obrazovano da roman čita i u izvorniku. Konačni je proizvod umjetničko djelo jer prevoditelj pokazuje svoju vještinu pisanja, odolijeva trendu, poseže za izvornom jezgrom svojega jezika a ne kopira gotove engleske fraze, pokazuje da je načitan i da ima široku opću kulturu, tim više što su

prevedene knjige u nas i dvostruko skuplje od izvornih. Prevoditelj (za razliku od novinara) treba umjeti prevladati činjenicu da »svi« znaju što znači *ground zero*, da »svi« koriste neki pogrešan izraz, pa da dode u iskušenje da ga upotrijebi i on/a, ili da »nitko« ne zna što znači neki drugi izraz pa da ga izbjegava. Prevoditelj treba nadjačati potrebu za autocenzurom, treba biti rječitiji od svojega čitatelja da bi stekao njegovo poštovanje pa makar i po cijenu toga da ga tjera na konzultiranje priručnika, interneta i poznanika. Prevoditelj treba zanemariti svoj dijalekt osim kad lik u knjizi posegne za svojim pa je potrebno da prevoditelj istovremeno bude i knjiški crv i društveno biće jer će mu itekako zatrebati i ulični izrazi, štosovi i igre riječi koje je naučio iz svakodnevice. Književni prijevod kao dio kulturnoga blaga ostaje u knjižnicama zauvijek ili barem dugo nakon vremena svojega autora i svojeg prevoditelja. Dugovječniji je od prijevoda filma i članka u novinama. Nužno je poznavati domaću književnost da bi se prevodila strana, a najvažnije je kod prevodenja poznavati vlastiti jezik. Najveći broj pogrešaka i zamjerki u prevodenju odnosi se na nepoznavanje vlastitog jezika, a manje ih se odnosi na nerazumijevanje izvornika, mada su skandaloznije.

Današnji bi prevoditelji trebali biti u stanju prevoditi više i bolje nego njihovi prethodnici jer danas imamo bolje rječnike, priručnike, imamo internet ili međumrežje, računala i bolje mogućnosti školovanja. Na internetu je moguće potražiti svaku englesku riječ i frazu, a i za hrvatski je priručnika sve više. Ali praksa ipak pokazuje da nas tehnološka nadmoć nije unaprijedila u odnosu na stare i zaslужeno legendarne prevoditelje poput Tabaka, Jonkea, Velikanovića ili Kombola pa i Brixyja. To izdavače ipak ne priječi da njihove prijevode prepustaju zaboravu, proglašavaju zastarjelima i zamjenjuju inferiornim.

Jezična kompetencija i jezične mijene

Temeljna je funkcija jezika prenošenje informacije, dakle komunikacija, ali ta je elementarnost nedovoljna kod prevođenja. Očekivati od jezika da služi samo komunikaciji to je kao očekivati od čovjeka da samo vegetira. Sporazumijevati se mogu naime i životinje pa i ljudi koji ne govore isti jezik. Osim samog komuniciranja važno je kako se to čini, odnosno kolikim opsegom vokabulara, sinonima, fraza i s koliko duha.

Nema svaki govornik nekog jezika istu kompetenciju za taj jezik. Nekompetentnog govornika pa dakle i prevoditelja, koji pisani jezik vidi tek kao presliku govornoga moguće je prepoznati po nekim jednostavnim pokazateljima: pretjerano korištenje izraza koji ne pripadaju standardu (npr. »pričati s nekim«), pretjerana upotreba nedovoljno prilagođenih stranih riječi (npr. »dizajnirati«, »šopingirati«), siromaštvo rječnika, superlativi superlativa i glagolskih priloga kao »najomiljeniji«, »najoptimalniji« ili »najzastrašujući«, nepotrebno

korištenje riječi »stvar« i »mjesto«, prečesta upotreba posvojnih zamjenica, pogotovo »svoj«, konstrukcije kao što su »jako puno«, »zbog toga što«, »na način da«, pleonastički izrazi kao »izaći van«, »sići dolje«, analitički izrazi kao »otvoriti usta« umjesto »zinuti«, nepoznavanje sinonima... Sami po sebi ovi oblici nisu pogrešni i moguće ih je prepraviti lekturom, ali oni u pravilu ukazuju i na vjerojatnost da lektura nije dovoljna. Takvi se nezgrapni izrazi ne mogu dakle svrstati u kategoriju pogreške nego lošega stila i indikator su mnogo dublje nekompetentnosti, osobito one sintaktičke. Pogrešno je tu nekompetentnost dovoditi u vezu samo s prevodilačkim radom jer ona bi po svoj prilici bila jednako vidljiva u bilo kojem literarnom pokušaju dotičnog prevoditelja, na primjer u školskoj zadaći ili pismu. Takvim je prevoditeljima potrebna redaktura, odnosno tečaj prevodenja u praksi. Redaktoru tad prevoditelj treba prepustiti dio honorara jer redaktor obavlja njegov posao i postaje prevoditeljev mentor.

Postavlja se pitanje mijenja li se jezik i nisu li zapravo sve pogreške samo znak te promjene. Takvo objašnjenje svakako ide na ruku onima koji pogreške počinjaju i ne ulažu napor u to da ih isprave. Dapače, takve će se promjene često kvalificirati kao razvoj jezika, što već zvuči demagoški jer se mijena ne može objektivno kvalificirati kao razvoj. Jednako je demagoški isticati samo loše strane neke pojave da bi se u cijelosti proglašila nepoželjnom. Jezični konzervativizam doživjava se kao odupiranje promjenama u društvu i poprima negativan predznak nasuprot liberalizmu u jeziku. Takvo je gledanje površno jer ne uzima u obzir da do promjena dolazi uslijed neukosti, a da je odupiranje promjeni većinom rezultat intelektualnog napora, čak i ako zastrani. Jezični konzervativizam prije čuva jezik nego liberalna anarhija. Ako bismo teoretski i prihvatali da su pogreške zapravo odraz jezične mijene te da su pogrešne samo relativno, treba se zamisliti nad činjenicom da te promjene donose osobe koje nisu kadre u procesu prevodenja niti točno prepisati izraz s papira. Nema te mijene koja može opravdati pogrešno prepisivanje i takva se šlampavost ne može pripisati jezičnom razvoju. K tome postoji konačni pokazatelj da nije riječ o jezičnim mijenama, a to su nedosljednosti, na primjer pišanje *kojeg* i *koji* ili *slijedeći* i *sljedeći* u istom tekstu ili nepoznavanje č i č. Mijene bi trebale biti dosljedne. Kolebanja su za neke pojave moguća jedino u prijelaznoj fazi u kojoj se pitanja rješavaju dogovorno, primjerice može li se vremenski veznik *pošto* koristiti i kao uzročni i može li glagol *koristiti* biti prijelazan. Ako su sva masovna odstupanja i zabune koje uočavamo u tisku i prijevodima zapravo rezultat jezične mijene, onda živimo u vrijeme prekretnice u našem jeziku, a kad proces te opsežne mijene završi, trebat će nam priručnici za čitanje vlastitih pisaca s kraja dvadesetog stoljeća.

Teorija prevodenja

Teorija prevodenja ima mnogo zajedničkih elemenata s pravopisom, ali nema stroge odrednice jer književno prevodenje ima umjetničku crtu. Ona je spoj pravila i umjetnosti pa ni pravila ni umjetnička sloboda ne vrijede u potpunosti, a između umjetničkog i gramatičkog dijela katkad nema oštре granice. Pravila se odnose na pravopis i gramatiku i leže u temeljima teorije prevodenja, dok je umjetnost nadgradnja, ali nadgradnje i dobroga prijevoda ne može biti bez poznavanja temeljnih pravila. Umjetnost se može nekome svidati ili ne pa o njoj ne može biti zbara na kritičkoj razini. Ne treba brkati pogreške i stil. Stil je apstraktan pojam, kao i ujednačenost, tečnost, pitkost odnosno krutost, nerazgovijetnost i slični izrazi kojima se opisuje prijevod. Stil zadire u pitanje ukusa, a o ukusima se ne raspravlja.

256

To je i razlog što su romani i prijevodi Dana Browna zahvalno štivo za analizu, jer je uvriježeno mišljenje da ona nemaju književne vrijednosti, stoga se ta komponenta gotovo može i izostaviti. Kad bismo uzeli analizirati nekog važnijeg pisca, zapali bismo u rasprave o stilu, razgovarali bismo možda o djelima u kojima su svi likovi i događaji izmišljeni i stoga preostaju samo prepiske o jeziku djela. Piscima takozvanog šunda ne poklanja se pažnja u kritici, njihova djela služe povećanju naklade i zarade, a ne kulturne svijesti i načitanoštiju, nisu smišljena za školsku lektiru i antologije. Cijeli žanrovi, često nezasluženo, potпадaju pod tu skupinu, primjerice znanstvena fantastika koja se često brka s fantastikom, zatim horor, ženski romani i krimi literatura.

Dan Brown ne može visoko kotirati kod kritičara kao ni primjerice Stephen King, Dean Koontz, ali ni Danielle Steel, Paulo Coelho, Richard Bach i drugi, manje ili više zaslženo. Upravo je laka i napeta, katkad filozofijom obojena literatura kojom su ovi autori stekli slavu postala vježbalište za mlade odnosno neiskusne prevoditelje. No dok su se Kingovih i Coelhovih djela te serijala o Harryju Potteru latili naši istaknuti prevoditelji, romani Dana Browna pokazali su se terenom za nevježe jer im se nikad nije pridavala literarna vrijednost pa se vjerojatno nije smatralo da je u njihovo prevodenje potrebno uložiti previše truda, vremena i novca. Možda je to i istina što se tiče literarne vrijednosti, ali Brownu se ne može osporiti da čitatelje svaki put zatekne nizom povezanih informacija i smjelim teorijama i tezama. K tome su podaci u djelima Dana Browna važan razlog za odabir njegovih djela u ovoj analizi. Na njima se pokazuje prevoditeljska marljivost jer usporedo s prevodenjem takvih knjiga potrebno je obavljati istraživanje, informacije treba provjeravati i prilagođavati. K tome se Brown služi i igrom riječi, što zahtijeva dozu dovitljivosti. Ipak, neovisno o tome je li pisac pisanju prišao olako i da li ga kritika a priori svrstava u šund, prevoditelj svoj posao treba obaviti savjesno pa makar prevodio i upute za rukovanje glaćalom. U slučaju prevodenja Dana Browna na hrvatski jezik savjesnost je izostala, stvoreni su anti-priručnici prevodenja, demo-prijevodi koje vrijedi analizirati radi učenja na

tudim greškama i demaskiranja trenda komercijalizacije književnosti i njezina prevodenja.

Prevodenje Dana Browna

Dan Brown je do sada napisao pet romana: 1998. *Digital Fortress*, 2000. *Angels and Demons*, 2001. *Deception Point*, 2003. *The da Vinci Code*, 2009. *The Lost Symbol*. Najveći je uspjeh postigao roman *Da Vincijev kod*, prema njemu je snimljen film, a uskoro u kina dolazi i film *Andeli i demoni*. Svi su Brownovi romani osim zasad najnovijeg prevedeni na hrvatski i objavljeni u nas, ali ne istim redoslijedom kojim su pisani. Nakon velikog uspjeha *Da Vincijevog koda* 2003. godine, ostale su knjige prevodene naknadno: 2004. *Digitalna tvrđava*, 2004. *Andeli i demoni*, 2006. *Velika obmana*, 2007. opet *Digitalna tvrđava*. Roman *Digitalna tvrđava* preveden je dakle na hrvatski i objavljen dva puta kako bi se kompletan opus Dana Browna našao pod kapom izdavačke kuće VBZ. Četiri knjige, četiri prevoditelja, ali ne jedan za jedan nego je jednu knjigu prevelo dvoje prevoditelja neovisno, a jedna je prevoditeljica prevela dvije. Zornije će to biti prikazano tabelom.

godina izdanja i izvorni naslov	godina prijevoda i naslov u prijevodu	prevoditelj/ica i izdavač	lektorica
1998. <i>Digital Fortress</i>	2004. <i>Digitalna tvrđava (DT1)</i> 2007. <i>Digitalna tvrđava (DT2)</i>	Kristina Turkalj, <i>Delfin</i> Petar Vujačić, VBZ	Biserka Kadragić — Seka Ivana Zima Galar
2000. <i>Angels and Demons</i>	2004. <i>Andeli i demoni (AID)</i>	Suzana Sesvečan, VBZ	Ivana Zima Galar
2001. <i>Deception Point</i>	2006. <i>Velika obmana (VO)</i>	Kristijan Jovanović, VBZ	Ivana Zima Galar
2003. <i>The da Vinci Code</i>	2003. <i>Da Vincijev kod (DVK1)</i> 2005. <i>Da Vincijev kod (DVK2)</i>	Suzana Sesvečan, VBZ Suzana Sesvečan, VBZ	Dubravka Zima Ivana Zima Galar

Analiza je rađena na temelju knjiga dostupnih u knjižnicama. Sva su četiri romana doživjela nova izdanja, ali od ponovljenih izdanja navedena su ona koja su izmijenjena.

Digitalna tvrđava

Digitalna tvrđava prevedena je dvaput u četiri godine iako je to Brownov prvi i zacijelo najlošiji roman, i ne samo Brownov, nego i općenito. Takva se reiz-

danja i ponovni prijevodi inače događaju samo svjetskim klasicima. Ali izdavačke perturbacije pokazale su se korisnima za tu knjigu jer se u izdanju VBZ-a pojavila u znatno boljem prijevodu, premda se, kad su Brownovi romani u pitanju, ne može se govoriti o kvalitetnim prijevodima, dok bi se u kategoriju prolaznosti od prijevoda koji slijede mogao ubrojiti jedino taj Vujačićev.

Digitalna tvrdava ime je programa za dešifriranje poruka. Dospije li on u javnost, sve tajne službe gube svrhu. Sastavio ga je programer, Japanac čijim ubojstvom u Sevilli počinje roman, a radnja se vrti oko traženja ključa za aktiviranje tog programa. Tema je dakle informatička, s nešto kriptografije, tipično muška, kao što je i inače Brownov stil pisanja jer na primjer u prvim romanima uvijek navodi tip oružja i prijevoznog sredstva koji se pojavljuju u sklopu radnje. U njegovim romanima čovjek ne izvuče pištolj nego revolver Manurhin MR-93 Njegovi likovi gotovo su lišeni emocija, ljubavne priče ako su i prisutne, nisu spomena vrijedne nego eventualno začine kraj. Kod takvog pisanja nije važno što likovi proživljavaju u nutrini i o čemu razmišljaju, nego to da u hipu sve shvaćaju i da nas brzo vode kroz radnju. U kasnijim djelima pisac manje inzistira na tipovima oružja i prometala, ali njegova literatura i dalje ostaje bliskija muškoj publici i na tu je činjenicu trebalo obratiti pozornost pri odabiru prevoditelja.

Kristina Turkalj književnim se prevodenjem bavila od 2003. do 2005. i prevela je šest knjiga za izdavačku kuću Delfin iz Sesveta, čija je vlasnica i urednica Josipka Turkalj. Petar Vujačić iškusniji je prevoditelj i zanimljivo je početi ovu analizu usporedbom njihovih neovisnih prijevoda istog teksta pri čemu se u novijem prijevodu vide mnogobrojni nehotični ispravci pogrešaka iz starijeg i lošijeg *Delfinovog* prijevoda. Naveden će biti original, zatim prijevod u izdanju Delfina, a zatim onaj u izdanju VBZ-a:

Strathmore had reached the end of his rope: (DT1) Strathmore je dospio do kraja svog konopca. (DT2) Strathmoreu je to očito bila ona posljednja kap.

I didn't want anyone else in the loop: (DT1) Nisam želio nikoga drugog u omči. (DT2) Nisam želio da itko drugi sazna.

I finally had to bite the bullet and bring you in: (DT1) Konačno sam morao zagrasti u metak i uputiti te u sve. (DT2) Na kraju sam morao pregristi ponos i pozvati te.

H. counted his chickens a little early: (DT1) H. je malo prerano prebrojao svoje piliće. (DT2) H. je malo trčao pred rudo.

His silencer, the best money could buy: (DT1) Njegov prigušivač, najbolji koji se novcem mogao kupiti. (DT2) Njegov prigušivač, najskuplji uopće.

Not in a million years had Hale imagined... (DT1) Ni u milijun godina Hale ne bi mogao pomisliti... (DT2) Hale ni u najluđem snu nije zamisljao...

Sounds like business as usual: (DT1) *Zvuči kao uobičajen biznis.* (DT2) *Zvuči kao da je sve po starom.*

A diagnostic, my ass! (DT1) *Dijagnostika moje dupe.* (DT2) *Dijagnostika malo sutra.*

Iz ovih primjera vidljiva je potpuna neupoznatost prevoditeljice s frazemima, odnosno njezina spremnost da ih prevodi doslovno, kao što bi učinio kakav program za prevođenje. To neznanje i nemar vidljivi su i u jednostavnijim izrazima: *The time had come:* (DT1) *Vrijeme je stiglo.* (DT2) *Kucnuo je čas; Susan stood frozen:* (DT1) *Susan je stajala zamrznuta.* (DT2) *Susan se skamenila; At this point:* (DT1) *U ovoj točci.* (DT2) *U ovom trenutku; Poor bastard.* (DT1) *Jadni nitkov.* (DT2) *Jadnik; Although Ensei Tankado was not alive during the Second World War:* (DT1) *Iako Ensei Takado nije bio živ za vrijeme Drugog svjetskog rata.* (DT2) *Iako se Ensei Takado nije rodio za vrijeme Drugoga svjetskog rata.* Uz rijetke iznimke *Digitalna tvrđava* u Vujačićevu prijevodu ispravak je zabluda koje je u svojem prijevodu iznijela njegova prethodnica. Često ponavljana riječ *pass-key* u DT1 glasi *lozinka-ključ*, a u DT2 *zaporka*. Pohvalni su pokušaji prevoditeljice da izbjegne nepotrebne angлизme: DT1 *datoteka* mj. DT2 *fajl*, DT1 *pošta* mj. DT2 *mejl*, DT1 *prizivač* mj. DT2 *biiper* (mada se u hrvatskim priručnicima taj uređaj zove *dojavljivač*), no to nije isključivo pravilo, kao što se vidi iz primjera (DT1) *Skinuo sam ga s Tankadovog Internet sajta* : DT2 *Skinuo sam ga s Tankadove stranice.*

Nakon svega ne čudi da DT1 sadrži izraz *učiniti da*, tipičan za loš stil:

Her conversation with Strathmore had made her increasingly anxious about David's safety. (DT1) *Razgovor sa Strathmoreom učinio ju je još zabrinutijom u svezi Davidove sigurnosti.* Ovdje je vidljiva i pogrešna upotreba izraza »u svezi« s genitivom. Ovako ta rečenica treba glasiti: (DT2) *Nakon razgovora sa Strathmoreom samo je još više strepila za Davidovu sigurnost.* U DT2 zamjenski glagol *učiniti* je rjedi, kao u primjeru ...*učinilo bi slavnim preko svih granica mašte* gdje je mogao stajati glagol *proslaviti*.

Prevoditeljica u DT1 mijenja rod imenice *bol*, koja je kod prevoditelja uvek ženskog roda. K tome prevoditeljica iza *unatoč* stavlja genitiv, koristi *radi* umjesto *zbog* i obavezno se služi odnosnom zamjenicom *kojeg* kod neživih objekata. Nije upoznata s prenošenjem upravnog u neupravni govor pa npr. izjavu *I thought you knew* prevodi u prošlom vremenu: *Mislio sam da si znala* mj. *Mislio sam da znaš.*

Po nekim se tipičnim pogreškama i značajkama lošeg stila prijevodi ne razlikuju, a katkad DT1 nudi čak bolja rješenja. Oba prijevoda u ovome primjeru griješe koristeći futur prvi u pogodbenoj rečenici: (DT1) *Ako će Digitalna Tvrđava postati novo NSA-no djetešće...* (DT2) *Ako će Digitalna tvrđava postati Agencijino novorođenče...* Izraz *buying time*, »dobivanje na vremenu«, oboje

prevode kao »kupovanje vremena«; oboje grijše tvrdeći da *klub Embrujo* znači »Vještac« na engleskom umjesto na hrvatskom. *Iceberg* oboje prevode kao ledenjak, koji u dalnjem objašnjenju skriva 90% svoje mase ispod površine, no ledenjaci su zapravo *glaciers* i vide se cijeli. U malo čemu je DT1 bolja od DT2. Glagol *seksati* upotrijebljen u DT2, dok u DT1 glasi *imati seksualne odnose*; *No way* je u DT1 prevedeno kao *ni slučajno*, a u DT2 kao *nema šanse*. *Radna stanica* iz DT2 u DT1 glasi *radna postaja*, *Bergofskyjev princip* iz DT2 u DT1 bolje glasi *poučak Bergofskog*.

Kod Vujačića je možda najpohvalnije to što ne podliže trendu degramatikalizacije i aglutinacije leksema kod atributnih veza, jednostavnije rečeno: trendu lijepljenja riječi jednih na druge prekopiranom iz engleskog. O čemu se radi, bit će vidljivo iz sljedećih primjera jer u DT1 je to nabacivanje riječi u nimalo hrvatske konstrukcije pravilo:

260

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| (DT1) <i>pet Rhyolite satelita</i> | (DT2) <i>pet Rhyoliteovih satelita</i> |
| (DT1) <i>virus sonda</i> | (DT2) <i>antivirusni program</i> |
| (DT1) <i>novonabavljeni Vespa skuter</i> | (DT2) <i>nova Vespa</i> |
| (DT1) <i>Naručio je dva Águila piva.</i> | (DT2) <i>Naručio je dva piva Aguila.</i> |
| (DT1) <i>Skočibuba fijasko</i> | (DT2) <i>Fijasko sa Skakavcem</i> |
| <i>Mahogany Row:</i> (DT1) <i>Mahagonij odvojak</i> | (DT2) <i>Ulica mahagonija</i> |
| <i>She's not going to fall for your divide-and-conquer technique:</i> (DT1)
<i>Ona neće nasjetiti na tvoju podijeli-i-zavladaj tehniku.</i> | (DT2) <i>Ona ti neće popušti strategiju podijeli pa vladaj.</i> |

I na kulturološkom planu DT2 može poslužiti kao uzor tvorcima DT1:

- Japanese characters could never be confused with our Roman lettering:*
(DT1) *Japanski se znakovi nikada ne bi mogli pobrkatи s našim rimskim pismom.* (DT2) *Japanske ideograme nitko ne bi mogao zamijeniti s latiničnim pismom;*
...in South America meeting with the President of Colombia: (DT1) ...u *Južnoj Americi na sastanku s Predsjednikom Colombije.* (DT2) ...u *Južnoj Americi, gdje se sastao s kolumbijskim predsjednikom.* (DT1)
(DT1)...iznad *Srednjeg Istoka* (DT2) ...iznad *Bliskog istoka*.

Valja priznati da su neke od ovih pogrešaka prisutne i u tisku i narodnoj predaji, na primjer brkanje ledenih santi i ledenjaka te pojmove Bliski istok i Srednji istok. Općenito je pohvalno umetanje fusnota i inventivnost vidljiva iz nepostojećih riječi *skočibuba* i *prizivač*, ali ne ako fusnote i inventivnost potječu od nekoga tko počinja tako krupne pogreške. Prevoditelj mora steći svoje, urednikovo, lektoričko i čitateljevo povjerenje prije nego što se upusti u takve

pothvate. To se povjerenje ne postiže rečenicama kao što je u DT1: *Čuo se zvuk približavajućih koraka ili Jedan je predmet, kao da se materijalizirao niotkuda, doletio je iz kabine...* (uz ponovljeno »je«) koja u DT2 glasi *Kao iz vredra neba stvorio se neki predmet...* U DT1 mnogi su engleski pojmovi preneseni neprilagođeni, kako je već prikazano. Ostali su nepromijenjeni nazivi gradova Cairo i Tokyo, izraz *Bingo* (pogodak) ostao je nepromijenjen, u DT2 glasi *pogoděno–potopljeno*. Uzvik *Oh My God* preveden je doslovno u DT1 *Oh moj Bože*, u DT2 glasi *Blagi Bože. Pepperoni* (iz DT2 vidi se da su to ljute kobasicce) postali su u DT1 *feferoni*. Izrazom *u Sevilli, Španjolska* oponaša se englesko određivanje mesta radnje, a u DT2 glasi *u Sevilli, u Španjolskoj*. U rečenici *They wouldn't let me get on* nije prepoznato značenje kondicionala kad se opisuje protekli događaj. U pogrešnom prijevodu ona glasi (DT1) *Oni me ne bi pustili u zrakoplov*. U DT2 glasi *Nisu me pustili unutra*. Glagol *decide* prevodi se kao »odlučiti« čak i kad znači »zaključiti«: (DT1) *Odlučila je da je bolje ostaviti Halea na miru.* (DT2) *Shvatila je kako ga je bolje pustiti na miru*. Moglo bi se reći da je u DT1 ugrabljena gotovo svaka prilika da se pogrešno prevede što god se pogrešno prevesti dalo. Takav je prijevod roba s greškom i trebalo bi ga povući iz knjižnice pogotovo jer postoji uglavnom bolja verzija istog romana, a nekoliko primjeraka trebalo bi sačuvati samo kao kuriozitet i radi učenja na tuđim greškama.

Anđeli i demoni

I Hollywood prati slučajeve Roberta Langdona obrnutim kronološkim redoslijedom, odnosno s obzirom na uspjeh, a ne kronologiju pa su tek nakon filma *Da Vincijev kod* snimljeni i *Anđeli i demoni*. Isti pisac, isti režiser, isti nositelj radnje, isti glumac, ista napetost, a kod nas isti izdavač, isti prevoditelj i iste nove greške. Dok se teološke kontroverze tek razbuktavaju, prevoditeljske su prisutne otkako je ovo djelo prevedeno 2004. Ali u slučaju prijevoda *Anđela i demona* dolazi do izražaja dodatni problem čiji je razlog žurba. Naime, osim što zbog žurbe raste broj pogrešaka pri prevodenju, zbog nje se knjige prevode i iz nekih prvih verzija romana punih pogrešaka koje u prijevodu ostaju i nakon što izvornik doživi novo ispravljeno izdanje. Bilo je i kasnijih izdanja prijevoda, ali ovdje to nije potrebno isticati jer su nepromijenjena, sa svim pretiskanim greškama na broju, a i imena tvoraca ostaju ista.

Ovaj put radnja se zbiva u Vatikanu i Rimu, a ne u Parizu, tajno društvo u pitanju nije Sionski priorij nego iluminati, ali i opet je riječ o djelu ispunjenom podacima i uzbudnjem, rezultatu mukotrpnog istraživanja za čije je prevodenje također nužno provesti istraživanje. Iako se ovo djelo ne svrstava u klasike književnosti, prenijeti ga u drugi jezik ne zahtijeva samo literarni dar, nego i određenu dozu erudicije. Sličnost s Da Vincijevim kodom nameće se sama po sebi.

Andeli i demoni sadrže znanstvena objašnjenja, njihov prijevod zahtijeva stručniju osobu, bilo prevoditelja, bilo lektora ili urednika, nekoga tko zna nešto fizike, tko ne brka neutrino i neutron i tko se k tome razumije u teologiju i povijest umjetnosti. Na trenutke prijevod čak ugodno iznenadi, gotovo kao da je tekst prevodilo više osoba, katkad se pojavi neko dobro rješenje, na primjer »bez muke nema nauke« ili izraz »ljut kao ris«, ali onda se pretjeruje pa se njime prevode razni izrazi, kao što su *fuming*, *steaming* i *mad*. Međutim, kao i u *Da Vincijevom kodu*, i ovdje svi pilje kada zure, a cere se kad se osmehuju, umeću se bespotrebne posvojne zamjenice kao u primjeru *što sam ja postigao u svom životu*. Pogreške kod izraza koji se ponavljaju obično su prisutne samo prvi put, a isprave se tek u dalnjim ponavljanjima ili se ustale kao što će se pokazati u slučaju kamere #86, letjelice X-33 i konklave, što ukazuje na to da tekst nije naknadno pregledan.

Za početak tu je mnoštvo tipfelera, koji sami po sebi ne bi bili spomena vrijedni kad bi se točno znalo što je tipfeler a što nije, pa kad se prvi put vidi *odriješit, to se može doživjeti kao tipfeler, ali ako se pojavi i drugi put, tada se očito radi o pravopisnoj pogreški, a nekoliko tipfelera za redom može rečenici promijeniti ili oduzeti smisao, kao u primjeru: *Čovjek je preživi samo smrt* mj. vjerojatno *Čovjek je preživio samu smrt*. Nadalje, mnogo je nezgrapnosti u prijevodu, besmislenih i pleonastičkih izraza, na primjer čovjek u invalidskim kolicima koji se *iskotrlja* ili *dokotrlja* nekamo, izraz *bez po muke* (< *effortlessly*), pleonazam *smrtonosan stroj za ubijanje*, izraz *na udaljenosti od svakih pedeset metara* mj. »na svakih pedeset metara«; *prsti su joj se omotali oko njegovih* mj. prsti su joj obuhvatili njegove (kao što su se i u *Da Vincijskom kodu* ruke omotavale oko nekoga).

I u ovom prijevodu glagoli se tumače sami sobom u istoj ili susjednim rečenicama i to glagolskim prilogom sadašnjim ili se jednostavno ponavljaju: *poco se penjati po fontani nalik planini penjući se po golemin rukama i glavama* (< ...began *scrambling* up the travertine mountain *clambering* over huge arms and legs...); *Langdonov automobil jurio je* kroz rimsку noć. *Jureći* niz Lungotevere... (< Langdon's car *raced* through the Roman night. *Speeding* down Lungotevere...); *Langdon je stao na kočnicu i skrenuo*. *Skrenuo je na vrijeme...* (< Langdon slammed on his brakes and swerved. He turned in time...). U originalu stoje sinonimi upravo zato da se izbjegne ponavljanje, a sinonima ima čak i u hrvatskom koliko god se iz ovog prijevoda činilo da naš jezik nije oskudijeva. Netko se može penjati verući se, može juriti hitajući i može skrenuti ili zaviti.

I ovdje se uglavnom koristi oblik *kojeg* za nežive objekte (*izvor kojeg navodi*, *objekt kojeg su gledali*, *sklada kojeg je ostavila*, *žiga kojeg je malo prije držao u ruci*) mada se nađe i »koji« (iz slabog zvuka koji je taj udar proizveo), riječ *identitet i najlon* dolaze i u množini (kao *planktoni* u VO), griješi se u velikom i malom slovu tako što se kod možda manje poznatih ili novih pojmljova

koristi veliko slovo: *unutar Bazilike, Hatha joga, Papa* (ali *papa* katkad piše i malim slovom), *Švicarski stražar, Heparin*. Od standardnih pogrešaka nalazi se riječ *posjeta* mj. »posjet«; *poticati* mj. »potjecati«; sibilarizira se *točka* > *točci*, umjesto »nalik na što« koristi se »nalik čemu«, umjesto »služiti čemu« koristi se »služiti za što«. Pogrešno se sklanja prezime Vetrina: *iz ladice Vetrova noćnog ormarića* mj. »Vetrina«, o *Vetrovoj* mj. »o Vetrinoj«. Doslovno se prevodi glagol can/could: *sada je mogao vidjeti vrata* mj. »sada je video vrata«, *mogla je vidjeti prednji dio sarkofaga*; konačno tu je i pokušaj da se pridjev upotrijebi kao imenica: *kosa prošarana sijedama* mj. »sjedinama«.

Sve ove primjedbe zasad ne bi bile vrijedne pisanja članka o njima, jer su na žalost u velikoj mjeri prisutne i u drugim prijevodima, tisku i svakodnevici, ali one su dovoljne da stvore nepovjerenje prema drugim prevoditeljskim rješenjima i ukazuju na ono što slijedi. Sljedeći primjeri naime pokazuju nepoznavanje frazeologije kao i gotovo svakog hrvatskog nekolokvijalnog izraza: *Ta mala kap dovoljna je da sravna Vatikan sa zemljom* mj. »sravni«; *Langdonu je bilo skučeno u takvom malom automobilu* mj. tijesno ili »bio je skučen«. *Langdon se sada pretvorio u uši* umjesto »u uho«; *Langdona je izgrizala krivnja* mj. »izjedala krivnja« ili »pekla savjest«. *Počelo se smrčavati* mj. »smrkatati«. *Tada je Langdonu osvanulo* mj. »sinulo«; čak ni pod mučenjem mj. »pod mukama«. Dijalog u originalu ovako teče: *BS. No, BBC actually.* U prijevodu to glasi ovako »*Je li to BS napisao?*« »*Ne, BBC.*« kao da su BS inicijali nekog čovjeka, no posrijedi je igra riječi jer BS je kratica za *bullshit* pa je igra riječi posve promašena, a moguće rješenje bilo bi: »*Sereš.*« »*Ne, to BBC sere.*« Izraz *she was soaked to the bone* preveden je doslovno *bila je mokra do kosti* mj. »do kože«. Nadalje, *on ju je uzeo pod svoje krilo* mj. »okrilje«. Rečenica *kapele su manje prostorije nego što su udubine nerazumljiva* je dok se ne pogleda original i shvati se da znači »kapele su više udubine nego prostorije«, a za kraj tu je rečenica *Velika sjena širila se preko trga gutajući ga u tamu* koja traži potpun preustroj ili te rečenice ili hrvatske sintakse.

Pogrešan odabir vokabulara odnosi se na doslovan i pogrešan prijevod. Pored nepoznavanja vlastita jezika (*razgoraćene* mj. »razrogačene«) često su to latinizmi prevedeni svojim odrazima u hrvatskom, zatim germanizmi i angлизmi kao što su *frikovi, insajder* pa čak i nefonetizirano-fonetizirani hibrid *outsajder*. Riječ *antics* prevedena je kao *smiješna šala* mj. »ponašanje« u izrazu *decided to ignore the antics* > *odlučila ignorirati tu njegovu smiješnu šalu*. Redovito se koristi riječ »stvar«: *Robert Langdon video je mnogo neobičnih stvari u svom životu, no ovo je bila najneobičnija stvar koju je ikad video; spavanje mu je bila zadnja stvar na pameti, moram vam reći još jednu stvar* mj. »još nešto«; koristi se pleonastički izraz *dugo vremena*; nešto je bilo *dijametra* oko jedan metar mj. »promjera«, koristi se pridjev *kardijalni* mj. »srčani«; *u harmoniji sa svijetom* mj. »u skladu«; *WC školjku* mj. »zahodsku školjku«; *barracks* su naravno *barake* mj. »vojarne«; *ekstravagantnim grobnicama* mj.

»raskošnim«; *grobnica patrona umjetnosti i znanosti* mj. »pokrovitelja«, »mece-na« i sl. Koristi se stalno glagol *kliknuti* i kad nije povezan s računalima: *u napravi je nešto kliknuto; brava je kliknula* mj. »škljocnula«; koristi se čak i imenica *klik* u primjeru *klik prazne komore* što prema rječnicima ne može značiti ništa drugo nego da prazna komora ima grlo i da kliče. Nadalje, *interior ornaments are those of Gianlorenzo Bernini* prevedeno je anakrono *unutrašnji dizajn u cijelosti izveo Gianlorenzo Bernini* pa je Bernini tako postao dizajner; *writing furiously* prevedeno je nepostojećim izrazom, naime da je *furiозно pisao* mj. »bjesomučno«; *kompjuteriziranoj* mj. »informatiziranoj«; *tepisoma* mj. »tapisoma«; upotrijebljen je i nepostojeći glagol *patronizirati* u izrazu *patronizirala mu je* mj. npr. »govorila mu je s visoka«. Bespotrebno se, kao i u Da Vincijevom kodu, koriste psovke tamo gdje ih u originalu nema: *I can't see past the damn buildings* postaje u prijevodu *Ne vidim od jebenih zgrada; You will move, damn it!* > *Pokreni se, jebote; damn thick glass* > *od jebeno debelog stakla.*

264

U sklopu kulturoloških pogrešaka »okultisti« u devetom poglavlju shvaćeni su kao *okulisti*, Bliski istok je, dakako, Srednji istok, a još je jedan biser vidljiv iz ovog primjera: *placing his fingers on Pope's carotid artery* > *opipavajući prstima karijatidu na vratu.* U prijevodu kroz Rim ne protjeće rijeka Tiber nego Tibet, npr. ...*zahvalnost što je rijeka Tibet divljala; ...u nemirnu vodu rijeke Tibet; Harris tweed* u prijevodu postaje *Harrisonov* sako; *donut shaped hoop* preveden je doslovno kao *kolut u obliku krafne* što ne stoji jer krafna nema rupu u sredini, dakle nema oblik koluta pa je možda bilo dovoljno napisati samo »kolut« ili naći nešto kulturološki bliže nama. Još od Da Vincijevog koda prevoditeljica nije naučila riječi zvezkir ni alka nego piše *kolut za kucanje; dva koluta za kucanje*, samo što ovi nisu u obliku krafne. Kod rečenice *Engleski korijen riječi Shaitan glasi satan, sotona* nije iskorištена činjenica da je riječ *šeđtan* dobro poznata na našim prostorima i mogla se spretnije prevesti unatoč Brownovoj nemuštoj tvrdnji, npr. *Riječ šeđtan istog je korijena kao i hebrejska riječ sotona* ili, ako ne želimo ispravljati Browna, onda ovako: *Iz riječi šeđtan potječe naša riječ sotona.* Napokon, pitanje ...*neutrinos have mass?* prevedeno je ...*neutroni imaju masu?* a u njoj prevedeni Langdon iskazuje veliku dozu neznanja u odnosu na originalnog Langdona jer se čudi masi u neutriona.

Sljedeći odlomak sadrži neke nepreciznosti i pogrešne prijevode. Kao što je rečeno, Brown naglašava o kojim se strojevima, vozilima i oružju radi, što je prevoditeljica za prvi put odlučila preskočiti pa je *yelling over the roar of the X-33's misted-fuel HEDM engines* prevela *kako bi nadglasao bruhanje motora iza njih*, izostavivši dobrih pet riječi, ali budući da se letjelica X-33 kasnije spominje, odlučila ju je u dalnjem tekstu ipak navesti pod tim imenom. Tako će i kamera #86 tek kasnije dobiti svoj broj kad postane važna za radnju. Zbog izostavljenih dijelova sljedeće dvije rečenice nemaju smisla dok se ne po-

gleda original: *Jedna je bila jako stara. Druga joj je pomagala* koje zapravo glase: *One was so old she could barely stand. The other was helping her*, dakle jedna je bila tako stara da je jedva stajala na nogama. Bez tog objašnjenja čini se kao da je dotičnoj netko pomagao u bivanju starom. Einsteinov citat *God does not play dice with the universe* sveden je na: *Bog se ne kocka*. Izostalo je »sa svemirom« pa se Einsteinova mudrost u prijevodu čini posve prozaičnom; nadalje *I deciphered it already* svedeno je na *Kasnije će*. U jednoj se rečenici u prijevodu neobjašnjivo pojavljuje *Place de la Concorde*, kao da smo u Parizu a ne u Rimu, za što je očito kriv Brown kojeg je valjda smelo to što Panteon postoji i u Rimu i u Parizu pa je taj trg u novijem izdanju uklonjen i rečenica glasi: *which was idling three blocks from the Pantheon* »koji je stajao tri ulice dalje od Panteona«, ali kod nas i dalje uredno стоји: *koji se lijeno vukao po Piazzu de la Concorde, tri bloka od Panteona*. Rečenica *Although both figures were pointing into the distance, they were pointing in totally opposite directions* u prijevodu sasvim mijenja značenje u ovu besmislicu (za koju ipak ne možemo kriviti Browna): *Premda su oba kipa imala ruke ispružene na istu stranu, pokazivali su u potpuno suprotnim pravcima*. Naime, ruke su pokazivale u daljinu, a ne na istu stranu. Biskup je promaknut u kardinala u izrazu *bishop's tutelage* pretvorenom u *kardinalovo tutorstvo* pri čemu je »tutorstvo« logično loš izbor pred »skrbništvom« vjerojatno jer je tudica pa bolje zvuči; rečenica dobiva suprotno značenje u primjeru *the light was all but gone* prevedeno kao *svjetla nisu nestala* mj. »svjetla je sasvim nestalo«, a ista je konstrukcija zbulila prevoditeljicu u izrazu *vertical pillars all but obscured > okomiti stupovi nisu mogli skriti* mj. »sasvim su zaklanjali«; *Langdon slowed* prevedeno je iz nepoznatih razloga *Langdon je progutao knedlu* mj. »Langdon je usporio«. Suprotno točnom značenju prevedena je i rečenica *The electric wheelchair seemed to accelerate effortlessly > Električna invalidska kolica izgledala su kao da bezuspješno pokušavaju ubrzati*, mj. »Električna invalidska kolica kao da su s lakoćom ubrzavala.«; *deserted by parents she never knew* postalo je *gdje su je roditelji ostavili otkad je znala za sebe* mj. »gdje su je ostavili roditelji koje nije nikad upoznala.«

Oh, said Langdon wondering if the Hubble-fanatics in the Harvard Astronomy Department ever mentioned Lemaître in their lectures. U prijevodu navedene rečenice izbačen je Lemaître, koji je prisutan i u ranijim izdanjima, dakle izbačen je u našem prijevodu. Evo kako glasi: *O, rekao je Langdon pitajući se što bi Hubble-fanatici na harvardskom odjelu astronomije imali reći o tome*, mj. »Aha, reče Langdon, pitajući se jesu li Hubbleovi obožavatelji na harvardskom odjelu astronomije ikad spomenuli Lemaîtrea na svojim predavanjima«. Lemaître je dakle iz prijevoda izbačen, kao da je rečenicu preveo neki, kako se nazivaju u prijevodu, Hubble-fanatik; *badly* je prevedeno kao »gadno« u izrazu *she wanted badly to embrace Robert Langdon > gadno je htjela zagrliti Roberta Langdona*; U već spomenutom gafu s neutrinom potpuno je promašena i igra riječi: *Neutrinos have mass? I didn't even know they were Catholic*. U pri-

jevodu to glasi ovako: *Neutroni imaju masu? O, pa nisam znao da si katolkinja.* Budući da *mass* znači i »masa« i »misa«, sličnost tih dviju riječi mogla se iskoristiti ili se sama šala izbaciti, ali na ovaj način prevedeni Langdon ne samo da se čudi masi neutrona, nego nakon toga dodaje posve besmislenu primjedbu. Pogreške se pojavljuju kod prepisivanja brojeva: godina 1639. prepisana je kao 1693, a u Vatikanu živi 200 ljudi sudeći po rečenici ...*mogla je primiti 20 000 vjernika, stotinu puta više od ukupnog broja stanovništva Vatikana.* U originalu ta rečenica glasi *had room for over 60.000 worshipers...* dakle tamo ih boravi 600.

Ali najapsurdnije pogreške u romanu *Andeli i demoni* ne idu na dušu prevoditeljice, nego prvenstveno pisca te stoga i domaćeg izdavača, a tiču se pogrešnih citata na talijanskom i drugim jezicima. Toliko su absurdne da nisu ni mogle nastati prilikom prevodenja nego samo pisanja. Mjesto radnje uglavnom je Vatikan i mnogo je talijanskih rečenica u romanu, mahom pogrešnih. U novijim američkim izdanjima te su pogreške ispravljene, ali u prijevodu su zasad ostale pa kad se usporedi ispravljeno izvorno izdanje i neispravljeno domaće, stječe se dojam čudne igre proizvoljnog nabacivanja riječi, zamjenjivanja točnog talijanskog netočnim ili vulgarnolatinskim ili španjolskim, odakle ih je već Brown u svojoj nestručnosti crpio. U početku se pomnom čitatelju takve pogreške mogu učiniti kao tipfeleri, kao kad *Il Conclave* postaje *Il Conclavo* (prevedeno kao »vatikanska tajna sjednica« dok se tek poslije ustalila riječ konklava), *Risorgimento* postaje **Risargimento, pompiere* > **pompiero*, *porta sacra* > *porta scara*, *altare* > **altere*, *Di Barcellona* > *Dio Barcellona*, a *La Tazza D'Oro* je u ranijim verzijama **La Tazza di Oro*, *Governorato* je kod nas **Zgrada Governatora*, a *la prigione* glasi **il prigione*.

Ime **Pietro il Erimito* kod nas nije ispravljeno u *Pietro l'Eremita*; umjesto *Continua a cercare!* i dalje стоји *Continua cercando!* što bi čak i moglo proći, ali umjesto *Ha provato al museo?* i dalje стоји неки brownovski vulgarnolatinski oblik: *Probasti il museo?* Zapovijed *Fermatevi!* (»stanite«) ostala je u španjolskom obliku mada nigdje nema Španjolaca na vidiku i glasi *Para!* (»stani«). Ne sasvim točan talijanski izraz *Ha chiuso presto* ostalo je kod nas u talijansko-španjolskoj smjesi: *È chiusa temprano*, što bi značilo da je rano zatvoren. *Topo salvatore* ostao je *sórcio salvatore*. Preživjelo je mnogo Brownovih besmislica kao što je *Non spostatevi* što je ostalo *Non sportarti!* a rečenica koja u novijim izdanjima glasi *If this guy disappears, we're fregati. Langdon knew enough Italian to know she was right* u prijevodu je i dalje: *Ako nam ubojica pobegne, s nama je fungito! Langdon je znao dovoljno talijanskog da zna da je u pravu;* Riječ *fungito* koja neobično podsjeća na *jubito* zapravo ne postoji u talijanskom pa Langdonu ne bi pomoglo sve njegovo znanje tog jezika koji Dan Brown očito i ne natuča. Prevoditeljica je pogrešnim prepisivanjem sva-kako pridonijela Brownovim grijesima, što se vidi iz ostalih primjera, ali naj-

veći teret odgovornosti snosi on i njegovi izdavači. Naši su pak izdavači trebali pratiti te ispravke i unijeti ih i u naša izdanja, a još i stignu.

Osim spisateljske i prevoditeljske šlampavosti, prisutna je i krupna grafička. Za ovu knjigu posebno je izrađeno šest ambigrama, riječi koje su grafički tako vješto napisane da se jednako čitaju i kad se stranica gleda uspravno i kad se okreće naglavce. Izradio ih je John Langdon po kojem je Brown nazvao svojeg junaka. Fiktivni Langdon u 114. poglavlju dugo gleda u žig i ne shvaća što on predstavlja. Čitatelju prijevoda odmah je sve jasno i pita se što se dogodilo s Langdonovom pronicavošću. U 116. poglavlju žig se opet pojavljuje i tek tada Langdon shvati. U hrvatskoj su verziji, naime, oba žiga ista, jednakо čitka. U originalu prvi je zrcalni odraz jer Langdon gleda kalup, a ne rezultat žigosanja. Zato je originalni Langdon zbumjen, a onaj prevedeni pri-glup.

Navedeni primjeri tek su oni najblatantniji i bilo bi nedovoljno samo njih ispraviti pa da prijevod bude prihvatljiv. U svojoj knjizi *If This Be Treason* prevoditelj Gregory Rabassa opisuje vrste izdaje koje je moguće počiniti u procesu prevodenja (prema piscu, prema čitatelju, prema sebi i druge). Čini se da nijedna nije izostala u prijevodu *Andela i demona*. Čak i kad bismo povjerovali da je riječ o petparačkoj književnosti, ne bismo mogli ignorirati cijenu knjige koja je sve samo ne petparačka, no čak i takva književnost zасlužuje kvalitetan prijevod a ne dvoparački.

Velika obmana

Velika obmana roman je o zanimljivoj temi komercijalizacije svemirskih letova, a zbiva se sjeverno od Grenlanda budući da je dotična velika obmana skrivena pod ledom sjevernog polarnog kruga. Ovaj je tekst zahtijevao nešto poznavanja biologije, odnosno biološke nomenklature, a trebalo je ovladati i riječima kao što su ledene sante, karabineri, kramponi i cepin, no ni ovdje se prevoditelj nije potrudio istražiti materiju. Tekst je trebalo još koji put pregledati tako da se likovi ne obraćaju s »vi« nekome s kime su čas prije prešli na »ti«. Prevoditelj uglavnom točno prepisuje riječi, kratice, brojeve i citate i točno preračunava mjerne veličine i u toj činjenici nema ironije jer već se pokazalo da se neudovoljavaju i tog minimuma ne treba čuditi. Dobro se snašao prevevši *Erector set* kao *mehanotehnika*, *metamorphic rock* kao *metamorfit*, Bliski istok nije mijenjao u Daleki istok, čak je pogrešan Brownov latinski citat ispravljen u prijevodu. Ali to su tračci u moru pogrešaka.

Prevedeni tekst za početak sadrži uobičajene stilski ili gramatički neknjiževne izraze: nekorištenje posvojne zamjenice *svoj* (*što mislite o vašem posljednjem uspjehu?*); korištenje *jako* i *puno* kao priloga; izraz *ovim putem* mj. *ovuda*; korištenje izraza *pričati s nekim*; umetanje bespotrebnog *kako* (*Možda možemo pronaći način kako da nagrizemo*; *Tvoj šef zna kako obaviti posao*);

korištenje prijedloga za s infinitivom: *što god imao za reći; teško mi je za povjerovati; savršen dan za postati najmoćniji čovjek na svijetu.* I ovdje se glagoli tumače sami sobom: ...i brzo se *spuštajući* po drugoj strani, *spustili* su se na glatku ledenu površinu. Česta je upotreba kolokvijalnih i nehrvatskih izraza: *na brzaka, lift, doprinijeti, riječi isturen, kučka, kučkini sinovi, zadesiti, začačiti.* Bespotrebno se koristi riječ »muškarac« umjesto »čovjek« te »muškarci i žene« umjesto »ljudi«: *nije imao pojma o čemu muškarac priča; mnogi veliki muškarci i žene* mj. npr. »mnogi velikani«. Glagol »pričati« često se koristi umjesto »razgovarati«: *ona je... pričala s predsjednikom, priča sam sa sobom.* U prijevodu se grafički ne ističu citati i misli, koji su u originalu pisani kurzivom.

Mnogo je lektorskih pogrešaka od kojih ne izgledaju sve kao obični tipfeli: *oasjan mjesecinom, androgeni mehanički glas* mj. »androgini«, *krečući se, njegovu prevrčuću siluetu.* Zbog pravopisne pogreške nejasna je rečenica *Ovo je bolje od bala sjena u aluminijskim folijama* (< *Sure beats bales of tinfoil*) mj. »bala sijena«. Koristi se oblik *muževljev*, a posvojni oblici imena Norah u prijevodu glase *Norahin, Norahinu, Norahina* i sl. mj. »Norin, Norinu, Norina«. Zamjenica *kojeg* koristi se u akuzativu neživih imenica toliko da je posve potisnula ispravne oblike *koji* i *koje: naselja kojeg čemo...; kamen kojeg je netko bacio; meteorita kojeg je; instinkt kojeg; test kojeg koriste; leda na kojeg su se nasukali; meteorita za kojeg nitko drugi nije znao.*

Prisutne su pogreške u prepisivanju od kojih najviše upada u oči primjer *near L'Enfant Plaza > blizu L'Elefant Plaze* (poslije točno pisano *Enfant*), nadalje zračne luke *O'Hara* mj. *O'Hare; with a crew of 158 > s posadom od 148 ljudi; Rooevelt* je napisan dvaput tako, a zatim ispravno *Roosevelt; program called INSPIRE > s programom INSFIRE; Asbury Park > Ausbury Park.* Ima i nešto preskočenih rečenica i nevjeko riješene igre riječi.

Ali ako gornji odlomak nije vrijedan spomena jer možda ne ometa užitak čitanja, slijede neke pogreške u prevođenju koje mogu narušiti tijek radnje. *In fifteen seconds > U roku od 15 minuta.* Ovdje nije samo *iceberg* preveden kao »ledenjak« nego i *ice shelf*. Kopča kojom se koriste planinari naziva se »karabiner«, engleski *carabiner*, ali ovdje se sustavno prevodi kao *karabin*: *Tolland je zabio palac u karabin; s iskrivljenim karabinima; počeo je otkopčavati karbine.* Neobaviještenost je uzrok ovoj pogreški: *Seven times the length of U.S. Navy's first Holland-class submarine* prevedeno je kao *Sedam puta duža od mornaričke prve podmornice klase Nizozemska*, ali ne postoji klasa Nizozemska nego je ta podmornica nazvana prema konstruktoru Johnu Hollandu. Sličan je ovaj primjer: *So you're saying that Scientific American publishes fiction?* preveden ovako: *Dakle kažeš da Američki znanstvenik piše o fikciji* mj. npr. »Želiš reći da *Scientific American* objavljuje izmišljotine?« Prevoditelj se nije potruđio pronaći izraz »katabatički vjetar« nego piše *bura koja se zove katabatic*, ostavljena u engleskom obliku.

Corkey slumped prevedeno je *Corkey se snuždio* mj. »Corkey je klonuo«, što ne bi bilo važno da Corkey nije nasmrt ranjen; *it plunged hard under the surf* zabunom je prevedeno kao *potonula je duboko iznad površine; her eyeballs distorted* > *očne sfere izobličene* mj. »izvrnute očne jabučice«. Rachel said, only half-joking > *Rachel reče napol u šali* mj. »Rachel reče ne sasvim u šali«.

Posve je pogrešno prevoditelj doživio ovu rečenicu: *The man's quiet diligence, combined with his wardrobe of plain black suits, had earned him the nickname The Quaker.* > Čovjekova tiha predanost, kombinirana s običnim crnim odijelima priskrbila mu je nadimak »Potres«. Teško da bismo nekoga tko je tih, predan i skroman nazvali Potres. Zvali su ga naime Kveker, kao da pripada sekci koju odlikuju te vrline.

Slijede najavljenе pogreške kao rezultat nepoznavanja biologije, odnosno nekonzultiranja sa stručnjakom. Riječ *phylum* u nomenklaturi znači »koljeno«, ali u prijevodu je ona shvaćena kao sastavni dio imena kukca: *Insects were members of the phylum Arthropoda* > *Insekti su bili iz roda phylum arthropoda; They're a suborder of the phylum Arthropoda* > *Oni su podvrsta u rodu phylum artropoda* (u potonjem primjeru pogrešno prepisano kao *artropoda bez *h*, a *suborder* je preveden kao »podvrsta« umjesto »podred«); plankton u prijevodu ima uglavnom množinski oblik (*omogućava planktonima, planktoni koji su ušli, planktoni bi uplivali*) mada imenica plankton već ima množinsko značenje. Umjesto riječi »kukac«, »grabežljivac« i »morski mlat« koristi se *insekt, predator i morski pas čekićar*. U prijevodu sklopa *several metazoans* > *nekoliko metazoana* stvoreni su nekakvi metazoani, no to su više-stanični životinjski organizmi ili *metazoa; polychaetes* se u prijevodu nazivaju **poliokete* mj. »polihete«; a *copepods* **kopeopode* mj. »kopeopode«. Umjesto Celzijevih stupnjeva koriste se *stupnjevi Celzija: *minus stotinu stupnjeva Celzija; tisuću stupnjeva Celzija*.

U ranijim verzijama romana stajao je cirkonij tamo gdje danas piše titanij. Vjerojatno je riječ o ispravku koji bi trebalo unijeti i u sljedeća domaća izdaja, no u prijevodu do daljnog stoji cirkonij.

Robovanje engleskom vidljivo je iz primjera *Pobješnjeli Max susreće Pillsbury dječaka od slijeza* (uz pogrešno napisano **slijeza* mj. »slijeza«) mj. npr. »križanac Pobješnjelog Maksa i dječaka od vanilije«. Nadalje, glagol *moći* svaki put je preveden: *mogao je osjetiti, mogao je čuti...* što u hrvatskom nije potrebno, nego se kaže »osjetio je«, »čuo je«...

Loše baratanje engleskim vidljivo je iz prevođenja izraza *after all* kao *nakon svega* umjesto »uostalom«, kao u primjeru *After all, a submarine was built to be strong in only one direction.* > *Nakon svega, podmornica je napravljena da bude snažna samo u jednom pravcu.*

Loše baratanje hrvatskim prisutno je u mnogim primjerima: *uzbudljivo je promatrao* mj. »uzbuđeno«, *ulimativni marketinski pritisak* umjesto »krajnji«,

i ovdje s pogrešnom upotrebot pridjeva *ultimativan*; *čini se da ti nisi na tape-ti* mj. »na tapetu«; *odluka koju si jutros napravila* mj. »donijela«. U primjeru *odahnut* što je podmornica u jednom komadu prisutna je pogrešna upotreba izraza *relieved* kao da i hrvatski glagol odahnuti može stajati u pasivu, kao da umjesto »pao mi je kamen sa srca, odlanulo mi je, lagnulo mi je, odahnuo sam...« možemo reći »odahnut sam« (I am relieved). Nezgrapne su rečenice *Osjetila je da se nalazi u maloj sobi. Pretrpanoj niskim stropovima*, kao da stropovi mogu nešto pretrpati. *Mislila sam da će do sada već skočiti ispod autobusa* mj. »da će se baciti pod autobus«; *Herney's eyes scanned the room* prevedeno je *Herneyeve oči skakale su s osobe na osobu* pri čemu je pohvalno što nije upotrijebljeno glagol »skenirati«, ali ne i doslovna upotreba očiju umjesto pogleda, pa ako se zamisli ova scena, rečenica postaje apsurdna kao i ova: *vratio je oči natrag na ekran i gledao*. Rečenica *Izgledali su u potpunosti u kontroli* očito slijedi engleski *in control* umjesto da npr. »drže sve pod kontrolom«. Kod rečenice ...and made his way unseen onto the starboard gangway treba shvatiti da se netko ušuljao na brod mostićem s desnog boka, što je teško shvatljivo iz prijevoda: ...neopažen iskrao prema desnim (starboard) stepenicama. Nema dakle stepenica, no neobično je u hrvatskom prijevodu vidjeti u zagradi ostavljenu englesku riječ, kao da prevoditelj čitatelju nudi mogućnost da sam provjeri u rječniku kako se nešto točno kaže. Isto se ponavlja u poglavljju 133 gdje se spominje *rezbareni Rosewood krevet*, dakle čitatelju je opet prepusteno na volju da provjeri što to znači *rosewood* pa će revni čitatelj eventualno saznati da je riječ o »krevetu od palisandrovine«. Isto se drvo spominje u 44. poglavljju *Da Vincijevog koda* kao palisandrovina. Tako su uz *katabatic* barem tri riječi ostale neprevedene bez vidljive potrebe.

Lako je pronaći primjere za siromaštvo hrvatskog rječnika u prevedenom tekstu. Ono što je u drugim spomenutim prijevodima bio *kolut za kucanje* umjesto »alke« i »zvezkira«, to su ovdje *oštiri šiljci na čizmama* i *sjekira za led* umjesto »krampona« i »cepina«. Prevoditelj je impresioniran riječju »impresioniran«: *nije bio impresioniran; impresionirano je kimnuo prema Rachel; Ne-impresionirano, biće je nastavilo dalje*. I ovdje se koriste izrazi *bingo*, WC (za *restroom* i *bathroom*), *silueta, preferirati* te nepostojeci glagol *doprinijeti*. Obilno se i bespotrebno koristi glagolski prilog sadašnji umjesto pridjeva i drugih izraza: *razarajući gubitak* mj. »razorni«; *stroj je bio zastrašujući* mj. »strašan«, *ponavljaјući zvuk* mj. »zvuk koji se ponavlja«, *trepereće signalne svjetiljke* mj. »treperave«; *posrćuću svemirsku agenciju* mj. »posrnulu«; *prema bliještećem brodu* mj. »blistavom«. Glagolski prilog sadašnji koristi se i umjesto prošlog: *jedva promašujući potkoljeničnu kost* mj. »jedva promašivši«; *naglo otvarajući vrata* mj. »naglo otvorivši vrata«. I u ovom je prijevodu prisutan i izraz »učiniti koga kakvim« ili »učiniti da«: *učinio ga je hiperosjetljivim; s ljupkošću koja je učinila da je još više zavoli; pritiskala joj je uši čineći sve zvukove prigušenim; slika na papiru učinila je da se strese od strave; Sextonov poziv učinio*

ju je još nemirnijom mj. npr. »...postao je ...prigušujući zvukove ...tjerajući je da se strese ...uznemiri je još više«.

Delta-2 promjenio je spol u primjeru *ravno na Deltu-2 zarobljenu u njegovim rukama*. I imenica *primat* mijenja rod u ovoj nimalo hrvatskoj rečenici: *Plašim se da ne znam puno o primatama* (< *I'm afraid I don't really do primates*). Čak je i *mito* muškog roda: *prima tako veliki mito*. Promjena roda očituje se i u neslaganju riječi unutar izraza npr. *svi troje* mj. *sve troje*; neslaganje je prisutno u rečenici *Zach Herney, kao i većina predsjednika prije njega, preživljavalo je s četiri ili pet sati sna* mj. »preživljavao je«.

O degramatikaliziranim konstrukcijama i obrnutom redoslijedu već je bilo riječi i one su i ovdje prisutne u primjerima *HH-65 Dolphin helikopter* mj. »*HH-65 Dolphin*«; *Dolphin helikopter Obalne straže; fosil u Milne meteoritu; na slavne dane Apollo programa* mj. »*programa Apollo*«; *Osprey zrakoplov*, gdje je zanimljiv izbor riječi »*zrakoplov*« u takvom moru nemarnog odnosa prema jeziku.

Nisu svi navedeni primjeri pogreške, katkad su samo lošija rješenja, a kao i u drugim analizama, ne predstavljaju kompletan popis, nego pogrešaka zaci-jelo ima još i stoga se prijevod u trenutnom obliku ne može smatrati prihvatljivim.

271

Da Vincijev kod

O prijevodu *Da Vincijev koda* bilo je već mnogo riječi, kao i o samome romanu, no iz cijele ove analize vidljivo je da slučaj prijevoda *Da Vincijevog koda* nije jedini, možda ni najgori. K tome je taj je prijevod doživio novo ispravljenje izdanje u kojem su neke temeljne pogreške pod pritiskom intelektualne javnosti uklonjene prema sugestiji pisca ovih redaka (bez ikakva dogovora i priznanja), čime su prešutno i priznati gotovo svi navedeni propusti. Nastali je prijevod stoga donekle prihvatljiviji od prijevoda *Andela i demona* koji dosad nisu pregledani i kritizirani pa treba posegnuti za tom knjigom da se shvati pun domet prevoditeljičine nesposobnosti. Nakon popravka prijevoda objavljen je i dnevnik putovanja za *Da Vincijev kod*, gdje nisu više ponavljane ranije pogreške, nešto se naučilo u međuvremenu, ali Murray Hill Place i ovdje je preimenovan u *Murray Hill Palace* i zauzima pretjeranih 120 000 kvadratnih metara, a vatikanski opservatorij nazvan je *Spucula Vaticana* mj. »*Specula*«. Nisu sve sugestije za *Da Vincijev kod* unesene, a neke su pogreške otkrivene naknadno. Ispravljena je ipak većina pogrešno prepisanih izraza, pogotovo francuskih, crkvi Saint-Sulpice vraćen je točan naziv, a unesen su i izrazi kao Slavoluk pobjede, Bogorodica u pećini, Galija, Istočni grijeh i, dakkako, bezgrešno začeće. Uklonjen je pridjev »ultimativan« riječi »rikverc«, »ivica«, »otkačiti«. Više nema elementarnih besmislica, nego ostaje samo loš stil s ponekom pogreškom, ali te se pogreške i dalje tiču prepisivanja, leksika, ne-

shvaćanja engleskog i kulturoloških propusta, premda svedenih na manju mjeru pa se u prijevodu i dalje nalaze pogreške kao *Koza kojoj se otkinuo rob* mj. »rog« te *iz smetenova Langdonova pogleda* mj. »smetena« ili »smetenoga«.

Loš se stil vidi na samom početku knjige koja počinje ubojstvom kustosa Jacquesa Saunièrea. Kustos je smrtno ranjen, posrće, tetura i na kraju se baci na sliku da aktivira alarm. To se posrtanje ranjenika opisuje glagolom *stagger*, a bacanje na sliku zadnjim snagama glagolom *lunge*. Međutim, u prijevodu Saunière zvuči kao da je u naponu snage: *...staggered through the vaulted archway... He lunged for the nearest painting* u prijevodu glasi *žurno je hodao nadsvodenim prolazom... Žurio je prema najbližoj slici.*

U novoj verziji i dalje piše *Madonna on the rocks* kao da je riječ o nazivu kakvog koktela mj. *Madonna of the Rocks*, *La Louvre* i *Saints-Pères* napisani su pogrešno mj. »Le Louvre i Saints-Pères«. Mjesto Creully u prijevodu je postalo *Cruelly*. I dalje se koriste kolokvijalni izrazi kao *špicajući* mj. »prskajući«; nehrvatska riječ *razočarenje* mj. »razočaranje«, riječi *cimer, tajice*, uvijek WC, nikad »zahod«, ljudi se cereču, pilje, *Teabing se nacerekao*, skeniraju očima, a u komori metka čuje se »klik« što je u hrvatskom sinonim riječi »poklik«, kao što je već rečeno. Umjesto ranijeg *cilice* sada u prijevodu stoji *cilicij*, ali izrazi koji postoje u nas kao »skotom« i »senešal« ostavljeni su kao *scotoma i sénéchal*, u množini *sénéchaux* što izgleda osobito nezgrapno kad se stavi u padež: *postoji tri sénéchaux... od trojice ubijenih sénéchauxa* mj. »postoje tri senešala... od trojice ubijenih senešala«. Ne valja slaganje vremena u rečenici *nazvat ēu te cim budem dobio*, mj. »čim dobijem«. Na početku 5. poglavљa piše *Murray Hill Place...the 133.000 square-foot tower*, ali ta je zgrada u prijevodu preimenovana u *Murray Hill Palace* i znatno povećana: *toranj od 120 000 kvadratnih metara* umjesto od »12 000 četvornih metara«. U 18. poglavljju izostavljena je rečenica *Sure enough the Trailor truck that had crossed the bridge was slowing down and making a right turn onto Pont des Saints-Pères*. Zvezkir je i dalje *mjedeni kolut za kucanje*. Barem šest puta spominje se nekakav grad *Sezah*, u originalu nazvan *Sheshach*. Čak je bolje bilo kad je u prvom izdanju naziv ostao nepromijenjen. Brown navodi da se grad spominje kod Jeremije, dakle trebalo je samo pogledati kako se u našoj Bibliji taj grad zove i pronaći kod Jeremije 25:26 da se naziva Šešak.

Petar je i dalje poznati seksist u izjavi *Moram priznati, Petar je bio pozna-ti seksist (< I daresay Peter was something of a sexist.)* koja znači otprilike »Rekao bih da je Petar u neku ruku bio seksist.« Ima i pogrešno shvaćenih i prevedenih rečenica. *Despite his enormous muscles and visible sidearm...* prevedeno je *Usprkos enormnim mišićima i vidljivo prijetećem pokretu ruke...* umjesto npr. »Unatoč krupnim mišićima i vidljivom oružju...« Gdje je riječ *side-arm* shvaćena kao ruka. Prevoditeljicu je zbunila komponenta *side* te se odlučila na *prijeteći pokret*. Nekoliko poglavљa kasnije istu je riječ točno prevela kao bočno naoružanje, ali se nije sjetila vratiti i ispraviti raniju pogrešku. Riječ *renowned* shvaćena je kao *renewed* u rečenici *Stih se odnosio i na obnovlje-*

ne arhitektonske zahvate na crkvi < The verse made reference to several of the chapel's renowned architectural features mj. npr. »U stihu je spomenuto nekoliko poznatih graditeljskih obilježja kapele.« Ta pogrešno shvaćena riječ, kojom počinje cijeli roman, nije netočno prevedena ranije, premda je *renowned curator* trebao biti »glasoviti kustos« a ne »znameniti kustos«.

Kad se navedene pogreške isprave (iz trećeg pokušaja), tada će se tek moći govoriti o kvaliteti prijevoda. Prijevodi koji ne poštuju temeljne zakonitosti jezika ne mogu se ni uzimati u obzir nego kao početnice za potencijalne prevoditelje. Preostaje nam da strepimo dok očekujemo prijevod romana *The Lost Symbol* o čijoj se ekranizaciji već razmišlja i prije puštanja filma *Andeli i demoni* u distribuciju. Roman izlazi u svibnju, a tko zna ne prevodi li se kod nas već neka prva verzija rukopisa da izade što prije. Nadajmo se da ova analiza neće dobiti još jedno dugačko poglavlje.

Zaključak

273

Kao što prijevodi mogu biti pogrešni, tako mogu biti pogrešne i njihove kritike. Kritika prijevoda može biti promašena ako je neutemeljena, ako ne proizlazi iz analize, ako se pokaže da kritičar nije provjeravao originalni tekst i uspoređivao ga s prevedenim, ako se pokaže da je prevoditelj namjerno opornašao autorove namjerne pogreške ili vjerno prenosio autorove slučajne pogreške, ako se pokaže da se lik iz knjige služi dijalektom, da je stranac, da je neobrazovan ili zamuckuje i slično pa zapravo i nije riječ o pogreškama, ako je kritika pisana jezikom koji je i sam pun pogrešaka pa se kritičar sam diskvalificira, ako je pisana subjektivno kao da kritičar ima neke osobne neriješene račune s prevoditeljem. U tom slučaju kritičar će se služiti hiperbolama (katastrofalan, skandalozan prijevod, prevoditeljska nedoraslost i slično) koje će argumentirati tek pokojim primjerom, a ti se primjeri češće tiču stila i ukusa negoli prevoditeljske kompetentnosti. Kod kritike se katkad zaboravlja da je prevoditelj pravni vlasnik prijevoda i da je prijevod rezultat njegovih i dijelom lektorovih i urednikovih svjesnih odluka, koje ne moraju biti po svačijem ukušu, na primjer ako nekome ne odgovara što se prevoditelj služi aoristom i imperfektom, kulturološkim prilagodbama, fusnotama, arhaizmima, dijalektom i sličnim. Takve bi se pojave eventualno mogle kritizirati u prvom licu, a ako je riječ samo o razilaženju u mišljenju, tada je prevoditeljevo mišljenje važnije. Katkad kritičar napadom na prijevod iskaljuje svoje nezadovoljstvo pročitanom knjigom, a često se ne potradi ni jednim primjerom objasniti nezadovoljstvo bilo knjigom bilo prijevodom, nego jednostavno ustvrdi da atmosfera nije pogodena, da prijevod nije u duhu jezika, da nije pitak, da se prevoditelj nije snašao, da ne prenosi dovoljno vjerno jezik autora i slične paušalne ocjene koje ne treba a priori uzimati u obzir. Iste se ocjene mogu koristiti u obrnutom smjeru. Prijevod može biti prepun elementarnih pogrešaka, ali izdavač može tvrditi da to nije važno jer da je pogodena atmosfera i slično. Zato je ova anali-

za radi što objektivnijeg pristupa opširna i odnosi se na kršenje osnovnih jezičnih pravila, pogrešno shvaćene i prevedene izraze, pogrešno prenošenje podataka i pogrešno prepisivanje, a ne zadire u stil, dakle atmosferu, vjernost, duh jezika i slične neopipljive kategorije. Rješenja koja su ovdje navedena kao pogrešna nisu rezultat nečije odluke ili umjetničkog izraza, nego su proizvod nemara, brzine, neznanja i površnosti. Ukazivanjem na konkretnе pogreške, na nepoznavanje pravopisa, gramatike, nedostatka opće kulture i obrazovanja, pa i neznanja izvornog jezika, lako je izdvojiti izvor nastalog problema i ispraviti ga, osobito kad se javlja u kombinaciji s ograničenim vremenom i nakladničkom škrtošću. Nije stoga dovoljno ispraviti samo pogreške navedene u ovoj analizi da bi obrađeni prijevodi bili prolazni, nego im je potrebna puna redak-tura.

Što bi Da Vinci rekao na to kako mu je ime komercijalizirano, kako je po-stalo simbol zaluđenosti simbolima i prevoditeljskih debata prouzročenih neznanjem? Već je rekao, u *Da Vincijevom kodu*: »O bijedni smrtnici, otvorite oči. Zavodi nas slijepo neznanje.«

Jahićeva sinkronijska
antologija

Ervin Jahić: *U nebo i u nik.*
Antologija hrvatskoga pjesništva
1989.–2009., V.B.Z., Zagreb, 2010.

Jahićeva antologija je prilog antologijskom usustavljanju hrvatskoga pjesništva u vrijeme gotovo popularne produkcije antologija. Naime, uz Jahića, imali smo prilike iščitavati i komentirati antologije — Sorelovu, doduše kao »prilog« njegove opširne studije, Removu vizualno-konkretističku, iako malo šire shvaćenu, Đurđevićevu sistematizaciju, Vukovićevu »prigodno«-časopisnu, ranije Mićanović-Čegecovu, a i Maroevićevu, Pejakovićevu, sada nadopunjenu Mrkonjićevu. Stamaćeva pak obasiže cjelokupno hrvatsko pjesništvo. Sve su one, uz antologijski izbor, imale ambiciju ponuditi i svoju tipologiju, i upravo su potome zanimljive i vrijedne, književno-povijesno relevantne. Takva je i Jahićeva, koja

je dorađena i završna varijanta rada na njoj od 2007. do 2010.

U prikazu neke antologije obično je najprimjerenije poći od kriterija koji su vodili antologičara u stavljanju određene gradi skupljene između dviju korica knjige, te — obično uvodnog — teksta u kojem antologičar elaborira svoju tipologiju, potom dakako od broja pjesnika i njihovih pjesama u knjizi. No, kako je svaka antologija u biti subjektivni izbor, to se ne dadne baš sporiti o naravi izbora, o čemu se, ako treba, može sporiti iz hipotetičnih književno-povijesnih objektivnih stajališta, za što je opet potrebna vremenska distancija, što u ovoj realizaciji nije slučaj. Bio bi to slučaj da je antologija, primjerice, omeđena godinama do prije pedesetak godina potrebnih za tvorbu distancije, a kako je ovdje riječ o produkciji do vremenskog trenutka kada je sastavljač radio na njoj, jasno je da to pravilo ne vrijedi. Pa ipak, na prvi pogled, kad se pogleda sadržaj, malo će nas zbuniti činjenica da antologija otpočinje pjesnikinjom Vesnom Parun, a ne generacijom, grupacijom koja se u navedenom vremenskom odsječku (dvadeset zadnjih godina) afirmirala u hrvatskoj književnosti. No, postaje razvidno da Jahić zapravo radi antologiju hrvatske *pje-*

sničke produkcije posljednja dva desetljeća, neku vrstu sinkronijske antologije, pa onda je tu mjesta svim (to jest antologičarom probranih) autorima koji su u tom intervalu objavljivali, pa je u tom segmentu ona djelomično i dijakronijska. Prvo smo tako pitanje bezbolno apsolvirali. Slikovito rečeno, nisu bitni autori nego »vrst«, tip produkcije da bi se detektirala tipologija modela te prakse.

Drugo se pitanje odnosi na **broj** pjesnika koji su u antologiji zastupljeni; njih je ukupno 79, ako sam točno brojio, u rasponu od V. Parun (rođene 1922.) do Marka Pogačara (rođenog 1984.). Dakle riječ je, najmanje, o sedam generacija hrvatskoga pjesništva, što bi trebalo značiti i najmanje sedam modela pjesničkih praksi, sedam razdoblja i sedam stilskih paradigm (od predkrugovaša do postkvorumasa). Ta činjenica već iznuduje dodatna pitanja grupiranja u vremenski okvir antologijom naznačen, iako je, ponavljam, riječ o pjesničkoj produkciji navedena razdoblja, a ne samo autorima. To jest, za prigodnu diskusiju moglo bi se pjesnike (autore) staviti u zagradu i motriti različite poetike, različite modele pjesništva objavljena u tom vremenskom razdoblju, što Jahić i čini u uvodnom tekstu.

Ako upozorimo na broj pjesama samo nekih pjesnika, onih s najvećim brojem pjesama, vidjet ćemo Jahićeve preferencije; primjerice, najveći broj pjesama, deset, ima Slamnig, potom osam Parun, Maruna, Rogić Nehajev, Maleš, sedam Mihalić, Cvitan, Dragojević, Stojanović, šest Gudelj, Mrkonjić, Petrak, Begović, Rešicki, Jergović, dok je Žagar predstavljena s pet kao i Bošnjak, Paljetak, Manojlović, Benić, Mraović, Prtenjača, pri čemu nesrazmjer ilustrira sastavljačevu poziciju (primjerice, Dragojević je već danas klasik *al pari* Slamnigu, a Jergović je, ako ne i Prtenjača, svakako precijenjen). No, rekoh antologije su subjektivan izbor. Možda je veći nesrazmjer u duljini prikaza pojedinoga pjesnika. No, to spada na uvodni

tekst »Od rušenja do zidanja« (21–62.), koji se sastoји od dva dijela; prvi, »Od rušenja do zidanja«, je eseј o poetskim modelima, a drugi, »Rasuti identiteti« je u stvari kratki skup eseja o poetici korpusa objavljena u antologijom određena vremenskog razdoblja svakoga pojedinačnoga pjesnika — nekima manje, svega tri do četiri retka (A. Galović, R. Jarak, B. Oblučar, M. Andrijašević), nekim pak više, jedna stranica (I. Herceg, S. Begović, I. Rogić Nehajev, B. Maruna, D. Dragojević, V. Parun), iz čega se opet mogu izvući određene Jahićeve »tihe ljubavi«, a to je označiteljstvo, vitalizam i fenomenologizam.

Relevantan tekst, odnosno dio uvodna teksta, jamačno je onaj koji je naslovljen »Od rušenja do zidanja«, jer predstavlja Jahićevu tipologiju hrvatskog pjesništva navedena razdoblja. On se ipak razlikuje od sistematizacija drugih kritičara i antologičara (primjerice, Sorela, 2006., Vukovića, 2001., Đurđevića, 1994.), ne samo po implicitnoj polemici, nego i po eksplisitnoj tipologiji. Dakako da to ovisi o semantičkom obujmu prezentirana pjesništva, onom što Maroević detektira rasponom od idealizacije i metafizike, s jedne strane, do nijekanja i vulgarizacije, s druge strane. Naime, i sam Jahić »granice« antologije, ili kako kaže panorame, što je točnije određenje, omeđuje društveno-političkim događajem, naime padom Berlinskog zida, odnosno rata u bivšoj Jugoslaviji, te ulaskom Hrvatske u NATO.

Iako je to malo indikativno, da se naime književne činjenice, **periodizacija**, određuju političkim, izvanliterarnim događajima, ovdje je to utemeljeno, jer je nova društvena i politička situacija umnogome uvjetovala »novu ideologiju«, »novi predmetni« stratum korpusa, posebice onoga koga Jahić prvoga spominje i prema kojem je podosta kritički intoniran. Riječ je, dakle, o modelu »poetičkoga identiteta« koji on imenuje »Stilski ko-

lektivizam, orfeji novoga početka i dikture zbilje u mladom/mlađem pjesništvu devedesetih», koji je kao model najekstenzivnije prikazan (šest stranica). Odnosi se to na onaj model koji se priručno imenuje »stvarnosnom poezijom«, a u referencijalnom smislu je uvjetovan novim društvenim kontekstom »obogaćenim« masmedijanskim i visokotehnologiziranim artefaktima, kako ističe Jahić, čime se on često smješta na granicu banalnosti i trivijalnosti, i u semantičkom i u jezičnom smislu. Zbog privatizma, zbog stilske suhoparnosti, zbog »diktature praktične stvarnosti«, zbog autizma, odnosno banalnog Narcisa i vulgarizirana Subjekta, klišaja i institucionalizacije »skandalozne komplikacije«, Jahić kritički oštro obračunava s tim modelom, a uz izuzetke i s cjelokupnim korpusom toga razdoblja, karakterizirajući ga benignim, zaokupljeničkim sobom i vlastitim poetskim biografranjem (udio građanske privatnosti), iako u njemu nazali stanoviti prosvjed, tim hiperrealizmom, protiv hipermetaforizma pjesništva osamdesetih, mada u načelu počinje »od nule«, to jest prekida s književnom tradicijom.

Evo kako Jahić precizira značajke takovrsna identiteta hrvatske poezije u devedesetima; njega karakterizira »euforično buđenje zatomljenih nacionalnih sentimenata, osjećaj probuđena ponosa, ali i nesigurnost zbog raspada državne zajednice, tjeskoba zbog rata okupiranog socijalnog pejzaža, beznadnost i rezignacija zbog društvene nepravde i socijalno-ekonomskog raslojavanja u neovisnoj državi, inauguračija 'retro načela', plima nacionalizma, plima patriotizma, oseka pravde, depresija, pesimizam, košmar zbog realna osironašenja pojedinca i zajednice, noćna mora, bezosjećajnost, nemar, utučenost, ravnodušnost« (str. 26.), s napomenom, rekao bih, da mnogi akteri participiraju u toj općoj slici stvarnosti. Zbog navedenih značajki, a odnosi se to ponajprije na mitologiziranu nacionalnu ideju, duhovne jahovosti i gospodarskog tajkunskoga pu-

stošenja, s jedne strane, te feljtonskog jezika, njegove fabularnosti i pripovjednosti, te isticanje privatnosti, s druge strane, Jahić drži, čini mi se, da je takav model pjesničke prakse najviše izdao samu bit pjesništva kao duhovnosti, kao poveznice s tradicijom, i kao profetstva, posebice na jezičnoj razini.

Drugi model Jahić imenuje »Opiranje 'krizi jezika', 'krizi pjesme'«, čiji su predstavnici mahom srednja generacija, te koji se nisu dali zavesti »diktaturom stvarnosti«, a umnogome su u svojim poetikama sintetizirali različita iskustva pisanja, s jasnim osjećajem za estetičku efektuaciju pjesme, a ne pukom plakatnošću po diktatu »odraza stvarnosti«, cinično rečeno nekom novom dakle soc-realistmu. Treći je tip »sinkronija koja ne računa na svoje dijakronijsko«, što je osim drugoga modela značajka cjelokupnoga pjesništva toga razdoblja. Pjesništvo prvog desetljeća 21. stoljeća, čini se, raskida s tradicijom hrvatskoga pjesništva, i to radikalno, rekao bih iz neznanja, pa je temeljna oznaka tog pjesništva »duboko neknjiževna« (str. 30.), čime na svoj način gubi atribuciju duhovnog, budući da nije oslojeno na metafizičko, kako bi rekao Petrac ili Mrkonjić. U tome Jahić, naime u odsuću »piramidalnosti«, vidi rasutost identiteta, premda ga upravo to fundamentalno određenje čini »monističkim« i »homogenizirajućim«, prema mojoj sudu, iz razloga što su ta tri modela zapravo više tri modaliteta »jednog« pjesništva devedesetih nego tri modela poetičke prakse koji se međusobno »isključuju«, osim dakako samosvojnih poetika (Dragojević, Rogić Nehajev, Maleš, primjerice). Također je pjesništву, po Jahićevim riječima, stalo samo do »osvajanja prezenta«, to jest recepcionskog efekta, a ne mari za budućnosno, iako ga ono sustiže u obliku »kažnjavanja« — semantičkog, jezičnog, poetičkog i estetičkog.

Na nekoliko primjera ilustrirat ćemo način kako Jahić, u ovoj nesvakidašnjoj antologiji, esejistički »pakira« pjesnike. Primjerice, u duljim tekstovima najčešće on riše značajke onih zbirkki koje je dotični pjesnik objavio u vremenskom segmentu što ga obasije antologija, pa kod Dragojevića, u zbirkama od 1994. do 2005., preko detektiranja motivskoga sloja, smjera na antropološki i ontološki status što ga u Dragojevića naznačuje predočeni semantički i motivski sloj, koji prema Jahiću prodire do granica mitskog i magijskog, jer je tamo i ishodište, za kojim Dragojević traga. U slučaju Vesne Parun, pak, Jahić upućuje i na njezinu najraniju fazu (*Zore i vihori*, 1947.), jer je ona emblematična u poetičkom (modelskom) i u kritičko-recepčijskom smislu, pa bi se dakle moglo reći da je Jahiću stalo i do književnopovijesne situiranosti. Posljednje knjige Parunce pak više se usmjerene na satiru i ironiju, što je imalo svoje reperkusije i na pjesnički žanr (aforizmi, stihovane basne). U prikazu pjesnika kojima posvećuje pet do deset redaka, Jahić tek dakako signira jednu od temeljnih karakteristika dotične poetike, kao primjerice u Borbena Vladovića, konkretizam, ili pak kod Delimira Rešickoga, kod kojega mu je stalo da signira evoluciju njegove poetike od buntovnoga rock-supkulturnog modela do ironije i persiflaže užega kulturnoga pejzaža. Razvidno je, dakle, da bilo u duljim, bilo u kraćim tekstovima, Jahić nastoji naznačiti bitnu značajku poetike dotična pjesnika i tako markirati poetičko polje hrvatskoga pjesništva i više od samoga vremena koje obasije antologija. Možda je Jahić preemotivno pristupio tipologiji navedenoga pjesničkoga polja, posebno rišući njenu aksilogiju, iz »autobiografsko-poetičkih« razloga. On je, naime, i sam počeo u znaku označiteljske scene po kojem bi, da nije evoluirao svoju poetiku, ostao jedan u nizu, a ovako je postigao pjesničku uvjerenost.

ljivost koja nije samo »tekstualistička«. Njegov gotovo prijezir prema »stvarnosnom« pjesništvu je stoga razumljiv iz dvostrukoga razloga — imanencije vlastite poetike, te stoga što se puki mimetičam nije nikada pokazao kao nekakav iznimno književni uspjeh, o čemu ne svjedoči samo zloglasni sočrealizam.

Na kraju se možemo upitati o značenju »rasuta identitet«, s otvorenim dvojakim pravcem propitkivanja, s tim što mu je ipak zajedničko pitanje konstituiranja identiteta *s i u* jeziku, usuprot ili u skladu s diktaturom zbilje; ako je riječ o *identitetu* koji je rasut, tada on još nije »zgusnut« do neke celine da bi se o njemu moglo govoriti kao identitetu, jer bi, dakle, bio tek u fazi prikupljanja rasutosti s nakanom da se oformi kao identitet Subjekta; ako je pak riječ o *rasutosti* različitih identiteta, tada je pak riječ o već oformljenim identitetima Subjekta koji su toliko različiti da se ne mogu naći na »jednom mjestu« u smislu konstituiranja neke »nadređene« celine, ovdje dakako pokraj pjesničkih modela, te bi se u tom smislu identitetna polja Subjekta, već oblikovanih, sporila oko prevladavajuće relevantnosti modela u polju hrvatske pjesničke prakse u posljednjih tridesetak godina. Ako je pak riječ o jednom i drugom, znači da se radi o rasutim identitetima koji su u stadiju formiranja, pa im je, dakle, nužno određeno vrijeme kako bi se dogotovili i zauzeli mjesto u polju razlika hrvatske pjesničke prakse dotična vremenskoga odječka, a tada se mora govoriti tek o »rastućoj praksi« koja još nije svjesna svoje subjektnosti u smislu poetičkih i stilskih modela iz čije »čvrste jezgre« progovara snagom svoje modelotvornosti i estetičke uspješnosti.

CVJETKO MILANJA

Slojeviti društveni crnjak

Nada Gašić: *Voda, paučina*.
Algoritam, Zagreb, 2010.

Nada Gašić premijerno se pojavila u »javnom životu književnosti« (David Carter i Kay Ferres) inovativnim krimićem *Mirna, ulica drvoređ* (2007), a tu dragocjenu prtljagu žanra pripovjedno je naslijedio i njezin novi roman *Voda, paučina*. S razlikom da je ona u *Vodi, paučini* metastazirala do neslućenih razmjera, a crnilo zago-spodarilo svim nijansama njegove atmosfere, zatamnivši i konture samog krimića do njegove žanrovske neraspoznatljivosti. Kostur radnje romana i ovoga je puta satkan od zloćina: ubojstvo neimenovane mlade žene i njegova istraga, a oko tog se događaja obavija divlje tkivo života triju sestara Irme, Ite i Katarine čiji je sin David u jednom noćnom bauljanju kvartom video krivce i nakon toga »slučajno« stradao, zatim životi Davidova oca Borisa Horaka i njegove druge žene, opsjednute zdravom hranom, retardiranog Dečeca Damira, njegovih skrbnika Cilike i Vilima te »izmaštane« suputnice Male Gospe, nesposobnih inspektora i mnogobrojnih drugih kreatura ove antibajke koja se odvija unutar zidina divlje gradnje zagrebačkog kvarta Trešnjevka kao savršenoj pozornici za jednu malignu »strukturu osjećaja« (Raymond Williams) tranzicije koja teče. Niz likova i mnoštvo njihovih »subjektivno centriranih svjetova« lišenih hijerarhije (Ann Banfield) nižu se kroz poglavљa, nerijetko logikom opkoračenja (zadnja rečenica naslov je novog poglavљa), a njihov je niz zaokružen prologom i epilogom o vodi te uokviren »paratekstualnim« (Gerard Genette) citatima o rijeci Savi iz različitih nacionalnih Wikipedija regije kao

njegovim konceptualnim začetkom te *Pojmovnikom i Razlikovnikom* kao njegovim metatekstualnim dočetkom. Sam roman *Voda, paučina* započinje poplavom koja je 1964. udesila Zagreb, došavši do grla njegovih prigradskih naselja. Spajajući fikciju i fakciju u pripovijedanju o tom događaju, katastrofa poplave preinačuje se u metaforu koja će nabujati pred kraj stoljeća i simbolički odnijeti živote u jednoj drugoj simboličkoj poplavi zvanoj rat a koja će biti mnogo strašnija od one iz 1964. i nakon koje ništa više na ovim prostorima neće biti isto. Za takvu interpretaciju metaforike rijeke kao provodnoga motiva u ovome romanu, poslužile su nejedinstvene definicije rijeke Save iz regionalnih Wikipedija, a naznačeno je to i eksplicitno jednim pismom interpoliranim u roman koji govori o prostornoj i ideološkoj razbacanosti nekadašnjih stanovnika jednog naselja i jedne zemlje koja je uslijedila nakon njezina kraja. Posljedice rata i učinci tranzicije neuralgično su mjesto društveno-kritičkog sloja, rekla bih, dobrog dijela suvremene književne produkcije u koju se na osobito originalan način upisuje i ovaj roman. Pritom, sam govor o ovom, u bahtinovskom smislu, pravom polifonijskom romanu uvijek će donekle biti nedostatan i nepravedan prema svim njegovim slojevima stoga ne preostaje nego usredotočiti se na neke njegove aspekte koji posredno odražavaju cjelinu. Među tim slojevima upravo se književna artikulacija grada i mentalne strukture likova koji ga nastanjuju nadaje kao reprezentativan sloj koji najbolje zrcali i na svojevrstan način drži na okupu sve ostale. Kao i u *Mirnoj ulici, drvoredu*, mjesto romaneske radnje je referencijalni Zagreb kojeg je još Miroslav Krleža u *Davnim danima* nazvao »dvokatnim gradom«, misleći pritom na skučen i provincijalni obzor njegovih (malo)građana. Ponešto od krležijanske metafore »dvokatnog grada« kao svojevrsne forme

mentis (Krešimir Nemec) baštinila je i autorica u svom sećanju provincijalnog mentaliteta grada i očrtavanju likova, put grotesknih Fočaka iz romana *Mirna ulica, drvoređ* ili pak Cilike iz *Voda, paučina*. Sama književna artikulacija grada koji se u slučaju suvremene hrvatske proze nužno mora promatrati u dijalogu s referencijskim kodovima urbane tranzicije u Hrvatskoj, jedno je od ključnih obilježja proznih praksi s kraja 90-ih godina naovamo. Pritom, su promjene koje problematizira upravo najjače izražene u predgradima većih gradova koja prva padaju pred naletima stihiskske gradnje i kao takva postaju reprezentativna mjesta radijalne izmjene okoliša. Zagrebački kvart Trešnjevka u *Vodi, paučini* u tom smislu predstavlja ogledan primjer urbane tranzicije, gotovo arhetipski primjer onoga što se dogodilo s gradskim okolišem u posljednjih 20 godina. Likovi ovoga romana žive u sklepanim kućicama radničkog naselja koje danas nestaje pojavom novih urbanih vila i demona koji neplanski iskaču svuda oko nas. Pri tom je za glavnu strategiju u njihovom oblikovanju u ovome romanu odabrana antropomorfizacija trešnjevačkih kućica kao odraz duboko emotivnog odnosa pripovjedača/ice prema predmetu svog pripovijedanja. Arheologija njihove prošlosti, arheologija je ljudi i događaja posljednjih desetljeća prošlog i tekućeg stoljeća na ovim prostorima:

Do osamdesetih godina prošloga stoljeća slušale su i čule svašta. Tad je već srednje životno doba bilo iza njih, stala ih je nagrizati starost. Stoički su podnijele neko sitno šminkanje, poneki zamijenjeni oluk, nova vrata, prozor... Početak devedesetih dočekale su u relativno dobrom stanju. Sam početak devedesetih unio je u njihove zidove ledeni strah od nekih strašnih sirena, koje su ih podsjetile na jesen šezdeset četvrte, a koje su i sad javljale da se približava sveopća nesreća, koja će i njih pokositi. Sad su se i same začudile nad činjenicom da kuće, kao i ljudi, ničim neo-

pravdanom brzinom zaboravljuju i svrhu i namjenu neprirodnog zvuka sirene. Iako je riječ rat, koja je pratila taj zvuk, zvučala strašnije od riječi voda, one su prošle dobro. Odlično. Osim tog straha i ponizavajućih ljepljivih vrpca kojima su čuvale stakla od mogućih detonacija, njima se nije dogodilo ništa. Zatim su sirene prestale zavijati, ali se pojavila neka nova opasnost koja nije imala veze ni s ratom, ni s vodom, nije bila najavljeni ničim, ali je za mnoge značila kraj. Bila je razrađena po crtežima i plaćena u devizama. Rušenje. Ali ne svih. Ne svih. Na sreću, ne svih. To tako obično ne biva, ali dogodilo se da su tom najgorem odoljele upravo one najsiromašnije. Vlasnici bogatijih bili su spretniji, dograbili su se investitora, kredita i moćnih gradskih veza i njihove su kuće nesretno završile kao hrpa šute koju su danima kamionima otpremali na nepoznata groblja. Bez plača, bez suza. Na njihova su mjesto prvi ušli golemu rovokopači, za njima mješalice betona, pneumatski čekići, zidari, vodoinstalateri, električari, krovopokrivači, maleri, dekorateri... Pa su konično porasle i te nove susjede, velike, pregoleme, ofarbane do nepristojnosti, kurvice, lorfe, droce, fifice, fufe, kamenjarke, kako su ih starosjedilice zvalе, droljice od kuća, a ne kuće, neodgojene i gole na cesti, bez vrtova, bez jednog jedinog drveta, bez voćke, bez cvijeća, bez trešnje.

Sudbinu kuća, proživljavaju i likovi koji ih nastanjuju, neki nastojeći dostojanstveno živjeti u onome što je od njih preostalo, a neki pretvarajući se u eskort dame bogatoj klijenteli sa željom da iskoče iz blata koje steže obruč oko tog krhkog naselja. Povjesni presjek romana obuhvaća jednu generaciju, koja je dobar dio života proživjela u socijalizmu da bi se nakon simboličke poplave zvane rat našla nasukana u tranziciji, što posredno omogućava artikulaciju društvenih promjena koje su se dogodile s ubrzanim

kolektivnim »presvlačenjima identiteta«. A upravo te promjene preplavljaju romaneskno tkivo. Roman kao žanr upija sve žanrove i tekstove svakodnevice (Mihail Bahatin), a u primjeru *Vode, paučine* to se proteže od reklama, grafita, plakata, bajki (tzv. muških i tzv. ženskih), policijskog izvještaja, bastardnih svadbenih običaja (poput štrukla na dalmatinski način) do poklika poput *ubij Srbina* koji izvikuje skupina djece u tramvaju, poklika već maestralno opjevanog u satiričkoj lirici Borisa Dežulovića. Važno mjesto dijaloškog upijanja tekstova stvarnosti ovog romana predstavljaju i razgovori na mobitel koji prožimaju slojeve svakodnevice ovog romana. Mobitel je tako istaknut kao indikator možda najveće promjene u komunikaciji novog tisućljeća. Pritom se dijelovi ovoga romana mogu čitati i kao svojevrsna etnografija komunikacije mobitelom kroz pripovjedno oblikovanje jezične raznolikosti, a time i raznolikost socijalnog miljea u koji je roman smješten. Ali osim tog benignog žamora koji ispunja svaki pedalj naše svakodnevice, mobitel ima značajnu ulogu u samom razvitku radnje. On u konačnici presuđuje o Davidovoј sodbini što je samo dokaz da riznica motiva upotrijebljenih u ovome romanu nikad i nipošto nisu prepusteni slučaju.

I u kreiranju topografije grada ovoga romana prevladavaju semantički znakovi njezine izmjene. Tako, primjerice, lik Male Gospe, svojevrstan *trip* o Zvončici jednog pedesetogodišnjeg retardiranog Petra Pana svjedoči o nestajanju svih onih malih obrta poput urara, kišobranara, poplunara, brusača, postolara... Njihovo su mjesto sada zauzeli dućani zdrave hrane i šoping centri kao nova mjesta socijalizacije. Upravo je u šoping centru Boris Horak upoznao svoju drugu izblaziranu suprugu, opsjednutu zdravom hranom, a njihov je brak završio vilicom u gospodinom vratu kao sjajno konkretiziranom metaforom o Borisovu trpljenju suprugina vegetarijanskog i inog terora. Njihovi se dijalozi

mogu čitati i kao svojevrsna eseistička dijalektika između Zdrave Hrane i Zdravog Razuma pri čemu potonji biva pomračen na jedan fatalan trenutak. Liku Borisa, dana je ujedno i uloga najrefleksivnijeg lika u promišljanju društvenih promjena od 90-ih na ovim prostorima. Kako o tom vremenu pripovijeda lik:

Sve je sličilo grandioznoj nogometnoj utakmici u kojoj smo imali divovsku nogometnu reprezentaciju. I ja, koji sebi laskam da sam distanciran, i porijeklom i svojim karakterom, od svega što je masa, bio sam oduševljeni, alkoholizirani navijač.

Političku euforiju 90-ih, u 2000-im je smijenila je ona potrošačka. Novostvorenii rituali poput pedikure u šoping centru i novi životni stilovi kreirani po recepturama industrije zdrave hrane simptomi su kolektivnih presvlaka identiteta čiji su produkti poslušni građani ispod celofana kapitalizma. No, jedino što je, naposljetku, opipljivo ispod celofana u ovome romanu leš je neimenovane djevojke što nas opet vraća na početak priče o krimi prtljagi koju ova autorica vjerno vuče kroz svoja dva romana. Još je Igor Mandić u svojoj knjizi *Principi krimića* iz 1985. iznio tezu da naša domaća sredina nema autohtonii popularni krimić, već da njegovi autori dolaze iz intelektualnog polja, navodeći za primjer krimiće Pavla Pavličića. U Mandićevu tezu o dominaciji tzv. literarnog krimića nad tzv. industrijskim u domaćoj sredini, ako je takva danas uopće moguća i valjana, uklapaju se i romani Nade Gašić. Po toposu smještanja radnje, *Voda, paučina* mogla bi se usporediti s Pavličićevim krimićem *Plava ruža*, smještenom u zagrebačko prigradsko naselje i među tzv. obične ljude. No, dok je u *Plavoj ruži* žrtva nevina službenica Ružica Trešec, ubijena djevojka u *Vodi, paučini* niti ima

ime, niti je posve nevina, a niti je njezino tijelo, naposljetku, i jedini leš u romanu. No, uz uklapanje u Mandićevu (zanimljivu) tezu o tradiciji hrvatskog krimića, romani se Nade Gašić mogu uklopiti i u ino-svjetske trendove poput skandinavskog krimića koji se zbog svoje kritike društva i angažiranosti nerijetko naziva i socijalnim krimićem. *Previše tjeskobe i nedovoljno zabave*, kako je za skandinavski krimić ustvrdio književni kritičar Bo Tao Michaëlis moglo bi vrijediti i za romane Nade Gašić. Stoga oni koji od novog romana Nade Gašić očekuju krimić koji će postići učinak američkih krimi serija mogli bi se osjetiti iznevjereno. *Nisu ovo američke serije*, reći će jedan od istražitelja u romanu, a krimić tek je rasuti teret na stranicama jednog teškog i slojevitog društvenog *noira*.

MAŠA KOLANOVIĆ

Filozofičan rukopis za filozofičnog pisca

Cvjetko Milanja: *Biće samlosti ili književno djelo Petra Šegedina*.
Stajer Graf, Zagreb, 2009.

Veću polovinu povijesti knjige i dokumenti umnažali su se rukama pisara i prepisivača. Knjige su nekom čudnom zakonitošću uvijek bile vrlo debele, a lektora nije bilo. Greške su bile neizbjegne. I danas su, premda je umrljane prste i umorno oko zamijenilo računalo, a lektorima važnost umanjio *spellingcheck*. Opati skriptori stoga su zamislili Titivillusa, biće što luta skupljujući pogreške pri pisanju u veliku

vreću koju potom nosi vragu. Zazivam Titivillusa ovome izdanju da napuni vreću i sto puta te olakša čitanje ove vrijedne knjige. Započeti tekst primjedbom ovakve *tehničke* naravi čini se sitničavim, no tiskarskih grešaka i lektorskih previda nalazimo doslovno na svakoj stranici; tko zna, možda malom *vragolanu* na spomen.

Prošle se godine obilježila stogodišnjica rođenja Petra Šegedina, a ujedno je objavljena i prva monografija o njegovu književnom radu. Sretna podudarnost, reći će Cvjetko Milanja, koji je obuhvatio cjelokupnu Šegedinovu književnu produkciju te ju analizirao i kritički prikazao. Davni je to dug obećanju koje je dao samom piscu, ali i izraz poduzećeg interesa za hrvatski egzistencijalistički roman (o čemu nam je u uvodnoj napomeni navedljena i nova knjiga).

Monografija je strukturirana u dvostrukom vidu — kronološki i problemski — što znači da se s jedne strane poštuje unutarnju kronološku razvojnu liniju kada je riječ o prozi, a s druge ukazuje na problemska žarišta njegove kritike, teorije, estetičke pozicije te na ključne misli njegovih istupa kao javne ličnosti intelektualca.

Sadržajni se dio knjige otvara tumačenjem »trilogije« (navodnici poštaju činjenicu da sam Šegedin nije o njoj govorio), koju čine romani *Djeca božja*, *Osamljenici* i *Crni smješak* smješteni u okvir egzistencijalističke poetike. Milanja ističe da navedena djela nisu genealogijski, porodični ni panoramski romani; nisu jednaki ni s obzirom na kompoziciju, junake ili priču. Ono što ih povezuje i što omogućuje da ih se shvati kao cjelinu upravo je egzistencijalistički projekt na kojem se zasnivaju, priča o sudbinama, a ne o likovima, osviješten odnos života i priče, egzistencije i jezika. Autor svaki roman čitatelju približava očrtavanjem

sižea djela, a koji mu služi kao polazište za daljnju detaljnu motivsku, tematsku i kompozicijsku analizu. Ne možemo ulaziti u pojedinačne raščlambe poglavlja koja pripadaju pojedinim romanima pa čemo tek kratko ocrtati glavne značajke koje Milanja uočava u ovom, prema njegovu sudu, najmarkantnijem dijelu Šegedinova književnog opusa.

U svim romanima »trilogije« primjetna je defabularizacija radi snažnije koncentracije na misaono-analitičke reakcije i samopropitivanja likova. Pripovjedač se povlači i (tek) prati odgovore svojih junaka koji u naknadnoj refleksiji stratificiraju sebe u horizont pronalaženja autentičnosti bića (jer *neproblematizirane egzistencije nisu ljudske egzistencije*). Sukladna je tomu narativna tehnika koja obiluje unutarnjim monolozima i asocijativnošću s brojnim analepsama. Pripovijedanje je, dakle, usmjereni na unutarnji mikrokozmos lika koji u Šegedinovo »trilogiju« figurira kao prototip određene životne projekcije; egzistencijalna zadanošć lišila je potrebe za praćenjem razvoja karaktera likova, što je na pripovjednom planu dovelo do izostavljanja akcije u klasičnom smislu. Reduciranju fabule pridonijelo je i sužavanje te interioriziranje vremena i prostora jer su za ostvarenje pripovjednog nauma manje važni određeni oblici zbilje — naglasak je na subjektovu misaonom odgovoru na nju.

U središtu je teme dakle biće, a ne bitak, egzistencija, a ne esencija; čovjek koji se afirmira događanjem u svojoj refleksivnoj samospoznaji. Na tom je tragu pitanje koje problemski pokreće »trilogiju«, a relevantno je i izvan književne zbilje spominjanih djela: može li jezik, priča, ispričati nezadanost života zadanim narativnim strategijama. Može li se umjetnički osmisli vlastitu egzistenciju i povratno, može li se život pretočiti u priču? Ako se život ostvari pričom, je li on istinit ili artificijalan i besmislen? Postavivši ova bitna pi-

tanja kao važan strukturni segment, pokazuje se i metatekstualnost kojom Šegedin otvara ontološku problematiku realizacije ljudskog bića i narativnog mehanizma isprirovijedane priče.

Za Šegedinovu novelistiku Milana pronalazi tri tematska i oblikotvorna modela, čime odbacuje njihovu raniju dualnu tipologizaciju. Posve logično, topos *regionalnih* novela jest radnja smještena u neurbani prostor, najčešće koje otočno mjesto koje označuje specifične antropološko-kulturne odlike. Likovi su čvrsto ukorijenjeni u svoj dijalekt i taj im govor dodjeljuje određeni mentalni model koji je predmet pripovjednog interesa. Tradicionalno plodomsna dihotomija ovih mimetičko stiliziranih novela odnos je nekompatibilnih lokusa sela i grada. Drugi tip čine *intelektualističke* novele, koje su mjesto raspoznavanja osobnosti samoopterećene neugodnim psihoanalitičkim seciranjem. U središtu je, kao i u »trilogiji«, egzistencijalna problematika te diskurzivno oblikovanje i očitovanje čovjeka. Posljednje su simbolističko-mitske novele, u čiji model potpadaju priče koje obrađuju legende kao i one u kojima se poetiziraju i mitiziraju pojedine sudsbine u potrazi za vlastitim određenjem bića. Izraz im je znatno lirskiji no u ostalih novela. Zaključujući ovaj temat, Milana ustvrđuje da Šegedin nije *događajni* već *situacijski* novelist fokusiran na refleksiju duševnih stanja, etička i ontološka pitanja s ambicijom totalitetnosti. Jasno je stoga da će opće mjesto svih tipova novela biti (ponovno) defabularizacija.

I u putopisnoj prozi ključna je pozicija subjekta, a ne sama zgoda putovanja pa stoga težište interesa nije zatečena stvarnost, nego zatečeni subjekt u toj stvarnosti. Šegedinovi putopisi nisu deskriptivna registracija, zabavna kozerija ni zbirka razglednica; put je tek podloga samorefleksiji unutarnjih registara svije-

sti i ispisivanju stranica knjiga kontemplacije. Time se zapravo rastvorila dotadašnja forma ove vrste. Manji prostor Milanja posvećuje i analizi Šegedinovih dramskih okušaja, poglavito radiodrama koje smatra uspjelijima upravo zbog toga što ne traže scenu pa se pisac mogao posvetiti svojoj glavnoj preokupaciji — unutarnjoj analizi svijesti.

Šegedinova teorijska razmišljanja Milanja dijeli na dvije faze, prvu paternalističko-tutorskog diskursa utilitarne estetike po partijskom ukusu i drugu kojom kritički opovrgava socrealističke teorijske i estetičke koncepte. Razdjelnici čini poznati referat na Drugom kongresu pisaca Jugoslavije »O našoj kriticici«. Važno je istaći da je Milanja prvi koji je taj esej analizirao; kako sam kaže, ranije se samo isticala nje-gova subverzivnost, a da ju se uopće nije obrazlagalo. Šegedin je subverzivan jer iznutra potkopava (to uostalom sama riječ znači) temelje sistema svjesnim korištenjem marksističke retorike kako bi dekomponirao ortodoksnu varijantu voluntariističkoga partijskog socrealizma. Teze o realizmu kao krajnjem dometu estetike i partijnosti književnosti, smatra Milanja, moraju se razumijevati kao pervertirane jer glavnina Šegedinove argumentacije zapravo izdaje pragmatične indoktrinarne iskaze.

U kasnijim Šegedinovim književnim ostvarenjima (*Izdajnik, Getsemanski vrtovi, Krug što shamenjuje i dr.*) autor monografije čita obračun s monističkim umom, dekonstrukciju ideološko-političkog razotkrivanjem duševno-pravnog mehanizma koji preskripcijom pravilnog mišljenja *bios* svodi na *zoe*; ideologija i politika glavni su krivci uskrate autentične čovjekove slobode misli i smisla. U spomenutim romanim, a ovdje treba dodati i spis *Svi smo odgovorni?*, obračunava se Šegedin, uz politički totalitarizam, i sa svojim utopijskim idejama. Demitizira čovjeka kao vrhunsku

kozmičku vrijednost i kritički preispituje svoju autobiografiju analizom konstituiranja vlastitoga ideološkog formiranja i nacionalnog osvješćivanja. Kapitalna teza koju Milanja izvlači iz Šegedinova kritičko-teorijskog rada i koja predstavlja pišećev obračun s jednoumljem jest u objekciji da normativno-kritičko kao transcendentalno označeno simbolizacijskim transferom proizvode kulturnu, a time i književnu zbilju. Kultura se tako otkriva kao datost koju netko »posvećuje«, a ne kao čuvarica »dubokih istina«.

Zanimljive su i Milanjine analize Šegedinovih autopoetičnih iskaza u kojima se upušta u svojevrsnu polemiku s autrom zamjerajući mu na inzistiranju izjednačenosti biografije i djela. Štoviše, pokušaj poistovjećivanja autora i pripovjedača eksplicitno naziva inkonzekventnom greškom, jer uostalom sam Šegedin odbacuje da je književnost prijepis zbilje i tvrdi njezin konstrukt. Manjkavost napisa o svojim djelima Milanja vidi i u neprepoznatoj važnosti metatekstne auto-referencijalnosti koju Šegedin ugrađuje u romane i koja, kako se pokazalo, biva značajan struktturni element.

Zaključnim poglavljima Milanja sažima prethodna razmatranja te ih donosi u kraćem i preglednijem obliku. Požaliti je možda jedino za izostankom bibliografije o Petru Šegedinu makar se ona može iščitati iz popisa literature (140 jedinica!) kojom se Milanja služio pri pisanju monografije. Ne smijemo zaboraviti spomenuti ni »otkriće« te kraću analizu nepoznatih djela slabo znanog Radoslava Tasovca — poeme *Saidif* i proze *Saidifov učenik* iz dvadesetih godina. Prema Milanji, spomenuti je pisac ničeanskim svjetonazorom snažno utjecao na mladog Šegedina i razvoj njegovih »crnih misli«. Ulaskom u Tasovčeva djela Milanja svjesno prelazi preko ruba zadane teme i otvara put mogućim novim istraživanji-

ma, što dodatno doprinosi kulturološkom značaju ove knjige.

Kao i u ostalim radovima, Milanjino se pisanje snažno oslanja na filozofiju, koju ovdje upotrebljava u dva smjera. Najprije ju koristi kao prizmu kroz koju pro-nalazi i razlaže moguće izvore Šegedinove inspiracije (otuda dovođenje u vezu s egzistencijalizmom ili njemačkim idealizmom), a potom kako bi na i u njoj utemeljio svoje književnopovijesne i estetičke postavke. U tom je aspektu Milana fenomenolog koji detaljnom analizom svih aspekata koji čine pojedino književno djelo postupno reducira elemente do osnova, biti koje omogućavaju generiranje značenja teksta. Lucidnost *kritičkoga gledanja* čini ga posebno zanimljivim proučavateljem naše novije književnosti. Iz rečenoga je jasno da ova monografija neće biti štivo šire recepcije, čitatelj će se naći prije među onima koji su vezani uz struku i upućenijim interesentima za, kako se čini, sve rjeđe spominjanog piscu.

Citajući Milanjina čitanja, popratili smo luk što ga je autor započeo analizom Šegedinovih proznih radova, iz kojih je derivirao tip spisateljske prakse uočen u različitim književnim vrstama i žanrovima, autopoetičnim komentarima i napisima o umjetnosti i životu uopće te ga naposljetku zatvorio odredivši autorovu poetiku temeljnom temom–tezom opusa, anticipiranoj već u naslovu, o čovjeku kao biću samosti koji svoju punu i autentičnu realizaciju ostvaruje u carstvu jezika.

IGOR DVORŠČAK

Kad tipkovnica postaje pipkovnica

Alojz Majetić/Daniela Trputec:
Glasovi ispod površine. V.B.Z.,
Zagreb, 2009.

Iskusni literarni vuk Alojz Majetić (1938) ušao je u hrvatsku književnost u drugoj polovici 1950-ih, a pri kraju prvog desetljeća XXI. st. ušao je u vlastitu knjigu kao lik (»Ja sam iz pozicije autora prešao u lik u priči.«, str. 137)! Riječ je o romanu *Glasovi ispod površine*, koji je napisao zajedno s Danielom Trputec (1984). Neki prikazivači (malo je i sve je manje književnih kritičara) ustvrdili su da tekst spada u tzv. »blogersku književnost«, »književnost na blogu«, književnost koja je nastala »u suradnji pomoću blog servisa na internetu«. Izvor za tu tvrdnju pronašli su u najavi knjige koju je nakladnik dao otiskati na zadnjoj korici: »Roman 'Glasovi ispod površine', pisani na Internetu, na tipkovnicama mlađe autorice Daniele Trputec (25) i modernog klasika Alojza Majetića (72) štivo je kakvo prvi put srećemo u hrvatskoj a vjerojatno i u svjetskoj književnosti.« Sto je to toliko jedinstveno u ovom nevelikom romanu? To što je pisan na blogu! Da nakladnik nije u svom promidžbenom tekstu naveo ovaj podatak, malo tko bi o tome vodio računa (ako bi se to uopće i znalo). K tome, da bi pojačao svoj promidžbeni dojam, pridodao je ono o prvenstvu »u hrvatskoj a vjerojatno i u svjetskoj književnosti«. Za hrvatsku književnost — možda, ali za svjetsku — vjerojatno je pretjerivanje. Onakvo pretjerivanje kakvo se u (samo)reklamama redovno pronalazi. Poruka je: eto, i mi pratimo najnovije tehnologije; eto, i mi u Hrvatskoj imamo autore koji su kadri, primjenjujući najnoviju tehnologiju, pro-

izvesti prvorazrednu književninu, na nacionalnoj i internacionalnoj razini; eto, mi smo jedini koji vam posredujemo takav vrhunski proizvod, pa ga kupite ako ne želite sramotno zaostajati za ljudima u svojem okruženju! Sve su to nevažne sitnica (na koje se lijepe nedužni i naivni kupci), ali je nedopustivo da na takve marketinške trikove nasjedaju oni koji bi trebali procjenjivati književnu vrijednost ovoga teksta. Bilo bi to isto kao da je za epistolarnu književnost važno je li (na)pisana gušćim, trščanim perom, naliv-perom ili strojem za pisanje. Ili, kao da je za dijarijsku književnost važno da li je pisana u sveskama s kožnim uvezom, u bilježnicama za školu ili na papiru istregnutom iz nekoga rokovnika a potom pretočena u knjigu. Vrlo važno! Bitno je ono što je i kako pisac napisao, a o tome naši (kvaliteti)kritičari povodom Majetićeve knjige govorile malo ili nimalo.

Pisci (kao i ostali umjetnici, uostalom), sukladno svome vremenu, koriste se tehnologiskim inovacijama ako im u stvaralaštву pomažu, ali niti su te inovacije presudne, niti ih treba precjenjivati. Da je tomu tako, pokazuje se na onim piscima, u našem vremenu, koji se nisu ili se ne koriste inovacijama kakve donose kompjutor i internet! Navest će samo nekoliko vrhunskih hrvatskih pisaca za koje znam da se ne služe računalom: Marko Grčić, Igor Mandić, Tonko Maroević, Branislav Glumac i Tomislav Ladan, iako nije na životu, ali se u ovom romanu izrijekom spominje upravo u tom kontekstu (»Striček ne šiša novu tehnologiju.«). Da je — kod većine onih drugih — riječ o pomodarstvu, ne treba ni dokazivati. Ali da se i to pomodarstvo na kreativan način dade iskoristiti kao literarni motiv tematiziranjem otuđenja ljudi koji »vise« na kompjutoru a ne žive svoj vlastiti život, pokazuje upravo ovaj roman A. Majetića i D. Trpućec.

Jer, što su sredstva komuniciranja razvijenija, to je komuniciranje među ljudima sve slabije. Ovaj humanističko-an-

tropološki motiv problematizira se i u ovom romanu. Istina, nije komunikacija bila bolja ni u ranijim vremenima, ali do pojave psihoanalize taj problem i nije bio toliko osviješten. Vjerovalo se da se pomoću konvencionalnosti, iskrenosti i intuicije ipak može uspostaviti komunikacija, bliskost pa i ljubav. A na egoistično ponašanje gledalo se kao na nešto prirodno (što i jest). Ali nakon pojave Freuda pa do danas uglavljen je da bitne komunikacije među ljudima nema, a umjetnici, osobito književnici (dovoljno zreli i iskusni), potpuno su svjesni da se riječima jedva što može iskazati. Ono što ljudi ujedinjuje i na neki maglovit i nedorečen način povezuje jest njihova slabost i deterministička uvjetovanost njihova života. Ljudi su dobri samo onoliko koliko moraju biti dobri. Ljudi su bliski samo zato da bi opstali te se stoga i okupljaju u zajednicama, od porodičnih do narodnih. A već kada i malo ojačaju počinju se izdvajati u suglasju sa svojom egoističnom naravi. Bez obzira radi li se o ženama ili muškarcima, taj egoizam nesmiljeno tjera svakoga čovjeka da se, suglasno uvjetima, okolini i prilikama, ponaša više ili manje egoistično.

Majetić i Trpučeva sjajno pokazuju ovu činjenicu na nekoliko razina: društvenoj i individualnoj, umjetničkoj i znanstvenoj, profesionalnoj i privatnoj. Onoliko koliko već riječima mogu predvići takučasta ljubavna stanja, sumnje i dvojbe, porive neotklonjiva nagona za egoističnim isticanjem i dominacijom, za prezentacijom moći nad drugim ljudima. O toj ograničenosti, implicitno, Majetić na nekoliko mjesta govori (samo)ironijski. Kao što o egoističnoj naravi svoje ženskosti govori Trpučeva (također se ogradijući o slabašnost jezika: »Kako da vam predviđam taj drugi svijet izvan sebe?«): »Osjećale smo se kao diktatori, a to smo na kraju krajeva i bile, jedna drugoj, iako smo dugo vjerovale u suprotno.« Što je suprotno? Ne da se ne

zna, nego se i ne nazire. Vjerovanje je slab korektiv egoizmu. I dok su vjerovale bile su — diktatorice!

Da ne bi bilo zabune, gotovo paradigmatički, o međuljudskim odnosima netko od ovo dvoje autora (svakako, žensko) kaže doslovno: »Ravnovesja će biti samo dok ja budem htjela. Samo onoliko koliko ja kažem. Sve će se srušiti kad se meni ne bude htjelo ploviti kroz isto more s tobom. Nema tako golemog oceana koji mojom voljom neće u sekundi ishlapjeti! Ne gledaj u budućnost! Što je tamo, ionako nećeš saznati dok ona ne postane sadašnjost.« A onda, da ne bi bilo ikakve dvojbe, brutalno iskren iskaz: »U ringu smo.«!

Kad je već riječ o budućnosti, za autore ovoga romana (zapravo više eseja s prijevodačkom tehnikom) instruktivan bio SF roman našega Milana Šufflayja *Na Pacifiku god. 2255.* (najprije kao feljton u *Obzoru* 1924., a potom kao knjiga tek 1989) u kojem Šufflay razmatra uzroke sloma zapadne civilizacije, koji da se odigrao u XX. i XXI. st., te objašnjava posljedice toga sloma iz perspektive XXIII. st. Prebrz tehničko-tehnološki razvoj Zapada nije pratio jednak etički napredak, što je izazvalo opći kaos i propast u svjetskim razmjerima. Već je I. svjetski rat bjelodano pokazao kraj prevlasti zapadne, bješlačke kulture u svijetu. No, za razliku od Spenglera koji ne vidi pomoći (u djelu *Propast Zapada*), Šufflay izlaz iz krize vidi u duhovnim vrijednostima Istoka, ponajprije Indije i Kine, koje pobjeđuju materijalne sile Zapada i osvajaju vlast nad svijetom. Poslije propasti zapadnjačke civilizacije svijet je preustrojen u nekoliko područja, bez nacionalnih država. Sustav vladavine je jedinstven za cijelu Zemlju, a vlast obnaša jedinstveno tijelo, svjetska vlada. Nadalje, opisujući put kojim zapadna civilizacija kroči u propast, Šufflay je predvidio, pišući roman 1922., mnoge po-

jave i procese koji su se ostvarili ili se ostvaruju pred nama (slom ruskog boljševizma, Drugi svjetski rat, poraz Japana, da 2000. neće biti konca svijeta, masovnu upotrebu proizvoda od soje, promjene klime zbog prevelike emisije CO₂ u atmosferu, feminizam, »familiju bez oca« i širenje matrijarhata, instrumentalizaciju sporta, pogubni utjecaj novinstva, upotrebu droga u kontroli stanovništva, umjetnu oplodnju žena, enormni porast stanovništva, mijehanje i stapanje kultura, propadanje kršćanstva i dr.). Na koncu, Šufflay opisuje nestajanje i postajanje novih stvarnosti na Zemlji, ukidajući danas prisutni jaz između humanističke i tehničke kulture, koji jest zamišljeni ali ne i postojeći svijet, što ne znači da nije i znanstveno objašnjiva mogućnost.

287

Iako, vjerujem, Majetić ili Trpučeva nisu apsolvirali Šufflayjev roman, u jednom trenu postavljaju niz pitanja (na str. 138) kao da nastavljaju našega romanopisca negdje u budućnosti, poslije 2255. godine.

Isto tako, priča o likovima Ilirke i Daniele nosi puno elemenata koji podsjećaju na roman *Pijanistica* austrijske nobelovke Elfriede Jelinek. (Jelinekova je 2007. objavila »privatromane« *Neid (Zavist)* na svom web siteu, isto kao i Majetić svoju *Bestjelesnu*, s tom razlikom što Jelinekova svoj roman ne namjerava izdati u knjižnom obliku, nego ga i dalje doradivati.) Dakako, to nije nedostatak romana našega dvojca, nego pohvala, ali i potvrda da paralelni svjetovi mogu postojati. Poruka koju nam šalju ovim svojim romanom/esejom o »tajnama ispod površine« mogla bi se sažeti ovako: da mudar muškarac ne ulazi u raspravu sa ženom. Mudar muškarac igra sa ženom — ženski!

NIKICA MIHALJEVIĆ

Jedan neobičan *post scriptum*

Miljenko Jergović: *Otac*. Rende,
Beograd, 2010.

Miljenko Jergović, pisac mlađe srednje generacije autora izraslih iz tzv. postkomunizma — predstavlja nam se u novom svjetlu: ranjivog, ironičnog i satiričkog, memoarskog naratora u zapisu koji sam naziva ogledom.

Ispisan u dahu, izrastao iz obavijesti »Umro mi je otac«, autobiografski roman pisan iz pozicije Ich-form, priča je o identetskom raslojavanju.

U takvom času autor sastaje sebe: u trenucima razotkrivanja, povjeravanja, konfesije, političkom pamfletu, citatu, zgusnutima ili rasutima od lirske proza do teološko-filosofskih lamentacija, ili pak ambicija da svede vrijeme u zajedničkom nazivniku potrage za izgubljenima. Pisac nastoji oko dokumentarnoga. Na svakoj ga stranici sastaje osobno, individualno, kollectivno, publicističko.

Ne otima se lako književnička manira od one novinarske, publicističke.

Njegovo je štivo stoga žanrovski difuzno, raslojeno na 50 poglavlja, koja ne prelaze okvir od duljine kratke priče ili podlistka, feljtona.

Na mnogim je mjestima na tragu svojih prethodnika u krugu bosansko-hercegovačke, hrvatske ili svjetske književnosti.

Neka srodstva u književnim očinstvima daje sam naslutiti, u motivu najvažnijeg romana M. Selimovića (»Derviš i smrt«), pa se nastoji identificirati s egzistencijalističkom odgovornošću selimovićevskog naratora koji transponira osobnu muku u orijentalni svijet tekije, u drugi-

ma nasljeđuje procedure suvremenika Mirka Kovača tražeći modelativne obrasce u njegovim opsessivnim temama (Otac, zlo, povijest) ili procedurama (dokumentarističko istraživanje, poigravanje ironijom), u trećima se pokušava uprijeti o andrićevsku sabranost kazivanja, u četvrтima ironizira junaka Branka Ćopića, u petima je očita potreba da se priključi Kunderinom tipu srednjoevropskog, češkog humora.

Očinstva se zazivaju i u drugim medijima, navođenjem imena režisera ili glumaca, tipova osjećajnosti koja je mogao, ali nije htio koristiti.

Jer je Jergovićev novi roman — ogled razumljen na sekvencije koje bi se lako mogle čitati i kao scenariistički predložak, poprilično nalik suvremenom klasiku filma, Emiru Kusturici (posebno ranijem »Sjećaš li se Dolly Bell«, ili novijem »Život je čudo«). Bez obzira na ideošku ili generacijsku razliku, autori izrastaju iz srodne duhovne sredine, one koja je jedna od najinteresantnijih na balkanskom prostoru.

Ipak, izmjena tona kazivanja nije ono što se odmah zapaža u jergovićevskom rukopisu — najprije je to osjetljiva nužnost rastanka djeteta s roditeljem.

Glas ikonoklasta promeće se u glas osujećena djeteta, introspekcija suptilnog i ostrvljenog dječaka u fantaziju o očinstu, glas mladog intelektualca — *enfant terrible* novog vala hrvatske književnosti u autora rukoveti pisama koje nije izmijenio s vlastitim ocem.

Elegija kojom uspostavlja identitetsku lepezu uvjerljivija je i stilski dominantnija od autoironije i političke satire kojima pribjegava da bi sebe i čitatelje zaštiti od sentimenata, ili pak da bi kritiku uvukao u polemičke opservacije, pribjegavajući radikalnoj, naizgled ljevičarski neumitnoj kritici naše suvremnosti.

Obiteljski roman preraста u socijalni, književna kritika u kritiku društva.

Pobuna slijedi isповijest, remećenje vremenskog i prostornog plana smjenjuje potreba da se isjećcima djetinjstva da okvir romanesknog pisanja i čitanja »nadušak«.

Pisan u maniri srođnoj suvremenoj književnosti »ispod kože«, ali i sve modernijoj potrazi za Identitetom i Drugim, Jergovićev se roman »Otac« čita i kao potreba da se onespokojavajuća, uz nemirujuća dvojnička perspektiva autor-narator, sin-otac, ja-srođni, oslobođi lirske zamaha umetanjem šokantnih, senzacionalističkih, naturalističkih slika u fabularne skice.

Niti što ih povezuju jesu neka vrst autorske nužnosti »samokažnjavanja« izlaganjem, izravnim govorom zbog propuštenog dijaloga s vlastitim ocem.

Jer to bi bio i jedan kompetentni sugovornik: pišečev otac bio je liječnik i znanstvenik, hematolog i internist, čovjek egzaktne znanosti, koji i osobnim imenom naznačuje širenje dobra. Na njega se referira Jergović u svojim konfesijama, na glasove dijaloga koji je mogao biti ostvaren, a ostao je da lebdi ili bruji, izgubljen u metafizičkom prostoru života i smrti, literature i olovom zasićene stvarnosti.

Mjesta zbivanja, toponimi koji odjekuju u sjećanjima, sarajevske ulice i brda, likovi koji su nama povijesni a autoru osobni, ljupke slike najranijeg djetinjstva s kraja šezdesetih ili početka sedamdesetih, tehnička dostignuća videna očima pripovjedača-djeteta, izmjenjuju se s bukom zadnjega rata koju je čuo mladić, izbjegli književnik i publicist, poklonik U2, kolumnist hrvatskih glasila...

Stoga možda Jergović-književnik nerijetko upada u zamku vlastitog narativnog umijeća: u želji da nas probudi iz ravnodušno-

sti ili zaborava, umeće sekvencije koje posve demitiziraju svaki nacionalni identitet. Zato se neke ispričane slike pojavljuju kao opća mjesta ili čak podilaženje dežurnom evropskom istražitelju — vidjeti pripovijest o oderanom junetu, ili pak ponavljanje već osvojenih uvrijegenih misli: »svima nam se dogodio rat, ali rat nije metafora«, ili pak tamo gdje preraduje vlastite motive publicirane u hrvatskom izdanju *Cosmopolitana*, o historijatu ženske grane svoje obitelji, undergrundu proteklih vremena, s kostimima i licima što izranjaju izravno iz austrougarskog doba i padaju nam u vidno polje oživljene nove Hrvatske, prizori su već vođeni iskustvom spretnog pripovjedača, sklonog usvajanjima žurnalističkog novogovora.

289

Na primjer, razvijajući svoju porodičnu storiju na jednom će mjestu reći: »kriptični govor socijalizma« za sintagmu »neobjašnjene okolnosti«, potom će nesmotreno preuzimati »saznanja o ritmičkoj strukturi pjesme... kako se u desetercu mora masno lagati da bi se moglo pjevati« — ne uzimajući u obzir da su desetercem ispjevane ne samo epske, već i lirske balade — nepažljivo će premetati dnevni, politički govor u dokumentaristički ili čak hagiografski. Navedene ekspresije previdi su koje Miljenko Jergović, unatoč razvijenom pripovjednom umijeću i usprkos volji za ironijom i samoinironijom, nije izbjegao.

Oproštaj s ocem oproštaj je i s odrastanjem: izbjegavajući pohvale, Jergović se kreće između elegije i zatomljene intimne drame. Između drastične analogije s očevima i djecom, očevima i sinovima, okreće se bizarnosti svakodnevnih događaja, pokušavajući time da izbjegne tako agramersku potrebu za dokazivanjem porijekla različitim identitetima.

Pritom možda oviše koristi medicinsko nazivlje kojim smo ionako obasuti

u globalnim uvjetima ozdravljenja svega svime, mantrama neokapitalizma u našim uvjetima.

Također, u svojoj potrebi da demistificira generaciju očeva rođenih krajem dva desetih godina XX. stoljeća nije posve pažljiv u korištenju elementarnih čestica ili drugačije čitano činjenica kultura koje je, da ga parafraziramo, počastio svojim prisustvom. Kad kazuje da u generaciji njegova oca ne postoji književno ili filmsko djelo koji bi govorio o njihovoj duhovnoj formaciji, zaboravlja na rani komorni film o ratu V. Bulajića, ili na film »Tri«, P. Đorđevića, ili pak na romane o traumama II. svjetskog rata i porača: »Hajku« M. Lalija, »Noé do jutra« B. Hoffmana, koji su tek dio niza vrijednih ostvarenja »očinske« generacije.

290

Autori ovih djela ako i nisu rođeni istog desetljeća kao i naši očevi, prolazili su njihove kušnje i suzdržanosti, odbijanja da sudjeluju, jer su olovnim vremenima pretvodila olovnija, pa je u tom kontekstu odabir Čopićeva Nikoletine Bursaća za burleskni lik borca neprimjeren pobuni koju Jergović osjeća, jer Čopićeva proza »Bašta sljezove boje« proročki najavljuje naše, ne samo bosanske i balkanske nesnošljivosti.

Iznimno subjektivno uronjen u prostor i vrijeme kojem nije svjedočio na razini svjesnog, Jergović aludira socijalizam za kojim se čezne enciklopedijama što prizivaju njegove mirise i parfeme prividno izbjegavajući zamku tzv. ženske proze i pisma u krugu hrvatske egzilantske književnosti. Paradoksalno, ipak osvjeđočuje neka njena oblikovanja i »sočinenija«, u esejiziranju i inkorporiranju mas-medijskog materijala u proznu fakturu obiteljskog romana.

Dragocjene su one stranice i one priče u kojima nas uvjerljivo izvještava — u duhu euforijske zaigranosti mladca — o svom

djetinjem pogledu na stvarnost ljudskih odnosa, svojih porodičnih likova ili samo o načinu kojom je njegova generacija jela slasticu eurokrem. Tad mijenja intonaciju kazivanja ili zaigranost motivom i skreće u ciničnu inverziju. Na primjer, nježna obiteljska slika piknika u okolini Sarajeva kojom dominira tehničko čudo tranzistora podsjeća nas na jednu stariju mantru: »Elektrifikacija plus industrijalizacija jednako socijalizam.«

U fikcijskome koje je izrastalo iz stvarnoga Jergović dobro brodi, tamo je na sigurnom terenu svojih, osobno proživljenih uspomena. Takvi su fragmenti XXXI, XXXII. i XXXIV.

Zadnji spomenuti jedan je od najkraćih i, čini nam se, najuvjerljivijih.

Na tome mjestu, u takvome trenutku, pojavljuje se otac u rasvjeti svoje uloge. Rekli bismo, posve ozbiljni, kad ne bi bilo oca, trebalo bi ga izmisliti.

Jer takav je tren aurizacije očinsko-ga lika, povod za stranice što slijede.

One bulevariziraju zbilju našu svagdašnju, ranjivo pitanje domovnica, kolegijalnosti i solidarnosti među književnicima, lamentacije o proganjima (ne zaboravimo na stranice kod D. Kiša o tome kako proganjeni postaje i sam progonitelj), fragmente koji svojim završecima donose zapažanja o ljudskoj duši od papira, jer čovjek našeg vremena kao da i ne postoji bez identitetskih dokumenata.

Nesigurniji je Jergović tamo gdje pokušava filozofirati, kad se dotiče ateizma roditelja.

»Ateist je obično obavezan da čini isto što i vjernik, živi poput njega, iste ga aveti progone, od istih strahova strahuje, samo što se nema čemu nadati, nema u što vjerovati i ne zna zašto je takav kakav jest.« (iz XXXV)

Rečenica je navedena iz jedne od najduljih narativnih sekvencija koja iznosi gotovo deset stranica teksta romana.

Iako je Jergovićev shvaćanje ateizma pojednostavljeno — jer mnogi ateisti znaju zašto jesu ateisti a nisu vjernici ili agnostici, i obratno — iz ovog motiva slijedi niz fabularnih ili fabuliranih opravdanja za obradu velike teme književnosti.

U XXXVII. sekvenciji smješteno je i famozno pitanje svakog odrastanja koje četvorogodišnji dječak postavlja na Stradunu svojoj noni:

«... postoji li Bog?
Onima koji vjeruju postoji, onima
koji ne vjeruju,
ne postoji.
Postoji li tebi?
Ne postoji.
A postoji li meni?
To ćeš sam znati.
Kada?
Kad budeš htio.»

Ponavljam, ovakva perspektiva pisanja Jergoviću leži, tamo gdje autentično svjedočenje preraste u nagli obrat dramskog izvještaja o ratu ili pak kad promišljenost nadvlada opservaciju i svede se na lirsku definiciju: »Psovka je samo uzdah dalje od molitve.«

Sjajni su i fragmenti one sekvencije u kojoj rekonstruira noviju povijest Sarajeva pričom o glazbi i glazbenicima, dovedenu do humorne i crnoumorne razine, s pri-povijesku o egzilantima:

»Taj metajezik (glazbenika, op. L. V.) imao je i svoju intonaciju. Pomalo unjkavu. Kao da govornik ima devijaciju septuma i kao da će se svakog trenutka rasplakati, koja je — vjerovalo se — pridonosila govornikovom gospodskom držanju.

...Iz tog bi se glazbeničkog metajezika mogla romansirati povijest klasične glazbe u Sarajevu. Lijepa i tužna bila bi ta knjiga. Kao neka o Armencima i Grcima u Izmiru.« (XLI)

U narednim stranicama slijede posvećenja teti u habitu, lirsko-humorna storija o tetku Srbijancu i smjenjuju se s refleksijama o »budućnosnom« društvu u kojem se »historiografske knjige čitaju poput vremenske prognoze. Ono što u njima piše uputa je za budućnost, hoćemo li iz kuće izići s kišobranom ili mitraljezom«. (XLVI)

Svoju knjigu o ocu Miljenko Jergović završava naglim otklanjanjem epiloga, odbijanjem da govori o očevu ispraćaju, (»Ne želim da me itko gleda i prepostavlja da nešto vidi«), da bi u preposljednjoj sekvenciji, skiciranjem stvarnog doživljaja, slikom »gotovo ubitačnog hommagea mom ocu« pokušao zatvoriti ranjivu temu, u zaključnoj obavijesti svedenoj na dvije rečenice.

Na taj način zaključava u sebe, zatvara u svoju virtualnu hartiju pedeseto pismo ocu kao svojevrstan svežanj *post scriptum*.

Recimo još i ovo, Jergovićev roman »Otac« ujedno je i roman katarze, knjiga osobnog pročišćenja, iskupljenja.

No, da bismo izbjegli kršćansku retoriku ili je pak omogućili, dopustimo da nam »vječno suočavanje s identitetima« ostane kao poučak ove knjige.

Jer, biti Drugi i Drugačiji, nije li to sada i ovdje, postalo normalno koliko i poželjno? Tome će, nadamo se, pridonjeti i ovaj Jergovićev romaneskni uvid sebi i nama pod kožu.

291

LIDIJA VUKČEVIĆ

Sinopsis za sapunicu

Miljenko Jergović: *Otac. Rende,*
Beograd, 2010.

Nakon čitanja ove knjižice Miljenka Jergovića (1966), koliko neugledne grafičko–tiskarski, koliko spisateljski i kreativno siromašne, nametnula mi se asocijativna veza s kulnom knjigom, romanom, *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* Bore Čosića (1932). Ali ne zato što bi Jergović slijedio ili oponašao Čosića, nego zato da se vidi koliko je kvalitetom i kreativnošću Jergovićev uradak duboko ispod jednog istinskog ostvarenja. Oba pisca pišu povodom odlaska (stvarnog ili fiktivnog) njihovih očeva, u nekom prijeratnom, ratnom i potratnom vremenu. Čosić piše iz djetinje perspektive, nepogrešivo slijedeći psihologiju, razmišljanje i izričaj djeteta. Jergović piše kao nedorastao muž, koji bi da se vrati u dječaku dob. Razmišljanje mu je prepuno stereotipa, klišaja i općih mjesta, a izričaj prepun izvještačnosti i fraza. Ono što osobito smeta profinjenijem čitaoцу je docirajući ton, stalna potreba da se pokaže znanje, da se popuje svagda, svugdje i svakome. Takav ton nije svjedočanstvo nečije mudrosti, nego dokaz tašte slavoljubivosti. Možda će mi netko predbaciti da ovo pišem zlonamjerno i iz osvete, jer sam se s Jergovićem polemički sudarao. No ovo što tvrdim lako se dade dokazati upravo Jergovićevim tekstrom, njegovim riječima i dometom njegova pisanja.

Čosić piše o tabu–temama u vrijeme kad je to imalo smisla, oponirajući režimu u stvarnom vremenu, i kad je to bilo doista opasno. Knjiga mu izlazi 1969. kad je Jergoviću tri godine. Dobiva NIN–ovu nagradu za roman godine i pregršt kritika pravovjernih čuvara revolucije i socijaliz-

ma. Za dvije godine, kad je Jergoviću pet godina, roman je adaptiran za kazalište. Praizvedba u *Ateljeu 212*, Beograd 1970, redatelj Ljubomir Draškić. Kad je Jergoviću bilo šest godina, 1971, po motivima romana snimljen je film u koprodukciji beogradskog *Jugoslavija filma* i sarajevskog *Bosna filma*, redatelja Bate Čengića iz Sarajeva. Čosićeva knjiga se stalno tiska iznova i dobro prodaje, i sada, kad je Jergoviću preko četrdeset godina.

Jergović, također, piše o tabu–temama, ali *bivšim* tabu–temama, dakle o temama koje više nisu tabuizirane, pa pretpostavljena kritičnost, očekivana oštrina i pripadajuća žestina prema drugoj strani padaju u prazno, u vakuum, i ne izazivaju nikakav učinak, ali ni bilo kakvu opasnost po autora. Jergović u svome tekstu pokušava golicati čitateljevu vojersku sklonost svojim, osobnim, možebitnim ustaštvom, nečijim četničtvom, staljinizmom, fašizmom i sličnim »epitetonima«, ali ovako »obrađeni« danas nikoga ne mogu osobito uzbuditi. Čak i upotreba, pa i gomilanje, teških riječi, uvreda i sl., ne pridonosi ekspresivnosti Jergovićeva pisanja. Suvremenici su već čuli toliko bombastičnih frazeta, stupidnih tvrdnja i glupavih teorija preko audio–vizualnih medija da ih ovo slabšno Jergovićovo zabadanje uopće ne može uzbuditi. Koga u današnje vrijeme, u Hrvatskoj, prepunoj dokumentarističko–beletrističkih svjedočanstava o »našim najmilijim« ustašama, domobranima, križarima, emigrantima, opozicionarima itd., zanima da je i Jergović imao babu strastvenu ustašicu, a da mu se otac, »slabić i nikogović«, nije mogao oduprijeti toj svojoj majci srca ustaškoga?

Mene, kao književnog kritičara, uzbuduje samo to da Jergović može uopće ozbiljno misliti da bi njegovo pisanje moglo nekoga ozbiljno zanimati i uistinu na bilo što potaknuti. Neka mi netko naveđe barem jedan razuman, uvjerljiv i

prihvatljiv razlog zbog kojega sam trebao čitati ovaj Jergovićev tekst (osim zbog honorara za ovu kritičicu, dakako!)

Inače, kad se već toliko izložio (da ne kažem razodjenuo) sa svojim finim, nijansiranim, upravo suptilnim, osjećajima o ustaštvu (i to, gle čuda, usred Beograda!), pogledajmo što to znači. Jergović ustaštvo tretira kao nekakav mentalni poremećaj, kao nekakav defekt za koji čovjek jedva da može biti odgovoran. Sirotan, nešto ga udarilo u glavu pa postao — ustaša! Ili, ustaštvo je naslijedno; prelazi s oca na sina, u Jergovićevu slučaju s babe na unuka (!), te se za tu anomaliju kao i za sve druge naslijedene stvari nikoga ne može optužiti i kazniti, nego tek liječiti i sažaljevati. Ili, ustaštvo se upija i usvaja u obiteljskom krugu, u procesu indoktrinacije tijekom odrastanja i formiranja, vrlo uspješno, jer malodobnik obično vjeruje svojim odgojiteljima, vezan je za njih emocionalno i duboko uvjeren da mu ne žele никакvo zlo. Uz ustaštvo, tako ispada, proljeđuju tinejdžeru njegovi roditelji, babe, none i slična čeljad i druge vrijednosti: hrvatstvo, katolištvo, domoljublje i štota drugo. Na koncu, barem tako biva u Jergovićevom slučaju, dolazi i »vlastiti izbor« — zanimalo ga je sve napisano o Paveliću i NDH od mladičkih vremena. Čitao je, upravo gutao, tu literaturu (iako ne navodi o kojim se tiskovinama radi), pa je moralno štogod i da ostane u mladcu bez iskustva i pameti. Na koncu, eto, Jergović je stasao (no da li je i sazrio, »to je neka druga priča«, kako bi on sam kazao), pa može napisati sljedeće: »Mogao sam biti dobar ustaša, jer sam o ustašama znao ono što se iz knjiga moglo znati.« Koja je to glupost! Kad je on to mogao biti ustaša? Za vrijeme socijalizma? Kakav ustaša? Kaže, »dobar ustaša!« Zna li on uopće što znači biti dobar ustaša? Ne zna. Jer da zna da »dobar ustaša« izvrsno radi kamom, ubija bez razmišljanja, slijepo vjeruje poglavniku, a kad nađe na neku nezaštićenu čeljad, pa na Židove, Srbe, Cigane (tad se

nisu zvali Romi) ubija, kolje, peče na ražnu, kuha u kotlu, liže krv s kame i siluje sve u šesnaest da se pokaže kao je »dobar ustaša«. Zar bi Jergović, onako lagahan i malešan, mogao bit »dobar ustaša«? Možda, tko će ga znati. Ipak, vjerujem da bi bio tek neki čato u Jasenovcu ili pri RAVSIGUR-u (Ravnateljstvo za javni red i sigurnost) ili UNS-u (Ustaška nadzorna služba, što je inačica njemačkog Gestapa).

Ali, ima Jergović i bolje kvalifikacije i preporuke za »dobrog ustašu« pa kaže: »Ali poznavao sam i porodične sentimente toga svijeta, načine na koji je on međusobno komunicirao, njegov kriptični jezik, i taj savršeno složeni proces, o kojem bi se trebala pisati proza, duga, mračna i sasvim epska (pa što ne pišeš, crni Jergoviću, a ne ove feljtonističke brbljarije — op. N. M.), kroz koj se ratni zločini i koncentracijski logori propuštaju u kršćanski i katolički pojam metafizičkoga, Božanskog Dobra.« Čak i mi s ljevice vidimo u ovoj tvrdnji blasfemičnost. Bit će ipak da je obratno: da se kroz zločin propušta ideja Dobra, pa što ostane, odnosno što »dobar ustaša« o tome odluči.

No, Jergović nije mogao biti »dobar ustaša« 1941–45. jer ga jednostavno nije bilo, a bilo je ustaša. Ali, nije Jergović ostao prikracen kao »dobar ustaša«. Pоказao se i dokazao od 1990–95, kad tobože nije bilo ustaša, pa dok se nije prometnuo u liberalnog demokrata, jer je to postalo lukrativnije nakon smrti Franje Tuđmana. Sijao je šovinizam, ustašoidni nacionalizam i govor mržnje, pa se pokazao sasvim kao »dobar ustaša«, čak bolji od mnogoga salonskog ustaše. Toliko dobar da može o tome dijeliti savjete te na taj način održavati i proširivati mit o ustaštvu (syjesno ili nesvjesno, svejedno), formiravši nešto što bismo mogli nazvati Jergovićevim poučkom. Naime, piše on: »Tačno i pouzdano o ustašama može govoriti samo netko tko se

identificirao s njihovim razlozima, motivima i osjećajima.« Ergo (da ne kažem jer go), o ustašama može pisati samo ustaša! A kako on, evo, piše o ustašama sad, a pisao je i ranije i vjerojatno će pisati i ubuduće, trudeći se da to bude »tačno i pouzdano«, onda on nije možebitni ustaša (»mogao sam biti dobar ustaša«) nego jest ustaša, po logici koju je sam ugradio u svoj tekst. Ili mu tekst ništa ne valja kad se može doći do ovakvog zaključka.

Sličan slučaj dogodio mu se i povodom tvrdnje u *Ocu*: »Odgovornost za genocid počinjen u NDH nad Srbima, Jevrejima i Romima, također je dio društvene, kolektivne odgovornosti. Odgovorni su oni koji su tog časa bili Hrvati, njihova djeca, unuci i prauunci, svi i uvijek, bez obzira na to jesu li bili fašisti ili antifašisti, pa čak bez obzira na to jesu li njihovi ubijeni zajedno sa Srbima, Jevrejima i Romima.« Na ovu stupidnu provokaciju (koju su rado koristili okorjeli staljinisti i velikosrpski šoveni) zalijepili su se neki kritičari kao na ljepilo. Nastojeći ju opovrgnuti pronosili su Jergovićevu nezasluženu slavu. Ipak, najuvjerljivije mu je odgovorila mudra glava, Vedrana Rudan, ali je i njoj »promakao« osnovni zaključak povodom ove Jergovićeve pacerijade. Naime, Jergović implicite zagovara stav da se može biti Hrvat jedino kao ustaša, kao zadrti katolik, kao maloumnii dogmatičar i kao zapjenjeni šoven. Osobito to potvrđuje objasnidbenim tekstom *Borba s Hrvatom u sebi* (*Jutarnji list*, 14. VIII. 2010), kojemu bi naslov trebao biti Borba s ustašom u sebi, jer su Jergoviću, očigledno, pojmovi Hrvat i ustaša — sinonimi!

Napokon, o liku oca. Istina, povodom slabog, skoro neestetskoga teksta teško je pisati estetsku kritiku, ali ponešto se ipak može kazati.

Prije svega, tekst u kojem obrađuje svoj odnos prema ocu neki su nazvali romanom, političkim esejom, pa čak i autobiografijom, što je znak nepoznavanja elementarnih književnoteorijskih pojmoveva.

Sam Jergović naziva ga »oproštajnim esejom«. Međutim, kako u tekstu ne vidimo nekih umjetničkih kvaliteta, teško možemo prihvati da se ovo izlaganje o jednom tako suptilnom odnosu (sin — otac) može nazvati esejom. Prije bi bila riječ o feljtonu u kojemu do izražaja dolaze jezično-stilističke osobine na razini Jergovićevih novinskih kolumni. Čak je i upotreba izazivalačkih, naglašavajućih, potencirajućih sredstava ista kao i u kolumnama, kako bi se intrigiralo čitatelja i skrenula pažnja kako publike, tako i sponzora i djelitelja nagrada, što je za reiting zabavljačkog pisca Jergovića od izuzetne važnosti. Višu, umjetničku razinu ovoga teksta nije ni potrebno tražiti jer je njegov autor primijenjeni pisac, koji iz egzistencijalnih razloga proizvodi masu teksta koja mora biti prihvatljiva masama čitatelja, a mase po definiciji ne mogu konzumirati zahtjevnijih književnih radova. Zato se za njih masovno proizvode trivijalni tekstovi, šund i kič, koji mogu stajati na policama golemyih samoposluga, između kiseloga kupausa i svinjetine (a da nikad ne postanu sarmom). Tako i Jergovićeva masovna produkcija udovoljava takvim zahtjevima masa pa bi se ovaj uradak, možda, najprije mogao okrstiti sinopsisom za sapunicu.

Jergovićev odnos prema ocu, barem po onome što možemo čitati, sasvim je jasan: nije ga volio. Štoviše, mrzio ga je. Zašto? Na to pitanje već je teže pronaći odgovor iz samoga teksta. Ni sam lik oca nije naročito opisan. Pored ružnih epita (»slabić i nikogović«, »nemoćni i slabi otac, stara nesolidna hulja« i dr.) Jergović je lik oca izradio plošno, neuvjerljivo, beživotno, da ga se jedva nazire, bez ičega osobnog, životnog i punokrvnog. Pa i one neke pojedinosti koje bi trebale govoriti o nekim karakteristikama čovjeka koji mu je bio otac Jergović brzo prigušuje i prelazi na drugi opis. Stječe se dojam da je autor uzeo ovaj motiv vjeru-

jući da će biti privlačan širokoj publici, ali intimno nije dorastao toj velikoj zadaći, nije sazrio (ako će ikada) da se poduhvati tako delikatne teme. Zato se poigrava površnostima (ustaštvo, četništvo), ali i proigrava temu na kojoj bi mogao godinama (da nije želje za slavom i novcima) izrađivati kudikamo kvalitetniji tekst.

Uostalom, i sam Jergović — opisujući jednu epizodu iz odnosa oca i njegove, očeve, majke — govori o vlastitoj kreativnoj nemoći, u odnosu spram te epizode, ali vidi se takva nemoć i u odnosu spram tema koje se pokušavaju obradivati u cijelome ovome tekstu (pa i šire, izvan njega, u citiranom članku): »Pišem ju kao da se dogodila tuđemu ocu. Ona je književna i dramaturška zagonetka, literarni sudoku, ništa više od toga. Kad god bih ju pokušavao pretvoriti u fikcionalni tekst, naložio bih se pred nerješivim problemom. Kako tu stvar napisati da ne djeluje patetično na način ranih socrealističkih poslijeratnih proza? Na kraju, kako ju napisati a da ne zvuči lažno? U našem književnom iskustvu — a ne postoji nikakvo drugo iskustvo unutar neke kulture i jezika — nema narativnog obrasca, nema epskog deseterca, koji bi mogao podnijeti ovakav oblik majčinskog zlostavljanja i familijarizacije revolucionarne ideologije.«

Iz ovoga jedinstvenog citata čuje se autorova žalosna, zdvojna, očajna tužbalica nemoćnog stvaraoca: »kako tu stvar napisati« i vapaj za tuđom pomoći: dajte mi »narativni obrazac!« Ne pomažu više ni uzori. Ne može se vječno varati sebe i druge jeftinim spisateljskim štosovima ili onim stupidnim kritičarskim zaključcima koji otkrivaju toplu vodu: »Za Jergovića je, naime, ako to netko do sada i nije shvatio u ovoj knjizi može pročitati crno na bije-

lom, književnost 'organiziranje niza metafora i pretvaranje prošlosti u novu stvarnost', njegov je pripovjedački izazov 'mijenjati događaje iz prošlosti' (J. Pogačnik)! Pa što onda, jadan, jauče? Što ne »organizira metafore« i »mijenja događaje iz prošlosti«. Pa u tome je kvaka! Nenadareni oponašatelji nikad ne pronađaze onu finu supstanciju koja čini razliku između učitelja (Andrića) i učenika (Jergovića). Neka uzme čitati Ladanov *Bosanski grb* pa da vidi kako se »organiziraju metafore« i što je to tamni viljet. Ako ovako nastavi zdvajati, mogu se insanu čuda dogoditi, naročito ovakvu tako visoka čela i tako niska rasta.

Od slaba teksta, rekosmo, ne može se očekivati umjetnički učinak. Jergović piše kao svi površni konvertitski opskuranti i indiferenti, računajući na čitateljsku lijenos, komociju, neobavještenost i zaboravljivost. On je poput neke od meteoroloških činjenica. Recimo, kao magla. Uvijek se vuče, tu negdje, pa malo nestane, pa opet osvane itd. I kad ode gnjaviti će nas ta jergovićeva magla, jer će se uvijek naći netko da trijebi književnoteorijske buhe po Jergovićevoj književnoj slami. Život, pa i književni život, jednostavno je takav.

Kako je i Jergović, kao i svi mi, u ovoj dolini suza na proputovanju (poluslužbeno, jer se smatra ateistom) morao bi početi voditi računa kakav trag ostavlja za sobom. Inače od utješne nagrade — ništa. Čeka ga teta Desa!

Ukratko, da ne pripada klanu kojem pripada i da nije dionikom kulturno-političkog plana »uzmi sve što ti život pruža«, ovaj Jergovićev knjižuljak nitko ne bi nikad tiskao. Da se ne sramoti!