

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

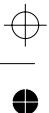
OBLJETNICE: TONKO MAROEVIC (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)
Velimir Visković: Vječiti dječak hrvatske književnosti, 3
Nikica Petrak: Tonko, 8
Zvonimir Mrkonjić: Prijatelj Tonko, 11
Pavao Pavličić: Tonko Kalauz, 14
Krešimir Nemeć: Sonet kao struka, struka kao sonet, 21
Branimir Bošnjak: Tonko Maroević — mediteranizam u tekstu svijeta, 26
Tea Rogić Musa: Pjesma u prozi u zbirci *Primjeri* Tonka Maroevića, 32
Mirko Tomasović: Kako smo prevodili Dantelovo »djelce« *Vita nova*, 39
Vinko Brešić: Od građe do cvijetnjaka, 54
Lidija Vukčević: Šest dvojezičnih soneta Tonka Maroevića, 58
Marko Grčić: Tonko Maroević i Sinjska alka, 63
Sead Muhamedagić: Traganje za iznenadivošću, 67
Nada Gašić: S druge strane stola, 70
Darija Žilić: Pohvala čitanju, 74
Sibila Petlevski: Likovnost i poezija; ogled kojem je Tonko Maroević poticaj, 76
Nadežda Čačinović: Život u knjigama, 90

NOVA PROZA

Daša Drndić: Ein Koffer in — Belgrad, 92

GODIŠTE X

Zagreb, siječanj–ožujak 2012. Broj 1–3



GIORGIO AGAMBEN

- Žarko Paić: Bijela eshatologija, 112
Kelly Oliver: Zaustaviti antropološki stroj: Agamben s Heideggerom i Merleau-Pontijem, 137
Leland de la Durantaye: Homo profanus: profana filozofija Giorgia Agambena, 152
René ten Bos: Giorgio Agamben i zajednica bez identiteta, 182

POEZIJA U PRIJEVODU

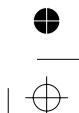
- Ezra Pound: Hugh Selwyn Mauberley (preveo Marko Grčić), 196

KLOPKA ZA USPOMENE

- Dorta Jagić: Graz na Muri, 216
Ljerka Schiffler: Pismo tebi, 230
Ivo Runtić: Zimska knjiška antibajka, 239

KRITIKA

- Nikica Mihaljević: Treba li se bojati psa koji laje?
(Igor Mandić, *Sloboda lajanja — Zauzeto, Hrvat!*), 250
Nikica Mihaljević: Poezija iznikla iz samotnosti
(Jelena Buinac, *Krhotine od mene*), 255
Suzana Coha: Kritička (ne)moć popularne kulture: od Zagorke do postfeminizma
(*Mala revolucionarka. Zagorka, feminizam i popularna kultura. Radovi sa znanstvenog skupa »Marija Jurić Zagorka — život, djelo, naslijede/Feminizam i popularna kultura«*, ur. Maša Grdešić), 258
Dragana Tomašević: U lancu prisile
(Jašar Kemal: *Kad bi ubili zmiju*), 261
Vanja Polić: Pionirska studija
(Iva Polak, *Razvoj književne proze australskih Aboridžina*), 269



Velimir Visković

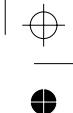
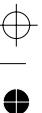
Vječiti dječak hrvatske književnosti

Tonka Maroevića (rođen 1941. u Splitu) poznajem već gotovo četiri desetljeća; nemoguće je bilo baviti se književnošću u Hrvatskoj, a ne susresti se odmah s njim. Već nakon dolaska iz Splita na studij u Zagreb 1969., neki stariji kolege pokazali su mi Tonka; iako blizu tridesete, unatoč bradi, izgledao je kao veliki dječak. Taj dječački izgled zadržao je do danas iako je njegova kosa posijedila, pa ponešto, čini mi se, i prorijedila.

3

Jedan Splićanin iz njegove generacije rekao mi je da je Tonko već kao klinac bio pravo čudo od djeteta, silno načitan: taj mali je svašta znao. I danas vas Tonko impresionira poznavanjem činjenica vezanih za knjige; nakon silnih godina razgovora s njim uvjerio sam se kako nema niti jedne ni domaće ni prevedene knjige iz razdoblja kasnih pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih koju on nije pročitao. Možete možda otkriti neku rupu kad su posrijedi kasnija izdanja, ali ne zato što je Tonko tada manje čitao; stvar je u broju novih naslova koji se od tog vremena toliko povećao da je postalo nemogućim sve pratiti. Čak i danas, kad se pisanje i izdavanje knjiga zahvaljujući kompjutorskoj tehnologiji silno demokratiziralo, pa i po malim mjestima, mimo uobičajenih izdavačkih kanala, izlazi velik broj knjiga, možete biti sigurni da o svakoj knjizi i autoru poezije Maroević zna ponešto.

Mani Gotovac mi je nedavno pričala kako su dvije–tri godine mlađeg Tonka (što je u adolescentskim godinama velika razlika) kao vunderkinda primili u redakciju časopisa *Oči*, koji su izdavali učenici splitske klasične gimnazije. A bila je to i inače sjajna generacija splitskih klasičara (Zvonimir Mrkonjić, Igor Mandić, Igor Zidić, Mani Gotovac, Petar Selem, Daša Bradičić, Jelena Hekman, da spomenem samo neke koji su se kasnije u Zagrebu profilirali kao kulturnjaci), koja će šezdesetih dati pečat zagrebačkome intelektualnom životu. Neka od tih gimnazijskih prijateljstava, osobito s Mrkonjićem i Zidićem, potrajat će do danas.



4

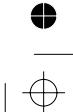
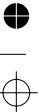
Došavši u Zagreb, Tonko je postao autentični zagrebački *flâneur* koji voli Zagreb i zagrebačke vedute, ali kojemu je srce ipak ostalo na Mediteranu, pa mediteranski pejzaž dominira u njegovoj poeziji, a dalmatinsko podrijetlo trajno je utisnuto u njegovu govoru (čak i u javnim situacijama, a vrlo je elokventan i dobar govornik, mogu se zamijetiti njegovi splitsko-hvarske korijeni). Tonka i danas, kad je u Zagrebu, možete susresti po krijižarama, kavanama, u šetnji, ili kako hita ulicom žureći na neki dogovor. Oduvijek je mrzio javni prijevoz, obožavao pješačenje. Vjerojatno je to posljedica njegova bavljenja alpinizmom u ranoj mladosti; čuo sam jednom poznatog splitskog alpinista Stipu Božića kako spominje »akademika HAZU Tonka Maroevića — Mrvu« kao slavnog prethodnika među splitskim alpinistima. A rekli su mi i da na nekoj od naših planina ponad Splita postoji Mrvin smjer, prilično težak alpinistički uspon koji je dobio ime baš po Tonku.

Dobar dio svojih kraćih tekstova, posebno onih koje je pisao za novine, Tonko je napisao u zagrebačkim kavanama. Osamio bi se za nekim stolom, izvadio svoju lulu i duhan (dok je još pušio) i pisao kratkom olovkom koju je, očito, stalno nosio u džepu (nekoć su takve olovke zvali tintanima). Uvijek sam se čudio toj njegovoj sposobnosti da se koncentriira usred mnoštva; pitao sam ga kako mu to uspijeva; odgovorio je da on voli pisati okružen ljudima, vrlo često piše dok putuje vlakom, pa čak i autobusom. Znam koja je muka pisati u vlaku koji se neprekidno drma, a mogu tek zamisliti kako to izgleda u autobusu, ali Tonkovu mazohizmu kao da prija svladavanje prepreka, ta izvedbena muka pisanja.

Nedavno mi je čak rekao da je njemu pisanje kod kuće, u prisutnosti žene i djece, gotovo skaredno; nešto kao pokazivanje kako mu je pisanje važnije od obitelji.

Tonko je proteklih godina napisao velik broj članaka za *Hrvatsku književnu enciklopediju*, koju uređujem. Molio me samo da mu omogućim da za pisanje koristi jednu asketski namještenu sobicu u Leksikografskom zavodu. U dane kad je pisao dolazio bi rano, prije nas iz redakcije; kad smo mi ulazili u naše uredi, već nas je dočekivalo kloparanje Tonkova pisaćeg stroja. Iako piše s dva prsta, tipkao je nevjerojatno brzo, snažnim udarcima po stroju, tako da je odjekivao cijeli hodnik.

Nisam mu nikad ni pokušao sugerirati da prijeđe na kompjutorsko pisanje. Znam da ima strahovit otpor prema modernoj tehnologiji pa bi bio uzaludan trud objašnjavati mu kako kompjutor omogućuje lakše redigiranje teksta, umetanje, premještanje, ispravljanje; internetsko pregledavanje kataloga knjižnica omogućilo bi mu da lako provjeri naslove i godine izdanja knjiga... Uvjerojatno sam se, gledajući ga kako piše enciklopedijske tekstove, da on zapravo vrlo malo naknadno mijenja tekstove koje je natipkao, da napamet zna nevjerojatnu količinu naslova i godina izdanja knjiga, tako da je u naknadnoj leksi-



kografskoj redakturi, koju su provodili naši redaktori, bilo razmjerno malo ispravaka.

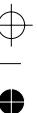
Bliski smo postali još daleke 1985. kad sam ga pozvao da mi se pridruži u redakciji *Republike*, a kad je došlo do raskola u Društvu hrvatskih književnika, Tonko je ostao uz mene u *Književnoj republici*. Poznajem ga dovoljno duго i često sam se znao pitati ima li u njegovu izbjegavanju suvremene tehnologije nešto od intelektualne poze: Tonko nema mobitel, ne gleda televiziju, ne koristi se kompjutorom, nikad nije naučio voziti automobil... Izbjegava tolike stvari za koje vjerujemo da olakšavaju život, čine nas efikasnijima, svakodnevnicu udobnjom... Radi li se o nekom obliku aristokratizma duha? Narcizmu? Ne znam, teško mi je povezati Tonka s bilo kakvim narcizmom, u njegovu ponašanju nema ništa razmetljivo, nikakve samodopadnosti. Nikad ga nisam vidoš da se ikome obraća s pozicije superiornosti, iako bi na nju imao pravo. Prije bi se reklo da mu je svojstvena iznimna, čak asketska skromnost.

Čini mi se da odbijanje suvremene tehnologije jest dublji znak njegova odnosa prema životnim vrijednostima. Iako je šezdesetih godina počeo kao tipično razlogovski pjesnik, vrlo modernistički hermetičnog poetskog izraza, a u likovnosti zagovornik apstrakcije i novih umjetničkih praksi, Tonko Maroević je uvijek bio i štovatelj tradicije, s godinama sve izrazitiji; sve više se i bavio starom književnošću pokušavajući pokazati kako je u moderni književni senzibilitet moguće integrirati stare vrijednosti. Stekao sam dojam da njegovo odbacivanje čuda suvremene tehnike jest implicitni oblik otpora prema novom svijetu u kojem se sve pretvara u merkantilnu robu, u kojem površna ugoda i zabava zamjenjuju dubinsko intelektualno i umjetničko iskustvo.

5

Drago mi je što mu je Zavod jedno vrijeme bio radni egzil: nitko nije znao da je tu, nitko ga nije mogao pronaći. Valja imati na umu da Tonko osim svojega redovnog posla u Institutu za povijest umjetnosti predaje na nekoliko fakulteta, vrlo često je u povjerenstvima za obranu doktorata, slikari ga vječno ganjaju da im napiše predgovore za kataloge, tekstove za monografije; nakladnici ga, pak, traže jer je najomiljeniji govornik na promocijama knjiga. I sam dosta često govorim na promocijama, ali moj maksimalni dnevni kapacitet su dvije promocije u toku jednog dana; mislim da je Tonko znao govoriti i na tri mjesta. Mnogi koji nedovoljno poznaju našu branšu misle da promotori za svoje nastupe dobivaju neke velike honorare; nažalost, u krivu su. Tonka nikad nisam čuo da pita za honorar, nikada čak ni da razgovara o novcu; to savsim sigurno nije motiv njegovih čestih javnih nastupa.

Mnogi, čak i dobromanjerni, prigovaraju mu da povremeno govoriti i piše o slikarima i pjesnicima koji ne pripadaju baš najvišem razredu umjetničke kvalitete, ili da u kritici nema dovoljno »solne kiseline«. Nakon toliko godina poznanstva, pa i prijateljstva s Tonkom, čini mi se da bi očekivati od njega »otrovnu kritičnost« značilo tražiti da radi protiv svoje prirode i vlastitog shvaćanja umjetnosti. Bezbroj puta sam se osvjedočio kako Maroević gotovo

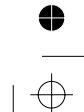
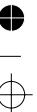


6

religiozno doživljava umjetnost, koliko se iskreno divi velikim umjetnicima. Premda i sam pjesnik, pišući kritiku poezije, on se nikad nije prema drugim pjesnicima postavljao kao mogućim konkurentima, čak nije dopuštao sebi ni da svoj koncept poezije nameće kao jedini mogući; duboko svjestan činjenice da se umjetnički senzibilitet može izraziti u različitim modalitetima, on je kao kritičar uvijek pokazivao spremnost da razumije immanentnu poetiku nekog teksta ili slike, da se suživi, sljubi s umjetničkim svijetom autora i »iznutra« tumači djelo, izbjegavajući poziciju omnipotentnog kritičara-suca koji energetično presuđuje što vrijedi, a što je smeće. Takva pozicija strana je Tonkovu habitusu, jer on je doista dosljedan u svojem izvornokršćanskom stavu apriorne simpatije prema svakom ljudskom biću pa stoga nije spreman autora ni njegov trud uložen u artefakt proglašiti »smećem«; njega uvijek vodi stav da i mali pjesnici i slabti slikari ipak na svoj način jesu sudionici čudesnog fenomena Umjetnosti.

Iako se pojavljuje kao antologičar (*Uskličnici*, 1996), gdje se nužno mora izložiti kao presuditelj i pokazati ne samo koji mu se pjesnici svidaju nego i koji ne zaslužuju mjesto u antologiji, Tonko Maroević je prije svega važan kao kritičar koji nastoji razumjeti svaku autorskou poetiku, svakom pjesniku pristupiti sa simpatijom i osjećajem srodnosti te suptilnošću pristupa i bogatstvom odčitanih referenci pokazati ima li nešto vrijedno u tim pjesmama/slikama. Kao rezultat tih njegovih kritičko–esejističkih uvida nastao je jedan od važnijih kritičarskih opusa u Hrvatskoj druge polovice XX. stoljeća, koji pokriva područja poezije, likovnosti, pa i teatra, a bavi se ne samo hrvatskom umjetnošću već i stranom. Vrijedi i spomenuti te kritičko–esejističke knjige: *Polje mogućeg* (1969), *Dike ter hvaljenja* (1986), *Zrcalo adrijansko* (1989), *Pohvala pokudi* (1992), *Klik!* (1998), *Borgesov citatelj* (2005).

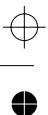
Iako je Maroević često sam spremam minimalizirati vrijednost vlastitoga poetskog opusa, on ostaje kao jedan od ključnih pjesničkih doprinosa hrvatskoj književnosti druge polovice XX. i početka ovog stoljeća. Nakon razlogaški hermetičnih pjesama u prozi *Primjeri* (1965) i *Slijepo oko* (1969), Maroević se u *Motivu Genoveve* (1986) okreće slobodnom stihu te semantički koherentnijem i prozirnijem tematiziranju motiva preuzetih iz kulturne povijesti i iskustvenog svijeta. Zbirka *Sonetna struka* (1992) jedna je od ključnih zbirki koje su označile obnovu zanimanja za čvrste pjesničke forme; to je knjiga koja tematizira samo nastajanje pjesme, stvaranje sonetne forme, bavi se pitanjem bliskosti, srodnosti, interferencija među pjesničkim poetikama. Osobitu pozornost pobudio je ciklus *Zimskih rimskih soneta* (*Baffonerija*) u kojem su reciklirani talijanski renesansni pornografski soneti, pri čemu je »dobri dječak hrvatske književnosti« pokazao i svoju hedonističku karakternu crtu. Zbirka *Black&light* (1995) tematizira teške trenutke kraja stoljeća obilježenog smrтima brojnih bliskih osoba, a *Posvetoljubivo* (2004), sastavljena od petnaest pjesama–posveta, vezuje se svojom intonacijom na prethodnu zbirku. Treba sva-



kako spomenuti i knjigu izabranih pjesama *Drvle i kamenje* (2007) u kojoj je Maroevićev prijatelj Zvonimir Mrkonjić predstavio zanimljiv razvojni put u pjesništvu Tonka Maroevića.

Dakako, ne može se govoriti o Tonku Maroeviću, a da se ne spomenu i njegovi brojni prijevodi, osobito djela Dantea, Petrarke, Queneaua, Jarryja, Borgesa, katalonskih pjesnika (antologija *Bikova koža*, 1987).

Bez cijelogoga toga književnog i prevoditeljskog doprinosa, a osobito bez blagogotvornog utjecaja ljudske dobrote, pozitivnog ozračja koje Tonko Maroević uvijek donosi u svaku sredinu, doista bi slika suvremene hrvatske kulture bila bitno siromašnija.



Nikica Petrak

Tonko

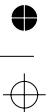
Cijela jedna kultura

8

U jednoj od svojih zaigranih komedija, William Shakespeare, na usta jednog od sudionika zbivanja želi svome junaku sretnu i idealnu dužinu ljudskog vječka, pa ga i navodi: »*three score and ten*«; u prijevodu na hrvatski, »tri puta po dvadeset plus deset.« Mnogih nas više nema, ali mnogi to sretno idealno trajanje upravo prelaze ili su ga već prešli. Svakako je to neko vrijeme osvrta ili sabiranja, što nije najzahvalniji posao, jer kao što znate, čovjek u takvim prigodama nije uopće zadovoljan s onime što je činio ili čini, a pomalo ga muči i ono što misli da je propustio. Sve je to za veliku većinu mnogo manje javno, mnogo više privatno i osobno, ali kad je riječ o slučaju koji se zove Tonko Maroević, meni je to sigurno, a vjerujem i vama, prigoda za pravu, iskrenu laudaciju i honoraciju, za osvrт na jedno umjetničko i intelektualno nastojanje, koje se očito, i neka tako bude što dulje, nastavlja bez prekida i preko ovih »tri puta dvadeset plus deset«.

U biografiji piše: pjesnik, književni i likovni kritičar, esejist, povjesničar umjetnosti, prevoditelj. Ima ih još uz kojih bi ime sve to moglo stajati, pa u mnogim našim književnim životopisima stoji to isto ili malo drugčije. Međutim, to o našem Tonku Maroeviću govori malo ili posve nedovoljno. Gotovo kao da se njegova prava vrijednost zapravo skriva iza svih tih odrednica.

Gotovo se više i ne usuđujem spominjati dane najranijeg prijateljstva na zajedničkom studiju i poslije njega: Približili smo se jedan drugome po nekim zajedničkim srodnostima: po zanimanju za likovne umjetnosti ponajprije, ali nadasve po onome za pjesništvo. Gotovo je nemoguće danas rekonstruirati i obnoviti ono autentično zanimanje za mnoge pjesnike, ono razdoblje kad je svako čitanje svježina i otkriće, kad mladi ljudi reagiraju kao seizmografi ili termometri na svaki intelektualni ili estetski pomak, pogotovo kad jedan drugome kao novost nude nešto što su još i sami pokušali ili mogli napisati. Tih dana, Tonko Maroević, bio je među prvima koji je odustajao od tada uvri-



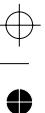
ježenog načina pisanja stihova: među prvima koji je u našem naraštaju stao pisati iz jezika a za jezik, praviti visoku književnost iz književnosti i za književnost, a među sasvim rijetkim koji su, recimo, znali dozirati ironiju ne bi li postigli učinak odmaka i objektivnost, a gotovo nitko tada ne bi znao puku deklinaciju jednog hvarskog i starograjskog Hektorovićeva toponima povjeriti vjetru da ga sklanja kroz nominativ, genitiv i dativ, nabiti je toliko emocijom, a da se osim gramatike prividno ništa nije dogodilo — a sve je bila poezija. S takvim odnosom prema jeziku, Maroević se mogao pozabaviti svojom sonetnom strukom, premostiti vrijeme upravo tehnički, jezikom, igrajući se arhaikom i kolokvijalnošću unutar čvrsto zadane križaljke, stvorivši tako nešto istodobno drevno i posve suvremeno, ne dopuštajući nikakvoj tekućoj sentimentalnosti ***da mu pokvari disciplinu***. Koliko sam samo zgrijesio protiv tog tako jasnog Maroevićevog, popuštajući trenutku! Ali, o tome će šire i preciznije govoriti ljudi pronicljiviji i s više analitičkog dara od mene, meni tek preostaje, kad otvorim neku njegovu zbirku stihova, onaj tako zadovoljavajući osjećaj da sam došao doma, a taj osjećaj je samo nagli osjećaj oslobođenja.

9

Jer Tonko Maroević odbijao je zauvijek zapisivati samo »svoje osjećaje«; za takvo pjesništvo živo mu se frigalo: odjednom je izrastao iz strukture jezika koja uključuje sve: od drevnih riječi do najnovijih svakodnevnih poštupalica, od stare pjesme do potpuno nepoznatih sudara još nemogućih riječi. Tvar jezika, živi govor, posvećen starinom a ritmiziran suvremenošću, od hermetičnosti do posve jasnih iskaza. Od simbolizma pa do posvemašnjeg rastvaranja dotad nam poznatog pjesničkog jezika. Nažalost, za našu pomalo surovu i grubu književnu javnost i stvarnost, to je ostalo bez pravog odjeka, ali Maroević nije jedini od te časne subbine.

Esejist Maroević? Tko se htio udubiti u njegove književne ili likovne tekstove, a s doličnim poznavanjem onoga o čemu on piše ili govorи, morao je ostati zadriven, što nije točna ili primjerena riječ, bolje bi bilo kazati: morao je uvijek iznova ostati sretno zatečen njegovom glavnom eseističkom osobinom: visokom moći zapažanja, točnošću razabiranja (to se inače zove intelektualizacija) i činjenicom kako gotovo nikada ne zastrani u mutno i nejasno, dok se mnogi drugi iz tih svojih stranputica moraju a ne znaju izvaditi. Bilo bi gotovo prirodno kod čovjeka s tako golemom količinom znanja da potone u mehaniku, kad nam ne bi ostajala izuzetna, nesvakodnevna i krajnje perceptivna njegova primjena tog znanja, pa bila naposljetku i pokadšto nužna rutina.

Dnevni kritičar Maroević, likovni ili književni: ima li u proteklih gotovo pola stoljeća još nekog kome do svijesti nije doprla golema količina njegova književnog i likovnog svakodnevnog djelovanja, praćenja i prosudbe? Mislim da nije propustio ni jednu važniju knjigu, ni jednu važniju književnu ili likovnu pojavu. S te strane Maroević je narastao i do apsolutno važne javne figure: već je dugo gotovo »pitanje časti« da vam Maroević prikaže ili promovira knjigu ili otvoriti izložbu, napiše predgovor u katalogu, da vam kreira i monografi-



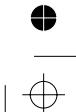
10

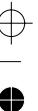
ju. Tu nema kraja. Potom, Maroević, sjajan prevoditelj, osobito pjesništva, nikada vas ne će izdati. Maroević, absolutno kvalificirani romanist s dubokim poznavanjem i ostalih europskih književnosti, o našoj da i ne govorimo. Maroević kao antologičar? Već dugo upravo referentan, treba samo pogledati fusnote po radovima drugih pa da se vidi njegova orijentacijska uloga. Zašto? Tako, a sada ćemo to mirno reći, da se prestanemo baviti količinama, Tonko Maroević je po svojim umjetničkim, intelektualnim i ljudskim osobinama, i ne samo za svoj naraštaj, postao i mreža i čvorište, i žarište i zračenje, i povezniča i šutljiva razdjelnica (»o onome o kome ne mislim bar malo dobro, šutim«), cijela jedna aktivna i nimalo površna, duboka kultura, ona humanizirana i ona koja humanizira. Tonko Maroević je cijela jedna kultura, pa gotovo hrvatska kulturna ustanova, te se već unaprijed grozim pomisli kako će pod navlom književno-trgovačke dnevne buke i organizirane medijske galame, sve to polako iščezenuti. Uostalom, svi imaju pravo dizati sve svoje revolucije, a Tonko im nikada, ni u pomisli, ne bi oduzimao to pravo.

»Laudacija«, sve ovo što govorim? Da, svjesno da, ujedno i prigodna »govorancija«, ali postoje trenutci i situacije u kojima je i takva govorancija primjerenata. »All what remains of us is love«, glasi jedan stih Philipa Larkina: »Sve što će ostati od nas je ljubav«. Pa, čini mi se, onda nije ni nepristojno završiti stihovima, *macaronico*, a što mi preostaje?

*Mili moj brajene, kolikokrat sam ja
Molil za tu twoju rič, dobrotu koja zna!
U Gradu Novome, kad smo na Španjoli
Mi dica sidili, mladci bosi i goli,
I di smo skupa, po cilome žiću,
Bili još prilični kakvomu teliću!
A danas rijet mogu kući ovoj,
I škrivanu ovom, koj versima bući toj:
»Tonko Maroević tu je s nami bil,
Koga mnim da si čul, i knjige njega čtil.«*

A kaj pa drugo. Nikica Petrak.





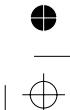
Zvonimir Mrkonjić

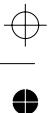
Prijatelj Tonko

11

Cijeli život činilo mi se da sam povlašten zato što umjesto svog »mrskog ja« imam prijatelja Tonka. Oni je sve radio drugačije od mene i to sve s pô muke ili, kako mi Splićani kažemo, »kâ da neće«. Naši su se putovi ispreplitali: čitali smo iste knjige, ali me Tonko u tome daleko nadmašivao. Ta me spoznaja smirivala jer barem njemu nije ništa moglo promaknuti. Ja sam mislio da sebi mogu dopustiti površnost, ali sam znao da je Tonko ne dopušta. Malobrojnima je poznato da je po Tonku nazvana jedna alpinistička staza, negdje na Velebitu ili na Triglavu? Ja sam ga samo mogao dočekati u dolini i priupitati što je gore smislio.

Tonko je bio mnogo toga, ali je prije svega bio pjesnik. Predstavnik pjesničkog i kritičkog naraštaja 60-ih godina, Tonko Maroević (1941.) na tragu Danijela Dragojevića uzima pjesmu u prozi kao formu osobito prikladnu za viđenje svijeta **sa stajališta stvarī**. Riječ je o poetici očeviđnosti koju spomenuti pjesnici promoviraju. Za Maroevića **pejzaž je poetika** ne samo u smislu kozmolоškog nadahnuća njegove prve zbirke *Primjeri* (1965.), nego i zbog metapoetskih primisli *savršenog pejzaža* koji Maroević uzima kao polazište. U tom izrazito sredozemnom pejzažu razabiru se tvarna počela i geometrijski likovi iz kojih je izgrađen, izgovaraju se riječi kojima izražavamo svoje iskustvo stvarnog. Vidljivo je kako pjesnik situirajući se u pejzažu otklanja svako pojmovno određeno egzistencijalno pitanje ukoliko se ne tiče predmetne zbilje. Krajolik koji Maroević naziva savršenim nije bespriječoran i samodostatan. Naprotiv, taj pejzaž porozan je od primisli koje pobuđuje, ljepljiv od asocijativnih tangent različitih glasova koji o njemu govore. Tako se pejzaž privida preko više usporednih tekstova, koje su više upute kako gledati nego ono viđeno.



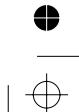
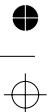


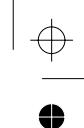
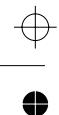
Razmatrajući postanja konkretnog u usporednosti prirode i umjetnosti, realnog i nadrealnog, razgovjetnog i nerazgovjetnog, u jednom od najranijih i najboljih primjera **tekstualnosti** u hrvatskom pjesništvu, pjesnik želi vidjeti svijet u praskozorje znakova te i sam, kako kaže, **biti pjevan** kao dio stvarnog okružja. Nakon knjige *Slijepo oko* (1969.) koja opuštenije razrađuje kozmološka otkrića prethodne knjige, u zbirci *Motiv Genoveve* (1986.) javlja se uz pjesmu u prozi slobodni stih kojeg je uloga naznačiti da se njime prepričava *iz druge ruke* jedna drevna legenda spjevana u tradicionalnom vezanom stihu. **Ovdje bi se moglo ustanoviti kako Maroević od faze pejzaža kao poetike prelazi na fazu u kojoj stvarni pejzaž skoro definitivno postaje literatura.**

Za razliku od hermetičnosti Maroevićevih prvih dviju zbirk, *Motiv Genoveve* načelno zastupa projekt razumljive poezije zasnovan na arhetipskom motivu i oslonjen na varijante priče, uporabu citata, **tehnike palimpsesta, fragmenata potrošenog govora i stereotipa**. *Motiv Genoveve*, koji ostaje Maroevićeva središnja pjesnička knjiga, ističe se svojom **višeglasnom tekstualnošću** još nepoznatom u suvremenom hrvatskom pjesništvu. Problem potrošenoga govora nigdje nije toliko očit kao ondje gdje bi se jezik morao pokazati najizvornijim — u poeziji. **Počevši od Motiva Genoveve pjesnik se uključuje u ekonomiju priče koja se toliko potrošila pri povijedanjem da se mora obnavljati zamjenskom gradom iz pri povjedačeva radnog dnevnika.**

Tako zbirka *Sonetna struka* (1992.) govori o svemu što je utjecalo na formiranje te struke da je time ušlo u njezin sastav. U prvom poglavlju *Sonetne sjene* Maroević govori o metaforičnim isprikama za sonet, u drugom, *Sonetnom predmetanju*, persiflira metonimije soneta, u poglavlju *Na treću* evocira književno-prijateljske povode sonetizma. S druge strane, rehabilitirajući zastarjele pojmove prigode i prigodnosti, Maroević se sonetom poziva, između ostalog, i na ulogu poezije kao sredstva prenošenja osobnih poruka a njihova se britkost može jedino usporediti s brzinom SMS-a. On sonetom otpisuje svoje prijateljske dugove, poetski i metapoetski, intenzivno premrežujući književnu logosferu. Na kraju zbirke, u *Zimskim rimskim sonetima* (*Baffonerijama*), objavljenim prvi put 1976., Maroević je uključuje u problematiku reciklaže—obnove soneta preko pornografskog sadržaja nekih od tih soneta koji dopiru čak iz renesansnih i baroknih vremena.

Podnaslov zbirke *Black & light* (1995.) — *Versi od prigode* — također opisuju prigodu u svjetlu činjenice da je kraj prošlog stoljeća bio međaš označen tolikim dramatičnim mijenama, kako povijesne situacije tako i ljudskog krajolika. Maroević stoga nije pretjerao kad kaže da je to bilo *vrijeme za rekvieme*, obilježeno smrću, što nasilnom, a što gotovo prirodnom tolikih njemu bliskih osoba, T. P. Marovića, M. Milišića, G. Lederera, J. Severa, Ž. Sabola, A. Šoljan i D. Cvitanu. Petnaest pjesama—posveta skupljeno pod naslovom *Posvetolju-*





bivo (2004.), u kojoj se do posvećenosti više drži nego do ljubomornog autorstva, naslanjaju se na prethodnu zbirku. A za vraćenje duga, produžetak jeke, uspomenskog svetokruga mjesta gdje su se osobni tragovi mrsili i rasplitali (Venecija, Trst, Barcelona, Blaca) idealno je mjesto pjesma kao košnica kamo pčela donosi mirise i okuse raznih strana a koja se i sama odlučuje za namjernu neoriginalnost koju pjesniku nudi **para-Vraza**. Maroevićev pjesnički opus, protegnut tijekom niza godina i stilskih preobrazbi, kojima bi najbolji zajednički nazivnik bio posudeni Queneauov naslov **stilske vježbe**, najbolje se može razmotriti u sažetku izabranih pjesama *Drvlje i kamenje* (2007.).

Na kraju da se vratim početku, postupno svjestan da Tonka moram dijeliti još s ponekim, s mnogima štoviše, ishitrih davno sonet u kojemu izrazih svoju bojazan

KOLEKTIVNI HETERONIM

13

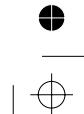
Naknadno posvećeno a kome nego Tonku

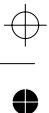
Pet-šest pjesnika i buljuk kritičarâ,
team predgovornikâ, šaka eseistâ,
šest prevodilaca, kunsthistoričara,
svih inokosnika, nikada zboristâ;

peripatetici to su, planinari,
što probijaju nam stazu kroz masive,
nikada na mjestu, bježni su stanari
što u trci tema i pobuda žive.

Kakva moć se iza svih tih krije ljudi?
Falansterij duha? Bratovština tajna
čija žilava nas mnogodušnost čudi?

Od liste imenâ nije manje zvonko
ime svih tih ljudi brojnijih no gmajna:
Maroević — svi se potpisuju — Tonko!



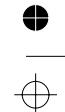
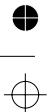


14

Tko želi precizno utvrditi kakvo je mjesto Tonka Maroevića u hrvatskoj kulturi, može to učiniti vrlo jednostavno: dovoljno je da uzme našeg slavljenika pod ruku (da ne kažem *šotobraco*), pa da se s njim prošeće od Frankopanske do Trga. Jer, za tu relaciju, koja se u normalnim okolnostima prelazi za desetak minuta, trebat će s Tonkom barem sat i pol, ako ne i više: na svaka dva-tri koraka zaustavlјat će ga prolaznici, a on će onda sa svakim od njih razmijeniti nekoliko biranih riječi. Bit će to pjesnici, prozaici, kritičari, slikari, kipari, grafičari, muzealci, galeristi, kunsthistoričari i bibliotekari, a i pripadnici drugih profesija. Svi će ti ljudi biti prema Tonku iznimno ljubazni i obratić će mu se s najvećim povjerenjem, dok će se na njihovim licima očitavati bilo nada, bilo zahvalnost. Odnosit će se, ukratko, prema njemu kao prema liječniku koji ih je izlijječio ili kao prema župniku od kojega očekuju dobar savjet.

A ako nakon svega još ima nekoga tko se pita što sve to znači, taj neka isti eksperiment ponovi na splitskoj Rivi ili na dubrovačkom Stradunu, pa više neće biti nikakve dvojbe: nema u hrvatskoj kulturi drugoga čovjeka za kojega bi tako mnogo umjetnika i znanstvenika vjerovalo da ih baš on najbolje razumije i da upravo on može najbolje prezentirati njihov rad. Mnogo je književnika i mnogo likovnjaka bez krvmanja odgađalo otvorenje izložbe ili predstavljanje knjige sve dotle dok Tonko ne nade vremena da knjigu predstavi ili izložbu otvorи.

A na to je koji put potrebno i poduze pričekati, jer on takve stvari čini, tako reći, stalno. Kad je puna kulturna sezona, onda Tonko iz večeri u večer predstavlja i otvara, drži prigodne govore i sažima bitne misli o knjigama i slikama za radio i za televiziju. I, svi su uvijek time zadovoljni. Organizatori su zadovoljni zato što mogu biti sigurni da će sve proći glatko i na najvišem mogućem nivou, publika je zadovoljna zato što zna da će joj biti objašnjeno sve



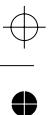
što je važno, a umjetnik je zadovoljan jer mu se čini da je napokon netko shvatio o čemu se zapravo radi u njegovim djelima. Zadovoljni su, dakako, i novinari, jer znaju da će dobiti izjavu u odgovarajućoj minutaži i s barem jednom efektnom rečenicom kojom se prilog može završiti.

A pri tome, nitko se od njih mnogo ne pita što je sve potrebno da bi čovjek bio kadar govoriti tako kako Tonko govorи, koje se prirođene kvalitete tu traže i kakva priprema. Kod njega sve to izgleda nevjerojatno jednostavno, pa se mnogima čini da bi i sami mogli tako; ali čini im se to samo dotle dok ne pokušaju, a kad pokušaju, smješta uvidaju da im je bolje šutjeti. I uvidaju kako dar dobrega predstavljača tuđih djela nije dan svakome, jer je to talent ne manji od pjesničkoga ili slikarskog.

Ništa od ovoga ne govorim napamet. Mnogo sam puta sjedio u publici kad je Tonko nešto predstavljaо, ponekad sam predstavljaо skupa s njim, pa sam čak bio i predmet njegova predstavljanja, te sam tako, mogu reći, promotrio njegov posao iz svih rakursa. Ali, što je još važnije, taj aspekt Tonkova rada pratim izbliza već oko četrdeset godina, pa sam često imao priliku da o njemu razmišljам i da ga nastojim definirati. Zato sam danas kadar prilično pregledno pobrojiti one kvalitete koji Tonku Maroeviću omogućuju da bude tako superioran interpret tuđega rada, a i da taj rad predstavi javnosti u sažetom, razumljivom, a opet nesumnjivo relevantnom obliku. Pobrojит је ih ukratko i ilustrirati primjerima iz vlastitoga iskustva.

Ponajprije, to je nešto što bih nazvao smisлом za drugoga čovjeka. Tonko i u životu ima dara da se stavi na tuđe mjesto i da se uživi u tuđu situaciju, a kad se radi o umjetnosti, u tome je nenadmašan. U umjetnosti to, doista, podrazumijeva sposobnost da čovjek prihvati tudi umjetnički svijet, da nasluti njegovo prostiranje i doživi njegove razloge. A to nipošto nije nešto što se samo po sebi podrazumijeva: nemaju taj dar ni svi kritičari od zanata, pa je utočilo čudnije što ga posjeduje netko kome je kritika tek jedan od mnogobrojnih razboja na kojima uspijeva tkati. Maroević je, naime, prije svega pjesnik, pa dakle ima i vlastiti pjesnički svijet, te je zato prije začudno nego očekivano da bude kadar lako i u potpunosti prihvatići tudi. A njemu to polazi za rukom upravo zbog njegove sposobnosti uživanja: svi mi teorijski znamo da mogu postojati različite i međusobno oprečne vrste pjesništva i da svaka od tih vrsta može biti dobra, ali samo je Tonko sposoban to i osjetiti, pa u skladu s tim osjećajem razmišljati i suditi. Zato pjesnici toliko i vole da se upravo on bavi njihovim stihovima i zato nisu ljubomorni što se bavi i stihovima drugih pjesnika, za koje oni sami ne bi dali ni lule duhana.

A to opet Tonka čini ne samo dobrim kritičarem i propagatorom književnih tekstova, nego i izvrsnim urednikom. Mogu to posvjedočiti zato što sam u dva navrata s njim uređivao književne časopise, pa sam izbliza gledao kako on čita i razmišljava tuđe tekstove, a i kako izlazi nakraj s napasnim početnicima i taštim klasicima. Ukratko, dok sam ja u tekstu uvijek video samo ono što je

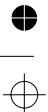


pisac rekao (a ni tu vjerojatno nisam video sve), Tonko je video i ono što je pisac htio reći. I, znao je i to pohvaliti i podržati. A to je autorima davalо osjećaj da netko prepoznaе njihove dobre ideje, i da te ideje cijeni čak i onda kad kudi realizaciju, pa se nisu ljutili ni kad bi ih Tonko odbio. A pri tome je najvažnije ovo: on nije hvalio te tekstove zato da bi ih mogao otkloniti — nije se, dakle, radilo o uredničkom lukavstvu — nego zato što je doista navijao za svaki pokušaj, pa bi zato i prepoznaо njegove potencijale. Na taj je način on kao urednik spasio mnogoga početnika i dao mu poticaj da poslije napiše nešto što će biti doista dobro.

A pri tome je najbolje možda ipak to što Tonko nije ni ravnodušan ni pomirljiv čitatelj tudihih tekstova. Za njega nipošto ne vrijedi ona maksima koja kaže: kome je sve dobro, tome ništa nije dobro. Jer, daleko od toga da bi nju mu sve bilo dobro. Tko je makar samo jednu sezonus pratio njegove kritike pozicije — u ona sretna vremena kad su se takve kritike još imale gdje objavljivati — mogao je zapaziti da barem trećina tih napisa donosi negativne ocjene. A to je silno mnogo, pogotovo ako se uzme u obzir da je prvi kritičarev impuls — uostalom, posve razumljiv — da o onome što mu se ne sviđa jednostavno ne piše. Takvih preskakanja bilo je valjda i u Tonka, ali je kod njega uvijek prevladao osjećaj dužnosti, pa je odlučno izricao i nepovoljne sudove, računajući da je i to njegov posao i da — što je još važnije — to njegovim povoljnim sudovima daje težinu i dignitet.

Gotovo sam siguran da je on poneku knjigu odbio predstaviti i poneku izložbu odbio otvoriti, kao što slutim i da je ponešto predstavio i otvorio i mimo svojega boljeg uvjerenja. I, mislim da znam zašto je to učinio: zato što je procijenio da će biti manja šteta ako on o nečemu govori preko volje, nego ako autor ili djelo padnu u zaborav. A i mogao je tako procjenjivati, jer je svoje kriterije već bezbroj puta izložio i potvrđio. O strogosti tih kriterija, a i o odlučnosti da ih stavi na uvid i izloži osporavanju, lijepo svjedoči njegova antologija *Uskličnici*, a zapravo i sve drugo što je ikada o književnosti napisao. Nema, dakle, govora o tome da bi Tonko bio blag! Stvar je samo u tome što je on pristojan čovjek, pa zna na uljudan način reći da o nečemu misli negativno. A osim toga, on — za razliku od većine nas ostalih — nije isključiv, pa zato u tuđem radu vidi više nego mi, a ja vjerujem da je njegov doživljaj književnih i umjetničkih djela i inače bogatiji i slojevitiji od našega.

Vjerujem u to i zato što se svaki put iznova iznenadim kako su široki njegovi interesi i na kako je veliko područje on kadar rasporediti svoju pažnju. Nema tako nevažne zbirke pjesama objavljene u vlastitoj nakladi u nekom daljem gradiću, a da je on nije imao u rukama i o njoj stvorio svoje mišljenje. Nema zanimljiva časopisnog priloga koji bi njemu mogao promaknuti. Nema nove inicijative s kojom on ne bi bio upoznat, između ostalog i zato što svi inicijatori nastoje upravo njega pridobiti za svoju stvar. Nema toga kulturnjačkog prijepora u koji se on ne bi — vođen osjećajem dužnosti — dao do



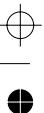
grla uvući. Ali, daleko od toga da bi njega zanimala samo suvremena književnost i slikarstvo, jer mnogo puta sam se osvijedočio kako mnogo znade o zaboravljenim piscima i filozozima iz prve polovice XX. stoljeća, o našoj prevoditeljskoj tradiciji, o starim novinama i časopisima, o književnom životu pedesetih godina i o cijelom nizu drugih tema, kojima se posvećivao bilo zato što su ga privlačile, bilo opet zato što nitko drugi nije htio, a sam je uviđao da su važne. A kad čovjek sve to zna — a zna to danas cijeli naš kulturni pogon — kako onda ne bi poželio da se upravo Tonko, sa svom svojom impozantnom popudbinom, lati tumačenja njegovih umjetničkih pokušaja?

Kao što sam poželio i ja. Koliko se mogu sjetiti, samo sam jednom dao Tonku rukopis romana na čitanje. Znam i sad zašto sam to učinio: trebalo mi je ohrabrenje. Imao sam u vezi s tim tekstrom neke dileme, pa sam zamolio Tonka da ga procijeni, a unaprijed sam znao da će on — kao što i inače čini — prepoznati u tekstu ono što je dobro ako nečega dobrog ima, a da će mi — koliko god ga to koštalo — otvoreno reći ako u tekstu ne nađe ništa. Na taj sam način teret procjene prebacio na njega, a on je prihvatio da teret ponese umjesto mene. I, dogodilo se ono što sam i očekivao da će se dogoditi: Tonko je odmah razumio što sam tim tekstrom htio, prepoznao je mjesta gdje sam to i rekao, a onda je upozorio i na ona mjesta gdje mi to nije pošlo za rukom. Temeljni moj dojam nakon toga razgovora — a odvijao se on u splitskoj kavani »Bellevue« — bio je da mom romanu ipak ima spasa i da meni neće biti ni teško da ga popravim. Ali, ono što sam od Tonka tada dobio kao najveću vrijednost, bio je osjećaj da je njemu do sudbine moga teksta stalo koliko i meni samome.

17

Bilo je to prije gotovo četvrt stoljeća i više se nije ponovilo. A nije se ponovalo zato što sam ja u međuvremenu uvidio kako mnogo ima ljudi koji čekaju da Tonko za njih učini ono isto što je u toj prilici učinio za mene. Mnogo je na svijetu pisaca i slikara kojima je stalo da doznaju kako ih je on razumio i da poslušaju što im on savjetuje. Učinilo mi se da je ta podrška njima potrebni nego meni, ako ni zbog čega drugog, zato što sam zašao u godine, pa se od mene očekuje neka mjera samopouzdanja. Zato se više nisam obraćao Tonku za pomoć, ali je utoliko veće bilo moje zadovoljstvo kad bi mi on na vlastitu inicijativu — pročitavši nešto moje — pokazao kako je razabrao što sam tekstrom htio i priznao da sam bar donekle u tome uspio.

I, znao sam da to čini zato što mu je stalo do mene, ali također i zato što je ono što objavljujem dio sadašnjeg trenutka. Tonko je, naime, oduvijek imao sjajno razvijen osjećaj za trenutak, i to mu je i omogućilo da bude tako dobar predstavljač i tumač tuđih tekstova. Jer, on kao da razmišlja drugačije od drugih kulturnjaka njegovih godina: oni su okrenuti isključivo trajnim vrijednostima, a on dopušta da ga sadašnji trenutak privuče i očara. Čini mi se da razabirem njegovu logiku: trajne vrijednosti ne postaju trajnima tek nakon pedeset ili sto godina, nego su trajne i u času kad se pojave, tek što tu trajnost

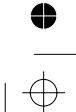
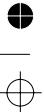


treba znati prepoznati. I upravo na tome on stalno radi: njegovo otvaranje izložaba i predstavljanje knjiga nije drugo nego nastojanje da se u sadašnjem trenutku uoči ono što će jednom svi cijeniti kao trajnu vrijednost.

To je valjda i razlog što je napisao toliko prigodnih pjesama. Prigodnice su, naime, redovito potaknute nečim što je sada, pa često i nisu razumljive izvan trenutka u kojem su nastale i u kojem se čitaju. Ipak, to ne znači da im vrijednost ne može biti trajna, o čemu upravo Tonkove prigodnice uvjerljivo svjedoče. Za pjesnika je inače — pretpostavljam — svaka pjesma zapravo prigodnica, jer svaka nastaje iz određene situacije, samo što se ta njezina vezanost uz povod u definitivnoj verziji nekako izgubi. Kod prave prigodnice, međutim, taj povod ostaje vidljiv, a u tome ima nečega pustolovnog, jer autor stavlja svoju pjesmu na kušnju dopuštajući da se razlog njezina nastanka razabere, te taj razlog čak i u tekstu spominje. Pa, ako pjesma nešto govori čitateljima i onda kad povod izblijedi, može se smatrati da će živjeti i dalje. A ta opasna igra koja stoji iza svake prigodnice, najbolje, mislim, svjedoči o Tonkovu shvaćanju odnosa između trenutka i tzv. vječnosti.

O tome mogu i neposredno posvjedočiti, jer bilo je jedno kratko razdoblje kad sam pokušavao u prigodničarstvu držati korak s Tonkom. Sjedili smo tada skupa — a bilo je to krajem osamdesetih godina — u uredništvu »Republike«, a na sastanke je, osim članova redakcije — Donata, Cvitana, Viskovića — dolazio i Antun Šoljan, pa je sve sličilo na književni salon, gdje se razgovaralo o svemu i svačemu. A u tim se razgovorima onda nekako došlo i do prigodne poezije. Ne znam više kako su točno stvari tekle, ali dogodilo se da smo svoje teorijske ideje o prigodnicama stali pretakati u praksi: što iz vlastite inicijative, što na poticaj redakcijske bulumente, počeli smo Tonko i ja na te sastanke utorkom donositi svaki po jedan sonet na zadani temu. Trajalo je to neko vrijeme, i napisalo se nekoliko desetaka pjesama, a onda je zamrlo nekako baš kad je počeo rat. Redakcija se dobro zabavljala, jer naši su soneti bili prilično različiti, ne samo zato što smo mi različiti ljudi, nego i zato što na različite načine shvaćamo i prigodu i prigodnicu. I, tada sam uvidio — premda to ni sam priznao — da je Tonkovo shvaćanje toga žanra i točnije i plodonosnije od moga. Jer, imao sam dojam da su moji sastavci općeniti, pa da su to bolji što više pobegnu od neposrednog povoda, a da su Tonkove pjesme, obratno, posve uronjene u trenutak i povijesnu situaciju, i da uspijevaju i s trenutkom i s povijesnom situacijom izaći na kraj. Pa, ako je to bio nekakav pjesnički turnir, ja sam u njemu svakako bio poražen, te sam morao sebi priznati da ne samo što nisam pjesnik od zanata, nego nisam ni čovjek od trenutka.

Ali, da Tonko postane to što je postao — naime najbolji predstavljač umjetničkih djela što smo ga ikada imali — nije presudila ni sposobnost uživljavanja, ni osjećaj za trenutak; presudila je odluka da se vlastiti posao shvati kao misija. Premda Tonko svoje stalno bavljenje tuđim slikama i knjigama nikada nije prikazivao ni kao neki osobit napor, a još manje kao osobnu žrtvu,

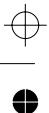


radilo se sve vrijeme upravo o tome, o naporu i o žrtvovanju. Njemu kao da se već vrlo rano objasnilo kako će mnogi umjetnički pokušaji otići u vjetar ako on o njima nešto ne kaže, da će mnogi nadaren čovjek dići ruke od posla ako ga on ne podrži i ne potakne, da će mnogi čitatelj i gledatelj ostati prikraćen ako ga on na neke vrijednosti ne upozori. A takav je stav ne samo plemenit, nego bi se mogao nazvati i herojskim. Jer, on traži da čovjeku bude važnije opće dobro od vlastitoga, pa da on zato prihvati osobnu štetu radi tuđe koristi. Zato Tonku nikada nije bilo teško latiti se predstavljanja nečije knjige ili otvaranja nečije izložbe: oduvijek je znao da je to važno, kako god sredina inače o takvu poslu mislila.

A ne treba pri tome zaboraviti da je ono vrijeme što ga on posveti tuđim djelima uskraćeno njegovim vlastitim tekstovima: da bi drugima pisao kataloge, da bi drugima sastavlja predgovore i pogovore, on mora odustati od toga da napiše pjesmu, da sroči esej, da razvije opširniju studiju, čak i da nešto nabrzinu prevede. Možda u njegovim predstavljačkim poslovima i ima toliko kvalitete upravo zato što je on u njih uložio onu mjeru kreativnosti koja bi se inače bila izrazila u njegovim pjesmama, esejima ili studijama.

Ali, ne radi se tu samo o radu, radi se i o životu, pa bi se moglo odlučno ustvrditi kako je Maroević uložio u hrvatsku književnost i umjetnost dobar dio svojega života. O tome može svjedočiti svatko tko ga poznaje: svi smo ga vidjeli kako hita sa sastanka na sastanak, kako brza iz muzeja u galeriju, iz galerije u izdavačku kuću, a i iz izdavačke kuće u časopisnu redakciju. Svi smo se već iščudavali kako mu uspijeva da se u istom tjednu pojavi u Dubrovniku, Zagrebu, Puli, Trstu i Koprivnici, i to samo zato da bi pohvalio nečije slike ili prikazao nečije stihove. A pri tome smo znali da to podrazumijeva sate i sate mukotrpnih putovanja, gnjavažu po neudobnim hotelima, neurednu prehranu, a što je najgore, stalan strah od zakašnjenja, pa čak i osjećaj krivnje. Takve se stvari, vjerujte mi na riječ, ne rade ni radi novca — kojega, uostalom, u tom poslu i nema — ni radi slave — koje također nema — ni radi prijateljstva, ni radi društva ili provoda. Takve stvari čovjek može raditi samo ako ga pokreće osjećaj dužnosti, ako, ukratko, zna da ima poslanje, pa makar to ne priznavao ni samome sebi, a kamoli drugima.

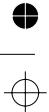
Ali, to nije razlog da mi drugi — koji u kulturnom životu sudjelujemo na drugačiji način nego Tonko — sve to ne zapazimo i ne uvažimo. Jer, mi znamo što znači činjenica da je Tonko mnoge svoje pjesme — pa i prigodne — napisao po autobusima, znamo što znače one pozivnice i katalozi što mu ispadaju iz torbe i iz džepova, znamo što znači mala grafitna olovka što je uvijek drži pri ruci kako bi u trku zabilježio ono što mu je važno. Znače sve te stvari da on djeluje, da vrši svoju misiju i da se ne pita ni što dobiva zauzvrat ni što bi bilo da živi drugačije: on se, vjerujem, već posve identificira sa svojom javnom ulogom prihvativši je kao sudbinu. Pa, kao što mi za mnoge slike i knjige naprsto ne možemo zamisliti drugog predstavljača osim njega, tako valjda

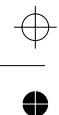


ni on ne može zamisliti da bi djelovao drugačije nego upravo tako kako djeluje.

A upravo se o djelovanju tu najviše i radi, i to u najboljem smislu te riječi. Jer, jasno se vidi da iza omoga što Tonko Maroević čini u hrvatskoj kulturi stoji egzistencijalni ulog: on taj posao obavlja kreativno, upravo onako kako se stvaraju umjetnička djela. A u isto vrijeme, obavlja ga i tako kao da će mu se po tome suditi na Strašnomu sudu: ulažući u te poslove sve svoje znanje, sav svoj ukus i sav svoj moralni potencijal. A sredina kojoj sve to upućuje danas već jasno osjeća o čemu se radi, pa to i cjeni, premda ni izdaleka onoliko koliko bi trebalo.

Ali, nije uvijek tako bilo, nego su ljudi često mislili da Tonko tako mnogo predstavlja i otvara izložbe zato što je popustljiv, pa se dade nagovoriti. Tada je i nastao nadimak Tonko Kalauz. I, tu ni sam nisam bez grijeha: prije više od trideset i pet godina poslao sam Tonku na razglednici šaljivi sonet na tu temu. U njemu tvrdim kako sam, tobože, na splitskome Pazaru susreo čovjeka koji prodaje one drvene čaplje i magarčice što služe kao suveniri, pa da me je taj upitao bi li mu Tonko sročio katalog i otvorio izložbu. Tada još nisam uviđao ono što uvidam danas: da se radi o misiji. A sad, kad mi je puklo pred očima, više o tome nisam kadar napisati sonet. Zato se nadam da će barem ovaj osvrt moći poslužiti kao isprika.





Krešimir Nemeć

Sonet kao struka, struka kao sonet

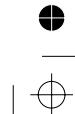
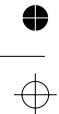
I.

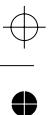
21

Svevišnji je Tonka nagradio toliko brojnim i raznolikim talentima da je vjerojatno na drugim mjestima i osobama morao prilično štedjeti. Neću uopće ulaziti u područje likovnosti, za koje uostalom nisam ni kompetentan, no u hrvatskoj književnosti njegove su brazde toliko duboke da mu je — kad se sve skupa zbroji — među suvremenicima teško naći premca. Uvijek sam s velikim zadovoljstvom čitao njegove pjesme, uvijek sam ponešto naučio iz njegovih lucidnih kritika hrvatskoga pjesništva, a kvaliteta njegovih rasprava i eseja o raznim problemima starije i novije književnosti dosta je da mu osigura mjesto barem *extraordinariusa* i na sveučilišnoj katedri.

No ono što me ipak najviše fascinira kod Tonka jest umijeće pisanja soneta ili nepodnošljiva lakoća pisanja soneta. Stoga bih mogao, parafrazirajući jednu njegovu posvetu Luki Paljetku, ovo izlaganje u čast našeg slavljenika započeti i ovako: *Tonku, zavideći mu na pravljenju soneta*. Izraz »pravljenje« možda je malo pregrub, no upotrijebio sam ga namjerno. Zašto? Pa nije li upravo Tonko Maroević svojedobno uveo u optjecaj sintagmu »sonetna struka«, što bi značilo da zapravo svatko može napisati sonet samo ako prođe neki tečaj — primjerice kod majstora Tonka — i kasnije uporno vježba i održava sonetnu kondiciju.

Osobno sam se uvjerio, u brojnim prigodama, da je naš slavljenik u stanju napisati sonet u svakom trenutku, o svakoj gradi i na svakom mjestu, a da pritom ipak uvažava sva stroga formalna pravila sonetnoga ustroja. Koliko su ta pravila kruta, kodirana dugom tradicijom, ne treba posebno obrazlagati. Samo ču spomenuti da je veliki Ben Jonson svojedobno usporedio sonet s Prokrustovom posteljom: nešto što je »kratko« treba rastegnuti, a ono »predugo« treba skratiti na »pravu mjeru«.





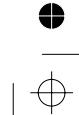
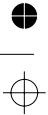
22

II.

Što je za našega slavljenika sonet? To je, dakako, na prvoj razini oblik u kojem se zrcali duga i velika literarna tradicija, tradicija koja je obilježila književnost mediteranskoga kulturnog kruga kojoj pripada i Tonko Maroević. To je pjesništvo Dantea i Petrarce, Baudelairea i Valeryja, Nazora i Ujevića. Tu tradiciju — koja je za svakog nastavljača i stanovito opterećenje — on duboko uvažava i to tako što je u svojim sonetima evocira stalnim pogledom unatrag, dakle eksplicitnom intertekstualnošću, kreativnom asimilacijom i promišljanjem zatečenoga. Isto tako duboko je svjestan i fenomena koji je S. Petrović imenovao »metametričkim« svojstvom sonetnoga oblika: stihovni oblik govori nešto i sâm, nezavisno od riječi čijim je rasporedom stvoren, pri-donoseći na taj način cjelovitom smislu pjesme.¹ Tonko se pridružuje velikoj obitelji sonetopisaca, smatra njihovu baštinu »slobodno raspoloživom« za nove kreativne uzlete.

No sonet je Maroeviću i »formalna zadaća«, oblik koji omogućuje samo-svjesno eksperimentiranje s arhitekturom pjesničke vrste (»sonetnom ljušturom«) i njezinim tehničkim mogućnostima. Dakle, umijeće pisanja soneta za njega je uvijek i *ars combinatoria*, svojevrsna *stilska vježba*, da usput spomenem slavno djelo Raymonda Queneaua koje je na hrvatski preveo upravo Tonko Maroević (i koje će vjerojatno ući u Guinnessovu knjigu rekorda po broju izvedaba u Teatru &TD).

1 Usp. Svetozar Petrović, *Metametrička funkcija stihovnih oblika*. U knjizi: *Oblik i smisao*. Novi Sad, 1986, str. 40.



Kad piše svoju zbirku *Sonetna struka*² autor implicira — dakako ironično i autoironično — da je proizvodnja soneta svojevrsni posao, zanat, gotovo rutina: postoji zadani sustav znakova, pravila, tehnika i istkustava kojima jednostavno treba ovladati. Pisati sonete je, dakle, »naučljiv« posao, dok bi produkt toga posla — napisani sonet — trebao biti nekakav »stručni rad«. Zaista, Tonko Maroević ne mistificira svoje sonetu praksu i kao da želi pokazati da je ovladao tajnama struke, dakle poznavanjem i vanjske i dubinske strukture oblika. Dobar dio njegovih soneta napisan je — kako sam već spomenuo — kao poslanica prijateljima, sve odreda ljubiteljima i/ili piscima soneta: Mrkojniću, Paljetku, Tomasoviću, Makoviću, Stamaću, Maruni... Recimo sonet *Problem soneta u starijoj i novoj hrvatskoj književnosti* posvećen je jednom teoretičaru soneta — Svetozaru Petroviću — i jednom praktičaru — Zvonimiru Mrkonjiću — dok je naslov soneta parafraza poznate Petrovićeve doktorske disertacije. Ili sonet *Krst pri Savici* autor posvećuje Paljetku jer je zadržan njegovim prepjevom Prešernova epa, dok je sonet *Prijevod s njemuštoga* posvećen Trudi i Anti Stamaću, vrsnim prevoditeljima s njemačkoga jezika.

Maroević gotovo sve čega se dotakne pretvara u sonet. Dovoljno je samo pročitati naslove pjesama u zbirci *Sonetna struka*: *Sonet-granata*, *Sonet-lula*, *Sonet-konzerva*, *Sonet-sapun*, *Sonet-kurva*, *Sonet-zrcalo* ili *Sonet-most* (posvećen »Ivi Andriću, dobrim dijelom«). Sonet kod Tonka osvaja svaku građu; svaka građa se može podrediti sonetu. Potrebno je samo naučiti produkcijska pravila i zatim sonet, takoreći, oblikuje sam sebe. Ta se teza eksplicite varira u metatekstualnim iskazima koji su često sastavni dio Tonkovih soneta. Evo primjera iz soneta *Zakon kadra*:

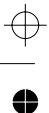
*Sonet je prije svega jedan kadar
u kom oduvijek vlada strogi zakon
da karen karen slijedi, te da nakon
njih dolaze tercine (a rep na dar)*

*Pisat ga dakle može tko je kadar
pokorit se obliku, nije lakom
za rimom. Stoga ne daje se svakom,
poseban treba za nj imati radar.³*

Soneti Tonka Maroevića i inače su zasićeni citatima, aluzijama, literarnim referencama i raznovrsnim kulturnim kodovima pa prepostavljaju i primjereno obrazovana recipijenta. Dok piše sonete Tonko se, kao pravi *poeta doctus*, »prepoznaće« u tudim diskursima, posuđuje od drugih pjesnika stihove, rekreira, reciklira, stvara iz starih smislova nove, vješto miksa visoko i nisko. Kao

2 Tonko Maroević, *Sonetna struka*. Zagreb, 1992.

3 Ibid., str. 9.



samosvjestan autor piše on i niz autorefleksivnih soneta u kojima dolazi do »ogoljavanja postupka«. Tako promišljanje »sonetne struke«, tj. tehničkih problema pri pisanju soneta, zakona i ekonomije oblika postaje sastavni dio sonetne prakse. Metapoetski potencijali soneta maksimalno su iskorišteni — pjesnički oblik teži svojoj potpunoj samoeksplikaciji:

*Sonet samosvjesno sebe oblikuje
Tercinama kad se otisne u novo,
Računajuć na zbroj prethodnih katrena.*

*Al kitica zadnja posebno se štuje:
Latice se truse, sve prekriva sjena,
Eureka, spadoh na posljednje slovo.⁴*

Posebno poglavljje čine Maroevićeve »baffonerije« te makaronski »soneti milanese« nastali kao rezultat rada sa studentima za vrijeme studijskog boračkova na lektoratu u Miljanu (1980–81.). U njima eksperimentira tako da jedan stih soneta piše hrvatskim, a idući talijanskim jezikom, ali uvijek s koraktnom metrikom, shemama srookova i unutrašnjom organizacijom:

*Per far un bel sonetto milanese
red talijanskoga pa red hrvatskoga stavi
perche i versi romanzi e slavi
tek skupa mogu biti dokazom teze*

*che tutte le parole sono tese
sukladnost dvaju jezika objavi
Maccheronici, dunque, sono bravi
da spoje što je prividno bez veze⁵*

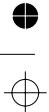
III.

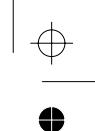
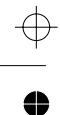
No Tonko nije samo sonet pretvorio u struku, nego i struku u sonet. Sve je kod njega, barem izvana gledano, dobro organizirano, sve se dobro rimuje, u skladnom su odnosu katreći i terceti (likovnost i književnost). Ono što se može postići u dobru sonetu u samo 14 stihova, uspijeva naš slavljenik u samo 24 sata jednoga dana: sudjelovati na nekoliko promocija, otvoriti pokoju izložbu, napisati pjesmu, stići na dogovoren sastanak nekog povjerenstva.

Dopustite mi na kraju u ovoj ležernoj obljetničkoj atmosferi i malo osobnih tonova.

4 Ibid., str. 21.

5 Ibid., str. 81.





I meni je Tonko posvetio jedan svoj sonet. Bili smo skupa u povjerenstvu Nagrade Vladimir Nazor, no ja nisam mogao doći na sam čin dodjele nagrade i Tonko me morao zamijeniti. Dok je čekao da dode na njega red s čitanjem obrazloženja, napisao mi je sonet i uz njega kratku napomenu: »prodavajući zjake morao sam kratiti vrijeme pa sam se još jednom obratio neprisutnom tebi«. Evo toga soneta:

*Kada se nađoh u ulozi Nemca
ne osjećah se bit dostoјnim Kreše,
al obvezе svih me dvojbi riješe
pa zamjenikom bijah mu bez premca.*

*Na meniju je bio Aralica,
gdje slijedio sam tvoju recepturu,
a zatim pređoh na literaturu
gdje Nada Gašić bje odabranica.*

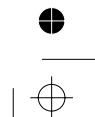
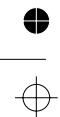
*Al bit bez tebe bilo mi je čudno
u dvorani Sveučilišne stare,
jer tu nas knjige od mladosti vežu,*

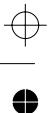
*al stanovitu nađoh protutežu
uz ine knjiške Penate i Lare,
pa stolovanje ne bje uzaludno.*

25

I na kraju: pokušao sam, čitajući *Sonetnu struku* Tonka Maroevića, i sam uči u »zanat« pisanja soneta. Njegove su upute dobre i precizne, ali uspjeh je u mom slučaju izostao. Ipak, za slavljenika sam pokušao sastaviti barem jedan katron:

*Sonet da mi je, da Ti ga poklonim,
Al još nisam ni savladao struku,
Čak i s prvim stihom još se mučim,
Kako dalje, Tonko, skrati moju muku.*





Branko Bošnjak

Tonko Maroević — mediteranizam u tekstu svijeta

26

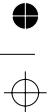
Zbirka pjesama Tonka Maroevića nosi naizgled neobavezni naslov *Pjesništvo lakov stiha*, a već je i stoga zanimljiv predložak s kojim se valja uvodno pozabaviti. Idući tragom autorova slobodna istraživanja i obrade tekstova koji su naručivani za različite prigode, prepoznajemo neke od Maroevićevih »istraživačkih« izleta, koji nas mogu uputiti i suočiti s jednom stranom manje poznate pjesnikove stišne proizvodnje.

Od ciklusa *Zagušeni i zaglušni* i niza songova pripremljenih za predstavu *Šegrt Hlapić* ništa nije izvedeno jer su na zahtjev kćeri Ivane Brlić-Mažuranić skinuti s repertoara, a to se dogodilo i pjesmama *Gospon Horvat i palikuće* (zabranjen 1971. zbog »raspirivanja« nacionalnog osjećaja, kako sam autor navodi). Nešto slično je i s ciklusom *Bella biondina*, koja je kao film i serija »bunkerirana« zbog neugodne teme ratnih ljubavi.

Pjesme pisane za različite prilike, pa i one koje uzdižu osjećaj prijateljstva i mediteranskog zajedništva, prije su duhovite skladbe i uzdizanje ljepote međusobnog druženja, pohvale mediteranskim vidicima i otočkim tradicijama, nego ironične ili zajedljive pjesničke inektive, kakvih doduše ponegdje uvijek ima.

Recimo jednostavno: Maroević »ne troši« Severove resurse arhajskog i umnog »jezičnog mišljenja«, nego ih nalazi već kodirane u mediteranskoj tradiciji (*Solinski soneti*, *Pristrano podstranski*), sve od vremena bilingvalnog Hektorovića ili morem opsjednutog Pupačića.

Maroević često vješto »ubacuje« dijelove stihova Mrkonjića, Fiamenga, Parunice, Zidića, Tadijanovića, Pupačića, stvarajući svojevrsno jedinstvo onoga naizgled različitog, dok Severa kritika prepoznaje kao svojevrsnog gurua koji ne nudi spoznato kao »dodatak« nabrajanja, nego u naizgled rasutom smislu stiha »otkriva njegovu ontologiju«. Upravo zbog naizgled tolike razlike u ciljevima, njihove poetike kao da jedna drugome »čuvaju leđa«, a uz to i jedna i



druga nastoje »izbrisati« onaj utopijski pjesnički vokativ, što stvara potpuno novi sustav odnosa u onome »već viđenom, već slušanom«.

Maroević će u Vrgorcu otkriti »čudo od vrta koji je sam sebe stvorio«, »obračunavat« će se višekratno s Braćem ubacujući u pjesmu Nazorova cvrčka, a protkat će te prekrasne vidike i pustinjsko–pastirske krajolike pitanjima, koja će zatražiti neko logično objašnjenje, poput onoga: »Zašto život kad ga treba stalno iznova osvajati!«

Pjesnik i sam napominje kako je dijelom u knjizi okupio i »prigodnice«, »poslanice prijateljima« i obraćanja Paljetku, Tomasoviću, Pavličiću, Mrkonjiću, Željki Čorak i drugima. U nabrojanim primjerima mogli bismo naslutiti i pjesnikov poriv da pjesmu »prepusti stanovitom tekstualnom automatizmu«, pa se dio zapisa/pjesama može shvatiti i kao vježba za odsudnije »dekonstrukcije« svijeta koji se na neki način nudi kao »isušeni mediteranizam«, a na drugoj kao parodirani model zavičajnosti. Sve to omotano je osjećajem koji sam već spominjao, a koji ovdje ponuđenim oblicima »razdavanja teksta/svijeta« uvijek obnavlja nešto od njega, kako bi se konačno istrošio.

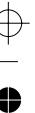
27

Tonko Maroević dio je *razlogovske* poetike ostvarivaо pjesmom u prozi, gdje su participirali mnogi od generacijskih suputnika, a potom propituјe inovacijske sinteze kojima pokušava pomiriti neke krajnosti *razlogovaca*, a sam nastoji povezati Dragojevićeva i Zidićeva iskustva pisanja, kako bi osnažio poetički značaj generacije, a i vlastita poetička istraživanja. Mrkonjić ukazuje na 'rascjep' u Maroevićevu tekstu, jer svaki od spomenutih pjesnika ima vlastite zadaće, a sama praksa pokazuje kako i Maroević ima posla preko glave s vlastitim tekstrom jer je istovremeno i pisac i čitatelj vlastita teksta tako da *istodobno piše i čita svoj rascjep; dok pisac hinjenom neozbiljnošću naznačenom pate-tikom nastoji dati potpunu verziju teksta, čitalac vrši nervozna kraćenja njemu dobro poznatog štiva i humorne elipse kojima gdjekad izvrgava ruglu piščevu težnju za poučnom dorečenošću*.¹ Mrkonjić navodi stvaranje teksta koji nije samo plod 'pisanja i opisivanja', nego se distancom uvida i didaskalijama za moguće čitanje zapravo 'koreografira', a uz to, Maroević kao autor teksta, opire se *kurzivnošću kao čitaoc koji uzastopce mijenja stajališta prema tekstu i narav svojih uplitanja*² ostvarujući tako poseban oblik (subverzivnog) korištenja tekstualnosti i intertekstualnosti.

Maroević pišući pjesmu stvara *tekst* kao podtekst sebe–kao čitatelja, koji potom korigira i dodaje, 'naseljava' dodatnim tekstualnim 'namještajem', da-

1 Z. Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*, Kolo 1971. Ovo dvojstvo, po Mrkonjiću, ukazuje na mnogo ozbiljniju pojavu, koja prijeti 'očitom prevagom čitaočeve funkcije nad piščevom, štoviše, njezinim strahovludem'.

2 Z. Mrkonjić, Isto.



28

pače stvarajući privid moguće njegove promjene i različitim oblicima sugestija 'ne-zadovoljna autora', te angažmanom vlastite 'mašte'.

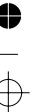
Obavješteniji čitatelj može prve zbirke Maroevićevih pjesama gledati kao tematski bliske, pa i kritika dobromjerno navodi kako su one cjelina s obzirom na motive, teme, izraze. Knjige *Primjeri* (1965.) i *Slijepo oko* (1969.) utvrđuju prije svega orientacijski prostor, onaj *savršeni pejzaž* koji će velikim dijelom biti autorova unutarnje/vanjska *idealnost*. To ukazuje kako se Maroevićev pisani neprestano odmjerava ili na neki način 'rukovodi' 'savršenošću pejzaža', koji je očigledno *povijesno-civilizacijski, kulturno određen*, pa je očigledno impuls imaginaciji autora.³ Dapače, Tenžera prepoznaje ovo 'savršenstvo pejzaža' u 'arhitektonici Cezanneovih pejzaža', a autorovo majstorstvo poigravanja s prostorom pjesme ukazuje na moguće utvrđivanje središta zbilje kao realno-idealne fikcije, miksture u kojoj će 'racionalni um' određivati mjeru 'iracionalnog beskraja'. Mrkonjić u pogovoru izbora Maroevićevih pjesama zapaža kako *iskaz kako pjesma promašuje pjesnika* jasno govori o tome kako tekst (pjesma) izbjegava definiciju svog subjekta i uvjetovanje njime, nego ulogu subjekta povjerava stanovitom tekstovnom automatizmu (4a *Iskušenja*). Motreni se proces može shvatiti kao propitivanje nastale *tekstualnosti*, bez iskazivanja ili čak s 'brisanim' pjesnikom kao 'razoružanim vlasnikom' koji je vlasnikom umijeća samoga, pa je tako izvan dosega 'osvete pjesme', ali i 'osvete teksta' (Maroević poluironično spominje *moje klasično obravovanje*, kao moguće osiguranje). Stoga je zgodno prisjetiti se poznate pjesme iz spomenutih početaka:

*A ti bi na stvarima gibljivim, po stvarima promaklim
grebao. I pjesme da sebi primjeruješ, i cvijeće i šuma i
kamenje da te odjekuje. A u trenu obrtaja, kad brda se
svedu na trokute, a more im opiše krug, čut ćeš se iz svih
krošanja, iz svih gnijezda i rasjeka, i sramit ćeš se i bit
ćeš pjevan.*

(Iskušenja 2a)

Maroevićeva tekstualizacija svijeta razdaje na sve strane onaj višak koji se prepusta vremenu, čiju tekstualnu 'slučajnost' pjesnik spaja sintagmom: *i sramit ćeš se i bit ćeš pjevan*, tako da je pjesnikova tekstualizacija svijeta istovremeno i njegov 'postupak relativiziranja, tekstualnog ogradijanja opasnih mjestata'. Dapače, vidi se kako i model gradnje (rekonstruiranje oko predmetnosti) Maroeviću služi za dekonstrukciju totaliteta zbilje, totaliteta i neke stroge smi-

³ C. Milanja, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II. dio*, Altagama 2000.



slenosti povijesti, totaliteta kulture, riječju, od kozmološke do čutilne sfere čovjekove.⁴

Maroevićeva strategija, dakle, ni u kom slučaju nije parcijalna ili 'ukrasnog' karaktera, pa se tvrdnja kako dovodi u pitanje i *prikazanu predmetnost i izražajnu razinu pjesme* povezuje s njegovom željom (kao skrivenog autora) stvaranja i konstrukta cjeline svijeta, ali i odbijanja eskulpirajuće geste lirskog subjekta i 'pad' u 'egzistentni užas bezizlazja'.

Vidljiva je vještina ovladavanja korištenjem intertekstualnosti i metatekstualnosti, a oni postaju metodološki koncept Maroevića; pjesnik ih koristi u cilju zaokruženja jednog privida svijeta ponuđenog u svojoj 'lažnoj istinitosti' (tekstualnoj, povijesnoj, emocionalnoj ili fizičkoj) svijeta koji ne samo da se onemogućuje u svom konstituiranju, nego se privid te nemogućnosti repetira ironizirajući i samo mjesto narativnog ne-središta pripovijedanja ili i samog njegova nestanka.

Ponovno uspostavljanje 'predmetnosti svijeta', kroz suodnos 'gledanja' i 'ugledanog', njegovu 'materijalizaciju', zapravo 'služi' da se svaka 'predmetnost' denuncira u svojoj fiktivnosti, ismijana i ironizirana, bez obzira što je već 'sve učinjeno' kako bi *pjesma promašila pjesnika* i u vlastitoj tekstualnosti pronašla disperzirani subjekt, kako bi se sam sobom mogao 'popljuvati'. Stoga je fenomenologiska poetika, kao sastavnica moguće poetičke sinteze, za Maroevića samo oblik intertekstualne zadaće koja završava 'dekonstrukcijskom apokalipsom' koja samo *donekle* nudi 'razinu označiteljske čitljivosti'.⁵

Mrkonjić precizno odmjerava ulogu Maroevićevih *Primjera*, ustvrdivši kako je to uvid u *mnoštveno koje čuva svijest o tome zašto neće da bude jedno*. Stoga ukazuje i na tri poetičke prakse hrvatskog pjesništva i ulogu subjekta: govor subjekta egzistencijalnog pjesništva pedesetih godina, govor subjekta u poeziji predmetne evidencije iz šezdesetih godina, ili vladajući 'centrizam metaforskog govora' koji je prisutan u svim diskursima. Zanimljivo je razlika (ili sličnost) Gotovčeve i Maroevićeve pjesme: prvi je pjesnički subjekt zabrinut za svijet i njegovu opasnu potrošenost, ali istovremeno u *pjesmi* neustrašiv, dok imaginacija Maroevićeva 'svijeta' nastaje bez straha, ma koliko ga očekivala rušilačka destrukcija skrivenog subjekta, gdje god bilo napuknuće njegova pri-

4 Isto. Govoreći o ciklusima, C. Milanja ustvrđuje: »Ako dakle ciklus **Savršeni pejzaž** tematizira neusmjerenost 'potrošene', 'prošle' predmetnosti i projektivne slobode, ako **Grebotine** tematiziraju iskustvo cjeline, *transcedensa*, **Primjeri** pak 'likovnost' pejzaža ili predmeta koji postaje prostorom 'iskupljenja' tematizacije, ako **Dvorjanin** možda najeksplicitnije izlaze bojazan koja proizlazi iz prijepora predmetnosti/svjjeta i njegova opjevanja, ciklus **Iskušenja** najbolje ističe dvostruko stajalište, dakako s očitim ironizacijskim elementom pjesništva uopće... Taj ciklus posebice ističe stajalište receptora, dakle drugoga dijegetskoga sloja, što i proizvodi metatekstualni ironijski efekt, te u biti očituje nepovjerenje i skepsu i u svijet i u pjesmu koja ga (i kako ga) opjevava i tako tumači.

5 Z. Mrkonjić, *Drvљe i kamenje*, Izabrane pjesme, Lunapark 2009. Mrkonjić Maroevićev postupak dijelom vidi kao analogiju budućem 'semantičkom konkretnizmu'.

sutnog odsustva. Gotovac gradi profil subjekta koji svjedoči pjesmom i pred svim opasnostima (i vlastita nestanka), dok Maroević rezignirano 'razgrađuje' iluzije mogućeg izlaska, jer 'izlazak' je moguć jedino u igri teksta i izbrisanih subjekta, koji su i tako *ugrađeni* u nestanak svijeta/'vrijednosti'. Dapače, kritika uviđa kako pjesnikova *ideja fragmentarnosti* koja zapravo sprječava konstituiranje cjeline, ali u 'rasparceliranosti svijeta i krajolika' tako da je zapravo *osloboden ljudske drame*, jer je ona zatvorena privatnošću estetskog pogleda i artificijelna sklada.⁶

Knjigu *Motiv Genoveve* (1986.) čine četiri ciklusa, vanjski (*Prsti, Čep ili lijevak*) su pjesme u prozi, a nutarnji (*Motiv Genoveve, U koži i iz kože*) su pjesme u slobodnom stilu. Pojednostavljeno rečeno radi se o svojevrsnoj tematskoj širini, koja je dijelom ipak reducirana na jednostavnu sudbinu Genoveve, ali se nastoji ostvariti dojam epičnosti, a dio kritike prešutno ukazuje i na možebitni autorov pokušaj dramskog predloška⁷, tako da je središnji motiv Genoveve 'pojačan' intertekstualnim komentarima o povijesti (književnoj) sa-moga motiva Genoveve. Tako se miješaju razine sentimentalnog i patetičnog motiva, ali istovremeno racionalnost 'metatekstualnog konstrukta ironizira tu ideju', tako da Milanja upozorava kako je to *opet kako pretvaranje poruke u porugu, tako i postmodernistički uradak par excellence, što i jest dubinska tema zbirke*, a poznavajući Maroevićevo prevođenje Queneaua i Borgesa koji su na neki način otvorili put reinterpretaciji mita i priče o 'jednoj uzoritosti', sve do poništavanja najavljenе teme o Genovevi te neprestano 'nuđenje' ironijskih opservacija i izguravanju Genoveve pričama i asocijacijama različitih vrsta dovelo je do *igre maski* ili 'zamjenskoj igri'. Sve to silno korištenje i trošenje 'postupaka' autora dovodi k tome da se mora vratiti u *predkriptografsko stanje*, a ono ukazuje na jedini 'nepotrošeni' motiv— motiv Boga⁸ te na spomenute lin-kove spram *krugovaškoj* kategoriji 'straha', koju Maroević izbjegava ili joj izmiče utvrđivanjem 'točaka počela', opservacijske točke istine bića.

Maroević je zapravo ogroman potrošač *potrošenog jezika*, koji njegovu istrošenu potrošenost kao da evidentira sve širim prostorom *gotovih izričaja i izrezaka*, njihovom redundantnošću koja kao da nudi kriptografske ključeve Borgesa kako bi se igra mrtva jezika (izričaja, 'vrijednosti') mogla igrati i dalje, bez obzira što je i kriptografija '*ispraznila*' *povijest i egzistenciju*', zapravo uz tekstovnu prezentaciju krhotina *egzistenciju izravno pretvara u tekst*.⁹ Ovaj

6 C. Milanja, Isto.

7 Maroević je napisao dramski tekst očigledno s pogledom na Držićeva *Dunda Maroja*, a dao mu je duhovit naslov: *Dundo Maroević*.

8 C. Milanja; pogledati razradu ljuštenja maski i trošenja postupaka u *Genovevi*. Isto.

9 C. Milanja zanimljivo analizira Maroevićevu *tekstualizaciju* svijeta, a Markonjić (T. Maroević, *Drvlje i kamenje*, Izbor) navodi kako za Maroevića 'pobratimstvo lica' više nije u svemiru, nego u povijesti, točnije u *tekstu povijesti*.

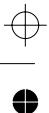
modelski predložak Maroević njeguje i u svojim sljedećim knjigama *Trag roga, ne bez vraka* (1987.) i *Sonetna struka* (1992.), gdje se uz prilagodbu modelacije (metaforu zamjenjuje metonomija i sinegdoha) kojom se nastoji doći do izravnosti, uz polemičke i inverktivne osvrte na književnopovijesnu tradiciju, pokazuje kako unutar prostora *teksta* ostaje dosta prostora za bavljenje *potrošenim govorom*. Kao što autor kaže u *Motivu Genoveve*:

*Svako zlo nije za zlo. Dakako.
Sad ne moram više vodit dnevnik
rashoda i prihoda, niti zapisivat
kako napreduje lipa pred kućom;
ne moram promatrati andeoska znamenja
i unositi svaki pomak, svaki zarez
s limene pločice osiguravajućeg zavoda.
Zdravo, bilježnice na crte!
I nije baš turska sila da zbog luksuznih*

31

*primisli život zagorčavam, svijet je himben
a gusti grad je duši najvećma pusti kraj:
moja je špiljica moja slobodica,
svakim korakom gazi moja prava sudbina
po mahovini — posrnem li samo
više nisam Genoveva. Stoga, trpimo
s veseljem, primimo stvari kako su nadošle
i mirna Bosna. Dok se drugi s puta sklanjaju
ne bi izbjegli sastanak s tobom,
mi smo tu. Laž gdje ruča ne večera.*

(12. Odjeljak *Motiva Genoveve*)



Tea Rogić Musa

Pjesma u prozi u zbirci *Primjeri* Tonka Maroevića

32

1. Pjesma u prozi između poezije i proze

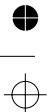
Započnimo s definicijom: »Pjesma u prozi lirska je vrsta pisana nevezanim, proznim slogom ..., vrsta koja ispituje poetsko-prozne zone pretapanja te spaja iskustva stiha i proznog iskaza u mnoštvu novih formula, istražujući mogućnosti ritma i zvukovnosti u novom mediju i tragajući za novim sintaktičkim i semantičkim rješenjima, na način različit od pjesnika do pjesnika, pa i od teksta do teksta«.¹ Izbor, dakle, pjesme u prozi beziznimno znači poziciju preispitivanja odnosa poezije i proze, najprije na razini forme, odnosno vanjskog izgleda teksta, potom na razini kompozicije i ustroja teksta, gdje se otvara i pitanje razlikovnosti prema poeziji u stihu, jer poezija u proznom obliku, lišena apriorne muzikalnosti i liričnosti (bilo slobodnoga, bilo vezanoga stiha), nedvojbeno ima drukčiji ritam. Pjesma u prozi, u najkraćem, napušta metričke zakonitosti stiha i preuzima grafički oblik proze, ali zadržavajući pri tom ritmička svojstva (slobodnoga) stiha.

Ako je stih aspekt žanra², to znači da je žanr osnovni identitet teksta, kojemu stih postaje jedno od glavnih obilježja, pojavljujući se u tri važne funkcije³: prva je funkcija identifikacije, pri čem tekst prihvata pravila što su ih uspostavila starija djela pisana u istoj formi; drugo je funkcija legitimacije: novo djelo odstupa od pravila žanra, ali i dalje uvažava vezu izbora stiha i žanra, i ta veza, i na formalnoj razini, ostaje uočljiva; i treće, funkcija aluzije: djelo pripada jednom žanru, a rabi metrički uzorak svojstven drugom žanru,

1 S. Čerlek: *Poetika pjesme u prozi i suvremeno hrvatsko pjesništvo*. U: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* (zbornik). Zagreb 1988, str. 114–115.

2 P. Pavličić: *Stih i žanr*. U: *Stih i značenje*. Zagreb 1993, str. 140.

3 Ibid., str. 142.



čime se stvara »žanrovska napetost« jer djelo sadržava obilježja koja njegovu žanru izvorno ne pripadaju.

Žanrovsko je, dakle, određenje pjesme u prozi primarno negativno jer označuje pjesništvo koje nije u stihu, nego u proznom slogu. S obzirom na to da je pjesma u prozi lirska vrsta koja ujedinjuje obilježja poetskoga i proznoga govora, prozni oblik izravno utječe na značenje pjesme i omogućuje razlikovanje među ostalim lirskim vrstama, naročito onima u slobodnom stihu. Autorski izbor pjesme u prozi sugerira barem dvoje: potrebu da se lirskoj pjesmi pridoda nova (i formalna i sadržajna) vrijednost te da se pjesma (kao neprjeporan dio sustava lirskih vrsta) izdvoji iz konvencionalnoga poetskoga govora u stihu (u smislu konvencije i rasprostranjenosti slobodnoga stiha, a ne konvencije razlikovanja vezanoga i slobodnoga stiha — to je posebno važno, jer moderna pjesma u prozi ne oponira poetičnosti vezanoga stiha, s njim se nipošto ne nadmeće, nego se odmjerava s današnjim lirskim standardom, a to je slobodni stih). Ili, samim time što pjesma u prozi ipak nije lirska konvencija, ona nužno postavlja pitanje o mjestu žanra (proznoga pjesništva i pjesničke proze, što bi bilo uputno razlikovati) u današnjem fleksibilnom poetičkom sustavu te pitanje o mjestu pjesnika koji svojim izborom žanra preispituje pjesničku tradiciju kojoj pripada.

Samim time što nije u stihu, pjesma u prozi ne podliježe krutosti unaprijed zadana versifikacijskoga obrasca, ali može podlijegati — katkad i odveć — obrascima narativnog i eseističkog iskaza (zato pomaže razdioba prozno pjesništvo/pjesnička proza jer onemogućuje poistovjećivanje crtice i pjesme u prozi, što je karakterističan genološki čvor⁴, koji je nanio štetu kratkoj prozi jer ju se tumači kroz lirski ključ, a nije mnogo donio pjesmi u prozi, koja se i prepoznavala po onome što joj nedostaje, najjednostavnije nazvano pričom). S formalnog aspekta pjesma u prozi nije jednostavan, čist oblik, jer njezina upotreba upravo cilja ispitivanju granica dvaju vrsta diskursa. Pjesma u prozi može ujediniti oprečne značajke, kao što su lapidarna poetičnost i narativnost, gotovo fabularnost.

Pjesma u prozi karakterističan je fenomen u hrvatskom pjesništvu 1960-ih, a naziv se odnosio na svaku pjesmu u kojoj su stihovi tako raspoređeni da predstavljaju »monolitni blok«⁵; prema objašnjenju B. Donata, svojstvena joj je ritmička jednoobraznost, gotovo odsustvo ritma, a strukturalna joj je osobina i dominacija semantičkih nad fonetskim elementima te, u sferi tropologije, češća metonimija nego metafora. U takvu tumačenju pjesme u prozi, oduzete su joj narativnost i anegdotalnost, a istaknuta konotativna

4 Usp. *Antologiju hrvatskih pjesama u prozi*. Prir. D. Tadijanović i Z. Tomičić, Zagreb 1958, i Tomičićev predgovor izdanju, str. 5–8.

5 B. Donat: *Signativnost antologija i pojava pjesme u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu*. Kritika, 2(1969),4, str. 23–33.

funkcija. Riječ je, dakle, o stihu koji svoja dominantna obilježja čuva u sferi semantike, a ne na grafičkom ili eufonijskom planu, što ne znači da oblik pjesme u prozi ne dopušta akustičko preuređivanje jezičnoga materijala niti njegovu vizualnu obradu. U odnosu na prozu, postoje kriteriji s pomoću kojih se detektiraju specifičnosti pjesme u prozi na akustičkom, vizualnom ili grafičkom planu te s obzirom na semantička uporišta, pa je prozna forma samo okvir u koji je smještena lirska struktura. Pjesma u prozi, iako pisana u pri-povjednom modusu, nije pripovjedački žanr jer joj manjka osnovni element pripovijedanja, priča. Semantički sloj pjesme u prozi otkriva načelnu zaokupljenost ove vrste sobom samom.

Pjesmi u prozi, iako je lirska oblik, nedostaju tipična obilježja slobodnoga stiha, kao što je dominacija eufonijskih značajki riječi u pjesmi te, najuočljivije, odsutnost vizualnosti koja izjednačuje redak i stih. Svoj legitimitet u sustavu lirskih oblika temelji na svojem interakcijskom odnosu s danas dominantnom proznom intonacijom slobodnoga stiha. U tumačenju pjesme u prozi, važno je ostati u domeni lirike, u tekstu otkrivati lirske, a ne narativno organizirane sadržaje. Takav stih, koji ne računa na svoja eufonijska obilježja, mogao bi se zvati diskurzivnim⁶, i treba ga lučiti od drugih kratkih diskurzivnih formi, poput crtice, koja po svim svojim obilježjima pripada pripovjedačkom književnom korpusu.

2. »Čista« pjesma u prozi ili Maroevićevi čitanje žanra

Maroevićeva pjesma u prozi ispisuje bijeg od uspostavljanja bilo kakva koničnog smisla⁷, napuštajući uvjerenje da bi se takav smisao mogao konstituirati nenasilnim podvrgavanjem teksta nečemu što je izvanjsko. Pjesma u prozi tako postaje napor da se jezik uhvati u svojoj procesualnosti i da ga se zatekne u trenutku koji je prethodio tom podvrgavanju. Maroevićev je izbor pjesme u prozi, na tragu tumačenja H. Pejakovića, odraz straha od zloupotrebe jezika i sumnje u konkretan tekstualni oblik u kojemu se jezik javlja. Nema, dakle, jakih vanjskih uporišta, ali baš je to odustajanje od vanjskosti Maroevićeve pjesmi u prozi osiguralo fluidnost, u isti mah i sažetost, koja je posljedica nakanje da se pjesmu pročisti od svih suvišnih elemenata. Iako su joj svojstvene vanjske značajke pripovjedne proze, otvorenost strukture pjesme u prozi proizlazi iz njezina prihvaćanja raznolikih sadržaja, uvijek tako da sadržaj ostane podređen tendenciji čuvanja ritmičnosti i poetičnosti rečenice, pa se pripovjedni sloj zamijeće učinkom jakih riječi, njihova pomnoga poretka i razgranatih međusobnih odnosa. Pjesma u prozi oksimoronski je oblik, ne i antitetičan

6 M. Biti: *Poetski govor na rubu proznog izričaja*. Fluminensia, 8(1996) 1/2, str. 153–177.

7 H. Pejaković: *Naša ljubavnica tlapnja* (predgovor). Zagreb 1992, str. 5–20.

(jer ne spaja doslovno — rodovski — poeziju i prozu), poput elipse s dva pola, na jednom su lirska obilježja — kratkoća, sažetost, subjektivnost, emocionalnost, netematičnost, a na drugom prozna — narativnost, fabulacija, deskripcija, racionalnost, tematska usmjerenost⁸.

Maroevićevo stajalište o pjesmi u prozi sažela je T. Benčić Rimay, citiravši tezu B. Crocea da se razlikovanje poezije i proze ne može ostvariti izvan razlikovanja umjetnosti i znanosti, odnosno poezija je uvijek jezik osjećanja, a proza jezik intelekta, no kako je i intelekt u svojoj neposrednosti u zbilji također osjećaj, svaka proza ima svoju »pjesničku« stranu (Benčić to ujedinjuje u tvrdnji da je poezija govor intelektualnog osjećaja)⁹. Izdvojena, pjesma u prozi nije ni samo poezija ni samo proza, nego pjesnički oblik kojim se pjesnik služi kao specifičnim grafijskim rješenjem: tim se objašnjenjem ne obuhvaćaju najvažnija svojstva pjesme u prozi, ali se otvara pitanje vanjskih i unutarnjih razlika između pjesme u stihu, proznog teksta i, kao treće instance, pjesme u prozi.

U Maroevićevevu tekstu *Proza u stihu*¹⁰ iznesene su tri postavke koje rasvjetljuju pjesnikov stav koji je u podlozi takva žanrovskoga izbora: prvo, uvjerenje da slobodni stih i onaj u prozi, neovisno o oslobođanju od metričkih ograničenja, podliježu mnogobrojnim pravilima, koja uključuju ispunjenje očekivanja za ritmičkom harmonijom, stilskim figurama, metaforičnošću te intertekstualnost prema predlošcima vezanoga stiha. Maroević, kako vidimo, ne dovodi u pitanje distinktivna obilježja poetskoga teksta, niti se želi, pod okriljem poetskoga, približiti govoru proze. Drugo, prozu u stihu vidi i kao odustajanje od blagozvučja poezije i relativiziranje metaforičke i slikotvorne funkcije pjesničkoga jezika. I treće, nije mu stalo do razgraničavanja poetskoga i proznoga govora. Da oni ionako nisu isto, potkrepljuje Sartreovom tvrdnjom da je riječ u prozi znak, a u poeziji stvar, odnosno u prozi ima reprezentativnu funkciju, u poeziji prezentativnu. Dvojbe nema i ne može biti: ista riječ u proznom i u poetskom tekstu, s obzirom na njihove denotativne i konotativne vrijednosti, nikad nisu isto.

35

3. Primjeri u Primjerima

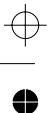
Primjeri su prva pjesnička zbirka Tonka Maroevića, a njezinu je poetsku misiju (zacrtavši time i putanju recepcije) pregnantno iznio Z. Mrkonjić¹¹, ustvr-

8 T. Benčić Rimay: *Pjesma u prozi, začetnica modernizma u poeziji*. Europski glasnik, 14(2009) str. 89–102.

9 Ista: *Identitet pjesme. Prilozi teoriji nastanka pjesme u prozi*. Forum, (1995) 11/12, str. 1126–1141.

10 T. Maroević: *Proza u stihu*, Teka, 1975, 9, str. 448–455.

11 Z. Mrkonjić: *Tonko Maroević*. U: *Izvanredno stanje*. Zagreb 1991, str. 333–342.



divši da su *Primjeri* uputa u metodu — to nisu primjeri poezije, nego primjeri znače pjesme, ali takve koje ne konotiraju poetičnost i slikovitost (odustajanje od prepoznatljive poetičnosti ostaje postojano obilježje ove zbirke). Posrijedi je prva zbirka iz 1960-ih u kojoj se dosljedno zastupa poetika »rasredištenoga« govora, koji jedinu središnju točku ima u sebi, u tekstu. Zazor prema tematskoj usredištenosti najjasniji je u trima ciklusima *Savršeni pejzaž*.

Iako početnička zbirka poezije i nevelika opsegom, *Primjeri* (1965) nisu prošli nezapaženo, no mnoge su značajke Maroevićeve pjesme u prozi (kao i u zbirci *Slijepo oko*, 1968) kasno uočene, pa tako i važnost na naslovniči otisnutoga dijela reprezentativne pjesme u zbirci (pjesma 2 iz dijela *Savršeni pejzaž III*)¹². Sama izdvojenost dijela teksta na naslovniči ističe formu pjesme u prozi i njezina kompozicijska načela. Zbirka ima 7 ciklusa, *Savršeni pejzaž, I, II, III, Iskušenja, Grebotine, Primjeri, Dvorjanin*. Prva pjesmu 4. ciklusa, *Iskušenja*, jedina je pjesma u zbirci neobilježena brojem, a manifestira formativna obilježja Maroevićeva stila u pjesmi u prozi: nekonvencionalna, razbijena sintaksa i proizvoljna upotreba interpunkcije, koja rezultira nedovršenim rečenicama i njihovim prekidanjima na neočekivanom mjestu.

Naslovna stranica zbirke *Primjeri*, osim autorova imena i naslova zbirke, sadržava u bijelom kvadratu tekst, koji Benčić¹³ navodi kao ogledni primjer simetrične i eliptične pjesme u prozi:

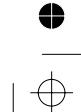
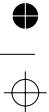
Ja pak to osjećam kao svrbež, ali
ne znam kada je počelo. Sjećam se
jednog jasnog pogleda, ako se o tome
radi. Kao da je opip postao reskiji
ili kao slano škakljanje od kojeg
se grč obličio. Ne mogu odrediti,
ali mislim da sam tek kasnije osjetio
snagu. Ta je proistekla iz mogu-
ćnosti odredenja; iz toga što sam
mogao prepostavljati da ima jedna¹⁴

Dvostrukost na planu konotacije i denotacije podcrtava karakterističan prijepor u pristupu pjesmi u prozi: može se čitati kao niz konotativnih značenja kojima treba pronaći denotate u zbilji, ili u tekstu realizirane denotate

12 T. Benčić Rimay: O Maroeviću pjesniku, pjesmi u prozi i našim kriterijima. Forum, (1995) 1/2, str. 173–178.

13 Ista: *Pjesma u prozi*. Zagreb 1997, str. 190.

14 Donosimo u sintaktičkom slijedu nastavak koji nije na naslovniči: *točka koja sabire, ili da je mogu odabratи kao onu koja sabire. Zahtjev je bio da se na njoj zadržim, ali odgovorih sumnjom, od koje je ona nabubrila (sam svrbež i jest od toga), i kulja i bridii kao da se stalno obnavlja, pa se sve oko nje smije i nadima.*

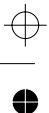


treba tumačiti konotativno, u tzv. prenesenom značenju. Benčić tvrdi, ni jedno ni drugo. U Maroevićevoj pjesmi u prozi opravdanim se čini tumačiti tekst kao »čisti« konotativni iskaz jer posjeduje i vanjsko obilježje imaginacijskoga, odnosno lirskoga, dakle, ritam, koji se očituje u naglašavanju pojedinih riječi, njihovu pomnom odabiru i još pomnijem rasporedu u retku. Osim toga, ne manje važno, u cjelini zbirka je introspektivna, intimistička, orientirana na esencijalne pojmove, na unutrašnja stanja, na sitne trenutke ili »primjere« specifičnih emotivnih stanja, jer subjekt učestalo u nešto sumnja, zbog nečega je zぶnen, nešto očekuje, nešto što, dakako, nije imenovan.

O *Primjerima* je važno podcrtati sljedeće: forma pjesme u prozi poslužila je Maroeviću ponajprije kao kompozicijsko načelo, i na razini cjeline zbirke, i na razini pojedinačnih pjesama. S obzirom na to da je riječ o nestihovanom obliku, pjesnik je pronalazio specifična grafička rješenja, otvarajući time pitanje razlika između pjesme u stihu, bilo vezanom ili slobodnom, proznog teksta i pjesme u prozi. Prema najočitijim vanjskim obilježjima, Maroevićeve pjesme doimaju se vrlo slične proznim criticama, ali ritmičnost i poetičnost udaljuju ih od narativnog pripovijedanja koje u pravilu ne podnosi učinak neortodoksnog poretka riječi i njihove značenjske sudare. Maroevićevi »primjeri« dokazuju da je pjesma u prozi i u nas odavno konstituiran žanr s razmjerno stabilnim statusom, iako nema, niti mu trebaju, konvencionalna obilježja slobodnoga stiha, iako u ovoj zbirci ostajemo posve u domeni lirike: semantički sloj otkriva temeljnu zaokupljenost samom vrstom — autoreferencijalna naslovniča s bijelim kvadratom i u njemu kratki tekst sugeriraju da unatoč proznom slogu nije riječ o denotatima posuđenima iz zbilje već o lirskoj pjesmi iz sfere imaginacijskoga, pa tako i u ostalim pjesmama raspoznajemo da je riječ o moru, savršenom pejzažu, ali fragmentirana sintaksa upozorava da ne čitamo putopisnu criticu o mediteranskom krajoliku, makar se čini očitim da je mogućnost zabune minimalna.

Maroević je, ne prekoračivši zakonitosti nevezanoga proznog sloga, funkcionalno spojio modus stiha i modus proze, pronalazeći sintaktička i semantička rješenja koja ne pripadaju standardu lirske oblike, ali svjedoče o tome da je pjesma u prozi za njegov autorski senzibilitet primjerena forma kojom se transponira poetski sadržaj te sugerira i stanovito nezadovoljstvo ili zasićenje stihovanim oblicima središnjeg toka onodobne hrvatske poezije.

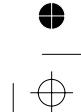
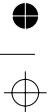
Potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih pjesma u prozi gubila je rubni status i ulazila u središte hrvatskoga pjesništva, što se dogadalo upravo u znaku implicitnoga pokušaja promjene zatečenoga stanja. Lišavajući pjesmu ograničenja stiha, lišilo ju se i konvencionalnih vizualnih poetskih signala, te prisililo da drukčije potvrđuje svoj poetski status. Posredna je svrha upotrebe pjesme u prozi, koja vrijedi i za Maroevićeve *Primjere* i za *Slijepo oko*, odustajanje od krugovaškog egzistencijalnog iskustva u zamjenu za usredotočenost na mehanizme artikuliranja i konstituiranja poetskoga smisla. Kod Maroevića tu po-

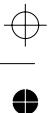


stoji specifičnost: naglasak na potrazi za mediteranskim savršenim pejzažom, a ne na opisivanju i divljenju prirodi takvoj kakva jest, otklon je od uspostavljanja konačnoga smisla i potvrda nakane da se istakne procesualnost, a ne čin uspostave smisla.

Zbirka *Primjeri* nije pjesnička proza nego prozno pjesništvo jer, uz ostalo već navedeno, sintaktičko segmentiranje i značenjska tamna mjesta na rubu razumljivosti dokidaju eseiziranje od kojega se pjesma u prozi rijetko oslobođa. Kako se sam Maroević suočio s tim poteškoćama objasnio je u poznatom članku *Za pjesmu u prozi*, iz *Telegrama* (17. VII. 1966): »Proza dopušta poeziji veću otvorenost. Bez hijerarhije, bez mehaničke kičme, pa i bez naglašenoga strukturiranja većih ili manjih jedinica, riječi se susreću mnogo slobodnijim kombinacijama, i više organički i više aleatorički nego što to dopušta mreža stilova. Sve disparatnosti lakše bivaju asimilirane, oštchine protustavova, budući da nisu eksplicitne, dobivaju međuznačenja.« Govoreći o D. Dragojeviću, Mrkonjiću i drugima, zaključuje da je pjesma u prozi sam vrh naše poezije i znak relativiziranog povjerenja u značenje same riječi, izbjegavanje retorike i pokušaj da se fiksiraju iskustva koja su istovremeno i stvarnija i transcedentalnija.

Odustajanje od lake, prepoznatljive poetičnosti najvažnija je žanrovska značajka zbirke *Primjeri*, ostvarena upravo zahvaljujući pjesmi u prozi.





Mirko Tomasović

Kako smo prevodili Danteovo »djelce« *Vita nova*

»Mais où sont les neiges
d'antan?«

39

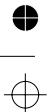
(Villon)

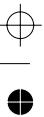
Nisam vičan uspomenskom štivu, jer sam ga izbjegnuo sve do Tonkove sedamdesete obljetnice života (1941.–2011.), pa ne »mrgodi čelo čitatelju«, ako ti moj tekst dosadi. Sjećanja naviru u bujicama i gogoljima, ali postoji pogibelj od tzv. selektivne memorije, koja je, medicinski utvrđeno, posljedak starosti. Izim toga bilo je to godine 1962. i 1963., od kada je Savom poteklo puno vode (nizbrdo!), posebito 1964. kada se zbila diluvijska poplava.

Kako se uopće zbilo da su dva golobrada (nije metafora) mladca, još sveučilištarca, latila se »ponašivanja« ponajpoznatijeg Danteeova talijanskog djela nakon *Božanstvene komedije*, bez kojeg se ona ne može u potpunosti razumjeti (što tada nismo znali, valja biti pošten), a za koje smo po Danteeovoj sugestiji iz I. poglavљa: »Incipit vita nova«, ostavili latinski naziv *Vita nova* (talijanski: »La vita nuova«, hrvatski: »Novi život«)?

1.

Iskra je vrcnula na nezaboravnom seminaru Ivana Slamniga, kad je on za slušatelje IV. godine študija, prvi u povijesti Sveučilišta, uveo traduktološke vježbe, skupno prevodenje. Skupno se prevodila Petrarkina glasovita zvonjelica »Movesi 'l vecchierel canuto e bianco«, šesnaesta pjesma po redu u njegovu *Kanconijeru*, a moja je verzija odnjijela premoćnu pobjedu, te me pratila dobar dio života, jer sam je još šest puta preradivao, jedanput temeljito. Ta me pobjeda obodrila u tolikoj mjeri da sam nastavio prevoditi Petrarkinu *Pjesmaricu*

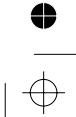
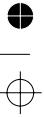




iz Camerinieva izdanja *Rima* iz 1887. s bilješkama Giacoma Leopardia. Izdanie je bilo vrlo dobro komentirano, što mi je olakšalo razumijevanje izvornika, a kupio sam ga, ako koga to zanima, u bogodanu antikvarijatu u Masarykovoj, nestalom u vihoru komercijalizacije »atraktivnih« prostora u središtu Zagreba. Prevodio sam Petrarcu u »študijskoj« sobi za romaniste, smještenoj u baraci zgrade Odsjeka u Zvonimirovoj ulici, ali puno više u trokrevetnoj podstanarskoj sobi na Drenovcu (tik do Jordanovca). Usporedice sam na glas učio radi izgovora španjolski iz Velikanovićeva priručnika te iz drugih pomagala na francuskom jeziku. Učio i naučio. Susobnicima sam, Ivi Bilankovu i Tonku Maroeviću, s tim svojim španjolskim poprilično išao na živce, ali su se na kraju, kako smo skladovali u svemu drugom, pomirili, čak izgovarali moje omiljene izreke na kastiljskom, primjerice: »Tripa vacía — corazón sin alegría.« Što bi se po hrvatsku reklo: »Želudac prazan — treba ići na kazan« (slobodan prijevod, doslovan: »Utroba prazna — srce neveselo«). Ta izgovorena španjolska poslovica obično je značila da valja ići u potragu za hranom. Tonko nije bio jaljan zbog mog uspjeha kod prof. Slamniga (onda i sada ljudski neporočan), daleko od toga, nego je valjda predmijevao: »Stani, Mirko, i mi konja za trku imamo!« Kad je s kolegama »kunsthistoričarima« otišao na poučnu »ekskurziju u Italiju, što je onda zbog administrativnih zapreka, bio zgoditak na lutriji, nije se, bogme, dao u profani »shopping« (šuškavci, traperice, nylon bijele košulje, špicericice) već je sve devize potrošio na »libre«. Nabavio je i Petrakin spjev u tercima *I trionfi*, koji je nemilice u drenovačkoj tišini prevodio, i nikada objavio. Tonko, što čekaš?

2.

Potkraj 1962. odlučismo spontano i nenadano, bez nagovora nekmoli nadružbe, napokon u cijelosti prevesti na hrvatski Danteov *Novi život*, osjećajući se valjda sposobnim za to poslanje, iako kao prevoditelj posve bezimeni (poznati tekar prof. Slamnigu, koji nas je osokolio, pregledavši »pokusne« dionice, i upozorivši na neke jezične propuste). S našim smo se profesorom već tada sprijateljili; on nas je na stanovit način prihvatio kao kolege. S poznatim je slamnigovskim retoričkim paradoksom u predsmrtnom razgovoru za *Vijenac* na pitanje, koji su mu bili najbolji studenti u nastavničkoj karijeri odgovorio približno ovako: »Tomasović i Maroević samo su oni bili učeniji od mene!« Možda smo imali u podsvijesti: »Kad Slamnig i Šoljan mogu prevoditi *viribus unitis*, zašto to ne bi mogli Maroević i Tomasović?« Preuzetnosti nam, dakle, nije nedostajalo. Što se tiče jezične insuficijencije, čini se da su u dvolistu Maroević-Tomasović proradili geni »dalmoških« diletanata iz XIX. stoljeća: meta im bila glava talijanske poezije, »pohrvatiti« nikoga drugog doli *vrhovnog pjesnika* (»il sommo Poeta«), Dantea. Oni su nama prednjačili po poznavanju talijanskog jezika, na kojem su se, među ostalim, školovali, a mi njima po poz-



navanju hrvatskog, kojeg su zvali, neki još uvijek, »slavo«, »illirico.« Mi smo, za razliku od njih, imali jako uočljiv smjerokaz za prevodenje starotalijanskog pjesništva, Kombolov prijevod Danteova spjeva *Božanstvena komedija*, u nekoj mjeri svježe djelo, objavljeno u poraću. Kombol nam je dao primjerene metričko-strofičke standarde i bio istinskim uzorom, tako da smo pojedine stihove njegova prijevoda znali naizust, čak čitave tercine. Ja sam znao krasnoslo-viti neke iz epizode o Franceski da Rimini ne krijući potresenost:

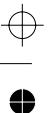
»Al' ako li ti prva klica znana
ljubavi naše pažnju tako mami,
ispričat ču tu oka rasplakana« ...,

dok me susobnici ne bi opomenuli: »Dobro čuli smo to sto puta!«

3.

41

Glede, traduktoloških, rekli bismo danas, načela ravnali smo se bez kolebanja prema kombolovskom standardu, to će reći dosljedno smo se držali jambskog jedanaestercu i pravilnog srokovanja. I još smo nešto »pobrali« od Kombola, što je urodilo recepcijском dražešću prijevoda, protkali smo našu verziju znakovitim leksikom davne hrvatske poezije. Ja sam htio da takvih izraza bude što više, ali me Tonko »bremzao«. Premda nismo študirali jugoslavistiku, zvонjeli su nam njezini stihovi u ušima, jer smo bili načitani Slamnigovom *Antologijom hrvatske poezije od najstarijih zapisa do kraja XIX. stoljeća*. Tonko je študirao uz komparativnu književnost povijest umjetnosti, Mirko francuski jezik i književnost, Ivo »čistu« filozofiju (dali smo mu nadimak Vranicki, po po-kojnom profesoru Predragu Vranickom, njegovu profesoru, te filozofskom pis-cu). No, čini se da nam je komparativna književnost bila ponajbliža, zahvaljujući legendarnom utemeljitelju Odsjeka za komparativnu književnost, prof. Ivi Hergešiću, i njegovu nenadmašnu animatorskom predavačkom daru. Kao »candidati philosophiae« (još se moglo sresti takvu titulitanje) kolege Ivo Bilankov, Tonko Maroević i Mirko Tomasović, upisani 1959., spadali su u četvrti po redu brucoški naraštaj na komparatistici, koja je proradila 1956., postavši uskoro »studij« u modi, jedan ga je zagrebački »partijski sekretar« nazvao »elitističkim« u ideološki deprecijativnom smislu. Predavač je na Katedri za komparativnu povijest hrvatske i ostalih jugoslavenskih književnosti bio Ivan Slamnig, a obrađivala se u glavnini tzv. starija hrvatska književnost, koji je potpuno promijenio naš senzibilitet prema humanističko-renesansno-baroknoj tradiciji. »Skripte« nam, istina nije napisao; za nas su one bile spomenuta mu *Antologija*. Vrijedni čitatelji, možda ćete teško povjerovati, da smo čitave pje-sme, ne samo kitice, iz te knjige govorili naizust. Ja ih još pamtim, i s njima sam »paradirao« pred svojim slušateljima na istoj katedri (1971.–1999.). Među



42

Uživali smo u veličanstvenu uvodu *Suze Marunkovih* Ignjata Đurđevića:

»... pus Marunko i samoćan,
na trišlu se tu nasloni,
vas užežen i samoćan
u ljuvenoj srceboni
cjeć Pavice za kom gine
babopoljske djevičine.«

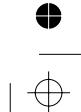
Nikad ne ipak nisam usudio krasnosloviti omiljeni nam dvostih:

Ne bjež' Pave, bud' mi draga
repimo se, Pave draga

da ne bude pogrešno shvaćen i ne prekršim galantni kodeks, kojega sam se dosljedno držao tada i poslije. Ja sam od Tonka više »guštao« u pravim ljuvenim sastavima, budući da sam iskazivao svoju ljuvenost, poluzaljubljen u šiparice i ine ljepotice, dok je tu moju sklonost i čestokratne odlaske na »sudare« Tonko držao tolerabilnom neozbiljnošću. Ja sam govorio da po Croceovoj doktrini, tada jako cijenjenoj, za Petrarkinu ljuvenu tematiku potrebujem primjerenu doživljajnost poezije, simbiozu fikcije i zbilje.

4.

Tek poslije sam spoznao od kuda dohodi ta naša opčinjenost Danteovim mlađenačkim autobiografskim djelom kao vrhuncem »dolcestilnuovizma«: time nas je kao i cio naraštaj zarazio T. S. Eliot, Ezra Pound mi je bio manje poznat zbog jezične prepreke, koji su intertekstualno i citatno aktivirali pripadni-



ke te talijanske pjesničke škole na razmeđu XIII. i XIV. Stoljeća. Bizarno je danas reći koliko smo se »palili« na Eliota, Ante Stamać poglavito, koji je ponекada kod nas stizao na konak. *Izabrane pjesme* T. S. Eliota (Sarajevo, 1963.) za društvo na Drenovcu postadoše kultna knjiga; većinu su ih preveli dvojac Slanig–Šoljan, neke i Tomica Ladan, potpisani i kao urednik. Prevođenje udvoje »krugovaša« Slaniga i Šoljana za nas je značilo plauzibilan postupak, jer su tada već postali poznati književnici. Konkretnije: Eliot je prvoj pjesmi u tom izboru stavio kao *motto* dva trostihia iz Danteove *Božanstvene komedije* (I., 27, 60–65). Imala je naslov nadasve zvučan: »Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka.« Često smo kao poštalicu rabili njezin dvostih:

Kroz sobu žene hode dolje–gore
o Michelangelu zbore.

Najpoznatiju svoju poemu Eliot je posvetio Poundu sa sintagmom iz *Čistilišta* (XXVI., 115): »Tu miglior fabbro del parlar materno«, koja se odnosi na provansalskog trubadura Daniela Arnauta (*Čistilište*, XXVI, 115). Puno stihova Eliota znali smo također naizust. Štoviše, Tonko mi je darovao neku knjigu (u tome je prema meni bio iznimno rastrošan) s vlastoručnom posvetom »al miglior fabbro.« Eliotofilski smo se vladali i za naših internih »muzičko-literarnih večeri« na Drenovcu: stavili bismo kvrgavu vješalicu nasred sobe i oko nje se uhvatili u kolo govoreći ritualno početak V. dijela *Šupljih ljudi*:

43

Plešemo evo oko indijske smokve,
oko indijske smokve, indijske smokve
plešemo evo oko indijske smokve
ujutro u pet sati.

Istina, to nam se ponajčešće događalo podnapitim lozovačom koju sam dobivao iz zavičajnih Kučića, rakijom s visokom gradacijom, koju je pokojni Pere Bručić (katkada bi u krizi svratio i on kod nas na prespavanac) zvao »vatrenjačom«. Svraćali su do nas na »vatrenjaču« isto tako Dodo Horvatić, Jozo Laušić, mili pokojnici, te Duka (Petar Dukić), koji je onda pisao stihove, a poslije se skrasio na Televiziji. Drenovac je za pokojnog Dodeka i Antu Stamaća bio i usputna postaja njihova uspinjanja do osmogodišnje škole na Jordanovcu, gdje je u podrumu bila učenička tiskarnica. U njoj su o vlastitu trošku otisnuli svoje prve zbirke pjesama. Sjećam se da smo Anti pomogli u transportu *Rasapa* (1962.) i da smo to kliktavo proslavili, ali se ne sjećam jesmo li pri tome »plesali oko indijske smokve.«

5.

Ponajmanje je bitno što smo »obatrojica«, kako bi rekli Splićani, smrtno ozbiljno pisali stihove boraveći na Drenovcu. Ivo (Bilankov) odbjegli je pjes-

nik, od kada je 1980. sabrao svoje stihove u dvije vrlo dobre zbirke, ja sam najranije od njih objavio jednu pjesmu u *Zadarskoj reviji*, koju nijedan hrvatski antologičar, s trima sam najvažnijim vezan i kumstvom, nije držao vrijednom pozornosti; Tonko s reputacijom jednoga soneta, koji mu je *Vidik* objavio kao šestoškolcu. Ja, nevičan alpinističkom penjanju kao Tonko, odustao sam, a on se popeo na Apolonovu goru, na Parnasu se trajno ugnijezdio. Odustao sam od javne poezije, ali sam napisao desetke i desetke prigodnica, najviše zvonjelica za imendane, rođendane, vjenčanja, promaknuća, porodaje, preselidbe, jednoj riječju puno pjesama i to, različno od Stéphana Mallarméa, »mahera« prigodne poezije, dakako, ne u slobodnom obliku, nego u vezanomu i pomno srokovanu. Tonko je pobrao razne nagrade za svoje zbirke, zaslужeno, čak su mu se stihovi izvodili na ovogodišnjemu (2011.) Festivalu zabavne glazbe »Split« uz napев Đela Jusića. Svaka čast! Ja sam topogledno doživio poraz, jer moj rođeni sin Marko, produktivni skladatelj, nije prihvatio moje uratke, tekstove za svoje *pop-rock* i slične melodije, koje sam mu pokušao podvaliti, zgranut srokovima i metrikom riječi njegovih kompozicija. Bio je pri tome dosta nježan: »Deda, pa to je izvrsno!«, ali nijedan tekst nisam čuo pjevati ni izvoditi na festivalima, a što je najgore nisam im sačuvao kopije. Rekao sam Marku: »Od sada imaš povlasticu zvati kuma nam ne više *barba Tonko*, nego kolega Maroeviću!« Vazda sam Tonkaču govorio: »Lako je tebi, jer si darovitiji od mene!« On bi otpovrnuo: »Ajde, nemoj me...«, budući da je on meni puno češće nego ja njemu iznosio svoju svagdašnju jadikovku: »Lako je tebi, ti se baviš isključivo svojom strukom, oreš po odabranoj njivi, a ja imadem toliko »dugova« (obećanih tekstova), što je, ako ćemo biti pošteni: živa istina: permanentna otvaranja izložaba i predstavljanja knjiga, pisanje likovnih kritika, eseja i monografija, također i književnih tekstova svih vrsta i žanrova, tu su i dramatizacije za kazališne izvedbe, svakovrsni simpoziji u tuzemstvu, »regiji« i inozemstvu; dvije godine imao je i ljetnu teatarsku sezonu, glumeći u jednom komadu Jorgea Borgesa. No, »principium erat in cubiculo drenovico«, jerbo je Mrva (iščeznuli Tonkov davni nadimak iz Splita) prvi objavak sročio u našemu podstanarskom boravištu, kazališnu recenziju za *Studentski list* pišući je od mraka do zore, truseći kučićku lozovaču, a od vremena na vrijeme čuo sam i njegovu originalnu psovku, vrlo maštovitu, koju ne mogu zbog urođene čednosti navesti.

Kada je već riječ o Tonkovoj višestranosti i višeauzletosti, čujemo li se ili vidimo, on vazda nujno spomene: »Lako je tebi, sutra treban u Ljubljani, prekosutra u Mletcima otvaran izložbu, zakosutra držin predavanje u Splitu, nisan završio jednu monografiju, čekaju me dvije recenzije...« Ja ga na pedagoški (tri sam godine stariji od njega), prekorim: »Ma si ga hotio, ma si ga hotio...«, što je Tudiševićev prijevod Moliereove replike: »Tu l' as voulu, George Dandin....«, koja je postala francuskom uzrečicom, na koju on ama baš uvijek prasne u smijeh i oraspoloži se.

6.

Kao što zamjećuješ, »hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère«, kako glasi jedan stih Charlesa Baudelairea, koji je citatno koristio T. S. Eliot isto tako, a mi pobožno čitali iz zbirke s predgovorom prof. Hergešića (sjećam se i maksime s njegovih predavanja: »Les modes passent, Baudelaire reste«, u čemu je bio dalekovidan), štivo mi se rasplinjuje u mnoštvenosti prisjećaja, tj. disgracija. To je detektirala, već davno, moja poštovana lektorica iz francuskog Madame Alexandre, kod koje sam kao uvjet za potpis semestralno pisao pismeni sastav, *la composition*, pa me jednom ljudko savjetovala da si malo čvršće složim i ustrojim tekst, na što sam joj ja glupavo spominjao pojmove iz književne kritike, tada u modi, kao što su »unutarnji monolog«, »tok svijesti«. Rekla mi je uz osmijeh: »Ostavite vi kojekakve Anglosaksonce, vi ste, savez-vous, student francuskog jezika i književnosti, pa se učite pri sastavljanju teksta čitajući, par exemple, Pascala, La Bruyère, Madame Sévigné. Bon!« Elegantna Parižanka nije ni predmijevala da su joj preporuke voda na moj mlin, budući da sam bio fanatičan štilac i kupac dijela francuskih klasicista iz »stoljeća Luja XIV.« (Voltaire), dok sam, naprotiv za XX. stoljeće manje mario izim za A. Gidea i H. Millona Montherlana čije sam romane gutao. Oba su mi se romana, nevidene recepcije kod medija i publike Françoise Sagan, pedesetih i ranih šezdesetih godina prošloga stoljeća, naslove im i ne ču spominjati, jer su oba potpuno zaboravljena, činila precjenjenim, zapravo nezanimljivim. Jesam li imao pravo? U pogledu Saganice Tonko se slagao sa mnom, glede XVII. stoljeća pokazivao je popriličnu rezerviranost, a ja postao pravi »erudit« za to razdoblje, stručnjak za epistolografe pače, od kojih su neki bili čak nepoznati gospodi profesorici, što nam predavaše »le grande siècle«.

45

7.

Vrijeme je da se kanimo izraslina na tekstu i vratimo naslovnoj temi. Toploški i tehnički opis prevođenja izgledao bi ovako. Prevodili smo, kako sam već rekao, u drenovačkoj rezidenciji. Sporo je išlo. Ubrazanje su donijeli zimski praznici 1963., kada smo obojica otišli na jug k svojim obiteljima. Zadaća nam je bila: po svaku cijenu napokon okončati prijevod, što smo i učinili, boraveći najprije u Kučićima pokraj Omiša, mojem zavičajnom selu, potom u Splitu gdje su Tonkovi stanovali u ulici koja je u smjenama vlasti uvijek dobivala novo ime, a prostire se do Viške. Za izvornik nam je služilo izdanje *Novog života* Tommasa Casinia iz 1905. Zašto smo uzeli to razmjerno staro izdanje, a ne neko novo: zbog autoriteta Casinia kao prireditelja Dantove *Biožanstvene komedije* i Petrarkine *Pjesmarice*, vjerojatno još više zbog toga što je njegova *Vita nova* imala opširne bilješke i obilna tumačenja, pa smo živjeli u zabludi da nam *il sommo Poeta*, gledom na razumijevanje teksta, ne predstav-

lja nikakvu teškoću. Tonko bi dolazio na »posao« s jednom tankom i dobro zašiljenom olovčicom (ne većom od naprstka). Više sam mu puta rekao da je ta olovčica, refleks podsvjesne mu bodulске škrnosti, na što bi se on dobrohotno nasmijao. Tonko nije bio škrt ni onda ni sada, osim u uporabi brzoglasne naprave, mobitela nema, jer s njim kao i ja ne zna baratati. Tonko je druželjubiv, izrazito darežljiv, ne odbija nikog kad mu zaiska inetelektualne usluge, pripravan je priskočiti u pomoć velikom krugu prijateljā, zavičajnika, kolegā po raznim osnovama, brojnoj kumčadi po noći i danju, po »zvizdanu« i smrzavici do samozatajnosti, na granici mazohizma, što sam mu više puta rekao u bradu kao stariji (za tri godine) od njega. Drugi dio logističke opreme donosio sam ja, bilježnice. Kad smo završili koje poglavje ili pjesmu, ja sam to označavao službenim terminom, »zbubali smo to«, što je bio znak da uzmemo predah. U biti išlo nam je lako, kao da smo bili nadahnuti, jer smo bili prepjevno svježi, neistrošeni, bez ikakva kompleksa, neutemeljeno samouvjereni. Tonko se i neumjerenog divio mojoj verziji, koju sam ispalio na prvi hitac, prvog stiha glasovite balade, na neki način manifesta »dolcestilnuovističke« poetike, *Donne ch'avete l' intelletto d'amore* (*Gospe, što znate duh ljubavi prave*). Većinu tekstovnih citata donosim po sjećanju, pa i taj, također i ovaj: »Jerbo ne želi uznosit' se sama«, kompliment Beatriči, Blaženki, ja samo predložio, Tonko ga s oduševljenjem prihvatio, koje mu oduševljenje nije prestalo ni sada. Ja sam bio dosta suzdržan. Iako smo verziju Dantea supotpisali, nismo se ustezali kod pojedinih mjesta komplimentirati jedan drugom. On je zaslужan, s jedne strane, za stilizaciju: »... kada se prvi put pred mojim očima pojavila dična vladarica moje duše, koju mnogi i ne znajući joj imena nazivahu Beatrice«, tj. Blaženka. Tonkove su dionice 60% u kongenijalnom prijevodu kratkoga posljednjeg poglavљa (prethodni citat pripada drugom poglavljju), u kojem Dante kao u kamen uklesanim riječima veličanstveno navješće Božansku komediju: »Neka mi zatim podade onaj što je kralj milosti da se moja duša preseli gledati slavu svoje gospoje, to jest blagoslovljene Beatrice, koja u vječnoj slavi gleda lice onoga *qui est per omnia saecula benedictus*.« Prije toga uslišana mu je životna zamolba, »tako da se nadam, ako se svidi Onomu od kojeg sve stvari proistječu, da mi život potraje još nekoliko godina, da će reći o njoj što nikada ni o jednoj nije bilo rečeno«. Iako se dvojac Maroević-Tomasović naprevodio i naprepjevao, on *Vitam novam* stavljala na prvo mjesto. Svejedno, nije sve išlo glatko, kao »po špagici«. Bilo je kod traženja srokovske škrge zubiju, prizivanja Ujevića (»I svaki uzdah bit *Vita nova!*«), pa i različitih rješenja za pojedini stih, koja nismo uspjeli podnipošto uskladiti, pa smo, da »posal ne trpi«, našli čarobnu formulu. Vukli bismo »bruškete« (drvca u funkciji ždrijeba). Što bi Fortuna odlučila, prihvaćali bismo bez gundjanja, bez »ronzanja«, kao da nismo rođeni u istom gradu, a vjerojatno i rodilištu. Jedne smo kasne noći zapeli na srokovanju i napokon, skakućući od radosti, našli soluciju: *počima – očima*. Ujutro smo od nje odustali, čudeći se našem sljepilu. Rima je na prvi pogled podudarno efektna, ali nesmjestiva u jambski

jedanaesterac i sedmerac originala zbog »daktila« na kraju stihova, pa je djelovalo, složismo se obojica, rogobatno, fuj! Da bismo našli drugu, napravili smo stanku te se otišli nogometati »na male branke«. Nismo tražili nikakovu udobnost pri radu, čak ni stol za pisanje, pa smo tako u Kučićima, iako je kalendarška zima bila u jeku, otišli na proplanak iznad Kapelice Gospe Lurdske, prostrli sukanac na malu čistinu, na nj postavili prijevodno *ratilo* (stari naziv za pribor pri poljskom radu), koji se izraz još rabio u Kučićima. Poslije, kad sam postao učeniji, video sam da je iz Marulićeva leksika. Godili smo na suncu, razgibali se povremeno s »krpašem« (loptom kućne izrade) i prevodili Dantbove žalopojke zbog Blaženke, dok ne bi zazvonilo podne s mjesne crkve Svetog Luke, što znači da je trebalo smjesta ići na objed. Stol se kod mojih prostirao uvijek na taj zvon.

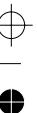
I napokon nakon svih utihā, maestrala i burina, te bura i nevera plovili smo prema luci i u nju stigli. U proljeće Godine Gospodnje 1963. u Splitu smo u Tonkovu obitavalištu dva dana i jednu noć tipkali i otipkali naš prijevodni tekst i svečano objavili »navijačima«, Jakši i Vinku, mlađoj Tonkovoj braći i pokojnom šjor Frani, koji nam je stavio na raspoložbu stroj za pisanje, papir i indigo, da je misija okončana: prvi hrvatski prijevod drugog Dantova djela po važnosti bio je pripravan za tiskanje. U naletu neslućenog zadovoljstva zbog sretno obavljene ekspedicije, Tonko je predložio da napravimo i rimarij našeg prijevoda *Vitae novae* što smo i brzopleti i naumili, i još brže od tog odustali. Zapisali smo i prvi par srokova *mala-dala*, što je bila pravilna, naglasno podudarna, ženska (dvosložna) rima, k tome i birana (pridjev i glagol), no imala je veliku »falingu«: mogla je izazvati »grješne« neplatonske primisli. To nam se činio »malum omen«, poticaj na blud, jedan od sedam »smrtnih« grijeha. Zaboravivši u tili čas na rimarij, otputismo se sporovoznim, drugim razredom, vlaka u Zagreb, punim »studentarije« koja se nakon »ferija« isto tako vraćala u prijestolnicu. Naslušali smo se kako iz hodnika našeg vagona dopire bučni pjev opscenih, lascivnih pjesama naših kolega, miljama daleko od svake galantne tankoćutnosti. Na Glavnom kolodvoru čekali su nas kolege, drenovačko društvo, kojem smo iste večeri čitali prijevod Dantea. Pročulo se o njem diljem Fakulteta uz nukanje da ga što prije objavimo. Iste godine diplomirali smo u redovitom roku oba glavna predmeta, Tonko komparativnu književnost i povijest umjetnosti, ja komparativnu i francuski jezik. Tko se time danas može pohvaliti? Tonko je bio bolje sreće, ostao je u Zagrebu u svojstvu asistenta na Odsjeku za povijest umjetnosti, ja otišao u Sinj gdje sam dobio mjesto profesora hrvatskoga i francuskog jezika na tamošnjoj gimnaziji. Drenovačko me društvo ispratilo na noćni vlak za Split, »daždile mi suze s uzdahom složene« (Petrarca), a ja mišljah u sebi: »Vratit ću se valjda u Zagreb i ja!« I jesam nakon osam godina. U Sinju primih časopis *Razlog* iz 1964. (s mnoštvom tiskarskih grješaka) sa sedam poglavlja našeg *Novog života*, što me jako obradovalo, ali mi se nakon toga stegnulo srce od čežnje za Zagrebom, gdje su mi bili pri-

jatelji i banili se mladi literati, a ja čamio daleko od vrela pjesničkih dogadaja. No, nisam padao u cmizdru (depresiju), našavši nove prijatelje i prijateljice. Iste te godine, 1964., zagrebačka *Republika* tiskala je još sedam poglavlja prijevoda, godinu poslije dodatnih pet splitske *Mogućnosti*, *Dubrovnik* sedam. *Zadarska revija* g. 1964. objavila mi je četiri soneta iz Petrarkinog *Kanconijera*, što su mi učenici, koji su pratili sve ondašnje časopise, jer je Gimnazija na njih bila pretplaćena, zamjetili, u prvom redu riječ je o Svetmiru Paviću, sada već pokojnom, Stipi Brčiću, sveučilišnom profesoru na zagrebačkoj Arhitekturi, i Ivici Šegi, televizijskom redatelju. Moji objavci bili su im toliko sugestivni da su i oni pokušali prevoditi »dolcestilnuoviste« te nekoliko verzija njihovih soneta dali objaviti u školskom listu. Tonko i ja vezu nismo nipošto prekidali, ja od 1968. poslije Sinja, glavnog grada Cetinske krajine, u splitskom brodogradilištu, glasovitom »škveru«, na nižem položaju: radio sam kao »referent za propagandu« (to je bio naziv tvorničkog novinara). Tonko se ljeti iz glavnog grada svih Hrvata »spuštao na more«, te smo zajednički prepjevali osam izvanrednih Cavalcantieva soneta, pjesama Dantova pobratima i ljuvenog pjevidruga, i priočili ih u *Kolu* (1968.). Urednik *Kola*, Igor Zidić, klasičar kao i mi, oduševljen Cavalcantievim zvonjelicama, prijevode je otisnuo i kao ukusan separat s kojim smo se također šepurili pred općinstvom kao promotori »dolcestilnuovizma«.

Puno veći promotor je Frano Čale, čija je antologija *Talijanska lirika od postanka do Tassa* izšla iste godine, 1968., a bila je velikim dijelom sastavljena od već objavljenih prepjeva starotalijanske lirike po časopisima, što smo ih stoga dobro poznavali. »Zhubali« smo i tri zvonjelice Cina da Pistoia, kojeg su hvalili i Dante i Petrarca, posljednjega većeg »dolcestilnouvista« (*Susreti*, Umag 1968.), tako da je tih godina vladalo u nas neponovljivo ozračje u prevođenju davnih pjesnika s Apenina. Tada se s velikom energijom i poletom prof. Čale dao u znamenit pothvat: hrvatski prijevod cjelovita *Kanconijera* (pojavio se dvojezično 1974.). Naš nezaboravni učitelj i prijatelj odredivao je koje će sastavke tko prevesti, pa smo i mi dobili popis Pretrarkinih soneta i kanciona, od kojih smo osam prevedenih pjesama i objelodanili u riječkim *Dometima* (1970.). Dok smo se gombali s metrom i rimom *Kanconijera*, »dopo tanti anni« ostali su isti simptomi iz suprevođenja *Novog života*. Ja sam bio »tvrdi« u obdržavanju jambskog jedanaesterca, on u prenošenju svih i najsitnijih čestica izvornika. Imao je Tonko neobičan slogomjer, kojeg se nije odrekao. Brojio bi naglašene i nenaglašene slogove u pojedinom stihu, tako da bi stisnuto pesnice: izbočeni dijelovi (zglobovi) označavali su mu naglašene, udubine između njih nenaglašene. Nakon obavljene akcije, ja bih kadšto dobacio: »Tako je, druže komesare!« Radili smo na *Kanconijeru* ljeti, kad bi Tonko dohodio u svoj ljubljeni Split, obično subotom i nedjeljom za mojih neradnih dana u Brodogradilištu. Bračni par Tomasović iznajmio je jednosobni prizemni stan u Omiškoj ulici, blizu Tonkove splitske adrese, pa smo orno i učinkovito mogli prenositi Petrarkine *Rime sparse*. Jedne smo subote zapeli, ni makac: Ton-

ko je od muke nadolijevao »bićerin« kućičkom rakijom, razdrljene košulje i raščupanih vlasti, ja iznad koljena zavrnuo lijevu nogavicu pidžame, kad netko zazvoni na vratima. »Vladarica moje duše« (u trajnom stanju) reče nama bora većim u »kužini« kao radnom prostoru: »Sigurno je susjeda, jučer sam joj posudila *batipan*« (po purgerskom *klofer*). Nije bila šjora Domina ni njezin odašnik, nego, »mamma mia buona!« dva ulickana, elegantno obučena Talijana, moja poznanika s trajekta za Pescaru i ugodna sugovornika na plovidbi do prekojadranske obale. Malo zbunjeni, malo postideni zbog osobne neurednosti, dočekali smo ih srdačno i počastili pićem. Na moju napomenu, punu ponosa, da s prijateljem prevodim Petrarcu, Carme oduševljeno uskliknu: »Ma che meraviglia! Complimenti!« te dodade da se njegova unuka zove Laura, a drugi imenom (čini mi se) Pino pridometnu da se njegova susjeda u Pescari zvala Laura, ali je, »povera« nedavno umrla. I ništa više! Uljudno su se ispričali; nakon poduzeća časkanja, pozvali su nas da budemo njihovi gosti kad navratimo u Pescaru, koju je Carme, »un italiano vero«, neprestance kao »un pescarese d'origine« proglasio najljepšim gradom na svijetu. Izljubili su nas na oproštaju, nijednom riječju ne spomenuvši Petrarcu. To nas je toliko kosnulo da smo prekinuli rad i otišli u obližnje dvorište igrati na »male branke«. Gotovo da zaboravih prevažnu stvar vezanu uz Tonkovo ispijanje rakije. Kad nismo jeli, i ja i Tonko, pili smo isključivo žestoka pića, dakle ni »gemište«, »špricere«, »musolinije«, sokove (Bože sačuvaj!), već konjake, vinjake, votke, »džine« i slično. Pili smo koliko nas je tko nudio, otporni prema alkoholu bez prema. Još i danas Tonko je ostao vjeran istom piću, pa mu ja dosadim operajući: »Ti, gospodsko dijete, trošiš rakijetinu, ja pijem samo elitne francuske cognace i po koji odabrani whiskey.« Staklenku »martella« kupio sam, po onda basnoslovnoj cijeni, tekar 1970., kad sam primio suaktorske primjerke knjigom objavljene *Vitae novae!* Skrenuo sam opet s kolosijeka, pa se vraćam na prave tračnice.

Naime, gotovo cio prijevod Dantea objavili smo po časopisu, donio nam i stanovitu reputaciju, ali nismo dobili nikakvu ponudu od nakladnika da se taj prijevod tiska posebno ukoričen, niti smo se mi, »anonimci«, usudili to ikomu predložiti. Ali se za to pobrinula »la providenza divina«, namjerivši me na prijatelja Nedjeljka Fabria u Rijeci, gdje je on tada obitavao, a ja tamo naišao u svojstvu novinara splitskog Brodogradilišta. Nedjeljko je po časopisima štio naš prijevod, jako mu se svidio, te mi bez okolišanja ponudio tiskanje *Vitae novae* u ediciji *Obale-Sponde*, koju su pokretali upravo *Dometi i Edit*, riječki časopis Matice hrvatske i riječki nakladnik za tiskovine na talijanskom jeziku. Čim sam došao u hotel, napisao sam kliktavo pismo Tonku, on je, naravno, bio suglasan, te je *Vita nova* zaslugom kolege Fabria ne samo objelodanjena u ukusnoj opremi Ante Giaconia (Rijeka, 1970.) nego i honorirana s trista tisuća najstarijih dinara, koju svotu bratski podijelismo »fifti-fifti«. Istina, Tonko je najprije predlagao da cijela svota pripadne meni, pa onda dvjesta meni, sto njemu zbog tobobnjega većeg mojeg udjela i pronalaska nakladnika. Ta pato-

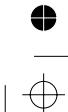


loška averzija prema novčanim honorarima ostala je do dana današnjega Tonkova pratilja; tvrdim paće da je više njegovih radova i usluga obavljeno besplatno, manje s novčanom naknadom.

Mrzovoljan je toliko da ni ne pomišlja otvoriti »kreditnu karticu«, a svi pokušaji da ga se na to nagovori izazivlju mu provalu bijesa.

Ja u Splitu, Tonko u Zagrebu, u permanentnom dopisivanju, pratili smo u medijima odjek našeg prijevoda, koji nije izostao. Ipak, veliku zadovoljštinu dao nam je recenzijom u znanstvenom periodiku *Studia Romanica et Anglicana Zagrebinesia* (1971/1972) Frano Čale, tada vodeći hrvatski talijanist i prevoditelj drevnih talijanskih pjesnika. Prebirući po dokumentaciji, ovih sam dana naišao na osvrt Tonča (Petrasova Marovića) u Dnevniku Radio-Splita od 1. kolovoza 1970., koji me iznenadio upućenošću recenzenta u Danteovo djelo. Tonči je citirao višekratno Eliota, među ostalim Eliotovu misao da je »*Vita nova* mješavina biografije i alegorije«, što je ne samo točno nego i lucidno i utvrdilo me u već iznijetoj konstataciji, da je engleski nobelovac i preobraćeni anglokatolik, kako smo već rekli, kumovao našem prijevodu. Na koncu se osvrta naš nezaboravni prijatelj potužio što naš prijevod Dantea nije izdao neki od splitskih nakladnika. I nama je bilo žao, a žao je i sada, jer od četiriju potlašnjih izdanja nijedno se nije pojavilo u Splitu, drugo izdanje pojавilo se u prvom svesku Danteovih *Djela*, I.II. u Zagrebu s naslovom *Novi život*, treće kao *Novi život (Vita nova)*, u istom gradu (ali godina nije naznačena zbog obilja velikih tiskarskih grješaka, već od naslovnice knjige) u slavnoj biblioteci »Zora« (Grafički zavod, 1986.), peto provideno, opširnim pogовором Tonka Maroevića, u biblioteci »Parnas« Matice hrvatske (1999.). Svako smo od izdanja ponešto redigirali, ponajviše četvрто, ali je riječko iz 1970. više od 90% ostalo neokrnjeno.

U istom svesku Danteovih *Djela*, uz *Novi život*, objavljen je još naš suprijevod, Danteove sjajne politološke rasprave, *Monarhija*, ali ne s talijanskoga nego s latinskog jezika, ruku na srce uz znatnu pripomoć talijanske verzije djela. Pokušali smo odbiti »naredbu« profesora Čale, braneći se da je naše znanje latinskoga manjkavo, jer nismo studirali klasičke jezike, već samo bili pitomci klasične gimnazije u Splitu. Profesor Čale nas je ušutkao: »Prevodili ste Marulića s latinskog, pa možete i Dantea«, ponudivši nas u svojem domu u Savskoj biranim žestokim pićem. Usput budi rečeno, Marulićev je latinski složeniji od Dantova, humanistički prvog, srednjovjekovni drugog u glavnini. Bila je »živa istina«, kako je glasio naslov recentnog filma Žire Radića, prijatelja nam, da smo preveli (diletantski) ulomke iz Marulićeve *Davidijade* i epi-grame poput *Marku Svitariću od žene omrznutom* (tu Marul »tješi« imenjaka govoreći da je staračka impotencija razlog njegovih nevolja). Najme kaj? »Burne godine« 1971. na zamolbu Slave (Tomislava Slavice) dvojac Maroević-Tomasović napravio je izbor iz opusa Marka Marulića i nazvao ga (Tonkova ide-



ja) *Plavca nova*, po veličanstvenoj završnici *Judite*, koju smo kao molitvu često krasnoslovili tijekom rada:

»Trudna toga plova ovdi jidra kala
plavca moja nova Bogu budi hvala,
ki nebesa skova i svaka ostala.«

Znali smo naizust i *zvučnopojku*, kako sonet nazivlje J. Baraković, Tina Ujevića, *Oproštaj*, koja je bila nenadmašiv »*hommage à Marul*.«

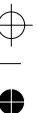
Tinov *Oproštaj*, antologijska pjesam svekolike hrvatske lirike, započinje ovako:

»Oudi usrid luche nasa mlada *plafca*
Usduugla je iidra voglna, smina i *noua*
I hotechia poiti putom sfoieg plouva...«

(Podcrtao sam *plavca* i *nova*, jer Tin oponaša Marulićev pravopis, pri čemu nije baš egzaktan.) Tinov sonet zalaganjem Tonča (Petrasova Marovića) uklesan je na Meštrovićev spomenik Maruliću u Splitu, pače je uglazbljen te ga u svečanim zgodama s »guštom« pjevaju najbolje klape. *Plavcu novu* sastavljasmo s puno žara, onda marulofili, poslije marulolozi, ja i maruloman, čtovani štioče, koji je od 1989. do 2002. objavio pet knjiga o »ocu hrvatske književnosti«, od kojih je skraćena mu monografija prevedena na talijanski, francuski i slovački.

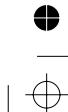
»Vratimo se kući«, intervenirao bi predsjednik Sabora Kraljevine Hrvatske za Austro-Ugarske Monarhije, kad bi koji zastupnik odstupio od točke dnevnog reda. »Stekliši« su dobivali ponajviše takvih opomena, upravo književnici August Harambašić i Eugen Kumičić. Neću pretjerati, govorim u svoje ime, velim li da je *Vita nova* označila prekretnicu u mojoj prevoditeljskom radu, koji traje od 1963. do prosinca 2011., a trajat će i dalje, »ako se svidi Onomu od kojeg sve stvari proistječu«. Povrh toga *Vita nova*, govorim u ime obojice, ima najveći broj izdanja od naših prijevodnih i inih knjiga. Njezina pak posestrima *Plavca nova* (1971.) označila me kao marulologa. Ta godina 1971. donijela je velik preokret u mojoj profesionalnom životu, jer sam tako reći iz splitskog »škvera« izabran za asistenta na Odsjeku za komparativnu književnost, gdje ostao do umirovljenja 1999. Iz Splita se preselih u Zagreb za kojim sam za sinjske gimnazijalne epizode i »prisilnog rada« u Brodogradilištu toliko žudio.

Nakon Dantea i Cavalcantia nismo više zajednički prevodili književne tekstove, ali smo supotpisivali (uglavnom za mojeg »škverskog« izgnanstva) recenzije, štoviše i jedan znanstveni rad, koji sam uz napomenu o suaktorstvu uvrstio u svoju prvu znanstveno-stručnu knjigu *Komparatistički zapisi*. U šali smo besjedili: »Nismo više Slamnog–Šoljan, već smo sada Ilijf i Petrov.« Ured-



nik *Komparatističkih zapisa* (1976.) bijaše bio Ante Stamać, čest posjetitelj našega drenovačkog dormitorija u razdoblju 1961.–1963. Od 1969. počeo sam objavljivati prepjeve iz francuske poezije (prijevod mi Boileauvog *Pjesničkog umijeća* iz 1975. Tonko uvijek i svugdje kuje u zvijezde pa je valjda zbog toga doživio još dva izdanja), od 1970. iz portugalske, osobito Fernanda Pessou (pet knjiga), zatim ulomke od španjolskog klasika Cervantesa te *Seviljskog zavodnika* Tirsa di Molina, napisljetku i iz okcitanske, trubadurske lirike; Tonko je imao širi raspon od mojega ograničena na pjesnike romanskih jezika, pohrvaćujući svoje drage Slovence, Hispanoamerikance, Borgesa u znatnim količinama, neke Anglosaksonce, čini mi se i Macedonce, a najveći diku zaslužuje, što je prvi u Hrvata, sustavno prevodio Katalonce. »In principio erat« *Vita nova*, pa se istodobno nismo odrekli auzonskih muza, poglavito Tonko. Drago mi je bilo vidjeti da se nedavno vratio slavnim početcima, starotalijanskim pjesnicima, istina, ne verzijama *dolcestilnouističkih* zvonjelica, već erotičkih, protupetrarkističkih; taj se »come back« starim talijanskim pjesnicima, korijenima naše suprevodnje, jako svidio izvjestiteljici *Vjesnika* sa Sajma knjiga u Pulju.

Ne ču nikako izostaviti, već naprotiv istaknuti, da smo suradnju, započetu 1963., obnovili tijekom 2006.–2009., kad sam danonoćno prevodio Tassov spjev *Oslobodenji Jeruzalem* (XX pjevanja, preko 13 i pol tisuća jambskih jedanaesterača), šaljući Tonku prije konačnog prijepisa pjevanje po pjevanje da mu »utisne žig kvalitete«, kako sam naveo u *Zahvali* tiskanog spjeva (2009.). Prihvatio sam oko 400 njegovih »intervencija«, poboljšica (neke s teškom mukom). Ne biste vjerovali, strpljivi čitatelji, da su oko Tassova *Jeruzalema* između nas izbijale čarke nalik onima iz 1963., kad je posrijedi bila *Vita nova*. Poradi čega? »Nadzorni inžinjer« prijevoda, pokazivao je odbojnost prema kajkavizmima neposrednog proizvođača, koji ih je bez zadrške rabio dok je »zavarivao« metričke i srokovne pukotine u hrvatskomu prijevodnom tekstu. Pri tome je bio dosta odrješit i uporan. Tri primjera: prekrižio je glagol *otprti*, kojim sam se služio zbog ušteda jednoga ili dvaju slogova umjesto *otvoriti* (*otvorit'*). Ja sam se pozivao na Kolomana Raca koji je »otprti« imao u svojim glasovitim prijevodima starogrčkih tragedija. Sumnjičavo je vrtio glavom, dok gnjevno nisam povadio Benešićev *Rječnik* i upro prstom u natuknicu *otproto*, a u zagradi je stajalo Luka Botić, kako je svima poznato, »fetivi« Splićanin, rođen u Dobrom, blizu Gospe od Zdravlja, gdje su Tonka vjerojatno krstili kao i mene. »Kad sam otprio Benešića, mogu li ga sada zaprti.« Ne manja tenzija izbila je oko imenice *hiža*, podatne za rimovanje. »Tassov ep nije Krapinski festival!«, reče mi uz gutljaj kučićke »vatrenjače«. Nije Krapinski festival nego Marula revival«, otpovrnih mu povadivši mu sada *Rječnik* profesora Moguša, gdje je *hiža* navedena kao višekratni izraz u Marulićevim hrvatskim tekstovima kao i glagol *peljati*; to je izazvalo Tonkov još veći »choc«, a moju harnost »ocu hrvatske književnosti« zbog idealnih rima poput: *pelja–želja–veselja–velja–prijatelja...* Nisam ga, međutim, uspio uvjeriti da mi ostavi zač, tu nije pomogao ni



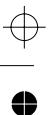
Marul ni Moguš. Zač je čakavizam, što znači da Tonko nije bio averzivan prema kajkavštini, nego općenito prema dijalektalizmima, umetnutim u standarni jezik kao stilske naznačnice. Morao sam zač zamijeniti sa *što* (ili s *čeg'*, prema kontekstu), ali sam mu ispjевao »uboјit« epigram:

Tonko, sklon si većma Tomi Maretiću
neg' našem »papi« Marku Maruliću!

Znakovito je da je Tonko tečno govorio »forskom« čakavštinom, kad sam s njim boravio u Starom Gradu, čuo sam ga kako zbori, ne samo s rodbinom nego i tamošnjim urođenicima, te sam ga ja štokavac podrijetlom, kućički mi materinski jezik, jedva razumio. Ja sam pak upio čakavštinu boraveći u Splitu, kojom su se uglavnom služili pučani, kao školarac, »škveranin«, podstanar na sedam adresa, a da ne spominjem posredništvo Marka Marulića i Tonča Petrasova Marovića, pa sam se čudio koliko se ona razlikuje od »bodulske«. *Vita nova*, naše mladenačko mezimče, potaknula je, evo, koloplet ne samo prijevodoslovnih uspomena, nego i emocije vezane uz zavičaj i uza sva tri narječja najdražeg mi jezika, prema kojemu sam bio i ostao posebice osjetljiv već od kada sam prohodao književnom pozornicom. To je Tonko prvi zamijetio i cijenio. *Satis est*, »fajerunt« Gospodo.

53

Mniš li Tonkoslave, da iskvarih sliku
Novoga života — napiši repliku!



Vinko Brešić

Od građe do cvijetnjaka

O Maroevićevoj antologičarskoj praksi

54

Ako su antologije doista cvijetnjaci, a cvijetnjake imaju samo uređene kuće, onda je kuća hrvatske književnosti uređena dobrih 170 godina.¹ No, kao u svakome cvijetnjaku, i u hrvatskome ima boljih i lošijih strana, uspješnih i manje uspješnih dionica. Čitajući tako hrvatsku antologičarsku praksu, uočavaju se tri vrhunca, sva tri sa svojim razlozima i posebnostima.

Prvi pada u tridesete godine 20. st. u doba Minervina projekta obilježavanja »Sto godina hrvatske književnosti«. Tada su nastale prve antologije ne samo ilirizma, već i kritike i dotadašnje kratke proze. Bio je to čin ovjeravanja jedne relativno mlade nacionalne književne tradicije i razlog prezentacije njezinih probranih rezultata, ali i najava raslojavanja antologičarske prakse i pokušaja njezine teorije kako je to pokazala Kombolova *Antologija novije hrvatske lirike*.²

Drugi vrhunac u znaku je s jedne strane Lykosovih antologija hrvatske satirične poezije Krste Špoljara, Pavićeve novije kajkavske lirike te Slamnigove hrvatske poezije od najstarijih zapisa do kraja 20. stoljeća, s druge pak Nolitovih izdanja Kombolove novije hrvatske lirike, Frangešove prve antologije hrvatskog eseja, te Matkovićeve pionirske hrvatske drame. Sve to biva uokvirenno pojavom naraštajnih časopisnih antologija — od *Postlijeratne hrvatske mlada lirike* u Krugovima 1953. do *Pjesništva nove generacije* u Razlogu 1962. Dinamiku antologičarske prakse bitno dopunjavaju Matičina inače prva Tadijanović–Delorkova antologija pjesama u prozi te Milićević–Šoljanova antologija

1 Usp. V. Brešić, *Hrvatske antologije*, u: *Teme novije hrvatska književnosti*, Zagreb 2001., također *Antologije u Enciklopedija hrvatske književnosti*, 1, (Ur. V. Visković), Zagreb, 2009.!

2 Usp. V. Brešić, *Prva knjiga hrvatske književne kritike*. Uz antologiju *Hrvatska književna kritika* Ljubomira Marakovića. Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara, XII, Đakovo, lipanj 2010.!

lirike od 14. stoljeća do naših dana proglašena našom »prvom integralnom antologijom«, tj. prije Pavletićeve *Zlatne knjige*, a potom i Mihalić–Pupačić–Šoljanova od *Kranjčevića do danas* sa Šoljanovim prevažnim predgovorom.³

Napokon, treći vrhunac objektivno je najteže detektirati, jer je ovaj oblik literarne hortikulture poprimio maha po svim ključevima, pa čak i po žestokim polemikama i raznim »slučajevima«.⁴ No, nakon Mrkonjićeva dvoknjizijskog *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* 1971. ta praksa kao da je poprimila jedan relativno jasan, gotovo zadani smjer. Njezina kristalizacija se vidi u gotovo istodobnoj pojavi Pejakovićeve »testamentarne« (T. Maroević) *Antologije suvremenе hrvatske poezije* i Maroevićevih *Uskličnika*, a onda i u Mrkonjićevim *Međašima* s pospremanjem sada cijelog 20. stoljeća.

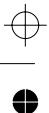
Vratimo li se načas spomenutim vrhuncima te priupitamo tko su njihovi protagonisti, tj. sastavljači i kakav im je instrumentarij, primjetit ćemo da u prvoj fazi prevladavaju književni povjesničari, u drugoj da se povjesničarima pridružuju sve više i sami pjesnici od kojih su neki ostavili traga i kao kritičari (npr. A. Šoljan, ali i I. Slamnig i — manje poznato — N. Milićević). U tome smislu miješaju im se i kriteriji koji se ugrubo mogu svesti na, s jedne strane, preuzimanje već antologijama ovjerenih autora i njihovih tekstova, s druge, biranje novih tekstova istih autora ili, sve češće, ulključivanje novih autora i novih tekstova. Drugim riječima, neki antologičari pokazuju sklonost da svoju selekciju temelje isključivo na vlastitome kritičkome čitanju i tako rade na prevrednovanju ne samo antologičarske prakse, već i same tradicije nacionalnoga pjesništva. U tome su kao svojevrsnim skupnim, uzajamno koordiniranim projektom najdalje otišli upravo spomenuta trojica vodećih kritičara: Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković i Tonko Maroević.

Dok Mrkonjićev projekt dovoljno govori svojom strukturom, naime, raspravom na kojoj se temelji pjesnička selekcija, a Pejakovićeva je ionako »svjedočanstvo sustavna praćenja i strastveno zauzetoga tumačenja hrvatske poezije« kako su je Mrkonjić i Maroević kao njezini priredivači bili ocijenili, Maroević čini još dvoje: taksativno niže kriterije na kojima pravi svoju selekciju, a onda izravno proglašava svoju antologiju posljedicom vlastite kritičke prakse, odnosno svoje kritike popratnom gradom vlastite antologije.

U prvome slučaju radi se o 11 Maroevićevih »teza o Feuerbachu«, tj. antologičarskih kriterija koliko ih je u *Predradnim pripomenama*, a koje pak — krajnje ogoljene i zato još strože! — ovako glase:

3 Usp. V. Brešić, *Prvo stoljeće hrvatske antologičarske prakse*. Nova Istra, XIII, sv. 37. br. 1–2, 2008.!

4 Zagrebački Profil čak je posebno objavio brošuricu *Slučaj: Antologija* kao prilog Mrkonjićevoj antologiji *Međaši* (Zagreb, 2004.) s medijskim odjecima raskola u DHK kojega su izazvali pokušaji osporavanja Mrkonjićeve antologičarske kompetencije!



1. prikazati ono najvažnije što je uslijedilo nakon Mrkonjićeve antologije;
2. naslov pozajmljen od Nikice Petraka;
3. nepopularnosti usprkos, valja slagati svoj »cvijetnjak«, tj. antologiju;
4. odabrani autori sudjeluju na način *pars pro toto*;
5. odabrani autori »nosive« su pjesničke osobnosti — najviše njih pedeset;
6. najkarakterističnijim autorima najviše pjesama;
7. nitko bez najmanje desetogodišnjeg staža i tri knjige, tj. nitko ispod tridesete;
8. od soneta tek nekoliko najnužnijih, od pjesama u prozi također, haiku pjesme nikako;
9. od pjesništva na dijalektu jedna jedina kao potvrda (štokavske) norme;
10. kriterij samo cjelevitih i samo lirskih tekstova;
11. suvremena hrvatska poezija dosegnula je novi stupanj socijalne prodornosti, komunikativnosti i »prohodnosti« (»kako bi formulirao Hrvoje Pejaković«).

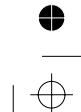
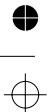
56

U drugome slučaju radi se o *Zagovoru vlastite kritičke prakse* (*Skladište mješte sklada*, Zagreb 2010.) u kojem se ističe kako je našem autoru čitanje poezije bilo trajnom potrebom, da je svjestan kako »nema definitivno izgrađen sustav taksonomije i valorizacije pjesništva«, da je »između 1988. i 2005. prikazao najznačniji dio stihovne produkcije u Hrvata«, »relevantniju dionicu« tih prikaza da je okupio u knjizi *Klik*, »koja je trebala poslužiti kao pratinja i svojevrsno obrazloženje antologijskoga izbora hrvatske poezije što ga sačinih pod imenom *Uskličnici*«.

Nešto dalje, vratit će se Maroević pitanju svoje kritičke metode, te primijetiti kako — »formulirajući tako usputno svoje preferencije« — nije se »odveć udaljio od zloglasne impresionističke kritike«: »Doista, kako nisam ponudio čvrstu teorijsku rešetku i kako nisam metodično iscrpio fenomene, ne preostaje mi nego shvatiti kako se odveć uzdam u svoj ukus i kriterije...«.

Ostavljujući po strani za Maroevića neobično stroge kriterije i općepoznatu njegovu samozatajnost i obzirnost kao i samu potrebu da branim impresionističku metodu od atribucije zloglasnosti, ostaje s recepcijске strane zapravo ključno pitanje: a zašto da se Maroevićevu ukusu vjeruje? Zašto da se vjeruje kritičaru bez kritičke doktrine?

Bez ambicije da to ovaj čas razlažem a joj manje razriješim, poslužit će se jednom analogijom. Da su Antun Barac ili Branimir Livadić naši suvremenici, baš kao što su svojedobno objavljivanje dvanaest knjiga pjesama proglašili naštom lirike, vrlo vjerojatno danas bi pisali i o nasrtu antologija. Jedna od njih bila je povod lipanjskoj diskusiji u jednoj zagrebačkoj knjižnici u kojoj su za istim stolom bili književni znanstvenici i nekoliko mladih kritičara od koji i nekoliko antologičara. No, dijalog nikako nije polazio za rukom. Dok to samo po sebi može biti, istina, malo neugodno, ali ne i neočekivano, pa ne nužno i



loše ako su znanstvenici znanstvenici a kritičari nisu akademske provenijencije, dakle, doktrinarni, toga časa važnijim mi se učinila spoznaja da se s antologijama danas nešto uistinu ozbiljno zbiva. I prisjetio se *Jedne antologije hrvatske poratne poezije* Igora Mandića koji nije ni slutio da je njome otvorio Pandorinu kutiju domaće nam literarne hortikulture.

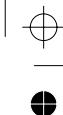
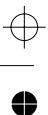
Iako pomalo prezrena, kako se Maroević izjasnio, stječe se naime dojam kako antologije danas svi prave. I svi u njih žure. Kao da se pomalo zaboravlja onaj prešutni sporazum između javnosti i autora koji još uvijek relativno dobro funkcionira kada je u pitanju, npr. autobiografija. Naime, tko to ima pravo na vlastitu priču *vs* tko ima pravo na vlastiti *vrtal* ili antologiju?

Predstavljajući svojedobno Mrkonjićeve *Medaše*, Tonko je Maroević između ostaloga kazao kako Mrkonjić iz vlastite poetike i vlastitoga kritičarskog iskustva »ima pravo« (sic!) na svoje razumijevanje stoljeća hrvatske lirike. Sličnim riječima Mrkonjić mu je uzvratio nazivajući ga »kritičarom empirije« i »suverenog poznavanja materije«, znalca »mnogih poetičkih i prosudbenih uzoraka« itd.

Javno legitimiranje Maroevićeve antologičarske prakse, odnosno povjerenja u kriterije i ukus proizlaze — očito! — iz minuloga rada, tj. iz desetljetne ustrajne, strasne i pomne autorove zauzetosti i za pjesništvo i za kritiku. A taj rad, što je najvažnije, pokazao se pouzdanim astrolabom suvremenoga hrvatskog pjesništva.⁵

57

5 To ne znači da Mrkonjić u najnovijem leksikografskom portretiranju Tonka Maroevića u *Enciklopediji hrvatske književnosti* nije mogao barem spomenuti i njegove antologije, npr. *Uskličnike* koje imaju i englesku inačicu (*Exclamations*, Zagreb, 2001.) ako već ne (katalonsku) *Bikovu kožu* (Zagreb, 1987.) i s Gigom Gračan *Sučelice vječnosti* (Zagreb, 1993). Ma koliko se Maroevićeva antologičarska praksa i u tako pregnantnu članku zapravo podrazumijeva. Baš kao što se podrazumijeva da je nakon trojke Mrkonjić–Pejaković–Maroević sada na redu antologičar koji dolazi iz strogo znanstvenog miljea, naime, Cvjetko Milanja.



Lidija Vukčević

Šest dvojezičnih soneta Tonka Maroevića

Tonko Maroević: *Makar makaronski* soneti milanese, iliti mala lektorska kronika 1980/81. na Sveučilištu u Milanu

58

Riječ je o šest Maroevićevih dvojezičnih soneta otisnutih u grafičkoj mapi s bakropisima i akvatintama Željka Lapuha, s početka osamdesetih godina prošlog stoljeća.

Razvidan je i ovdje Tonkov smisao za razmjenu ideja, zajednički koncept i program.

Nesumnjivo je i ovdje riječ o znalu soneta, eruditu, ali i sonetotvorcu.

Ludistički aspekt njegova poetskog bavljenja u likovno-pjesničkoj mapi, ono je što odmah zapažamo.

Šest soneta »ilustrirao« je grafičkim listovima Željko Lapuh, *makarunske* stihove i Maroevićev hrvatski *Predgovor* na talijanski prevela Sanja Roić.

Makaronski ili *makarunski* je svojevrsni umjetni situacijski jezik koji je tradicijski nastao miješanjem domaćih jezika i govora s latinskim, a rabio se u satiričkoj poeziji do XV. stoljeća. U talijanskoj renesansnoj poeziji služio je kao parodija na iskvarenu latinštinu. Sintaksa, metrika i prozodija obično je latinska a rječnik i stil »barbarski«.

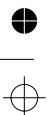
Ovakav artificijelni jezik za kultivirane pjesnike bio je nešto kao *lingua franca* za mornare.

Maroević nakalemljuje na staru formu soneta, kulinarskim stilom, redak talijanskoga na redak hrvatskoga, gdjegdje i latinskoga. Koristi ga i kao mogući jezik tzv. postmoderne.

Situacijski nalog za ispisivanje šaljive poezije predstavlja početak njegova mandata na lektoratu u Ca'Grande, Državnom milanskom sveučilištu.

Postavio je sebi ne posve skromnu zadaću: kako spojiti dramski odnos jezika *slava* i talijanske tradicije soneta?

Maroević je autor izrastao iz klasičnog obrazovanja i likovne i književne formacije.



Povjesničar umjetnosti, pjesnik, prevoditelj, kritičar i antologičar koji je već u vrijeme nastajanja ove mape zauzimao zavidno mjesto na hrvatskoj, jugoslavenskoj pa i talijanskoj kulturnoj sceni. Izrazitog smisla za suradnju, razmjenu ideja, zajednički koncept i program, odradio je jedan od projekata mogućeg *jedinstva različnog*, u praksi soneta i likovnog izraza, ovim malim predstavljanjem hrvatske kulture talijanskoj.

Danas ovu gestu shvaćamo kao intertekstualnu i interartističku akciju.

Maroević je zarana shvatio kako su zavičajno, regionalno i nacionalno funkcionalni, upotrebljivi već na razini *znaka*. Možda najprije likovnog i literarnog. Stoga se lako kreće iz osobnoga iskustva ka kolektivnom, ili pak ka univerzalnim znacima kulture.

Sada, trideset godina nakon nastajanja ovih soneta pitamo se ne bez razloga je li sveučilišna, skolastička praksa lektora ujedno nastavak *čitanja* ili staro–novo *čitanje* petrarkističkog soneta u uvjetima obnavljanja starije hrvatske književnosti? Evidentno je kako za Maroevića jedno isto polje značenja predstavljaju sredozemno, naizgled univerzalističko i nacionalno, koje hrvatsku tradiciju pored ostalih i sonetom spaja sa srodnim kulturama Sredozemlja.

Decentno izdanje od 70 numeriranih dvojezičnih primjeraka u grafičko–poetskoj mapi s učenim predgovorom autora pokazuje nam neka zanimljiva poetička rješenja.

U predgovoru mapi Maroević naznačava uzore iz starije hrvatske književnosti, potom talijanske književne i likovne uzore, ali se osvrće i na suptilni izraz Željka Lapuha.

Prepoznatljivo je i maroevićevsko konceptualno shvaćanje *pisma* i *slike* iako u *Predgovoru* naznačuje kako »ne treba trošiti riječi oko vrijednosti, značenja, smisla i pretenzija sljedećih *stihotvorina*«, sam upućuje čitatelja na njihov ludički karakter. Njegovim jezikom rekli bismo, čini to naizgled *igralački*, *zanešenjački*.

Stihovi su posljedica situacije i ambijenta u kojima nastaju: lektorskoga rada sa studentima u drevnoj gradevini Viscontija i Sforza očuvanoj još iz renesansnog Milana.

Stoga je teško, kaže autor, razumijevati ili adekvatno shvatiti »sva rješenja, izvan konteksta«.

Smatramo se donekle privilegiranim, jer smo i sami neposredno naslijedili Maroevićevo bavljenje na milanskom Državnom sveučilištu, u lektorskoj godini 1983/84. S njegovim nemalim ulogom, naslijedili smo neke od studenata, surađivali na zajedničkim predstavljanjima jugoslavenskih pisaca u Milanu, a Maroevićeve praktične i učene upute shvaćamo i danas kao dragocjeno diskretno mentorstvo u novijoj književnosti.



Primjerice, otkrivanje poezije Aleksandra Ristovića, koja je u dvojezičnom izdanju i mom prijevodu objavljena početkom novoga milenija u lombardskom časopisu *Kamen*, tek je jedna od posljedica Tonkova decentnog podučavanja.

Pjesničko-likovna mapa *Makar makarunski*, o kojoj je riječ, naznačuje nekoliko zanimljivih poetička rješenja.

Ponajprije, Maroevićev dvojezični/trojezični ludizam, koji se, usudili bismo se reći, kreće od minimalnog ka maksimalnom, od jezične igrarije i pjesama do poigravanja sa starim provansalskim i Petrarkinim *modelom modela*, sonetnim.

Potom, nastojanje da se ekvilibristička *situacija granice* — jezične granice — zaskoči ironijskim i autoironijskim odmakom, bijegom u formu koja mijenja jezičnu normu i zadanost stiha prema razini uzajamnosti, poimanja i učenja.

Uz to, razaznaje se jasan poetički koncept i iz autorskog *Predgovora*, kad Maroević spominje dostojanstvenu pročišćenost lapuhovskog likovnog odgovora na svoj sonetni ciklus.

Pritim aludira na »zlatni rez u sonetu«, na usporednost stihova, na »preciznost sonetnog mehanizma«. Vidi ih u slogu koji smjenjuje dužnost versifikacijskih pravila (naglasak, duljine, stope) pa stoga s lakoćom pravilo soneta postavlja kao vers: »*stih dvanaesti stoji ispred teze*« (iz siječanjskog soneta).

Naglasili smo da je podnaslov izdanju *mala lektorska kronika šk. god 1980/81*.

Valja znati da je riječ o prvoj od tri Maroevićeve nastavne godine na milianskom Državnom sveučilištu.

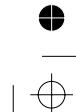
Soneti su datirani mjesecima: prva dva su iz prosinca 1980., treći iz siječnja, četvrti iz veljače, a peti i šesti iz svibnja 1981. godine.

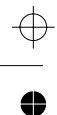
Tehnika *makarunske* igrarije dopušta Maroeviću izmjenjivanje redaka: vers talijanskog i jedan redak jezika koji najprije autor naziva *serbo-croato* ili pak *slavo*, pa potom *hrvatski* za koji kazuje:

»È una lingua bella, tanto la amo.«

Ciklus je »izvorno namijenjen tek uskom krugu« studenata, verbalnim gimnastičarima ili ekvilibristima, no ipak slutimo da je pisan s ozbiljnom nakanom da se zadrži i stilski dotjerano, pročišćeno oblikuje nemali lektorski trud: održati broj polaznika lektorata i potaći njihovu znatiželju.

Neke sonete zatvaraju latinske fraze iz repertoara gimnazijskih programa pa se može ciklus shvatiti i kao vrlo stilizirana pedagoška poema. Vidljiva je Maroevićeva potreba da se *stilskim vježbama* zadrži minimalna pažnja učenika, ali i da se uzajamnošću, *ukuluturavanjem* likovnosti, jezika i drevnih znanja, zadrže studenti i njihov inicijalni optimizam.





Valja stoga uzeti u obzir nezaobilazne okolnosti i nužnosti konteksta nastajanja ovih dvojezičnih soneta. Smatramo da svojim poetičkim konceptom nastoje konzervirati, sačuvati stara znanja gradnje u poeziji, slici, arhitekturi.

Maroevićevi soneti, rekosmo, »dijele« elitno izdanje s likovnošću Željka Lapuha koji se nije prilagođavao poticajima iz stihova — kako kaže Maroević u svojstvu pisca *Predgovora* — nego su njegove slike plod »oniričke zbilje i fantastičnog sveobuhvatnog antropomorfizma«. Ipak naznačuje dodire. Obojicu autora vezuje dakle onirička poezija i fantastična umjetnost.

Priznaje Maroevićev svoja i Lapuhova »apeninska« ishodišta (De Chirico, Carra, Savini).

Paradoksalnu »dijalektiku« klasicizma i ironije shvaćamo kao posljedicu autoironijske svijesti Maroevića pjesnika.

Kako dakle, razumijevati ciklus Tonkovićih soneta? Kao didaktičku uputu, decentnu u svojoj nepretencioznosti:

»Bez napora se ne može ići pravo«

61

Ili pak kao nastojanje da se od minimalističkog koncepta dosegne zahtjevana gramatika bliskog a udaljenog jezika?

Morali bismo znati razumijevati njegova pjesnička osvjedočenja i kao nakanu da se približi svojem budućem čitatelju *dvojezičnošću* koja ima svoje opravdanje u faktičnome, zbiljskome, dokumentarnome. Općepoznato je da su lektorati hrvatskog ili srpskog jezika na zapadnim sveučilištima već s početka 80-ih godina proteklog stoljeća imali manje studenata.

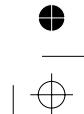
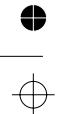
S novom znatiželjom za tzv. orijentalne jezike smanjivao se i interes za slavenske.

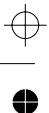
Nota bene, lektorat na kojem smo Tonko i ja predavali, bio je pri *Istituto di lingue e letterature orientali* na Milanskom sveučilištu.

Možda je stoga dovitljivi, talentirani Maroević pribjegao jednom, u tom času i jedinom mogućem rješenju: intelektualističkom. Pomiješati talijanski i latinski jezik s jezikom koji se ne bez poruge u talijanskoj sredini naziva: *slavo* a znači hrvatski, serbo-croato, croato-serbo. Tim terminom određuje talijanska sredina i govornike i govore kao bliske-udaljene barbare. Onako otrplike kako francuska sredina shvaća *plemenite divljače*.

Aludirajući na Jadran, Maroević ne priziva samo hrvatske pjesnike koje i apostrofira, već donekle i srpski modernizam: *Jadranske sonete* J. Dučića bliske vojnovičevskoj sjenovitosti, dubrovačko-venecijanske teme i temate, a početna »neozbiljnost«, lakoća i lapidarnost kreću se u zaključnome sonetu do *Ultime cene*, Leonardove freske koja je tek nekoliko stotina koraka udaljena od Ca' Grande, sveučilišta na kojemu predaje.

Pišući sonete između božićnih i uskršnjih praznika — koliko je najčešće u praksi trajala akademска godina na Milanskoj državnoj univerzi — Maroević





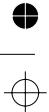
okuplja studente i svojom mediteranskom zavodljivošću i ironičnim optimizmom:

»*Numerosi, devvero, non siam stati
No tu za stolom broj nam je još manji/
(Quanti verrano all'Ultima Cena*

*/Kad ni na ručku nisu ovog trena?
Ma un pensier mi dice: Perche ti lagni,
Kad jedan od vas već za dvoje vrijedi.«*

Naglašavamo kako su pažljivo ispisani i oblikovani dvojezični soneti T. Maroevića osvjedočili i njegov ogled u klasičnoj formi s obgrnjenum ili unakrsnih rimama i njegovu potrebu da dvanaesterački stih svede na *endeccassilabe*, dakle da i talijanskom diskretno nametne »našijenski« stih, da poveže aluzije s iluzijama, sve na način makarunski, obješenjački, naizgled barbarški. Iza toga vanjskoga poetičkoga rješenja stoji, rekli bismo, i jedno unutarnje, intimističko — da svom dalmatskom, splitskom, hvarskom, dubrovačkom, venetskom, hrvatskom zavičajnom jeziku podari dignitet jednakopravnog pjesničkog jezika. U tom smislu njegova sonetna dvojezična didaktička poema i danas ima svoje duboko opravdanje.

(Citati prema bibliofilskom izdanju Izdanju IKRO Mladost, Zagreb.)





Marko Grčić

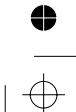
Tonko Maroević i Sinjska alka

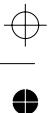
63

Čim sam se odlučio za ovu malu prigodnu temu i napisao naslov *Tonko Maroević i Sinjska alka*, sinulo mi je da je tu, možda, posrijedi neka vrsta *kulturalnog oksimorona*. Pokušat ću provjeriti tu slutnju. Naime, ime Tonka Maroevića lako povezujemo s prilično širokim, i raznovrsnim, područjima javnoga djelovanja: on je pjesnik, eseist, povjesničar umjetnosti, književni kritičar, antologičar, prevoditelj poezije s više jezika (pretežito romanskih), promotor bezbrojnih izložaba i knjiga. Kao književnik i znanstvenik on povezuje najstarije slojeve kulturnih tradicija s avangardnim i postavangardnim strujanjima. Sumnjam da je itko danas kadar, uključujući i njega same, jednim pogledom obuhvatiti golemo tematsko područje njegova zanimanja u ovo pedesetak godina produktivnoga života. Kao nekoć Ivan Slamnig i Antun Šoljan, i on je u paru s Mirkom Tomasovićem preveo tisuće vezanih stihova najvećih europskih pjesnika: spomenimo samo Dantea i Petrarku.

Ponikao je i stekao osnovno i klasično srednjoškolsko obrazovanje u Splitu, jedinom gradu na našem dijelu Jadrana koji se, doslovce, razvio u sirotinjskom podstanarstvu u golemoj carskoj palači, stječući, istodobno, i parokijalni i kozmopolitski mentalitet sredozemne mletačke ekumene te gajeći, već tradicionalni, prezir prema ljudima unutarnje Dalmacije (Morlacima i Vlajima), što je opisao još Alberto Fortis u *Putu po Dalmaciji*.

Premda kao pjesnik, isprva, hermetični modernist, Maroević je imao dva drevna sveca zaštitnika: Marka Marulića i Petra Hektorovića, s njihovom, visoko stiliziranom, književnom čakavštinom. Čakavština je, štoviše, u doba Maroevićeva formiranja, doduše: kao narjeće, još bila živa u Splitu i okolici: danas ju je, unatoč naporima nostalgičara, gotovo sasvim zatrila kontinentalna štokavština. Nisam siguran da novo stanovništvo grada više doista može razumjeti Smoju. Premda Maroević nikada nije bio, u imalo ozbiljnijem smislu, dijalektalni pjesnik, te je sva važna djela, izvorna i prijevodna, napisao na





književnom standardu, ipak u njima, u pozadini, često čujemo upravo zavičajni *kulturalni* (ne jezični) *dijalekt*, koji možemo, provizorno, označiti nepreciznim izrazom *mediteranstvo*. On, dakle, pripada staroj urbanoj primorskoj tradiciji koju obilježavaju dvije bitne crte: statutarna organizacija života te društvena, religijska i kulturna sedimentacija.

Sinjska alka, kakvu danas poznajemo, pripada kontinentalnom i orijentalnom svijetu. Ali, u početku nije bilo tako.

Kad se ima na umu Maroevićeva temeljna stvaralačka profilacija, onda doista, što smo spomenuli na početku, zvući kao *kulturalni oksimoron* njegovo zanimanje za tip sinjske tradicije s kojom on jedva da može uspostaviti emocionalni dodir, prije svega zbog njezine, barem površinske, *folklorne obilježenosti*, da i ne spominjemo nestatutarne, *anomiske*, značajke društvenoga života u kojem se održala već tri stoljeća. No, Maroević je Sinjskoj alci pristupio prevodeći pjesnička djela dvojice starijih primorskih autora, Julija Bajamontija i Leonarda Dudana, pomogavši da se ta stara viteška igra vidi u posve novoj svjetlosti: *njezino podrijetlo nije pučko*.

Tek kad sam pročitao ta dva rada, palo mi je u oči nešto što prije nisam opažao, tj. da Sinjsku alkiju, unatoč njezinim, *prividnim*, folklornim značajkama, ne opjevava ni jedna jedina kvalitetna izvorna deseteračka pjesma, što upućuje na zaključak da je ona čisti moderni *marcijalni konstrukt* političkoga podrijetla. Štoviše, i pučanstvo Sinja i Cetinske krajine svojevrsni je moderni *etnički konstrukt*: doselivši se, u 17. st., s bosanskih spahiluka u nove krajeve, ono tek u njima stječe svoj današnji identitet. I sama Gospa Sinjska, koja je u istome stoljeću prenesena iz Rame, tek u novoj sredini, nakon 1715., stječe čudotvorni status: očito je i tu posrijedi moderni *religijski konstrukt*. Sve te tri osnovne konceptualizacije, vojnu, etničku i religijsku, u vrlo su kratko vrijeme, pod ratnim pritiskom, u razmjeru nedavnoj povijesti, ubličili Mletačka Republika i franjevcii, država i crkva. Ni jedna od njih, premda su prožete folklorom, nema folklorno podrijetlo. Zato Sinjsku alkiju, od početka, umjesto gušala, prati književnost, a u novije doba publicistika i novinarstvo.

Tonko Maroević, u knjižici *U čast Alke 1784.* (Sinj, 2011.), donosi, dakle, u svojem prijevodu s talijanskoga, tri soneta i jednu odu Julija Bajamontija (1744.–1800.), splitskog pjesnika, skladatelja i polihistora, posvećene providuru Francescu Falieru u povodu njegova ozdravljenja, kad je, po naredbi Paola Emilija Canala, zapovjednika sinjske tvrđave, održana svečana Alka (*solenne giostra*). Kako je izračunao istraživač rukopisa tih pjesama Arsen Duplančić, bilo je to 1784., što je *najstariji* poznati *pisani* spomen te igre. Zahvaljujući takoder Arsenu Duplančiću, Maroević je najprije iz rukopisa uspostavio talijanski tekst, tako da je to, koliko se zna, sad njegova *editio princeps*. Dokumentarna važnost pjesama Julija Bajamontija još je i veća kad se one čitaju u svjetlosti njegova poznatoga teksta *Il morlacchismo d'Omero*, u kojem je stva-



ralačkom potencijalu Dalmatinske zagore dao dostojanstvo prvoga pjesnika Europe.

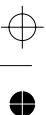
Kod njega Alku trče *uffiziali del presidio* (garnizoni časnici); iza slave natjecanja pak strašna je slika ljudskoga stradanja: *Je li to podneblje u kojem/ Živih sve manje ima?/ Je li to tlo što sve više/ Mrtva tjelesa prima?/ Nesretnom tome narodu/ Tko nov će život dati?/ Tko spremno pomoć pružiti/ U muci koju pati?* Bilo je to, naime, vrijeme kad je u našim krajevima upravo bila popustila epidemija kuge, pa upravitelj, da razveseli očajni narod, svečano najavljuje *un sì felice evento... con un solenne giuoco*, kad čak i alkarski konji, za koje se veli da nemaju razuma, želete steći čast pobjednika. Premda se o tome ne govori izričito, Maroević nam pomaže da shvatimo da je Alka prvobitno jedan od rasprostranjениh oblika militarne natjecateljske tradicije na području Mletačke Republike. Koga zanima širi kontekst ovih poetskih dokumenata u opusu Julija Bajamontija, neka pročita iscrpan ogled Tonka Maroevića na kraju knjige.

Prvi pjesnik Sinjske alke kojega je, još 2007., Maroević preveo bio je Leonardo Dudan: njegov spjev *Sinjska alka* (La giostra di Sign) objavljen je 1827. i, premda je dokumentarno manje značajan od Bajamontija, književno je mnogo bogatiji. Napisan je u počast boravka, 1818., u Sinju cara Franje I. i njegove supruge Caroline, kad mu je priređena *svečana Alka*. Svečana Alka, za razliku od (današnje) *obične*, imala je *dvostruko* veći broj alkara, jer je iza svakoga natjecatelja jahao njegov *kum* u svečanoj odori, ali bez koplja. U XXVIII. pjevanju spjeva to jasno stoji: *Konj drugi galopira otpozadi,/ što pratilac ga jaše podjednako*. U talijanskom se izvorniku ovaj *pratilac* zove *patrino*, tj. *kum* u domaćoj terminologiji. Kako je *Sinjska alka* objavljena sedam godina prije standardizacije prvoga *Statuta* (1833.), ona odražava natjecateljsku tradiciju stariju od današnje. Sadrži 48 jedanaesteračkih oktava, evocirajući prizore što ih, visoko leteći, opaža Muza kako bi ih opjevala uz glazbalo te proslavila i vladara i vitezove. Taj je poetski tekst, kao dokument, u suhoj prozi (s manjim ispuštanjima) još davno bio preveo poznati arheograf Šime Jurić, no tek je Tonko Maroević uspio, uz demonstraciju versifikacijske vještine autorove, izbiti i iskrice poezije.

No, kao i u Bajamontija, i kod Dudana je Alka marcialno natjecanje *urbanoga* tipa: ne naziru se u njemu nikakvi folklorni elementi. Glavni alkar zove se, začudo, *Filanto* (Cvjetoljub ili Ljubicvijet), a hamajlja koju mu je, za sreću, poklonila djevojka, u trku mu ispada iz dolame, te bi, po pravilima, morao biti isključen iz natjecanja, ali on, nakon svakojakih peripetija, ipak uspijeva pobijediti i osvojiti svoju ljubav.

»Neimenovana ljepotica«, piše Maroević, »zapravo je najvažniji sudionik, jer jedino je njezina akcija unijela neizvjesnost i suspense, a njezine strepnje i nadanje tvore emotivno najuvjerljivije i stilski možda najistancanije stihove.«

Leonardo Dudan rodio se u Kaštel-Kambelovcu 1798. U Padovi, gdje je studirao pravo i književnost, stekao je doktorat. Više je puta bio gradonačelnik



Splita, a revolucionarne 1848. zalagao se za sjedinjenje Dalmacije s Hrvatskom. Bio je zastupnik u Dalmatinskom saboru sve do smrti 1864. Ostavio je za sobom dosta prigodničarske i nabožne poezije, i tiskane i u rukopisu.

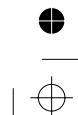
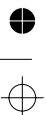
»Kao učenik Bicegov, kao školski kolega Tommaseov, kao prikazivač Dragov, dobio je široke vidike, no ipak je najveću pažnju posvetio domaćim temama i stvarima, okrunivši tu tendenciju upravo spjevom 'Sinjska alka' (*La giostra di sign*). Pozdravljeni odavno (1840), riječima Franje Carrare, kao primjer 'slavenskog nadahnuća u talijanskom obliku', ta knjižica zaslužuje i danas bolje poznavanje, čitanje i šire prihvatanje«, kaže Tonko Maroević.

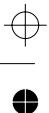
Kad se, dakle, u povijesnoj perspektivi — ne samo kao književne tvorevine nego i kao dokumenti vremena — pročitaju tekstovi Julija Bajamontija, kao najstarijega, i Leonarda Dudana, kao nešto mlađega, upast će u oči da je Sinjska alka, isprva, bila lišena folklornih elemenata, kao i tolike druge marcialne igre na području Mletačke Republike, i da ju je, tek u prvoj polovici 20. stoljeća, definitivno, u svojem *Alkaru*, njima prožeo Dinko Šimunović, slavitelj »narodne energije« u okviru novoga barbarogenijskog identiteta. Tko god danas, ako nije specijalist, gleda tu vitešku igru, vidjet će je Šimunovićevim, a ne Bajamontijevim ili Dudanovim, očima. Tonko Maroević, koji dolazi iz svijeta te dvojice autora, možda nam je, i nehotice, pokazao jedan stariji, drukčiji, pogled.

Sinjsku alklu UNESCO je stavio pod svoju zaštitu kao spomenik kulture. God. 2015. proslavljaće se 300. obljetnica pobjede u bici pod Sinjem 1715. te početak alkarskih komemorativnih natjecanja. Premda se odavna u našoj kulturni ukorijenila kao jedna od domaćih *tradicionalnih* vrijednosti, kontekstualizirajući se u povijesni, religijski i folklorni ambijent, ona nikad nije izgubila obilježja kozmopolitskoga podrijetla.

U širem društvenom smislu ova se problematika doima marginalnom, ali je Maroević, svojim istančanim smislom za poetsko, povijesno i simbolsko, uspio *naoko provincijsku* problematiku izdici u kontekst *internacionalnih vrijednosti* uoči ulaska Hrvatske u Europsku uniju. Naime, i Sinjska alka, u povijesnom smislu, preko mletačke talasokracije, izvorni je dio *europске* ekumeđe.

I ovi prijevodi Tonka Maroevića, kao i popratni informativni tekstovi, učinili su i tu, već zaboravljenu, komponentu jasnijom: zato njegovo bavljenje ovom temom, zapravo, *nije kulturalni oksimoron*.





Sead Muhamedagić

Traganje za iznenadivošću

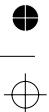
(Kako me Tonko Maroević potakao na pisanje!)

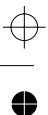
67

Stjecajem sljepoćom uvjetovanih okolnosti ne mogu se za sada ubrojiti u vrsne poznavatelje literarnog stvaralaštva Tonka Maroevića. Zahvaljujući novim mogućnostima dostupnosti knjiga slijepim čitateljima u elektroničkom obliku, ovaj se za mene nepovoljni status praesens ubrzano mijenja nabolje. Pa ipak sam očutio potrebu da se ovim autentičnim zapiskom i ja pridružim svečanom obilježavanju njegova 70. rođendana.

U kasnu jesen 1990. godine živio sam u Beču. Dovršivši ciklus od četrnaest soneta koji je, pod radnim naslovom *Osvrni se sa mnom*, sadržavao sonete što su bili svojevrsni pjesnički miniportreti nekih za mene životno važnih osobnosti, stavio sam stihove u neveliku omotnicu. Pošiljka je za nekoliko dana poštom stigla u Zagreb, a ubrzo potom na moju je bečku adresu stiglo kratko Maroevićevo pismo. Razabrao sam da me ne smatra pjesničkim početnikom, uočava moju načitanost i filološku senzibilnost (čuo je da se bavim književnim prevođenjem), zanimljiva mu je i ideja sonetnog ciklusa u kojemu se smjelo izlažem zahtjevnom pokušaju pjesničkog portretiranja osoba čija imena u zagradama navodim ispod sonetnih naslova, ali bi — napisao je u zaključku — ako mu još koji put pošaljem omotnicu s novim sonetima, želio da u njima bude mnogo više *pjesničke iznenadivosti*. Kad sam o svemu tome pomnije promislio, nisam se osjećao obeshrabrenim, a što zapravo znači ta pjesnička iznenadivost, razjasnilo mi se tijekom nekoliko sljedećih godina u kojima sam prevodilački duboko zaronio u književnost.

Nekoliko mjeseci kasnije vratio sam se u Zagreb. Jednog me svibanjskog jutra telefonski nazvao moj prijatelj Stjepan Lice, radosno mi priopćivši da je u časopisu *Republika* pročitao nekoliko mojih soneta. Uistinu sam bio iznenaden i obradovan, jer iz Maroevićeve pisma, nakon kojega je uslijedio i kraći telefonski razgovor, nisam mogao naslutiti da bi neki od tih soneta mogao biti





objavljen. O poticajnosti te činjenice s obzirom na moje daljnje pisanje stihova nije ni potrebno posebno govoriti.

Nekoliko godina kasnije pojavila se Maroevićeva pjesnička antologija *Uskličnici* (Zagreb, 1996.). U to doba već sam posjedovao računalo kojim mi je bilo omogućeno skeniranje i čitanje mnogih ranije nedostupnih knjiga. Do tada sam, naime, knjige mogao čitati samo na brajici, a knjige snimljene u zvučnoj tehnici kojima sam se silom prilika morao služiti nikad me nisu privlačile, jer slušanje snimljenog teksta kao svojevrsno zamjensko čitanje nije moglo zadovoljiti moje čitateljske potrebe i zahtjeve. Zbog toga moj kažiprst lijeve ruke kojim, koristeći se tzv. brajičnim retkom, čitam uz pomoć stolnog ili prijenosnog računala svakodnevno dodiruje na tisuće i tisuće usustavljenih točkica, a kad bi u njemu kojim čudom bio ugrađen skriveni brojač znakova, teško mi je i zamisliti ogromnost brojčanog niza koji bi se pokazao na njegovu zaslonu.

Nastavio sam pisati sonete, sve intenzivnije sam se odvažavao na prevodenje poezije, nisam zazirao ni od slobodnog stiha, a promišljanje maroevićevske iznenadivosti često se poput svojevrsna provodnog motiva zrcalilo na obzoru moje autorske (pjesničke) samosvijesti. I tako me jednog dana, otprilike godinu dana nakon čitanja *Uskličnika*, spopao nemir iz kojega je ubrzo proizišao sonet kojemu zahvaljujem razložnost nastajanja ovih prigodnih redaka:

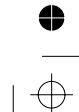
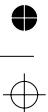
Čežnja
(Tonko Maroević)

*Oh, kad bi kritik uskličnik mi dao,
ja blistao bih pun poetskog žara;
dragocjenost tog neizmjernog dara
uz svu zahvalnost cijeniti bih znao.*

*Pred javnost tada spokojno bih stao,
opijen snagom neviđena čara;
osluškujući bilo koje stvara,
u čežnjivoj bih šutnji pjesme tkao.*

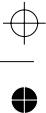
*A one tad bi napuštale vrutak
što u vrelini skrovito se pjeni;
u Vječnost bi se izlio Trenutak,*

*dok vrutka šum bi žuborio meni:
»Odbaci stegu i napusti kutak!
Tko čežnju goji, izgara u sjeni.«*



Katreni ovog soneta odišu nepatvorenom autoironičnošću koja mi je uvek bila bliska. Iz nje mi se sve češće uspijeva vinuti do razine na kojoj se mogu našaliti na vlastiti račun — osobito pak kad je riječ o mome fizičkom hendičepu. Tercine su, međutim, spram »uskličnički« motiviranom dosjetkom intoniranih katrena u kontrapunktičkom odnosu. U njima sadržani stihovi odveli su me na čudesni trag iznenadivosti koju mi je svojedobno savjetovao Tonko Maroević. Ovaj se sonet našao u mojoj za sada jedinoj pjesničkoj zbirci *Slijepčev vir* (Zagreb, 2001.). U istoj se zbirci našlo i nekoliko soneta iz davnog (bečkog) ciklusa. Pri odabiru sam bio izuzetno strog, pa tako neki soneti objavljeni onomad u *Republici* nisu našli mjesta u spomenutoj zbirci.

S Tonkom Maroevićem u međuvremenu me povezuje prijateljstvo. Kad se susretnemo, razmjenjujemo spoznaje i iskustva koja su uvijek na neki način povezana s književnošću. Proučavam njegovo stvaralaštvo i vjerujem da će nekom drugom zgodom nadahnuto pisati o svojoj zagledanosti u njegovo pjesničko obzorje. Davni naputak o iznenadivosti s kojim je sve ovo počelo i dalje će me lajtmotivski pratiti u nastojanju oko krčenja novih prostranstava Riječi.



70

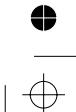
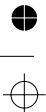
(Izvorni govornici ovoga jezika znaju da »drugu stranu stola« ne čini njegova donja, prazna ploča, već strana na kojoj nekoga vidiš, bolje rečeno, strana s koje nekoga čuješ.)

S druge strane stola sjedio je Danilo Kiš.

Tonko Maroević promatrao je Kišovu kosu i za potrebe ove priče razmišljao o količini tuge koja boravi pod tom artificijelnom grivom prouzročena činjenicom što moćna Danilova glava sve više napušta poeziju. Do Tonka, sjedila je mala žena kratke kose i razmišljala kako privući pažnju obojice. O čemu je razmišljao Danilo Kiš ne smije se pisati, jer se taj, za života, žestoko protivio da se pisanom riječju laže o tudim mislima.

Veživao ih je stol, zatim stoljeće, dvadeseto, pa u njemu godina, 1983., pa u njoj mjesec, rujan/septembar, ali koji je datum u tom mjesecu bio nije zabilježeno nigdje, premda je izvjesno da se toga nepoznatog dana događalo druženje pod nazivom »Skup jugoslavenskih lektora na inozemnim sveučilištima«. Danas, bez zamjene riječi *jugoslavenskih* eufemizmom *regionalnih*, ovo zvuči nadrealno baš onoliko koliko je tada bilo nadrealno da u jednoj od manjih predavaonica Filozofskog fakulteta glavom i kosom sjedi Danilo Kiš. Oko toga stola sjedile su i druge osobe čija imena nisu zabilježena ni u jednoj priči, pa su tako zaboravljena, premda, izvjesno je, pripadaju nekome i danas.

Govorilo se o onome o čemu se uvijek govori kad se okupi sveta institucija ljudi koji čitaju studentima stranih univerziteta: o nepostojećim stanovima, selidbama, pomanjkanju studenata i pomanjkanju novca. Kiš, tada lektor (kako to nadrealno zvuči) srpskohrvatskoga jezika u Francuskoj, govorio je malo i nije govorio o novcu. Tonko Maroević, tada lektor hrvatskoga ili srpskoga jezika (kako to nadrealno zvuči) u Milanu, govorio je još manje i, također, ni riječi nije rekao o novcu. Mala je žena govorila o dalekoj lenjingradskoj hladnoći i, također, nije govorila o novcu. To je upamtila i još k tomu da je bila prisut-



na prvom susretu književnika Danila Kiša i književnika Tonka Maroevića. Skup je počeo tako, dakle obično, a nastavio se utroje ispred »Internacionala« s votkama na koje mala žena svaljuje svu krivicu što su i Danilo Kiš i Tonko Maroević bespogovorno ušli u autobus koji se baš zbog njih zaustavio pred hotelom. Vožnja autobusom nazvana je *izletom* pa se zato, valjda, i zborilo o *Izletu u Rusiju*, o njegovu tekstopiscu kojemu se nešto praštalo, za nešto ga se i optuživalo, a jedino ga nitko nije prozvao što, za potrebe lektorskih glava, nije objasnio činjenicu da samo jedan bijedni prefiks (iz) sve narode korisnike imenice *let* izbacuje iz trajnog stanja, ako ne letenja, onda bar levitacije, čemu su i danas skloni.

Ova je priča utemeljena na nadrealnim motivima u kojima posebno mjesto zauzimaju votka, autobus i nepobitna činjenica da su i Danilo i Tonko u jednom zagorskom selu ušli u kućicu s kolijevkom nakon čega je Tonko izjavio: »Kuća cvijeća za Borisa Davidovića« i tako Danilu, onako visokom, olakšao sagibanje glave koje je morao obaviti da bi prošao kroz nizak dovratak drvenjare. Podignite visoko grede, tesari!

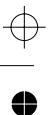
Kasnije, posve neprimjereno regiji, pio se Dingač; gle, ovoga puta riječ *regija* odgovara svojoj definiciji u Klaićevu rječniku.

A s druge strane stola sjedio je Danilo Kiš. Govorio je: o broju padeža u mađarskom jeziku, o svojim bivšim ženama, o tome kako će, možda, jednoga dana napisati nešto o svojoj majci, o tome kako je jednom davno nekom čovjeku zanjekao da je Židov, kako je upamlio strah zbog kojeg je to izrekao i kako godinama žudi sresti toga čovjeka i reći mu — da, ja sam Židov. U toj njegovoj priči riječ *davno* nije bila upotrijebljena kao oznaka vremenskog događanja, već kao jezični oblog da bi se lakše podnijelo već dogodeno. Tako se činilo maloj ženi, no to nije provjerena činjenica, kao što je ostalo neprovjerno je li Danilo Kiš ikada sreo čovjeka čije ga je pitanje uplašilo, ili je strah prenio onkraj svoga jedinstvenog svjetla.

A Tonko? Tonko je govorio o tuđim vrijednim tekstovima, o tuđim knjigama i o svom pansionu u Miljanu. I ništa o sebi.

Mala žena kratke kose govorila je o lenjingradskoj, preživljenoj bolnici sa šezdeset kreveta u jednoj sobi (Rusi je nazivaju *palata*) u kojoj posjetitelji hranе bolesnike, a bolničari ulaze tek kako bi iznijeli mrtve. Nije se tada bojala ni bolničkih hala, ni bolničara s teretom, ali je priču o Danilovu strahu itekako upamtila. Kasnijih godina često joj je padala na pamet. Povremeno, i danas.

Toga dana koji je, pokradimo Bulgakova, neminovno prešao u noć, dogodilo se još nešto što treba uvrstiti u motive nadrealnog: tad, dok su još letjeli avioni na liniji Zagreb — Beograd (i, dakako, u obratnom smjeru), kako ne bi zakasnio na posljednji let, autobus pun lektorskih glava, odvezao je pisca Danila Kiša direktno do ulaza u avion. Njih troje, na rastanku, svašta su obećali jedno drugom, ali se utroje nikada više nisu sreli.



Posljednja pokretna slika Danila Kiša, a koju je mala žena upamtila; on, pod jarmulkom, u Jeruzalemu čita kadiš za svoga oca. Nigdje straha u tom plemenitom činu, ali je bilo pre malo života u ruci kojoj su oduzeli cigaretu. Kasnije, pri povijedao je netko ovdje bezimenu a blizak Danilu, da je francuski kirurg izišao užasnut iz Danilove bolničke sobe i rekao kako pisac ženskim glasom zaprjeva neke strašne napjeve koje nijedan normalni europski jezik ne bi podnio. Maloj se ženi tad učinilo da je to Danilova majka lelekala i tužila za sinom koji se gasi.

Tonko Maroević napisao je pjesmu umrlom pjesniku, prijatelju Danilu Kišu. Čitajući je, mala je žena osjećala da ju je Tonko pisao koliko Danilu toliko i sebi, da mu je pjesma oteta i objavljena nevoljno, kao što se to obično i čini s poslodicama tajanstvenih poslova u koje posve sigurno spada i pisanje poezije.

Deset godina, kroz koje se naredalo toliko smrti da je vremena za žaljenje ostalo manje no za pisanje, Tonko i mala žena nisu se sreli. On, koji ne gleda televiziju, za ovu oholost kažnen je strašnom kaznom; često je hvatan kamerama i to upravo u trenutku dok promovira kakvu knjigu, otvara kakvu izložbu, dakle obavlja časni posao krštenja novorođenog bića, posao koji bi morao ostati tajan i posvećen samo onima kojima je do novorođenčeta stalo. O da, izmolila je i mala žena poneko krštenje knjiga kojima nije bila autorica, ali oko kojih se trudila da bar dobiju korice, jastučić, *ajnpendekl*, kako li se to sve naziva, pa zatim opet, na koju godinu izgubila Tonka, tog vječnog Ivana Krstitelja hrvatske kulture, koji je pred licem Iskupitelja davao svoju riječ da se radi o novorođenom biću koje svakako zasluzuje milost.

A kad su se sreli, kad su se sreli... Što ju je pitao?

— Osim što sreduješ tude knjige, čime se baviš?

Što mu je odgovorila?

— Ničim, šišam svoju kosu povremeno.

Što je još pitao?

— Zašto ne pišeš?

Što mu je odgovorila?

— Pišem i bacam.

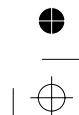
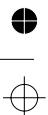
Što joj je odgovorio?

— Kakva oholost, kakva oholost...

I to je upamtila.

Kad su se sreli, kad su se sreli... Što mu je ispričala?

Da se budila u Pskovu, Rigi, Sokalju, Pragu, Nižnjem Novgorodu, Lenjinogradu, Talinu, Krakovu, Brnu, Hradec Kralovu, na obali Ladoge u Marininom mraku Jelabuge... Nije mu ispričala da je pomno odrezala pramen kose u svakom od tih mjesta kako bi s gradovima i prostorima potvrdila šišano kumstvo. (O značenju ovoga pojma provjeriti zapise Vere Erlich.) I ni riječi o tome kako



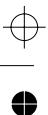
vjeruje da je ondje i danas ostalo nešto njenih vlasti, da s Baltika i iza Urala pušu strašni vjetrovi pa joj se čini da je sva ta kosa krenula prema Sibiru, pa onda dalje, ledom preko mora. I ni riječi o tome kako vjeruje da ovaj put, drum kose, nisu mogli spriječiti ni silni potresi, ni raspadi granica, ni raspad bar četiri moralna principa, jer vlasti kose, kao i krštenja traju dulje no što se po njihovoj krhkosti dade naslutiti.

Kad smo već kod kose:

Kratko: to malo brašna po kosi i bradi štiti Tonka Maroevića od teške optužbe da je zaboravio ostarjeti.

Kakva oholost, kakva oholost...

Ova je priča, u široj verziji i malo tužnija, nastala prije punih petnaest godina s namjerom da bude predana Tonku Maroeviću kao zahvala za iskamčena krštenja i kao iskupljenje za strašnu oholost bacanja napisanih priča. Jedna je od rijetkih koja je preživjela škare u rukama autorice i koš za smeće pod njenim nogama. A za ovu je priču, kao i za sve ostale, vrijedilo da je posve nevažno hoće li biti pročitana, pročitana pa spaljena, ili samo spaljena. I to ne samo zbog provjerene Wolandove rečenice da rukopisi ne gore, već zbog starca Einsteina čija sumanuta kosa podsjeća na Danilovu, starca Einsteina koji je onom svojom teorijom i jednostavnijim umovima no što je bio njezin objasnio da se ništa što je dogodeno ne gubi i ne nestaje. A kako se pisanjem ove priče šuškanje po papiru dogodilo 1996. i kako je za ravnodušni svemir to imalo identičnu vrijednost kao i eksplozija meteora u tundri, taj je zvuk nesprječivo odaslat da bi se, kao znak, pročitao ondje gdje to već bude potrebno. Čitan je točno 11 minuta, na današnji dan, 11. 11. 2011., kao javna zahvala Tonku Maroeviću za tihu i javnu podršku krugovima u mojim romanima kojima ne bih mogla poželjeti ni časnijeg ni čestitijeg kuma.



Darija Žilić

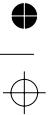
Pohvala čitanju

(Uz knjigu »Borgesov čitatelj« Tonka Maroevića,
portreti i prikazi)

74

Tonko Maroević ističe kako je Jorge Juis Borges možda posljednji veliki pisac i istodobno »prvi kumulativni dijakroni čitatelj«. Upravo ovo potonje čini se posebno važnim, jer i samo čitanje postaje važnije od pisanja, posebno u vremenu kada se čini da svatko piše, a malo tko čita ne samo stariju književnost, već i onu suvremenu. Tonko Maroević je upravo dijakroni čitatelj, jer godina sustavno prati hrvatsku književnost i to u kontekstu suvremene europske i svjetske književnosti. Borges je autor čiji rad Maroević prati još od šezdesetih godina i to prije svega zato jer Borges je čitatelj koji svoje bogato književno iskustvo inkorporira u vlastiti književni rad, reaffirmirajući na taj način književnu tradiciju. Ono pak što se čini posebno važnim je, ističe Maroević, da Borges čitavu zapadnoeuropsku tradiciju povezuje kršćanskim ili katoličkim predznakom oslobođa od dogmatskog kostura i zadana okvira. Posebno treba izdvojiti esej »Borges pjesnik« u kojem se govori o pomalo nepoznatim aspektima rada velikog pisca, o njegovoj poeziji koja s vremenom postaje sve intimističkija. Kada promišlja odnos mišljenja i poezije, Borges tada naglašava kako stihovi ne trebaju sadržavati duboke misli, a i samog sebe nije određivao kao mislioca, nego je naglašavao ono što je »osobno«, dakle, partikularno iskustvo.

U knjizi »Borgesov čitatelj« Maroević će težište staviti na promišljanje poezije, jer je upravo ona zanemarena književna vrsta, ali i zato jer upravo lirika najbolje pokazuje postupno stjecanje individualne samosvijesti, odnosno stvaranje modernog senzibiliteta. Kada govori npr. o radu filozofa Frane Petrića, Maroević se bavi prije svega njegovim radovima o poeziji, odnosno razmatra načine na koji filozof povezuje empirijsku podlogu s teorijom, odnosno načine na koji poeziju približuje filozofiji. Kada pak govori o Pirandellovu pjesništvu, onda težište stavlja na njegovu manje poznatu epsko-lirsку dionicu. U tekstu o pjesniku Konstantinu Kavafisu bit će pak naglasak na razdvajanje njegova

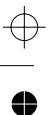


opusa na pjesme pisane u prvoj osobi od pjesama u kojima se govori u ime drugih.

Pišući pak o Waltu Whitmanu, autor referira na njegov kontinuiran rad kroz četrdesetak godina, naglašavajući utjecaj njegova pjesništva na hrvatske autore, a ponajprije se bavi prijevodima njegovih djela na hrvatski jezik. Naime, važnost prijevoda i jest u tome da se na taj način stvaraju književne veze i utjecaji, pa je stoga Tonko Maroević nemali broj svojih tekstova posvetio upravo prevoditeljima ili pak analizi njihovih prijevoda. Pritom ističe kako prijevodi na tzv. male jezike imaju veliku važnost, jer imaju veću psihološku vrijednost i veću težinu u sustavu. Autor podsjeća kako su renesansni pisci bili i istaknuti prevoditelji: Marulić prevodi Dantea i Petrarcu, a Hektorović i Lucić daju vlastita tumačenja Ovidijevih djela. To se čini važnim posebno u današnje vrijeme, kada se pisci uglavnom ne referiraju na književnu tradiciju i kada zapravo ostaju autistični u vlastitim književnim svjetovima, pa onda nije niti čudno da im se čini kako književnost započinje upravo s njima.

U eseju o prevoditeljskom radu Antuna Šoljana obuhvaćen je i prikaz otvaranja hrvatske književnosti prema zapadnoeuropskom kulturnom krugu u pedesetim i šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća. Tada hrvatska kultura, zahvaljujući prijevodima Antuna Šoljana i Ivana Slamniga, biva upoznata s djelima T. S. Eliota, E. A. Poea, E. Hemingwaya, pa se začinje komparatistički pristup: naime, prijevodi formiraju kompleksnu književnu zajednicu. Maroević piše i o vlastitom prevodilačkom radu, o raskoraku između želja i vremena za prevodenje. Pritom se čini kako mu je čak i važnije prikazati i komentirati prijevode kolega, popratiti knjige o kojima će malo tko pisati i situirati ih u kontekst europske književnosti. Maroević posebnu pažnju pridaje prevoditeljima koji su hrvatsku književnost vlastitim prijevodima učinili bliskom europskoj književnosti (Karpatsky, Ferrari). U relativno kratkim prikazima autor uspijeva referirati na cjelokupni rad nekog pisca ili prevoditelja. Osim o poeziji i prevodenju, Tonko Maroević nastoji pisati i o djelima u kojima se govori o onima koji su slabiji i u sjeni, kao što su žene, općenito Drugi, odnosno o »poniženima i uvrijeđenima«. O tome govore eseji »Od Miriam do Franziske« (jedan karakterističan aspekt opusa Fulvija Tomizze), te esej »Muzama usprkos« (pjesnički profil Dubrovkinje Nade Bunić).

Na kraju, knjiga »Borgesov čitatelj« prije svega je pohvala čitanju, jer pisac nije shvaćen kao genij, već kao onaj koji duguje tradiciji i na nju se nadovezuje. Pisanje je deontologizirano, a čitanje dobiva povlašteno mjesto. To je naročito važno u današnjem vremenu kada su, da parafraziramo Borgesa, »dobičatelji crnji i neobičniji labudovi od dobrih pisaca«. Na kraju, Tonko Maroević kao autor brojnih prikaza i portreta, kao marljivi čitatelj, zadužio je hrvatsku kulturu i književnost, jer bez njegovih tekstova ostali bismo uskraćeni za saznanja o brojnim vrijednim djelima koja u vremenu potrošačkog kapitalizma ionako bivaju zanemarena.



Sibila Petlevski

Likovnost i poezija; ogled kojem je Tonko Maroević poticaj

76

I. Zagovor, razgovor, vizualno–tekstualni ugovor

Veliki dio ogleda kojega upravo pišem posvećen je analizi Maroevićeva pjesništva, na primjeru jedne, u njegovu opusu srazmjerno rane, ali meni do danas najdraže zbirke toga autora. Maroević kao pisac, prevoditelj, povjesničar umjetnosti i likovni kritičar, ostavio je znatan trag svojeg umjetničkog i znanstvenog identiteta u svakom od spomenutih »pretinaca« kojima društvo pokušava ograničiti raspon znatiželje humanističkih duhova kao što je Maroevićev. Ne zavaravajmo se; društvo je u ladičarskoj navadi jednakо učinkovito danas kao i u minula vremena. Možda se ključne riječi naše kulture mijenjaju od epohe do epohe, ali birokratski duh ustrajno uživa u nametanju granica, jer je i sam ograničen; hvata ga panika od prekomjerja, obilju odriče ljepotu u ime tobožnjeg sklada, boji se imaginarnih muzeja i osobnih skladišta »nepotrebnih« znanja. Osim što je ograničen, birokratski duh je i prijetvoran: zaklinja se u enciklopedizam i kad ga je mrzio, a sad se zaklinje u interdisciplinarnost i »apsolutnu« slobodu istraživanja, dok po sveučilištima širom Europe dokida projekte bazičnih znanosti u ime onih aplikacijskih, čiji su rezultati brzo mjerivi i lako se uklapaju u viziju industrijskog napretka i vojne premoći. Sve to kažem kako bih opravdala svoju odluku da napišem ogled kojemu je Tonko Maroević poticaj a ne predmet. Uostalom živ duh izmiče opisu i otvara se dijalogu; više je aktivan nego pasivan, milije mu je razgovarati nego biti predmetom rasprave. Za takav, pomalo neobičan odabir pristupne metode pronašla sam još jedan valjan razlog: Tonka poznajem takoreći oduvijek. »Oduvijek« je puno točniji izraz nego »odmalena«, jer kad se životni i interesni krug jednog umjetnika dotakne ili čak djelomice preklopi s krugom drugog umjetnika — na presjecištu se zaustavlja vrijeme, dokidaju se naraštajne granice, a svaki zapamćeni razgovor u nekoj dnevnoj sobi, u nekom književnom salonu, slikar-



skom ateljeu ili redakciji časopisa, automatski se pretvara u zagovor. Uvjerena sam da nam je zagovor potreban, premda ne znam kako se zove ta »viša instanca« koja bi nam mogla pomoći, jer mi se, naime, bavimo pisanjem i čitanjem, i u tome smo ustrajni i ozbiljni kao da je riječ o pitanju života i smrti. Dapače, to čime se mi bavimo sve manje je pitanje života, a sve više pitanje smrti; taj se zaključak nametnuo u trenu, kad smo se prvi put zapitali kome je pisanje i čitanje još istinski potrebno osim nama samima.

Maroevićev profesor povijesti umjetnosti, Grgo Gamulin, kojem se upravo ovih dana »učenik« odužio sačinivši izbor iz njegova književnog opusa, navraćao je, baš kao i Tonko, u radni i stambeni prostor — preciznije rečeno u jedan te isti prostor — u kojem je živjelo i radilo dvoje slikara: Ordan Petlevski, moj pokojni otac, i Biserka Baretić, moja još živa i umjetnički aktivna majka. Maroević je ranih sedamdesetih pisao predgovor katalogu retrospektivne izložbe Petlevskog. *A ne, ne* — naš prvi susret zbio se još ranije — kažem sama sebi. *Kad je mladi Maroević prvi put zakoračio u Ordanovu radnu sobu ispaо mi je mliječni zub.* Kako bi divan početak knjige bila ova rečenica! Bila bi to jedna od onih »pomalo ovakvih-pomalo onakvih« knjiga koje mijesaju žanrove, pa su pomalo istinite i pomalo izmišljene, pomalo sentimentalne i pomalo beskompromisne, pomalo za privatnu, a pomalo ipak i za javnu upotrebu. Svojevremeno — točnije rečeno »davno«, Gamulin mi je na primjerku knjige pod naslovom *Ilarijin smješak* koja je izašla iz tiska kad mi je bilo svega četiri godine, napisao da mi je preporuča na čitanje kad budem malo veća. »Profesor« — jer Gamulina sam zvala samo »Profesore« i nikako i nikada drukčije — dolazio je u naš stan svake subote prije podne i prije nego što bi se upustio u razgovor o umjetnosti s dvoje slikara, ne bi propustio porazgovarati i sa mnom. Prvo bi provjerio znam li koliko stopa ima koji grčki stih, a onda bismo razgovarali o pisanju i prevodenju, o Giovanniju Pacoliju, njegovoj uporabi sinestezije, muzikalnosti i obojenju njegova stihova, o tajnovitoj moći asocijativnog pletenja koje uspijeva iz krhotina svakodnevice izvući metafizičku istinu, o melankoliji sjećanja na vlastitu kulturnu prošlost, o Čudu koje iz komadića grčkog arhitrava obraslog u travu i jedne odlomljene Afroditive ruke koja viri iz nekog grma, uspijeva proizvesti dojam cjeline zapadnoeropskog duhovnog nasljeda. Kad bolje razmislim — neovisno o temi koja bi se mijenjala od subote do subote — uvijek bismo se vratili istome: »beskraju ravnodušnosti svakodnevice« kojega sam tko zna zašto počela osjećati vrlo rano, a Gamulina je ta tema proganjala kao lica bogalja i sirotinje iz njegovih putopisa Italijom. Gamulinovi dijalazi (i monolozi) uvijek bi se nekako vratili bolnoj potrebi čovjeka da mrtvim stvarima prida lice i glas, da ih očovječi i uz pomoć magičnih prozopopejskih moći »oživi« kao utješni, ljupki privid po mjeri vlastite žudnje. Ponekad je u našim razgovorima ta neimenovana, ali uvijek prisutna *prozopopeja* bila matoševska »utjeha kose«, ponekad bi više podsjećala na Novalisov razgovor sa stijenom, na romantičarsko empatijsko rasipanje ega kroz neprekidni lanac »prepoznavanja« u objektima iz prirodnog ok-

liša, a onda bi sasvim neočekivano — kao u Gamulinovoj pripovijesti *Sabinske gore* — otvorila mogućnost za melankolično oživljavanje arhitekture i za »razgovor« s crkvenim tornjevima kao s podrugljivim »kamenim bićima«. Naposljetku, u knjizi *Ilarijin smješak* — gotovo trideset godina poslije jednog razgovora koji tada nisam razumjela, a u kojem je Gamulin spominjao Ilariju dell Corretto, »sunčane zrake i dlijeto Jacopovo« i sve to vezivao uz tugu za izgubljenom kćerkom — otkrila sam da se *prozopopeja* skriva i u priči o kutu pod kojim pada svjetlo na mramorno lice Ilarije koja »leži« na poklopcu svojega sarkofaga dajući dojam da se smješka. Dakako da u svemu tome nije važan retorički postupak kao takav nego ljudska potreba koja je do njega dovela: potraga za čudom, potraga za utjehom, samozavaravajuća antropomorfizacija, voljni pristanak na iluziju — ali i posljedica te potrebe: naplaćivanje ulaznice za pričin Ilarijina osmijeha. Ako je u klasičnim retoričkim priručnicima prozopopeja bila vodena kao oblik ekfaze, a ekfaza se ostvaruje u slikovnosti teksta i textualizaciji slike, postavlja se pitanje »prijenosa«; odnosa jezika prema slici koji je prema Foucaultu »beskonačna relacija«. Ekfaza nije tek puki mimetički motor kojim se tvore reprezentacije u drugome mediju. Ona se ostvaruje i kroz odnos moći kao oblik izvedbe. Međutim, u toj »izvedbi« sukob ne dobiva razrješenje, osim kroz mogućnost obostranog osnaživanja i jednog i drugog medija, ili kao što bi rekao Baudelaire o Delacroixu: »umjetnosti nastoje, ako ne baš oduzeti jedna drugoj mjesto, onda barem dati si uzajamno u najam nove snage«.

I baš kad biste se zapitali zašto sam toliko govorila o Profesoru, kad mi je namjera bila govoriti o Maroeviću kao o njegovu rano osamostaljenom učeniku, ponudit ēu objašnjenje. Prvo, Gamulina i Maroevića sam doživljavala komplementarno jer su često spominjali jedan drugoga, ali nikada nisu dolazili u isto vrijeme u naš stan, pa bi to *upućivanje na odsutnu prisutnost* — čak i onda kad bi se činilo da »stariji« nešto prigovara »mlađem«, ili da »mlađi« nešto zamijera »starijem« — vazda dajući do znanja da je Gamulinov moderan i Maroevićev postmoderan pristup umjetnosti zapravo oblik istoga, dubinski tradicionalnoga, gotovo klasičnoga štovanja slike i riječi. Drugo je tek naganjanje koje moram provjeriti. Naime, postoji jedan enigmatičan opis posjeta akvariju u Gamulinovu *Srcu Napulja* kojega je autor podnaslovio: *Pismo za T.* Jedva se mogu oprijeti misli da je to Gamulinovo *putopisno pismo* bilo naminjeno Tonku Maroeviću. Genijalni opis empatijskog ulaska pod kožu ribe, disanja kroz škrge, oslobađanja od misli do potpune apstrakcije pred-čovječanskog osjeta i vraćanja u prvobitnu sluzavu materiju postanka — jedan je od stilski najbolje napisanih ulomaka hrvatske proze uopće. Ali koja je tajna poruka što ju je Profesor htio uputiti učeniku? Odnosi li se ona možda na zaboravljeno umijeće gledanja u kojem svaki pogled na stvarnost i na umjetnost kao dio te stvarnosti, osim oštrogog oka i znanja, zahtijeva od promatrača i

moć uživljavanja, opasnu vještinu »ulaska pod kožu«? Zašto opasnu? Jer kad se jednom suživljavanje ostvari u punini tvojega hipotetski ostvarivog ideal-a — nestaje ego, i freudovski *mortido* kao sila koja jastvo vraća u stanje rasutog tereta — najavljuje smrt umjetnosti — dobro, ne baš potpunu nego privremenu smrt, vezanu uz kraj jedne epohe s kojom odlaze u zaborav i tipovi intelektualaca kakve je ta epoha stvorila.

II. Košute i drugi lutajući motivi

U hamburškoj Kunsthalle izložena je slika dresdenskog slikara Adriana Ludwiga Richtera koji je 1884. godine umro u osamdeset i nekoj godini starosti. Taj majstor romantičarskog krajolika, obično je smještao svoje likove na rub tamne i gусте šume, tamo gdje drveni mostić na neki gotovo prazničan način spaja svijet šumskog vilinskog tajanstva s ljudskom svakodnevicom. Ili bi to bilo na osvijetljenom proplanku, uz žilje gorostasnog stabla, u stjenovitom zaklonu uz koji vijuga potok. Tipično romantički »nesporazum« svjetla, s jedne bi strane ukazivao na prirodnji izvor — danje svjetlo jasne modrine na rubu kadra, u procjepu tamnozelenih vršaka visokih stabala njemačke crne šume — dok bi s druge strane, neki prirodi stran, metafizički Izvor osvijetljavao središnji prizor dajući do znanja da je najvjerojatnije riječ o slici duhovnog krajobraza, a ne tek o slikarevoj želji da nam prenese onaj gotovo svim ljudima poznat snažan očut ljepote kakav priređuje sunce u rano poslijepodne kad svojim lagano nakošenim zrakama rasvjetli proplanak usred šume, pa to izgleda — rječnikom suvremenog čovjeka — kao da je kazališni reflektor uokvirio mjesto radnje. Poznata slika ovoga tipa koju je u tehnici ulja na platnu izveo Adrian Ludwig Richter zove se *Genoveva in der Waldeinsamkeit*. Šumska samoća u kojoj se našla Genoveva nije potpuna. Premda su se nad njom nadvili potencijalno zastrašujući prirodni elementi: stoljetna stabla i goleme stijene uz koje se njezin lik doima nezaštićen, sićušan i krhak — uz nju i njenog tek prohodalog dječaka koji se igra s bijelim zecom, nalazi se još i košuta, a zagledamo li se pomnije u sliku, primjetit ćemo da je uz stijenu upravo prhnula uvis bijela golubica. Kolorirani crtež na papiru koji prikazuje *Odmor na putu za Egipat*, datiran 1873, dokazuje da smo bili u pravu tvrdeći da je *Genoveva u šumskoj samoći* prikaz duhovnog krajobraza. Naime, autor se trideset i dvije godine poslije, poslužio gotovo istom kompozicijom kojoj je oduzeo metafizičko tajanstvo u prilog žanrovske ilustrativnosti; pomaknuo je nekad udaljen prizor u doslovnom i u prenesenom smislu prema naprijed kako bi prosječnom gledatelju »približio« biblijske motive. Na mjestu Genoveve iz Brabanta našla se Bogorodica s djetetom, na zaštitničkom mjestu košute našao se sveti Josip, košuta je pomaknuta nadesno i dobila je mlade, dok se bijela golubica iz naznake Svetog Duha preobratila u vrlo konkretnog anđela u pratnji još dva raspjevana anđelčića, od kojih jedan svira na lutnji. Prema predaji, Ge-

noveva i njeno dijete, preživjeli su u divljini samo zahvaljujući košutinu mlijeku. Teško da bi bez motiva koštute Genovevina nevinost mogla biti prepoznata (kao što je, primjerice, bila »prepoznata« u *L'innocence reconnue ou Vie de Sainte Geneviève de Brabant*, prozi Pèrea Renéa de Cériziersa prema kojoj je napisana i drama u pet činova). Sjevernoeuropska poganska Božica Majka lutala je šumom u obliku bijele koštute, živjela je u pećini i rodila je sunčano dijete. Sve kasnije legende o plavokosim djevojkama koje trče šumama sadržavale su fantastične elemente i elemente poganskog čarobnjaštva, pa se govorilo da će svi lovci koji budu slijedili bijelu košutu naglo posijediti i ostarjeti, a u slučaju da košutu ubiju, i sami će umrijeti, ili će barem, kao u nekim francuskim legendama, iskusiti bol neuzvraćene ljubavi. Od poganskog simbola bespogovorne ljubavne privrženosti i nježnosti, koštuta je postala kršćanskim simbolom čistoće i nevine vjerske žudnje, o čemu govori i poznata poredba iz Psalma 42: *Kao što koštuta žudi za izvor-vodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom.* Priča o Genovevi i koštuti u Hrvatskoj je prisutna u preradbama latinske drame priređenim za školsku namjenu u Isusovačkoj gimnaziji u Rijeci 1732. godine i Pavlinskoj gimnaziji u Senju dvije godine poslije. Tom je storijom potaknut spjev *Život svete Genuveve* Antuna Josipa Knezovića, gdje je simbioza koštute i žene toliko jaka da djeluje u dva smjera — koštuta poslana od Boga hrani Genovevu hranom koju bi drugi pisac, Stefan Zagrebec, nazvao »hrana duhouna«, ali ne prima samo junakinja duhovnu hranu poslanu od Boga materijaliziranu u košutinu mlijeku, nego i Genoveva hrani košutu svojom ljubavlju, tako da životinja, kad je jednom razvila čuvstveni transfer s ženom, ne može preživjeti njenu smrt. Tekst Antuna Nagya iz 1821, kojemu je uzor *Genoveva* Christophra Schmidta, mijenja težište priče. Umjesto stradalačkog zapleta koji je posljedica bračnoga nesporazuma i krive optuzbe, težište se prebacuje na romantičarsku temu samoće u šumi, u kojoj je odnos čovjeka s prirodom u prvome planu. Taj odnos, čak i kad je prikazan kao manifestacija Božje providnosti, uklapa se u idiličku romantičku koncepciju prirodnog svijeta — zapravo mistički pretkršćanskog svijeta — mjesta hranidbene vitalne upućenosti i miroljubive koegzistencije svega živoga koja je kod romantičara uvijek bila sučeljena s njoj komplementarnom vizijom svijeta kojem prijeti apokalipsa. Početkom dvadesetoga stoljeća u hrvatskoj književnosti, Nazorov *Bijeli jelen* opet, s druge strane, otvorio je pitanje folklornih elemenata u moderni; temu povratka »primitivnom« kao izvornom, pri čemu je Nazor prvo rehabilitirao jednu od verzija poganskoga mita o bijelom jelenu kao proroku, sinu Božice Majke koji je »Sunce na Istoku«, a potom ga je vješto upleo u pustolovnu priču namijenjenu djeci.

Štošta bi se našlo na putu istraživača koji bi slijedio košutu kao lutajući motiv europske umjetnosti, za što sada nema ni potrebe ni namjere. Ipak, na osnovi rečenog, i bez jače teorijske razrade, moguće je izvesti odgovarajući zaključak:

smjer u odnosu medija koji je propisao Horacije kao *Ut Pictura Poiesis — Kao u slici, tako i u poeziji* — svakako uključuje i obrat. Primjer za to je slika Adriana Ludwiga Richtera koja nije ilustrirala samo literarni motiv Genoveve nego je usput pokušala prenijeti, i sredstvima likovnoga medija popularizirati, i filozofski koncept samoće u prirodi, tako važan u romantičarskim estetičkim spisima i književnosti.

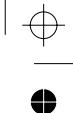
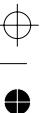
Davne 1986. godine, koju u kontekstu ratom porušenih hrvatsko–srpskih intelektualnih veza smatram »pretkatastrofičkom«, objavila sam u beogradskim *Književnim novinama* tekst inspiriran Maroevićevom knjigom pjesama *Motiv Genoveve*. Tada sam ga naslovila »Intertekstualni razgovor o propadanju«. Vještina istodobnog razmišljanja kroz tekst i nad tekstrom karakteristična je za Maroevićev pjesnički opus, pri čemu — tada sam primijetila — ta knjiga poetsko–proznog iskaza ne predstavlja novinu već štoviše afirmira ovaj tipično maroevićevski autoironijski stav u kojem se autor što igre radi, a što od straha da se ne bi kojim slučajem »zalio ganućem«, podvaja na pisca i čitatelja kao na dva pola komunikacijskog čina.

81

Imaginarni čitatelj periodički prekida *Bel Canto* dionicu imaginarnog pisca, te na ovaj način u korijenu zatire svaku mogućnost patetike. Duet poetskog i proznog; pijevnog i razgovornog, s jedne strane hinjeno ozbiljnog, s druge hinjeno neozbiljnog — nerijetko rezultira humorom. Riječima Zvonimira Mrkonjića iz *Razdoba hrvatskog suvremenog pjesništva*, Maroević je »naveden da istodobno piše i čita svoj rascjep«. Specifičnost ovakve pozicije koju autor bira u odnosu na vlastiti poetski diskurs nije, međutim, samo rezultat nužne skepse pjesnika–intelektualca kakav je Maroević, već je i neka vrst igracke strasti gdje, slikovito rečeno, autor oponaša mogući komunikacijski čin kao da sjedi za monitorom simulatora vožnje — umjesto zamišljene autoceste ispred njega se pruža tekst.

Opisana vještina koju s jednakim pravom možemo definirati i kao stvaračku skepsu znanstvenog tipa i kao koketeriju, nije se pokazala samo stilskom osobinom već i »zaštitnim znakom« Maroevićeva pjesništva unutar generacije razlogovaca. Razmišljanje kroz vlastiti tekst i nad njime gotovo da postaje arhitektonskim predloškom *Motiva Genoveve* da bi se na više razina teksta, od stila, preko motiva do koncepta knjige kao cjeline, pozabavilo dinamičkim odnosom pošiljaoca i primatelja poruke, a napose životom književnog djela u odnosu prema njemu prethodnim. Intertekstualnost tako biva opisana kao »igra pokvarenog telefona« u kojoj se u danome slučaju vrši primopredaja motiva Genoveve.

Od Frana Galinca i Tome Matića, preko sjećanja Milana Ogrizovića do Nazora, slijedi »račvanje ogranača« priče o »stradanjima bijedne gospe« neopravданo optužene za preljub. Srce časnog joj muža, ispunjeno pravednim bi-



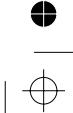
jesom, zahtijeva najstrožu kaznu. Ipak, kako dobrota udružena s ljepotom poslovično izaziva samilost (što bi bila pouka ove sentimentalno-poučne priče), umjesto da pogubi čestitu gospoju i njezino dijete, krvnik je ostavlja u šumi na milost boga i na nemilost zvjeradi.

Premda možda korisno za ovaj tip znatiželje koji Maroveć definira kao »čitanje iz dlana komparativne književnosti«, poznavanje fabule pripovijesti o nevinoj stradalnici ni u kojem slučaju nije preduvjet za uspješno iščitavanje središnjeg ciklusa pjesama *Motiv Genoveve* iz istoimene zbirke. Odabrani motiv, bez obzira kakve obrate doživljavao vještim poigravanjem autora, čuva vlastiti identitet motiva kao takvog pružajući upravo onu količinu i vrstu informacije na koju Maroević unaprijed računa. To bi značilo da Maroevićevo pjesničko tkanje (koje je neopozivo modernog senzibiliteta), barem što se tiče *Motiva Genoveve*, koristi arhaičnu sentimentalnost kao potku. Maroević računa upravo na onu dozu (u književno-povijesnom smislu prepoznatljive) patetičke koja je neophodna za pretvorbu poruke u porugu — što je još jedno umijeće često dovođeno u vezu sa specifičnom pjesničkom gestom Tonka Maroevića. Prije spominjano zanimanje za suodnos pisca i čitatelja kao pošiljatelja i primatelja poetske poruke, te za mogućnost objedinjavanja ili zamjene njihovih uloga, čini se jednom od konstanti Maroevićeve pjesništva. Ugrađena u tkivo autorova poetskog iskaza, ova se podvojenost očituje, uvjetno rečeno, u cenzuriranju toka osobnog pjesničkog kazivanja pomoću upadica i elipsi.

S druge strane, živ interes za recepciju sudbinu priče povremeno prodire i u područje tematskog. Tako će se Maroević u *Sljepom oku*, ranoj zbirci iz šezdeset i devete godine, umjesto imaginarnog čitatelja zapitati: »Gdje je tu priča, zar i ona u ono vrijeme?« pa zatim nastaviti: »Evo govora vezanim riječima, čvrsta ljubav na hitrim slovima, varka u glasu, svijet u obećanju ... Da kažem: takvu ste zahtijevali iako je možda više i ne prepoznajete.«

U *Motivu Genoveve* pomicnost uloga pisca i čitatelja od vitalne je važnosti; njihova zamjena uvjet je za složenu igru pod maskama koju Maroević zaključuje »skidanjem obrazine, ozbiljne krinke«. Piševo izlaženje iz predmeta, postavljanje nad tekst da bi se u lik »uprlo prstom kao u predmet« rezultira obavljanjem čitateljeve funkcije. »Slučaj bibliogamije iliti knjigoženstva« krajnji je ishod supačenja s likom.

Moto na zaglavljtu središnjeg ciklusa pjesama dokazuje nam egzistenciju »žene s košutom« iz *vana*, kroz »odijek Genovevine imena«, te kroz postojanje »nemimoilaznog« drugog čiji je »udio« jedini pouzdan dokaz Genovevine tvarnosti. Junakinjina priča tako odjekuje u uhu čitatelja (ili potencijalnog pisca), a motiv putuje kroz vrijeme — na intelektualni pogon. Udio »najvlačnjeg iskustva« istodobno prevodi kroniku Genovevine stradanja u domenu dnevničkog. Maroević se, međutim, ograjuje tvrdnjom da se »svi životi ponavljaju po starijem kalupu a unose se stalno nova imena na način prethodnih obnovitelja«.



III. Bibliogamija i lebdeća tjelesnost ekfaze

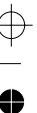
Fasciniranost tjelesnim (koje od prvih ekspresionističkih probaja u hrvatsko pjesništvo ne prolazi već samo mijenja pojavnne oblike u spoju s novim tendencijama) kod Maroevića je prisutna na osebujan način. U spoju s Maroevićevom poezijom čije je utemeljenje jezično, iskustvo tjelesnog doživljava nove i neočekivane primjene u skladu s poetikom kojoj se podčinjava. Odnos teksta i čitatelja, zamišljen kao međutjelesna komunikacija ostaje otvorenom mogućnošću; ostvaruje se kao *potencijalni dijalog* gdje se osjet veže za podražaj, a reakcija na provokaciju. U idealnom slučaju, recepcijski bi mehanizam funkcionirao poput uvjetovanog refleksa. Bolna tjelesnost teksta izaziva reakciju promatračeva oka, pa Maroević ustvrđuje: »razumijemo se ranom u ranu«. Žuta brazgotina provocira motrenje pa se »na daljinu razgovor zbiva između cvjetnog pogleda i još neizrasle kožice«.

Mogućnost (ili nemogućnost) dijaloga kondicionalne je prirode: brazgotina »nije dovoljno rana da bi baš izazivala«, zato čak i ako bude bridjela »uminut će netom što se oglasi«. Ruka, premda »je promašila« jer »kao da u prazno bje upućena«, ako se pokrene ipak će »zadržati nešto od davnog napjeva«.

83

Već u *Slijepom oku* Maroević osvješćuje omiljeni pjesnički postupak: »S mnogo sabranosti, kao i uvijek dosad, započinješ od bolnog mjesta, a ne radi se o tome da ti rana melem« Površina kože s lakoćom se zamišlja u funkciji pergamente za zapis; bolno se povezuje s kožno-osjetilnim, a tragično s poetskim. Sve to rezultira pojavom *prepoznatljive poruke* koja ne skriva svoju ukorijenjenost u književnoj tradiciji, već je naprotiv, koristi kao podlogu za ironiziranje. Dok na jednom polu Maroevićevo ciklusa pjesama pod naslovom *U koži i iz kože* odjekuje patetična poruka na »božjem bubnju« Marsijine oderane kože, s druge joj se strane ironijski suprotstavlja slika »lijepo uvezanog sveška Genoveve u koži«. Polemiziranje motiva Marsije s opredmećenim motivom Genoveve (koji svoju tvarnost može zahvaliti fizičkom postojanju knjige) završit će u prividnoj jednakosti: Marsija bez kože a Genoveva iščupana iz kožnog uveza, smjesa »znoja i blata« — upravo onih izlučevina koje svojim mirisom daju iluziju stvarne patnje i stradanja i tako mame čitatelja da prede granicu priče i ostvari bibliogamni odnos kroz supačenje s likom (pa »makar i papirnatom puti«).

Analitička sumnjičavost; vrst lukavstva zasnovanog na vještini ironijskog obrtanja tradicije u novinu i pathosa u humor, čini modernim Maroevićevo pjesništvo, pa kad razmatra Marsijinu priču, autor je svjestan da bi današnji Marsija drukčije krojio svoju pjesničku sudbinu — umjesto da ljuti apolonijske sile, kad bi se već upustio u nadmetanje s njima, barem bi pokazao više smisla za autoironiju (pa makar bila i hinjena). Tako, Maroevićevim riječima, da je Marsija »iznio čitavu kožu i nalik svetom Bartulu/ prebacio je preko ruke, spremjan za serviranje/ dobio bi još napojnicu — par glatkih, zvučnih stihova«.



Sumnja kao posljedica *nadgledanja* vlastitog poetskog diskursa čini se ključnom maroevićevskom situacijom. Briga za egzistenciju pjesničkog iskaza i razmišljanje nad komunikacijskom svrhom teksta, rezultira raskolom pišćeve i citateljeve funkcije, da bi se na stilskoj razini očitovala kroz poetsku gestu čija je osnovna okosnica kolebljivost — simultano pisanje i korigiranje.

Kad bismo opisanu skepsu iz domene jezičnog vratili u njeno tematsko ishodište, vjerojatno bismo u njoj prepoznali egzistencijalno nasljeđe pjesničke generacije pedesetih. Maroevićev jezik je analitičan; umjesto da prikazuje, on rastavlja na elemente, pa čak i kad oslikava, kolažnog je karaktera. Inzistiranje na *tvarnosti* riječi nužno vodi k svijesti o njezinoj poziciji u vremenu kao i roku trajnosti pjesničkog iskaza, te načinima njegova preživljavanja kroz vremena. Na ovaj se način stara egzistencijalna pitanja transplantiraju u tkivo poetskog teksta da bi se ponovno postavila unutar samog jezičnog medija. Ako parafraziramo Maroevića iz ciklusa pjesama *U koži i iz kože*, tada se razgovor o propadanju već vodi kroz pukotinu gdje bi riječi, po pravilu, trebale služiti kao čep za probušena mjesta. Paradoksalni položaj riječi sastoji se u njihovoј dvostrukoј nemogućnosti. Maroević kaže da riječi »začepit ne mogu rupu niti pak prestati teći«.

84

U završnom ciklusu *Motiva Genoveve* pod naslovom *Čep ili lijevak* autor nam nudi jedan od načina preživljavanja teksta kroz vrijeme. Prisjećajući nas književnih postaja u životu motiva Genoveve, Maroević kao mogućnost predlaže intertekstualni razgovor. Unaprijed svjestan nedostatnosti *svakog* rješenja definira ga kao »razgovor o propadanju«: lijevak kojim teku riječi ili pak čep za komunikacijsku prazninu.

Poetskom izjavom da se »grafitno srce troši i kida/ bez sistola i bez dijastola/ da na papiru pokrene ples sjena«, Maroević — dakako i ovdje ironijski — prenosi »razgovor o propadanju« u domenu tzv. vječnih tema književnosti. Promatrajući trošenje i kidanje jednog kao preduvjeta za stvaranje drugog, Maroević se, ne sasvim bez sentimentalne privrženosti, poigrava s jedne strane romantičarskom idejom rađanja umjetnosti iz bola, a s druge — heraklitovskim načelom cikličnosti. U *Motivu Geneoveve* autor inzistira na kruženju energije kreativnog čina, bilo da se ono razumijeva kao zavodljivi *circulus vitiosus*, ili kao lanac intertekstualnih razgovora koji omogućavaju hranjenje književnosti na sebi samoj. Prethodno uspostavivši analogiju između uplitanja vlasti u predivo i komponiranja riječi u glazbu, Maroević zatvara ciklus pjesama u prozi pod naslovom *Prsti slikom kažiprsta i palca koji »šaraju razvrgnutu čipku«, ili drugim riječima »prepričavaju bjeline«*. U skladu s time, ako je prepričavanje razvrgnutog, odnosno pletenje na potki prethodno ispričanog, jedna od vizija književne povijesti, tada je Penelopino pletivo metafora na kojoj Maroević izgrađuje »image« *Genoveve* kao knjige.



Najlakše bi bilo Maroevićevu *bibliogamiju* kao oblik ekscesnog »knjigoženstva« u tijeku kojega se bibliofil upušta u višestruke, paralelne književne veze, tumačiti u sklopu postmoderne intertekstualnosti kao naizgled najprimjereni-jeg i najlogičnijeg interpretacijskog konteksta. Tek pomniji uvid u Maroeviće-vu bibliogamiju otkriva da bi bilo moguće isti postupak promotriti u svjetlu neke nove, bolje rečeno novodobne ekfrazе koja svoju »lebdeću tjelesnost« ostvaruje na širokom kulturnoškom polju međudjelovanja. Nova, novodobna, našedobna ekfrazа — svejedno kako je zvali — više ne vidi svrhu u pukom reprezentativnom prenošenju iz medija u medij, nego pokušava pronaći neka opća poetička načela utemeljena na fenomenologiji motrećega oka. Maroeviće-va ekfrazа koja je stjecajem okolnosti *kunsthistoričarskog posla* naučila kako »prepričati« sliku, u pjesničkom poslu se želi osloboditi tradicionalnog mimo-tičkog mehanizma. Konzumiranje te poetičke slobode — upravo iz pozicije po-vjesničara umjetnosti i likovnoga kritičara — Maroević doživljava kao iskorak u tabuiziranu zonu gdje se nedisciplina nagraduje sladostrašćem u otkrivanju višestrukih veza između pojmove, stvari i dogadaja na multimedijiskom, kul-turnom polju. Rastrgani kožni uvez (bez sumnje i u smislu razorenog kanona) dobiva tvarna obilježja. Vonj smjese »znoja i blata« upućuje na tabuizirani do-dir s *prozopopejskim izlučevinama* za koje smo maloprije zaključili da stvaraju iluziju stvarnog užitka i stvarne patnje, da mame čitatelja da pređe granicu priče i dodirom »papirnate puti« ostvari bibliogamni odnos kroz supaćenje s likom ili idejom.

Da ovaj tekst ne pišem ja nego Zvonimir Mrkonjić, onda bi, po svoj prilici, Maroevićeva poetska ekfrazа bila osvijetljena iz bliskosti s postupkom posud-be, dezintegracije i reintegracije slikarskih motiva Henrika Michauxa — u konkretnom, Michauxovu slučaju riječ je o Magritteovim motivima koji se po-javljuju u *En révant à partir de peintures énigmatiques* (1972) — kako bi si potom pjesnik dopustio slobodu tvorbe *imaginarnе slike* u poetskoj prozi. Mi-chauxov problem vjernosti i izdaje, sakralizacije i desakralizacije uzornih motiva, sasvim je sigurno i Maroevićev. Možda bi ipak bilo najbolje reći da obojica — na različite načine — problematiziraju ekfrazu samu, a usput se iz tog temeljnog problemskog čvorišta otvaraju i druge mogućnosti za dijalogiziranje, novi uzbudljivi ekfratički događaji i novi zapleti koji ne mogu isključiti tijelo i tjelesnost, u rasponu od etike tijela do estetike, od fiziologije do frazeologije tjelesnosti.

Maroevićeva poetika »tjelesnog« koju vidim u otporu prema kanonskoj, re-prezentacijskoj ekfazi nametnutoj kunshistoričarskim »zanatom«, svoju je transgresiju ostvarila kroz postupak koji sam nazvala užitkom u *prozopopejskim izlučevinama*. S druge strane, dopao mi se i termin *lebdeća tjelesnost ekfrazе* kojega sam nedavno (2010) otkrila u tekstu Clémence O'Connor koji se bavi »prijevodom nefiguralnoga« u poeziji Heather Dohollau. O'Connor anali-zira ekfrazu apstraktne umjetnosti; bavi se reprezentacijskom nestabilnošću,



potragom za »čistom vizualnošću« u poetskom mediju. Ipak, Maroevićev odmak od reprezentacije nije istoga tipa; njegova tjelesnost ekfaze nije lebdeća (i apstraktno asketska) nego lutalačka (i tvarno erotska). I najvažnije, Maroevića ne zanima samo pogled, nego još više otpor pogledu. Njemu omiljena figura je *trop sljepila* u kojemu se, kroz borbu vizualnog i tekstualnog iskazuje rezistencija oka na izazov slike.

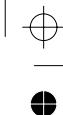
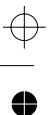
IV. *Djetinjarije, igrarije, slikarije*

Ima jedna pjesma koja se u krugu ljubitelja poezije približila statusu »općepoznate«, pa ne treba biti amerikanist da bi se znalo prepričati, a gdjekad i citirati koji stih iz *Dječijih igara* Williama Carlosa Williamsa. *Children's Games* je naslov pjesme na izvorniku. To je engleska inačica njemačkog *Kinderspiele*, naslova još jednog »notorno poznatog« djela; slike Bruegela starijeg dovršene 1560. godine koju se danas može vidjeti u bečkome muzeju, gdje sam je i ja vidjela prvi put »uživo«, jer ne računam kontakt s njom preko reprodukcija. Ta slika koja je navodno trebala predstavljati *Mladost*, prvu etapu u *Ljudskim dobima*, nije dobila nastavke, ili se oni barem nigdje ne spominju. Nevinost djeće zaokupljenosti igrom i nije tako nevina kako se na prvi pogled čini. Bruegelov cinizam u odnosu na ljudsku narav izbjiga na vidjelo u detaljima. Razigranost i dojam radosne atmosfere iluzija je koja se uspostavlja pogledom na sliku s razdaljine. Približavanjem, pozornost se usmjerava na grupe i parove u dinamici njihova socijalnog odnosa, pa se otkrivaju potankosti koje u većini ljudi pokreću lanac sjećanja na vlastito djetinjstvo i odnos s vršnjacima u skali od, s jedne strane, pozitivnih čuvstava vezanih uz prihvatanje u grupu i sudjelovanje u popularnim grupnim aktivnostima i, s druge strane, onih negativnih reminiscencija, vezanih uz odbacivanje iz društva, ismijavanje i fizičko maltretiranje. Tu su i prizori rodno kodiranih užitaka u igranju nasmemo (dječak koji se penje na drvo i djevojčica koja se igra s lutkom), zatim imitacije društvenih »izvedbi« odraslih ljudi poput igranja crkvene mise, igranja ulične procesije, oponašanja obreda vjenčanja, oponašanja obreda krštenja sve do igre razvlašćivanja kralja, čemu svakako treba pridodati i oponašanje oblike društvenog kažnjavanja (primjerice, provlačenje kroz špalir dječijih nogu koje udaraju). Pomišljam da je Brueglova skepsa spram mogućnosti napretka ljudskoga roda bila tako snažna da je ubrzo shvatio da nije potrebno naslikati nastavke toj slici, jer je već u *Dječijim igramama* uspio jasno izraziti svoje viđenje ljudskoga roda kao trajno nezrelog u svim etapama tobožnjeg razvoja, od mладosti do starosti. Bruegel je samo naizgled katalogizirao popularne vrste dječijih igara. Njegova poruka bila je ozbiljnija od dojma koji je davala, tim više što je krug ljudi s kojima se slikar družio, mogao prepoznati obrnutu ekfazu Bruegelove slike. Tiskar iz Antwerpena, Jan van Doesborch, koji je uz grafičke listove, tiskao i dvojezična flamansko-engleska izdanja, objavio je i jednu



pjesmu anonimnog autora koja je govorila o čovječanstvu kao o djeci zabavljenoj budalastim igrama. Općenito, polemike oko toga rađaju li se djeca kao dobra i nevina, ili je čovječanstvu prirođen kapacitet za zlo, vodile su se u Bruegelovo doba, pa mu zapravo nije ni trebao neposredni literarni predložak da bi u svojem, slikarskom mediju izrazio osobni stav oko te dvojbe. Ideja koja je ekfrazom ušla u Bruegelovu sliku, iz slikarskog se medija vratila u literaturu. I Williams je pokušao izigrati svoje tumače — odnosno simulirati promjenu perspektive po etapama hermeneutičkog ulaska u tekst što bi na Bruegelovoj slici odgovaralo razlici u mogućem tumačenju ideje djela ovisno o motrištu; prava, negativna poruka izbjajala bi na površinu slike čim bi se promatrač približio platnu. Williams je simulirao postupak klasične ekfrazne koja dosljedno reprezentira, »prepričava« sliku potankost po potankost. Kako odmiče pjesma koja je podijeljena u tri dijela označena rimskim brojevima — od »strofe« II. prema »strofi« III. — u slobodnom stihu se polako i smireno razotkriva tumačenje Bruegelove slike do poante u kojoj se jasno i doslovno imenuje slikarev postupak kao »grim humor« — crni humor koji je »sve vjerno zabilježio«.

Mogla sam zaključni ulomak nazvati prema Williamsovim stihovima: *desperate toys of children — očajne igračke djece*, jer je to po mojoj mišljenju pravi, u tijelu teksta, skriveni naslov pjesme koja se u »službenom« naslovu ipak pridržava Bruegelova *izvornika*. Williamsu je očigledno bilo stalo da pre-rano ne otkrije, ali i da čitatelju unaprijed ne sugerira, želju za rušenjem reprezentacijskog modela. Taj se model ruši njegovim vlastitim sredstvima: mimesisom koji nema namjere popravljati ljudsku prirodu uz pomoć idealizacije aristotelijanskog tipa, samo što se Bruegelov *mimesis* odnosi na oponašanje ideje koju je potaknulo stanje svijeta, a Williamsov na »oponašanje« Bruegela. Trostruka — povratna ekfaza, nada se Williams, napokon bi trebala učiniti poruku jasnom, tim više što je protok vremena pokazao da je dijagnoza »očajnog« stanja ljudskog roda jednako točna i u šesnaestom i u dvadesetom stoljeću. Pokušavam se svladati da u tekstu o poeziji i likovnosti kojem je inspiracija Maroević, ne umetnem jedno razmišljanje vezano uz analizu dramskog teksta *Bambiland* Elfriede Jelinek, ali već vidim da neću odoljeti iskušenju. *Bambiland* je tekst grafički isписан kao veliki komad proze u prvome licu, pri čemu se u toku čitanja počne otkrivati kako se ne radi o monološkom jednoglasju nego o polilogu — višeglasju sastavljenom od krhotina medijski induciranih »osobnih« mišljenja koje interpretiraju situaciju u Iraku, pri čemu autorka vješto pokazuje kako i najoprečniji stavovi mogu koegzistirati unutar »iste rečenice«, istog kulturnog diskursa koji potajice oduzima slobodu mišljenja podvrgavanjem pojedinačnoga glasa sintaktičkoj strukturi društva laži. Jedan od glasova iz *Bambilanda* ostvaruje začudni suosjećajni transfer s oružjem — u maestoznoj evokaciji prizora u kojem pada američki borbeni helikopter *Apache* — Jelinek, poput Bruegela, katalogizira (i oživotvoruje) još jednu u nizu novovjekih *očajnih igračaka djece*. Tko kaže da u prozopopeji nema izvedbenog potencijala? Taj se potencijal s vremenom mijenja, usložnjava-



va, ali temeljni kognitivni potencijal ekfrastičkog modela, iskorištava se danas, baš kao što se znao iskoristiti i prije. Na primjer, već u jednoj Anakreontu pisanoj pjesmi pojavio se motiv slike koja »tišinom govori«, što Otto Weinreich tumači kao utjecaj pantomime, premda bi se moglo pretpostaviti i suprotno, jer ne treba zaboraviti da je prozopopejski motiv statua koje »govore tihim ustima«, postojao rano, a o njemu svjedoče i nadgrobni zapisi iz 700. godine prije Krista. Osmijeh mramorne Ilarije samo potvrđuje drevnu magiju.

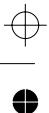
Vrativši se, uz pomoć mudrovanja na temu prozopopeje i ekfrazе, na motive i junake s početka mojega teksta, prisjećam se djetinjstva. I opet je sve na mjestu: kut svjetla s prozora u nedjeljno prijepodne pod kojim Profesorove uši djeluju prozirno i ružičasto, glatko obrijani mladi Tonko u svijetloplavoj košulji kratkih rukava koji mi poklanja prvu u nizu knjiga pisaca koje svakako trebam pročitati jer, uvjerava me, i njemu su promijenile život. Tu je i intenzivni, za mene opojni miris terpentina i boja, poluzasušen kist moje majke koja privremeno napušta platno da bi napravila nedjeljni ručak, kontemplativni osmijeh mojeg pokojnog oca koji sjedi s Maretićevim prijevodom grčkih drama u rukama, a pogled usmjeren u pregnantnu prazninu već mu luta duhovnim krajolicima osobnih slikarskih domišljaja ...

Tekst će završiti ponovljenom tvrdnjom da ekfraza postoji i kao izvedba čija je energija često važnija od sadržaja, gdje se pokazuje daleko bitnijim rezultat iskazan u dojmu, nego racionalno isplanirani cilj — koji je i tako bio unaprijed osjećen »pokvarenim telefonom« mimetičkih sredstava, i to obrnuto proporcionalno u odnosu na količinu reprezentacijske dosljednosti koju je *umjetnik ekfrazе* želio postići. Opću posegnuti za Gamulinovim *Ilarijinim smiješkom*. Ovaj put ćemo pratiti Profesora na njegovu putovanju u Sienu. Profesor je — što sam, što sa studentima — već obišao sve poznate, manje poznate i one zakučasto nepoznate krajeve Italije, pa ga ne može fascinirati neki lokalni tip ponudom da mu pokaže sienske znamenitosti. Profesor već sve zna — i uzalud čovjek nabraja sve one točke na *duhovnom bedekeru* koje je Profesor višekratno obišao, prvo iz profesionalne znatiželje, a potom u naručtu kontemplativne potrebe da očuti isto mjesto u dva godišta vlastitoga života. Ili možda ipak? Možda postoji nešto što još nije vidio, pomisli Profesor dopustivši lokalnom »vodiču« da ga povede u trbuš Siene, ulicama u kojima stanuje sirotinja, sve do jednoga trga na kojem se upravo dogada neobična izvedba. Glazbenici — u čudnom komornome sastavu od dva klarineta, dvije fluite, jedne viole i jedne violine, neki od njih vremešni, a jedan od njih vrlo mlad, gotovo dječak, umjetnik na violini — odlučili su održati koncert na otvorenom. Njihovi »čudni, odrpani slušatelji« iznijeli su iz kuća stare, odrpane fotelje, klimave stolce, a neki su jednostavno zauzeli mjesto na daskama — starci, djeca, žene u trošnim haljinama. Neke od tih žena dopustile su da im golubovi sjednu u krilo. Profesor je odslušao čitav koncert, a usput je promatrao i reakcije publike. Lica su im bila zanesena, neki su lagano njihali tijela, i dugo



je Profesoru trebalo prije nego što je uočio nešto neobično: kao da su ti slušatelji bili neodlučni prije nego što će zapljeskati, i kao da je ritam koji je strujao njihovim tijelima nekako odudarao od ritma glazbe; kao da su njihove kretnje imale neku svoju autonomnu logiku. Naposljetku Profesor je doznao: ta »sablasna pantomima« bila je koncert za gluhonijeme. Ima li svrhe pitati se koja je svrha toga prizora, ima li svrhe dvojiti o tome je li izvedba uspjela ili nije, je li ekfrastički prijevod glazbe u dijeljeni prostor tišine postigao cilj, ili možda ipak nije?

Ovaj tekst je posveta ljudima koji su potpisali vizualno–tekstualni ugovor s vlastitom savješću, i koji su ga spremni poštovati u svim uvjetima, čak i ako se pravila na tržištu toliko promijene da u dvorištu u kojem će uskoro zavladati »pregnantna tišina« ostanu samo golubovi.



90

Naslovnu je rečenicu očito moguće shvatiti bar na dva načina: kao opis načina života i kao opis prikaza života, kao klasifikaciju mimetičkih tekstova.

Ono što bih htjela dokazati jest površnost takvoga razlikovanja. Razlikovanja su inače potrebna, na njima se zasniva kulturnjački posao. Stoga nastojim odrediti o kojem to Tonku govorim.

Tonko je biblioman, ali bibliomani se razlikuju. Postoji niža vrsta, vrsta skupljača i trgovaca; i oni su strastveni, i oni su često ovisnici pa i vrijedni pažnje, ali ne na način koji, smijem li reći, dijelim s Tonkom.

U toj je »čistoj« vrsti Tonko nedostižni uzor. On je naša legitimacija i naš oslonac.

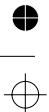
Uzor ne samo zbog toga što umije čitati i tamo gdje meni to ne bi uspjelo, na cesti, pri slabom svjetlu u prepunom autobusu i što ne podliježe pritisku da se mora znati i ono što zna većina u društvu spektakla.

Uzor je zato što »u plamenu voštanice« nije izoliran i ograničen na svoje doživljaje, on kao nitko drugi zna što su napisali i naslikali drugi. Pišući neodljivo i o posve neknjiškim užicima.

Uzor je zato što je čista koncentracija i dokaz da nimalo ne promašujemo život kada ne gledamo televiziju pa makar sami i bili predmetom televizijskoga prikazivanja što je Tonko redovito. Tonko se lako nosi sa spektakularizacijom. A to je više nego važno u vrijeme kada je spektakularizacija u toj mjeri napredovala da počinje biti smetnja upravo kada se na aktivistički način želimo suočiti sa zbiljom.

Motiv na koji podsjećam Tonku u čast stoga je sadržan u rečenici:

Postoji li sve na svijetu zato da završi u lijepoj knjizi. Pitanje je, dakako izvedeno iz Mallarméove rečenice: »Le monde est fait pour aboutir à un beau livre«.



U univerzumu pisanja knjiga je dovezna točka, cilj, krajnje dostignuće. Osim toga je slika, ideja, utemeljujući mit, metafora, toliko jače što se javlja strah da je predmet uz koji vežemo taj imaginarij, kodeks, »analogna« knjiga, u opasnosti. Knjiga koju imamo pred očima ima jasnú prisutnost a opet je u pravilu samo jedna od brojnih sličnih primjeraka, ona je ponovljiva. Ona jedna Knjiga kao cilj oduvijek je pomalo i utjeha i zavaravanje: ni najmarljiviji čitalac već odavno ne može svladati mnoštvo knjiga, ali predodžba da sve one rade u istom pravcu može biti uglavnom nesvesna utjeha. Svi čitatelji rade na takvoj svojoj Knjizi.

A Tonko je veći, bolji majstor: majstor čitanja.

Tisak je velikim umnožavanjem broja knjiga i svim ostalim pomacima, uniformiranjem, prekidanjem veze između čitanja i pisanja donekle načeo status Knjige kao predmeta divljenja i beskrajnih interpretacija, ali samo donekle.

Walter Benjamin govorí, pozivajući se na Hofmannsthala o »čitanju onoga što nikada nije bilo napisano«¹. Citat glasi: »Historijska je metoda filologička metoda, metoda zasnovana na knjizi života. Hofmannsthal to naziva 'čitanjem onoga što nikada nije bilo napisano'. Čitalac na kojega se to odnosi istinski je povjesničar.«

Jean-Luc Nancy je pak napisao knjižicu u čast jedne knjižare a naslov se približno može prevesti kao *Poslovanje s mišljenjem*. To je naslov koji smatra primjerenim ideji knjige: ideji koja je od samoga početka ideja čitanja a tako uviyek i ideja još jedne knjige pa onda još jedne. Ideja knjige je da nema kraja knjigama, da se množe i šire, ali i toga da se uviyek iznova u nekoj od tih umreženih knjiga javlja savjet da knjige treba odbaciti i napraviti nešto. Zapravo, Nancy je posve u pravu kada piše da »čitanje ne vodi u još više čitanja nego u sve ostalo, u ono što se ponekad zove djelovanje a ponekad iskustvo, sve ono kada se sudaramo s nečitljivo zbiljskim«. U Nancyjevoj knjižici postoje i digitalne inovacije, ali to ne mijenja osnovu niti odvaja Tonka-čitatelja od onih kojima knjige dolaze na neku napravu.

U jednostavnoj i staroj metafori svijet je kao knjiga: možemo ga čitati, ima smisla. Knjiga sadrži svijet i daje mu smisao i opravdanje, bez obzira »o« čemu u njoj čitamo.

Možda je to opravdanje stanovnika bjelokosnih kula, no doista ne mislim da se mi bibliomani »zatvaramo u svijet knjiga«. Knjige su svijet, samo jasnije.

Sretan ti rodendan, dragi Tonko.

¹ Ovdje moram priznati da me je na tu varijantu teksta iz Benjaminovih »Teza o filozofiji povijesti« upozorio Daniel Heller Roazen u predgovoru za jedan Agambenov izbor tekstova...

Daša Drndić

Ein Koffer in — Belgrad

92

Prvu fazu, fazu odbijanja bolesti, preskače, nije budala. Dakle, suočava se. Druga faza, faza ljutnje (idite u kurac!), smiruje se, na liječnike više ne viče, pitom je. U treću fazu cjenjkanja ulijeće s jednom rečenicom — *Dajte mi deset godina* — na koju doktor Toffetti odgovara, *Može, ali onda ćete doći po još deset*, pa ušuti. Nadao se da će, ako kontrole ne pokažu uznenirujuće promjene, pogoršanje, uspjeti svoje stanje prihvatići i s njim živjeti i onu zagonetnu, teško ukrotljivu fazu depresije — izbjegći. Sve to Andreas Ban zna, učio je iz knjiga i gledao u svojoj profesionalnoj praksi. Tako, s ultrazvučnom dijagnozom, sa sličicom koju mu uručuje doktor Molina, Andreas Ban sljedećeg dana odlazi na *needle-core* biopsiju, primaju ga odmah, rak dojke u muškaraca ipak je rijetka (agresivna i prilično maligna) pojava. *Ah, sjajno*, otme se jednom onkologu, *konačno ću ovo uživo pokazati studentima. Rak dojke u muškarca nikako da nam naleti.*

U dojku Andreasa Bana kirurg Toffetti uvlači široku iglu s uredajem za okidanje. Andreas Ban okreće glavu, ne želi gledati, ali čuje kako igla škljoca i osjeća kako hvata komadić njegovog tumorskog tkiva. Onda ponovno, pa ponovno, pa ponovno, tabani mu se hладе, svrbi ga nos, svrbi ga ruka pod gipsom, ne diše. U zlokobnoj tišini doktor Toffetti skuplja uzorke te još sasvim neprobudene tvari koja se u njemu ukotvila, začela tko zna kad, tko zna u kojoj frici, strci, selidbi i besparici, možda tokom neke velike samoće koja je poput poplave prijetila da ga povuče u dubine iz kojih neće moći isplivati, a nije, ostavila ga je, posve filmski, da leži nasukan u polusvijesti iz koje se ipak trgao. Onda doktor Toffetti gotovo veselo uzvikne, *O, kakav krasan uzorak, velik i kompaktan*, kao da gleda u šnitu Schwarzwald torte koju pred njega postavlja do grla zakopčan konobar u bijelom.

Pet dana poslije Andreas Ban u ordinaciji kirurga Toffettija gleda rezultat svoje *needle-core* biopsije kao da čita lošu kritiku neke kazališne melodrame.

S papirića poleti mala riječ *invazivan* i poput taneta pogodi Andreasa među oči. *Kako sad invazivan*, pita, *što je napao, gdje je napao, koliko je napao*, pita. *Ako su maligni, svi su invazivni*, kaže doktor Toffetti s malom nervozom u glasu, kao da kaže, ne pravite se pametni. Andreas ušuti, smanji se, a kad se smanji odmah bi legao, sklupčao bi se i pokrio preko glave, jer nos mu se ohladi i to ga nervira.

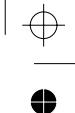
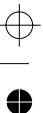
Kirurg Toffetti traži slobodan termin za operaciju, operacije se obavljuju četvrtkom, jer *četvrtkom radimo sentinel*, kaže doktor Toffetti. Kakav sad sentinel, sentinel — stražar, francuski *sentinelle*, talijanski *sentinella*, vjerojatno iz starotalijanskog *sentina*, budnost, od *sentire*, osjećati, indoevropski korijen, što je taj sentinel, koliki je, koga čuva, što čuva, čuva li i njega, Andreasa Bana? Što će raditi na toj operaciji tom *njegovom sentinelu*, hoće li ga *odstraniti*? Inače, vojnici, stražari—sentineli prijete došljacima (malignim tumorima?), sprečavaju njihove moguće napade na, na što? Na grad? Na utvrde? Na tijelo.

Kad iz neprijateljskog Beograda stiže u ovaj ovdje grad, vidi, *osjeća, dotiče* zidine utvrde u koju ulazi tiho, gotovo ponizno, s dozvolom gradskih vlasti, a sentineli ipak prate njegove korake, dugo, u nevjericu. Jer, govorio je drukčije, smijao se drukčije (glasno), odijevao se drukčije (šlampavo), imao je četrdeset pet godina prošlosti o kojoj oni unutar zidina ništa nisu znali (i još uvijek ne znaju), znači, za one unutar zidina imao je *misterioznu* prošlost, potencijalno opasnu prošlost koju je valjalo prvo istražiti, onda zatrvi, napraviti mjesta za novu prošlost nalik ovoj ovdje, maloj, skučenoj, zajedničkoj, gotovo obiteljskoj prošlosti.

93

Trebalo je da postane zec Otto, onda bi bilo dobro. Bijeli zec Otto živio je u kokošincu i s kokošima sjedio na jajima. Zec Otto skakao je na prečku, ispočetka trapavo, uz mnoge padove, ali onda se izveštio i dugo se mogao zadržati gore. Zec Otto ni danas ne sjedi svom vlasniku u krilu i ne gricka mrkvu. Zec Otto jede sve što i kokoši jedu i zajedno s kokošima trčkara po dvorištu. Za kokoši, zec Otto je kokoš. Kad s kokošima sjedi na prečki, zec Otto zna im se uvući pod krilo i tako šćućuren tiho disati, zaštićen i nevidljiv.

Ali Andreas Ban — suvišan čovjek u svojoj novoj domovini, ni mještanin ni nomad, *izuzet*, lebdi u praznini, katapultiran u nedodiju, u *Narrenschiffen*, u *non-lieux*, i postaje ljudski otpad. Da bi se uključio, da bi ga uključili, prvo prolazi kroz fini tihi višegodišnji purgatorij radikalnog isključivanja, kroz ritual čišćenja, ritual svlačenja, kako bi »kupio« *rite of passage*. Ali Andreas Ban ne može, neće sa sebe svući odjeću prethodnog života, gadljivo mu je, nakaradno je, njemu tada već prošaranom ožiljcima, oponašati nagost novorođenčeta i pretvoriti se u nakazu koja *doprinosi uvođenju reda*, eliminaciji potencijalnog kaosa u tom plesu utroje, u tom ljubavnom grču, u tom *ménage à trois* teritorija, države i nacije. Zato, da bi opstao, da bi preživio, pokušava ne sjećati se. Ma kakav Lacan! Nije on pacijent sa simptomima koje treba rasvjetliti, sa zagonetnim simptomima kojima ne zna uzrok, pa da se pita, *Tko sam?* Pa da

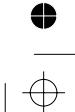
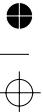


mu Lacan kaže, *Ti si twoja povijest*. Sprdačina. On, Andreas Ban, već je zakucan za vlastito biće, za svoje tijelo; njegovi organi, njegova krv, njegova bol tavaore u blaženo aseptičnom, anesteziranom i mehaniziranom, u *ispeglanom* društvu bez nabora.

Andreas Ban čami tako u kazamatima toga grada s beskućnicima i sirotinjom (socijalna pomoć), sa svojim sinom i svojim sve poroznijim sjećanjima, dok nikada ispisana kazna izolacije konačno ne biva ukinuta, nakon dovoljno godina da ga ostavi s načetim organima, pogotovo s plućima čije se bronhije i danas mahnito stežu, čije se bronhije bezglavo grče gušeći se u vlastitoj sluzi, gušeći i njega, povremeno ga ostavljući da na pipetu udiše zrak.

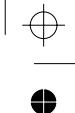
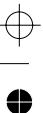
Već tada odlučuje ne sjećati se. *Gotovo je, kazna je odležana*, kaže, premda do danas ne shvaća koja je to kazna bila i zbog čega je donesena. Život je nekako tekao, više je kapao negoli tekao, ali mogao je raditi, mogao je pisati, objavljivati, nakon silnih peripetija i nadglasavanja primili su ga, uz mizernu plaću u tamo neku državnu instituciju, jedan socijalni radnik umirovljen je pa uskače on, nešto prtlja na fakultetu, predaje honorarno, čak doktorira jer tako od njega traže, ima pedeset i pet godina kad između pisanja »svojih« tekstova uspijeva skarabudžiti tu disertaciju *o vidovima agresije u različitim društvenim slojevima i o autokontroli kao potencijalnom posredniku*, koja ga uopće ne zanima, ta disertacija, to kvazi–istraživanje, ali kažu mu, *Ako mislite predavati, ako se želite uklopiti, ako hoćete da vas primimo, ne možete raditi samo ono što volite, pisanje nije posao*, kažu mu, *pisanje je relaksacija, mala zabava koja se upražnjava vikendom*, jer na nekim fakultetima pojedini nastavnici to rade, imaju male kreativne hobije — prave amaterske mazarije, pišu literarne bljezgarije, *pisanje nije umjetnost*, kažu, jer u Hrvatskoj ne postoje fakulteti koji podučavaju pisanje, prema tome ovdje, u ovoj zemlji, na ovom fakultetu, filozofskom, ne možete figurirati kao pisac–umjetnik, nego isključivo kao psiholog–znanstvenik, jer niste ni slikar, ni kipar, ni arhitekt, čak ni onaj arhitekt krajobrazni, niste ni dramaturg, ni muzičar, ni pantomimičar, kažu mu, ni dizajner svjetla ili vizualnih komunikacija, ništa niste, vaša su interesi rasuti, neomeđeni, niste koncentrirani na jednu oblast, na jednu užu oblast, ne istražujete jednu oblast u dubinu, kažu, to nije dobro, uzmi ili ostavi, kažu, jer oni pišu humanističke »izvorne znanstvene« radove, same prezentacije, sve tako pristojno, umiveno, bezopasno i umir(u)je.

Kao kad u Zagrebu prisustvuje nekom skupu o intelektualcima i ratu, tako je taj skup bio naslovljen, »Intelektualci i rat, 1939.–1947.«, na kojem jedna izvještava o intelektualkama u NDH od kojih spominje dvije s fakultetskom naobrazbom, ostale su sve bile pletilje i rodilje koje kliču »Velike su naše dužnosti prema narodu«, što je i naslov referata te referentice slijepljene za akademsku šaradu: »Velike su naše dužnosti prema narodu«, koja ništa nije rekla, nikoga osudila, ništa zaključila, pa kad je Andreas Ban pitao da li su neke od tih ruralnih »intelektualki« nakon rata, tamo u Argentini, progledale



ili se to možda dogodilo nekim od njihovih potomaka — to da progledaju, kad pita da li se netko od njihovih potomaka, sinova, kćeri, unuka ispričao žrtvama svojih očeva i djedova ustaša, jer dotična znanstvenica razgovarala je s tim zadrtim devedesetogodišnjakinjama, ona, ta referentica, odrično je zavrtjela glavom, a na njega, na Andreasa Bana, odmah su iz publike graknuli, *Nećemo sad o tome*, a on je pitao, *O čemu ćemo onda i čemu sve ovo?* Na tom »znanstvenom« skupu o intelektualcima u ratu, na kojemu nije bilo publike, na kojemu su publiku sačinjavali oni koji su došli sa svojim papirićima i pričicama kako bi jedni druge uvjerali da danas sve je jasno, da ta prošlost nikakve veze s ovom sadašnjosti nema, umjesto da na tom skupu budu studenti, recimo, studenti filozofskog fakulteta, na tom *intelektualnom* skupu o intelektualcima u ratu jedan je drugi izlagač dvadeset minuta palamudio o tragičnoj sudbini Milivoja Magdića koji kao urednik u ustaškoj *Spremnosti* protura subverzivne članke o književnosti Thomasa Manna, E. A. Paea, o nadrealistima, i tako minira poetiku grude i ognjišta, pa zapravo otvara »prostor slobode«, tako je rekao, *prostor slobode* (u monstruoznoj NDH), pukotine kroz koje se moglo zaviriti u drukčije »krajolike«, jer u toj su se ustaškoj *Spremnosti* tiskale i humoreske, novele i reportaže Majakovskog, Zoščenka i Babelja, *dakle ruskih avangardista*, tvrdio je taj povjesni istraživač pod egidom nepristrane analize ustaštva, koje po Andreasu Banu ne trpi relativizaciju, kao uostalom ni nacizam, nema malih ustaša, nema malih nacista, i onda taj novi kulturtreger nove Hrvatske, u obrani ustaških kulturtregera nimalo ne relativizira zatvorske kazne i strijeljanja novih komunističkih vlasti koje su, veli on, *nemilosrdno i nepravedno osudile elitu hrvatskog ustaškog novinarstva za kulturnu suradnju s neprijateljem*. Priznaje ipak taj istraživač hrvatske ratne novinarske prošlosti da svi ti po njemu subverzivni urednici i novinari, većina pristaše NDH, kako bi na svojim novinarskim funkcijama opstali, nisu smjeli dirati u Poglavnika, nije im na pamet padalo kritizirati ustašku borbu i ustaški poređak, ali to nije bilo ni važno, reče, jer oni su se bavili književnosti emanentnim stvarima, a to je estetika, tehnika pripovijedanja i tako dalje, oni nisu zabijali glavu u pijesak, tvrdi taj sveučilišni znanstvenik, oni su se bavili strukom, jer književna kritika nije bila prostor slobode za iskazivanje mišljenja svih vrsta, ali za mišljenje o književnosti jest.

Zgaden tim mlakim i amoralnim referatom, tim evazivnim teatrom nasađenim na izandale stupove klišaja, Andreas Ban napušta skup. Slušati o tom malom trulom »prostoru slobode« koji dotični desničar propagira, podsjeti ga na isповijed protagonista Littelove knjige doktora Maxa Auea, koji baš kao i ovi ustaški novinarčići imao je pred sobom veliki prostor slobode (izbora). Jer, dok su Milivoj Magdić i kompanija objavljivali po ustaški režim navodno subverzivne crtice nadrealista, Jasenovac se punio i Auschwitz se dimio.

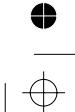
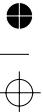


Jedva su čekali da ga se riješe. Na tom malom fakultetu, tog malog univerziteta na 1338. mjestu na skali svjetskih sveučilišta (u regionu: Ljubljana na 207. mjestu, Beograd na 995., Zagreb na 1027.), ima krasnih ljudi, i pametnih, samo što ih je malo. Ima mnogo uplašenih sitnih duša koje u prvoj im bezveznoj pruženoj prilici vježbaju šupljikavu strogost i smiješnu uštogljenost. Ima mnogo poniznih, ima mnogo kukavica, ima jako mnogo šutljivih. Te sitne duše naokolo pričaju kako Andreas Ban ima problema s komunikacijom zato što ne komunicira onako kako *oni* misle da treba komunicirati, indirektno, jer to kako oni komuniciraju nikakva je komunikacija, neodgovorna, sve sama mlađost, kimanje glavom i službena prepiska puna fraza koja nevjerljivo putuje s prvog kata na sve ostale katove i natrag u bazu (dekanat). Oni ne žele direktnu komunikaciju jer izravna komunikacija znači odgovornost. Oni ne žele odgovornost. Tako, fajhtaju i peglaju, štirkaju, fajhtaju i peglaju, štrikaju i vezu do iznemoglosti.

Ima jedna, nažalost psihologinja, koja kad se uzruja, a uzruja se kad god joj se netko usprotivi, kako otvara usta i reži. Ta psihologinja kažu, valjda u edukativne, ako ne u sadističke svrhe, vezivala je ruke svojoj kćeri kako se njena kći ne bi češala. Zbog čega se kći te psihologinje fanatično češala, ta psihologinja vjerljivo nije istražila, jer da jest, ne bi svojoj kćeri vezivala ruke nego bi joj *odvezivala muke* zbog kojih se njena kći češala. To vezivanje ljudi, vezivanje *slabijih*, postaje popularno u akademskim sredinama, ako ne baš posvuda, na nekim sveučilištima da. Ima još jedna koja se kao bavi literaturom, umišlja da nešto piše, a također spada u akademsko-nastavnički *kadar*, pa kad izrađuje svoja majušna »izvorna« djela, svoja djelca, u kojima kao analizira već analizirane i u književnim kanonima procijenjene proze, skroz u toj svojoj interpretaciji omane. Za nju pričaju da je za radijator vezivala sina, a sin se valjda trzao i koprcao onako svezan i općenito onemogućen dok je ona to njegovo *izbezumljenje* promatrala okom dželata pobjednosno izvodeći elegantne *petits pas* oko svoje nejake bezopasne žrtve. Na fakultetu ima i lažljivih picopevaca utegnutih u modra odijela, što izgleda stravično, pogotovo ljeti kad odasvud dopiru boje i opća lepršavost. Na tom fakultetu, na kojem, kao na filozofskim fakultetima općenito, trebala bi se proizvoditi nekakva intelektualna elita, proizvode se uglavnom sitni ljudi koji se kote po mišjim rupama. Koji mnogo pričaju a malo kažu. Koji se ne čuju izvan svojih učionica, a i tada govore prilično tiho i mlitavo, sebi u bradu.

*All shuffle there; all cough in ink;
All wear the carpet with their shoes;
All think what other people think;
All know the man their neighbour knows.
Lord, what would they say
Did their Catullus walk that way?*

Tvoj Yeats



Vrhunac kafkijanske akademske korespondencije koja Andreasu Banu prelijeva čašu jest njemu, Andreasu Banu, upućeno polupismeno pismo (KLASA: 602-04/11-01/182, URBROJ: 2170-24-01-11-01) apsurdnog sadržaja i zahtjeva, dakle besmisleno pismo u *prvom licu množine* (mi) s potpisom *jednog* dekana (ja):

Poštovani izv. prof. dr. sc. Ban (gdje je ime, gdje je vokativ?)

Obavještavamo Vas da sukladno čl. 102. čl. 6 Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju prestaje Vam ugovor o radu 30. 09. 2011. godine.

Zaposleniku u znanstveno-nastavnom zvanju istekom akademske godine u kojoj je navršio 65 godina života prestaje ugovor o radu radi odlaska u mirovinu.

Molimo vas da se očitujuete i predložite zamjensko kadrovsko rješenje u svrhu održavanja nesmetanog kontinuiteta odvijanja nastave.

*S poštovanjem,
Dekan (izv. prof. dr. sc., ime i prezime).*

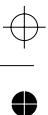
Ako već postoji nekakav zakon i u njemu čl. 102, čl. 6, o čemu bi se to Andreas Ban trebao *očitovati*, o čemu bi se trebao *izjasniti*, što bi to trebao *iskazati*, *izjaviti* i *kome*? Kakvo bi to kadrovsko rješenje trebao predložiti on, koji odlazi? Tako, na to pismo Andreas Ban ne odgovara, iako iz dekanata s nestrpljenjem očekuju njegov *iskaz*, njegovo *očitovanje* kao da je za nešto optužen, pa navaljuju, šalju *opomene*, pisamca koja započinju s »dužni ste« (da li to oni *prijete*?), kako bi njegov odgovor, odnosno njega, revnosno, na vrijeme, prema zakonu, (de)klasificirali i urudžbirali (gdje?).

97

Andreas Ban nekoć je za javnost pisao o smrti intelektualca, ali kako većina njegovih tadašnjih kolegica i kolega gotovo da ne čita tekstove koji se ne tiču njihove sve uže i od stvarnosti sve više izolirane struke, a tekstove koji se *tiču* njihove struke čitaju prilično selektivno, onda uglavnom nemaju pojma, odnosno baš ih briga što se u svijetu zbiva i ne pada im na pamet zakoračiti izvan svojih atara. Zato, sad kad odlazi, *svima* na tom fakultetu na kojem provodi trinaest jalovih godina, šalje skraćenu verziju, zapravo kompilaciju svojih tekstova na temu akademskih spodoba koje se malim oštrim kandžama izbezumljeno drže za zidove svojih mračnih memljivih kokona. Šalje svoje očitovanje, svoj *iskaz*, svoj *adieu*. ... i tu invalidnu bulumentu svojih bivših kolega ostavlja udobno smještenu u hotelu *Abgrund*, u hotelu Bezdan, da katkada melankolično kvazi-filosofiraju.

Siroti Andreas Ban. Njegovo »pismo« upućeno »bivšim kolegama« malo tko će pročitati, pročitat će ga ona ojadena kritička manjina, sad već umorna i zgađena. Mnogi će se pitati, što ovaj trabunja?, što on *hoće*?, možda je lud? Najviše će se uskopistiti logoreične dame koje prakticiraju duboki naklon na odsjeku zvanom *pedagogija*, premda i drugim odsjecima bauljaju globalno neobrazovane i globalno nezainteresirane spodobe.

Dvadeset godina je prošlo otkako je ovdje, ispada da se uklopio.



Nije.

Bar ima kome pisati.

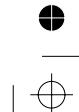
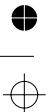
Nema.

Kad zagusti, kad mu zagusti *iznutra*, kad mu se nutrina zgusne, kad se stegne, tad Andreas Ban zapjeva *Ich hab' noch einen Koffer in — Belgrad*, iako je to laž. Ako se pokaže da nakon dvadeset godina »tamo« ipak još uvijek čami neki »ostavljeni« kofer, neki mali komad kartonske bagaže, u njemu više nema bogzna što: dvije trule urne, Elvirina i Marisina, nešto pouzdanih adresa promijenjenih imena, nešto dodira koji se odmiču, mirisa koji se mijesaju i pogleda koji se mute. Marlene Dietrich nije se vratila, samo je proletjela Berlinom. Kad to pjeva, tu pjesmu *Ich hab' noch einen Koffer in — Belgrad*, Andreas Ban nakratko se smiri, pumpica mu ne treba.

*Mene je kao rijeku
Surova epoha zaokrenula.
Život mi podmetnuše. Koritom drugim,
mimo onoga, on je potekao,
I ne znam više ni svoje obale.
O, koliko prizora propustih,
i zavjesa se bez mene dizala
i padala isto. Koliko prijatelja
svojih ne sretoh ni jednom u životu,
i koliko mi obrisa gradova
u očima mogu izazvati suze,
a znam jedan grad na svijetu
i opipom ēu ga u snu pronaći.*

Tvoja Ahmatova

U Andreasu Banu a ni oko njega više ne teče, vrijeme je stasisa. Poput Joyceovih Dablinaca opružen je pod snježnim pokrivačem i samo što ne usni. Oni, ti Dablini, tako paralizirani stalno se sjećaju, ne žive, sjećaju se i tim sjećanjima napumpavaju svoje krte krvne žile. Andreas Ban ne želi više ni to. Jer, izgleda, svoju je prošlost posložio kao što se u najlon vreće ili u kovčegu slaže dotrajala, iznošena odjeća. Katkad, doduše, pred očima mu zaiskre mlaki bljeskovi, klikovi, no kako mu vid sve više slabi, i oni se s vremenom gase, jedan po jedan, nečujno.



Ich hab' noch einen Koffer in –

lyrics by Aldo von Pinelli

composed by Ralph Maria Siegel

$\text{♩} = 70$

A rubato [INTRO instrumental] C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹ [CANTO] C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹

B F⁶⁹ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹ Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹

F⁶⁹ Gm⁷ C⁷ Amaj⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷

C [instr.] Amaj⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹ [CANTO] C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶⁹

99

Andreas Ban posljednji put odlazi u Beograd 27. oktobra 2011. Nakon dvadeset godina pozvan je, službeno i prijateljski.

Idem po svoj život, piše Leu. *Dolazim po svoj život*, javlja prijateljima.

14. maj 1992., 8.00. U stanu više nema nijednog predmeta. Samo zakucani drveni sanduci i zaliđepljene kartonske kutije. I sivocrni obrisi na zidovima, tamo gdje su visjele slike. Spakiran život.

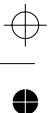


Žuti mačak Ivo (*Je l' tvoj mačak Hrvat?*, pitaju Lea šestogodišnje bliznakinje), poklonjen je Lebovićima, Zlati i Đorđu, koji ubrzo potom odlaze za Izrael. Bez Iva.



Andreas Ban pretrčava autoput do policijske stanice, odjavljuje boravak. *Zašto idete u Reku?* pita službenica. *U Rijeku*, kaže.





Susjedi dolaze i plaču. *Što plačete*, kaže Andreas Ban, dok Leo skuplja komšijsko smeće prethodne noći bačeno pred njihova ulazna vrata. *Evo vam naše cvijeće*, susjedima kaže Andreas Ban. Poslije nisu kupovali sadnice, Andreas i Leo. U stanu dvadeset godina nema nijedne saksije.



Leo u trećem osnovne. *Tvoj otac piše za novine, stani pred razred i pročitaj ovaj njegov tekst*, kaže Leu učiteljica Nada Milošević. Leo čita, Leo je mali, ima osam godina. *Vidite, deco, Leov tata je neprijatelj naroda*, kaže učiteljica Nada Milošević, *Leov je tata državni neprijatelj*.



100



Na kliniku donosi čokoladnu tortu za »oproštaj«. Direktor klinike kaže: *Dobro je što ideš, ti voliš more*. Kolegica kaže: *Dobro je što idešte, na licu vam se vidi da niste Srbin*. Jedan kolega pušta suzu: *Jesam li ja doprineo tvom odlasku?* Prije toga neki za njega govore, onaj ustaša Ban. Tortu odnosi pacijentima.



Rekao je, *Doći ću u Beograd kad padne Milošević*. Tad odsjeda u hotelu. To je posve bolesno. Sreće ljude koji se žele ljubiti, ali ne dolazi u obzir. Sreće prijatelje, jedni drugima padaju u zagrljaj. *Kao da nisam otišao*, kaže Andreas Ban. Odlazi na groblje. Elviri i majci donosi mimoze. Onda se blenda zatvara.



Ponovno se smračuje. Vraća se u nervoznu Hrvatsku.

Neki ljudi iz Beograda dolaze u Croatiju, pa kontakti djeluju neprekinuti. Kao da žive po starom. Viđa glumce, pisce, redatelje, liječnike, slikare, kolege, među njima i bliske, s nekim kupuje sandale i garderobu za njihove supruge. Neki mu ljudi nedostaju. Bilo je mnogo osoba u prethodnom životu. S nekim se dopisivao, sad odustaje. S nekim se još uvijek viđa, ljeti, peku skuše na gradele. Plivaju. Ljekoviti mali susreti, premda besmisleni — pothranjuju iluziju o neprotjecanju vremena. Ovdje ima malo bliskih, jako malo.



Dva-tri puta Andreas Ban bio je u Beogradu — uvijek nakratko, na brzinu. To je ništa. Jednog oktobra, nerazumno ljetnog, s nekim finim umornim ljudima svraća u kafanu Čubura, tamo u Pejtonu, kad u bašti sjedi Brana Crnčević. Opušten i otromboljen. Andreas Ban odmah želi otići, *Ovo je too much*, kaže. *Pravi se da ga ne vidiš*, odvraćaju ga prijatelji. Miša mu donosi svoje nove knjige o Rovinju, sljedećeg ljeta umire.

Ne može se sjetiti koja je ulica Kolarčeva. To ga uzrujava ali istovremeno djeluje oslobađajuće.

Leo se »vraća« u Beograd nakon šesnaest godina. Telefonira Andreasu i kaže, *Stalno mi se plače*. Onda snima dokumentarni film koji se zove *Moj Beograd*. Tužan, ali opor film. Čvrst mali film, nimalo patetičan.

Kad dolaze u Hrvatsku, Leovi vršnjaci govore mu, *Ban je srpsko prezime*. Naravno da nije. Leo ga pita, *Je li Ban srpsko prezime*, a Andreas šuti, ne kaže ništa.

Nedavno su s tavana donijeli Leove dječje knjige. Leo otvara *Grčke mitove* i kaže, *Pogledaj, ovo mi je u Beogradu poklonio Nebojša za osmi rođendan. Pogledaj, posvetu sam prekrio velikim naljepnicama*, kaže Leo. *Posveta je ispisana cirilicom*, kaže i smije se. Andreasu Banu nije smiješno. Želudac mu stegne gruba šaka. Tada prvi put ugleda Leov strah, onaj od prije dvadeset godina.



U Beograd Andreas Ban odlazi i u maju 2010. Na manje od dva dana. Nema vremena nizašto. Na putu za službeni sastanak šeće od Kalemeđdانا do Trga Marksа i Engelsa (koji se, zna on, tako više ne zove) i čudi se silnom drveću što na tom trgu raste. Sreće Gorana Markovića pa jedno drugom kažu *ciao*, kao da se vidaju često. Početkom decembra 2008. u Puli Andreas Ban gleda Goranovu *Turneju*. Tada mu Goran poklanja svoje *Male tajne*, a kako ga otada nije vidio, želi mu nešto reći o toj njegovoj dirljivoj kronici s posvetom: *Andreasu, posle toliko vremena, za godine koje stižu*. To s vremenom pokazalo se kao ozbiljna zavrzlama. To istjecanje bušnog, izbušenog vremena.



Prolazi nekim ulicama i sjeti se brojeva kuća u kojima su stanovali prijatelji, 7. jula 51, ali ta ulica više ne postoji. Tadeuša Košćuškog 16. Tamo više nema Zagorke, umrla je.

U bivšem hotelu »Toplice« sastaje se s Ognjenom. Ognjen jede juhu, Andreas se nalijeva coca-colom jer sve to vrijeme u Beogradu boli ga želudac. Obojica su sijedi. Pričaju malo.





102



Ima strašno oronulih fasada. U prizemlju tih oronulih, boginjavih zgrada nalaze se otmjene trgovine s robom poznatih svjetskih marki. U Dobračinoj nema kipa Dječaka s Čukur-česme, nestao je. Ostao je prazan postament. Taj kip djelo je strica Andreasove bake, Splićanina Paška Paskoja Vučetića (1871–1925) koji iz Splita prvo odlazi u Trst na umjetničko–zanatsku školu Nordio, potom u Veneciju na Akademiju, pa na Minhensku akademiju, pa opet u Trst gdje radi s Rendićem i na koncu završava u Beogradu u naruču izvjesne Marije s kojom sad leži na Novom groblju, tamo gdje smještaju Andreasovu majku. Elvira je na drugom mjestu. Za Hrvate, Paško Vučetić značajan je hrvatski slikar, za Srbe, Paskoje Vučetić nezaobilazan je srpski umjetnik. Na tom grobu u kojem leži Andreasova majka Marisa postoji još jedan Paškov Dječak s vrčem. Cvijeta mu javlja da se klima, da su i njega pokušali skinuti i odnijeti u rezalište za »honorar« od pedeset eura. Slike Paška Vučetića vise u Narodnom muzeju grada Beograda, ima ih po galerijama, prodaju se na aukcijama. Trebale bi visjeti u Splitu.

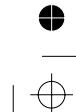
Te fasade beogradske potpuno su ga razbucale, Andreasa Bana. Beograd kao starac. *Starac-izdajnik*. Dok tapka njegovim ulicama osjeća se kao Arsenije Njegovan, kao »čovek koji jede smrt«, kojega jede smrt. U Hrvatskoj po pitanju Beograda Andreas Ban gotovo da nema sugovornika, svega pet–šest. Nedovoljno za izlječenje. S ostalima, mnogi nesporazumi, Beograđani se razilaze u slici, u vremenu, u punoći. Još uvjek, kad nije u Rijeci a želi reći da mu je u njoj nešto ostalo, Andreas Ban kaže, *Tamo mi je — u Beogradu*. Valjda u onom koferu u kojemu to što »je tamo« uopće tamo nije. Ta podvala koju mu podmeću jezik i um iritira ga, ali i veseli. To, što se taj *tatouage* teško briše.

Ne kupuje kajmak, tada u Beogradu 2010., ostali iz grupe koji ne žive u Srbiji — kupuju ga, nose kućama, u Hrvatsku. Adoracije bez pokrića. Bez spona.

U sebi Andreas Ban nosi nivoe i nivoe Beograda. Od vrtića u Užičkoj, preko osnovne škole i brkate učiteljice Branke koja mu ne dopušta pisati lijevom rukom (a on ipak piše) i Prve beogradske gimnazije, do fakulteta, preko izdavačkih kuća i redakcija, do zubara i liječnika, psihologa, slikara i kipara, arhitekata i vodoinstalatera. Do Ksenije Anastasijević s kojom nedavno vodi mučan razgovor nakon što Bogdan Bogdanović umire. Prije četiri godine Bogdan u Beču pita Lea, *Kako se vi, mladi gospodine, osjećate naspram romantizma?*

Nitko sa mnom nije tako pametno razgovarao, kaže Leo.

Trideset i osam godina. Ipak.





Ruševine generalštaba i dalje krase Ulicu kneza Miloša. Ali kipa Borisa Kidriča nema. Bio je to golemi kip, na platou ispod Ulice Narodnog fronta, blizu zgrade u kojoj je stanovaла Marijetka Kidrič koja nevjerljivo sliči svome ocu. Ni Marijetke Kidrič u Beogradu više nema. Kad je Beograd bombardiran zvao ga je Erik i pitao kako se po tom pitanju ponašaju Hrvati.

Nikako, rekao mu je. *Ne plešu kolo*.

Erik je rekao, *U Beogradu je strašno*.

Ima li struje, ima li vode, ima li hrane, pita Andreas Erika. Pita ga zna li koliko je trajala opsada Sarajeva? Zna li da su Sarajlije zimi vršili nuždu u plastične kese čiji bi se sadržaj prvo zaledio, a onda se s dolaskom proljeća krenuo odmrzavati. Kad je pao Vukovar, Erik je rekao, *Neka, manu im njihovu*. Čiju? Prije tog ipak malog bombardiranja Beograda, Milošević & co. u Rambouilletu prebirali su po tipkama klavira i naručivali boce skupog vina, a svijet je čekao. Trebao bi zaboraviti.

Rijetko kad govorio je »sijalica«. Na voždovačkoj pijaci 1991. traži žarulje, *Imate li žarulje?* pita. Prodavač mu kaže, *Mrš!*

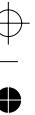
Andreas Ban nije Marlene Dietrich. Nema tako lijepo noge i još je živ. Nema se gdje vratiti. Nema se gdje ukorijeniti. Ostaje mu jezik. Miš–maš jezika koji ga isključuje, kojim se isključuje. Koji ga »odaje«, kojim se »odaje«. Prije neki dan jedno mlado čeljade upita ga, *Što znači »zort«?* Ne znaju ni što znači »lenger«.

Dolaze novi ljudi, s kraćim sjećanjem. Možda će zrakom strujati manje ofucanih emocija, više radosti. Ali, za Andreasa Bana to je mala utjeha. Prošao voz. I on pod njim, pod tim vlakom, sad leži nepomično. Zgažen.



Ipak, Beograd se nekako završio, ipak. Nakon tog posljednjeg odlaska, Andreas Ban reče svojoj sestri, *Više ne sanjam Beograd. Dvadeset godina sanjam Beograd, sad više ne. Izgleda da je s Beogradom konačno gotovo*.

Andreas Ban nema kolumnu ni u jednim novinama, nitko ga ne zove, a on ne traži. Više ne može tražiti, ne može moliti, neće. Dok nije imao posao (pet godina), u lokalnim novinama pita da li bi mogao pisati kritiku, znanstvenu ili književnu, svejedno, glavni urednici se mijenjaju a odgovori uvijek bivaju isti: *Rubrika je popunjena*. Na koncu jedan od urednika kulture kao velikodušnu gestu Andreasu Banu predlaže pisanje sažetaka sadržaja novoobjavljenih knjiga, zapravo prepisivanje šturih informacija s klapni, što se Andreasu Banu učini besmislenim, pa reče, ne hvala.



Ma, o svemu je postalo dosadno i razmišljati, o neprobojnim šutnjama koje stežu grudni koš i sijeku dah govore i njegovi junaci, koliko to puta treba ponavljati, kome? Književnost i praksa pune su ljudskog smeća i otpada. Andreas Ban prvo se hrani tihim šamarima nakon kojih u samoći kupaonice promatra svoje smrknuto lice, onda kaže, odustajem. (Više se ne promatra, zaboravlja kako izgleda.) U početku, po dolasku, za neku kemijsku firmu, u svojstvu trgovackog putnika, prodaje boje i lakove, ali firma ubrzo propada. Onda za gradonačelnike piše govore — uvredljivo mali honorari, prevodi itinerere stranih delegacija: doček, ručak u 15 sati, noćni obilazak zaljeva, svečana večera; u jednoj školi povremeno radi kao psiholog, onda mu kažu, ne treba nam psiholog, naša su djeca zdrava; preko ljeta vodi grupice blentavih turista po svojoj Istri, traži bilo koji stalni posao, da tipka u nekom uredu, bar to, moli devedesetih, a oni kažu, ma kakvi, prekvalificirani ste. Tada je Andreas Ban još ljut, štono se kaže — štiti svoj integritet od kojeg je sad ostala gusta mrlja nalik onoj od otopljene čokolade. U početku ne da se, ne da se razapeti na vlastiti križ, prikovati za svoje tijelo, kao što piercing probija jezik, nos, pupak, penis ili klitoris. Ne dopušta da se *njihova* priča urezuje u njegovu kožu, da ga žigoše nekim tamo identitetom, jedinim. Želi, poput shizofreničara, tumarati kroz svoje živote, slobodan.

Neki kakadui koji imaju bihevioralne probleme padnu u depresiju kad im se nasilno promijeni okružje, pa krenu čupati vlastito perje, najčešće s prsa — jer tamo ih valjda najviše pritišće neuhvatljiva težina. Ima kakadua koji do krvi isključuju svoje noge, bušeći u njima rupe. Jedna je ptica sebi odgrizla prst i umrla od iskrvarenja. Da bi kod svojih malih kućnih životinja sprječili daljnja samoozljedivanja, psihijatri vlasnicima preporučuju da ih liječe sedativima i da im oko vrata vežu čvrstu kragnu kojom se *imobilizira kretanje glave*.

I sad taj sentinel, ta krvžica, taj *invazivni* tumor kao parangal bačen u njegovu nutrinu sve je zatalasao. U mozak mu odašilje mjehuriće začahurenih dana koji se rasplinjuju. Slika se muti, udvostručuje se, izlazi iz fokusa, podrhatava kao da je u plamenu.

Tijelo kao grad.

Tijelo kao zamak, kao kula, kao tvrda. Pod opsadom.

Postoje sentinel tablete za pse (i mačke) koje se psima (i mačkama) daju jednom mjesечно da ih štite od srčanih glista (*Dirofilarije immitis*), od parazita koje prenose komarci a koji se gnijezde u desnoj polovini psećih i mačjih srca i u njihovim plućnim arterijama, pa se životinje brzo umaraju, otežano dišu, kašju, mršave, teturaju, dobivaju edeme zadnjih ekstremiteta, neće više o tome. Andreas Ban kao pas, kao oboljelo pseto. Možda otuda u njemu raste nježnost prema psima, prema pticama pogotovo, prema malim bićima općenito.



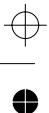
Sentinel je i limfni čvorić. Čuvar pred mrežom limfnih čvorića, stražar na vratima pazuha, prvi u koji se nastanjuju metastaze i koji štiti ostale limfne čvoriće od napada, dok ga ne izda snaga. Biopsijom sentinel-a (u toku operacije) saznaje se je li tumor izašao iz svoje košuljice i krenuo pružati krake. Tako, ako je sentinel »zahvaćen«, vadi se čitava mreža limfnih čvorova, u slučaju da je sentinel »čist«, vadi se samo tumor, ali tada sentinel-a više nema, žrtvovan je, umoren, rasječen, raskomadan, razrezan u tanke tranše, pregledan i bačen. Andreasa Bana to podsjeća na one koji se spaljuju u ime nekog imaginarnog boljeg sutra, kao što se spalio Jan Palach a ljudi su prvo gledali, onda nastavili svojim putem.

Dakle, kirurg Toffetti traži slobodan termin za operaciju, operacije se obavljaju četvrtkom, a četvrtci su zauzeti u nedogled, dva mjeseca unaprijed. Andreas Ban neće moći taj svoj tumor toliko dugo nositi u sebi, slomit će se, zna, iščupat će ga golom rukom sam, jer slušat će kako se u njemu budi, kako se proteže, kako pušta pipke, poludjet će a još nije vrijeme, ima poslića za obaviti, za dovršiti. Prvi put u životu Andreas Ban traži pomoć, od čega mu ramaena padnu pod teretom srama. Rektoru sveučilišta (inače liječniku, pa mu hvala bogu ne mora podastirati detalje, a ni modulirati glas u bespomoćnost) kaže, *Nadji mi jedan ne jako daleki četvrtak*. Dva tjedna poslije kirurg Toffetti kaže, *Ugurali smo vas*.

U međuvremenu, otišao bih u Leipzig, kaže Andreas Ban.

Idite, kaže kirurg Toffetti. I, kad se vratite, skinite gips s te desne ruke, kaže, ta ruka treba mi za anesteziju. ...

Andreas Ban obavlja sve predoperativne pretrage: krvna slika, pulmolog, internist, EKG, anesteziolog. Svuda su redovi, svuda čeka, gubi vrijeme, svuda sestre pacijentima kažu, *Tu sjesti, tu sjesti, ne govoriti*, kao da su pacijenti psi, a pacijenti, kao da su psi, poslušni su, sjedaju i (na trenutak) zašute. Inače pred svim ordinacijama pacijenti razgovaraju, melju, trabunjavaju, zbližavaju se, onda čim izađu iz ambulanti više nisu zbliženi. Većina pacijenata stoji, jer ne-ma dovoljno plastičnih stolica, pa ne mogu »tu sjesti«, uz to ambulantne stolice neudobne su, jer se ne mogu pomicati, jer su spojene željeznim šipkama da ih pacijenti ne bi razvlačili, da ne bi stvarali nered, da se u tim ambulantama ne bi raskomotili, odomaćili, pa poželjeli stalno dolaziti, što pacijenti ionako čine, dolaze, redovito, učestalo, obožavaju odlaziti liječnicima. Pacijenti su nervozni, anksiozni su, vrte se, meškolje se i često uzdišu. Zato brbljavu. Nemaju se na što koncentrirati osim na svoj strah. Naravno, u čekaonicama nitko nikada ne čita, jer u čekaonicama je uglavnom mračno i jer su čekači blokirani neizvjesnošću, iščekuju, i jer inače ljudi ne čitaju, ni u međugradskim autobusnim vožnjama koje znaju potrajati od dva do dvadeset sati, malo tko čita, pogotovo ne noću, iako u autobusima postoje ona mala svjetla iznad glave smisljena upravo za čitanje. Čim padne mrak, makar to bio zimski mrak koji



106

pada već u šest sati, možda i u pet, putnici se odmah izvale kao kokoši i zaspuci. Ili kljucaju po mobitelima, ili preko tih svojih aparatića razgovaraju, uglavnom prosipaju gluposti, neki nezamislivo glasno. Tako, u ambulantama čekači se podaju vremenu koje ih proždire. Kad ih proguta, čekači izlaze iz bolnica ili poliklinika rastočeni, amorfni. Andreas Ban prati razgovor dviju žena.

Mi se pozajem? pita jedna. *Vaše lice nešto mi govori, zvoni mi,* kaže.

To s tom zvonjavom ljudi pokupe s raznih televizijskih kvizova u kojima takmičarima uvijek zvoni kad ne znaju odgovor, a najčešće ga ne znaju, vlada veliko neznanje, velika isprazna zvonjava.

Da niste radila na tržnici, pita druga žena s mnogo prstenja od osmokaratnog zlata. *Ja sam radila na tržnici.*

Andreas Ban odmah se iznervira zbog »da niste *radila*«, želudac mu se zgrči.

I Andreas razmišlja o radu na tržnici kad ode u mirovinu, vidjet će što se tu može.

Jesam, radila sam na tržnici, kaže druga žena, *prodavala sam voće i povrće.*

U Crikvenici?

U Crikvenici.

Ja sam prodavala odjeću. Sad je ne prodajem, ne isplati se. Radim u Italiji.

Čuvate starce?

Starci imaju previše kože. Kapci su im zadebljani a oči upale. Gornja usnica sve je tanja, ušna resica sve duža, i kostur slabi. Pršljenovi degeneriraju, kralježnica se savija. Promjer grudnog koša kod muškaraca se smanji i do deset centimetara, kod žena čak petnaest. Ramena se sužavaju, karlica se širi. Toraks poprima sagitalni oblik, pogotovo kod žena. Mišići atrofiraju, zglobovi gube pokretljivost, nastupa osteoporoza, dolazi do učestalih lomova.

Molim?

Što radite u Italiji?

Čuvam starce.

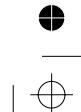
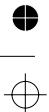
Ni ja više ne prodajem voće i povrće.

S druge strane Andreas čuje kako jedna žena kaže drugoj, *Umire i umire a nikako da umre, mamu joj jebem.*

Onda ga prozivaju i on ulazi. Anesteziolog ga pita, *Da nemate slučajno astmu,* Andreas kaže, *Imam.*

Odmah otidite kod pulmologa, kaže anesteziolog. *Pa se vratite da vidim smijete li na operaciju.*

Pulmolog je u drugoj bolnici, na drugom kraju grada. Tamo Andreasu Banu slikaju pluća, onda Andreas Ban čeka tri sata da snimka njegovih pluća



s prvoga kata kompjuterski doleti na četvrti na kojem ordinira pulmolog. Ponovno mu vade krv, puše u tubice da mu odrede kapacitet pluća, čude se, *Imate veliki kapacitet*, kažu. Plivači obično imaju veliki kapacitet i veliko srce, to Andreas zna, ali ne govori. Pulmolog se ne pojavljuje, petoro ga ljudi čeka, kasno je poslijepodne, to je jutarnji ostatak, to su restl-čekači, škart-pacijenti. Andreas Ban kuca na vrata doktorove sobe i pita, *Hoćemo li?* Pulmolog jede suho pecivo koje se drobi, mrvice mu padaju na poprsje, na bijelu liječničku kutu. Pulmolog je zapanjen Andreasovim ulaskom u njegovu privatnost, ali ne kaže ništa. Pulmolog misli da je bog. Andreasu prilazi debeljuškasta žena koja također nekoga, nešto čeka, sve samo golo dosadno bespredmetno čekanje kaplje. *Odnekud ste mi poznati*, kaže debeljuškasta žena. *Ja sam iz Rovinja*, kaže. *Prodavala sam kruh i mlijeko na početku Švalbine*.

Da, Andreas se sjeća. Žena je sada napuhnuta, prije nije bila.

U mirovini sam, ispovijeda se žena, *više ne prodajem. Idem na operaciju štitnjače*, kaže, *a moram se vratiti djeci napraviti sarme*.

Onda kaže, *Uginula mi je papiga*.

Možda joj je život dosadio, vašoj papigi, bivšoj prodavačici kaže Andreas Ban.

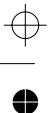
Nije joj dosadio. Bila je sama. Uvijek je bila sama. Nikada nije imala kompanjona, ali je imala ogledalce pa se s njime ljubila. I tako nije bila sama.

Što su oni mislili, da će zbog te svoje astme Andreas Ban odapeti tokom operacije?

Pulmolog mu veli, *Imate KOBP, kroničnu opstrukcionalnu bolest pluća, prestanite pušiti*.

KOBP nema veze s pušenjem. Papige ne puše a plavo-zlatna ara obolijeva od KOBP-a, ima iste disajne tegobe kao i on, Andreas Ban. U jednoj veterinarskoj klinici tokom pet godina hospitalizirali su dvanaest plavo-zlatnih ara oboljelih od KOBP-a. Ta krasna velika dugorepa papiga vrlo je druželjubiva, iznimno je inteligentna, može naučiti govoriti i kad nauči govoriti a ne osjeća se dobro, kaže, *Ovdje je zagušljivo, ovdje je tjesno, ne mogu disati*. Plavo-zlatna ara ugrožena je vrsta. Kad oboli od te neprijatne kronične opstrukcione bolesti pluća, plavo-zlatna ara jedva udiše i izdiše zrak, muci je *glad za zrakom*, dah joj postaje plitak, koža na licu joj poplavi i stalno kašљe suho, škriputavo, pri čemu strašno napinje pluća. S vremenom bolest postaje sve teža. Jedino ako se ta moćna a pitoma ptica vrati u svoje prostrane šume, plavo-zlatna ara može se donekle oporaviti. Makar tamo u »divljini« ne bilo ljudi koji će je naučiti govoriti, makar nikada ne izustila jednu ljudsku riječ.

Dan uoči operacije doktor Toffetti poziva Andreasa Bana u svoju ordinaciju, objašnjava mu kako će sve teći. Iz gornjeg džepa svoje kute doktor Toffetti vadi gomilu listića istragnutih iz nekog malog bloka, svi su išarani plavom kemijskom olovkom. Andreas Ban to je već čuo. Doktor Toffetti crtao je njegovo



pazuho i njegov tumor kad mu je onomad čupkao dojku i poslije, kad su dogovarali termin. Napravio je veliku modru brljotinu. Dok je govorio, doktor Toffetti svrdlao je kemijskom olovkom po točci koja je rasla i rasla i prerasla veličinu Andreasovog tumora promjera 1 centimetar. Sad kirurg Toffetti traži čist, neišaran listić za novo crtanje toka operacije Andreasovog tumora. Među listićima Andreas opazi »svoj«, onaj od ranije, onaj stari.

Evo ga, kaže, to je moj tumor.

Kirurg Toffetti podigne obrve. Kirurg Toffetti tumači Andreasu proceduru sa sentinelom.

Sentinel, ponavlja Andreas, onaj čuvar.

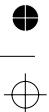
Kirurg Toffetti ponovno podigne obrve, još više. Onda pita, *Što ćemo s tim gipsom?*

Andreas kaže, *Nije zaraslo, još tri tjedna.*

U redu, smislit ćemo nešto. Tijelo ima mnogo vena.

Andreasu se doktor Toffetti dopada. Kod njega je dospio jer se kirurg Toffetti zatekao u ambulanti kad je s onom ultrazvučnom sličicom dotrčao u bolnicu, kad je njegova prijateljica liječnica zvala i rekla, *Primiti tog čovjeka danas.* Neke žene za koje je čuo da su zaglavile kao i on, odlazile su kod čuvengog kirurga koji se ne zove doktor Toffetti, koje za njega, doktora Toffettija, nisu čule. Ali, doktor Toffetti krupan je muškarac, vrlo smiren i relativno mlad. Doktor Toffetti ne priča mnogo i doktor Toffetti ne smiješi se uljudno. Kad se smiješi, kirurg Toffetti jedva primjetno podigne uglove usana i usporeno trepne, umirujuće. Doktor Toffetti ima krupne šake nevjerojatno mekih jagodica koje umiju kao sonde napipati vrlo male tumore, i one najmanje. Tako se Andreas Ban posve prepusta kirurgu Toffettiju.

Uoči prijema u bolnicu Andreas Ban odlazi u kazalište, zaboravlja što gleda. Sve brže zaboravlja koje to kazališne predstave gleda jer kazališne predstave postaju mu dosadne, pretvaraju se u kič spektakle s lošom glumom i previše akrobatike kojima publika uvijek frenetično plješće. Tako, kod publike stvara se jedno histerično, čak shizofreno stanje u kojem ta publika više ne umije raspoznavati dobro od lošeg, u kojem gubi sposobnost prosuđivanja, u kojem, sasvim ognjištarski, plitka emocija kolje razum. Pa tako ta publika pribjegava dugim aplauzima, zapravo pražnjenju frustracija koje s kazališnim predstavama nisu naročito povezane, često dodatno vičući *Bravo! Bravo!,* kao da je ta publika u Berlinu u kojem doista ima izvanrednog teatra. Prethodne zime tokom novogodišnjih praznika došao je Viktor pa su otišli na koncert, ipak, kazališta su bila Viktorov dom. Inače pet dana samo su kuhalili i jeli, pili su i krkali, gledali filmove Petera Greenawayja, Quentinu Tarantinu i Larsa von Triera i češljali *les temps passé.* Na tom novogodišnjem koncertu muzičari su sjedili na plastičnim stolicama bordo boje, ali kako kazalište valjda nije imalo dovoljno plastičnih stolica bordo boje, na pozornicu je ubaćeno nekoliko drvenih sjedalica, a žene (glazbenice) bile su odjevene vrlo dramatično, svaka



različito, uglavnom u haljine s volanima i u ljubičasto–crvene kombinacije, što je sve zajedno izgledalo prilično zastrašujuće. Dupkom pun auditorij s razdrahanom, napirlitanom publikom koja se tupavo smiješi dok plješće u totalnom zanosu, čitavoj manifestaciji dao je dodatni palanački štih. U pauzi Viktor i Andreas saznavaju da bivši baletan tog kazališta noći provodi po kockarnicama a danju prosi.

Umjesto predstavu, Andreas Ban te večeri pred odlazak u bolnicu vrlo koncentrirano promatra debeljuškastu staricu lijepog lica s rijetkom kosom koju je kuhinjskom guminicom zategla u rep, guminicom kojom se zatvaraju tegle s pekmezom i turšjom. Preko gumice starica je zakačila veliku plastičnu špangu, bijelu, koja je skliznula jer joj je repić bio tanak i umašćen. Za tu kazališnu predstavu Andreas Ban se ne presvlači, nekome u foajeu kaže, *Uskoro će mi karte postati preskupe i neću imati nikoga da me u kazalište otkotrlja*. Po završetku predstave pljušti, pa iz otvorene garderobe Andreas Ban »posuđuje« nečiji kišobran i mirno napušta zgradu. Puše. Jugo histerično razbacuje kišu, šamara nebo. Andreas Ban zastaje i promatra galeba kako se borí s vjetrom, kako ne može poletjeti.

Da kiša ne divlja, sjeo bi u mali nakaradni *ogradieni* park preko puta kazališta, u parkić s niskim raslinjem, s patuljastim drvećem i pošljunčenim stazicama, u parkić u kojemu danju nema ni hладa ni tišine ni pravog zelenila a u koji prolaznici tvrdoglavo svraćaju i bedasto sjede na pravilno raspoređenim klupama u krug, pa promatraju one nasadene preko puta sebe.

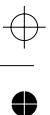
U proteklih nekoliko godina njegovi prijatelji i poznanici ubrzano umiru. Samo tako — pfu — nestanu. Koncentrirano, odlaze koncentrirano, u skupinama jedan za drugim. Vrijeme je umiranja i samoubojstava.

Bekim

Hvala Andreatse, svaki put kad ga sretne kaže njegova Branka

Bogdan

njegova Ksenija tamo u Beogradu bila je uvijek elegantna, imala je crnu kosu vrlo uredno počešljalu i otmjeno ponašanje, suzdržano, premda uopće nije suzdržana, kad treba Ksenija je vrlo direktna, a prije nego što su napustili Beograd, Ksenija i Bogdan, Ksenija je njemu, Andreasu Banu, rekla, *Doodite malo do nas, tako smo isključeni*, to je rekla, na jednom skupu reformista u kazalištu »Duško Radović« ili možda na skupu UJDI-ja, tko će više znati, bili su isključeni jer shvatili su, po nekim prerano, shvatili su što se dogada, Bogdan je o tome pisao, Andreas sve pamti, sve, što je tko palamudio, kako se tko ponašao, tamo, u Beogradu, od stolara Žike preko slikara Miće i pisaca, recimo, Antonija, Dragoslava, Dušana i Mome, bilo je prilično obnevidjelih pisaca, strašno zapjenušanih, a bogme i psihologa, pa redatelja i glumaca, tako, rekla je Ksenija, *Doodite*, jer crtali su im velika slova »U« kroz hodnik pa sve do vrata njihovog stana, o tome piše Bogdan u *Ukletom neimaru*, a Andreas Ban i zna, bio je tamo, vidio je, u *Ukletom neimaru* ima i jedna od



110

najljepših ljubavnih priča koje je Andreas pročitao, zove se »Les nuits d'octobre«, jer kad o ljubavi piše star čovjek, to onda čini s puno strašne, moćne, oslobođene strasti. Još potražiti mora grob Bogdanovog djeda u Delnicama, to mu je rekao kad je prvi put boravio u Beču, *Potražite taj grob*, reče, *lako ćete ga naći, to je grob s ciriličnom pločom*, reče, *ako je nisu uklonili*. Slučajno (da li baš?), Andreas Ban u Beču tada stanuje u Davidgasse 11, a Bogdan i Ksenija, danas samo Ksenija, u Davidgasse 9, u 10. okrugu, rabotničkom, periferijskom, što manje–više svi oni su danas, periferijski ljudi koji među sobom razgovaraju s lakoćom koja priziva blaženstvo sna uz opasno aritmično lupanje srca, ako je tako nešto medicinski uopće moguće.

Zaga

Kupi mi najnovije križaljke. I dvopek.

Tom

Jasenka

Božidar

Branimir

Joško

Nela

jako je agresivan, brzo metastazira, čujem mu kopita kako stružu po suhoj zemlji: tadum–tadum!

Ruben

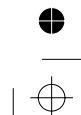
zrači se kad i Andreas, 2008., kad Andreas Ban misli uglavnom na svoju sisu, pa nema pojma da je Ruben bolestan, jer nema šanse da ga negdje sretne, u krugu bolnice, na ulici bar, jer ulice im se tad račvaju po udaljenim meridijanima, nema šanse da nekoga pita, *Što je s Rubenom, gdje je Ruben*, nema prijatelja da Andreasu Banu kažu, *Ruben je bolestan*, iz te grupe, gimnazijiske u ovu zemlju nitko ne svraća, pa Andreas saznaće da Rubena više nema tri godine poslije, 2011. Ruben Han, svjetski stručnjak za nuklearnu medicinu, bavio se prevencijom poremećaja izazvanih jodnim deficitom, pa kad se desio Černobil, njemu Andreas dovodi četverogodišnjeg Lea i pitanje, *Kako da ga zaštитимо?* Černobil se još puši a Leo onako mali, posve blizu zemlji u Pazinu bere maslačke u središnjem parku i smiješi se, *Da ti napravim venac kao da si kralj?*, skuplja i udiše čestice koje nevidljivo trepere na malim cvjetnim suncima, tako kaže, *Vidi, mala čupava sunca pala na park.*

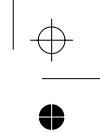
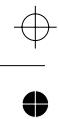
Klaja

iz Rovinja vraća se u Amsterdam i na stolu zaboravlja naočale.

Marko

i njegova tetka ubijena u Srebrenici. Marko u Torontu na bulevarima iz pokretnih kioska prodaje hrenovke jer nema kome ponuditi svoje radove iz primijenjene lingvistike, iz psiholingvistike, pa ih donosi njemu, Andreasu Banu, tada također izmještenom u Torontu, zajedno s vrećicama finih orijental-





nih čajeva. Bosanski izbjeglica Marko napušta Kanadu jer uz prodavanje kobasica ne uspijeva doktorirati. Odlazi u Budimpeštu gdje radi kao lektor, onda se vraća u Beograd i umire u trideset petoj. Ne od droge, s koje se skinuo, nego od zatajenja bubrega. U svom kompjuteru Andreas Ban čuva njegove, Markove, objavljene i neobjavljene radove.

On je još živ. Andreas Ban.

Te noći pred operaciju Andreas Ban zove Lea u Zürich. Leo pušta grozomoran krik i stiže pred jutro.

Na televiziji Andreas Ban gleda kako u skrušenom stavu HDZ-ova vrhuška u Saboru s pomoćnim zagrebačkim biskupom moli »Oče naš«, pa mu pozli. Potom pomoćni zagrebački biskup u Saboru otkriva reljef svetog Josipa i svi se smiješe. Spiker objavljuje da Crkva organizira tečajeve priprema za brak u raznim nadbiskupijama.

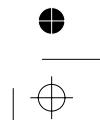
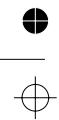
Te noći Andreasa Bana posjećuju minijaturni ljudi nalik kipićima, mali ljudi u različitim pozama, sjede, leže, trče, raširenih nogu, raširenih ruku, kleče, skaču, puze, svaki mali čovjek umotan u paketić od celofana pri vrhu stegnut crvenom mašnicom. Poput kakvih dječjih darova te olovne figurice padaju odozgo bez prestanka i zatrppavaju Andreasa Bana.

O, bože, kamo da se denem, pita, ugušit će se, kaže.

Bolničkim hodnikom kotrlja se mali strah umotan u perje. U susret Andreasu Banu tapka stara Bette Davis. *Fasten your seatbelts, kaže, it's going to be a bumpy night.*

(odlomak iz romana)

111



Žarko Paić

Bijela eshatologija

Giorgio Agamben i politika nadolazećega događaja¹

112

»Die Freiheit ist der Grund des Grundes. (...)

Als dieser Grund aber ist die
Freiheit der Ab-Grund des Daseins.«

M. Heidegger, *Wom Wesen des Grundes*

1.

Postaje na putu: od forme života do postistorijskoga stanja

U »Predgovoru« svoje knjige *Means without End: Notes on Politics*, posvećenoj uspomeni na znamenitoga neomarksističkoga teoretičara *društva spektakla* Guy Deborda, Giorgio Agamben već na početku ustvrđuje kako je politika izgubila svoj ontološki status u odnosu na religiju, ekonomiju i pravo. Njezine se kategorije i pojmovi, kaže se nadalje, ispražnjuju, a političke paradigme uopće se ne razmatraju izvorno politički.² Svoj zadatak mišljenja Agamben ne vidi tek u povratku dostojanstva izvornoga značenja političkoga i politike, kako bi se na prvi pogled moglo pomisliti. U tradiciji je hermeneutičkoga razumijevanja povijesti filozofije politike, koja svoje nadahnuće crpi iz djela Han-

1 Tekst predavanja na međunarodnoj filozofskoj konferenciji »Capitalism Never Takes a Vacation!« u Kotoru 6–13. kolovoza 2011. u sklopu KotorART festivala, posvećenoj djelu Giorgioa Agambena. Predložak ove rasprave čini autorova knjiga *Politika identiteta: kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005., 4. poglavljje »Kraj identiteta?«, potpoglavlje naslovljeno *Homo Sacer*, str. 177–188. Autorova je nakana u produbljenju i radikaliziranju ondje iznesenih postavki koje sada pripadaju okružju *posthumanoga stanja* i mišljenja događaja nadolazeće zajednice. Stoga je riječ o svojevrsnome kritičkome palimpsestu s jedinom nakanom da se otvori pitanje odnosa politike i događaja u doba nestanka političkoga habitus-a povijesti uopće.

2 G. Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 2000., str. 1.

sa–Georga Gadamera, da se ono izvorno suprotstavlja neizvornome kao istinsko lažnome ili autentično otudenome, a da se podrijetlo izvornosti pronalazi u mitskome shvaćanju cikličkoga vremena u Grka. Sam je Agamben tom problemu posvetio jednu raspravu naslovljenu »Time and History: Critique of the Instant and the Continuum«, polazeći od postavke da je svaka revolucija u biti svijeta neradikalna ako istodobno nije i radikalna revolucija u biti vremena.³ Iza ovog stava skriva se kritika Marxova historijskoga materijalizma i njegove konцепцијe povijesti kao sinkronijske linearnosti napretka proizvodnih snaga (tehno–znanosti i kapitala).

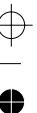
Nasuprot hermeneutičkome stavu da se apovijesno tumače tekstovi tradicije kao mjera suvremenosti u njezinoj vrtoglavoj aktualnosti, što dovodi do toga da se smisao uvijek regulativno pripisuje onome izvornome u događaju neugasive prošlosti, Agamben je na tragovima mišljenja kraja povijesti bitka u događaju (*Ereignis*) Heideggera i mesijanskoga vremena nadolazećega događaja Benjamina dospio do životnosti života s onu stranu razlikovanja izvornoga i otuđenoga, prvoga i posljednjega, uzroka i svrhe, gologa života (*zōē*) i suverenosti političkoga života (*bios*) u razdoblju novovjekovne preobrazbe prirodnoga prava u apsolutnu moć zakona. Ne treba zaboraviti da je zahtjev za povratkom dostojanstva političkoga i politike bio program rehabilitacije praktične filozofije u Njemačkoj 1970–ih godina na tragovima Aristotelova pojma razboritosti (*phronesis*) kao univerzalne vrline čovjeka u njegovom političkome djelovanju.⁴ Razlikovanje političkoga i politike odnosi se na antičko i novovjekovno te moderno shvaćanje tvorbe zajednice (*polis*).⁵ Dok se političko odnosi na autentičan život čovjeka kao političkoga bića u zajednici (*zoón politikón*), a sve drugo je ništavno i nedostojno slobode i stoga prepušteno sferi »prirode« u zbrinjavanju i gospodarenju dobrima (*oikós nomos*), politika je novovjekovna reprezentacija vladavine kao suverene moći u formi prirodnoga prava. Moderno shvaćanje politike, pak, smjera k onome što Agamben s pravom dovodi do krajnjih konzekvencija kao gubitak političkoga u korist religije, ekonomije i prava. Ta je postavka naizgled bliska zagovornicima tzv. postpolitičkoga doba ili kraja ideologije u doba globalnoga liberalnoga kapitalizma. No, takva je bliskost iluzija, budući da se radi o posve drukčijem razumijevanju biti suvremenoga svijeta i njegovih glavnih ideja. Kraj moderne politike stoga se ogleda u nadolasku posthistorijskoga stanja sveopćega konzumerizma u globalnome društvu spektakla.⁶ Paradoks je, dakle, u tome što moderna politika kao ideo-

3 G. Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, Verso, London — New York, 2007., str. 97–116.

4 M. Riedel (ur.), *Rehabilitierung der praktischen Philosophie: Geschichte, Probleme, Aufgabe*, Rombach, Freiburg, 1972.

5 Vidi o tome: C. Meier, *Die Entstehung des politischen bei den Griechen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1979.

6 G. Agamben, »Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle«, u: *Means without end: Notes on Politics*, str. 73–90.



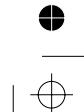
logijsko djelovanje u ime opće volje, naroda, posebne klase kao općeg predstavnika čitavoga građanskoga društva nije autonomna u svojoj demokratskoj legitimnosti, nego je zapravo ostala bez identiteta unatoč politizaciji života u svim sferama.

Ako je politika izgubila svoj ontologiski smisao, onda je ponajprije riječ o gubitku onoga izvorno i univerzalno političkoga koje svoje značenje ima samo u odnosu čovjeka i zajednice. To je smisao Aristotelove postavke o *zoón politikónu*: čovjek se ne može misliti izvan zajednice u ideji samodostatnosti (*autarkhia*), što pripada zvijerima i Bogu. Izvorni smisao političkoga jest ontologjsko određenje čovjeka kao tubitka (*Dasein*) koji u svojem bitku egzistira samo kao bitak-u-svijetu (*In-der-Welt-Sein*) i kao su-bitak (*Mit-Sein*).⁷ Čovjek bez zajednice nije čovjek u istinskom smislu riječi. Ali zajednica ga ne konstituira kao neslobodno biće u smislu modernoga koncepta nacije-države. Njegova sloboda jest istodobno u tvorbi one zajednice koja odgovara određenju s onu stranu osamljenosti i autarkiji modernoga subjekta kao građanskoga individuuma u odredbi *nihil privativum*. Sloboda je ontologjska pretpostavka su-bitka ili zajednice (*polis*). Ali to nije u smislu modernoga subjekta u formi bezuvjetne moralne dužnosti kategoričkoga imperativa kao u Kanta, nego je riječ o slobodi kao suverenoj nužnosti i kontingenciji čovjeka u svijetu. Zato je izvorni smisao političkoga tragički, kao što je to pokazao Nietzsche u svojem nastupnom spisu *Rodenje tragedije iz duha glazbe*, Takva je sloboda uzvišena u svojoj distanciji od svake moguće i stvarne slobode čovjeka i građanina, jer pogđa u pukotinu između božanskoga (svetoga) i ljudskoga (profanoga) poretku života uopće.⁸ Ne slučajno, sam će Agamben u svojem glavnome djelu *Homo Sacer* i mnogim drugim spisima rabiti figuru »*biopolitičke frakture*« (raspukline) između gologa života i suverene moći.⁹ Agamben, dakle, ne pripada nekom novom smjeru rehabilitiranja praktične filozofije i filozofije politike u suvremenoj raspravi o biti političkoga i politike. Već sama kritička uporaba pojma biopolitike, preuzetoga od Foucaulta, te radikalne kritike ideologiskoga koncepta politike totalitarizma i liberalne demokracije na temelju rasprave

7 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen, 1978. Heideggerovo mišljenje zajednice (*polisa*) glavni je poticaj za novija nastojanja promišljanja zajednice kao alternative liberalnemu poretku kasnokapitalističkoga društva potrošnje te kao kritika biopolitike. Vidi o tome: J.-L. Nancy, *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 1991., G. Agamben, *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 1993., R. Esposito, »Community nad Nihilism«, *Cosmos and History: The Journal of Natura and Social Philosophy*, Vol. 5, br. 1/2009., str. 24–36. www.cosmosandhistory.org

8 Vidi o tome: J.-L. Nancy, *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 1991. i *The Experience of Freedom*, Stanford University Press, Stanford — California, 1993.

9 G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford — California, 1998., *State of Exception*, The University of Chicago Press, Chicago — London, 2005.



Carla Schmitta i Waltera Benjamina, pokazuje da Agamben nije ni filozof politike niti prava u hegelovskom značenju tih pojmove, a niti se njegovo shvaćanje političkoga i politike može svesti na pitanje moderne artikulacije razdoblje ideologije, društva, države i moći. Uostalom, netko tko misli na tragovima Heideggera i Benjamina ne može biti disciplinarno omeden.¹⁰ To je vidljivo i u načinu pisanja na rubu između književnoga eseja, fragmenta, filozofske rasprave, a proizlazi iz biti same *Stvari* koja iziskuje radikalno drukčiji pristup i način izvodenja. Ono što je ovdje odlučno jest uspostava mišljenja nadolazećega događaja s onu stranu svih metafizičkih razlika u zapadnjačkoj povijesti. To istodobno znači da se forme života čovjeka pojavljuju u jeziku kao aparatu ili dispozitivu moći koje se povjesno–metafizički iskazuju kroz filozofiju, politiku, pravo, religiju, umjetnost i znanost.¹¹ U svim tim sferama duhovnoga bitka nešto ipak preostaje neizbrisivo. Prirodni život ljudskih bića isključen je iz sfere političke zajednice. Biopolitika se stoga u novovjekovno i moderno doba uspostavlja, prema Agambenu, u tri svoje vladajuće forme:

- 1) kao »izvanredno stanje« u kojem privremeno stavljanje zakona izvan snage postaje pravilom i na taj način se konstituira temeljna struktura pravnoga sustava;
- 2) kao koncentracijski logor ili zona nerazlikovnosti između javnoga i privatnoga prostora koji postaje mjestom boravka izbjeglica iz drugih »urođenih« nacija–država i paradigmom moderne politike s nacijom–državom u središtu, čime dolazi do nestanka razlike između ljudskoga bića i građanina;
- 3) kao društvo spektakla u formi globalnih demokratskih društava što dovodi do hipertrofije političkoga i prisvajanja politike od subjekata/aktera preobrazbe javnoga djelovanja u privatno poduzetništvo i marketing kao totalni nihilizam svijeta u kojem živimo.¹²

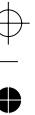
115

Trijada pojmove izbjeglištvo–logor–društvo spektakla ima moć vizualne tvorbe stvarnosti. Glavno je pitanje suvremenoga doba stoga ovo: ne kako je moguća zajednica nadolazećega događaja koji dovršava povijesno vrijeme, nego kako se život u formi izvornoga političkoga djelovanja još može uopće održati u totalnome nihilizmu fetišizma slike–tijela ako između gologa života i biopolitičke produkcije moći više nema razlike? Drugim riječima, kada se sam goli život (*zoé*) pojavljuje u formi biopolitike kao virtualna mogućnost da svi uskoro postanemo *homo saceri* (izbjeglice, prognanici, napušteni i nemoćni, bijed-

10 Vidi o tome: C. Mills, »Agamben's Messianic Politics: Biopolitics, Abandonment and Happy Life«, *Contretemps*, br. 5/2004., prosinac, str. 42–62.

11 G. Agamben, *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford University Press, Stanford — California, 2009. i *Language and Death: The Place of Negativity*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 1991.

12 G. Agamben, »Preface«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 2



116

nici i očajnici, kiborzi i posthumana bića nadzora) tada je metafizičko razlikovanje duha/duše i tijela, slobode i nužnosti, umjetnosti i života, društva i države, svijeta i okoline izgubilo svoje značenje. Ovdje valja istaknuti da je Agambenovo razumijevanje kraja povijesti na sinkretički način povezano s Heideggerovim i Benjaminovim postavkama. Kraj povijesti pretpostavlja istodobno kraj metafizike i kraj čovjeka. U spisu *Otvoreno* Agamben uvodi razlikovanje čovjeka i životinja na temelju analiza Kojévea iz *Kako čitati Hegela* i Heideggera iz *Bitka i vremena*. Da bi se uopće moglo misliti odnos između živoga u biologisko-duhovnome smislu, mora se pretpostaviti da je otvorenost temeljna odlika odnosa čovjeka spram bitka i vremena. Ako kraj povijesti, prema Kojéveu, označava nadolazak trijade umjetnosti, ljubavi i igre, tada je čovjek kao metafizičko biće kojemu se pripisuje oznaka *animal rationale* svoje odigrao. Kraj povijesti nije stoga događaj nadolazećega, nego upravo »ovaj« život ovdje u nedostatku metafizičkoga ranga, kada više jezik ne određuje bit čovjeka.¹³ Budući da jezik ima ontologisko-egzistencijalnu strukturu ljudske otvorenosti u svijetu i nadilazi korporalnu faktičnost, ono što preostaje od jezika svodi se na aparat ili dispozitiv života u nadolazećoj zajednici. Jezik se rastvara u tehničkome razdoblju svijeta u zvukovno-mimetičke znakove i u vizualnu gramatiku komunikacije. Smrt ili kraj čovjeka uistinu je smrt ili kraj jezika u metafizičkome značenju te riječi.¹⁴

U dodiru s Heideggerovim mišljenjem događaja iz 1960-ih godina, Agamben će ići čak tako daleko da će njegovo mišljenje *Ereignis-a* označiti krajem povijesti (bitka i vremena).¹⁵ Na taj način se pitanje nadolazećega i preostatka pojavljuju u međusobnome odnosu. Štoviše, pitanje preostatka je pitanje preostalog vremena u mesijanskome i eshatologiskome smislu. Bez onog što preostaje od povijesti u metafizičkome smislu nije moguće misliti nadolazeće. U tom smislu negativnost povijesti kao biopolitičke povijesti Zapada sabire se u aparatu ili dispozitivu samoga jezika. Čovjek nije subjekt govora, nego namjesnik jezika u otvorenosti događaja. Ono što preostaje od čovjeka jest temeljni problem Agambenove misaone intervencije u raspravi u odnosu povijesnoga mišljenja i nadolazeće zajednice. Taj *preostatak* pojavljuje se u mnogim njegovim tekstovima, a eksplicitno u knjizi *Ono što preostaje od vremena*¹⁶, odlučnim za razumijevanje mesijanske politike nadolazeće zajednice. Pritom je pojam događaja kao u bliskim pokušajima mišljenja Derridae, Deleuzea, Badioua

13 G. Agamben, *Das Offene: Der Mensch un das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003., str. 18–22.

14 G. Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, University of Minnesota Press, Minneapolis — London, 1991.

15 G. Agamben, »Notes on Politics«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 108–117.

16 G. Agamben, *Die Zeit, di bleibt: Ein Kommentar zum Römerbrief*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2006.



više od vodeće riječi preokreta metafizike u biti samoga života. Preostatak jezika, vremena i povijesti u »antropologiskome stroju« djelovanja između »gologa života« i suverenosti moći zahtjeva novu politiku. A budući da se politika u suvremeno doba *integralnoga spektakla* preobrazila u čudovišnu tehnologiju moći u okružju demokratske procedure bez pitanja o smislu života i istini bitka, tada je jedina još preostala zadaća čovjeka u djelovanju protiv biopolitičkoga uništenja i s onu stranu sveopće devastacije političkoga uopće. Nadolazeća zajednica potrebuje radikalno i otvoreno nadolazeće mišljenje. Agamben ga baštini na tragovima Hegela–Marxa (Kojéve) i Heideggera. Radi se o kraju povijesti bitka. Stoga danas postaje, prema Agambenu, samo dva smjera rješenja ovoga problema na bojnome polju teorije:

- (1) zagovornici ideje kraja povijesti bez kraja države kao što su post–koževljanci ili postmoderni teoretičari dovršenja (ispunjena) povjesnoga procesa čovječanstva i čovječnosti u homogenoj univerzalnoj državi;
- (2) zagovornici kraja države bez kraja povijesti kao što su progresivisti svih smjerova.¹⁷

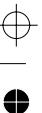
117

Agamben ustvrđuje da je prva teorijska pozicija posve nemoćna u srazu s realnim događajem jačanja nacije–države u posve novoj strukturalnoj formi globalizirane ekonomije i politike, što svjedoči o beskrajnom prijelazu iz moderne u postmodernu formu suverenosti. Druga pozicija, pak, ne vidi kako se suvremeni svijet unatoč decentralizirane države i njezina virtualnoga prelaska u *umreženo društvo* zbiva kao obnova starih ideologisko–političkih sukoba — nacionalnih, religijskih i etničkih.¹⁸ Stoga je razvidno da samo jedinstveno mišljenje o kraju povijesti i kraju države može biti osnovom za nadolazeće mišljenje. Pitanje preostatka nakon kraja povijesti, dakako, u filozofiskome smislu riječi preostaje spekulativnoga karaktera. Ideja događaja (*Ereignis*) koju izvodi Heidegger poprima karakter konačnosti u beskrajnome procesu prijelaza između obala metafizike i kopna onog drukčijeg od sve dosadašnje povijesti. Povijesnost kao konačnost označava nešto mnogo dublje negoli misao vulgarnoga mesijanstva. Agamben u dijaligu s Benjaminovim postavkama iz *Teologisko–političkoga traktata* izričito izbjegava svesti mišljenje događaja nadolazeće zajednice na pojmove pasivnoga iščekivanja i utopijske nade. Budućnost nije vremenska ekstaza misliva u horizontalnome smislu kao ono što je nužno i neizbjježno tako i tako i što dolazi snagom slijepu nužnosti vremena. Umjesto prostorno–vremenskoga određenja metafizičkoga vremena, događaj je primarna dimenzija otvorenosti vremena kao ekstatičkoga.¹⁹

17 G. Agamben, »Notes on Politics«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 109.

18 G. Agamben, isto, str. 110.

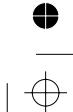
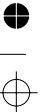
19 G. Agamben, »Time and History: Critique of the Instant and the Continuum«, u: *Infancy and History: The Destruction of Experience*, Verso, London — New York, 2007., str. 113–114,



Povjesno vrijeme za razliku od mesijanskoga vremena, doduše, jest dovršeno i konačno. Ali ta je konačnost u svojoj povijesnosti epohalna i pogoda u samu bit čovjeka. Kako u tom odnosu jezika, vremena i povijesti uopće misliti bit politike u izvornome smislu? Očigledno, nadolazeća zajednica i njezino mišljenje ne samo da potrebuju politiku, nego je ona nužna u posve drukčijem značenju od metafizičke povijesti raspukline »gologa života« i suverene moći. Politika događaja nadolazeće zajednice je prisvajanje onog prisvojenoga u samoj biti događanja kao priznavanja i odluke slobode djelovanja. Takav koncept politike uistinu je *mixtum compositum* Schmittova decizionizma i Benjamino-vi mesijanstva. Agamben politiku misli upravo kao događaj nove i jedinstvene suverenosti života. Taj događaj jest sloboda izvan svakog mogućega svodenja čovjeka na objekt/stvar za uporabu i razmjenu tijela. A budući da je suverenost ideja koja dovodi u svezu nasilje i pravo, sada je paradoksalno upravo to što suverenost čuva svetost života u njegovoј nesvodivoј životnosti od pada u »prirodno stanje« ugroženosti i kaosa. Paradoks je, dakle, u tome, što zajednica u nadolazećem događaju nužno mora imati karakter političke zajednice koja nadilazi totalni nihilizam biopolitike u integralnome društvu spektakla. To je razlog zašto u biti društva spektakla leži nešto spasonosno. Naravno, pojam spasonosnoga se odnosi na emancipaciju čovjeka od fetišizma robe kao tijela/stvari. Ako politika u doba integralnoga spektakla gubi svoje značenje pred prolomom ekonomije i prava, tada je samo potrošačko društvo postalo religijski kult, kako kaže Benjamin u jednom fragmentu.

Kraj politike označava stoga kraj biopolitike kao otudene suverene moći prisvajanja života Drugoga u ime isključene uključenosti antičke, novovjekovne, moderne i postmoderne države. Postoje dvije politike. Jedna je politika totalitarno-demokratske suverenosti koja se iskazuje u trijadi izbjeglica-logor-društvo spektakla (*homo sacer*), a druga je politika događaja nadolazeće zajednice u kojoj pojam suverenosti proizlazi iz mesijanskoga mišljenja života kao konačne i posljednje svrhe (*télos*). Gdje leži granica između te dvije politike? Odgovor je u samoj »prirodi« jezika. Naime, ako je jezik uvjet mogućnosti ljudske komunikacije, koja ne znači ništa drugo nego biti-zajedno u otvorenosti mogućnosti novoga, tada se unutar samoga jezika zbiva ono isto što i unutar bitka u povjesno-epohalnoj dimenziji konačnosti. Kroz jezik prolazi raspuklina između »gologa života« i suverene moći. Sam jezik u pomrčini svijeta svjedoči tehničku destrukciju bitka. Te Heideggerove postavke prisvojene su u Agambenovu mišljenju. Njegova je postavka da razlika između *stanja* i *događaja jezika* odlučuje o tome što je kraj povijesti, a što nadolazeće u znakovima profanoga poretka »ljudske sreće«.²⁰ Politika za drugu i drukčiju povijest ne može biti transcendentalno utemeljena u nekoj sublimnoj točki spaša ili božanske objave onkraj života samoga.

20 G. Agamben, »Notes on Politics«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 115.



»Politika jest izvedba medijalnosti: ona je čin stvaranja značenja vidljivoga kao takvoga. Politika nije sfera onog na kraju u sebi niti, pak, značenja podčinjenoga kraju; naprotiv, ona je sfera čiste medijalnosti bez kraja koja se usmjerava kao polje ljudske akcije i ljudskoga mišljenja.«²¹

Kategorije nove ili nadolazeće politike su istodobno kategorije novoga političkoga mišljenja. Ne radi se o kategorijama filozofije politike stoga što političko mišljenje nadolazeće zajednice pretpostavlja drugi tip suverenosti kao i drukčije razumijevanje pojma života i politike. Drugo i drukčije jest ono što se izvodi iz konzekvenca »plana imanencije«, kako Deleuze određuje obrat od transcendentalnoga do empirijskoga života.²² Život kao »plan imanencije« označava novi koncept društva u kojem ono što jest zajedničko jest singularnost, a ne pojedinačnost subjekta. Impersonalnost i nedjelatnost zajednice nadilaze tradicionalni koncept subjekta i društva. Novi koncept društva svodi se na zajednicu koja svoje utemeljenje ima u pojmovima *nedjelatnosti, jednakosti, lojalnosti, masovne intelektualnosti, nadolazećega naroda*.²³ Misliti nadolazeći događaj moguće je tek onda kad se strukturalno u njemu ne izmjenjuju više sinkronija i dijakronija povijesti, kada konceptualno svijet zapravo nije drugo negoli nepostojanje posljednje i konačne svrhe. Agamben na jednom mjestu rasprave o suverenosti i izvanrednom stanju to naziva *bijelom eshatologijom*.²⁴ Iako je izraz parafraza Derrida'sa eseja »Bijela mitologija« iz knjige *Rubovi filozofije*, Agamben ovim pojmom upućuje na posve druge izvore. U Benjaminovu djelu o podrijetlu njemačke tragedije govori se, naime, da u baroku nema eshatologije. Barok poznaje kraj vremena koji čini bit eshatologije, ali Benjamin tvrdi da je ta eshatologija praznom.²⁵ Ono što slijedi je vizija razaranja zemlje katastrofičkim nasiljem. Mesijanska eshatologija na koju se nadovezuje Agamben tumačenjem Benjaminovih postavki ukazuje na izravnu svezu transcendencije i suverene politike monarha.²⁶

Bog i novovjekovni subjekt mogu se uspostaviti kao suvereni diskurs moći samo isključenjem imanencije i prirode gologa života podanika. To je upravo ono što Schmitt u svojoj političkoj teologiji »izvanrednoga stanja« otvara kao temeljni problem. Riječ je o neodređenosti između anomije i zakona. Kada se, kako Benjamin kaže u 8. *Povjesno-filozofiskoj tezi*,²⁷ događa kao u moderno

21 G. Agamben, isto, str. 115–116.

22 G. Deleuze, *Pure Immanence: Essays on A Life*, Zone Books, New York, 2001.

23 G. Agamben, »Notes on Politics«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 116.

24 G. Agamben, *State of Exception*, str. 57.

25 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, u: *Gesammelte Schriften*, sv. I, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978. 2. izd.

26 G. Agamben, isto, str. 58.

27 W. Benjamin, »Theses on the Philosophy of History«, u: *Illuminations* (ur.) H. Arendt, Fontana Press, London, 259.

doba vladavine fašizma da iznimka postaje pravilom, odnosno da suspenzija zakona (prava) postaje legitimnim »pravom« suverenoga totalitarnoga poretku, tada je nasilje unutarnja logika permanentnoga terora države protiv njezinih građana. Međutim, pitanje je možemo li govoriti o građanima i građanskim pravima u autoritarnome i totalitarnome shvaćanju države. Ideja građanina predstavlja politički *credo* liberalne demokracije. U stanju privremeno ili trajno uspostavljenoga »izvanrednoga stanja« građanin više nije drugo negoli potencijalni *homo sacer*. To je razlogom zašto Agamben ispituje razliku između suverenosti kao moći i vladavine kao umijeća ili načina vladanja u novovjekovnome i modernome političkom poretku. Dvostruka ontologija moći i vladanja pojavljuje se u cjelini zapadnjačke metafizike politike. Moć omogućuje načine vladavine, ali sama proizlazi iz mračnoga temelja života.²⁸ Biopolitika, dakle, nije iznimka izvan pravila, već pravilo koje iznimku postavlja kao univerzalni »zakon«. To se događa u situaciji koja ima prizvuk onog pokliča Carla Schmitta kao istinske mesijanske aporije suvremenoga doba čak i nakon kraja ideološko-političkih formi totalitarne vladavine (fašizam, nacizam, realni socijalizam) — *ili posthistorija ili građanski rat!* No, što ako je postistorijsko stanje bez istinske politike u doba društva spektakla permanentni građanski rat na globalnoj razini, a nadolazeća zajednica mesijanski događaj s onu stranu suverenosti i moći? Iz ovog pitanja proizlazi da je Agambenova analiza suvremenoga doba više od kritike biopolitike i političkoga raspada modernoga poretku nacija-država. To pitanje zahtijeva brižnu analizu uvjeta pod kojima se demokratska vladavina i totalitarni poredak preklapaju u suvremeno doba te na paradoksalan način tvore jedan hibridni postistorijski stroj sinkronije i dijakronije kraja povijesti, gdje više za ekonomski napredak kapitalizma nije važna ideološka iluzija liberalizma i politička dogma demokracije, nego je sve u tome kako u ravnoteži biopolitičke moći još uopće očuvati mogućnosti izvorne slobode čovjeka u političkome djelovanju. Umjesto logike ili-ili kao dijalektičke forme modernoga života binarnih opreka, sada je riječ o logici i-i. Radi se o onome što sam Agamben lucidno tumači kao logiku uključene isključenosti ili isključene uključenosti. Kao što je upravo ta logika univerzalna logika djelovanja politike i prava u situaciji permanentnoga »izvanrednoga stanja«, tako se i događaj nadolazeće zajednice koja dokida takvo stanje mora misliti analogno immanentnoj logici našega doba. Možemo je nazvati sintetičkom. Novi mediji digitalnoga doba sintetički su mediji jer počivaju na transkodiranju poruke u vizualno-performativni čin.²⁹ Sintetička logika pomiruje paradokse, dokida proturječja i stvara kompleksne sustave života na

28 G. Agamben, »The Messiah and the Sovereign: The Problem of Law in Walter Benjamin«, u: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford — California, 1999., str. 93–101.

29 Ž. Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, CVS, Zagreb, 2008.

temelju čistoga indeterminizma povijesti.³⁰ Zato prava formula Schmittove militantno–mesijanske izreke glasi: *i građanski rat i posthistorija!*

2. *Biopolitika i kraj identiteta*

Pojam biopolitike u društveno–humanističke znanosti uveo je Michel Foucault u sklopu temeljne poststrukturalističke postavke o kraju čovjeka.³¹ Njegova je dijagnoza 1970–ih bila da moć znanstveno–tehnologische proizvodnje života stvara razdoblje biopolitike. Foucault je definirao biopolitiku kao ulazak života i njegovih mehanizama u područje svjesnoga računa i reguliranja moći–znanja svih agenata promjene ljudskoga života. Kolektivni subjekti poput stanovništva postali su predmet političkih intervencija (statistika, nadzor u državnim ustanovama, klinikama, zatvorima, školama) krajem 18. i početkom 19. stoljeća. U savezu sa starijim institucijama discipline, ekonomijom, politikom i vojskom konstituiran je sklop biopolitike stanovništva. Sažeto iskazano, riječ je o moći upravljanja i ovladavanja pravom na život i smrt.³²

Smrt ili kraj čovjeka za Foucaulta znači kraj doba prosvjetiteljske racionalnosti. Biopolitika stanovništva u značenju artikulacije moderne nacije–države kao suverene moći, koja nadomještava kraljevsku vlast s podrijetlom u krvnom srodstvu, rezultat je temeljne promjene koja nastaje u moderni. Desubjektiviranje slobode koja proizlazi iz volje nacije–države da svojim državljinama podari mogućnost vođenja slobodnog života nije nikakav racionalni izbor pojedinca, nego organizirana moć institucija nad životom uopće.³³ Biopolitika u Foucaultovu razumijevanju ne označava kraj moći suverenosti. Naprotiv, to je tek novi oblik državnoga nadzora ili represije nad životom državljana. Kad država funkcioniра prema modelu biomoći, legitimirajući svoje cjelokupno djelovanje iz brige za život nacije–države i državljana, tada se događa da uzimanje prirodnih prava pojedincima da slobodno žive i umru ima kulturno–reprezivni karakter. Liberalistička maksima »živi i pusti umrijeti« mijenja se u »pusti živjeti i nadziri smrt«. Funkcija smrti u ekonomiji biomoći jest za klasično doba moderne načelo koje će doživjeti svoje ozbiljenje tek u potpunosti u

121

30 Vidi o tome: A. Badiou, *The Logics of Worlds: Being and Event*, 2, Continuum, London–New York, 2009.

31 M. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Routledge, London — New York, 2002.

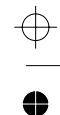
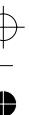
32 M. Foucault, *Birth of Biopolitics: Lectures at the Collèges de France*, Palgrave MacMillan, New York, 2008.

33 Vidi o tome: T. Lemke, »The Birth of Biopolitics« — Michel Foucault's Lectures at the Collège de France on Neo-Liberal Governmentality», *Economy & Society*, Vol. 30, br. 2/2001., str. 190–207.

doba globalizacije. Sada biopolitika preuzima funkcije moći i strukture opstanaka ljudske zajednice. Mapa ljudskog genoma, donacije organa, implantacije, terapeutsko kloniranje i eutanazija kao »pravo na dostojanstvenu smrt« fenomeni su našega biopolitičkog doba. Ono se prepoznaje u potrebi pojedinca da usmjerava svoj život sukladno fikciji o »dobrome životu« i sukladno zbilji globalne ekonomije profita. Producenje životnoga vijeka i radna mobilnost subjekata/aktera ekonomije nisu tek pozitivna dostignuća napretka znanosti i biotehnologije. Ono negativno nipošto ne leži u tehnico-znanstvenome napretku, koji iz temelja mijenja društvene strukture i samu biološku matricu čovjeka prodljenjem njegova životnoga vijeka. Naprotiv, negativno jest to što je posrijedi nečuveni napredak nadzora nad slobodom čovjeka u suvremenim političkim poredcima. Na taj se način tehnico-znanosti pojavljuju u funkciji biopolitičke moći jedne posthumane suverenosti. Namjesto čovjeka kao karakterne maske poretku u funkciji nadzora nad živim radom i »antropologiskim strojem u mirovanju«, kako kaže Agamben u svojem spisu *Otvoreno*, sada se pojavljuje sam stroj u formi kibernetičke mreže upravljanja i vladavine okolnim svijetom (kapitala i stvari kao virtualno-stvarnih slika-tijela umjetnoga života).³⁴

Agamben je na fundamentalno-ontologiski način radikalizirao Foucaultov koncept biopolitike. Njegov je glavni argument u kritici ideologije postmodernoga kasnoga kapitalizma kao sklopa *globalne ekonomije, biopolitike i militarnog humanitarizma* izvorno političke naravi. Ova trijada odgovara suvremenom dobu vladavine od 1990-ih do danas. Globalna ekonomija je biopolitička ekonomija gologa života kao robe/kapitala, a njezino je ideološko opravdanje u preobrazbi apstraktnoga humanizma u konkretni politički humanitarizam. Obrat je u tome što se umjesto apstraktnoga moralizma globalne politike, sada vojne intervencije u zoni geopolitičkih interesa SAD-a i Zapada opravdavaju biopolitičkim razlozima. Time što branimo pravo na »goli život« ljudi u diktatorskim poretcima istodobno etički djelujemo kao čuvari liberalne demokracije i ljudskih prava. Pravno-institucionalni poredak zapadnjačkih liberalnih demokracija počiva stoga na logici uključenosti-isključenosti. Suspendiranje suverenosti modernoga poretku nacija-država proizlazi iz isključenja ljudi koji nisu politički priznati ni pravno uključeni u život socijalne zajednice kao državljeni kojima su priznata jednaka prava i ljudske slobode. Sve što ih čini živim bićima i egzistencijalno odredivim nasuprot animalnosti prirode jest posjedovanje »gologa života«. Svodivost na golu, biologisku egzistenciju odlučuje o granicama ideologije zapadnjačkoga liberalizma. Subjekt ili figura isključenosti je upravo raskorijenjenost i bezdržavljanstvo izbjeglice, azilanta, apatrida, migranta. Razlike su, naravno, očite u pravnome reguliranju političkih pitanja azila ili ilegalne migracije i čine okvir za politike imigracije i multikulturalizma. Za Agambena moderna ne označava nikakav prekid sa za-

34 Vidi o tome: Ž. Paić, *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009.



padnjačkom tradicijom iz rimskoga prava kad je u pitanju određenje *homo sacer* kao svetoga izgnanika ili »živoga mrtvaca« iz političke zajednice.

Moderna je tek radikaliziranje podrijetla i izvora iz kojih se suverena moć države pojavljuje u istom činu — uključenja i isključenja. Ljudi su državljanstvom priznati kao pravni subjekti samo na temelju rođenja u određenoj državi. Drugima je to uskraćeno jednostavnim činom nepriznavanja zbog toga što su stranci ili neurođeni stanovnici teritorijalne zajednice. Razlikovanje arhaičnoga i modernoga pojma biopolitike stoga je tek razlikovanje u tipovima isključenja. Agamben upućuje na pitanje državnoga određenja nove granice u modernom poimanju suverenosti, koje u suvremenim formama isključenja ide čak i dalje time što ga proširuje.

»Goli život nije više ograničen na neko posebno mjesto ili na neku definiranu kategoriju, nego nastanjuje biologjsko tijelo svakog živog bića«.³⁵

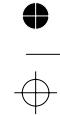
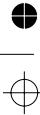
Biopolitika je ključ za razumijevanje suvremenoga raspolaganja količinom moći. Agambenovo novo shvaćanje Foucaultova pojma polazi od izvora zapadnjačke političke tradicije u grčko-rimskoj antici. Razlikovanje gologa života (*zoé*) i političke zajednice (*bios*) razlikovanje je prirodnoga poretka i pravnoga uređenja zajednice. *Homo sacer* označavao je u toj tradiciji čovjeka svodiva tek na status njegove fizičke egzistencije. On nije rob kao negacija čovječnosti uopće, nego ljudsko biće isključeno iz zajednice. Čak nije ni priznat kao posve živo biće. Bilo mu je uskraćeno elementarno pravo na ljudsku, dostojanstvenu smrt. Ta uistina mračna figura iz ikona zapadnjačke političke i pravne tradicije na koju se nadovezuje moderni poredak nacija-država pokazuje drugu stranu suverenosti.

123

Povjesna artikulacija *homo sacer* od rimskoga imperija do srednjovjekovnih utočišta za pribjegare i izbjeglice, pa sve do nacističkih koncentracijskih logora u 20. stoljeću, za Agambena je, što je sporna točka njegove obrane ne-svodivosti subjekta izbjeglištva kao čovjeka bez svojstava ili bez kulturnog identiteta, dokaz povijesnoga redukcionizma zapadnjačke civilizacije. Ona, nai-me, počiva na logici isključenja svega što ne pripada u samozadati okvir urođenosti, podrijetla, krvi i tla. Što je za Foucaulta bila institucija zatvora kao prostora zatočenja osuđenika, Agambenu je koncentracijski logor kao paradigma političkoga prostora moderne.³⁶ Topologija logora namjesto transnacionalnih otvorenih prostora globalnoga kapitala zauzima središnje mjesto unutar prostora nacija-država. Logor u srcu zapadnjačke civilizacije nije iznimka. To je mjesto obitavanja isključenih. Agambenu je stalo izložiti zašto u modernome oslobođanju od lokalnosti prostora nacija-država upravo koncentrački logor kao paradigmuna utarnje nedovršenosti ideje slobode, jednakosti i

35 G. Agamben, *Homo Sacer*, str. 78.

36 G. Agamben, »What is a Camp?«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 37–48.





pravednosti političkoga poretka liberalnih demokracija predstavlja mjesto za samoreprodukciiju gologa života. Zašto je to uopće nužan slijed konzervativnosti ideje nacije–države za sve strance i neurođenike na temelju saveza krvi i tla? Pritom ovdje nije riječ toliko o determinističkom objašnjenju sustava nacističkih koncentracijskih logora iz biti demokracije, koliko o unutarnjem proturječju same zapadnjačke (kulturne) tradicije iz koje je povijesno nastao Auschwitz i to ne kao eksces.³⁷

Poznato je da je već Marcuse totalitarizam kao ideologiju suprotstavio liberalizmu, a ne demokraciji kao političkom poretku vladavine naroda na temelju transcendentalne ideje slobode.³⁸ Tome usuprot, Agamben govori o

»unutarnjoj solidarnosti između demokracije i totalitarizma«.³⁹

Problem je, dakako, u tome što se ne izvode političke razlike između demokracije, diktature i totalitarizma. Temeljna je postavka Agambena radikalna u odnosu na Marcuseovo suprotstavljanje dvaju ideologiskih blokova. Agamben ne polazi od ideologiskoga »rata kultura«, uvjetno govoreći suvremenim terminima iz Huntingtonove političke teorije. On izjednačava demokraciju i diktaturu, istodobno prevrednujući rezultate u korpusu ljudskih sloboda demokratskoga pravnoga poretka. Što je isto u funkciranju naizgled nemogućega izjednačenja demokracije i diktature jest biopolitičko stanje stvari s golinim životom. Razlike između kolonijalnih koncentracijskih logora za afričke »urođenike« i nacističkih koncentracijskih logora za utamničene Židove nije tek u stupnju neljudskosti spram isključenih. To nije čak ni nekovrsna biopolitika državnoga rasizma, nego način tvorbe političkoga poretka demokracije i totalitarizma. Za demokraciju je koncentracijski logor eksces, a za nacistički i staljinistički totalitarizam nužnost u djelovanju pokreta permanentne revolucije građansko-liberalnoga svijeta.

Što se u toj osebujnoj kritici političke tvorbe liberalnih demokracija čini iznimno bitnim, zacijelo je Agambenova dijagnoza biopolitike kao novoga stanja isključenosti. Ona nadilazi povijesni kontinuitet između totalitarnih režima i demokratskih pravnih poredaka. Razlika između totalitarne i demokratske biopolitike jest u tome što je potonja izvršila drugu vrstu ontologisko-političke perverzije. Sada se pojam isključenosti za razliku od nacističke ideologije ne provodi na temelju biomoći rase ili organski pojmljenoga »državotvornoga naroda«, nego na temelju puke političke odluke o pravu državljanstva. Pojam građanstva i državljanstva u suvremenim postmodernim društvima kao načelno multikulturalno usmjerjenim postaje temeljni politički problem odnosa

37 G. Agamben, *State of Exception*, University of Chicago Press, 2005.

38 H. Marcuse, »Der Kampf gegen der Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung«, u: *Kultur und Gesellschaft*, sv. I, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1980., str. 17–55.

39 G. Agamben, *Homo Sacer*, str. 84.

kozmopolitizma, globalizacije i nacionalizma. Građanstvo i državljanstvo u transnacionalnim političkim zajednicama, kakva je EU u procesu nastanka, odnosi se na korpus sigurnosne politike nacija-država u »izvanrednome stanju«. Utoliko je pitanje građanstva i državljanstva za imigrante pitanje političkoga priznanja i kulturne uključenosti unutar demokratskoga pravnoga okvira liberalne demokracije.

Agambenova kritika ideologije kulture kao identiteta Zapada (Europe, na vlastito) jest istodobno i kritika biopolitičkoga stanja u kojem je uopće moguće da čovjek bude shvaćen kao suvremenli lik *homo sacra*. Toponomija koncentracijskoga logora kao logične konzervacije vladavine odnosa prijatelj — neprijatelj (uključeni–isključeni) u biti antropologije politike moderne određena je upravo opstojnošću čvrste nove granice u egzistencijalnom položaju isključenika. Stoga moderna biopolitika nije drugo, kako ju dosljedno dualistički misli Agamben, negoli udvostručenje prostora na civilni i pravni poredak slobode i necivilni i nepravni poredak logora. Suverena moć nacije–države nužno je ograničavajuća moć vladavine nad teritorijem ukorijenjenosti. Kao i primordijalne teorije o smislu i postanku nacija, tako i Agambenovo upućivanje na tu skrivenu matricu neotklonjiva organskoga preostatka plemensko–etničke zatvorenosti ideje države pokazuje da je pojam identiteta u pravnome, političkome i kulturnome smislu izveden negativno, s pomoću isključenja Drugoga.⁴⁰ Još jednom se pokazuje da je pitanje preostatka izvorno političkoga pitanje istinske slobode uopće.

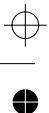
Dogma suvremene zapadnjačke kulture jest u tome što se sakralizacija golog života kao vrhunske vrijednosti ljudske egzistencije suprotstavlja praznini uzvišenosti ideologije ljudskih prava.⁴¹ Između svetosti (*homo sacer*) »gologa života« i ideologije ljudskih prava nalazi se »biopolitička fraktura« (raspuklina). Bit biopolitičkoga stanja kao trijade genetske tehnologije, globalne ekonomije i humanitarne ideologije proizlazi iz integralnoga procesa očovjećenja onog animalnoga i animaliziranja humanoga.⁴² To je istinska posthistorijska situacija, a ne puko zbivanje ideje slobode u vremenu liberalno–demokratskih poredaka. U obratu samog pojma biopolitike Agamben pokazuje da je istinska politika života suvremenih društava njihova opsisa smrću. Biopolitika postaje *tanatopolitika*.⁴³ Namjesto Foucaultova antropo–sociologiskoga pristupa problemu moći i znanja nad društvenim strukturama, namjesto, dakle, discipliniranja i dresure čovjeka u represivnim aparatima državne moći, normaliziranje i normiranje više nije pitanje izgradnje društveno pravednoga i kulturno

40 Vidi o tome: B.Neilson, »Potenza Nuda? Sovereignty, Biopolitics, Capitalism«, *Contretemps*, br. 5/2004., prosinac, str. 63–78.

41 G. Agamben, »Beyond Human Rights«, u: *Means without Ends*, str. 15–28.

42 G. Agamben, *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003., str. 88.

43 Vidi o tome: U. Bröckling, »Menschenökonomie, Humankapital: Eine Kritik der biopolitischen Ökonomie«, <http://www.his-online.de/mittelw/lese103.pdf>.



126

jednakoga svijeta mogućnosti za sve državljane, nego istraživanje razloga pro- dužetka logike isključenja Drugoga. Temeljni razlog takvog postupka na razini obrane ideje međunarodnoga pravno-političkog poretka nacija-država jest ide- ologijski motivirani strah od gubitka navlastitoga kulturnoga identiteta. On je samo drugi naziv za moderni pojam nacije kao političke zajednice koja poda- ruje smisao identiteta svojim članovima. Isključenje Drugoga jest nužni samo- obrambeni mehanizam zatvorenih nacija-država s njihovim, popperovski govo- reći, otvorenim društvima. Što je zatvoreno, a što otvoreno? Zatvorena je tvor- ba nacionalno-kulturnoga identiteta. Otvoreno je društvo samo u smislu prih- vaćanja pluralizma svjetonazora, religijske i kulturne tolerancije. Ali granice su takve otvorenosti samo u pojmu represivne tolerancije Drugoga kao kultur- no različitoga. Takva proturječna političko-socijalna tvorba zapadnjačkih de- mokracija rezultira iz jedinstvene ideologije nadmoći i suverenosti nad okol- nim svijetom.

Genetska tehnologija, globalna ekonomija i humanitarizam otuda čine simboličko-imaginarni i zbiljski sklop moći Zapada u odnosu na Treći svijet. Sve je promjene moguće podnijeti i učvrstiti poredak moći diskursa i strategije vladanja tako da bude otporan na izvanske i unutarnje izazove. Drugim rije- čima, ideologiju znanstveno-tehničkoga napretka, ekonomije ljudskoga kapita- la i etike milosrda kao jedinstveni sklop ideologije globalizacije ne potkopava ništa drugo negoli biopolitičko stanje »ljudi bez svojstava«. Na simboličkoj ra- zini temeljni je problem kulturalne naravi. Što ćemo ako nam Drugi otmu naš identitet samom činjenicom što su priznati kao »mi«? Ako »oni« postanu »mi«, kako uopće još smisleno govoriti o naciji-državi, kulturi, civilizacijskom napretku? Agamben se u svojim filozofijsko-političkim analizama zapravo dotiče bitnog pitanja prava državljanstva za velike skupine ilegalnih useljenika u matične nacije-države Europe, za imigrante nastanjene na periferijskim zonama urbanih megalopolisa, sve veće skupine afričkih naroda, Kurda, Kine- za, naroda iz postkomunističkih država Istočne Europe, izbjeglice iz zemalja Trećega svijeta koji u zemljama Europske Unije jednostavno traže svoj novi dom. U Francuskoj je taj problem imigrantske kulture poznat kao artikulirani društveni pokret »sans papiers« ili ljudi bez državljanstva. Riječ je poglavito o skupinama ljudi iz neokolonijalnih država u kojima je Francuska bila koloni- zator. Oni rade na crno i žive unutar prostora nove granice globalnog kapita- la. Utoliko analiza Agambena nužno preostaje ontologiske naravi, što je razlo- gom da se imenuje njegovo mišljenje nadolazećega dogadaja zajednice »franje- vačkom ontologijom«,⁴⁴ a figura *homo sacera* »herojem politike«.⁴⁵

44 L. Chiesa, »Giorgio Agamben's Franciscan Ontology«, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, Vol. 5, br. 1/2009., str. 105–116. www.cosmosandhistory.org

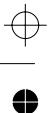
45 A. Badiou, *The Logics of Worlds*, str. 505.

Agamben u shvaćanju biopolitike polazi od postavke Hannah Arendt da je problem izbjeglištva i ilegalnih useljenika problem dekonstrukcije europskoga (nacionalno–državnoga) kulturnoga identiteta, odnosno da je riječ o paradigmi za posthistorijsko doba 21. stoljeća.⁴⁶ Otuda je moguće zaključiti sljedeće za problem nesvodivosti kulture u postmodernome kasnome kapitalizmu. Premda to Agambenu nije izričito polje razmatranja, on neskriveno upućuje na bit stvari odnosa kulture kao nove ideologije spram globalizacije. Kultura ne posjeduje svoju uzvišenu autonomnost u odnosu spram ekonomije i politike. Ona, doduše, jest nesvodiva na logiku profita i na političko polje djelovanja subjekata/aktera. Ali u doba prevlasti informacijskih društava i moći globalnoga kapitala ona nije drugo negoli nova ideologija identiteta. Njezina je konstrukcija bitno politička. No, to nije demokratska politička kultura poput vizi je aktivnoga državljanja, civilne religije slobode i glavnoga sredstva otpora u razvijenim postliberalnim demokracijama — građanske neposlušnosti (*civil disobedience*) nepravednim zakonima. Politička tvorba identiteta ili repolitiziranje kulture znači da se identitet ne stvara iz transcendencije sustava ili svijeta života liberalno–demokratskih poredaka kao poredak normi i vrijednosti, nego kao negativno samoodređenje iz biti izgradnje nacija–država. To je u slučaju Agambenove kritike ideologije kulturnoga identiteta razvidno u odredbi pojma tzv. čovjeka o sebi.

U okrilju nacionalnih država nema definicije čovjeka kao egzistencijalno–duhovnoga sklopa razumijevanja s onu stranu prostora nacije. Čovjek je samo odredljiv kao političko biće za pravni poredak nacija–država. Njegov je konkretni supstrat čin »urođenosti«. Etimološki pojam *natio* znači »rođenje«, ulazak–u–svijet u određenom prostoru i kao posve određeno biće–za–sebe. Pravo državljanstva ograničeno je na »prirodno pravo« novorođenoga bića unutar granica nacije–države. Od Francuske revolucije do danas proklamacije o ljudskim pravima i pravima čovjeka kao metapravnim vrijednostima slobode ograničene su na zbiljsku funkciju slobode u modernoj državi. »Goli život« (*zoë*) kao temelj za ideologiju ljudskih prava od tog trenutka postaje biopolitički prostor intervencije države.

Država koja nastaje iz nacije u modernom smislu riječi jest kulturno određeni entitet. Nacija čini temelj suverene moći. Ali nacija kao kulturna tvorevina i izvor legitimnosti suverene moći istodobno je konkretni subjekt uključenosti i isključenosti. Kao što neurođenost i nepripadništvo kultu nacije–države, o čemu je u svojem kozmopolitskom nacrtu svjetskoga mira pisao Kant, dovodi u pitanje mit o podrijetlu suverenosti iz jednostavnoga čina kontingen-cije rođenja, tako je posve bjelodano da izbjeglištvo otvara problem ne više transnacionalne, hibridne tvorbe kulturnoga identiteta, nego se time postavlja u pitanje i moderni poredak nacija–država i uopće smisao pojma kulture kao

46 G. Agamben, »Form-of-Life«, u: *Means without Ends*, str. 3–14.



sredstva/svrhe identiteta. Izbjeglica kao subjekt i figura *homo sacra* u suvremenim uvjetima nepriznanja preuzima funkciju unutarnje kritike nevjerođestnosti ideologije liberalizma i ljudskih prava.

Imanentna odredba čovjeka iz biologiske sfere kao gologa života potire fikciju univerzalnosti ljudskih prava. Identitet čovjeka i građanina/državljanina ne može se svesti na urodenost podrijetla. Takav kozmopolitski ili transnacionalni identitet zapravo ruši koncept nacionalne kulture kao homogene, čiste i izvorne »duše« jednog povijesno artikuliranoga naroda u državnom poretku.⁴⁷ Namjesto transcendentalne odredbe kulture kao identiteta na temelju Božje ovlasti ili sekularizirane inačice istoga kao nacionalne kulture, kultura u uvjetima globalnoga kapitalizma postaje imanentno samoodređenje. Ona je za Agambena *antropologiski stroj*. Kao koncept s kojim se opršta od modernoga poretna nacionalnoga identiteta, kultura ulazi u svoju posljednju fazu negacije negacije.

»Integralno humaniziranje životinje koincidira s integralnim animaliziranjem čovjeka«.⁴⁸

Pojam izbjeglice kao granični pojam između građanstva, nacije, kulture i identiteta stoga proizlazi iz dekonstrukcije trijade moderne suverene moći: država–nacija–teritorij. Zahtjev za absolutnim priznanjem Drugih kao isključenih, neovisno o tomu bili oni radni imigranti bez dokaza o državljanstvu ili političke izbjeglice, smjera radikalno na ozbiljenje ideja prosvjetiteljstva o kozmopolitskom ili transnacionalnom državljaninu jedne političke ili socijetalne zajednice koja nadilazi moć suverenosti teritorijalno određene nacije–države. Agambenovo promišljanje *homo sacra* iz biti suvremene biopolitike, unatoč neporecivih pojednostavljenja, pretjerivanja i nedostatno strogih izvođenja, osobito kad je riječ o izjednačenju totalitarnih diktatura i demokratskih pravnih poredaka s obzirom na topologiju koncentracijskoga logora u sustavu politike isključenja u 20. stoljeću, pridonosi raskrinkavanju ideologije novoga svjetskoga poretna i europske ideologije kao njezina posebnoga slučaja ponajprije time što radikalno postavlja u pitanje načela nacionalne države kao sredstva/svrhe kulturnoga identiteta. Budući da se azilantskim pravima, pravima izbjeglica i uopće korpusom ljudskih prava isključenih unutar vladavine globalne ideologije liberalizma isključivo bave humanitarne organizacije i institucija unutarnje sigurnosti države (policija), posve je razvidno da s rješenjem problema državljanstva za sve i/ili nikoga prolazi ili pada vjerodostojnost ideologije globalizacije kao vladavine genetske tehnologije, globalne ekonomije i biopolitike.

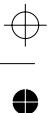
47 G. Agamben, »What is a People?«, u: *Means without End: Notes on Politics*, str. 29–36.

48 G. Agamben, *Das Offene*, str. 86.

Isključenje logike univerzalnoga (kozmopolitskoga) državljanstva iz obzora partikularne logike moći nacije–države nužno potvrđuje etiku sućuti ili etiku milosrda spram Drugoga. Ona nastaje kao posljedica državno–pravne redukcije slobode na slobodu (nacionalno–kulturno) suverenih »urođenika«. Smisao kritike ideologije ljudskih prava jest jednostavno u tomu što ona samo milosrdno opravdava zbilju sustavne državno–pravne perverzije ideje građanstva. Kulturalizam i humanitarizam su dvije strane iste ideologije opravdanja status quo–a u granicama nacionalno–državnog poretku Europske Unije. Kulturalizam je ideologija priznavanja Drugog i »kulturnih razlika« bez integracije u vladajući politički poredak nacije–države. Humanitarizam je etička ideologija žrtvovanja iz kršćanskoga milosrda za sve koji pate zbog nepravednosti neoimperijalnoga poretku globalizacije i političkih diktatura u Trećem svijetu. Što kulturalizam slavi kao pravo na razlike, a humanitarizam milosrdno blagoslovi kao jedinu zbiljsku mogućnost pomoći Drugome, pokazuje se u suvremenome liku kao nova religija univerzalnoga kvijetizma. Umjesto promjene nepravednoga poretku sve se svodi na politiku moralne utjehe. Jedan od razloga procvata tzv. etičkih pitanja i hegemonije bioetike u suvremenoj filozofiji od 1990–ih nedvojbeno leži u tome što više ne postoji uistinu radikalna alternativa globalnome neoliberalnome poretku. Kada prava životinja istisnu ljudska prava nalazimo se u situaciji »savršenoga nihilizma«, da se poslužim Benjaminovim pojmom iz filozofije povijesti. Što je više morala, to je manje odlučne politike obrata biopolitike u događaj nadolazeće zajednice. Kultura i etika tako postaju depolitizirana religija humanitarizma za globalni kasni kapitalizam.⁴⁹

Univerzalnost ideje osobe kao rodno–spolno, rasno, nacionalno i kulturno različite, ali priznate kao jedinstvene u svojem egzistencijalno–duhovnom samoodređenju kao golog života, postaje temeljem drukčije vrste diskriminacije. Stoga se u ovom slučaju na primjeru figure izbjeglice pokazuju sve granice i iluzije teorijsko–praktičnih rješenja problema multikulturalizma, migracije i kulturnoga identiteta. Izbjeglica/prognanik je u zemljama Europske Unije ne samo temeljni problem tvorbe novoga kulturnog identiteta, nego figura ili subjekt preokreta društvene i kulturne perspektive. Kao neizbjježna posljedica sukoba između uključenih i isključenih radaju se novi oblici stare »sablasti« koncepta nacionalno–kulturnoga identiteta. To su ksenofobija, rasistički fenomeni mobilizacije desnoga populizma protiv neeuropske kulture useljenika, mržnja i netolerancija spram Drugoga. Političke konzekvensije Agambenove kritike ideologije identiteta na temelju vladavine suverene moći nacija–država vidljive su u pokušaju izgradnje alternativne strategije nekovrsne kozmopolitske politike uključenja. No, to nije ni kulturna integracija ni multikulturali-

49 A. Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London — New York, 2002.



130

3.

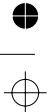
Otvorenost bez povijesti: profano tijelo subverzije

No, kako stoji stvar s temeljnim subjektom biopolitičkoga stanja — »golim životom« u njegovu tjelesnom integritetu? Za Foucaulta je bilo izvjesno kako su regulacija i nadzor stanovništva nasuprot disciplini i dresuri središnji instrumenti moderne biopolitike. Niz tijelo–organizam–disciplina–institucija nadomješten je nizom stanovništvo–biologiski procesi–mehanizmi reguliranja–država. To je zatvoren krug biopolitičkoga odnosa spram tijela u društvenom kontekstu moderne. Društveni procesi određuju se kao cjelokupnost reguliranja procesa i fenomena od rođenja do smrti s pomoću tehnika zdravstvene zaštite, produžetka životno–radnog vijeka, stvaranja potrošačkog obilja i strategija njegove estetske recepcije. Biopolitika je totalni nadzor i regulacija života s pomoću znanosti (biomedicine), tehnologije (biotehnologije) i etike (bioetike). Prva omogućava produžetak kvalitete života. Druga kulturalizira prirodu kao animalno–humanu stroj preživljavanja na visokome stupnju užitka. Treća ustavljuje nove granice odnosa između smrti i života kao etički dopustive odnose među raznolikim bićima.

Agambenova je kritika ideologije identiteta stoga nastavak Foucaultove kritike suverene moći države nad ljudskim tijelom. To je politička antropologija otvorenosti posthumane budućnosti čovjeka. Kao i Agamben, tako i Michael Hardt i Antonio Negri govore o nestanku razlike između prirode i kulture.⁵¹

50 L. de la Durantaye, »Homo profanus: Giorgio Agamben's Profane Philosophy«, *Boundary 2*, Vol. 35, br. 3/2008., Duke University Press, str. 27–62.

51 M. Hardt/A.Negri, *Empire*, Harvard University Press, Harvard, 2000.



Nestanak prirode kao iskonskoga resursa divljine i animalnosti zbiva se u postmodernome kasnome kapitalizmu kao tvorba života iz duha tehnologejske inovacije.⁵² Stroj nadomještava prirodu (nesvjesni rad iz Marxove ontologije) konstrukcijom znanosti i tehnike (svjesni rad) kao kulture u značenju biotehnologejske tvorevine života. U imploziji granica prirode i kulture dolazi do ključne preobrazbe koncepta ljudskoga dostojanstva ili ljudske prirode kao nečeg povijesno nepromjenjiva. Metafizičko obzorje pojma prirodnoga i ljudskoga iščezava u korist biotehnologejske izvjesnosti kako je evolucija proces stvaranja novih oblika s onu stranu iskonske prirode i kulture humanizma. Stoga biopolitika ukazuje na obzorje promijenjene hibridne subjektivnosti »čovjeka«. Čovjek u tjelesnom integritetu, stroj i životinja prelaze u posve novu sferu »života«. Stroj postaje integralna sastavnica novog koncepta subjektivnosti. To pretpostavlja nužnu promjenu odnosa spram tehnologije kao tek antropogenetskoga odnosa čovjeka spram prirode. Već je Heidegger u promišljanju biti tehnike kao postava (*Gestell*) stvorio filozofjski okvir za drukčiju odnos spram bitka, biti čovjeka i drugih bića. Cjelokupni sklop postmodernoga kasnoga kapitalizma funkcioniра kao »autopoetički stroj«.⁵³

Agambenova teorija o kraju (kulturnoga) identiteta iz obzorja kraja povijesti produbljenje je Foucaultove biopolitike integralnoga tijela. Temeljne promjene društvenih odnosa vladavine i iskorištavanja prirode pridonijele su tomu da se biopolitika odsad usmjerava na drukčiju vrstu antropogeneze. Između sociokulturalne, anarhističke teorije kiborga Donne Haraway i filozofjske kritike struktura moći zapadnjačke metafizike Giorgioa Agambena postoje bliske veze. Tamo gdje Haraway ističe dokidanje dihotomija duše i tijela, životinje i čovjeka, organizma i stroja, prirode i kulture, muškarca i žene, primitivnoga i civiliziranoga, Agamben na tragu Heideggera izvodi postavku o događaju prevladavanja posljednje razlike, one između života i smrti. Bitak-k-smrti (*Sein-zum-Tode*) otvara dimenziju epohalne konačnosti tubitka (čovjeka). U nadi-laženju opreka prirode i povijesti sam je pojam identiteta kao kulturne tvorbe izgubio smisao u posthistorijskome razdoblju.⁵⁴

Smrt se u suvremenim biopolitičkim strategijama pokazuje tek kao fiktivna granica života (zoé). Ona je prijelazna, ali i dokidajuća time što se fizički integritet tijela pojedinca preobražava u sredstvo za drugu svrhu — produžetak života drugoga čovjeka. Transplantacija organa mrtvog tijela u živo tijelo

52 R. Braidotti, »Zur Transposition des Lebens im Zeitalter des genetischen Biokapitalismus«, u: M. G. Weiss (ur.), *Bios und Zoé: Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2009., str. 108–135.

53 G. Deleuze/F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 1997.

54 »Ako je antropologiski stroj bio motor za historiziranje čovjeka, a to znači kraja filozofije i dovršenja epohalnoga određenja bitka, sada se taj stroj nalazi u stanju mirovanja.« — G. Agamben, *Das Offene*, str. 88.

Drugog zorno svjedoči o razmjerima biopolitičke promjene definicije života i smrti. Ljudski materijal živog čovjeka koristi se na dva načina. Mrtvo tijelo (organi, krv, mozak) funkcioniraju kao nadomjesni organi za život drugog čovjeka. U ime zdravlja kao temeljne vrijednosti kvalitete života smrt se tretira kao granični slučaj prelaska u drugu formu života. Suvremene tehnike biomedicine, ne tek transplantacije organa, tehnologiski su, izvorno materijalistički dokaz vjerodostojnosti buddhističkoga nauka o reinkarnaciji. Tijelo ne uskrsava. Ono se iznova rađa u tijelu Drugoga.

Biopolitika nasuprot kulturnome identitetu dovodi u pitanje mistiku podrijetla, krvi i tla, organsku solidarnost rasno i etnički homogenih skupina. Drugi način korištenja mrtvoga tijela jest u svrhe terapeutskog kloniranja. Posrijedi je postupak izlječenja teških degenerativnih bolesti. Bioetička dopustivost takvog postupka ovisna je o kulturnim granicama. Otuda je bjelodano da upravo religijske zabrane, sklopoli moralnih vrijednosti i svjetonazora određuju novu granicu smisla kulture kao identiteta. Ona je posljednji poredak otpora radikalnoj biopolitici kraja povijesti ili socijalno-političkoga lika postmodernoga kasnoga kapitalizma. U čemu je uopće smisao i vrijednost otpora biopolitici kad je riječ o dokidanju granica između života i smrti?

Može li kultura kao novi lik religijskoga identiteta zajednice doprijeti do biti fundamentalne društvene perverzije, koja proizlazi iz »triumfa volje« suvremene biopolitike? Ponovit ću svoju temeljnu postavku: biopolitika prevladava granice (nacionalno-državno) konstruirana kulturnoga identiteta. No, to prevladavanje ima pozitivnu i negativnu stranu. Pozitivna je ta što se s pomoću ukazivanja na figuru izbjeglice kao »paradigme nove postistorijske situacije« otvara pitanje zatvorenosti (ekskluzivnosti) zapadnjačkih liberalnih demokracija za priznanje Drugih. Nitko više ne može smisleno govoriti o nacionalno-kulturnom identitetu Europe »naroda« u kategorijama »urođenosti«, homogenosti i etničke čistoće. Zato nije slučajno što je u Ustavu Europske Unije Bog metodički isključen iz kulturnih temelja europskog identiteta. Europski identitet ne može danas biti niti nacionalno-državni mit, niti kršćanski ubličen izvor duhovnosti, a niti pojmljen u značenju bilo kakvog tvrdoga ili mekoga europocentrizma.⁵⁵ Europa je u bitnome postimperialna soubina politike i kulture tolerancije spram Drugoga. Ona je decentrirani povijesni subjekt prisjećanja na izvore univerzalnosti ideje slobode i njezina nemilosrdnog zatiranja. Europa je ogledni primjer dvoznačne dijalektike povijesnoga napretka i strahota koloniziranja, emancipacije uma i strategije genocida, kulture

⁵⁵ Političko-kulturna rasprava o europskom identitetu kulminirala je nakon zajedničke akcije europskih vodećih filozofa Jacquesa Derridae, Jürgena Habermasa, Umberta Ecoa, Giannijs Vattima, Fernanda Savatera krajem svibnja 2003. godine u obranu europske postimperialne politike pred američkim neoimperializmom nakon okupacije Iraka i svrgavanja režima Sadaama Huseina.

kao samousavršavanja čovjeka putem umjetnosti i filozofije i kulture kao oporavdanja totalitarnih ideologija — nacizma, fašizma i boljševizma.

Negativna strana biopolitičkoga prevladavanja istog jest u nastavku artikulacije svjetsko-povijesne moći globalnoga kapitalizma. Biopolitika nije otuda ništa drugo negoli nova strategija neoliberalnoga kapitalizma u svodenju tijela kao živo-mrtvog »antropološkoga stroja« na organ samoreprodukcijske kapitala. Biotehnologija, globalna ekonomija i etički humanitarizam čine bit nove kulture biopolitičkoga stanja. To je upravo rezultat kraja povijesti kao postideologijskoga stanja u kojem sjedločimo povratak ideologije determinizma znanosti i tehnike kao naše neizbjježne »posthumane budućnosti«. Pravi socijalno-ekonomski oblik perverzije biopolitike u sustavu neoliberalne globalne ekonomije vidljiv je u legalno-ilegalnome trgovanju s ljudskim organima i genima. Dualna globalna ekonomija, neoliberalna i zločinačko mafijaška, ogledaju se i u području biopolitike. Kad tijelo kao biopolitička roba na tržištu postane paradigmom globalne razmjene, neovisno o tomu je li riječ o živome tijelu kao sredstvu seksualno-ekonomске razmjene u svijetu prostitucije, kulturne industrije porno spektakla i trgovine »bijelim robljem«, ili, pak, o mrtvome tijelu kao zalihi organa za medicinske svrhe, zbiva se posljednja metafizička mutacija. Tijela bez organa ili organi bez tijela čine temelj nove (bio)političke ekonomije globalnoga kapitalizma. Njemu doista ništa ljudsko, podljudsko i nadljudsko nije strano. Sve što jest postaje roba kao univerzalni znak perverzije izvorno prirodno-kulturne veze čovjeka sa svjetom života (*Lebenswelt*).

Umjetni život kao i umjetna inteligencija kulturne su činjenice preobrazbe preostatka onog prirodnoga ili animalnoga u čovjeku. Stroj kao novo tijelo s umjetnim organima preuzima funkciju upravljanja cijelokupnim svijetom života. Tehnološka revolucija prirode pojavljuje se kao ljudska evolucija od »antropološkoga stroja« do »posthumane kibernetike«. Ne treba posebno napominjati da se razvitkom biotehnologije i genetike ne smanjuju društvene nejednakosti i globalna nepravda u svijetu, nego još više uvećavaju. Optimistička utopija društva kibernetičke evolucije u samoreguliranju životnih (društveno-kulturnih) procesa putem strojeva znanja sukobljava se s realnošću pesimističke distopije globalnog kapitalizma. Dok prva stvara pretpostavke za razvijetak biopolitike umjetnoga života kao digitalne demokracije, druga razara smisao čistoće tehnološke revolucije/ljudske evolucije time što ideologiski podjarmljuje svijet života novim oblicima mehanizirana barbarstva. »Goli život« se istodobno proizvodi kao kultura genetske manipulacije i kao (bio)politička ekonomija žrtve. Tijela bez organa i organi bez tijela čine bit tog posljednjega obrata odnosa prirode i kulture. Kao što se sam život estetski stilizira i u društvenim uvjetima postmoderne postaje stil života (*Lifestyle*), tako se biopolitički otvara prostor za dekonstrukciju kulturnoga identiteta uopće.⁵⁶

56 G. Agamben, »Shekinah«, u: *The Coming Community*, str. 79–84.

Narcizam i samoprikazivanje tijela u transgresivnim situacijama nadilažeњa rodno–spolnih uloga ide usporedno s gubitkom nacionalno–kulturnog identiteta »ljudi bez svojstava«. Dok se prvi društveni identiteti dogadaju u svijetu visoke kulture spektakla, drugi se usporedni svijet zbiva u nevidljivim zonama društvene getoizacije. Metaforički govoreći, između glamurozne travestije i karnevalizacije tijela u medijskom posredovanju društvene zbilje, te njegova svodenja na »goli život« u čistom biopolitičkome stanju azilantskih logora leži nova granica razlikovanja. Ona se pokazuje u promjeni funkcije društvenih i kulturnih identiteta u postindustrijskim društvima Zapada. Paradoksalno je da ono što Manuel Castells zove projektnim identitetom, kao bitnom snagom subverzije globalnoga kapitalizma, zauzima sustavno mjesto legitimirajućega identiteta svijeta ideologije kulturnih razlika.⁵⁷ Nema više ničeg subverzivnoga u estetiziranju tijela i u narcizmu *queer* kulture. Ta je priča o diskriminaciji na temelju rodno–spolnih razlika već dugo nevjerodostojna s obzirom na temeljnju političku hegemoniju globalnoga ili transnacionalnoga kapitalizma.⁵⁸ Partikularne politike identiteta ne potkopavaju sustav. Naprotiv, one su legitimne politike nove zapadnjačke kulture nerepresivne tolerancije. I ništa više.

Kad projekt otvaranja drukčjega načina vodenja života unutar granica nadzorno–represivnoga aparata države kao sredstva akumulacije moći nacije–države postane legitimacija istog tog poretka samo s predznakom drugog vrijednosnog sklopa, izvršena je ideologiska inverzija. Ali time se nije ništa bitno promijenilo, osim izvanjskoga ornamenta društvenoga poretka. Stoga je biopolitičko stanje istodobno najveći vrhunac izgradnje hibridnih i transkulturnih identiteta u postmodernome kasnom kapitalizmu, ali i zbiljska mogućnost za njegovo samodokidanje. Ozbiljna rasprava o tom problemu otpočinje tek onda kad se precizno vide posljedice obrata granica između prirode i društva (kao kulture). Ne samo da je za društveno–humanističke znanosti to bitno pitanje novoga predmeta istraživanja, nego i istodobno razlog preispitivanja temeljne ontologiske kategorije njihova utemeljenja. Što jest još uopće društvo u biopolitičkome stanju? Ima li naturaliziranje društva i socijaliziranje prirode posljedice za novo razumijevanje analitičkog pojma moderne i moderniziranja s kojim se heuristički i epistemologijski mjeri egzaktnost razvitka nekog tipa društva u odnosu spram drugoga? Drugim riječima, ako je biopolitika zbiljski dekonstruirala kulturni identitet kao zamišljenu zajednicu ili kao izmišljeni potredak sjećanja time što je naciju–državu razvlastila moći totalnoga upravljanja nad »golim životom« migranata, je li time i samo društvo ostalo bez svojega identiteta?

57 M. Castells, *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb, 2002. S engleskoga preveli: M. Bulović i Ž. Markić

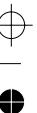
58 S. Žižek, *The Parallax View*, The MIT Press, London — New York, 2006.

Agamben je istraživanjem sintetičke logike suvremenoga doba došao do krajnje točke metafizičkoga dvojstva pojma života i politike suverene moći. S jedne je strane sam pojam čovjeka u humanističkome određenju nadomješten pojmom »antropologiski stroj«, kao što je s druge strane bitak u svojoj vremennosti postao događajem mesijanske zajednice u onom nadolazećemu. Iz istuštva mišljenja transgresije metafizike, što je vezano uz Heideggera, Benjamina, Bataillea, te na zasadama Kojévea i njegova čitanja Hegelove postavke o kraju povijesti, cjelokupna je zapadnjačka povijest u znaku otudene povijesti biopolitičke produkcije moći. Ono otvoreno pokazuje se kao ontologiska faktičnost života u metafizičkoj pustolovini bitka kao epohalnoga događaja. Stoga Agamben vidi izlaz izvan konstruktivno-destruktivne dijalektike (Hegel-Marx) povijesti koja rada »nesavršenim« i »savršenim nihilizmom« mesijanskoga vremena. Kao što je poznato, u svojem *Teologijsko-političkome traktatu* Benjamin razlikuje povjesno od mesijanskoga vremena. Prvo je vrijeme konačno i dovršeno u svojoj »bijeloj teleologiji« praznine, dok je drugo vrijeme ono koje ne pripada vječnosti. Ono se ne mjeri tradicionalnim aristotelovskim »sada« (*nunc stans*), već je riječ o sada-vremenu (*Jetztzeit*).

Ako je, kako kaže Chiesa, takva metafizika nužno *bio-theo-politička*,⁵⁹ jer mora sebe misliti u kategorijama teologijskoga odnosa Boga, božanskoga, sve-toga i profanoga, onda je glavni problem za suvremeno mišljenje događaja nadolazeće zajednice u tome što u biopolitičkome stanju ne samo da je nestao pojam identiteta kao kulturne tvorbe, nego je mnogo veći problem u tome što je nestalo ono što određuje ljudske odnose u postmodernome kasnome kapitalizmu. Dihotomija društvo-država se raspala u društvu spektakla. Time se moderni pojam društva utopio u kibernetičkome rizomatskome kapitalizmu tzv. »društvenih mreža« (*social networks*). Bez društva kao eminentno građanskoga društva koje nije samo sfera rada i potreba, dakle neoliberalne ekonomije, politika nema svoje supstancije, a isto tako ni subjekta. Političke stranke, sindikati, organizacije civilnoga društva u *društvu spektakla* više nisu političkom snagom radikalne promjene. Njihov je položaj uzdrman sintetičkom logikom nadzora onog što je preostalo od društva u samom svijetu tzv. slobode i nesvodivosti umjetnosti. Digitalno doba globalnoga kapitalizma perverzna je realizacija biopolitičkoga spektakla uopće u samoj biti svijeta tehno-znanstvene produkcije života. Ta tautologija života kao estetskoga događaja i umjetnosti kao životne artificijelnosti od Duchampa do Deborda i dalje čini neprekoračivu granicu poretku koji, paradoksalno, ali nužno počiva na permanentnim krizama, transgresiji i stabilnosti. Entropija čuva poredak od njegove propasti. Ovo zvuči apsurdno. Ali upravo je zato istinito što pokazuje razmjere fundamentalnoga obrata u biti svijeta. Agambenova je postavka u cjelini radikalna,

135

59 L. Chiesa, nav. članak



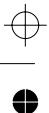
136

premda se ne upušta u analizu nestanka modernoga društva tako radikalno kao Baudrillard, koji čak izričito govori o nestanku društvenoga i društva.⁶⁰

Ono što preostaje je mesijansko vrijeme nadolazeće zajednice i singularnost događaja s onu stranu nužnosti i slučajnosti. Otvorenost takve zajednice je zadatak suvremenoga mišljenja. Agamben je nakon kraja metafizike (povijesti, države, društva, kulture, identiteta) ponovno postavio pitanje o smislu političkoga kao sudbonosnoga djelovanja koje više nema pred sobom, kako je to ustvrdila Hannah Arendt u *Men in Dark Times*, »nakon kraja povijesti ništa drugo negoli povijest čovječanstva« ili ono što se naziva jednostavno životom.⁶¹ To je događaj kraja povijesnoga vremena i mogućnosti druge i drukčije povijesti koja se zbiva »sada« i »ovdje«. Profana svetost života nije nigdje drugdje. To nije apokalipsa bez kraja. Ali jest smisao događaja koji ima formu jednokratnoga i života u otvorenosti mogućnosti. Sve mogućnosti nisu otvorene. Otvorena je samo jedna — sloboda u svojoj tragičkoj formi pukotine. Heidegger je 1928. u predavanju *Vom Wesen des Grundes* odredio slobodu upravo tako — bezdanom tubitka. U svojem ništećem bezdanu događaj slobode jest posljednji preostali čin odluke samoga života o tome hoće li nešto biti i kako će izgledati to što će biti. Posljednja mogućnost otvorenosti može biti i negativna. Da više ništa ne bude i da zajednicu u nadolazećem događaju obuzme demon katastrofičkoga nasilja, apokalipsa kao faktički kraj. Nasuprot biopolitici suvremenoga doba čija se sintetička logika svodi na onu obrnutu Schmittovu i *posthistoriju i građanski rat*, u nadolazećem događaju izvorne nove politike mesijanski prizvuk odluke odjekuje između bezdana i raspuklina života — ili svijet kakav nikad bio nije ili povratak u ništavilo svega. Život nije go-loća i biologiski stroj u čovjeku, nego istinska sloboda — politički čin tragike u igri svijeta do posljednjega daha.

60 J. Baudrillard, »...Or the End of the Social«, u: *In the Shadow of the Silent Majorities*, Semiotext(e), Columbia University, New York, 1983., str. 65–94.

61 G. Agamben, »Judgement Day«, u: *Profanations*, Zone Books, New York, 2007., str. 23–28.



Kelly Oliver

Zaustaviti antropološki stroj: Agamben s Heideggerom i Merleau-Pontyjem

137

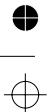
Onesposobiti stroj koji upravlja našim pojmom čovjeka onda bi značilo... riskirati sebe u toj praznini: odgoda odgode, šabat za životinje i čovjeka.
(Agamben, *The Open* 92)

U knjizi *The Open* Giorgio Agamben dijagnosticira povijest znanosti i filozofije kao dio onoga što naziva »antropološkim strojem« s kojim je čovjek stvoren zajedno sa životinjom i protiv nje. U njegovoj analizi, prvim oblicima tog »stroja« upravlja su humanizirane životinje pa su neki »ljudi« smatrani životinjama u ljudskom obliju, na primjer barbari i robovi. Modernim verzijama tog stroja upravljuju poživinčeni ljudi pa se neke »ljude« smatra nižim ljudskim bićima, na primjer Židove u Holokaustu, a nedavno možda i iračke pritvorenike. Agamben opisuje obje strane antropološkog stroja:

Ako se u stroju moderne izvanjsko proizvodi isključivanjem unutrašnjeg, a ne-ljudsko poživinčenjem čovjeka, tu [stroj iz ranih vremena] se unutrašnje održava uključivanjem izvanjskog, a ne-čovjek se proizvodio humaniziranjem životinje: čovjek-majmun, *enfant sauvage* ili *Homo ferus*, a prije svega rob, barbarin, stranac, kao figure životinje u ljudskom obliju. (37)

Dakle, razdjelnica ljudsko-životinjsko nije samo politička nego ona uspostavlja mogućnost politike. Tko je uključen u ljudsko društvo, a tko nije određeno je politikom »ljudskosti«, koja stvara *polis*. U tom smislu, politika je proizvod antropološkog stroja koji je inherentno smrtonosan za neke oblike (ljudskog) života. Iako se Agambenova analiza može uzeti i za dijagnosticiranje opasnosti po život životinja, u *The Open* njega prije svega zanimaju opasnosti po ljudski život.¹

1 Kod Matthewa Calarcoa nalazi se sličan argument o Agambenovu ranijem radu (»Death and Mourning«).



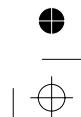
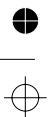


Agamben kaže da je dihotomija između čovjeka i životinje podjela unutar kategorije ljudskog bića. U ranim kao i modernim verzijama, čovječanstvo je podijeljeno na više i niže ljudske tipove, a to se uzima kao opravdanje za rostvo i genocid. Za Agambena u pitanju nije određeno ljudsko pravo nego kako se kategorija »ljudsko biće« proizvodi i održava nasuprot kategorije životinje, koja u isti mah funkcionira kao konstitutivno izvanjsko i unutrašnje pa da se neke »ljude« smatra ne-ljudima ili pod-ljudima. Drugim riječima, kako je došlo do toga da s nekim ljudima postupamo kao sa životnjama? Proširujući opseg Agambenova ispitivanja, možemo isto tako upitati, kako je došlo do toga da životinje tretiramo kao životinje? Drugim riječima, kako animalnost opravdava porobljavanje i okrutnost? Nadovezujući se na Agambenovo istraživanje kako se kategorija ljudskosti proizvodi s antropološkim strojem, moramo isto tako istražiti kako je kategorija animalnosti postala obvezana i podredena ljudskosti.

U ovom eseju kritički se bavim Agambenovom analizom dihotomije čovjek-životinja i antropološkim strojem koji je proizvodi. U prvom dijelu, naznačit ću na koji način Agamben slijedi Heideggera i ide protiv njega. Agamben smatra da Heideggerova komparativna pedagogija iz predavanja, *The Fundamental Concepts of Metaphysics*, nastavlja rad antropološkog stroja definiranjem Daseina kao jedinstveno otvorenog upravo prema bliskosti životinje. Ipak, u Agambenovu promišljanju ne otvara se pojam *životinje* niti se za čovjeka otvara mogućnost susreta s životnjama, već se ljudskost nastoji spasiti od antropološkog stroja koji neprestano proizvodi životinju kao konstitutivno izvanjsko u ljudskom biću. Za Agambena, najveću opasnost predstavlja prostor životinje odnosno ne-baš-ljudskog bića u pojmu ljudskosti. Agamben kaže da antropološki stoj jedino može zaustaviti »šabat« čovjeka i životinje. U ovom eseju objašnjavam da Agambenov povratak religijskim metaforama i diskursu religije kao navodnoj protuteži znanosti i filozofiji s kojima stroj djeluje, u najboljem slučaju dvojnost čovjek-životinja zamjenjuje s dvojnošću religija-znanost, a u najgorem nas vraća na diskurs koji nije ništa manje nasilan od onog od kojeg želimo pobjeći. S druge strane razmatram reanimaciju znanosti Merleau-Pontyja iz njegovih *Nature Lectures*. U zaklučku predlažem da nam je možda potrebna i Agambenova dijagnoza politike znanosti i Merleau-Pontyjevo kreativno obnavljanje znanosti ako uopće ima nade da zaustavimo antropološki stroj.

I. Heideggerov ponor

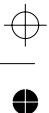
Iako Agamben u *The Open* počinje i završava dijagnozu antropološkog stroja opisima mesijanske gozbe, u središtu njegove analize nalazi se Heidegger. U određenom smislu, Agamben slijedi Heideggera kad na pojmovnoj osnovi osporava darvinovske teorije evolucije u kategorijama »ljudsko biće« i »životinja«



(tvrdeći da se biologija ne može odvojiti od jezika s kojim je opisujemo). Još dok 'dekonstruira' Heideggerovu distinkciju između animalnosti i ljudskosti ili Daseina, Agamben usvaja Heideggerovu tvrdnju o animalnosti kao onom što je skriveno u ljudskosti i od nje. Štoviše, na nekim stranicama u *The Open* čini se da Agamben usvaja hajdegerijanski ponor između čovjeka i životinje, ponor za koji Agamben kaže da nije dovoljno širok u Heideggerovu mišljenju. U *The Fundamental Concepts of Metaphysics*, Heideggerovo shvaćanje Da-seina kao ek-stasisa i uznesenja navodi ga da postulira apsolutni ponor između životinje i čovjeka. Da-seinov ek-stasis ustvari je njegov bijeg od animalnog zarobljeništva, uvjetovan njegovim ulaskom u jezik, a taj ulaz je zatvoren za životinju. Heidegger ne može pristati na teoriju evolucije po kojoj je čovjek mutacija životinje zato jer, za njega, jezik nije puki dodatak tijelu ili animalnosti. Jezik je ustvari način bivanja u svijetu i način pristupanja svijetu, on to naziva »svjetotvorstvo«. Heideggera ne zanima pobijanje evolucije na oničkoj razini, razini biologa, nego na pojmovnoj razini, razini filozofa. Stoga je možda ironično kada se predavanjima uzima primjere iz biologije i zoologije za dokazivanje teze da životinje nemaju pristup svjetotvorstvu jer su siromasi ovog svijeta.² U komparativnoj pedagogiji svojih predavanja, Heidegger uzima znanosti o životu kako bi analizu učinio još uvjerljivijom. Dobro je poznata Heideggerova kritika tehnologije i tehnico-znanosti, pa su stoga njegovi primjeri o znanstvenim eksperimentima u zoologiji i biologiji kod dokazivanja još čudniji.

Heidegger izdvaja dva biologa koji su ostvarili korisne napretke: Driescha i von Uexküla. Po Heideggeru, Driesch shvaća životinju na holistički način, a von Uexküll pokazuje kako je životinja povezana sa svojim okolišem (FC 261). Heidegger je posebno sklon von Uexküllu (miljenik Merleau-Pontya i omiljena Agambenova meta) jer je »među bioložima Uexküll onaj koji je neprestano ukazivao i isticao da je ono prema čemu se odnosi životinja za nju dano na drugačiji način nego što je dano ljudskom biću« (FC 263–4). A ipak, po Heideggeru, Uexküll nije dovoljno razdvojio čovjeka od životinje jer njegov termin »*Umwelt*«, koji se odnosi na životinjski okoliš previše podsjeća na svijet (*Welt*), a čak je upotrijebio naziv »unutrašnji svijet« životinje, što je Heidegger odbacio kao antropomorfizam (FC 263). Usprkos tim nedostacima, Heidegger smatra da Uexküllova zapažanja mogu biti korisna za filozofiju, a pogotovo za prevladavanje darvinovskog shvaćanja o razvoju čovjeka od životinje. S jedne strane, Uexküllovo istraživanje potkopava prikladne dihotomije subjekt–objekt s definicijom organizma u odnosu na njegov okoliš. Organizam nije puko prilagođavanje ili reagiranje na izvanjski podražaj. Njegov odnos prema okolišu je dinamičan. S druge strane, organizam je obuhvaćen svojim okolišem na način

² Derrida kaže da je Heideggerova analiza u *The Fundamental Concepts of Metaphysics* u opasnosti od biološkog determinizma ako se čini da metafiziku utemeljuje u biologiji (usp. *L'Animal*). On čak kaže da taj latentni biologizam ukazuje na latentnu politiku. Želi li Derrida reći da Heideggerov latentni biologizam ima iste političke impulse kao i eugenika?



koji je zadan njegovim nagonskim tijelom, a Dasein je to izbjegao jer ima pristup bićima kao takvим. Heidegger kod Uexkülla pronalazi antidarvinovsko stajalište koje se poklapa s njegovim antikartezijanstvom i apsolutno razdvajanje između ljudskog bića i životinje. Heidegger zaključuje da razlika između životinje i čovjeka, između siromaha ovog svijeta i svjetotvorstva, nije u stupnju ili kvantitetu nego je ustvari kvalitativna (FC 195; vidi 350). On tvrdi, »svijet životinje... nije samo određeni stupanj ili vrsta svijeta čovjeka« (FC 200) i neprestano ponavlja, »životinju od čovjeka dijeli ponor« (npr. FC 264; »Pismo« 230).³

U *The Fundamental Concepts of Metaphysics* to je ponor između ponašanja (*Benehmen*) i držanja (*Sichverhalten*). Životinje se ponašaju, a ljudi se bave autorefleksivnom aktivnošću držanja do sebe. Ponašanje životinje ograničeno je na njen nagonski krug, a ljudsko držanje je intencionalno i slobodno. Heidegger ponašanje životinje svodi na fiziološke procese u tijelu životinje:

Nije riječ o tome kao da je kucanje srca životinje proces koji se razlikuje od grabljenja i gledanja kod životinje, jedan je analogan slučaju ljudskih bića, a drugi kemijskom procesu. Ustvari cijelina njegovog bića, biće kao cijelina u svom jedinstvu, mora se shvatiti kao ponašanje. (FC 239)

Heidegger zaključuje da zarobljeništvo nije tek popratno životinskom ponašanju nego ga definira. Životinje su zarobljene svojim nagonima i stoga nemaju istinske odnosno osviještene odnose s drugima ili svojim okolišem, a ljudi se drže prema drugima i svom okolišu na osviješten način, dakle na način svjetotvorstva (vidi FC 237). Heidegger navodi primjer guštera koji se sunča na stijeni. On tvrdi da su stijena i sunce gušteru dani na gušterov način koji je određen načinom bivanja guštera, »a mi ga nazivamo 'život'«, ali ne egzistencija. Egzistirati znači imati pristup okolišu i drugima kao bićima, a životinje ga nemaju. Heidegger zaključuje da »kad kažemo da gušter leži na stijeni, trebali bi prekrižiti riječ 'stijena' kako bi istaknuli da je to na čemu gušter leži sigurno *na određeni način* dano gušteru, a ipak gušteru nije poznato *kao stijena*« (FC 198). Raspravljajući o kućnim ljubimcima koji žive s nama, Heidegger ukazuje na to stajalište kad kaže da pas živi, ali ne egzistira i stoga ne može istinski biti s nama (*Mit-sein*). Biti s drugim zahtijeva da netko egzisti-

3 William McNeill je pronicljivo protumačio Heideggerovo ustrajavanje na ponoru. On kaže da se kod Heideggera ne radi o tome da su životinje i ljudi razdvojeni ponorom pa smo onda postali jezična bića ili Dasein. Ustvari se radi o tome da naše postajanje-Dasaeinom otvara ponor. Drugim riječima, ponor se ne odnosi na ontičku razinu bića, nego na ontološku razinu bitka. Ontološka razlika ustvari otvara ponos, a ne vice versa. On kaže: »Augenblick se stoga pokazuje kao istinski ponor svijeta, ponor koji se ne nalazi između različitih entiteta kao priručnih bića, nego to konačno otvaranje omogućava i traži pažnju prema Drugom — prema svim Drugima — u kontekstu njihove svjetovne prisutnosti.« (»Life Beyond« 246) Esencijalni prekid između čovjeka i životinja onda je upravo ono što otvara mogućnost etičke odgovornosti, konkretnije čovjekove odgovornosti prema drugim bićima, uključujući životinje.

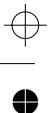
ra i vice versa. On kaže da domaće životinje »pripadaju kući«, ali ne kao što krov pripada kući. One žive s nama, ali ne egzistiraju s nama, hrane se dok mi jedemo, dakle one su uz nas, ali nisu istinski s nama. Drugim riječima, susret s životnjom, čak i onom s kojom dijelimo dom, nije moguć. Ne možemo spoznati njihov svijet i one ne mogu spoznati naš, dakle bilo kakva transpozicija između to dvoje je vrlo ograničena, a možda i nemoguća. Na strani životinje, transpozicija je zaista od samog početka zapriječena. Za Heideggera, životinje nisu sposobne za *Mit-sein*, a to je obilježje Daseina.

II. Agambenova 'dekonstrukcija' Heideggera

Agambenov odnos prema Heideggeru je složen zato što preuzima jezik skrivanja i raskrivanja dok ga istodobno 'dekonstruira'. Preuzima ga u kritici tehnno-znanosti, a u kritičkoj analizi Heideggerovih predavanja kaže da se jedinstveno raskrivanje u srži čistine koja se otvara Daseinu pokazuje upravo kao zarobljeništvo životinje. Drugim riječima, životinja se čovjeku raskriva kao skrivena, točnije rečeno, čovjeku se vlastita animalnost raskriva kao skrivena. Animalnost je ono skriveno u raskrivenosti Daseina. U Agambenovu čitanju, borba između skrivanja i raskrivanja je borba između čovjeka i životinje (vidi 69–70). Čovjekova ljudskost uvjetovana je njegovom otvorenosću prema zatvorenosti animalnosti (napose prema vlastitoj animalnosti). U Agambenovoj terminologiji, čovjek ukida svoju animalnost u području izuzimanja (79), a brišanjem vlastite animalnosti zadržava povlašteni položaj u dihotomiji čovjek–životinja. Zatvarajući se prema zatvorenom okolišu životinje, on se otvara prema svijetu pravog ljudskog bića. Dakle, ljudskost je uvjetovana isključivanjem animalnog, koje cijelo vrijeme djeluje kao njegovo konstitutivno izvanjsko (točnije rečeno, izvanjsko iznutra). Agamben opisuje krajnju dosadu koju Heidegger pripisuje Daseinu kao buđenje *iz* zarobljeništva *u* zarobljeništvo pa Dasein vidi sebe kao otvorenog prema vlastitoj ne-otvorenosti, a »to odlučno i tjeskobno otvaranje prema ne-otvorenom je ljudsko biće« (Agamben 70). Slijedeći Agambena, možemo reći da je animalnost sa svojim siromaštvom na svijetu tajnovito srce koje kuca skriveno i raskriveno u središtu ljudskosti s njenim svjetotvorstvom. Zbog strukturne veze između animalnosti i ljudskosti, Agamben kaže da u slučaju životinja, Dasein ne može obaviti esencijalnu aktivnost, a to je pustiti bića da bivaju. Čovjek ne može pustiti životinje da budu (kakve jesu) jer je kao ljudsko biće uvjetovan shvaćanjem životinja kao zatvorenih sustava od kojih se on razlikuje po svojoj otvorenosti (za razliku od njihove zatvorenosti) (vidi Agamben 91).⁴

141

⁴ Kao i Derrida, možemo se upitati kakva je to moć koja je pasivno »puštanje« i određuje Dasein. Znači li to da životinje ne mogu biti dovoljno pasivne? Da nemaju »sposobnost« ili »moć« pasivnosti, sposobnost ili moć da »puste«? Derrida taj smjer uzima s obzirom na mo-



U Agambenovu čitanju, Heideggerova komparativna analiza čovjeka i životinje predstavlja još jedan primjer antropološkog stroja na djelu: ljudskost se stvara isključivanjem animalnosti i nasuprot nje ljudsko biće se točno određuje kao ne-životinja. Na taj način, ljudsko biće postaje iznimno, iznimna životinja koja ustvari baš nije životinja. U određenom smislu, ljudsko biće je istodobno *telos* i karika koja nedostaje između životinje i čovjeka. Agamben zaključuje da obje verzije antropološkog stroja

mogu funkcionirati samo ako se u njihovom središtu odredi područje indiferencije, u kojem — poput 'karike koja nedostaje' koja uvijek nedostaje jer je već virtualno prisutna — mora doći do artikulacije između ljudskog biće i životinje, čovjeka i ne-čovjeka, govorećeg bića i živućeg bića. Kao i svako izvanredno stanje, to područje je ustvari potpuno prazno, a pravo ljudsko biće koje bi se tu trebalo pojaviti tek je mjesto neprestano ažurirane odluke u kojoj su cenzure i njihova rearifikacija uvijek iznova izmješteni i razmješteni. (37–38)

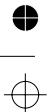
Možemo reći da je pojam ljudskog bića djeluje kao transcendentalni označitelj koji nastaje u različitim i višestrukim instancama vlastitog neuspjeha.⁵ Istinsko ljudsko biće je ideal bez sadržaja koji je nastao u trajnom poricanju neuspjeha *homo sapiens* da pobjegne od svoje animalnosti. Takožnji ponor između čovjeka i životinje nastao je izbacivanjem animalnosti iz pojma ljudskosti. Takvo mišljenje u skladu je s Agambenovim argumentom da je kategorija »ljudsko biće« u osnovi bez sadržaja jer je u stalnoj mijeni. Međutim, Agamben tvrdi da je »karika koja nedostaje« između životinje i čovjeka uvijek bila nadomještena egzotičnim čovjekom–majmunom i djecom–vukovima ili žrtvama genocida koje se držalo pod-ljudskim životnjama.

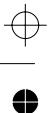
U *The Open*, Agamben ukazuje na promjenjive i nestabilne označitelje za termin »ljudsko biće«, ali više ga zanimaju načini na koje zadržavamo i ne zadržavamo prostor između životinje i ljudskog bića, takozvanu kariku koja nedostaje. Najveća opasnost od antropološkog stroja je da, zajedno s kategorijama ljudsko biće i životinja, proizvodi utvaru treće kategorije između to dvoje, koja ih u isti mah spaja i razdvaja i s time ih konstituira i omogućava. U zaključku kaže:

Međutim, na taj način ne bi se dobio ni životinski ni ljudski život, nego samo život koji je odvojen i isključen od sebe — samo *goli život*. Kad smo suočeni s tom ekstremnom figurom ljudskog i neljudskog bića, onda nije riječ o tome koji je od ta dva stroja (ili dvije varijante istog stroja) bolji ili djelotvorniji — odnosno manje smrtonosan i krvav — nego o shvaćanju kako funkcioniraju da ih, konačno, možemo zaustaviti. (37–38)

gućnost patnje životinja. Ako se ljudi razlikuju od životinja po sposobnosti da pate od bola — ili u Heideggerovu diskursu, melankoliju — kakva je to čudna moć ta moć patnje? (vidi *L'Animal*)

⁵ Tu uzimam analizu Kalpane Seshadri-Crooks o bjeloći kao transcendentalnom označitelju ljudskosti. Vidi Seshadri-Crooks, *Desiring Whiteness*.





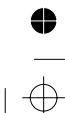
Goli život proizvodi biološka i medicinska znanost kao živo tijelo odvojeno od svog društvenog, političkog, pa čak i ekološkog konteksta. U *Homo saceru*, Agamben kaže da je to iznimno tijelo (čudovišno ili sveto) čija se sudbina određuje izvan sustava zakona ili razuma (vidi *Homo sacer*). Kao takvo, čini se da je smrtonosna moć ubijanja koju izaziva praktički nezaustavljiva. Stoga Agamben smatra da tek kad shvatimo kako ta logika funkcioniра, dakle kako antropološki stroj stvara *homo sapiensa* koji se smatra nižim ljudskim bićem, možemo se nadati da ćemo ga zaustaviti.

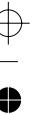
III. Duh u stroju

Filozofsko istraživanje koje bi moglo razbiti stroj suprotstavljen je znanstvenom istraživanju koje ga pokreće. Agamben kaže da znanost opasno dokida distinkciju između čovjeka i životinje jer ljudskost svodi na puku biologiju. Na taj način čovjek je reducirana na životinju koja je određena svojim zatvorenim krugom. Njegova sloboda postaje tek jedan od tjelesnih učinaka koji je za biološke i medicinske znanosti ionako unaprijed zadani. Tajna univerzuma i života hlapi pred prodornim pogledom znanstvenika. Čini se da je Agamben nostalgičan za filozofskim pogledom koji životu daje značenje umjesto da mu ga oduzima. On kaže da je filozofija danas postala nevažna jer se pretvorila u puki spektakl ili privatnu aferu. Izgubila je značaj u javnom životu i povijesti. I filozofija postaje znanstvena u modusu istraživanja, pa umjesto da u mnogostrukim tumačenjima uvećava tajnu života, ona nastoji otkriti sve njegove tajne, a s time naravno da signalizira kraj tumačenja i kraj i filozofije i znanosti.

Agambenova kritika znanosti i našeg tehnico-znanstvenog doba usmjerena je na nestanak tajni biološkog života pod pogledom sve moćnijih instrumenata. On kaže da smo se zatvorili za tajne animalnosti te smo postali poput Heideggerovih životinja uhvaćenih u zatvoreni krug uzroka i posljedice odnosno podražaja-reakcije koji je unaprijed zadani našom fiziologijom (Agamben 77). Više nismo otvoreni za tajne života nego samo rintamo gonjeni potrebom da otkrijemo sve tajne života. Medicinske znanosti i biologija nastoji otkriti kako je ljudski život unaprijed zadani našim DNK-om ili kemijskim reakcijama u mozgu i s time pokazati da se ne razlikujemo od drugih životinja. Ako znanost uspije pretvoriti čovjeka u životinju čije se želje mogu odrediti po kemijskim procesima u mozgu, onda se »više neće moći promišljati ni čovjek ni životinja, a možda ni božansko« (22). Kad se ljudski život pretvori u još jedan oblik životinjskog života, onda, upozorava Agamben, smo u opasnosti da po-ništimo razliku na kojoj su zasnovane kategorije etike i politike:

Kad razlika iščezne i dva pojma se sruše jedan preko drugog, a čini se da se to danas događa, onda nestaje razlika između bitka i ništa, dopuštenog i nedopuštenog, božanskog i demonskog, a na njenom mjestu pojavljuje se nešto za što se čini da ga ne možemo ni nazvati. Možda su koncentracijski i eksterminacijski





logori također jedan takav eksperiment, ekstremno i čudovišno nastojanje da se odluči između ljudskog i neljudskog bića, koje je na kraju dovelo do razaranja same mogućnosti za razliku. (22)

Agamben kaže da se ono što je bilo tek »bezazleni paleontološki pronalažak«, čovjek–majmun, pretvorilo u Židova ili druge koji se smatraju nižim vrstama ljudi (37). Međutim, s obzirom na opozicijsku i hijerarhijsku narav dihotomije čovjek–životinja, može li paleontologija, ili zoologija i biologija u tom smislu, ikad biti bezazlena? Premda može biti neškodljiva (čak i korisna za čovjeka), da li je podređivanje animalnosti ljudskosti ikad bezazleno za životinje? Ustvari, zar poživinčenje čovjeka ne služi porobljavanju ili opravdavanju »istrebljenja« tek kada se životinje shvate kao zazorna i potrošna stvorena koja su izložena čovjekovim hirovima? Antropološki stroj proizvodi ljudsko biće i opasan međuprostor pod ili ne–ljudskog *homo sapiensa* samo ako proizvodi životinju koja je intelektualno, moralno i politički uskraćena. Stroj se mora zaustaviti ne samo zbog čovjeka nego i zbog životinja. Jedan od klipova u kočima moglo bi biti prevrednovanje životinja i animalnosti umjesto prihvatanja i perpetuiranja njihovog poniženog statusa. Opravdanje zlostavljanja ili ubijanja nekih »ljudi« s tvrdnjom da su životinje ili poput životinja, prihvatljivo je samo ako mislimo da životinje zaslužuju ili čak traže zlostavljanje i ubijanje. Tvrđiti da su ljudi životinje ili poput životinja kako bi ih tretirali kao inferorne isto tako znači da su životinje inferorne. Ničeansko prevrednovanje životinje i animalnosti onda bi mogla biti strategija da se poživinčenje čovjeka shvati kao opravданje za ropstvo i genocid.

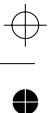
Druga strategija bila bi slijediti Derridu u nastojanju da se kategorije čovjeka i životinje učine zastarjelima tako da se otvorimo prema raznolikosti životinjskih vrsta i pojedinih životinja (Derrida, *L'animal*). Derrida kaže da je zbog golemyih razlika između različitih vrsta životinja kategorija »životinja« izrazito neprikladna. Kako sam drugdje pokazala, slijedeći Derridu, uz istraživanje načina na koji antropološki stroj proizvodi ljudskost, trebamo početi uvidati na koji način također proizvodi čudovišnu kategoriju »životinja« koja ne samo što briše gotovo beskonačne razlike između vrsta, nego ih ogradije u isti zazorni i inferiorni tor (Oliver, *Animal Pedagogy*). Dakle, taj stroj ne proizvodi samo podljudske *homo sapiense* koji onda navodno zaslužuju da budu eksploratori i porobljeni, nego se, za razliku od drugih podljudskih vrsta, nikad ne mogu pozvati na ljudska prava. Zbog dihotomije koja proizvodi kategorije »ljudsko biće« i »životinja«, životinska prava predstavljaju oksimoron. Antropološki stroj može proizvesti ljudsko i podljudsko biće u ljudskom biću, ali također proizvodi svijet napućen drugim živim bićima i drugim »resursima« koji »egzistiraju« samo za čovjeka. U tom smislu, Heideggerova tvrdnja da životinje žive, ali ne egzistiraju (osim za čovjeka) poprima novo značenje.

Metafora *stroja* — na primjer antropološki stroj — nalazi se u središtu Agambenove analize uvjetovanosti kategorije ljudskog bića kategorijom živo-



tinje u proizvodnji pojma ljudskosti. A ipak, kategorija ili pojam stroja (u odnosu na druge dvije kategorije) nije dovedena u pitanje u *The Open*. To je čudno u razdoblju u kojem dominiraju tehnologije koje simuliraju inteligenciju i život. Kako se mijenja dvojnost čovjek–životinja kad se tu ubace strojevi? Ni je li medicinska znanost prepuna metafora o strojevima i kompjuterima kad opisuje ljudsko tijelo, a napose mozak? Možda bi Agambena to shvatio kao prolongiranje Descartesove teze da su životinje vrste strojeva. Ipak, u kompjuterskom dobu, čini se da moramo istražiti naše svrstavanje androida i bioničkih ljudi u potkategorije čovjeka kao što moramo propitati podjelu čovjek–životinja s kojom se uspostavlja kategorija ljudskog bića. Jer, u suvremenom razdoblju, kategorija ljudskog bića u isti mah je suprotstavljena kiborgu, a zamislja se da funkcionira kao stroj. Kao i poživinčenje ljudskog bića, mehanizacija života može dovesti do gubitka značenja i vrednovanja ne golog života nego djelotvornosti, kao kod zamjenjivosti i potrošnosti stroja: tijelo kao stroj može se po nahodenju uključiti i isključiti, tijelo kao stroj koji se može sklopiti ili rasklopiti. Osim u znanost i medicinu, metafore strojeva prodiru u filozofiju, kako se vidi ne samo u Agambenovom diskursu o antropološkom stroju, nego i kod Foucaulta, Deleuzea i drugih. Možda bi ono što Agamben preporučuje kao »šabat« za kategorije čovjeka i životinje moglo biti buđenje analize kategorija *živo i stroj*.

Što se događa kad u dihotomiju čovjek–životinja ubacimo stroj? Možda ćemo na kraju dobiti tek Descartesov stroj–životinju. A možda ćemo dualizam čovjek–životinja otvoriti za nešto treće i transformirati naše mišljenje o oboje. Na primjer, Adele Thorens tvrdi da su Heidegger i Merleau–Ponty došli do radikalno različitih zaključaka u raspravama o čovjeku i životinji, zato jer je treći član u Heideggerovoj komparativnoj analizi kamen (neživi predmet), a u komparaciji Merleau–Pontya treći član je stroj i znanost kibernetike. Uspoređujući i ljude i životinje sa strojevima, Merleau–Ponty pronalazi sličnosti koje proizlaze iz činjenice da, za razliku od strojeva, i čovjek i životinje imaju živa tijela. Sa shvaćanjem čovjeka u odnosu prema stroju stvara savez između ljudi i životinja kao stvorenja koja, riječima Merleau–Pontya, žive umjesto da funkcioniraju: »Stroj funkcionira, životinja živi.« (*Nature*, 162) Štoviše, možda će razmatranje metafora o mašineriji koje utječu na našu artikulaciju dvojnosti čovjek–životinja također pridonijeti deaktivaciji »antropološkog stroja«. Po uzoru na Agambena, mogli bi dijagnosticirati ulogu metafora o strojevima za uspostavljanje i opozicije između čovjeka i životinje i proizvodnje pojma ljudsko biće. Najupečatljiviji primjer moglo bi biti Descartesove životinje–strojevi nasuprot kojih on definira slobodu čovjeka i čovjekovu dušu. Agambenovu diskurzivnu analizu mogli bi proširiti na kategoriju »stroja« kao esencijalnu za podjelu između čovjeka i životinje. To bi istraživanje moglo sadržavati različite transformacije koje su doba strojeva, industrijalizacija, a sada i umjetna inteligencija, proizveli u filozofijama o čovjeku protiv životinje. U okvirima ovog eseja, mogu samo pokazati u tom smjeru.



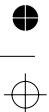
IV. »Šabat« čovjeka i životinje

Premda Agamben kaže da nova mitologija o čovjeku ili životinji neće zaustaviti antropološki stroj, u neočekivanom obratu on uzima religijski diskurs kao alternativu znanosti (vidi Agamben 92). S neobičnim odjekom Heideggerove čuvene izjave »samo nas Bog sada može spasiti«, Agamben zaključuje:

Onesposobiti stroj koji upravlja našim pojmom čovjeka stoga će značiti da se više ne traže nove, djelotvornije ili autentičnije artikulacije, nego da se prikaže središnja praznina, hijatus koji, u čovjeku, razdvaja čovjeka i životinju, i riskirati sebe u toj praznini: odgoda odgode, šabat za životinju i čovjeka. ... Možda ipak postoji način na koji živa bića moju doći na mesijansku gozbu pravednika bez povijesne zadaće i pokretanja antropološkog stroja. (92)

Agambenov mesijanizam možda više podsjeća na Derridu nego na Heidegera, pogotovo kad kaže da i čovjek i životinja mogu biti »spašeni upravo zato jer su nespasivi« (Agamben 92). I čovjek i životinja mogu biti »izvan bitka« kao više od golog života ili biološke lutke. Kao goli život, sva stvorena ne samo što su nespasiva (tj. smrtna i konačna) nego su i nespoznatljiva i bez značenja, dakle neprotumačiva. Agamben raspravlja o etimologiji latinskog glagola *ignoscere*, što znači »oprostiti«, a ne, kako bi očekivali, »ne saznati« (*ignorare*) (91). On kaže da neopraštanje jer se ne zna znači ostaviti nešto da bude, »učiniti ga nespasivim« (91). On tu slijedi Heideggera i usvaja puštanje bićima da budu kako bi se njihov bitak mogao ukazati. A ipak, kritizira Heideggera jer Dasein opisuje kao suprotnost animalnosti, pa je onda Dasein ne samo uzrokovani animalnošću nego i sprječava puštanje životinjama da budu u svojoj animalnosti umjesto da njihova animalnost kao takva egzistira za nas.

Međutim, čini se da postoji odredena napetost u Agambenovu isticanju uloge filozofskog istraživanja kod zaustavljanja stroja, s jedne strane, i uloge puštanja bićima da budu »izvan bitka« s druge. Da li je filozofsko istraživanje manje agresivno i prodorno od znanosti? (Heidegger, između ostalih, često koristi metafore o prodiranju.) Kako to filozofsko istraživanje čuva tajnu života više od znanosti? Agambenovo posezanje za religijskim diskursom određeni je pokušaj da se dopusti tajna umjesto da se prihvati nasilno prodiranje u prirodu, pogotovo u ljudsko tijelo, u znanosti i medicini. Ipak, gdje je taj šabat stavio filozofiju? I gdje se, u tom smislu, našla znanost? Štoviše, nije li religija i religijski diskurs u jednakoj mjeri uzrokovala nasilje, porobljavanje i genocid, kao i znanost, pa i više? Zaista, nisu li filozofija, religija i znanost stavljeni u službu opravdavanja nehumanog postupanja s određenim podvrstama čovječanstva? Na kraju, nije li u Agambenovom diskursu suprotnost između čovjeka i životinje zamijenjena suprotnošću između religije i znanosti? S obzirom na utjecaj religije na filozofiju i znanost, hoćemo li otkriti da je suprotnost između znanosti i religije cijelo vrijeme bila iza suprotnosti između životinje i čovjeka? U tom slučaju, postavljanjem religije iznad znanosti možda se ipak neće ukloniti dvojnost.

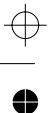


V. Demistificiranje i remisticifiranje znanosti

Uzmimo kao alternativu novo uspostavljanje religijskog diskursa, reanimiranje znanosti. Agamben kao jedan od središnjih problema sa znanstvenim di-skursom dijagnosticira tendenciju svodenja života na goli život tako da se iz njega uklone sve tajne, a s time i njegov smisao. Bez tajne, smisao života sveden je na puko određivanje koji podražaj uzrokuje određenu reakciju. Međutim, zbog naše realne ovisnosti o tehno–znanosti bolje je tražiti tajne u znanosti nego se vratiti religiji. U ovom odjeljku govorit ću o tome da su reanimiranje i reinterpretiranje znanosti sastavni dijelovi Merleau–Pontyjeva projekta u *Nature Lectures*.

Kao i Agamben, Merleau–Ponty daje značenje svakom eksperimentu iz biologije, zoologije ili psihologije o kojem raspravlja. Merleau–Ponty ide korak dalje i kaže da je znanost uvijek motivirana tajnom koja je premašuje, tajnom života. Na primjer, u raspravi o dvadeset sedam vrsta rakova na Brabave otočju koji na dvadeset sedam načina izražavaju spolnost, Merleau–Ponty tvrdi da njihovo ponašanje ne možemo svesti na utilitarnost razmnožavanja jer bi to značilo ignorirati bogatstvo njihovog izražavanja i »tajnu života u načinu na koji se životinje pokazuju jedna drugoj« (*Nature* 188). On zatim kaže da »postoji tajna osjetilnog... koja u potpunosti utemeljuje naš *Enfühlung* (empatiju) sa svijetom i životnjama i daje dubinu Bitku« (312). Na tim stranicama, odnos između životinja i između ljudskih životinja i drugih životinja pokreće tajnu života. Merleau–Ponty ide tako daleko da piše kako postoji prirodna magija koja znanstvenike privlači da izučavaju prirodu: »Ako te činjenice mogu privući znanstvenike, to je zato jer je nešto dovedeno u pitanje kod promatrača ili zbog toga što se čini da činjenice shvaćaju prirodnu magiju«, a to je »tajanstveni« odnos životinja s njihovim okolišem (185). U vezi magije i tajne, Merleau–Ponty jasno kaže da za njega to nije neka vrsta vitalizma ili magične životne sile koja djeluje u organizmu. On ustvari govori o znanstvenoj radozlosti glede života koja uvijek premašuje mehanicističke tendencije znanstvene metode. Ako iznova otkrijemo taj aspekt znanosti, mogli bi joj vratiti tajnu, pa čak i magiju.

Merleau–Ponty opisuje igru između magije ili tajne i činjenice, iznimnog i običnog, razbora i čuda, vidljivog i nevidljivog, kao srž znanosti. U kreativnoj i filozofskoj interpretaciji znanosti, a napose biologije, Merleau–Ponty — za razliku od Heideggera i Agambena — ne želi tek tako otpisati znanost i tehnologiju kao opasne. On želi reanimirati i iznova protumačiti znanost neprestano se krećući između vitalizma i mehanicizma, pri čemu ne odustaje od smislenosti znanosti. Za Merleau–Pontyja, znanost nije jednostavno ili načelno suprotna filozofiji. Znanost i filozofija ustvari bi mogli pokrenuti međusobnu razmjenu koja će ih oživjeti. Ako je empirijskoj znanosti potrebna infuzija filozofije, možda je i filozofiji potrebna injekcija empirijskog života. Značenje se na-



lazi negdje između apstraktnih filozofskih kategorija i tzv. grubih činjenica empirijskog promatranja.

U poglavljiju *Nature Lectures* naslovljenom »Fenomen mimikrije: živa bića i magija«, Merleau-Ponty kaže: »Priznati egzistenciju osjetilnog organa znači uzeti u obzir čudo koje je iznimno kao i uzimanje u obzir sličnosti između leptira i njegovog okoliša« (186). Svoju raspravu o mimikriji i nastojanja da uskladi unutrašnje i izvanjsko zastupništvo, aktivnost i pasivnost, shvaća kao nastojanje »da obično i iznimno počnu komunicirati«, zato jer »s jedne strane imamo mahnutu slobodu života, a s druge ekonomiju života« (186). Podržavanjem jedne strane nauštrb druge, znanstvenici i filozofi upadaju u klasičnu dvojnu opoziciju koja nas sili da biramo između različitih strana života, između unutrašnjeg i izvanjskog, uma i tijela, aktivnosti i pasivnosti, blizine i distance, identiteta i razlike, kontinuiteta i separacije, između životinje i čovjeka.

Merleau-Ponty združuje te dvije strane u koncepciji o »čudnom srodstvu«: »Ono što nam meditacija o našem 'čudnom srodstvu' sa životinjama (i teorijom evolucije) govori odnosi se na tijelo i to treba shvatiti kao našu projekciju-introjekciju, naš *Ineinander* s Osjetilnim Bitkom i drugim tjelesnostima.« (*Nature* 271) »Čudno srodstvo« nam omogućava da budemo zajedno s drugim tjelesnim bićima, ne zbog toga jer dijelimo podrijetlo ili evoluciju, jezik i kulturu, nego zato jer imamo tijela koja uspostavljaju odnos sa svojim okolišem i drugim tijelima. Merleau-Ponty kaže da »ljudskost i animalnost nisu u hijerarhijskom nego lateralnom odnosu, neusporedivost (*dépassemement*) koja ne ukida srodstvo« (*Nature* 268, prijevod preinačen, vidi *La Nature* 335). On inzistira na »lateralnom jedinstvu animalnosti i ljudskosti« ukoliko su nužno dani zajedno (*Nature* 271). Ako su ljudi i životinje u lateralnom srodstvu, onda se ljudskost nije razvila iz animalnosti niti je zauvijek odvojena od animalnosti. Na pitanje o podrijetlu čovjeka ili podrijetlu jezika ne može se odgovoriti pojmovima evolucije, ono nužno ostaje tajna zato jer je, po Merleau-Pontiju, koji citira de Chardina, »čovjek tiho došao na svijet« (*Priroda* 267).

»Čudno srodstvo« (*étrange parenté*) između ljudi i životinja koje dolazi od lateralnog jedinstva animalnosti i ljudskosti ne može se svesti na evoluciju u kojoj je, s jedne strane, ljudskost *telos* animalnosti niti na ponor između tijela i svijesti (ili životinje i Da-seina) s druge (*Priroda* 339). To srodstvo ne ukida sve razlike između životinja i ljudi čineći ih istovjetnim, niti ukida sve njihove sličnosti čineći ih radikalno razdvojenima. »Čudno srodstvo« ustvari omogućava usku povezanost koja počiva na zajedničkoj tjelesnosti, pri čemu se ne poriču razlike između životnih stilova ili stilova bića. Merleau-Pontijeva teorija o razlikama u stilu zadržava razliku, ali je ne uzima kao osnovu za etičku ili epistemološku hijerarhiju između bića. Ljudska bića imaju zaseban stil ponašanja. Različite životinje imaju svoje stlove ponašanja. Jedna vrsta bića nije predak ili potomak neke druge, a nije ni radikalno odvojena od druge. To ču-

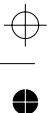


dno srodstvo ne počiva na potomcima ni naraštajima nego ustvari na zajedničkoj tjelesnosti u zajedničkom svijetu, čak i ako je stil tijela i življenja u svijetu međusobno radikalno razdvojen. Srodni smo zbog naše tjelesnosti, a ipak smo stranci zbog razlika u našim stilovima života. Za Merleau-Pontyja ono što Agamben naziva jaz između čovjeka i životinje nije ispunjeno nekim čovjekom-majmunom ili karikom koja nedostaje, niti je prazno i nezaposjednuto. To je ustvari prostor pregiba između dvije strane prirodnog svijeta odnosno, njegovim riječima, odnos između nota i melodije.

Ono što je Merleau-Ponty u *Nature Lectures* nazvao »preplitanjem« animalnosti i ljudskosti, u *The Visible and Invisible* postaje »preplitanje« vidljivog i nevidljivog, tijela i uma. Ono što je u kasnijem radu nazvao »debljina mesa« i propusnost kože omogućava »međutjelesnost« (*Visible* 141). Debljina mesa i propusnost kože omogućavaju komunikaciju sa svijetom i drugim (135). Debljina mesa jamči odnose, a koža nam osigurava da razlikujemo naše iskustvo od iskustva drugog. Ipak, zato jer meso i koža nisu predmeti nego su sinergijski, nikad nismo potpuno odvojeni od drugog. Koža je granica, ali propusna granica. Meso omogućava komunikaciju zato jer je, tvrdi Merleau-Ponty, »reverzibilno«. Reverzibilnost za njega znači da u isti mah osjećamo i osjetilni smo, istodobno smo subjekti i objekti: tijelo je u isti mah subjekt i objekt »zbog toga što se u svojevrsnom rastvaranju moje tijelo raspolučuje i zbog toga što između mog tijela koje se gleda i mog tijela koje gleda, mog tijela koje je dodirnuto i mog tijela koja dodiruje, postoji posezanje koje se preklapa, pa onda moramo reći da stvari ulaze u nas kao što i mi ulazimo u stvari« (123). Zahvaljujući tijelu, koje dijelimo s drugim živim bićima i svijetom, možemo osjetiti druge i sebe kao što i nas drugi osjećaju. Reverzibilnost opipljivog rastvara »intertjelesno biće« koje se širi više od bilo kojeg pojedinačnog i ute-meljuje »tranzitivnost od jednog tijela na drugo« (143). Ta tranzitivnost širi se između ljudi i životinja zato jer imaju meso koje ih spaja i kožu koja ih razdvaja. Za odnos je nužno i spajanje i razdvajanje, a iz oboje nastaje tjelesnost.

Kontinuitet životinja i ljudi koji opisuje Merleau-Ponty ne odnosi se na darvinijansku znanstvenu evoluciju nego ustvari na konfiguracije i stilove poнаšanja koji se ponavljaju u prirodnom svijetu. Točnije rečeno, trebali bi ih nazvati stilovima stilova koji se ponavljaju, jer sva živa bića imaju životne stilove koji su uskladeni s njihovim okolišem i njima bliskim bićima.⁶ I disonanca i harmonija su dijelovi melodije života. Istaknuti jedno nauštrb drugog, kao kod Heideggera i Agambena koji inzistiraju na razdvajaju nauštrb kontinuiteta, znači riskirati bogatstvo života u kojem se nalaze tajne koje su i njima dragocjene. »Pustiti bića da budu« u Agambenovu smislu nesačuvanog, nepo-

⁶ Nedavno sam na National Public radiju čula prilog o tome da čak i biljke prepoznaju svoje srodnike. Kad su biljke u srodstvu, onda nisu toliko agresivne kad uzimaju vodu i hranjive tvari iz tla kao kad se ne nalaze pored srodnika.



150

mirljivog i onoga o čemu ništa ne znamo, ne znači veličati tajne života ili pak tajne filozofije i znanosti. Vratiti filozofiju religiji, kao kod Agambena, čini se kao korak natrag u udaljavanju od znanstvene demistifikacije i tehnološkog upravljanja životom, pogotovo u smislu hijerarhije između čovjeka i životinje koja ne samo što ljudsko biće postavlja u središte Božjeg stvaranja nego i opravdava čovjekovu nehumanost prema čovjeku. Drugi smjer mogao bi biti da pratimo Merleau-Pontyjevo preispitivanje znanosti kao kreativnog pothvata koji je motiviran beskonačnim tajnama života i ispunjen neprestanim tumaćenjem onog između, jaza i srodstva, koji zajedno ukazuju na razmak kao i na preplitanje živilih stvorenja kao pregiba u životu kao takvom koji je dio tajne života.

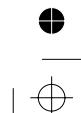
Na kraju, Agamben je možda u pravu kad kaže da trebamo odgoditi odgođu životinje u čovjeku. Sigurno trebamo razbiti antropološki stroj koji stvara podljudske »ljude« koji su porobljeni, izloženi torturi i ubijeni. Ali trebamo razmotriti kako taj stroj utječe na ne-ljudske životinje i s obje strane istražiti dihotomiju čovjek-životinja, a ne samo s ljudske. Čak i u Agambenovoj kritičkoj analizi raskola čovjek-životinja, on kategoriju životinje stavlja u kategoriju ljudskog bića kako bi dijagnosticirao načine na koje neki ljudi eksploriraju druge. Iz te složene forme koju drugdje nazivam »životinska pedagogija«, učimo o kategoriji ljudskog bića istražujući njen odnos s kategorijom životinskog (vidi Oliver, *Animal Pedagogy*). U toj analizi životinje su nevažne, s iznimkom krpelja u čija se zadovoljstva i tajne udubio.

Ipak, Agambenova završna preporuka o šabatu životinja i čovjeka ima duroke posljedice za životinje kao i ljude. Ako je kategorija ljudskog bića iskoristena za opravdavanje raznovrsnih strahota koje ljudi čine drugim ljudima, također je iskoristena za opravdavanje raznovrsnih strahota koje ljudi čine životinjama. Možda bi prikazivanjem, kao što Agamben čini, načina na koji nasilje u središtu koncepcije o ljudskosti opravdava čovjekovu nehumanost prema čovjeku u smislu isključivanja vlastite animalnosti, isto tako mogli istaknuti nasilje u shvaćanju animalnosti kao karakteristike koju treba isključiti. Štoviše, Agambenovo ustrajavanje na kontekstu filozofije ljudskog bića i perpetuiranje dihotomije čovjek-životinja u smislu politike moći, pokazuje kako se ono što se čini kao »bezazleno« znanstveno otkriće pretvara u smrtonosnu političku taktiku odnosno u njoj je sadržano.

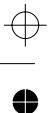
S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

Citirana djela

- Agamben, Giorgio, *The Open; Man and Animal*, preveo Kevin Attell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.
 — *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, preveo Daniel Heller-Roazen. Stanford CA.: Stanford University Press, 1998. [Vidi i *Homo sacer — Suverena moć i goli život*, preveo Mario Kopić, Multimedijalni institut / Arkzin, Zagreb 2006.]



- Calarco, Matthew, »Death and Mourning — On the Borders of Language and Death: Agamben and the Question of the Animal«, *Philosophy Today* 44 (2000): 91–96.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Pariz: Galilée, 2006.
- Heidegger, Martin, *The Fundamental Concepts of Metaphysics* [FC], preveli, William Mc Neill i Nicholas Walker, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- “Letter on Humanism” (1947), *Basic Writings*, ur. David Farrell Krell. San Francisco: Harper Collins, 1993.
- McNeill, William, “Life Beyond the Organism: Animal Being in Heidegger’s Freiburg Lectures, 1929–30”, *Animal Others*, ur. H. Peter Steeves. SUNY, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Nature: Course Notes from the Collège de France*, preveo Robert Vallier. Evanston IL: Northwestern University Press, 2003.
- La Nature: Notes, cours du Collège de France. Pariz: Éditions Gallimard, 1995.
- *The Visible and the Invisible*, preveo Alphonso Lingis. Evanston IL: Northwestern University Press, 1968.
- Oliver, Kelly, *Animal Pedagogy*, Columbia University Press, 2009.
- Seshadri-Crooks, Kalpana, *Desiring Whiteness*, New York: Routledge, 2000.
- Thorens, Adèle, “*La Philosophie du Vivant de Maurice Merleau-Ponty: La Vie comme Puissance Créatrice de Mondes*”, *Revue de Théologie et de Philosophie* 137 (2005): 227–244.



Leland de la Durantaye

Homo profanus: profana filozofija Giorgia Agambena*

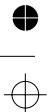
152

Djelo Giorgia Agambena dobilo je međunarodno priznanje i notornost, tek nakon objavlјivanja studije o svetom, *Homo sacer — Suverena moć i goli život* (prvo izdanje 1995, engleski prijevod 1998). Priznanje i notornost rasli su s objavlјivanjem nastavaka u seriji koja nije dovršena, *Ono što ostaje od Auschwitza (Homo sacer III)*, *Izvanredno stanje (Homo sacer II.1)* i *The Kingdom and the Glory (Homo sacer II.2)*.¹ Međutim, Agambenova recentna knjiga, *Profanacije*, ne ulazi u tu seriju. Kako se vidi iz naslova, došlo je do zaokreta od svetog prema profanom koji je ukazao na najdublje intencije Agambenove filozofije.

Isticanje profanog, a ne svetog u naslovu knjige, ne znači da je Agamben pronašao novu temu. Od prvih knjiga objavljenih 1970-ih, pokazao je duboki interes za ideju profanog, znatnim dijelom u pojmovima i koncepcijama koje je koristio Walter Benjamin, kao što su »profana iluminacija« i »poredak profanog«. U projektu *Homo sacer* ideja profanog poput sjene prati Agambenove studije o svetom. Međutim, u novoj knjizi našla se u središtu njegovih razmatranja, pa je stoga čitatelj mogao steći uvid u do sada nepoznate zasade njegovog profesionalnog razvoja, filozofske vokacije i političkog projekta. Knjige iz serije *Homo sacer* poticajno i uvjerljivo argumentiraju kako je stvaranje svetih

* Navodim reference za engleski prijevod, gdje je dostupan, kao i izvornik. Prva paginacija odnosi se na englesko izdanje, a druga na izvornik. Ako nije drugačije naznačeno, svi prijevodi su moji. [Paginacija hrvatskih izdanja, koja su mi bila dostupna, navedena je nakon paginacije izvornika. Op. prev.]

1 Te knjige nisu tiskane kronološkim redom, *Homo sacer III* objavljen je 1988. (engleski prijevod 2002. [hrvatski prijevod 2008]), *Homo sacer II, 1* 2002. (engleski prijevod 2003 [hrvatski prijevod 2008]), a *Homo sacer II, 2* 2007. (neprevedeno). U engleskom prijevodu *State of Exception (Izvanredno stanje)* nije naveden podnaslov, *Homo sacer II, 1*.



i suverenih izvanrednih stanja vrlo često odgovorno za sumorno političko stanje u kojem se nalazimo. *Profanacije* nastoje ponuditi rješenje.

Središnje poglavlje *Profanacija* programatski je naslovljeno »Pohvala profanaciji [*Elogio della profanacione*]«. Kao i *Homo sacer*, počinje od prava i povijesti. »Rimski pravnici savršeno su dobro znali što znači 'profanirati'«, piše Agamben.² *Homo sacer* po kojem je naslovljena serija knjiga je pravni izraz iz starog Rima. *Homo sacer* u starorimskom pravu označava pojedinca koji je zbog nekog teškog prijestupa prognaan iz grada-države. Od trenutka kad je proglašen *homo sacerom*, može ga se nekažnjeno ubiti, ali ne može sudjelovati u žrtvenim ritualima u kojima se oduzima život. Taj »sveti čovjek« je izdvojen iz cjeline društvenih aktivnosti i pravosuđa zajednice. Jedini zakon za koji se može reći da se odnosi na njega je onaj koji ga je neopozivo prognao iz sfere zajednice. Nakon što je u prvoj knjizi u toj seriji rekao da je »protagonist ove knjige goli život«, Agamben je zatim pojasnio na što je mislio: »Odnosno, život *homo sacera* (svetog čovjeka) kojega se *smije ubiti a ne da se žrtvovati*, čiju bitnu funkciju [*funzione*] u modernoj politici imamo nakanu revindicirati.«³ Pročitavši knjige koje je zatim napisao, saznajemo da je ta »bitna funkcija«, za modernu politiku, zlokobna.⁴

153

2 Giorgio Agamben, *Profanazioni* (Roma: Nottetempo, 2005), 83. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao *Profanazioni*. [Vidi i, *Profanacije*, s talijanskog prevela Vanda Miškić, Meandar, Zagreb 2010.]

3 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, preveo Daniel Heller-Roazen (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998), 8. *Homo Sacer: Il potere sovrano e la nuda vita* (Torino: Einaudi, 1995), 11–12. [Vidi i, *Homo sacer — Suverena moć i goli život*, s talijanskog preveo Mario Kopić, Akrzin i Multimedijalni institut, Zagreb 2006, s. 14] Agambenov kurziv. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao HS.

4 Premda je u toj knjizi i knjigama koje su uslijedile ta figura temeljito proučena, Agamben je ustvari odavno bio zainteresiran za tog *homo sacera*. Nakon analize logike sakralizacije, s kojom se objekt izdvaja iz carstva profanog i uzdiže u sveto, Agamben na kraju knjige *Language and Death* spominje figuru *homo sacera* i pravne definicije njegovog statusa. Vidi Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, preveli Karen E. Pinkus i Michael Hardt (Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991), 105, prijevod preinačen. *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività* (Torino: Einaudi, 1982), 131–32.

Nakon osam godina, zadnje poglavlje u knjizi *The Coming Community* približava se *Homo saceru* jer se postavlja pitanje o paradoksalnom statusu starorimskog pojma *sacer*. Vidi Giorgio Agamben, *The Coming Community*, preveo Michael Hardt (Minneapolis i London: University of Minnesota Press, 1993), 86–87. *La comunità che viene*, Nuova edizione accresciuta (1990; repr., Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 68–69. nadalje se to djelo navodi parentetski kao CC. Sa *Homo sacerom*, to je središnje pitanje Agambenovog interesa, kristalizirano u jedinstvenoj, krhkoj figuri. Agamben je u intervjuu 2001. godine rekao: »Uvijek me je fascinirala latinska formula koje opisuje *homo sacra* (»Das unheilige Leben: Ein Gespräch mit dem italienischen Philosophen Giorgio Agamben«, intervju vodile Hannah Leitgeb i Cornelia Vismann, *Literaturen* [Berlin] 2, br. 1 [siječanj 2001]: 17). Pojašnjavajući svoju fascinaciju, rekao je: »Tu sam definiciju pronašao prije mnoga godina i otada sam je nosio sa sobom kao paket, kao zagonetku [*ein Rätsel*], pa sam na kraju pomislio, sada je konačno moram pojmiti [be-

Okrenuvši se profanom, a rimski pravnici jasno su odredili značenje profaniranja, Agamben tvrdi da smo izgubili osjećaj za profano i uslijed toga smo se izložili strašnim opasnostima. Agamben je već u knjizi *Language and Death* istaknuo da je »sveto nužno dvosmislen i cirkularan pojam«, a tu je ideju slikevito pojasnio u potonjim knjigama.⁵ U novijoj knjizi uvidio je da i profano sadržava dvosmislenosti i cirkularnost koje treba pojasniti. »Sakralne i religijske«, piše Agamben u *Profanacijama*, »bile su one stvari koje su na neki način pripadale bogovima« (*Profanacioni*, 83/84). Zbog toga, »bile su izuzete iz čovjekove slobodne upotrebe [*al libero uso*] i trgovine, nisu se mogle prodavati ni zalagati, prepuštati ili predavati na korištenje« (*Profanacioni*, 83/84). Iz tog opisa potječe ideja o »svetogrdu«, a sadržana je u njihovom kršenju. Međutim, za Agambena profanacija je najbolje shvaćena u odnosu prema drugom pojmu: *posvetiti*. »I dok je glagol posvetiti (*sacrare*) označavao izlazak stvari iz područja ljudskog prava, glagol profanirati značio je upravo suprotno, vratiti čovjeku na slobodnu upotrebu.« (*Profanacioni*, 83/84) Profanirati onda znači *vratiti* stvari koje su podložne svetom izvanrednom stanju, stvari koje su posvećene, u njihov izvorni kontekst.

Iz navedenog se može vidjeti da je Agambenova koncepcija odnosa svetog i profanog *desakralizirana*. U njegovom prikazu svete stvari nisu inherentno svete, kao što profane nisu inherentno kontaminirane. Po njemu, to su kategorije kao i svake druge, istaknute kod onih u čijem je interesu da uspostave i čvrsto se drže takvih razlika. Za Agambena, profanirati ni u kom slučaju ne znači patvoriti narav neke stvari ili umanjiti njenu vrijednost. Radi se o pozitivnom činu iz jednostavnog razloga jer se stvari i prakse oslobođaju za opću upotrebu. Agamben stoga piše da »čista, profana, slobodna od sakralnih naziva [*dai nomi sacri*] jest stvar vraćena općoj čovjekovoj upotrebi« (*Profanacioni*, 83/85). Taj niz pridjeva, »čista, profana, slobodna«, ukazuje na namjeru profanacije i razlog zbog kojeg je Agamben veliča. Njen cilj je oslobođiti stvari od »sakralnih naziva« s kojima su izdvojene kao područje za malobrojne, radi se o povratku svjetovnih stvari u njihov prirodni kontekst, »opću upotrebu«.

U tom smislu, povratak svjetovnih stvari u izvorni kontekst, u kojem bi bile podložne »slobodnoj upotrebi«, djeluje kao prirodno kretanje, ali pitanje je kako se shvaća ta tranzicija. U *Means without End*, Agamben kaže, »ono što zahtijeva promišljanje jest mogućnost i modalitet *slobodne upotrebe [uso libero]*«.⁶ U intervjuu francuskom časopisu *Vacarme*, komentirajući spor koji je iz-

*grefen].« *Homo sacer* i naredne knjige predstavljaju kroniku Agambenovog nastojanja da shvati tu figuru i poveže je s antičkim i modernim dogadajima, a vodila ga je od starorimskog prava preko njemačkih eksterminacijskih logora do povijesti izvanrednog stanja koje po njemu obilježava naš suvremeni politički krajolik.*

5 Agamben, *Language and Death*, 105/131–32.

6 Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, preveli Vincenzo Binetti i Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 117. *Mezzi senza fine: Note su-*

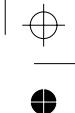
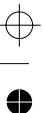
bio između Crkve i franjevačkog reda o »slobodnoj upotrebi« svjetovnih stvari, na primjeru je pokazao što za njega znači takva slobodna upotreba. Franjevci nisu samo odbacili ideju o posjedovanju privatnog vlasništva, nego nisu htjeli priznati ni opće vlasništvo (u ime reda). Crkva je rekla da oni svoj način života definiraju kao »*droit d'usage*« (*usufructus*, za razliku od prava vlasništva). Agamben kaže da je franjevački red odgovorio (njegovim riječima): »*Non, ce n'est pas un droit u'usage, c'est de l'usage sans droit* [Ne, to nije pravo upotrebe nego upotreba izuzeta iz područja prava]«.⁷ Sada je jasno da »slobodna upotreba« nema širu ili liberalniju pravnu definiciju, nego se radi o kategoričkom odbacivanju ideje o legitimnom vlasništvu. Ta »nezakonita upotreba« nije čista anarhična upotreba, nego se radi o odbacivanju paradigmе koju je postavila tadašnja juridička kultura i koja je imala revolucionarnu implikaciju da »ozakonjena upotreba«, kako su je Crkva i država tada shvaćali, ne mora biti i pravedna. Stoga se Agamben u *Profanacijama* (vidi *Profanacioni* 94–96/96–97) posve očekivano vraća ideji o slobodnoj upotrebi na koju su se pozivali franjevci, a na koju se Ivan XXII žestoko obrušio. Ideja o »nezakonskoj upotrebi« odnosno »upotrebi izuzetoj iz područja prava« podudara se sa »slobodnom upotrebotom« kojoj se svjetovne stvari, prije svega stvari i prakse koje je posvetila nekolicina svetih, trebaju »vratiti« u njihovom izvornom kontekstu. »Slobodna upotreba« stoga je komunalna, čak komunistička upotreba, pa i više od toga, a njeno shvaćanje implicira novu koncepciju o kategorijama zakona i upotrebe.

Tu se Agambenov čitatelj suočava s teškim pitanjem kako pojmiti te kategorije i kako osmisliti načine i sredstva za profanaciju stvari kako bi se mogle vratiti u područje »opće upotrebe«. Prvi pokazatelj kako to on zamišlja može se pronaći u mišljenju lika koji je za Agambena bez premca: Walter Benjamin. U »Kritici nasilja«, Benjamin je iznio jedno naizagled posve obično zapažanje. »Vrijedilo bi«, razmišlja on, »ispitati izvor dogme o svetosti života.«⁸ Od naslova do zadnjih redaka, od *Language and Death* preko *Homo sacer* do *The Kingdom and the Glory*, Agamben je istražio upravo tu »dogmu o svetosti života« u svim zakutcima zapadnjačke intelektualne povijesti. Agambenovo istraživanje ideje o »svetosti života« nije jednostrano nego je s njim išlo i istraživanje ideje o *profanosti* života. U seriji knjiga i eseja koja je kulminirala u *Profanacijama*, pokazao je da istraživanje porijekla dogme o svetosti života kao nadopunu ima propitivanje ideje o profanosti života. Kako je razjasnio već

lla politica (Torino: Bollati Boringhieri, 1996), 93, prijevod preinačen; Agambenov kurziv. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao *MWE*.

7 »Une biopolitique mineure: un entretien avec Giorgio Agamben«, *Vacarme* (Paris), 10 (zima 1999): 7.

8 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ur. Rolf Tiedemann i Herman Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974–1989), 2:155. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao Benjamin *GS*. Citirano u *HS*, 66/75/64.



156

u *Language and Death*, sveto se razdvaja od profanog isključivo u ritualima, koji ga postavljaju izvan cjeline svakodnevnog života i na taj način se stvara i izolira sakralni prostor i sakralne moći s kojima nekolicina upravlja nad mnoštvom. U *Homo saceru*, Agamben kaže da za društva kao što je klasična Grčka, »život je postao svetim samo preko niza obreda, nakana kojih je bila upravo odvajanje od njegova profanog konteksta«, pa i tu sugerira da je taj »profani kontekst« za njih bio izvorni (HS, 66/76/65). U *Profanacijama* Agamben želi obrnuti taj proces. Kao što je Benjamin pomogao Agambenu da prouči »dogmu o svetosti života«, pomogao mu je i kod konceptualizacije onoga što je Benjamin, u jednom od najpoznatijih i najzakučastijih fragmenta, nazvao »poredak profanog«. Kako bi bolje shvatili Agambenove *Profanacije*, moramo se posvetiti tom fragmentu.

Poredak profanog

Nakon što je u ranom »Teološko–političkom fragmentu⁹ uvidio prolaznost »svjetovnog postojanja«, Benjamin u tu konstelaciju uvodi ključni pojam, *profano*. U engleskom prijevodu taj ulomak je vrlo težak za shvaćanje jer piše: »Poredak sekularnog trebao bi se zasnivati na ideji sreće [The secular order should be erected on the idea of happiness].« (Benjamin SW, 3:305, moj kurziv) Tu ideju kao takvu nije teško shvatiti, ali ju je teško uskladiti s drugim tvrdnjama iz Benjaminovog fragmenta, s dobrim razlozima, jer Benjamin nije to napisao. Njegova izjava je u isti mah radikalnija i koherentnija: »Poredak profanog [Die Ordnung des Profanen] trebao bi se zasnivati na ideji sreće.« (Benjamin GS, 2:203, moj kurziv) Rješenje Benjamina prevoditelja je istodobno razumljivo i nesretno. S jedne strane, Benjamin često raspravlja o ideji »sekularizacije«, od »sekularizacije« ideje mesijanstva kod Marxa, preko općenitije »sekularizacije teološkog u politici« koju je dijagnosticirao Carl Schmitt, do sekularizacije religijske »aure« u estetičkom iskustvu.¹⁰ Pojam koji koristi

9 Taj fragment zacijelo je napisan početkom 1920-ih, dakle na početku Benjaminove karijere. Međutim, oko toga se spore i Benjaminovi prijatelji i njegovi urednici. Gershom Scholem tvrdi da se s takvim idejama Benjamin sigurno bavio početkom 1920-ih i da fragment nosi jasan pečat tih godina. Međutim, Adorno drugačije datira taj fragment. On kaže da je taj tekst Benjamin pročitao njemu i njegovoj supruzi u San Remu 1937. ili 1938. godine i tada je za njega rekao da je »najnoviji od novih«. Benjaminov njemački urednik (i Adornov student) Rolf Tiedemann smatra da je Scholemovo svjedočanstvo dovoljno uvjerljivo pa ga je u Benjeminovim *Gesammelte Schriften* datirao za to razdoblje. Za urednike recentnih engleskih izdanja Benjaminovih djela Adornoovo svjedočanstvo je uvjerljivije od Scholemovog pa su stavili 1938. godinu (vidi Walter Benjamin, *Selected Writings*, ur. Marcus Bullock, Howard Eiland, Michael W. Jennings i Gary Smith, 4 sveska. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996–2003), 3:306n1. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao Benjamin SW.

10 U izjavi koja je bila vrlo značajna za Benjamina kao i Agambena, Schmitt u *Političkoj teologiji* kaže da su »svi ključni pojmovi moderne političke teorije... sekularizirani teološki pojmovi« (Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zu Lehre von der Souveränität* [Mu-

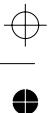
Benjamin — *profano* — može se izravno prevesti na engleski jezik i kao takav ne bi trebao biti problematičan u prijevodu. Neočekivano mijenjanje riječi ima dugu povijest u prijevodima, dugu povijest u prijevodima s njemačkog jezika, pa i relativno dugu povijest u prijevodima Benjaminovih radova (de Man u eseju »Zaključci: 'Zadaća prevoditelja' Waltera Benjamina« izdvaja nekoliko upečatljivih primjera kod drugih prevoditelja, engleskih i francuskih, koji su se mučili s Benjaminovim vrlo često zbumujućim izborom riječi). Čini se da takve zamjene isprva olakšavaju čitanje jer se uzima poznati pojam (*sekularno*) i prikazuje na poznati način, ali to rješenje onemogućava potpuno shvaćanje toga o čemu Benjamin govori. Kako je zamijećeno, Benjamin često koristi pojam *sekularno* koji jasno i sustavno shvaća. Ali tu on ne govori o »poretku sekularnog« nego o »poretku *profanog*«. Što je onda taj »poredak profanog«? Uostalom, vrlo lako je odrediti »poredak sekularnog«: svjetovni poredak za razliku od *religioznog*, s operativnom razlikom između *religioznog* i *sekularnog*. *Profano* je dio još starijeg sparivanja, starijeg od kršćanstva koje je osmislio izraz *sekularno* u modernom smislu, a to je jedna od najstarijih i najdublje ukorijenjenih kulturnih distinkcija. Parnjak i suprotnost nije *religiozno* nego *sveto*, a nekad je razdvajala one koji su smjeli ući u hram (*sveto*) od onih koji nisu (*profani*). Stoga možemo reći da je »poredak profanog« suprotan »poretku *svetog*«, a Benjaminovo žestoko odbacivanje »teokracije« u tom fragmentu pokazuje upravo u tom smjeru.

Odbaciti teokraciju kao što je to Benjamin učinio u tom fragmentu (Benjamin GS, 2:203) znači odbaciti ideju poretka svetog izvan ovog svijeta i usredotočiti se na cijelovito prebivanje u ovom, prolaznom svijetu u kojem stvari odlaže i nestaju, svijetu bez transcendentnih razlika ili apsolutnih povlastica. Sada možemo malo bolje shvatiti naslov Agambenove pete knjige. U bilješci za *Teze* u kojoj Benjamin spominje »ideju proze«, on piše, »mesijanski svijet je svijet opće i cijelovite zbilje [*allseitiger und integraler Aktualität*] (Benjamin GS, 1:1239).¹¹ U značajnom eseju o Benjaminu koji je objavljen tri godine prije *Ideje proze*, Agamben citira taj ulomak i kaže da u njemu »Benjamin izražava jednu od svojih najdubljih intencija u blistavom skraćenju [*scorcio lumenoso*]«.¹² U takvom svijetu »potpune i cijelovite zbilje«, piše Benjamin u

nich: Duncker and Humboldt, 1922], 37). O umjetničkom djelu i njegovoj sekularnoj auri, vidi Benjaminov esej, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« u Benjamin SW. [Vidi i, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, s njemačkog prevela Snješka Knežević, u Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, ur. Viktor Žmegač, Školska knjiga, Zagreb 1986.]

11 Po tom zapažanju naslovljen je uvod u engleski prijevod *Ideje proze*, Alexandra Garcie Düttmanna, »Integral Actuality«, prevela s francuskog Kerstin Behnke, 3–25. Düttmannova analiza posebno ističe bliskost Agambenovih stajališta ne samo s Benjaminovima nego i Adornovima, a naglašava se i uloga potencijalnosti u Agambenovom mišljenju i njegova veza sa svim područjima kasnijih istraživanja.

12 Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, izbor, prijevod i uvod, Daniel Heller-Roazen (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), 49, prijevod preinačen. *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze* (Milano: Neri Pozza, 2005), 38. Nadalje se to



drugoj varijaciji: »Povijest nije zapisana, ona je slavljenja kao svetkovina. Međutim, kao svetkovina pročišćenja ona nema obilježja ceremonije i ne poznaje himne. Njezin jezika je slobodna proza, proza koja je razbila okove pisanja.« (Benjamin GS, 1:1235) U toj svetkovini bez svetkovanja neodrživa je podjela između svetog i profanog. Lišena je obreda jer nema razlike između svete prakse i profanog života. To je život u kojem bi sve iluminacije bile profane. Takođe svijet više ne čeka transcendentalno posvećenje ili kulminaciju, a to što slavi, slavi *sada*. Ideja sreće koju Benjamin izražava je *profana* u istom smislu kao i njegova ideja proze, u istom smislu kao Agambenova »nadolazeća zajednica«: po sve-uključivosti, po tome da svoja prava ili svoje prakse ne zasniva na vezi sa svetim ili transcendentalnim carstvom.

Suprotnost toj sreći onda nije samo bol koju osjećamo zbog prolaznosti stvari nego etablirane povlastice poretka svetog s kojim se u svijet uvode podjele moći i prestiža, vlasništva i posebnih dopuštenja, a najčešće se održavaju na najnasilniji način. Benjaminov »poredak profanog« (kao i »profane iluminacije«) koje je nakon više godina vidio u nekim revolucionarnim postupcima nadrealista) u skladu je s jednim zaključkom o »vječno prolaznom« svijetu: odbacivanje razlike između svetog i profanog. Ako se svijet zaista shvati kao prolazan, razlike koje uspostavlja *poredak svetog* su arbitrarne pod krinkom božanskog naloga, to je puka ideologija.

Na kraju *Language and Death*, Agamben pristupa tom aspektu *svetog* (nije izričito naveo *profano* koje će mu postati vrlo značajno, od *The Coming Community* do *Profanacija*). O žrtvovanju i svetom on piše u ulomku koji je Agambenu bio toliko značajan da ga je doslovce ponovio u drugom eseju objavljenom iste godine:

Kakogod se tumačila funkcija žrtvovanja, bitno je da je u svakom slučaju, djelovanje [*il fare*] ljudske zajednice utemeljeno u drugom djelovanju... U središtu žrtvovanja nalazi se tek odlučno *djelovanje* koje je, kao takvo, izdvojeno i obilježeno isključivanjem. Na taj način postaje *sveto* i prožeto je s nizom zabrana i ritualnih propisa. Međutim, zabranjeno djelovanje, obilježeno svetošću, nije jednostavno isključeno. Ustvari sada je jedino dostupno nekim ljudima i po unaprijed zadanim pravilima. Na taj način, društvu i njegovom neutemeljenom zakonodavstvu daje priču o početku: ono što je isključeno iz zajednice je, u zbilji, ono na čemu je utemljen cjelokupni život zajednice.¹³

Upravo protiv te prakse svetog isključivanja kao temelja zajednice usmjeren je Benjaminov »poredak profanog« i Agambenova nadolazeća zajednica. »Neutemeljeno zakonodavstvo« koje Agamben spominje na kraju knjige *Language and Death* postaje meta njegove kasnije »pohvale profanaciji«. »Jer pro-

djelo navodi parentetski kao *P*. Tako gdje su navedeni kasniji dodaci talijanskom tekstu, a ne postoji objavljeni engleski prijevod, navodim samo talijanski tekst, kao *La Potenza*.

13 Agamben, *Language and Death*, 105/131, prijevod preinačen; Agambenov kurziv. Vidi i *P*, 135–36/188.

fanirati«, piše Agamben dvadeset godina kasnije, »ne znači jednostavno dokinuti i izbrisati izdvajanja, nego ih naučiti rabiti na novi način.« (*Profanacioni*, 100/102). Cilj *profanacije* je prognati neutemeljeno zakonodavstvo i pronaći nove upotrebe za strukture koje neće imati moć razdvajanja. »Čovjek može stvoriti novu upotrebu«, piše Agamben, »samo ako dezaktivira staru, ako je učini nedjelatnom [*inoperoso*].« (*Profanacioni*, 99/101) Ta nova upotreba stoga je isto tako »čisto sredstvo [*un mezzo puro*]«, odnosno »sredstvo bez svrhe [*un mezzo senza fine*]« (*Profanacioni*, 99/101–102) Ideja *profanacije* u tom smislu je usko povezana s idejama o *vokaciji* i *nedjelatnom, raščinjavanju* i *potencijalnosti*, koje su vrlo značajne u Agambenovim tekstovima, jer su uvijek usmjerene prema »novim upotrebama«. Na kraju *Language and Death*, Agamben piše: »Filozofija je ustvari utemeljenje čovjeka [*la fondazione dell'uomo*] kao ljudskog bića... i nastojanje da se čovjeka odriješi [*assolvere*] od njegove neutemeljenosti i neizrecivosti žrtvene tajne.«¹⁴ Žrtvena tajna istražuje se u *Homo saceru i Profanacijama*. »Čista, profana, slobodna od sakralnih naziva«, kako smo vidjeli, »jest stvar vraćena općoj čovjekovoj upotrebi«.

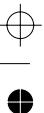
159

Sekularizacija i profanacija

Malo je mislilaca s kojima Agamben tako često dijeli interes kao s Adornom. Nakon eseja u knjizi *Infancy and History* o ključnoj prepisci između Benjamina i Adrona, potonji se vrlo rijetko spominje ili citira u Agambenovu djelu, čak i kad bi to čitatelj najviše očekivao. To je najupečatljivije u seriji *Homo sacer*, kada Agamben kaže: »Logor a ne grad jest biopolitička paradigma današnjeg Zapada.« (HS, 181/202/168) Iako Agamben ne spominje taj presedan, on nije prvi Benjaminov učenik koji je u središtu našeg doba vidio tako mračnu figuru. Prije nego što je propitao status poezije nakon Auschwitza, Adorno je u esisu sročenom 1930. i 1940. godine, kad su izvještaji o uvjetima u njemačkim koncentracijskim logorima počeli dopirati do njega u američkom egzilu, napisao da je naše doba »doba koncentracijskog logora [*Zeitalter der Konzentrationslager*]«.¹⁵ Međutim, jedno je usred Drugog svjetskog rata reći da je naše doba »doba koncentracijskog logora«, a posve drugo, kao Agamben pedeset godina kasnije, da je takvo ne samo u smislu obilježenosti svojom znakom nego

14 Agamben, *Language and Death*, 106/133, prijevod preinačen.

15 Theodor Wiesengrund Adorno, *Gesammelte Schriften*, 20 svezaka, ur. Rolf Tiedemann, Greltel Adorno, Susan Buck-Morss i Klaus Schultz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973–1986), 10:1.286. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao Adorno *GS*. Premda ga rijetko citira, jasno je da Agamben dobro poznaje Adornovo djelo. Esej koji se tu spominje prvi put je objavljen 1942. godine u zborniku posvećenom uspomeni na Benjamina, pa je gotovo sigurno da je Agambenu poznat. Na pitanje o njegovom odnosu prema Adornovom mišljenju, Agamben u odgovoru nije ništa rekao: »Moj odnos s Adornom od početka je bio u znaku Benjamina.« (pismo autoru od 27. svibnja 2006.)



zato jer je riječ o skrivenoj »paradigmi«. S obzirom na slavni Adornov kategorički imperativ glede Auschwitza (»da se Auschwitz više ne dogodi... da se nikad ne ponovi«, vidi Adorno *GS*, 10:674) i njegove izjave o umjetnosti nakon Auschwitza (»nakon Auschwitza, pisanje poezije je barbarstvo«, Adorno *GS*, 10:30), iznenadjuje da se ne pojavljuju u pasusima o kategoričkim imperativima i umjetnosti u narednoj knjizi iz te serije, *Ono što ostaje od Auschwitza*.

Drugi primjer bliskosti je ideja po kojoj su naslovljene Agambenove *Profanacije*. Adorno piše Benjaminu kako planira postati »odvjetnik teoloških motiva u tvojoj, a možda bih mogao reći i svojoj filozofiji«, i zatim piše o »spasavanju« teologije u onome što je shvatio kao Benjaminove »alternacije [Alternationen]« teologije.¹⁶ Adorno je također rekao gdje se po njemu nalaze te alternacije, u onome što je nazvao »doseđenjem u profanost [Einwanderung in der Profanität]« teologije.¹⁷ Stoga se čini da su Adornove izričite namjere identične Agambenovim nastojanjima u *Profanacijama* i studijama koje su joj prethodile. Godinama kasnije, Adorno se vratio ideji o profanom i ulasku teološkog iskustva i energije u profano carstvo, pa piše: »Ništa u teološkom sadržaju neće ostati nepromijenjeno, sve se mora podvrgnuti testu doseđenja u sekularno, profano [*Nichts an theologischem Gehalt wird unverwandelt fortbestehen; ein jeglicher wird der Probe sich stellen müssen, ins Säkulare, Profane einzuhwandern*].« (Adorno *GS*, 10:608) Adorno se vraća ideji »doseđenja u profanost«, a dodao je još jedan pojam: »sekularno«. Tu možemo pronaći krucijalno razilaženje između Adornove i Agambenove pohvale profanaciji. Dok Adorno profano i sekularno spominje u istom dahu i kao jedinstvenu oznaku, Agamben ih jasno razlikuje.

»Profanacija je potpuno drugačija [*etwas völlig anderes*] od sekularizacije«, rekao je Agamben u nedavnom intervjuu.

Sekularizacija nešto uzima iz područja svetog i čini se da to vraća u svjetovno područje [*und gibtes — scheinbar — der Sphäre des Weltlichen zurück*]. Ali u tom slučaju mehanizmi moći nisu neutralizirani [*neutralisiert*]. Kad se teološka moć preobrazi u sekularnu moć, onda imamo temelj sekularne moći. Ali sekularizacija se nikad ne može do kraja riješiti svetog [*Säkularisierung schafft das Heilige nie wirklich ab*]. I zbog toga to nije dobro rješenje našeg problema, naprotiv. Moramo neutralizirati vezu sa svetim, a profanacija je prva to omogućila.¹⁸

To je zadnja stvar, ali je izdvojena u Agambenovu mišljenju i tom zaključku vraća se u *Profanacijama*, kad piše da u svjetlu »političke zadaće« pred

16 Theodor W. Adorno / Walter Benjamin *Briefwechsel, 1928–1940*, ur. Henri Lonitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 324, 323.

17 Theodor W. Adorno / Walter Benjamin *Briefwechsel, 1928–1940*, 324, 323. U istom pismu Adorno također piše o tome da se »moć teološkog iskustva učini anonimno dostupna u profanosti [*die Kraft der theologischen Erfahrung anonym in der Profanität mobil zu machen*]« (324, 323).

18 »Der Papst ist ein weltlicher Priester«, intervju vodio Abu Bakr Rieger, *Literaturen* (Berlin) (lipanj 2005): 22.

kojom se nalazimo, »valja ipak razlikovati sekularizaciju i profanaciju« (*Profanacioni*, 88/89).¹⁹ »Sekularizacija«, piše Agamben, »je oblik potiskivanja [*rimozione*], ona snage ostavlja netaknutima i ograničava se na njihovo premještanje.« (*Profanacioni*, 88/89) Zbog toga Agamben kaže da politička sekularizacija teoloških pojmoveva »samo dislocira nebesku monarhiju u ovozemaljsku« (*Profanacioni*, 88/89). S druge strane, profanacija je »neutralizacija onoga što profanira« (*Profanacioni*, 88/89).

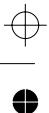
Agambenovo usvajanje Benjamina poretka profanog jasno je razdvojeno od Adornovog interesa za profano po tome kako se sekularizacija razlikuje od profanacije. Dok kod Adorna ta dva pojma idu zajedno, Agamben ih oštros razdvaja i na taj način pojašnjava što je za njega funkcija i cilj profanacije. Za Agambena, promjena koju unosi sekularizacija je površna, »čini se« da nešto iz svetog vraća u svjetovno područje, ali to je puki privid i zbog toga je »potpuno drugačija« od profanacije. Agamben smatra da se može učiniti da sekularizacija oslobađa ideje i stvari iz područja svetog u kojem su zatočene, ali ustvari je promijenjena lokacija tog zatvorenog područja. Po njemu, sekularizacija je na kraju očuvala podjele svojstvene teološkim pojmovima, samo je premjestila njihovo središte moći. Međutim, ono na što je Agamben mislio u znaku profanacije daleko je radikalnije: to je revolucija u strukturama našeg mišljenja i iskustva koja bi bila sukladna zbiljskoj promjeni stanja na svijetu. Agambenovim riječima, sekularizacija se ne »rješava svetog« i upravo je to cilj njegovih profanacija.

Profanacija i igra

Kako se onda profanira? »Profanirati znači otvoriti mogućnost posebnom obliku nemara [*negligenza*] koji ignorira razdvojenost ili se, još bolje, njome služi na osobit način.« (*Profanacioni*, 85/86–87) Prvi oblik tog nemara koji je kod Agambena paradigmatski, vrlo lako može djelovati ovlašno i bezbrižno, anarchično i neozbiljno: »igra [*il gioco*]«. Taj element u *Profanacijama* nije nov kod Agambena, kao povjesnu evoluciju od obreda do igre i kao profanaciju svetih praksi on ga sustavno izučava još od poglavlja »U Zemlji igara: razmatranje povijesti i igre« u knjizi *Infancy and History*.²⁰ Nastavljajući se na ranije razmatranje, Agamben u *Profanacijama* zamjećuje: »Većina nama znanih igara proizlazi iz drevnih sakralnih ceremonija, rituala i враčarskih praksi koje su

19 U *The Kingdom and the Glory*, Agamben proučava različite koncepcije *sekularizacije*, napose različite načine na koje Schmitt i Weber koriste taj pojам (vidi, *Il Regno e la Gloria: Per una genealogica teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II.2* [Milano: Neri Pozza, 2007], 15ff.).

20 To je uglavnom strukturalističko nastojanje, posvećeno je Claudeu Levi-Strausu, da se shvate »sustavi« i »mehanizmi« s kojima se obredi profaniraju, drugim riječima, pretvaraju u igre — i vice versa.



nekoć pripadale području religije u širem smislu.« (*Profanacioni*, 85–86/87) Zatim navodi niz takvih igara: igra loptom »reproducira borbu bogova za posjedovanje Sunca« i predmete kao što su zvrk i šahovnica koji su isprva bili »instrumenti gatanja«. Agamben zatim zaključuje da »to znači da igra oslobođa i odvraća čovjeka od područja sakralnog, ali to ne čini njegovim pukim dokidanjem« (*Profanacioni*, 86/88).

Ali, kako kaže Agamben, pribjegavanje igrana i igri u našem dobu i vremenu nije jednostavno, prije svega zato jer »igra kao sredstvo profanacije po svuda je opadanju [*decadenza*]« (*Profanacioni*, 87/88). To ne znači da su igre nestale iz naše kulture, naprotiv, prisutnije su nego ikad, ali nemaju profanijsku ulogu koju je Agamben video u ranijim kulturama. »Upravo vrtoglavu umnožavanje novih i starih igara«, piše on, »dokazuje da se čovjek više ne zna igrati.« (*Profanacioni*, 87/88–89) U tim igrama ne nalazi se instrument ili snaga profaniranja nego »očajnička i uporna« potraga »da mu izgubljeno slavlje ponovo postane dostupno, povratak sakralnom i obredima« (*Profanacioni*, 87/88–89). »U tom smislu masovne televizijske igre dio su nove liturgije i sekulariziraju nesvesnu religijsku intenciju.« (*Profanacioni*, 87–88/89) Zbog toga je »vraćanje igre u njezinu čisto profanu vokaciju [*alla sua vocazione puramente profana*] politička zadaća« (*Profanacioni*, 88/89).

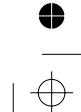
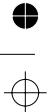
Kako smo vidjeli, za Agambena, »profanacija implicira neutralizaciju onoga što profanira« (*Profanacioni*, 88/89). U trećoj knjizi, Agamben spominje »negaciju negacije« i ta se ideja vraća u novom i preciznijem obliku u *Profanacijama*.²¹ Njegov cilj nije da jednostavno negira ili poništi svetu povijest nekog predmeta ili prakse nego da ga ukloni iz svetog konteksta i vrati u profani. Stoga je to bolje shvatiti kao podjelu podjele ili kao negaciju negacije. Još uviјek postoji i njegova je povijest dostupna, ali sveto značenje je ukinuto, postao je, kako Agamben voli reći, »nedjelatan«.

Mesija

Svaki čitatelj Agambenovih radova zamijetit će da ga privlače teološke figure. Među njima jedna zasluženo zauzima povlašteno mjesto: Mesija. Brojne su Agambenove reference o Mesiji, mesijanskom vremenu i ideji o mesijanskom, a ipak su zbulile mnoge čitatelje. Pisao je o »mesijanskoj vokaciji koja je opoziv svake vokacije« koju je pronašao u Pavlovim poslanicama, kao i o »netituliranom mesijanskom trenutku« u slikama Cyja Twomblyja.²² U digresiji u

21 Giorgio Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, prevela Liz Heron (London i New York: Verso, 1993), 98. *Infanzia e storia: Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978; repr., Torino: Einaudi, 2001), 103

22 Giorgio Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, prevela Patricia Dailey (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005), 23–24, prijevod



esaju objavljenom 1995. godine, Agamben spominje »besklasno društvo ili mesijansko kraljevstvo [*nella società senza classi o nel regeno messianico*]«, izjednačivši te dvije ideje (i ponovivši Benjaminovu tvrdnju iz teze koju je Agamben iznova otkrio) (*MWE*, 32–33/32). Tko vlada u tom kraljevstvu, Agamben piše u esaju iz 1995. godine, »Mesija je figura s kojom se religija suočava s problemom zakona«, a u *Homo saceru* svojim čitateljima kaže: »Mesija je figura s kojom su velike monoteističke religije pokušavale izaći na kraj s problemom zakona« (*MWE*, 135/104, prijevod preinačen; *HS*, 56/65/55). Iz toga zaključuje da »mesijanstvo nije u monoteizmu jednostavno kategorija religioznog iskustva, nego njegov rubni pojam« (*HS*, 56/65/55).

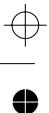
Njegov uvid u mesijansko je vrlo iscrpan, ali za njega to nije sve. Kao što, po njemu, izvanredno stanje nije jedna od kategorija političkog iskustva, nego ustvari označava granicu političkog iskustva, mesijanizam označava granicu religioznog iskustva i točku u kojoj ustupa mjesto pitanjima o zakonu. Međutim, ta granica nije jedina koja religiju povezuje sa zakonom. U drugom esaju Agamben piše, »mesijanizam predstavlja točku u kojoj su religija i filozofija najbliži« i to stajalište ponavlja u intervjuu u kojem kaže da »zbog toga što je filozofija u bitnome upletena u sukob sa zakonom [*un confronto con la legge*], mesijanstvo predstavlja točku u kojoj su religija i filozofija najbliži« (*P*, 163/255).²³ Figura Mesije stoga je figura koja стоји na raskrižju područja koja su određena *zakonom, religijom i filozofijom*. Ali kako da shvatimo tu figuru i njenu ulogu u Agambenovu mišljenju?

U Agambenovu čitanju, velike monoteističke religije žele »kontrolirati i reducirati bitna mesijanska svojstva religije i filozofije« (*P*, 163/255). One u tome ne mogu uspeti zato jer »mesijanski je upravo onaj element koji, u religiji, nadvladava religiju, prekoračuje je i dovršava u svakoj točci [*la eccede e compie in ogni punto*]«.²⁴ Ipak, to nije samo dovelo do konzistentne represije mesijanskih pokreta u velikim monoteističkim religijama, nego i do jedinstvene upotrebe središnjeg obilježja mesijanizma: *zbiljskog* izvanrednog stanja koje je potaknuo. Kako je rekao u esaju iz 1992. godine, »mesijansko vrijeme ima oblik izvanrednog stanja« (*P*, 160/252). U *Homo saceru*, Agamben piše: »S političko-pravnog motrišta, mesijanstvo je teorija izvanrednog stanja: posrijedi je samo to da ga nije proglašila važeća vlast, nego Mesija koji ruši njezinu moć.« (*HS*, 57–58/67/57) Mesijansko izvanredno stanje na koje se Agamben zagonetno poziva sukladno je onome što je Benjamin zagonetno nazvao »*zbiljsko* iz-

preinačen. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000), 29. Vidi i Giorgio Agamben, »Bellezza che cade«, i Cy Twombly: 8 Sculptures, American Academy, Rome, 28. rujna — 15. studenoga, 1998. (Rim: American Academy u Rimu, 1998), 5.

23 Vidi i, »Un libro senza patria: Giorgio Agamben intervista di Federico Ferrari«, *Eutropia* 1 (2001): 44–46, 44.

24 »Un libro senza patria«, 44.



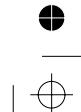
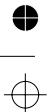
vanredno stanje«, u kojem je izvanredno stanje koje je postalo pravilo lišeno moći podjele. I zbog toga će Agamben govoriti o »zadaći koju je mesijanizam zadao modernoj politici«, a koju definira kao »osmišljavanje ljudske zajednice koja ne bi (samo) imala figuru zakona [*non avesse (soltanto) la figure delle legge*] (MWE, 135–36/105, prijevod preinačen).

Iz tih zapažanja je posve jasno da je Agambenovo pribjegavanje Mesiji, mesijanskom i mesijanskom kraljevstvu, u isti mah krucijalno i nejasno. Kako bi ga bolje shvatili, pogledajmo ulomak u kojem se prvi put pojavljuje »poredak profanog«. »Teološko-politički fragment« koji smo razmotrili, počinje ovako: »Tek Mesija dovršava svekoliko povijesno zbivanje [Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen] i to u smislu da tek on razrješava, dovršava, stvara [erlöst, vollendet, schafft] njegovu vezu s mesijanskim.« (Benjamin SW, 3:305; GS 2:203)* U svjetlu židovske tradicije mesijanskog mišljenja, ti uvodni redci su ortodoksnii ne predstavljaju veću poteškoću u tumačenju. Mesija će doći, a kad dođe, Njegov Dolazak »dovršit« će povijest čovječanstva. Za kršćane, Mesija (Isus Krist) je već došao, a do Njegova Drugog dolaska, On nudi iskupljenje vraćajući se u pojedinačna srca čovječanstva. U tom smislu, iskupljenje u Kristu događa se u privatnom svijetu svakog pojedinca koji je dotaknut milosrdjem. Međutim, u židovskoj tradiciji u kojoj Benjamin nedvojbeno piše, iskupljenje u Mesiji posve je drugačije. To nije pojedinačno iskustvo (milosrđe) nego zajednički, javni i politički događaj koji se zbiva, kako kaže Scholem u kanonskoj definiciji, »na pozornici povijesti i u [židovskoj] zajednici«.²⁵

Prvi dio Benjamina fragmenta je posve jasan, ali u drugom on dodaje nešto što je podijelilo mesijansko mišljenje: »... tek on razrješava, dovršava, stvara njegovu vezu s mesijanskim.« Čini se da je Benjamin rekao da ni na koji način ne možemo utjecati na vezu povijesti čovječanstva i Mesije, ne možemo ni ubrzati ni usporiti Njegov dolazak. Mesija je taj koji ne samo »razrješava« i »dovršava«, nego i »tek on... stvara« vezu mesijanskog i povijesti čovječanstva. Kako onda Benjamin prelazi s te više manje ortodoksne konceptcije o Mesiji i Njegovom dolasku na »metodu« nazvanu »nihilizam« koja je

* Vidi i, Walter Benjamin, *Novi andeo*, izbrala i s njemačkog prevela Snješka Knežević, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2008, 125–126.

25 Vidi Scholem, »Prema shvaćanju mesijanske ideje u judaizmu«, prvi put izloženo kao predavanje 1959. godine. Scholemovo razlikovanje kršćanske ideje o iskupljenju u Mesiji kao privatnom i individualnom iskustvu od židovske ideje koja nema taj element »unutrašnjeg«, dugo je smatrano neupitnim. Prvi put ga je ozbiljno doveo u pitanje Jacob Taubes u predavanju na Židovskom svjetskom kongresu u Jeruzalemu 1979. naslovrenom »Cijena mesijanizma«. Prvi put je objavljeno nakon Scholemove smrti 1982. godine i zatim ponovljeno u *Vom Kult zur Kultur: Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft*, ur. Aleida i Jan Assmann, Wolf-Daniel Hartwich i Winfried Menninghaus (München: Wilhelm Fink Verlag, 1996), 43–50.



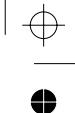
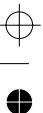
»zadaća svjetske politike« (»... die Aufgabe der Weltpolitik, deren Methode Nihilismus zu heißen hat) [Benjamin GS, 2:204]? Za shvaćanje te jedinstvene konstelacije ideja, moramo prvo istaknuti da, u Benjaminovim rukama, *nihilizam* nema nužno negativnih asocijacija. Za mislioce kao što je Nietzsche, nihilizam je odveć ljudska posljedica »smrti Boga« i »obezvređenja svih vrijednosti« koje su potom uslijedile. Međutim, takav »nihilizam« je vrlo daleko od onoga što se naziva »metodom« koja nešto bitno nudi »svjetskoj politici«. Nihilizam na koji pomišlja Benjamin, međutim, traži da se shvati sukladno zbranjenom anarhizmu, kao kod ruskih »nihilista«. Benjaminov pojам *nihilizma* nije lako shvatiti jer je nekonvencionalno vrednovan, a veza između najizvjesnije prisutnosti, Mesije, i »metode« koju Benjamin naziva »nihilizam« može se shvatiti samo s druga dva pojma koji imaju ključnu ulogu u Benjaminovu fragmentu: *prolaznost* i *profano*.

Nekoliko redaka niže Benjamin piše: »...ritam tog vječno prolaznog, u svom totalitetu prolaznog, u svom prostornom, ali i vremenskom totalitetu prolazno svjetovnog, ritam mesijanske prirode, to je sreća [*der Rhythmus, dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen, der Rhythmus der messianischen Natur, ist Glück*]« (Benjamin SW, 3:306; GS, 2:204). Ustvrđene su dvije stvari i obje su iznenadujuće. Benjamin gleda svijet i vidi »prolaznost«, potpunu i totalnu »prolaznost«. To isticanje ni u kom slučaju nije samorazumljivo. *Prolaznost* je, naravno, dio našeg viđenja svijeta i uzrok je ljepote koju osjećamo. Dirnuti smo njegovom krhkotu, onim što vidimo kao nezamišljiv dodir vremena koji će ga ubrzo odnijeti s ovog svijeta. Zato je prolaznost u srži poezije, ali i filozofije, što je manje vidljivo. Možda je bolje reći da je prolaznost suprotna filozofiji, jer ako se filozofija bavi stvarima koje nisu samo privremene i kontingenčne istinite, nego teže određenoj razini univerzalne valjanosti, onda ne mogu utemeljiti na stvarima koje neprestano odlaze. Nedvojbenu suprotnost predstavlja vječni univerzum klasičnog svijeta i vječno carstvo čistih ideja. Platon je s projektom »spašavanja prvida« htio pokazati da ta prolaznost, trajno odlaženje svjetovnih stvari, nije konačna realnost ljudske egzistencije, nego je ustvari samo njen nesavršeni odraz. Stvari ne odlaze jer, kako je Platon rekao u *Timaju*: »Stoga je naumio da stvori pokretnu sliku vječnosti, pa je uređujući nebo, istovremeno stvarao i sliku vječnosti, od vječnosti nepokretna i jedna, koja protječe u skladu s brojem, a koju smo mi nazvali vrijeme.«²⁶ Prividna prolaznost ovog svijeta iskupljena je zbiljskom vječnošću onog drugog.

U kršćanskom iskupljenju prolaznog, ta vječnost ima jedinstveno božansko lice, a to je Božji pogled prepun ljubavi i pozoran, koji u milosrdju prolaz-

165

26 Timej 37d. u Platon, *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters*, ur. Edith Hamilton i Huntington Cairns, Bollingen Series 71 (New York: Pantheon Books, 1961), 1167.



no preobražava u trajno, a nesuvislo u smisleno. U evanđeljima po Mateju i Luki, možemo čuti kako se ta budnost odnosi čak i na posve beznačajne elemente naše svjetovne egzistencije i smrtnе osobe, pa nam se kaže da su nam čak »i vlasti na glavi izbrojene«.²⁷ U svijetu u kojem se čini da je sve prolazno, u kojem je sve osuđeno na uništenje i gubitak, postoji načelo koje iskupljuje i održava *sve*, u kojem ništa nije izgubljeno, u kojem, riječima Gerarda Manleya Hopkinsa koji se poziva na evanđelja, »Svaka vlas je vlas glave / Izbrojene«. U klasičnim i kršćanskim koncepcijama, postoji drugi svijet ili mjesto, bezvremen, koji transcendira *ovo* vrijeme i *ovo* mjesto. Tvrdeći da je ovaj svijet »vječno prolazan [*ewig vergehend*]«, u prostoru i vremenu, Benjamin kategorički odbija filozofsko-teološko nasljeđe tisućogodišnjeg kraljevstva.

Benjamin zatim izvodi dva zaključka iz »vječne prolaznosti« koju vidi: da je ta prolaznost sukladna »mesijanskoj prirodi« i to je »sreća«. »Ritam« koju ta prolaznost slijedi odnosno oblikuje nije gubitak ili očaj, nije muka ili škrugut zuba, to nije poziv na tugovanje ili oplakivanje pred svijetom koji zauvijek nestaje u ništavilu. Taj »ritam« za koji Benjamin kaže da je »mesijanske prirode« jednostavno i u cijelosti je »sreća«. Benjamin ne otpisuje činjenicu da ništa u životu nije tako teško prihvati kao njegov kraj. Najteže je prihvati da je ne samo nama nego i svim lijepim stvarima koje proživljavamo, svim ljudima, mjestima i stvarima koje volimo, suđeno da odu i nestanu u ništavilu (»nihilizam«, s jedinstvenim obratom koji Benjamin daje tom pojmu). Štoviše, naš smrtni osjećaj pravde zahtijeva da svijet *ne* bude nihilistički, da postoje važeća načela sudjenja i naknade za sve okrutnosti koje smo vidjeli oko nas. Tražimo da pravda bude nagrađena, a nepravda kažnjena. A naš smrtni osjećaj ljepote (ili milosrđa) zahtijeva da prolazne stvari imaju trajnu zbiljnost. Gledati svijet i kao Benjamin vidjeti prolaznost nije ni jedinstveno ni neobično. Kao što nije ni jedinstveno ni neobično reći da ničeg više nema na svijetu. Ali zbog ranije spomenutog, jedinstveno je i neobično u toj činjenici uvidjeti izvor »sreće«. Naprotiv, zar ne bi umjesto toga trebali očekivati melankoliju i očaj? Zbog toga, u nevjerojatno zgušnutoj logici Benjaminova fragmenta, on govori o »mesijanskoj intenzivnosti srca« zbog koje je osuđeno na »nesreću [*Unglück*] u smislu patnje« (Benjamin SW, 3:305; GS, 2:204, prijevod preinačen).²⁸ Benjaminaova koncepcija je iznimna zbog toga jer nastoji pronaći i pronalazi sreću ne u transcedentnom carstvu koje se nalazi drugdje, nego sada i ovdje u ovom i samo ovom svijetu, u ovom i samo ovom životu.

Da je Agamben potpuno svjestan tog elementa u Benjaminovu mišljenju i da mu je važan vidi se iz knjige *The Time That Remains*, u kojoj je Benjaminovo viđenje prolaznosti suprotstavio Pavlovom: »Dok je za Pavla stvaranje

27 Matej 10,30; Luka 12,7.

28 Prijevod *Unglück* kao »nevolje (misfortune)« zamagljuje Benjaminovu jasnu opoziciju *Unglück* (nesreće) i *Glück* (sreće) u tom ulomku.

protiv volje podložno prolaznosti [*caducità*] i razaranju pa zato ječi i pati čekajući iskupljenje, za Benjamina, koji je to domisljato obrnuo, priroda je mesijanska upravo zbog vječne i potpune prolaznosti, a ritam mesijanske prolaznosti je sreća.²⁹ Za Benjamina *nihilizam* stoga nije suprotan nekom obliku pozitivizma i nije sukladan besmislenosti. To je ustvari radikalno i naporno prihvaćanje *prolaznosti* ovog svijeta, koje poriče da naša sreća i naše političke zadaće trebaju biti određeni u transcendentalnom carstvu koje u posvećenim trenutcima naziru povlašteni pojedinci. U suočavanju s prolaznošću svijeta najbolja »metoda«, najbolji put je onaj koji slijedi beskrajnu putanju prema nekoj transcendentalnoj razini ili mjestu, a u potpunosti je usredotočen na *ovo* vrijeme i *ovo* mjesto.

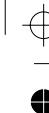
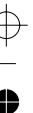
Povezati ideju prolaznosti s mesijanskom idejom za Benjamina kao i Agambena, znači shvatiti ono što prvi naziva »mesijanskim zaledivanjem dogadaja« u »pojmu sadašnjosti kao 'vremena-sad' ['Jetzt-zeit]... prepunog krhotina mesijanskog [Splitter der messianischen]« (Benjamin GS, 1:704). Stoga je jasno da se to viđenje mesijanskog vremena ne zanima za čekanje dolaska određenih zbivanja ni za dosezanje određene točke u budućnosti, nego je umjesto toga usredotočeno na naše proživljavanje povijesne sadašnjosti. Da je taj aspekt Benjaminova mišljenja središnji za Agambena može se vidjeti iz njegove tvrdnje da »pojam mesijanskog vremena... tvori teorijsko jezgro Benjamonovih 'Teza'« (P, 160/252).³⁰ Upravo u toj točci Agamben se distancira od mnogih mislioca čiji su projektu na prvi pogled vrlo slični njegovom. Agamben je rekao da njegovo mišljenje odstupa od Derridinog zbog »jedne značajne razlike« u načinu »suočavanja s istim problemom«, a taj problem je nazvao »mesijansko vrijeme«.³¹ U knjizi *Ono što ostaje od Auschwitza*, Agamben spominje Derridinu »ideju o beskonačnom razlikovanju« i, kao i kod »beskonačnih pregovora« o kojima je govorio u prethodnoj knjizi, *Homo sacer*, po njemu tu se nalazi problem s Derridinim mišljenjem.³² Kako je Agamben rekao u knjizi *Infancy and History*, uz revolucionarnu koncepciju povijesti koju je uveo Marx nije išla revolucionarna koncepcija *vremena*, pa je htio ispraviti taj teorijski nedostatak. Derridino mišljenje za Agambena je zacijelo revolucionarno u konцепцији jezika i povijesti, ali ne u konцепцијi *vremena* u kojem se to zbiva. »Zna-

29 Agamben, *The Time That Remains*, 141/131.

30 Agamben ističe da i Pavle govorí o »vremenu koje je sada« gotovo istovjetno Benjaminovom »sada-vremenu« i kako je »Benjaminov mesijanizam pronašao svoj kanon [*il suo canone*] u Pavlu« (*The Time That Remains*, 144/133).

31 »Un libro senza patria«, 44.

32 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (Homo Sacer III)*, preveo Daniel Heller-Roazen (New York: Zone, 2002), 123. *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone (Homo sacer III)* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), 114. [Vidi i, *Ono što ostaje od Auschwitza — Arhiv i svjedok (Homo sacer III)*, s talijanskog preveo Mario Kopić, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2008, s. 92.] Vidi i HS, 54/62–63/56.



čajna razlika« koju Agamben spominje u intervjuu odnosi se na vrijeme, a za njega to je bitna razlika.³³

Mnogi smatraju da ideja o »mesijanskem vremenu« sugerira beskonačno čekanje dolaska Mesije koji će izbaviti čovječanstvo i dovršiti ljudsku povijest. Ali za Agambena, koji se poziva na koncepcije mesijanskog vremena kod Benjamina i Pavla, značenje je upravo suprotno. »Mesijansko vrijeme«, izraz koji je zamijenio »kairologiju« o kojoj Agamben piše u knjizi *Infancy and History*, podsjeća na raniji izraz po odbacivanju historijske dijalektike napretka i njene logiku odgode, odbacuje se dovršenje povjesne zadaće u neodređenoj budućnosti. »Jedina mogućnost da do kraja proniknemo sadašnjost«, rekao je Agamben, »je u njenom shvaćanju kao kraja [sie als das Ende zu denken]. To je Benjaminova ideja, a njegov mesijanizam prije svega treba shvatiti u tom smislu. Paradigma za shvaćanje sadašnjosti je mesijansko vrijeme.«³⁴ U *Infancy and History*, Agamben piše da je »kairologiju« koju je opisao ne treba tražiti u tisućgodišnjem kraljevstvu nego »sada«. To je vrijeme u kojem pojedinci i zajednice mogu u svakom povjesnom trenutku uhvatiti ono što je Agamben nazvao *kairos*: poziv na mišljenje i djelovanje budilice koju je Benjamin čuo kako zvonii »šezdeset sekundi u svakoj minuti«.

Za Benjamina i Agambena svijet koji više nije sputan sakrosanktnim podjelama i razlikama, u kojem su svjetovne stvari vraćene »općoj upotrebi čovječanstva«, istodobno je *mesijanski i profan*. »Poredak profanog« je tako nazvan jer u njemu nema mjesta za sveto kao izvor kriterija za isključivanje i iznimku. U *The Coming Community*, mesijansko kraljevstvo služi kao paradigma jer nema ni *inkluzivni* ni *ekskluzivni* identitet i u tom najdubljem smislu korespondira »ideji komunizma« koju je Agamben skicirao u knjizi *Ideja proze*.³⁵ Podjele koje razdvajaju skupine i pojedince ne treba dokinuti ili zaboraviti, nego ih treba učiniti *nedjelatnim* i s time ih lišiti njihove moći razdvajanja. Zbog toga će Agamben pisati o »netituliranom mesijanskom trenutku u kojem

33 Adam Thurschwell slijedi Agambenovu kritiku dekonstrukcije od knjige *Language and Death* (vidi »Cutting the Branches for Akiba: Agamben's Critique of Derrida«, u *Politics, Metaphysics, and Death: Essays on Giorgio Agamben's "Homo Sacer"*, ur. Andrew Norris [Durham i London: Duke University Press, 2005], 173–97, naročito, 174). Međutim, Kevin Attell je ispravno tu raspravu slijedio još dalje, do *Stanzas* (Attell pak ističe pitanje o Agambenovim i Derridinim različitim interpretacijama Saussurea. Vidi »An Esoteric Dossier: Agamben and Derrida« (neobjavljeno konferencijsko izlaganje, 6. lipnja 2006. u Freiburgu, Njemačka, na Godišnjoj konferenciji Medunarodne udruge za filozofiju i književnost). Više o tom pitanju vidi kod Catherine Mills, »Agamben's Messianic Politics: Biopolitics, Abandonment and Happy Life«, *Contretemps 5* (prosinac 2004): 42–62; i Eva Guelen, *Giorgio Agamben zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2005), 127ff.

34 »Das unheilige Leben«, 18.

35 Giorgio Agamben, *Idea of Prose*, preveli Michael Sullivan i Sam Whitsitt (Albany: State University of New York Press, 1995). *Idea della prosa: Nuova edizione illuminata e accresciuta* (1985; repr., Macerata: Quodlibet, 2002). [Vidi i, Ideja proze, s talijanskog preveo i pogovor napisao Ivan Molek, AGM, Zagreb 2004.]

je umjetnost nekim čudom nepomična, kao da je zapanjena: u svakom trenutku pada i uzdiže se [*ad ogni istante caduta e risorta*]«.³⁶ Agamben kaže »pada i uzdiže se« jer iz perspektive profanog svijeta ne postoji djelatna razlika između to dvoje. Svako stvorenje i svaka gesta u tom cjelovito profanom i cjelovito zbiljskom svijetu jednaki su i u svakom trenutku »padaju i uzdižu se«.

S time se pojašnjava odnos profanog i svetog kao i značenje poretka profanog u odnosu prema kategorijama nihilizma i prolaznosti, ali ostaje nam figura s kojom je Benjamin počeo svoje razmišljanje i kojoj se Agamben često vraća: Mesija. Koje mjesto zauzima Mesija u tom poretku profanog, ako ga uopće ima? Zar On ne bi pripadao carstvu svetog? Trebamo li prvo sačekati da On dođe kako bi se ostvarila cjelovita vizija prolaznog svijeta? Odgovor na potonje pitanje glasi: nipošto. Za Benjamina, to je lažni mesijanizam za koji je »carstvo Božje... telos historijskog dynamisa [*das Telos der historischen Dynamis*]«. Za njega, takvo carstvo »ne može biti postavljeno kao cilj [Ziel] nego kao kraj [Ende]« povijesti (Benjamin GS, 2:203–4). *Nihilizam* je »zadača« svjetske politike jer svijet treba vidjeti samo kakav jest, ne treba svjetsku politiku graditi na temeljima poretka svetog koji će se jednog dana pojavit (lažni mesijanizam), nego na poretku *profanog* koji se već nalazi ispred nas i to je jedini svijet za koji smo ikad znali. On ne isključuje ideju o poretku božanskog s onu stranu ovog poretka. On želi ukazati na opasnosti od ideje o *poretku svetog*. I zbog toga se na počeku poziva na ključnu figuru tog poretka: Mesiju. Veza s Mesijom, kaže Benjamin, ne uspostavlja se s *ove* strane, iz našeg prolaznog i profanog svijeta, bez obzira da li se pojavljuje pod krinkom svetog. Ne možemo znati postoji li Mesija i hoće li doći. Po Benjaminu, »vezu« može uspostaviti samo Mesija s druge strane. U međuvremenu, imamo samo ovaj svijet i ovaj život. I nemamo vremena za gubljenje.

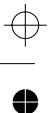
169

Kako potaknuti dolazak Mesije

Dosadašnja analiza omogućava nam da bolje shvatimo Benjaminovo i Agambenovo pozivanje na mesijansko i Mesiju, ali pitanje je jesu li svoje misli mogli s jednakom jasnoćom izraziti pozivajući se na tog Mesiju koji, bez obzira na sve intencije i ciljeve »poretka profanog«, možda nikad neće doći. U drugom tekstu, s kojim se Agamben bavio u *The Coming Community*, Benjamin govori o najvažnijoj stvari na svijetu: kako potaknuti dolazak Mesije. Na početku trinastog poglavљa knjige *The Coming Community* stoji: »Postoji poznata parabola o kraljevstvu Mesije koju je Walter Benjamin (čuo ju je od Gershma Scholema) jedne večeri ispričao Ernstu Blochu, a on ju je zatim zapisao u *Spuren*.«³⁷

36 Agamben, »Bellezza che cade«, 5.

37 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, prevo Michael Hardt (Minneapolis i London: University of Minnesota Press, 1993), 53. *La comunità che viene*, nuova edizione accresciuta (1990; repr., Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 45. Nadalje se to djelo navodi parentetski kao CC.

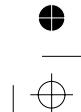
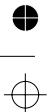


Bloch piše: »Neki rabin, pravi kabalist, jednom je rekao da za uspostavljanje carstva mira nije nužno sve razoriti ni početi s potpuno novim svijetom. Dovoljno je malo premjestiti ovu šalicu, ovaj kist ili ovaj kamen, i sve se mijenja. Ali to malo premještanje je tako teško ostvariti i njegovu mjeru je tako teško odrediti da ljudi, u ovom svijetu, za to nisu sposobni pa je nužan dolazak Mesije.« (citirano u CC, 53/45, prijevod preinačen) Parabola koju je Scholem prenio Benjaminu, a Bloch je prepričava, odnosi se na najteže pitanje u židovskom mesijanskom mišljenju: možemo li nešto učiniti da ubrzamo dolazak Mesije? Mnogi smatraju da Mesija čeka zadovoljenje određenih svjetovnih kriterija. Kad se ti kriteriji ispune, Mesija će doći, »dovršiti« ljudska nastojanja i zatvoriti ljudsku povijest. *Što* je točno ta stvar — dolazak istinski pravednog čovjeka, formiranje istinski pravedne zajednice, ostvarivanje određenog globalnog stanja kao što je mir na svijetu, ili povratak u Svetu zemlju — posve je neizvjesno i predmet je najvećeg sporenja, ali svi pripadnici te škole mišljenja dijele ideju da čovječanstvo treba nešto shvatiti i učiniti kako bi se potaknuo dolazak Mesije.

Međutim, tu premisu nisu usvojili svi mislioci u mesijanskoj tradiciji. Druga škola mišljenja smatra da je dolazak Mesije unaprijed određen i nema nikakve veze s ljudskim djelovanjem, dakle sa zadovoljenjem bilo kakvih svjetovnih kriterija. Mesija će doći kad Mu je sudeno da dođe, a mi ne možemo ništa učiniti kako bi ubrzali ili usporili Njegov dolazak. Bez obzira na kurentno stanje u svijetu, bez obzira na stupanj pravde i nepravde u određenom trenutku, On će doći. U prvom slučaju, sve ovisi o shvaćanju kako ispuniti po svemu sudeći, nepoznat kriterij. U potonjem, ništa se ne može učiniti da se uspori ili ubrza Njegov dolazak, pa se samo može čekati.

U kontekstu te dvije struje mesijanskog mišljenja, parabola koju je zapisao Bloch daje radikalnu preformulaciju tog problema. Iako nešto moramo učiniti kako bi Mesija došao, to nije ni veliko ni uzvišeno, nema nikakve veze s društvenom pravdom (pravednom zajednicom) ni političkom hegemonijom (povratak u Svetu zemlju), nego je nešto tako suptilno i maleno, možda i neizrecivo autentično, da nam djeluje posve beznačajno. Međutim, tu se obrisi te parabole počinju gubiti. Kako možemo znati koji kamen ili šalicu treba premjestiti i na koju udaljenost? Pošto je to »malo premještanje« tako neznatno, nikad ga nećemo pronaći (za to »nismo sposobni«, kaže Bloch) i zato nam je potreban dolazak Mesije, kad On odluči. S idejom o »malom premještanju«, Bloch je najviše približio dvije škole mesijanskog mišljenja. Nešto zaista treba učiniti kako bi se ubrzao dolazak Mesije, ali to je tako neznatno da nikad nećemo spoznati, pa se trebamo postaviti *kao da* Mesija ne čeka određeno smrtno djelovanje.

Agamben u *The Coming Community* podsjeća čitatelje da je Benjamin tu parabolu, odnosno nešto u tom smislu, ispričao Blochu. A on nije jedini koji je neku verziju ostavio na papiru. Verzija parabole koju Benjamin prepričava,



neznatno je i u bitnom drugačija. On piše: »*Hasid* priča priču o drugom svijetu koja kaže da će sve biti baš kao i ovdje. Naša soba bit će na drugom svijetu ista kao i sada, tamo gdje naša beba sada spava, spavat će i u drugom svijetu. I odjeću koju nosimo na ovom svijetu, nosit ćemo na drugom. Sve će biti isto kao i sada, samo malo drugačije.« (Benjamin *GS*, 2:432)³⁸

Čini se da je Benjaminovo viđenje mesijanskog kraljevstva radikalnije od Blochova i više zbnjuje. U Blochovoj priči, mesijansko kraljevstvo i ovaj svijet zapanjujuće su bliski, a ipak su razdvojeni. Neznano premještanje iz Benjamineve verzije usredotočuje se na nešto potpuno drugačije. Više se ne ističe što nam je činiti kako bi potaknuli dolazak Mesije, nego kakav će svijet biti *nakon* što On dođe. Iznenadjuće da taj događaj djeluje gotovo nepotrebno. Mesijanski svijet zaista nije ovaj svijet, a ipak u njemu se *ništa* neće promijeniti. »*Sve*«, kaže Benjamin, »će biti isto kao sada«, sve će ostati na svom mjestu, različite vokacije muškaraca i žena ostat će iste ili gotovo iste. »*Sve* će biti isto kao sada«, kaže Benjamin, »samo malo drugačije.« Sve se onda nalazi u shvaćanju te razlike.

Mesija je pomazanik koji dolazi da preobrazi svijet i označi fundamentalnu promjenu u svim razlikama: mesijansko kraljevstvo. Ali što se dogada u tom mesijanskom kraljevstvu? Čini se da je Pavle u Prvoj poslanici Korinćanima rekao nešto slično Benjaminovoj paraboli, kad zamjećuje da ćemo u vremenu kraja ostati na svom mjestu, muškarci će ostati muškarci, a žene, žene, bogati i siromašni ostat će bogati i siromašni, samo što ih te razlike više neće razdvajati kao u prošlosti. Neće se promijeniti naš svjetovni poziv, nego odnos prema kategorijama, kvalitetama, posjedovanjima i vlasništvima koji nas je do sada određivao.³⁹ Obrezani će i dalje biti obrezani, neobrezani će i dalje biti neobrezani, ali to obrezanje, Pavlovim riječima, neće vrijediti »*ništa*« (1 Kor 7:19), dakle ništa što bi nas dijelio. Ali kako da zamislimo takvo mesijansko kraljevstvo u kojem je sve ostalo isto, osim jedne male razlike?

171

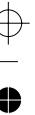
Nada ili nepopravljivo

To pitanje može se postaviti i na ovaj način: ako će sve ostati isto, što je onda s figurom Mesije i nadom koja je sadržana u njegovom dolasku? Rolf Tiedemann kaže da Benjamin »nije govorio o onom Mesiji... kojeg obećavaju religije«.⁴⁰ Ako je Benjaminov urednik i kritičar u pravu, pitanje je o kojem Mesiji

38 Agamben citira taj ulomak u *CC*, 53/45, ali ne i izvornik. U eseju objavljenom dvije godine kasnije, opet spominje to »malо premještanje«, ali ni tu nije naveo izvornik (vidi *P*, 174/270).

39 Za raspravu o tom ulomku u kontekstu Pavlove ideje o vokaciji, vidi *The Time That Remains*, 19/25ff.

40 Rolf Tiedemann, »Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins«, u *Materialien zu Benjamins Thesen*



govori. U židovskoj tradiciji, Mesija je božanska figura svjetovne *nade*. Koja je onda uloga *nade* u Benjaminovu i Agambenovu »vremenu koje je sada«?

Na kraju Benjaminove studije o Geotheovom *Izboru po srodnosti* piše: »Samo zbog beznadnih udijeljena nam je nada [Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben].« (Benjamin GS, 1:201) Njegovo zapožanje podsjeća na jednu od najpoznatijih modernih izjava o nadi i beznadu, koja je Benjamin bila naročito zanimljiva. Jedne večeri, Max Brod je za stajalište svog prijatelja rekao da jednostavno nema nade. Kafka ga je smjesti ispravio: »O ne, zaista postoji nada, dovoljno nade, beskrajna nada, ali ne za nas.« (vidi Benjamin GS, 2:414) S obzirom na Kafkinu i Benjaminovu izjavu, ne iznenaduje da je tu neuhvatljivu nadu Adorno pokušao odrediti. U ulomku naslovljenom »Na kraju«, na završetku *Minima moralia*, Adorno piše: »Filozofija koja se još jedino može opravdati u suočenju s beznadom bila bi pokušaj da se sve stvari promisle kako se prikazuju sa stajališta iskupljenja.« Stoga se, »moraju stvoriti perspektive u kojima se svijet premješta, očuđuje, otkriva svoje pukotine i napuknuća kao što će se jednom kao oskudan i izobličen pojaviti u mesijanskem svjetlu«. Nezaboravnim završnim riječima u tom ulomku on kaže: »Spram zahtjeva koji se s time mišljenju postavljaju, pitanje o zbiljnosti ili nezbiljnosti samog iskupljenja je gotovo ravnodušno.«⁴¹ Taj imperativ Adorno je toliko snažno doživio da se pitanje o zbiljskom iskupljenju, iskupljenju u dolasku Mesije, čini sporedno. Mislijac kojem je Agamben posvetio *The Time That Remains*, Jacob Taubes, oštro kritizira to stajalište i taj ulomak, kao »varijaciju estete« na ideju o mesijanskom. Kod Adorna, kaže Taubes, »gotovo je nevažno da li je [iskupljenje] zbiljsko. Kod Benjamina je važno«.⁴² Bez obzira na utemeljenost Taubesove kritike, jasno je formulirano pitanje kako shvatiti i čekati »zbiljsko iskupljenje«.

U *The Coming Community*, toj se temi pristupa s neobičnim pojmom, *nepopravljivo*. Agamben za likove u osebujnoj prozi Roberta Walsera, miljenika Kafke i Benjamina, kaže da su »nepopravljivo zastranili« (CC, 6/14).⁴³ U desetom poglavljju i dodatku Agambenovoj knjizi u naslovu se nalazi isti izraz, *nepopravljivo*. U prvom, poglavljju naslovljenom »nepopravljivo«, spominje se »post iudicum svijet« (CC, 40/38). Iz njega su, kaže Agamben, »iščeznuli i nu-

»Über den Begriff der Geschichte« ur. Peter Bulthaupt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 77–121, napose 90.

41 Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, preveo E. F. N. Jephcott (London: NLB, 1974), 247. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 333–34. [Vidi i *Minima Moralia: refleksije iz oštećenog života*, s njemačkog preveo Alekса Buha, Veselin Masleša, Sarajevo 1987, s. 248]

42 Jacob Taubes, *The Political Theology of Paul*, prevela Dana Hollander (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004), 75.

43 Agamben spominje Walsera i u *Profanacijama* (vidi *Profanazioni*, 14/14). Više o Walseru i Agambenovom odnosu prema njemu u Jan Plug, »Shame, On the Language of Robert Walser«, *MLN* 120, br. 3 (travanj 2005): 654–84.

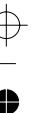


žnost i kontingenca, dva križa zapadnog mišljenja«, pa je stoga »svijet sada i zauvijek nužno kontingenatan odnosno kontingenntno nužan« (CC, 40/38). Ideja da nužno postane nerazlučivo od kontingenntnog savršeno se podudara s Benjaminovom idejom o »poretku profanog«. Samo na podlozi transcendentalnog i svetog carstva s onu stranu ovog svijeta može se povući takva razdjelnica. U istinski *profanom* svijetu, koji je zaista shvaćen kao prolazan i s time kao »potpuna zbilja«, za to ne bi bilo mesta. Agambenovo *nepopravljivo* povezano je s posebnim oblikom *bezobzirnosti* na jedinstven način prikazane u Walserovim likovima, koji kad su prihvatali nepopravljivo stanje svijeta gube obzir prema onom što su smatrali svetim istinama. A ipak, kakva je uloga Mesije? Zašto se naziva »post iudicum svijet« i zašto taj svijet nije preobražen? Taubes napada Adorna zbog određene »estetizacije mesijanskog«. Adornov mesijanizam na kraju je isprazan jer se tvrdi da nije važno hoće li Mesija doći, drugim riječima, zato jer se *iskupljenje* i *Mesija* uzimaju kao paradigme s kojima je njihova zbiljnost sporedna ili je, možda, potpuno beznačajna. U tom smislu, da li se i Agambenu može uputiti ista kritika?

173

U dodatku *The Coming Community*, koji je također naslovljen »Nepopravljivo«, Agamben piše: »Kako je svijet, to je izvan svijeta.« (CC, 106/88) Na početku, Agamben kaže čitateljima da se taj dodatak »može čitati kao komentar 9. odjeljka Heideggerova *Bitka i vremena* i propozicije 6.44 iz Wittgensteinova *Tractatusa*« i dodaje, »oba teksta nastoje odrediti stari metafizički problem: odnos između suštine i postojanja« (CC, 89/72). Agamben ne navodi Wittgensteinovu propoziciju, u kojoj to ne piše: »Nije mistično *kako* je svijet, nego *da on jest [Nicht 'wie' die Welt ist, ist das Mystiche, sondern 'daß' sie ist]*.«^{*} Wittgenstein kaže samo to da je činjenica da svijet postoji tako divna i čudna da *mistično* nije loša riječ da ga se opiše — i da je sam svijet daleko »mističniji« od bilo kojeg racionalno neobjašnjivog događaja na svijetu. Reći »kako je svijet, to je izvan svijeta« Agambenov je način da kaže ono je prije njega rekao Wittgenstein (i Heidegger). Pošto ne postoji transcendentalna perspektiva iz koje bi vidjeli svijet u totalitetu, pa bi o njemu s te točke sudili, ne može se reći »kako svijet«, u njegovom totalitetu *jest*. Uspostavljanje razlike između *postojanja* i *suštine*, između *nužnosti* i *kontingenca*, na kraju bi zahtijevalo upravo to. Spoznaja da se »kako je svijet« jedino može reći »izvan svijeta« preduvjet je za življenje u svijetu u kojem su *postojanje* i *suština*, *nužnost* i *kontingenca* nerazdvojni jer ne postoji transcendentalna instanca odnosno sveta iznimka koja bi povukla crtu između to dvoje u ovom životu i ovom svijetu. Zbog toga će u poglavljju naslovljenom »Nepopravljivo« Agamben spomenuti »post iudicum« svijet, ne zato jer je Mesija došao i otišao, nego zato jer imamo dobre

* Vidi, *Tractatus Logico-Philosophicus*, preveo i pogovor napisao Gajo Petrović, »Veselin Mašleša«, Sarajevo 1987.



razloge da više ne čekamo tu nemoguću instancu. Jedan način shvaćanja toga je življenje u svijetu u kojem takvi sudovi pripadaju jedino prošlosti.

Agambenovi čitatelji, kao i Adornovi, često ne razlikuju tešku osudu od odbacivanja nade. U istom ulomku »Na kraju« *Minima moralia*, Adorno piše da je izmicanje iz svijeta iz kojeg se promatra »potpuno nemoguće, jer prepostavlja stajalište koje je izmaklo prisili postojanja, bilo to samo za vlas, dok svaka moguća spoznaja ne mora biti tek zadobivena prkosom onom što jest, da bi bila obvezujuća, nego je upravo zato i sama obilježena istim izobličenjem i oskudicom kojoj namjerava izmaknuti«.⁴⁴ Agamben ne želi okrenuti leda »izobličenju« i »oskudici« koji su potamnili Adornov svijet. Ali on odbacuje ideju o ovom svijetu kao manjkavom, kao da mu je odnekud potrebna nadopuna (osnove je postavio u studiji o »izvornoj strukturi negativiteta« u *Language and Death*). Zato u drugom odjeljku knjige koji je naslovljen »Nepopravljivo«, Agambena prije svega zanima ono što je nazvao »izbavljenje profanosti svijeta [profanità del mondo]«, a to je sažeto definirao kao »njegovo štostvo [*il suo es-sermondo*]« (CC, 89/73). Ideja o izbavljenju profanosti svijeta je ideja koju nije lako shvatiti, napose zato jer nije mišljena kao sanktifikacija profanog, nego kao izbavljenje koje se zbiva u njegovom bivanju i ostajanju »štostvom«, odnosno, riječima s kojima Agamben počinje *The Coming Community*, »bilo što«. Agamben zatim kaže, »korijen čiste radosti i tuge je to da je svijet takav kakav je«, a tu možemo najbolje shvatiti njegovu ideju o nepopravljivom i značaj ideje o profanom, ideju prema kojoj se ravnao u svojim razmišljanjima do danas i do recentne knjige *Profanacije* (CC, 90/74). Reći da je svijet »nepopravljiv« naravno da ne znači da se ništa ne može učiniti, da se ništa na svijetu ne može popraviti i da se ne možemo pozvati na imperativ kao što je onaj koji je formulirao Adorno. Taj pojam nije mišljen u konvencionalnom smislu nečega što bi se htjelo popraviti ili iscjeliti, ali se ne može. Kao što Agamben ne želi tek tako otpisati prolaznost, on ne pokušava popraviti *nepopravljivo*. Naprotiv, priznanje da je svijet *nepopravljiv*, u smislu da je prolazan i profan, nužan je preduvjet da se poprave situacije kojima je naviše potrebna naša pažnja i dje-lovanje.

Kraljevstvo *post iudicum* o kojem razmišlja Agamben stoga nije ono u kojem su hramovi razorenji ili u kojem smo svi zgurani u njih, nego ono u kojem su razlike koje razdvajaju sveto i profano postale, uzimimo jednu od omiljenih Agambenovih riječi, *nedjelatne*. S time se pokazuje smjer nadolazećoj zajednici koja nije utemeljena na inkluzivnoj logici pripadanja (biti komunist, Talijan i slično), koja uvijek ima za posljedicu isključivanje i nasilje, nego je utemeljena na koncepciji našeg svijeta kao u cijelosti i »nepopravljivo« »profanog«. U jednom ulomku iz »Nepopravljivog« dodatka u *The Coming Community* piše: »Svijet, ako je potpuno i nepopravljivo profan, je Bog« (CC, 89/74). Doživjeti

44 Adorno, *Minima Moralia*, 247/333–34/248.



svijet kao »nepopravljiv« (prolazan u svom kretanju i nepromjenjiv u svojoj prošlosti) i »*profan*« ni u kom slučaju ne zahtijeva poricanje postojanja Boga ili uklanjanje Boga iz svijeta. S takvim Božanstvom mogao bi se izjednačiti svaki atom i svaki trenutak svijeta.⁴⁵

Potpuno profani život

U eseju objavljenom 1992. godine Agamben spominje »političku filozofiju« dobrostojnu svog imena i zadaću »nadolazećeg mišljenja« da osmisli »potpuno profani život koji je do savršenstva doveo svoj potencijal i komunikabilnost, koji više nije podložan suverenitetu i zakonu« (*MWE*, 114–15/91). Kako smo vidjeli, mnogo toga ovisi o pravilnom shvaćanju onoga što Agamben vidi u znaku *profanog* i onoga što naziva »potpuno profani život«. U jednom od prvih objavljenih eseja, iz 1966. godine, za naš moderni svijet kaže da je onaj u kojem je došlo do »potpunog ukidanja svetog [*abolizione totale*]«.⁴⁶ To stajalište je radečkalno promijenio. Bez obzira na pojavnost, do potpunog ukidanja svetog po Agambenu uopće nije došlo. U našem sekulariziranom dobu sveto je zaista nestalo s vidika, ali to ne znači da je više ili manje ukinuto, samo je poprimilo suptilnije oblike. U dvostrukofiguri *homo sacra* koja je pokrenula njegov projekt i dala mu naziv, koju je naslutio u intervalima između dva grčka termina za život, *zoç* i *bios*, Agamben vidi »figuru svetog s ovu ili onu stranu religioznog koja konstituira prvu paradigmu političkog prostora Zapada« (*HS*, 9/12/14). Ta paradigma otkriva da ideja svetog uopće nije ukinuta nego je kao i uvijek prisutna u podjelama i razlikama suvremenog društva — od zatvorenika nacističkih koncentracijskih logora do pritvorenika u Guantánamu.⁴⁷ »Potpuno ukidanje svetog«, koje bi se moglo nazvati »poretkom profanog« i »realnim izvanrednim stanjem«, ni u kom slučaju nije prošlo, a Agamben kaže da mu moramo težiti ako želimo izbjegći »biopolitičku katastrofu bez presedana« koja po njemu prijeti našem dobu (*HS*, 188/211/167).

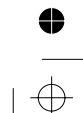
Gdje trebamo tražiti taj »potpuno profani život«? Jedan od vrhovnih svećenika Rima bio je Flamen Diale. Agamben piše:

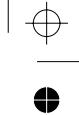
Njegov život ima tu značajku da je u svakom svom trenutku neodvojiv od kulturnih funkcija *Flamena*. Zbog toga su Latini govorili da je *Flamen Diale quotidie fe-*

45 Agambenova najnovija knjiga završava gotovo u istovjetnom tonu. Nakon citiranja ulomka iz Bossueta, u kojem potonji zamisla da je Bog stvorio svijet kao da nema Boga, Agamben hvali njegovu »uzvišenu sliku na kojoj je svijet stvoren od Boga nerazlučiv od svijeta bez Boga« (*Il Regno e la Gloria*, 314).

46 Giorgio Agamben, »Favola e fato«, *Tempo presente* (Rome) 11, no. 6 (1966): 18–21, napose 21.

47 Vidi, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (Homo Sacer III)* i *State of Exception (Homo Sacer II.1)* [Vidi i *Ono što ostaje od Auschwitza, Arhiv i sujedok (Homo sacer III)* i *Izvanredno stanje (Homo sacer II, 1)*].





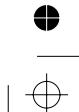
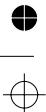
176

riatus i assiduus sacerdos, dakle u svakom trenutku posred neprekidana slavljenja [*celebrazionē*]. Uslijed toga, nema geste niti detalja njegova života, njegova načina odijevanja ili hodanja koji nema precizno određeno značenje i koji nije zahvaćen u seriju minuciozno registriranih zapovijedi i posljedica. Kao dokaz »ustrajnosti« njegove svećeničke funkcije, *Flamen* se niti u snu nije mogao otresti svih svojih insignija; kosa i nokti koji su mu bili odrezani morali su odmah biti pokopani ispod *arbor felix* (dakle ispod drveta koje nije sveto za podzemne bogove); u njegovoj odjeći nije smjelo biti niti čvorova niti zatvorenenog prstenja i nije mogao izricati prisege; ako bi po putu sreo zatvorenika u lancima, oni su trebali biti skinuti, nije mogao ući u sjenicu gdje su visjele lozine mladice, morao se suzdržati od sirova mesa i svake vrsti kvasnog brašna te skrbno izbjegavati bob, pse, koze i bršljan... (HS, 183/204/161–162)

»U životu *Flamen Diale*«, zaključuje Agamben, »nije moguće izolirati nešto kao goli život.« (HS, 183/204/162) Preko te figure možemo naslutiti što je Agamben razumio pod znakom potpunog ukidanja svetog: svijet u kojem ni jedno stablo nije *arbor felix*, jer *sva su* sveta.

U fragmentu po kojem je naslovljena knjiga *Ideja proze*, Benjamin kaže da se »ideja proze« podudara s »mesijanskim idejom univerzalne povijesti« (Benjamin GS, 1:1235). »Mesijanski svijet«, piše Benjamin, »je svijet opće i cjelovite zbilje. Univerzalna povijest postoji samo u tom svijetu. Ali ta povijest nije zapisana, to je povijest slavljenja kao svetkovina. Međutim, kao svetkovina pročišćenja ona nema obilježja ceremonije i ne poznaće himne. Njen jezik je slobodna proza.« (Benjamin GS, 1:1235) Univerzalna povijest i mesijanski svijet u svakom se cjelovitom i zbiljskom trenutku podudaraju s našom poviješću i našim svijetom. U tom smislu je »slavljenja« i ravna »svetkovini«, ali ne onoj koja razdvaja sveto od profanog nego svetkovni koja ih spaja. To je svetkovina bez ceremonije i himni, a njen jezik je »slobodan« zato jer je oslobođen bremena svetog i neizrecivog elementa. Agambenova ideja proze, a to je ideja profanog i ideja mesijanskog, je proza oslobođena bremena neizrecivog, proza oslobođena bremena transcendentalnog.

U završnim pasusima *Homo sacra*, Agamben je skeptičan glede fukoovskog projekta o otkrivanju »drukčije ekonomije tijela i užitka«, pa kaže: »Kao što biopolitičko tijelo Zapada nije moguće naprsto vratiti njegovu prirodnom životu u *oikosu*, tako ga nije moguće naprsto nadmašiti u drugom tijelu, tehničkom ili u cijelosti političkom ili znamenitom tijelu u kojemu bi drukčija ekonomija užitka ili životnih funkcija jednom zavazda razriješila čvor [*l'intercii*] između zoē i *biosa*, za kojega se čini da definira politički usud Zapada. Trebat će prije iz samoga biopolitičkog tijela, samoga golog života učiniti mjesto na kojemu se konstituira i usidrava životni oblik koji je posvema pretočen u goli život, *bios* koji je sam svoja zoē.« (HS, 188/210/166–167) Taj »oblik života«, u kojem se goli život ne može postaviti u stanju svete izdvojenosti ili izuzimanja, je profani život, u njemu će se *bios* preklapati sa zoē. Stoga Agamben, u maniri Foucaulta, ne teži »nadmašivanju u drugo tijelo«, otkriću novog



tijela ili koncepcije života s drugačijim atributima od onih koje je do tada imalo, nego ustvari razmještanju u našem odnosu prema pojmovima tijela i života. Agambenova namjera stoga nije da konstruira novo tijelo koje bi bilo izvan dohvata osvajačkih moći i obnavljanja državnog sustava, to često spominje Foucault i, nakon njega, Deleuze, nego želi razviti »slobodnu upotrebu« »golog života«, a »slobodna upotreba«, po njemu, najbolje je shvaćena kao »profana«.

Izvanredno stanje koje sve brže postaje pravilo u suvremenim društвima proizvodi ogoljeni život te bi se svim snagama, slijedeći Agambena, tome trebali oduprijeti. Odgovor koji on predlaže, figura koja stoji nasuprot tom »golog životu«, kako je spomenuto, nije zoē ili *bios*, nego to dvoje zajedno u nerazlučivoj bliskosti, a to Agamben naziva »oblik-života«. U ključnom eseju za projekt *Homo sacer*, Agamben spominje »oblik-života [forma-di-vita], u kojem nije moguće izdvojiti neki goli život« (MWA, 9/18, prijevod preinačen; Agambenov kurziv). Na prvi pogled tu tvrdnju nije lako shvatiti. U tom programatskom eseju Agamben je definirao »oblik-života«. To je, piše on: »život... u kojem jedinstveni načini, djelovanja i procesi življenja nikad nisu jednostavne činjenice nego su uvijek i prije svega mogućnosti [possibilità] života, uvijek i prije svega potencija [potenza]« (MWA, 4/14, prijevod preinačen; Agambenov kurziv). Agambenova koncepcija »golog života« je koncepcija života koji nije zbroj svojih atributa ili kronika svoje povijesti, nego život koji je u biti *potencija*. Svođenje života na bilo koji atribut ili atribute koje mu pripisuje društvo, slijedi istu logiku koja je bila uvjet mogućnosti za isključivanje i nasilje, a to je tema Agambenovih radova od *The Coming Community* do *Homo sacra* i dalje. Za Agambena, misliti »goli život« i njegovu suštinu kao potenciju, ne znači tek stati ispred neke nezamislive granice, nego znači olabaviti čvor koji logika suvereniteta neprestano steže oko naše koncepcije života. Dakle, mora se izgraditi koncepcija života i »golog života«, koja će kao jedini nužni i univerzalni atribut imati svoju kontingenčiju, svoju potenciju i sposobnost da »slobodno upotrijebi« tu potenciju.

Sudnji dan

U *Profanacijama*, Agamben postavlja pitanje koje je sa svim implikacijama prvi put postavio u *The Coming Community*: »No je li društvo bez izdvajanja uopće moguće?« (*Profanacioni*, 100/102) Njegov odgovor glasi da je pitanje loše formulirano. »Besklasno društvo nije društvo koje je dokinulo i izgubilo svako sjećanje na klasne razlike«, piše on, »nego društvo koje je znalo dezaktivirati njihove dispozitive ne bi li im omogućilo novu upotrebu, ne bi li ih pretvorilo u čista sredstva [mezzi puri].« (*Profanacioni*, 100/102) U eseju objavljenom iste godine kao i *The Coming Community*,⁴⁸ Agamben govori o »pragu de-propri-

48 Esej je objavljen 1990. godine, ali je u engleskom prijevodu pogrešno datiran za 1995.

jacije [*de-propriazione*] i de-identifikaciji svih modusa i svih kvaliteta, pragu na kojem modusi i kvalitete prvi put postaju čisto komunikabilni« (*MWE*, 100/80, prijevod preinačen). To je Pavlova poruka koju Agamben vidi svuda u *The Coming Community*, od hajdegerijanske ontologije do Bartlebyjeve sklonosti pornografskim filmovima, koja zadržava obilježja klase, ali više nema никакво značenje koje međusobno razdvaja pojedince. Te promijenjene paradigme nastoje skicirati obrise onoga što je Agamben nazvao drugaćijim radom »političke zajednice isključivo posvećene [ordinatá] punom uživanju u svjetovnom životu [vita mondana]« (*MWE*, 114/90, prijevod preinačen).⁴⁹ U takvoj zajednici, razorna i isključiva logika pripadnosti, koja nalaže da se zaštita zajednice može uživati samo ako se zadovolje određeni sanktificirani kriteriji, samo ako si crven, Talijan, komunist ili nešto drugo, zamijenjena je drugaćjom koncepcijom zajednice osmišljene u teološkim figurama kao što su *mesijansko kraljevstvo* i *ostatak*. Kakva se svjetsko politička metoda, Benjaminovim riječima, može pronaći u toj mesijanskoj viziji? U značajnom eseju o Benjaminu koji je privi put objavljen 1983. godine i kojem je u nedavnom talijanskom ponovljenom izdanju Agamben dodao zadnju stranicu,⁵⁰ on piše: »Osmisliti ljudsku zajednicu i ljudski jezik koji se više ne bi pozivao na neizrecivo utemeljenje i više se ne bi predavao beskrajnom prijenosu«, predstavlja, kako je rekao, »sigurno mukotrpnu zadaću« (*La Potenza*, 54). A ipak, riječima koje Agamben drugdje koristi, shvaćanje i formiranje »te prazne i nepredstavljive zajednice [questa communità vuota e impresupponibile] za njega je »dječja zadaća [compito infantile] budućih naraštaja [umanità che viene]«.⁵¹ U takvoj koncepciji, imamo zadaću, ali ona je potpuno neodređena i zbog toga je tako »mukotrna«.

Takva zadaća trebala bi podsjetiti na specifičan smisao koji Agamben daje ideji *vokacije*. U poglavlju iz knjige *The Coming Community* naslovljenom »Etika«, Agamben piše: »Činjenica da moramo odrediti polazište za svaki diskurs o etici znači da ne postoji suština, povijesna ili duhovna vokacija, biološka sADBina, koju ljudi moraju izvršiti ili ostvariti« (CC, 43/39). Zatim kaže: »To je jedini razlog zašto nešto kao što je etika može postojati, jer je jasno da ako ljudi jesu ili trebaju biti ova ili ona supstanca, ova ili ona sADBina, etičko iskustvo ne bi bilo moguće, preostale bi samo zadaće koje treba izvršiti.« (CC, 43/39) »Post iudicum svijet« nadolazeće zajednice nije čekanje dolaska nekog stanja stvari ili presude koja se uručuje iz nekog svetog ili transcendentalnog

49 Agamben je ranije u *Profanacijama* povezao taj »poredak profanog« sa razmišljanjima o društvu spektakla Guya Deborda, gdje kaže da je danas »cilj medijskih dispozitiva upravo neutraliziranje te profanacijske moći [potere profanatorio] jezika kao čistog sredstva [mezzo pu-ro], sprečavanje njegova otvaranja mogućnosti za novu upotrebu, za novo iskustvo riječi« (*Profanacioni* 102/103).

50 Taj dodatak nije zabilježen u novom izdanju.

51 Agamben, *Infancy and History*, 10/xv, prijevod preinačen.

carstva, niti je čekanje da se dovrši dijalektički progres. U pogovoru za *The Coming Community* koji je Agamben napisao jedanaest godina nakon dovršavanja te knjige, ističe da »*dolaženje* ne znači *budućnost*«.⁵² Kao i u koncepcijama o mesijanskom vremenu kod Benjamina i Pavla, »vrijeme sada« nije čekanje na konačni oblik vremena. U svjetlu takve koncepcije, čovječanstvo ne-ma zadalu i posebnu »sudbinu«. Tu nema dodirnih točaka s kvijetizmom, a ideja da ne postoji posebna »zadaća« koju treba ispuniti ili »vokacija« kojoj se treba posvetiti ne znači da se ništa ne može učiniti. Naprotiv, Agamben odbacuje takve koncepcije o »suštini« i »sudbini« u ime vremena koje je sada i dje-lovanja koje je naše. Po Agambenu, naivno vjerovanje u povijesni napredak ustvari vodi u apatiju i kvijetizam koje je, na primjer, žigosa u *Infancy and History*. Upravo u tom smislu Agamben u *Ideji proze* kaže: »jedino neusporedivo pravo na izvrsnost, ono koje bi naše vrijeme opravdano moglo zahtijevati u odnosu na prošlost: *to da više ne želi biti povijesna epoha.*«⁵³

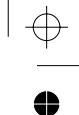
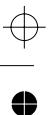
U tom svjetlu možemo shvatiti Agambenove opetovane izjave da čovječanstvo nema povijesnu *zadaću, poziv ili vokaciju*, pojedinačno ili kolektivno. Značenje Agambenovog interesa za paradigmu koju daje *mesijanizam* i koji mu omogućava da govori o »*post iudicum* svijetu«, sadržano je u osnovnoj ideji da se više ne čeka ispunjenje tisućgodišnje povijesne vokacije ili najava neke nove. Govoriti o »*post iudicum* svijetu« stoga nije ni apokaliptično ni nihilističko u ustaljenom smislu riječi. Za Agambena, naše suštinsko nemanje determinirane vokacije određuje naše bivanje na ovom svijetu. Glede dva presudna morderna utjecaja na njega, to je isto tako točka u kojoj Heideggerova ontologija dodiruje Benjaminov mesijanizam. Kako je Agamben više puta zamijetio, »u Heideggerovoj definiciji bit Daseina leži [*liegt*] u egzistenciji«, a *Dasein* »je ap-solutno nesuštinsko biće, čija suština... sada u potpunosti leži [*liegt*] u egzi-stenciji, u višestrukim načinima [*Weise*] bića« (HS, 188/210/167 i *La Potenza*, 326). Shvatiti odnos egzistencije i suštine kao odnos profanog i svetog znači učiniti tu razliku nedjelatnom. Taj isti cjeloviti identitet i »cjelovita zbilja«, koji je Benjamin pronašao između ovog svijeta i onog mesijanskog, koji ga je naveo da se pozove na »poredak profanog«, Agamben nastoji osmisliti i prenijeti.

Tek u točci u kojoj se spajaju utjecaji i ideje možemo uvidjeti koherenciju Agambenova razmišljanja i značenje složenih pojmoveva kao što je »nedjelatno«. Premda je nadahnuta Georgesom Batailleom, Mauriceom Blanchotom, Raymondom Queneauom i drugima, Agambenova koncepcija »nedjelatnog« je radikalnija i više povijesna. On tu ideju slijedi od Aristotela do danas i izvodi krajnje implikacije. Ne-*djela-tno* znači da ne postoji određeno djelo (*opera*) koje bi bilo koji pojedinac ili bilo koje društvo *trebao* dovršiti ili obaviti. Kad

179

52 Agamben, »Tiqqun de la noche,« *La comunità che viene*, 92, Agambenov kurziv.

53 Agamben, *Ideja proze*, 87/71/73, Agambenov kurziv.



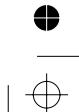
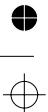
Agamben kaže da je čovječanstvo »nedjelatno«, ne kaže da je čovječanstvo disfunkcionalno ili da je njegovo prirodno stanje *dolce far niente* odnosno apatična lijenosć. Naprotiv, odsutnost određenog djela ustvari je poziv na poboljšanje našeg svijeta, jer poboljšanje neće nastupiti kao prirodna i neizbjegna posljedica dijalektike povijesti ili Božanske volje. Drugim riječima, kako je napisao u eseju iz 1996. godine: »Čovjek je biće čiste potencije [*un essere di pura potenza*], nema nekog identiteta ni vokacije koji ga mogu iscrpsti« (*La Potenza*, 330). U tom smislu, ljudska povijest i ljudski život su kontingentni. Reći da su ljudska povijest i ljudski život u tom smislu kontingentni, znači reći i uvidjeti da su slobodni, slobodni da idu dalje svojim putem, slobodni da izvrše i pretrpe nezamislive užase, kao što su slobodni da primijene tijek zbivanja i osvijeste pravedniji i ravnopravniji poredak.

U istom pogовору за *The Coming Community* iz 2001. godine Agamben ističe da »ideju poziva... ili povjesne zadaće kao takvu... treba iznova u cijelosti promisliti« (*La comunità che viene*, 91). Tu se ne poziva na opći štrajk nego na raskid s tisućgodišnjom idejom o zadaći koju treba izvršiti i potrebom da se formira izabrano tijelo koje će to obaviti. Upravo u tom smislu Agamben, u naizgled zagonetnoj formulaciji, kaže da je naša era prva koja nije povjesna. To ne znači da će s našim naraštajem ljudska povijest biti okončana, nego da dosadašnji dominantni modus shvaćanja povijesti može i treba biti okončan. »Zapravo«, piše Agamben, »postoji nešto što ljudi jesu i trebaju biti, ali to nije suština ni određena stvar: *to je jednostavna činjenica o vlastitoj egzistenciji kao mogućnosti ili potenciji*« (CC, 43/39, Agambenov kurziv). Etika dostojava svog imena ne može biti tek popis povjesnih zadaća koje treba ispuniti ili duhovnih vježbi koje treba obaviti. Za Agambena, ona mora ostati neodređeno otvorena.⁵⁴ Benjamin piše, »nihilizam« je »zadaća« »svjetske politike«. Agambenova verzija tog zapažanja glasi da svjetskoj politici nije postavljena nikakva »zadaća«.

U *Men in Dark Times*, Hannah Arendt piše: »Povijest čovječanstva počinje sada, nakon kraja svjetske povijesti.«⁵⁵ Razmišljajući na sličan način, Agamben u *The Coming Community* kaže: »Život koji počinje na zemlji nakon sudnjeg dana jednostavno je ljudski život.« (CC, 7/12) Naziv koji je Agamben dao poretku profanog, životu koji počinje nakon sudnjeg dana, »nepopravljivo«, kako smo vidjeli, ne treba shvatiti u smislu »nije sposoban za poboljšanje«, nego ustvari u značenju da nema tog čarobnog štapića ili svetog žezla koji će doći

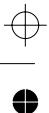
⁵⁴ Daniel Heller-Roazen na kraju uvoda u *Potentialities* za Agambenovu »nadolazeću zajednicu« kaže da je »bez identiteta, definirana tek svojom egzistencijom u jeziku kao nesvodiva, apsolutna potencija« (»To Read What Was Never Written«, uvod urednika u *Potentialities*, 23).

⁵⁵ Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (New York: Harcourt Brace, 1955), 90.



da okonča naše nedaće i moramo prestati živjeti u očekivanju nekog konačnog događaja. Takav život više ne čeka kulminaciju u kojoj će se kristalizirati, ra- stvoriti, preobraziti ili transsupstancijalizirati, bilo na način dijalektike nap- retka ili apokaliptičkog Sudnjeg dana. Zato sve naše napore, pojedinačne i ko- lektivne, treba usmjeriti prema onome što Agamben naziva »sudnji dan, to jest svaki dan« (*Profanacioni*, 30/30).

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ



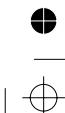
René ten Bos

Giorgio Agamben i zajednica bez identiteta

182 *Uvod*

Talijanski filozof i filolog Giorgio Agamben na sceni je preko dvadeset godina, međutim njegova djela dostupna su na engleskom jeziku tek desetak godina. Možda ćeš ostati zatečen, čitatelju, što se mislilac poput Agambena pojavljuje u knjizi o teoretičarima organizacije. Točno je da duboki interes za ljudska bića obilježava njegovo djelo, a to bi, po meni, većina organizacijskih znanstvenika rekli i za sebe, ali ljudska bića o kojima piše Agamben zacijelo nećete sresti u organizacijama niti su s njima povezana (menadžeri, dioničari, radnici, itd.). Naprotiv, čini se da je Agambenovo djelo usredotočeno na one koji su, iz različitih razloga, *isključeni* iz tih naizgled dobro uređenih mesta. Ako Agamben ponekad govori o ljudima koji rade u organizacijama, onda će se vrlo brzo okrenuti prema onima koji su prestali raditi, iz razloga koji moraju ostati nepoznati svima koji i dalje rade svoj posao — na primjer u sjajnoj analizi Melvilleove kratke priče o pisaru Bartlebyju (Agamben 1999a: 243–271; viđi i ten Bos i Rhodes, 2003). Čini se da nam Agamben želi reći da se istina o ljudskim bićima zacijelo ne može pronaći u radnim organizacijama.

U sljedećem odjeljku pokazat ću da se Agamben bavi koncepcijom organizacije kao *praga*, dakle neutralnom zonom između rada i ne-rada, ljudskosti i zvjerstva, kulture i prirode. Ti su uvidi nadalje povezani s dramatičnim i tmurnim shvaćanjem suvremene politike pod dominacijom SAD-a koje bi moglo biti, kako ću pokazati, relevantno i za teoretičare organizacije. Premda sam izrazito sklon Agambenovu djelu, kritiziram ga u odjeljcima naslovanim »Proročanstvo« i »Melankolija«. Riječ je o Agambenovu zapanjujućem shvaćanju buržoaskih potrošača i poricanju melankolije kao izvora buduće politike. Ipak, optužbe da je Agambenovo djelo nerealističko su promašene. On je aktivni *filozof* pa ću u zadnja dva odjeljka ovog poglavlja pokazati kako je Agam-



benovo shvaćanje što bi filozofi trebali raditi usko povezano s njegovom analizom suvremene kapitalističke organizacije.

Prag

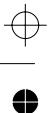
Ljudska bića koja se pojavljuju u Agambenovim tekstovima su izbjeglice, skitnice, migranti, anđeli, pjesnici, pacijenti, subproleteri, zatočenici koncentracijskih logora i drugi koji se općenito zamjećuju samo zbog svoje beskorisnosti u odnosu na diktat rada. Ti ljudi nam uglavnom izgledaju kao da dolaze s mjestoma na kojima je ono što se naziva organizacija izopačeno — i zbog toga se smatra da sama prisutnost tih ljudi ugrožava normalni građanski poređak i s njim povezane klasifikacijske kategorije (»biti Britanac«, »biti zaposlenik koji propada tvrtci X«, »biti građanin koji ima socijalnu zaštitu«, »biti kupac s posebnim potrošačkim brojem« i tako dalje). A ipak, određene organizacije uvek isključuju ta »niža ljudska bića«. Drugim riječima, mjesta s kojih nam se oni jedva čujnim glasom obraćaju nisu ni prirodna, nego su kao takva stvorena u poretku i organizaciji: logori kao što su Auschwitz i Zaljev Guantanamo, bez obzira na razlike, rezultat su dobro organiziranog političkog djelovanja na izopačenju poretka i organizacije.

Kako da shvatimo ta izopačenja? U logorima, objašnjava Agamben, ljudska bića žive izvan teritorija, dakle smještena su s onu stranu bilo kojeg ustavnog ili građanskog poretku, tamo žive kao »gola tijela« bez trunke privatnosti koja je drugdje zajamčena, i tako dalje. Kad govori o ideji logora, Agamben u najmanju ruku zvuči alarmantno: želi nas uvjeriti da je »logor a ne grad biopolitička paradigma današnjeg Zapada« (1998:181/160). Ta paradigma, nastavlja Agamben, »baca tamnu sjenu na modele preko kojih humanističke znanosti, sociologija, urbanistika, arhitektura danas pokušavaju misliti i organizirati javni prostor u gradovima svijeta, bez jasne svijesti da je u njihovom središtu (premda preobraženo i naizgled učinjeno humanijim) goli život« (1998:181–182/160).^{*} To se može učiniti kao pretjerivanje — na primjer, organiziramo li kampove za pjesnike ili skitnice? Jesu li bolnice kampovi za pacijente? Je li zatvor logor za zatvorenike? Ali Agamben također koristi manje alarmantne koncepcije koje i najtvrdje skeptike mogu uvjeriti da to što on govori značajno je jer uz nemiruje.

Konkretno, on opisuje pokušaje izopačenja poretna i organizacije i u terminima »suvereniteta« i »zakona«: politički suveren može, u činu krajnje samovolje, odlučiti da suspendira zakon, na primjer, zbog borbe s opasnim neprijateljem (npr. Hanibal i njegovi slonovi ili Osama Bin Laden). Sila ne pozna zakon: zakon se morao suspendirati upravo zbog toga da se paradoksalno

183

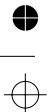
* Paginacija hrvatskih izdanja, navedenih u popisu literature, naznačena je nakon paginacije izdanja koje citira autor. Op. prev.



spasi. Na taj način suvèren stvara »izvanredno stanje«: situaciju u kojoj se zakon i red koriste za stavljanje ljudskih bića izvan zakona. Nekad je »izvanredno stanje« politički suvèren vrlo rijetko »koristio«, na primjer u Rimskom Carstvu, a danas je izvanredno stanje postalo pravilo. Agambenova uznenimirujuća sugestija glasi da se normalan, građanski poredak u kojem se kao obični građani našeg društva kasnog kapitalizma osjećamo zaštićeni i sigurni, vrlo lako može pretvoriti u izopačeni poredak u kojem je zakon suspendiran i u kojem gubimo građanski status i zaista postajemo niža ljudska bića. Ako se složimo s Agambenom, nikad nije bilo izvjesnije da će se to dogoditi građanima u našoj dragocijenoj demokraciji.

Zaista, kad piše da njegovu knjigu treba shvatiti kao »odgovor na krvavu mistifikaciju novog planetarnog poretka« (1998:12/17), onda je na dramatičan način jasno da je Agamben vrlo ozbiljan kad čitateljima nastoji ukazati na osjećaj neizbjježnosti. On otvoreno kaže da se pojmovi društvenih znanosti, »od prava do antropologije« moraju »radikalno revidirati« u svjetlu »neizbjježne katastrofe« (ibid.). Ako na to nismo spremni, postajemo sudionici u drami koja se odvija upravo sada. Doduše, Agamben je zbog osjećaja neizbjježnosti možda suviše dramatično i alarmantno o logorima pisao kao o paradigmama političke organizacije. A ipak, lako je uvidjeti da su te opasnosti vrlo konkrette. U knjizi napisanoj osam godina nakon *Homo sacra*, Agamben je daleko manje dramatičan i stoga je možda daleko više eksplicitan. Pri kraju vrlo uznenimirujućeg povijesnog prikaza učestalog pribjegavanja izvanrednom stanju u modernoj demokraciji tijekom protekla dva stoljeća, on ističe da Georg W. Bush, koji se nakon 11. rujna 2001. na sebe poziva kao na »vrhovnog zapovjednika vojske (*Commander in Chief of the Army*)«, »pokušava proizvesti situaciju u kojoj *emergency* postaje pravilo i u kojoj se već i samo razlučivanje mira od rata (i vanjskog rata od svjetskog građanskog rata) pokazuje nemogućim« (2005: 22/34).

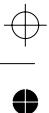
Ovdje se neće podrobniјe govoriti o Ratu protiv terorizma, Patriotskom zakonu, Zaljevu Guantanamo, navodno preventivnim ratovima na Srednjem istoku ili stalnim prijetnjama upućenim Međunarodnom судu u Den Haagu — spominjem samo neke primjere — ali, po Agambenu, svi ti događaji pokazuju da je izvanredno stanje, proizvoljno stvoreno od strane jedine suvremene supersile, planetarni problem. Kako se u to uklapa organizacija? Prvo, trebalo bi biti jasno da poslovne organizacije diljem svijeta trebaju financirati američku političku i vojnu hegemoniju. Zato su SAD, kako je istaknuo Tariq Ali (2004), toliko inzistirale na izvozu svoje verzije demokracije: poslovne kompanije diljem svijeta trebaju financirati nevjerojatno skupe vojne aspiracije američkih neokonzervativaca. Drugo, vjerojatno još značajnije u kontekstu ovog poglavљa, Agamben pokazuje da je sama ideja organizacije uznenimirujuće indiferentna prema našem identitetu, onome što želimo postati, našoj sreći, našem ljubavnom životu, našoj uljuđenosti, dakle prema našem životu u cjelini.



Doduše, organizacija nam može pomoći u ostvarivanju građanskog statusa, stalnog prihoda ili jasno definiranog identiteta, ali nas isto tako može odbaciti na naličje tog naizgled dobro utemeljenog poretku. Organizacija nije tvrda poretka, nego je ustvari »prag« koji ljudi rutinski prelaze iz reda i nered i iz nereda u red. Iz te perspektive, između otpuštanja neke osobe s posla i držanja te osobe u koncentracionom logoru, razlika je samo u stupnju. U kapitalizmu većina se navikla na ideju da se prva mogućnost prije ili kasnije može dogoditi i nama, ali ako se radi o tome, koliko je daleko druga mogućnosti?

Pojam »praga« u središtu je Agambenova projekta i on ga koristi (ili alternative kao što je »zona indiferencije«) kako bi pojasnio da nitko nije siguran od naličja poretku i civilizacije, da se s tim možemo odmah suočiti. Tu je implicirana ne samo određena etika poretku nego i etika sebstva, jer sebstvo je ono koje može vrlo lako prijeći prag i pretvoriti se u drugo. U tom smislu, poznato je da je Agamben puno pisao o vukodlacima, kentaurima, ljudima-majmunima i drugim stvorenjima koja zamagljuju razliku između čovjeka i životinje (1998:104–111/93–100; 2004:33–38). Propitivanje te razlike također implicira propitivanje mnogih drugih razlika: kulture i prirode, grada i sela, javnog i privatnog *kao i* organizacije i dezorganizacije. U našem suvremenom društvu, kojem prijeti katastrofa od američke korporacijske i vojne hegemonije, te razlike postale su pragovi ili zone indiferencije. Tek kad shvatimo da i mi možemo postati poput njih (životinje, zatvorenici, niža ljudska bića), tek kad shvatimo da se politika treba baviti zajedništvom s naličjem, moći ćemo uvidjeti da taj prag ne predstavlja samo opasnost nego i, usprkos svemu, određenu priliku.

Ključna riječ u Agambenovoj analizi je »*homo sacer*«, sveti i prokleti čovjek. To je ljudsko biće ogoljeno od svih svjetovnih kvaliteta kako bi bio sveden samo na tjelesnu egzistenciju i koji, izdvojen iz zajednice i organizacije, čeka što će s njim učiniti oni koji su zabranili njegovo tijelo (Agamben, 1998). Sveti čovjek ukazuje se kao ne-osoba koju se nekažnjeno može otpustiti s posla, porobiti, deportirati, zlostavlјati, ubiti i tako dalje. U užasnim slučajevima kao što su *Muselmänner* iz Auschwitza, sveti nisu čak ni ubijeni kad su ubijeni: užas Auschwitza je u tome da njihova smrt nije čak ni smrt i da njihovi leševi nisu čak ni leševi nego, kako ih je SS nazvao, »marionete« (1999b:70/35). Nasuprot toj tendenciji prema ekstremnom nasilju, Agamben inzistira na *Daseinu*, na bivanju *u ovom svijetu*, svetih ljudi i ide tako daleko da kaže, ako želimo shvatiti što je ljudsko biće–u–svijetu neka onda dobro pogledamo one koji svojom prisutnošću prkose poretku. Njegova tvrdnja je još snažnija: istina o tome tko smo *ne može* se pronaći na organiziranim i dobro uređenim mjestima, odnosno točnije rečeno, ne možemo shvatiti ljudsku narav ako ne shvatimo da se simboli našeg poretku — uljudnosti, zakona, organizacije, i tako dalje — ustvari odnose na prag između reda i nereda, prag za koji nam je sudeno da ga prije ili kasnije prijedemo. Ako je Agamben u pravu, onda se cjelo-



kupno shvaćanje ljudskih bića u kontekstu poretku i organizacije može zasnovati samo na mistifikaciji, ako se ne uzme u obzir naličje. Što je organizacija ako poriče ruševine koje je stvorila? Analogno tome, što su demokracija i slobodna trgovina ako poriču, kao što rutinski čine zapadnjački mediji (Ali, 2004), stotine tisuća žrtava »dobronamjernog« nasilja u Aziji i drugdje u svijetu?

Ustvari, priličan je broj doprinosa teoriji organizacije u kojima bi se zacijelo uvidjeli ti probleme s organizacijom, demokracijom i kapitalizmom. Na primjer, Burrell (1997) nas je upozorio na činjenicu da većinu svjetskog stanovništva još uvijek čine siromašni zemljoradnici, a ne dobro organizirani tvornički radnici, nekmoli menadžeri. Možemo spomenuti Brewisa i Linsteada (2000) koji su predložili da za shvaćanje značenja povjerenja u ekonomskim odnosima trebamo dobro pogledati ljude koji su prisiljeni raditi izvan zakona i organizacije — njihov omiljeni primjer su ulične prostitutke koje odlaze s vozačima — a ne one koji od početka znaju da je njihovo povjerenje zaštićeno zakonom i ugovorom. A problemi koje je postavio globalni kapitalizam ponekad su riješeni na načine koji se mogu pronaći u Agambenovom djelu (vidi na primjer, Korten, 1995; Jones, Parker i ten Bos, 2005). Međutim, bez obzira na te i druge iznimke, sa sigurnošću možemo reći da glavni dio teorije organizacije koju danas poznajemo, uključujući i navodno kritičke varijacije, sudjeluje u održavanju političke mistifikacije koju promišlja Agamben. Nova politika o kojoj on naširoko piše i kojoj će se kasnije vratiti, zahtijeva dezorganizaciju koja nas pretvara u to što su *oni*, a ne njih u to što smo *mi*:

Jedino u svijetu u kojem je prostor države perforiran i topološki izobličen i u kojem građanin može uvažiti izbjeglicu kakvim on ili ona jest, jedino je u takvom svijetu moguće promišljati politički opstanak današnjeg čovječanstva. (Agamben, 2000b:26; vidi i Abamben 2002a).

Dodao bih da to sigurno nije ona vrsta integracije kako se najčešće shvaća u suvremenoj politici i upravljanju. Do integracije može jedino doći u zonama indiferencije, a ne traženjem od ljudi da se promijene i postanu poput nas.

Proročanstvo

Dakle, moramo promišljati »zajednicu« bez isključivanja, uključivanja, nasilja, diskriminacije, napuštanja i tako dalje. Upravo je po tome Agambenovo pisanje kontroverzno: on smatra da su kurentne koncepcije o pripadanju, zajedništvu i zajednici pogrešne, pa je razradio niz koncepcija i termina kako bi na novi način obrazložio zajednicu bez isključivanja i uključivanja, bez nasilja i negativnosti, bez supstance i identiteta. Što to znači? Da li ta zajednica za koju je rečeno da »dolazi«, zaista dolazi?



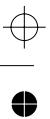
Kad čitamo Agambena često smo zatečeni krajnostima u njegovu pisanju: s jedne strane, čitamo mračnu i uznemirujuću prozu o golim ljudima, ogoljrenom životu, logorima i izvanrednim stanjima, a s druge, njegovi tekstovi kao da su na nekim mjestima preplavljeni »mesijanskim« optimizmom. U komentaru Poslanica Rimljanima (2000a: 60–84; vidi i 2002b), Agamben definira »mesijansko vrijeme« kao vrijeme koje je preostalo, drugim riječima, vrijeme između sada i sudnjeg dana. Dakle, to nije vrijeme koje su prorekli proroci koji govore o budućnosti, a nije ni vrijeme apostola jer oni znaju za Mesiju i, osim svetog Pavla, s njim su proživjeli određeno vrijeme. Ako Agambenovu ideju o »dolasku« shvatimo kao mesijansku, onda trebamo imati na umu on ne govori o proroku (koji je u trenutku video budućnost) niti o apostolu (koji je svjedočio ono što je nama nedostupno).

Ipak, čini mi se da u Agambenovu djelu postoji nešto proročko u posebnom smislu te riječi. Mislim na ono o čemu je govorio Baudrillard (1998) kad je rekao da se aktivnosti koje su naizgled okrenute prema budućnosti, kao što je planiranje i predviđanje, općenito ne odnose na budućnost nego ustvari označavaju mogućnost simboličkog prekida u vremenu koje bi moglo dovesti do simboličkog prekida u umu. Drugim riječima, »mi samo razmišljamo o tome kako se otarasiti preteškog bremena naše povijesti da bi mogli iznova započeti«. Shodno tome proroka možemo shvatiti da ne govori o budućoj realnosti nego ustvari poziva na okončanje toga što se oduvijek zbiva. U tom smislu, prorok se pojavljuje kao netko tko optužuje svoje suvremenike da nisu u stanju to okončati i da ne mogu gledati preko tog okončanja. Po meni, samo u tom smislu možemo shvatiti Agambenovo djelo kao proročansko.

Stoga je kad se bolje pogleda neodrživa očita analogija s vjernicima koji vjeruju, na primjer, da će kraljevstvo Jahvino »doći«. U svakom slučaju, Agamben vjeruje da će nešto doći: on govorio o »nadolazećoj« zajednici, »nadolazećoj« filozofiji ili »nadolazećoj« politici. Ne smijemo zaboraviti da za sebe često kaže da je filozof mogućeg, dakle filozof koji je primarno zainteresiran za analizu funkcija glagola »moći« i njegove negacije »ne moći« (1999a:177). Drugim riječima, ono što Agamben vidi da »dolazi« ne treba shvatiti kao neizbjježnosti, kako ih zacijelo shvaćaju vjerski fanatici, nego kao (ne)mogućnosti: nadolazeća zajednica je moguća ako i samo ako ne propustimo određene mogućnosti, a možda nije ako ih propustimo. Točnije rečeno, nadolazeća zajednica je mogućnost a ne izvjesnost, a kod mogućnosti se radi o tome da neke, možda i mnoge, nikad neće biti ostvarene. Te mogućnosti kao takve opstaju samo kao potencija i ništa više.

Stoga je jasno da Agamben, zato što ne želi izgubiti nadu, ne nudi nikakvo izbavljenje ili iskupljenje:

Možemo se nadati samo beznadnom. Stvari stoe tako i tako — to je još uvijek u svijetu. Ali da je to nepopravljivo, da je to *tako* beznadno, da ga možemo promišljati kao takvog — to je jedini put koji vodi izvan svijeta. (Suštinsko obilježje

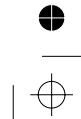
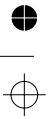


izbavljenja je da smo izbavljeni tek u trenutku kad više ne želimo biti. U tom trenutku postoji izbavljenje, ali ne za nas.) (1993a:102)

S obzirom na sklonost zabranjenom i isključenom, Agamben neočekivano tvrdi da »planetarna sitna buržoazija« može posijati sjeme zajednice koja će doći, jer upravo tu suprotno svim očekivanjima možemo konačno nazrijeti ne-isključivost koja je istaknuta u njegovom djelu. Rečeno složenim jezikom s kojim se Agamben često služi: ako sitna buržoazija više ne želi tragati za »pravim identitetom u ionako neprikladnoj i besmislenoj formi individualnosti«, shvaćenoj kao »ja« ili »mi« (Nancy je naziva »imanentizam«, a to je politička žudnja za dovršenim društvenim identitetom koji funkcioniра kao apsolutni obzor za one koji će ga imati, a može se ostvariti samo pomoću mita i žrtvovanja; vidi Nancy, 1991:12; 56–57; Nancy 2003:74) i ako buržuj svoj »pravi tu-bitak« usvoji ne kao pripadnost identitetu nego kao »jedinstvenost bez identiteta«, onda i samo onda postojat će mogućnost da taj buržuj »uđe u zajednicu lišenu pretpostavki i podanika« (1993a:65). Agambenov argument zasnovan je shvaćaju besklasnosti buržoazije koja je, u smislu da odbija (točnije rečeno, imaj mogućnost da odbije) bilo kakav neposredni ili prepoznatljivi društveni identitet (Agamben, 1993:63), istinski nasljednik subproletera koji se pojavljuju kao dirljivi ne-identiteti u filmovima Piera Paola Pasolinija (vidi i Vighi, 2003). Globalni kapitalizam je ravnodušan da li se proizvodi prodaju muslimanima, kršćanima, budistima, hindusima ili ateistima, kao što je ravnodušan prema nacionalnim ili političkim identitetima. Samo ga zanimaju anonimni i gramzivi građani. Agamben, možda neočekivano, uviđa određenu (ne)mogućnost u buržujskom potrošaču koji je esencijalan za globalni kapitalizam. Svoju nadu jednim dijelom bazira na gubitku tradicije i »imanencije« kao posljedice kapitalističke organizacije i dezorganizacije.

Melankolija

Ponovimo, ta nada nije ni predviđanje ni proročanstvo. Melankolija je tek jedna ozbiljna opasnost. Vjerljivo je popratni efekt globalizacije (Sloterdijk, 1999): što se više korporacije i tržište novca oglušuje na bilo kakvo pozivanje na identitet i zajedništvo (s time potkopavaju tvrdnje o imanenciji), sve više građana i političara diljem svijeta postaje podložno raznim melankoličnim žudnjama, a jedna od njih je žudnja za navodno izgubljenim identitetom ili zajednicom (britanski identitet, francuski identitet, nizozemski identitet). U ranijem radu, Agamben kaže da je melankolija uvijek posjedovanje i gubitak u isti mah (1993b:21): melankolični pojedinac može posjedovati objekt žudnje samo ako ga gubi. Mislim da to suptilno izražavanje, koje se izravno nastavlja na ono što je Freud napisao u *Žalovanju i melankoliji* (prvo izdanje 1914. godine) ukazuje na ustrajnost melankoličnog senzibiliteta. Čežnja za ljubljenom osobom — a ljubav je tek još jedna vrsta zajedništva o kojoj je Agamben često



pisao (npr. 1993a:2; 1993b:109–123; 1995:61/43) — ne može se jednostavno zadovoljiti dobivanjem onoga za čime se čezne. O tome piše Robert Walser, romanopisac koji ima istaknuto mjesto u knjizi o nadolazećoj zajednici, u romanu čija se radnja odvija u njemačkom internatu u kojem su emocije strogo potisnute:

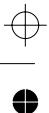
Na primjer, ako ne smiješ plakati, onda još više želiš plakati. Biti bez ljubavi, da, znači voljeti. Sve što je zabranjeno živi na stotine načina, dakle to što bi trebalo biti mrtvo još snažnije živi svoj život. (Walser, 1985; 105)

Melankolija nije nešto što se jednostavno može potisnuti, siguran sam da bi se Agamben s tim složio. Ipak, čini se da to osporava kad piše o buržujskim formama melankolije. Otvoreno kaže da ono što je bilo vrijedno za narode i naraštaje u povijesti našeg planeta — načini života, jezici, osjećaji pripadnosti, rasa, i tako dalje — za buržoaziju je jednostavno postalo besmisленo (1993a: 62). Dakle, svaka melankolija i zanos može se baciti u »fantazmagoričnu prazninu« te buržoazije. Kao da je uzdahnuo: »Kad bi ih barem mogli uvjeriti da je to fantastična mogućnost...«

Možda je to zadaća koja čeka filozofe koji bi se prije svega trebali baviti zajednicom svih (a ne nekolicinom proameričkih) ljudskih bića? Želim samo reći da je potrebno neprestano uvjeravati kako bi buržoazija, sitničava kakva jest, uopće mogla uživati u toj praznini. Ne samo da mislim da bi nadolazeća zajednica mogla biti previše filozofska odnosno bolje rečeno previše misaona da bi se svidjela prosječnom buržuju, ali — što je daleko važnije — ne vidim kako se on ili ona mogu emancipirati od te melankolične čežnje za zajednicom i identitetom. U svakom slučaju, citirani ulomak o izbjeglicama u koje bi se svi trebali pretvoriti je očaravajući, ali hoće li uvjeriti buržuju? Želi li on ili ona živjeti kao izbjeglica?

Na nekim mjestima čini se da je Agamben u dvojbi pa kaže — u skladu s njegovom shvaćanjem »mogućeg« — da bi se »planetarne mase potrošača« moglo vratiti »starim etničkim i vjerskim idealima« (2000b:114). Mit o cjelovitom i nepovredivom sebstvu s kojim se hrani melankolija može se pokazati kao vrlo ustrajan, čak i kod pripadnika buržoazije. To što je potisnut u sadašnjem razvoju našeg društva (migracija, globalizacija, otvaranje granica, i tako dalje) ne znači da će nestati. Naprotiv, opasnost je u tome da bi taj mit mogao postati još moćniji, jer ne smijemo zaboraviti da oni koji vjeruju u njega ni po čemu ne odstupaju od identiteta nego od ne-identiteta. Drugim riječima, što je snažnije vjerovanje u mit o cjelovitom i nepovredivom sebstvu, još ste više uvjereni da je sebstvo bolno odsutno. Mit o tome što postoji samo ukazuje na njegovu odsutnost.

Možemo li onda ozbiljno od ljudi tražiti da odbace sigurnost svog imaginarnog integriteta, identiteta, doma, rase, klase, i tako dalje? A ako se to učini, što nam je onda činiti? Hoćemo li od njih tražiti da se veselo poistovljete s gubitkom mitova? Da li je moguća identifikacija s tim gubitkom bez mitova —



190

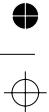
starih mitova, novih mitova — koji bi opet usvojili? Kao što je rekla Anne Chen u pronicljivoj studiji o melankoliji rase, jednostavno bi očekivali da se ljudi izvješte u »umijeću gubitka« (2001:175). Dakle, problem je u tome »može li postojati progresivna politika koja priznaje, umjesto da poriče... melankolične žudnje subjekta« (Cheng, 2001:127).

Filozofija i jezik

Nakon što sam pojasnio neke sumnje glede Agambenova projekta, pokušat ću rasvijetliti neke središnje teme u njegovu djelu kako bih vidio da on vjeruje u alternativu mitu i melankoliji koja je često prisutna u suvremenom mišljenju o zajednici. Krenut ću od teksta, prvi put objavljenog prije dvadeset godina, u kojem govori o »zadaći nadolazeće filozofije« (1999a:38). On kaže da je to dvojaka zadaća: prvo, nadolazeća filozofija trebala bi »vratiti stvar kao takvu na njeno mjesto u jeziku« i drugo, trebala bi »vratiti napor pisanja, mjesto pisanja u poetsku zadaću kompozicije«. Što to znači?

Agambenove ideje o naporu pisanja, tema koja se neprestano pojavljuje u njegovu djelu, odnose se na usamljenost i samotnu prirodu filozofskog pisanja. Po Agambenu, ne može se reći da filozofi bez problema umaču pera u misao, kako je rečeno za Aristotela, ali treba uvažiti da oni imaju samo svoje pero s kojim stvaraju pisma, riječi i tekstove, a jedino u samotnoj aktivnosti pisanja mogu paradoksalno pridomijeti borbi protiv usamljenosti i izolacije. To je vječna zadaća, premda se čini da je većina filozofa zaboravila na nju te su, suprotno tome, nastojali »izolirati« pa čak i »individualizirati« ljudsko biće (kartežijanski cogito, subjekt ljudskih prava, i tako dalje). Zbog toga Agamben insistira na rehabilitaciji te suštinske filozofske zadaće: *promišljati zajednicu u najapstraktnijem i najopćenitijem smislu te riječi, odnosno ne ovu ili onu zajednicu nego možda zajednicu kao takvu*. U tom smislu Agamben otvoreno staje na stranu Nancyja (1991) protiv komunitarista kao što su Anscombe ili MacIntyre, koji promišljaju samo određene (na primjer, katoličke ili franjevačke) zajednice.

Zapažanja o »naporu pisanja« pokazuju da su Agambenove ideje o zajednici duboko filozofske, u smislu da je za njega prirodna zadaća filozofa da pridonose zajednici i u smislu da je zajednica koju on promišlja zajednica koju zamislja filozof, a ne političar ili, recimo, neki pripadnik postojeće zajednice (koji zacijelo nije filozof). Rehabilitacija filozofa kao onoga koji otvara perspektivu prema najopćenitijem bivanju-u-zajedništvu za koje su sposobna ljudska bića usko je povezana s prirodom jezika. To zapažanje nas vraća prvom elementu dvojake zadaće nadolazeće filozofije. Ne radi se samo o rehabilitaciji stare zadaće filozofa, nego i o starom shvaćanju jezika koje je odavno zaboravljeno. Agamben nas želi podsjetiti na vrijeme kada se filozofi nisu uglavnom bavili sposobnošću jezika da govori o izvanjskom svijetu ili da potakne određenu



postkantovsku maštu, o neizbrisivoj neobičnosti jezika glede stvari-po-sebi, nego o shvaćanju da *izričaj kao takav ostaje neizrečen u tome što je rečeno* (1999a: 33).

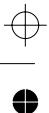
To je vrlo složena ideja koja je izravno izvedena iz Benjaminove koncepcionalizacije »jezika kao takvog« ne kao nečega što ima sadržaj ili kao sredstva komunikacije za nešto nejezično, nego kao ono što komunicira sebe. Jezik je medij ili posrednik, a ne sredstvo (Benjamin, 1978; vidi i Agamben 1999a: 52–54). Ovdje se nećemo podrobnije baviti Benjaminovim utjecajem na Agambenovo djelo. Dovoljno je reći da se Benjaminove ideje o jeziku i zadaći nadolazeće filozofije nadvijaju nad cjelokupnim Agambenovim pothvatom glede zajednice, a to talijanski profesor otvoreno priznaje (1999a:58; vidi i 1993b, *passim*).

Drugi značajan izvor nadahnuća u toj raspravi je Platon koji je, po Agambenu, rekao da je najvažnije filozofska zadaća pomoći jeziku da postane jezik (1999a:35). Agamben je dodao da takva zadaća implicira da bi jezik trebao biti lišen prepostavki. Drugim riječima, filozofija bi trebala razjasniti da ne postoji nikakva stvar-po-sebi za koju se pretpostavlja da se iza ili s onu stranu jezika, da nema subjekta iza svih subjekata ni izvanjskog svijeta za koji se misli da našim riječima daje različita značenja. Ako stvar-po-sebi uopće postoji, onda je to jezični entitet u smislu da jedino u jeziku možemo osmisliti to navodno »ekstra-jezično« biće. Platonova konceptualizacija ideje ili forme je, naravno, istaknuti primjer: ona nije s onu stranu ili izvan jezika nego je takva jezični entitet, *logos* (1999a:58–59). Po Platonu, ne treba nas brinuti odnos između jezika i onoga što je izvan jezika (jer izvan jezika nema ničega odnosno realnost je jezik), nego činjenica samog jezika, dakle njegova »izrecivost«. Ako je uopće smisleno govoriti o »stvari-po-sebi«, onda je takvu ekspresiju ili konцепцију možda najbolje povezati s »izrecivošću« jezika.

Agamben o tome govorи kao o jezičnoj otvorenosti koja, po njemu, konstituira *ideju jezika* (1999a:47). U knjizi *Ideja proze* tu otvorenost je povezao sa šutnjom, ne u smislu da je cjelokupni diskurs obustavljen (tada više nitko ne bi govorio, a to zaciјelo ne bi bila otvorenost) nego u smislu da izgovorene riječi predstavljaju šutnju. U toj šutnji sama riječ postaje vidljiva. U ulomku koji elegantno ilustrira Agambenovo umijeće lirskog uobličavanja uvriježenih izraza, on objašnjava da se ta šutnja i vidljivost riječi, dakle njena otvorenost, može protumačiti:

Samo nas riječ stavlja u kontakt s nijemim stvarima. Dok su priroda i životinje uvijek već zahvaćeni u kakav jezik i, premda šuteći, neprestano govore i odgovaraju znakovima, jedino čovjek uspijeva prekinuti, u riječi, beskonačni jezik prirode i postaviti se za trenutak nasuprot nijemih stvari. Samo za čovjeka postoji neiskušana ruža, ideja ruže. (1995:113/105)

Za razliku od klasičnih definicija čovjeka kao životinje koja govori, Agamben tvrdi da on/ona nisu jedinstvena stvorenja zbog sposobnosti govorenja ne-

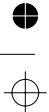


go zbog sposobnosti da jezik učine vidljivim u šutnji. Jedino ta sposobnost — sposobnost da se ruža izdvoji iz jezika prirode i pretvori u nijemu stvar — omogućava čovjeku da postane okrenut–stvari ili, u Heideggerovoj terminologiji, svjetotvoran. U tom smislu životinje nisu svjetotvorne zato jer su »uskraćene« neprestanim brbljanjem koje tvori prirodu (2004:53).

Sada možemo shvatiti o čemu je razmišljao Agamben kad je rekao da je zadaća nadolazeće filozofije da nam predoči ideju jezika. Ta zadaća zahtijeva trajnu posvećenost prikazivanju onoga što je zajedničko svim ljudskim bićima — njihovu jezičnu otvorenost svijetu — kako bi se prikazala ljudskost svih ljudskih bića (uključujući one koji su isključeni). Svi možemo govoriti i to je u osnovi daleko važnije nego *quid* o kojem ili iz kojeg trebamo govoriti. Agamben (2000b:116; 1999a:66) ukazuje na činjenicu da postoji govor odnosno da postoje govornici kao *factum loquendi* i filozofi bi se trebali pozabaviti s tom činjenicom. A to je posve drugačije od znanosti kao što je lingvistika koja nastoji identificirati realna svojstva jezika kako bi odredila suštinu jezika. S druge strane, zadaća filozofa je »dovršena u prikazivanju egzistencije jezika« (1999a:67) i s time ona ili on nastaje »definirati kategorije i modalitete na način da bitak nije *prepostavljen* nego je *predstavljen*« (1999a:76, moj kurziv).

Zajednica i sreća

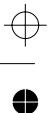
Agambenova središnja teza glasi da zajednica i tradicija svoj uvjet mogućnosti pronalaze u *factumu loquendi*, u »izrecivosti« jezika, i našem–bivanju–u–jeziku. Točnije rečeno, pretpostavka jezika, koja se nalazi u njegovoj »izrecivosti«, ustvari je struktura tradicije i zajednice. Samo s jezikom možemo pretpostavljati, prenositi, davati i »iznevjeriti stvar kao takvu u jeziku, kako bi jezik progovorio o nečemu« (1999a:35). Po Agambenovu mišljenju, »izrecivost« jezika je *iznevjerena* u tradiciji i zajednici, a ne tko smo mi, gdje se nalazimo, i tako dalje. »Tradicija« i »iznevjeravanje« riječi su koje imaju slično etimološko porijeklo koje se odnosi na glagol »prenositi«. Agamben želi da shvatimo da se s tradicijom kako je on shvaća ne prenosi pripadnost određenoj skupini, naciji, tlu, Bogu, klasi ili zavičaju. Ustvari se prenosi neupitna činjenica da možemo govoriti i zbog toga možemo biti otvoreni prema drugim govornicima i cijelom svijetu. Bilo koja konceptualizacija tradicije ili zajednice koja ne uviđa tu otvorenost onda se poziva na supstancu, klasifikaciju, organizaciju ili neki drugi »sadržaj« te *mora* iznevjeriti tradiciju kao i zajednicu svih ljudskih bića. U tom smislu, zadaća filozofa je u osnovi politička: donošenjem stvari po sebi u jezik i neprestanim ukazivanjem što je ta stvar po sebi, ona ili on pridonose tradiciji i zajednici svih (a ne nekolicini) ljudskih bića. Filozofa se stoga može shvatiti — u specifičnom smislu te riječi — kao zaštitnika *univerzalne* tradicije.



U toj tradiciji ljudska bića nisu ujedinjena svojstvom, priodom, glasom, vizijom, pa čak ni jezikom, nego »vizijom jezika, dakle iskustvom granica jezika, njegovog kraja«. A kad se dođe do tuda, takoreći do kraja jezika, Agamben kaže da »istinska zajednica može biti samo ona zajednica koja nije prepostavljena« (1999a:47). Ali što to znači? Kako ćemo zamisliti neku zajednicu bez određene vizije ili glasa, bez ukazivanja na providnost ili podrijetlo? U drugoj knjizi koja je ključna za njegovo shvaćanje zajednice, *Language and Death: The Place of Negativity* (1991), Agamben objašnjava svoju želju da u potpunoći ukloni negativitet iz konceptualizacije zajednice i tradicije, negativitet koji je pronašao u mitovima o imanentizmu koji dominiraju u suvremenoj politici. Država, nacija ili kapitalistička organizacija iz jezika uzima samo glas koji funkcioniра kao mit koji mora uključivati pomoću isključivanja i isključivati pomoću uključivanja. Bush: »Ili ste s nama ili ste protiv nas.« Taj glas, koji može biti magičan, nadahnjuje se samo nihilizmom i negativitetom. Sada je jasno zašto se Agamben uključio u raspravu o zajednici: on želi ušutkati taj glas negativiteta koji prožima ne samo naše razmišljanje o zajednicama nego i te zajednice kao praksi (1991:94–95). Da bi to ostvario on nastoji promišljati stvar po sebi jezika, a ne neki određeni jezik koji odnekud dolazi ili ima zasebni identitet.

Nadolazeća politika kojoj je njegova filozofija jezika otvorila perspektivu stoga je borba ne samo protiv američke hegemonije nego i države–nacije i, dodao bih, protiv svih organizacija i upravnih tijela. Točnije rečeno, to je borba između čovječanstva i države/organizacije — čovječanstvo tu nije shvaćeno u smislu naroda koji ima neotudiva ljudska prava nego kao jedinstvenosti koje »ne mogu formirati *societas* jer ne mogu imati nikakav identitet da ga obrane ni bilo kakvu pripadnost za koju traže priznavanje« (1993a:86). Za državu i njene organizacije važno je da se te »jedinstvenosti« — koje Agamben definira kao bića kakva jesu, odnosno kao bića koja su »indiferentna u odnosu na opće svojstvo« (1993a:1) — ne mogu prihvati kao takve pa ih stoga treba uključiti u određeni »repräsentativni identitet«, nasilno isključiti ili prognati na ničiju zemlju (logore, mora, karantene, ludnice, šume, i tako dalje) (1993a:86). Jedinstvenosti, to što ljudi jesu kad nisu svrstani u klase ili skupine, najveći su neprijatelji Države i uvijek kada jedinstvenosti izbjiju u prvi plan da pokažu svoje »bivanje–u–zajedništvu«, kao što se na primjer dogodilo na Trgu Nebeškog mira u Pekingu 1989. godine, a događa se svakog dana na granicama naših zemalja na kojima skupine izbjeglica dovode u pitanje pojam granice ili države–nacije — ubrzo će se oglasiti oružje.

Agambenova radikalna teza je da filozofija treba stati na stranu tih jedinstvenosti i promišljati najopćenitije ljudsko bivanje–u–zajedništvu. Trebala bi pragove učiniti vidljivima posvuda, čak i u sustavima koji počivaju na opasnim mistifikacijama. Riječ je o promišljanju koje religija, znanost i politika, kako se sada prakticiraju, više ne mogu dati. Taj filozofski pothvat nesumnjivo je obi-



194

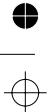
lježen određenom političkom neobuzdanošću, ali to je neobuzdanost koja se hrani ne samo dubokom solidarnošću s ugnjetenima i izopćenima, nego i shvaćanjem da je ključna zadaća filozofije uvijek bila da promisli mogućnosti za sretan život, život koji politika suvereniteta, koja kad je osporena nužno pribjegava nasilju i isključivanju, više ne može jamčiti (2000b:114–115). Agambenova filozofija objašnjava nam da se ta stara zadaća — promišljanje sreće — ne smije ograniciti na područje nazvano *Lebenskunst* (umijeće življenja), kao da je to područje koje se može tek tako odvojiti od područja proizvodnje i rada, dakle od politike. Naprotiv, tu drevnu zadaću treba rehabilitirati tako da joj se dopusti da opet zauzme središnje mjesto u političkoj misli. Tek kad shvatimo da politika i umijeće življenja više nisu odvojeni, tek kad uvidimo da je politika usko povezana s onim što se događa kad ljudi nisu svrstani u radne organizacije, pa su u tom smislu neaktivni (2000b:141; vidi i Nancy, 1991:31, 72–74 i Wall, 1999:87, 132), moći ćemo shvatiti da se politika bavi srećom i različitim načinima s kojima to komuniciramo.

Agamben se odvažio da sanja o politici mišljenja, drugim riječima, formi života koja ne kreće od naše pripadnosti određenoj zajednici nego od komunikabilnosti. To je politika koja se opire našoj naizgled nezaustavljivoj aktualizaciji i umjesto toga neprestano ističe potenciju i mogućnost, jer sva ljudska bića mogu komunicirati i ostvariti zajedništvo kad su svjesna da se *istinski dijeli samo potencija, a ne aktualizacija*. Spomenuo sam da nisam siguran je li to održivo polazište za nadolazeću progresivnu politiku, ali ako je Agamben u pravu kad kaže da se filozofska misao treba baviti mogućim, a ne aktualnim, onda je kao filozof učinio ono što je morao učiniti: pokušao je otvoriti put za alternativnu politiku koja poriče logiku aktualizacije kao obilježja kapitalističke organizacije.

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

Literatura

- Agamben, G. (1991) *Language and Death: The Place of Negativity*, preveli K. E. Pinkus i M. Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (1993a) *The Coming Community*, preveo M. Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (1993b) *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, preveo R. L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (1995) *Idea of Prose*, preveli M. Sullivan i S. Whitsitt. Albany, NY: State University of New York Press. [Vidi i Ideja proze, preveo i pogovor napisao Ivan Molek, AGM, Zagreb 2004.]
- Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, preveo D. Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press. [Vidi i *Homo sacer — Suverena moć i goli život*, preveo Mario Kopić, Multimedijalni institut / Arkzin, Zagreb 2006.]



- Agamben, G. (1999a) *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, preveo D. Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Agamben, G. (1999b) *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, preveo D. Heller-Roazen, New York: Zone Books. [Vidi i *Ono što ostaje od Auschwitza — Arhiv i svjedok (Homo sacer III)*, preveo Mario Kopić, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2008.]
- Agamben, G. (2000a) *Il tempo che resta: Un commenato alla Lettera di Romani*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2000b) *Means Without End: Notes on Politics*, preveli V. Binetti i C. Casarino, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2002a) »Security and terror«, *Theory & Event* 5(4).
- Agamben, G. (2002b) »The time that is left«, *Epoché*, 7(1): 1–14.
- Agamben, G. (2004) *The Open: Man and Animal*, preveo K. Attell, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2005) *State of Exception*, preveo K. Attell, Chicago: University of Chicago Press. [Vidi i *Izvanredno stanje — Homo sacer, II, I*, prevela Ita Kovač, Deltakont, Zagreb 2008.]
- Ali, T. (2004) *Bush in Babylon: The Recolonisation of Iraq*, London: Verso.
- Balibar, E. (2004) *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, preveo J. Swenson, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Baudrillard, J. (1998) »In the shadow of the millennium (or, the suspense of the year 2000)«, *CTheory*, http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=104 (posjećeno 25. veljače 2005).
- Benjamin, W. (1978) »On language as such and on the language of man«, u Peter Demetz (ur.) *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Shocken.
- Brewis, J. i S. Linstead (2000) *Sex, Work, and Sex Work*, London: Routledge.
- Burrell, G. (1997) *Pandemonium: Towards a Retro-organization Theory*, London: Sage.
- Cheng, A. A. (2001) *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*, Oxford: Oxford University Press.
- Jones, C., M. Parker i R. ten Bos (2005) *For Business Ethics*, London: Routledge.
- Korten, D. (1995) *When Corporations Rule the World*, London: Earthscan.
- Nancy, J.-L. (1991) *The Inoperative Community*, preveli P. Connor i C. Fynsk, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Nancy, J.-L. (2003) *A Finite Thinking*, preveo S. Sparks, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sloterdijk, P. (1999) *Sphären I & II*, Frankfurt: Suhrkamp.
- ten Bos, R. i C. Rhodes (2003) »The game of exemplarity: Subjectivity, work and the impossible politics of purity«, *Scandinavian Journal of Management*, 19(4): 403–423.
- Vighi, F. (2003) »Pasolini and exclusion: Žižek, Agamben and the modern sub-proletariat«, *Theory, Culture & Society*, 20(5): 99–121.
- Wall, T. Carl (1999) *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*, Albany, NY: State University of New York Press.
- Walser, R. (1985) *Jakob von Gunten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Poezija u prijevodu

Ezra Pound

Hugh Selwyn Mauberley

Društvene veze i život (1920.)

196

Vocat aestus in umbram

Nemesianus, Ecl. IV.¹

*E. P. Ode pour l'élection
de son sépulchre²*

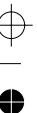
Tri se godine, u neskladu s vremenom,
Trsio oživiti mrtvo umijeće
Pjesništva; održati »sublimnō«
U starome smislu. Otpreve bez sreće...

Ne, ne baš, no videć da je rođen
U poludivljoj zemlji, svom dobu stranac,
Odlučno uze ljiljane tještitи iz žira;
Kapanej³; pastrva na umjetni mamac.

1 Zove žega u hladovinu, Nemezijan (*Marcus Aurelius Olympius Nemesianus*, druga polovica III. st.), Četvrta ekloga.

2 Ezra Pound. *Oda za izbor njegove grobnice*; adaptacija naslova ode Pierrea Ronsarda (IV., 4) *De l'élection de son sépulchre*.

3 *Capaneus* (gr. *Kapaneús*), jedan od sedmorice vojskovoda protiv Tebe, divovskoga rasta i razmetljiv. Jer ga je drsko uvrijedio, Zeus ga je ubio munjom. Usp. Eshil, *Sedmorica protiv Tebe*. Ovdje aluzija na drskost Poundovu.



Ίδμεν γάρ τοι πάνθ, ὁσὲνὶ Τροίην,⁴
 To uhvati uho bez voštanog čepa.
 Hridi mu daše malko zavjetrine,
 No olujno more tog ljeta ga ščepa.

Prava Penelopa Flaubert mu bio,
 Ribario je uz otoke sure.
 Slada mu dražest Kirkine kose
 No *motta* što krase sunčane ure.

Nedotaknut »tokom događajā«,
 U zaborav pade u *l'an trentiesme*
*De son eage;*⁵ slučaj nedostojan
 Dodatak da bude uz Muzā dijadem.

II.

197

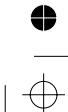
Sliku svoje zbrzane grimase
 Sada ovo vrijeme hoće:
 Tek ponešto za modernu binu,
 Ne, nipošto, atičke finoće.

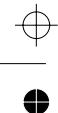
Ne ni mračne snove koje
 Unutarnje oko spazi:
 Ta bolje su prijesne laži
 No klasici u parafrazi.

»Sad ovo vrijeme hoće«, većma, odljev od gipsa:
 Bez dangubljenja stvrđnut se ima,
 Prozaično kino, ne i alabastar,
 Niti pak »skulpturu« od rimā.

4 *Ta mi znamo sve što Argejci u širokoj Troji (trpljahu): (Odiseja, XII., 189);* ove riječi izgovaraaju Sirene da namame i ubiju Odiseja, koji je bio voskom začepio uši da se odupre njihovu pjevu. Odisej je, ovdje, slika Poundova: on je *podlegao* sirenskom zovu prošlosti.

5 *Trideseta njegove dobi:* adaptacija prvoga stiha iz spjeva *Le Grand Testament* Françoisa Villona. Toliko je, oopriliike, bilo i Poundu kad je smatrao da je predan zaboravu.





III.

Ružičast, poput čaja, čajni haljetak, itd.,
Istiskuje muslin sa Kosa,⁶
*Pianola*⁷ »zamjena« je
Sapfinoga barbitosa.⁸

Za faličnim, ambrozijskim,
Dionizom Krist koraca,
Uvodeći doba posta,
Ariela Kaliban⁹ baca.

Sve teče, riječi su
Heraklita mudrog znane,
No drečave jeftinoće
Nadživjet će naše dane.

198

I kršćanska ljepota se
Ispred Samotrake miče;
Vidimo da se *tò καλόν*¹⁰
Na tržnici kliče.

Fauna meso za nas već nije,
Kao ni svetačke vizije.
Umjesto hostije imamo tisak,
Izborno pravo umjesto cirkumcizije.

Po zakonu su svi jednaki,
Pred slobodom Pizistrat¹¹ pada:
Biramo hulju il eunuha
Da nad nama vlada.

6 Gr. *Kôs*, plodni otok u Sporadima, u jugoistočnome dijelu Egeja, gdje se, uz ostalo, proizvodila i fina tkanina (muslin) za draperije.

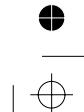
7 Mehanički klavir.

8 Starogrčko višežičano glazbalno slično liri (gr. *bárbitos* ili *bárbiton*), a povezivalo se sa Sapfom.

9 Dva lika iz Shakespeareove *Oluje* (The Tempest): prvi je zračni duh, a drugi primitivno, podljudsko, biće.

10 Gr. *lijepō*.

11 Gr. *Peisístratos* (umro 527. pr. Kr.), tri puta tiranin Atene i podupiratelj umjetnosti: pod njim je grad postao panhelenski umjetnički centar. Pound se divio autoritarnim vladarima antike, talijanske renesanse i Benitu Mussoliniju.



Apolone, ti presajni,
Na kog ēu boga, čovjeka, heroja,
tiv' ἄνδρα, tiv' ἥρωα, tίva θεόν,¹²
Staviti vijenac limenog kroja!

IV.

Ovi su se, u svakom slučaju, borili,
a neki i vjerujući,
pro domo, u svakom slučaju...
Neki brzi na oružju,
neki radi pustolovine,
neki iz straha da ne budu kukavelji,
neki iz straha od cenzure,
neki iz ljubavi prema klanju, u mašti,
naučivši poslije...
Neki iz straha, naučivši poslije...
neki iz straha, naučivši se ljubavi prema klanju,
neki izginuše, *pro patria*,
 ne *dulce*, ne *et decor...*¹³
gazeći do očiju po paklu,
vjerujući u laži staraca, onda ne vjerujući
dodоše kući, kući laži,
kući mnogih obmana,
kući starih laži i nove bezočnosti;
lihvi davnoj i odavna tustoj
i lažljivcima s javnih položaja.

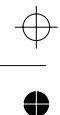
199

Hrabrost kao nikad prije, gubitak kao nikad prije.
Krv mlada i krv žestoka,
čisti obrazi i pristala tijela;
cilost kao nikad prije

iskrenost kao nikad prije,
razočaranja za kakva se nekoć ni čulo nije,
histerije, rovovske isповijedi,
grohot iz mrtvih utroba.

12 Ironična prilagodba Pindarova stiha iz *Druge olimpijske ode* (II.,2): *tína theón, tín' hērōa, tína d'ándra keladesomen* 'kojega boga, kojega heroja i kojega čovjeka da slavimo?'.

13 Ironična prilagodba poznatoga Horacijeva stiha (Ode, III.,2,13): *Dulce et decorum est pro patria mori* ('Slatko je i časno za domovinu mrijjeti').



V.

Izginuše, bezbrojni,
I najbolji među njima,
Za staru kurvu pokvarenih zubi,
Za uljudbu iskrpanu.

Zgodni: u njih su nasmiješena dobrodušna usta,
Hitre oči što odoše pod kapak zemlje.

Za dvojicu krš slomljenih kipova,
Za nekolicinu tisuće otrcanih knjiga.

YEUX GLAUQUES

200

Gladstone¹⁴ još je na cijeni bio
Kada John Ruskin¹⁵ na svijet dade
Kraljevsko blago; Swinburnea¹⁶ pak
S Rossettijem¹⁷ uzeli da gade.

Buchanan¹⁸ smradni zagrajao
Kad faunska glava njena lika
Razbibrigom postade
Slikarā i preljubnikā.

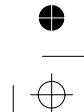
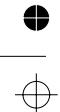
14 William Ewart Gladstone (1809.–1898.), britanski državnik, autor mnogih knjiga, među kojima je i *Studies on Homer and the Homeric Age* (1858.). Za Pounda uzor moralnoga licemjerja i osrednjosti.

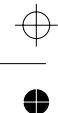
15 John Ruskin (1819.–1900.), engleski kritičar umjetnosti i branitelj prerafaelitā. *Kraljevsko blago* prvo je poglavlje njegova djela *Sesame and Lilies* (1865.).

16 Algernon Charles Swinburne (1837.–1909.), engleski pjesnik: svojim se djelom *Poems and Ballads* (prva serija 1866., druga 1878. i treća 1889.), zbog poganstva, našao na udaru cenzure i konzervativne kritike.

17 Dante Gabriel Rossetti (1828.–1882.), engleski pjesnik i slikar, jedan od osnivača prerafaelitske škole slikanja. Pod patronatom Johna Ruskina i uz prijateljstvo Williama Morrisa, Swinburne i Burne-Jonesa izradio je neke od svojih najboljih slika. Svi su se našli na udaru konzervativne kritike.

18 Robert Williams Buchanan (1841.–1901.), britanski pjesnik i romanopisac. U *Spectatoru* (1866.), u tekstu *Session of the Poets*, žestoko je napao Swinburnea te u *Contemporary Review* (1871.), u tekstu *The Fleshly School of Poetry, prerafaelite*. Osobito se okomio na Rossettijev poetski portret prostitutke Jenny.





Na kartonu Burne-Jonesa¹⁹
 Očinji joj pogled živi,
 A u Tateu²⁰ i sad uče
 Cophetuu²¹ da se divi.

Ko potočna struja tanka,
 Prozirna su oka oba:
 Engleske su *Rubaije*²²
 Mrtvòrodne u to doba.

Sitan, bistar, pogled, ipak
 Dalje šiba, ko faunov, s napol uništenih obraza njenih,
 Upitan i strpljiv...
 »Ah, kakav slučaj jadne Jenny...«

Čudeć se što nitko nije
 Iznenaden među nama
 Ni posljednjim njenim
 Svim maherskim²³ nevjerama.

201

»SIENA MI FE’, DISFECEMI MAREMMA«²⁴

Među usoljenim fetusima i botliranim kostima,
 Lativši se sređivanja katalogā,
 Nađoh posljednjeg odvjetka
 Senatorskih obitelji Strasbourg, *Monsieur Veroga*.

19 Edward Coley Burne-Jones (1833.–1898.), engleski slikar prerafaelit, koji je počeo raditi pod Rosettijevim vodstvom.

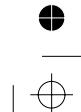
20 Velika galerija u Londonu.

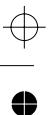
21 *King Cophetua and the Beggar Maid* (Kralj Cophetua i prosjakinja), jedna od najpoznatijih slika Burne-Jonesa, koja je 1919. ušla u Tate.

22 Edward FitzGerald (1809.–1883.), engleski pjesnik i prevodilac: izšao je na glas prijevodom–adaptacijom *Rubáiyát of Omar Khayyám* (1859.); Pound je smatrao da je to djelo ostalo *still-borne* ‘mrtvorodeno’ sve dokle ga nisu otkrili prerafaeliti.

23 Ovdje se *maherskim nevjerama* (neprecizno) pokušava pokriti Poundova dvostrislenost *maquero's adulteries*, koja, možda, obuhvaća istodobno dvije aluzije: šp. *maquear 'lakirati'* i fr. *maquereau* 'svodnik, makro'.

24 Dante (*Čistilište*, 5.134): *Siena me načini, Maremma me raščini*; to izgovara Pia de' Tolomei, koju je ubio muž, pa je na drugi svijet otisla bez odrješenja. Aluzija na bezdomovinstvo Victora Gustavea Plarra (1863.–1929.) — kojega Pound ovdje skriva pod imenom *Monsieur Virog* — pjesnika i knjižničara na Royal College of Surgeon, autora zbirke pjesama *In the Dorian Mood* (1896.).





202

Dva je sata govorio o Galiffetu;²⁵
 O Dowsonu;²⁶ o Rhymerovu klubu;²⁷
 Reče mi kako je Johnson (Lionel)²⁸ umro
 Pavši s visokoga stolca u *pubu*...

No ne otkriše ni trag alkohola
 Na autopsiji, u privatnoj kući —
 Tkivo je sačuvano — te se čisti duh mu
 Vinu k Newmanu²⁹ kao *whiskey* vrući.

Dowson otkri: kurve su jeftinije od hotelā;
 Headlam³⁰ da je za oplemenjavanje; Image³¹ da je ravnomjerno svud
 Ushitol prožet za Bakha, Terpsihoru i Crkvu.
 Tako govoraše tvorac pjesme *In the Dorian Mood*.

Monsieur Verog, u raskoraku s desetljecem,
 Odvojen od svih suvremenika,
 Zanemaren od mlađih,
 Zbog svih ovih sanjarskih slika.

*Brennbaum*³²
 Neboliko bistre oči,
 Okruglo lice ko u čeda,
 Od gamašā se do ovratnika koči:
 Opušten nikad ljupkosti se ne da.

Mučni spomen na Horeb, na Sinaj i na četrdeset godina:
 Tek kada sunce grane
 I obasja lice
 Brennbauma, »kritika bez mane«.

-
- 25 Marquis de Galliffet (1830.–1900.), francuski general koji je vodio konjicu u bici kod Sedana i u Francusko–pruskom ratu.
- 26 Ernest Dowson (1867.–1900.), engleski pjesnik, član Rhymer's Cluba. Pound je cijenio njegovu poeziju, a i Yeats je priznavao njegov utjecaj.
- 27 *Rhymer's Club*, londonski književni klub koji su 1891. osnovali W. B. Yeats i prijatelji.
- 28 Lionel Pigot Johnson (1867.–1902.), engleski pjesnik i kritičar, koji je, zapravo, umro na ulici.
- 29 John Henry Newman (1801.–1890.), poznati engleski teolog koji je s protestantizma prešao na katolicizam i postao kardinal.
- 30 Steward D. Headlam (1847.–1924.), engleski svećenik.
- 31 Selwyn Image (1849.–1930.), član Rhymer's Cluba i profesor likovne umjetnosti na Oxfordu.
- 32 Misli se da se pod ovim imenom krije Max Beerbohm (1872.–1956.), engleski kritičar i karikaturist, poznat kao »Neusporedivi Max«. Pound ga je, pogrešno, povezao sa židovstvom.

MR. NIXON

U žutoj pozlati kabine parne jahte
Mr. Nixon prijazno me poučava da se unaprijed suočim
S opasnošću, bez odgode. »Razmisli
Temeljito o recenzentu.«

»Bio sam siromah kao i ti;
Isprva sam, dakako, dobio
Predujam na honorar: pedeset na početku«, reče Mr. Nixon.
»Ugledaj se u mene i prihvati kolumnu,
Pa makar i besplatno radio.«

»Ulaguj se recenzentima. Od pedeset do trista
Dopro sam u osamnaest mjeseci.
Najtvrdi je orah koji sam morao zdrobiti
Bio dr. Dundas.«³³

203

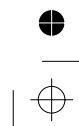
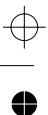
»Nikad nikoga da spomenem a da ne pomislim
Na prodaju svojih djela.
Dobra je zarada, jer književnost
Ne pruža sinekuru.«
»I nitko otprve ne može prepoznati remek-djelo.
Mani pjesme, momče,
Nema od njih koristi.«

Tako me Bloughramov³⁴ prijatelj jednom učio:
Ne bodi se s rogatim,
Prihvati mišljenje. *Devedesete*³⁵ su okušale tvoju igru,
I sad su mrtve: nema tu ničega.

33 Fiktivna figura urednika, a Mr. Nixon možda je karikatura Arnolda Bennetta (1867.–1931.), popularnoga romanopisca, koji je imao jahtu.

34 Aluzija na Browningovo djelo *Bishop Blougram's Apology* (1855.), u kojem, monološki, biskup brani svoju vjeru premda ne obuhvaća cjelokupnu doktrinu Katoličke crkve. Pound to ime piše *Bloughram*.

35 Viktorijansko razdoblje kad su pisali Browning, Lear, Tennyson, Arnold, Ruskin, Dickens, Hardy, Thackeray itd.



X.

Ispod krova uleknutog
Stilist sebi zaklon nađe,
Jeftin zaklon, vrlo jadan,
No, bar čist od svjetske svađe.

Priroda ga k sebi prima,
S njim neuka, blaga, cura:
Tu talenat on svoj oštri
I pomalo dalje gura.

U zaklon od prepiranjā
Kroz krov slamnat kiša sipi.
On jestvine sočne spremā,
Na vratima brava škripi.

204

XI.

»Čuvarica sveg miletskog«,³⁶
Stazā uma, osjećanja,
Možda. Ali na Ealingu³⁷ —
S Englezima bankarima?

Miletski je pretjerano.
Jer nagona u njoj nije
Starijega no, po baki,
Njen ga ugled imat smije.

XII.

»Dafne s bedrima u kori
Pruža k meni lisnate svoje ruke«³⁸ —

36 Čuvarica velike književne i filozofske tradicije grada Mileta; aludira se i na erotske *Miletske priče* Aristidove (oko 100. pr. Kr.), koje se nisu sačuvale, ali su utjecale na Apuleja i Petronija.

37 Predgrade Londona, boravište srednje klase.

38 Prijevod dvaju stihova iz pjesme Théophilea Gautiera (1811.–1872.) *Le château du souvenir: Daphné, les hanches dans l'écorce, / Étend toujours ses doigts touffus* (Dvorac uspomene:

Subjektivno. U dnevnom boravku, obloženom atlasom,
Čekam zapovijedi Lady Valentine,
Znajući da kaput moj nikad nije bio
Točno u modnom trendu

Da u njoj pobudi
Trajnu strast;

Sumnjajući, pomalo, u valjanost
Dobro odjevenoga suda
O književnome trudu,
Ali nikad u razbor Lady Valentine;

Poezija, njezino polje idejā,
Ruba neoštra, ali u sredini mogućeg miješanja
S drugim slojevima,
Gdje se nisko i visoko poništavaju;

205

Udica da se upeca pažnja Lady Jane,
Modulira se tema kazališta,
A, bude li revolucije,
Može biti prijateljica i tješiteljica.

.....
Upravi dušu na drugu stranu,
»Dušu koja se hrani najvišom kulturom«,
Do Fleet Streeta, gdje je
Dr. Johnson³⁹ cvao.

Uz prolaz
Rasprodaja dokoljenicā
Dugo već otkako zamijeni uzgoj
Pierjskih ruža.⁴⁰

Dafne, s bokovima u kori,/ Pruža uvijek svoje bujne prste); Pound je *étend toujours* 'pruža uvijek, stalno' preinačio u *stretches toward me* 'pruža k meni': ona je *lover* koji se sâm nudi *pjesniku*.

39 Samuel Johnson (1709.–1789.), tvorac glasovitog *A Dictionary of the English Language* (1755.) te *Lives of the Poets* (1779.–1781.). *Life of Samuel Johnson* Jamesa Boswella (1740.–1795.) osigurao mu je svjetsku reputaciju. Fleet Street središte je novinskog izdavaštva.

40 Pijeride, kako su nazvane muze po području Pieriji, gdje su rođene.

ENVOI⁴¹

(1919.)

Idi, njemòrođena knjigo,
Reci joj da mi je nekoć pjevala onu pjesmu Lawesovu:
Da si bar shvatila pjesmu
Ko što si shvatila njezine teme,
U tebi to bi razlog bio da mi kroz prste progledaš
Čak i pogreške moje koje me teško pritišću,
I da slavi njezino dugovječnost pribaviš.

206

Reci joj da rasipa
U vjetar toliko blago,
Hajući tek za ono što, po milostima njenim,
Udahnjuje život trenutku,
Tebih htio da žive
Poput ruža u jantaru čarobnomete,
Crveno prekriveno narančastim, a sve preobraženo
U jednu jedinu tvar i u jednu jedinu boju,
Prkoseći vremenu.

Reci joj da krene
S pjesmom na usnama,
No neka je ne pjeva i neka ne otkriva
Njezina tvorca: neka druga usta,
Možda krasna ko i njena,
Mogla bi, s vremenom, steći njene poklonike;
Kada dva naša praha, s Wallerovim,⁴² budu sahranjena,
Premećući se jedan preko drugoga u zaboravu,
Kada mijena skrši sve,
Osim ljepote te.

41 Inače kratka završna kitica (prov. *tornada*), kojoj je bila jedna od svrha da poopći smisao dulje pjesme. Od modernih pjesnika njome se služio Swinburne. Kod Pouna završna pjesma prvoga dijela *Hugha Selwina Mauberleya*.

42 Edmund Waller (1607.–1687.), engleski pjesnik, čiju je poznatu pjesmu *Go, lovely rose* uglažbio Henry Lawes (1596.–1662.).

MAUBERLEY

Vacuos exercet in aera morsus.^{42a}

I.

Okrenut od *eau-forte*
*Par Jacquemart*⁴³
K uskoj glavi Mesaline:
»Penelopa prava
Bio mu Flaubert«,
A oruđe koje ima
Graver:

Čvrstoća,
Ne širok osmijeh, bila
Umjetnost, no umjetnost
Profila;

207

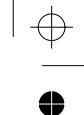
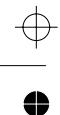
Bezbojni
Pier Francesca,⁴⁴
Pisanello⁴⁵ nevješt
Da krivotvori Ahaju.

42a *Metamorfoze* (VII.,786) Ovidijeve: ...i naprazno grize po zraku. Riječ je o lisici s brda Teumesa kod Tebe koju Kefalov pas uzalud nastoji uloviti. Na kraju se oboje skamenjuju.

43 *Bakropis od Jacquemarta*: aluzija na naslovnicu zbirke pjesama Théophilea Gautiera *Émaux et camées, édition définitive, avec une eau-forte par J. Jacquemart* (Emajli i kameje, definitivno izdanje, s bakropisom J. Jacquemarta), 1881., s pjesnikovim portretom.

44 Talijanski slikar (1420.–1492.).

45 Antonio Pisano (1397.–1455.), autor medaljona Sigismonda Malatesta, omiljenoga Poundova *condottierea*.



II.

Qu'est ce qu'ils savent de l'amour, et qu'est ce qu'ils peuvent comprendre? S'ils ne comprennent pas la poésie, s'ils ne sentent pas la musique, qu'est ce qu'ils comprendre de cette passion en comparaison avec laquelle la rose est grossière et le parfum des violettes un tonnerre! CAID ALI.⁴⁶

Tri godine, vrag prekriven ljuskom,
Ispijao ambroziju.
Sve prolazi, ANANGKE⁴⁷ vlada,
Na kraju propast stiže onu Arkadiju.
I on srnu sred njene fantazmagorije,
Sred njene galaksije,
NUKTOS AGALMA.⁴⁸

208

.....

Nošen... bezglavo nošen,
Molio vrijeme da ga oslobodi...
Od smetenosti, da označi
Orhideju novu što se rodi...

Da bude siguran... siguran...
(Posred prozračnog cvijeća)... vrijeme za nova uređenja —
Nošen naprijed
Do konačnog otuđenja;

Nemoćan, u nadolazećoj praznini,
TO AGATHON⁴⁹ iz pljeve da sije
Sve dok svoje sito on našao nije...
Njegov seizmograf više se ne krije:

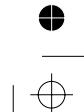
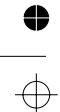
To jest, steče vlastiti poriv
Da izrazi relaciju

46 Što oni znaju o ljubavi, i što oni mogu razumjeti? Ako ne mogu razumjeti poeziju, ako ne osjećaju glazbu, što oni mogu razumjeti o ovoj strasti, kad je, u usporedbi s njom, i ruža gruba, a miris ljubičica grmljavina. CAID ALI (pseudonim Ezra Pounda).

47 Gr. *anágkē* 'sudbina, fatum'.

48 *Dragulj noći*: ulomak stiha iz Bionove pjesme posvećene Večernjači (IX.). *Orhideja* u idućoj strofi zapravo je seksualna aluzija na grčko órkhis 'mudo, jaje'.

49 Gr. *dobro*.



Između vjede i jagodice
Kao verbalnu manifestaciju;

Da prikaže niz
Neobičnih glava na medaljonu —

Mimoide, nesvjestan, razrogačenih očiju,
Perunika svezanih punu vazu
I kapljice à la Botticelli
Što tvore njinu dijastazu.
Anestezija, za godinu dana, otkri,
Odvagana, novom čuvstvu da je rad:
(Orhideji), punomoći
Erosovoj, i pogledu unazad.

.....
Usta grizu prazni zrak,
Kameni psi, nepomični na lózi,
U pretvorbi uhvaćeni,
Ostavljeni njemu kao epilozi.

209

»VRIJEME HOĆE«

Vidi pjesmu II.

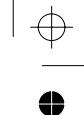
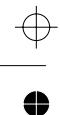
Još nejaka, slučaj ga je
Izabrao zbog žustrine,
Crvenkljunū ko zapregu
Što Kiterku u zrak vine.⁵⁰

Ni zbog sjaja porculana
U njemu se nije dala
Izmijeniti percepcija
Zbrkanih u društву zala.

Prem njegova boja
Njemu oči opi
Blaga ko da sva se
Kroz caklinu topi,

On to primijenio nije
Izravno na odnos državne vlasti

50 Gr. Kýthéra, otok na lakonskoj obali, gdje je Afrodita izišla iz vode (Kiterka). Crvenkljuna su joj zaprega golubovi i labudovi.



Prema pojedincu, pa je tog mjeseca mogla cvasti
Umjerenost: sve zbog ljepote...

Koraljni otok, pijesak lavlje boje,
Prsnu po sanjariji porculanskoj:
Neobuzdano se uznemiriše
Slike njegove mašte.

Odmjerenost, usred neoničeovskog brbljanja,
Smisao za stupnjevanja,
Sasvim neumjesan usred
Otpora valu pogoršanjā,

210

Poziv, puki poziv, na moć opažanja
Postupno ga odvede u osamljivanje
Gdje sve to provjeri
Uz snošljivije, možda, ispitivanje.

Pokraj stalnog uklanjanja
Vidljivoga svijeta,
On iskova oklop
Protiv očajanja,

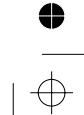
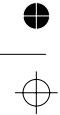
Minojska oluja,
Što, dopustimo, u ambrozijskim prilikama plamsa,
Zadoji ga snagom da se opre
Obeshrabrujućem nauku jednakih šansa.

I želja njegova da preživi,
Od radinosti smalaksala,
Postade olimpska *apathein*⁵¹
Pred biranim percepcijama.

Blijedo zlato, na način već rečen,
Neočekivane palme, koje
Sigurno ruše što umjetnika nuka,
Užitak mu ostaviše da u mašti
Čuje gdje se lomi utvarnog valovlja huka,

Nesposoban za najmanji iskaz ili kompoziciju,
Emendaciju, konzervaciju ili »bolju tradiciju«,

51 Božanska neosjetljivost.



Istančavanje sredstava, suvišnosti eliminaciju,
Uzvišenu atrakciju ili koncentraciju.

Ukratko: ništa osim plačne ispovijedi,
Lažnog odgovora što agresiju slijedi,
Usred propadanja, potonuća,
Netvarne *mane*
On dizaše slabašni *susurrus*⁵²
Svoje subjektivne *hozane*.

Krajnja poruga ljudskoj suvišnosti;

Gubitak cijene kod samozvanih »njegovih kladilaca«
Dovede do toga, kao što dobro znade,
Da se konačno
Iz književnog svijeta baca.

211

IV.

Rasuti Moluci⁵³
Što, danomice, već ne znaju
Ni kraj prvog dana: u podne ni truna
U bistrini mora,
Netaknutog naletom mosuna.⁵⁴

Gusto lišće
Prozirno pod suncima vrućim,
Zagasita žala
Koja ne plâče kobaltni zaborav;

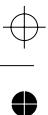
Ili u jutarnjoj magli
Sivo i roza koraca
Poput sudaca
Jato plamenaca;

Svijest razglobljena,
Ostavši samo
Isprekidana

52 Lat. *šapat*.

53 Fr. *Moluques*, otočne skupine u malajskom arhipelagu.

54 *Samum*, vruć pustinjski vjetar.



Niska;

Čun pacifičkih puta,
Obala nepredviđena,
A onda veslo
Na kojem se čita:

»Bijah
I padoh ko list:
Dovde je bačen
Hedonist.«

MEDALJON

212

Luini⁵⁵ u porculanu!
Veliki piano
Izriče profanu
Pobunu uz njen čisto soprano.

Iz zlaćane kućne halje
Glatka glava uvise klizi:
Kao Anadiomena⁵⁶
U Reinachovoj knjizi.⁵⁷

Medna rumen oko lica ovalnoga,
Pletivo i resa mnoga
Ko opredena u Minoja dvoru
Od kovine il jantara nepokornoga.

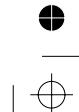
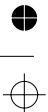
Ovalno lice ispod glazure,
Vedri mu obris ljupkošću soči,
Pod naponom lakim
Od topaza oči.

Preveo MARKO GRČIĆ

⁵⁵ Bernardino Luini (oko 1480.–1582.), slikar iz Lombardije.

⁵⁶ Gr. *Anadyoménē*, 'rođena iz mora' (Afrodita).

⁵⁷ Aludira se na popularnu knjigu Salomona Reinacha (1858.–1932.), francuskogova povjesničara umjetnosti, *Apollo, Histoire générale des arts plastiques* (1904.).



Hugh Selwyn Mauberley — poema ili, vjerojatnije, dvodijelni niz tek okvirno povezanih vinjeta — otkako se 1920. pojavio u Engleskoj, najviše je (prije *Cantosa*) komentirano djelo Ezre Pounda i, ujedno, među najvažnijima u poeziji 20. st. Objavljeno dvije godine nakon svršetka Prvoga svjetskog rata, ono je bilo izraz autorova otrežnjenja od vlastitog esteticizma i od društvenih vrijednosti georgijanske Engleske. Premda se on sâm tome opirao, kritika je u djelu nastojala iznijeti na vidjelo, uz impersonalne, i posve autobiografske elemente, čitajući ga i kao svojevrsnu, izravniju, *personu* nakon filološke kontroverzije koju je bila izazvala njegova prijevodna adaptacija *Homage to Sextus Propertius* godinu–dvije prije toga. I ovdje je, naime, posrijedi književni palimpsest. Po izvrsnoj studiji *Ezra Pound's Mauberley, A Study in Composition* Johna Espeya (University of California Press, 1955), razumijevanje pjesme otežava i sustav, vrlo sinkopiranih, privatnih, književnih i povijesnih aluzija te formalni, a i sadržajni, okvir; u pozadini, dvojice pjesnika: u prvom je planu Théophile Gautier i njegovi cizelirani katreni u knjizi *Emajli i kameje* (Émaux et camées), a u drugom grčki pjesnik Bion (oko 100. pr. Kr.) sa svojim, vrlo modernim, izlomljenim ritmovima koji podsjećaju na *verse libre*. Već je naslov prve pjesme, *E. P. Ode pour l'élection de son sépulchre* — koji se oslanja na poznatu Ronsardovu pjesmu, a, po mojem mišljenju, i na tri soneta Stéphanea Mallarméa, *Le tombeau d'Edgar Poe*, *Le tombeau de Charles Baudelaire* i *Tombeau (de Verlaine)* — najava ironične književne *samosahrane*: prošlo je bilo vrijeme nastojanju da se, u poludivljoj zemlji (Americi) obnavlja staro *sublimnō* i da se *tješti ljiljan iz žira*. Pjesnik je, naime, ne slijedeći Odisejev oprezni postupak, izvadio voštani čep iz ušiju i poslušao omamljujući pjev Sirenā prošlosti, sve dok, u tridesetoj, nije nestao iz književnoga sjećanja, kao anakronizam. U drugoj i trećoj pjesmi prvoga dijela, unatoč oproštaju s esteticizmom u prvoj, iskrasavaju ironične optužbe, upravo s estetskih pozicija, pro-

tiv modernoga vremena. No, to više nije žal za nepovratnim svjetom: on svojom blistavošću naprsto obasjava reljef bijede suvremenosti. Njegov se pakao doista razjapluje u *četvrtoj i petoj* pjesmi: bude se ratni, i poratni, moralni užasi velikoga sukoba 1914.–1918., u kojem sâm Pound (za razliku od prijatelja kipara Henrika Gaudiera–Brzeske, Guillaumea Apollinairea, Wilfreda Owenna, Siegfrieda Sassoona i dr.) nije sudjelovao. Tu se oplakuje mladost koja je, u milijunima, izginula za *uljudbu iskrpanu* (for a botched civilization), za *staru kurvu pokvarenih zubi* (for an old bitch gone in the teeth). U pjesmi *Yeux Glauques*, bez izravne povezanosti s prethodnim nizom — osim, možda, po kontrastu — evocira se sjećanje na esteticizam prerafaelitâ Ruskina, Rossettija, Burne–Jonesa, u Gladstoneovo doba, koji se našao na brutalnom udaru kritike, osobito Buchananove. Sâm je pak francuski naslov komponiran riječima iz Gautiera: *glauque* (sinj, sivozelen) bio je njegov omiljeni pridjev. Ovdje se, zapravo, aludira na Burne–Jonesovu sliku *Kralj Cophetua i prosjakinja* za koju je pozirala Elizabeth Siddal, žena Rosettijeva: njezine prekrasne oči, gotovo odvojene od tijela, činile su se Poundu kao znak društvenog oboljenja epohe: one su, kako piše Christine Froula, u prerafaelitskoj umjetnosti bile istodobno i *kritika i simptom*. U *Siena mi fe, disfecem Maremma* obnavlja se spomen na pjesnika Victora Gustavea Plarra, izbjeglicu iz Strasbourg-a nakon Francusko–pruskoga rata, pa, prema tome, sličnog Danteu i samome Poundu, te na Ernesta Dowsona i Lionela Johnsona, kao nekonvencionalnoj suprotnosti banalnosti kulturne pozadine. Oni su simboli novog esteticizma, priljubljenijeg sa stvarnošću. *Brennbaum* i *Mr. Nixon* oličavaju korifeje komercijalizirane književne i medijske scene. *Deseta* pjesma kriptični je portret Forda Madoxa Forda, autora *The Good Soldier*, koji se 1919. povukao od buke svijeta u pitoresknu brvnaru (s rupom na krovu), gdje je pisao i kuhao delicije za prijatelje. U *jedanaestoj* pjesmi frazu *Čuvarica sveg mletskog* (Conservatrix of Milésien) Pound je preuzeo iz kratke priče Rémyja de Gourmonta *Stratagèmes: des femmes... ces conservatrices des traditions milésiennes*. Ona je, kao i svijet kojem pripada, protivnica prerada i obnavljanja starih vrijednosti. Ovdje je to, vjerojatno, aluzija na neku zbiljsku ličnost iz Poundova kruga. *Dvanaesta* pjesma slika je pomodnoga londonskog književnog salona. Lady Valentine možda je načinjena po salonskoj domaćici Ottolini Morrell, dok je Lady Jane preuzela iz *The Figure in the Carpet* Henryja Jamesa. Fleet Street, u Poundovo doba središte engleskog novinarstva, nekoć je bio boravište leksikografa, kritičara i pjesnika Samuela Johnsona: ovdje se aludira na slom visoke kulture pred naletom novoga financijskoga kapitala. *Envoi*, svršetak prvoga dijela *Hugha Selwyna Mauberleya*, ponavljujući inkantaciju Edmunda Wallera, iz 17. st., *Go, lovely rose*, koju je Henry Lawes uglazbio, podsjećanje je da je englesko pjesništvo doseglo vrhunac upravo kad je bilo vjenčano s muzikom. God. 1918. Pound je izrazio želju »da oživi umijeće lirike koja bi se pjevala« i da bi, u nedostatku čega boljega, bila dovoljna i imitacija Wallera i Lawesa. S naslovom *Mauberley* (1920) počinje drugi dio spjeva u kojem se izvrgava kriti-

ci čak i tadašnji esteticizam — premda je opreka esteticizmu prerafaelitā esteticizam graverā precizan, ali, istodobno, bezdušan: tu se Mauberley (*persona* Poundova) ironično prikazuje kao minorni umjetnik, Odisej kojem je Flaubert prava Penelopa, i koji, poput Ovidijeva psa, grize prazni zrak loveći lisicu u utvaru: graverskom se tehnikom može izraditi samo mrtvi portret u profilu. Tu je i aluzija na renesansnoga majstora: u Reinachovu *Apollu* o Pieru della Francesca govori se kao o »hladnom i bezličnom«. Mauberleyev (Poundova) umjetnost, sugerira se, bila je zasnovana na literarnim obrascima, a ne na istraživanju života. Druga pjesma drugoga dijela evokacija je Mauberleyevih erotskih frustracija: u to je doba Pound intenzivno razmišljao o odnosu sekualnosti i kreativnosti, te njegov Mauberley osjeća da je sve to za njega došlo prekasno i da su ga napustili i Eros i Muza. *Vrijeme hoće* (doslovno: *The Age Demanded* ('Doba je tražilo, ili zahtjevalo') naslov je pjesme (koja aludira na drugu pjesmu prvoga dijela) u kojoj se izlaže Mauberleyeva nemoć ili da oživi staru ili da uspostavi vlastitu poetsku tradiciju, pa se, u očaju, stropoštava sâm u sebe postajući žrtva fantazmagorijâ. Četvrta pjesma, slikajući prizore dalekih arhipelaga, neku vrstu idilskoga utočišta, priziva smrt Mauberleya kao pukoga ispraznog hedonista. *Medaljon*, počinjući s Luinijem u porculanu — kao podsjetnikom na Mauberleyev estetički bijeg od ozbiljnosti vremena — priziva Botticellijevu sliku Afrodite Anadiomene, iz mora rođene, u Reinachovoj popularnoj knjizi. Ako se *Hugh Selwyn Mauberley* uzme i kao ironični autoportret Ezre Pouna — premda je Mauberley više književni *tip* jednoga vremena nego *pojedinac* — upravo zbog razornoga osvjetljavanja vlastitih *stvaralačkih slabosti*, paradoksalno, postaje njihovo *stvaralačko prevladavanje*, izraz *snage*. Ova velika, i često nepronična, pjesma prvi se put u cjelini pokušava prevesti na hrvatski. Izvornik je preuzet iz izdanja *Ezra Pound, Poems and Translations*, The Library of America, New York 2003., s kronologijom i napomenama Richarda Sieburtha. Najnužnije popratne napomene uz ovaj prijevod preuzete su iz knjige *Christine Froula, A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*, A New Directions Book, 1982.

215

M. G.

Klopka za uspomene

Dorta Jagić

Graz na Muri

Putopis

216 NOVA GODINA U NOVOM GRADU

Rujan mi je oduvijek značio početak godine, otprilike kad pada i židovska nova godina, Roš Hašana. Dakle, 1. rujna je za mene kraj plavoga odmora u sjeni oleandra i novi početak u sjeni bukve. Tako je bilo i s ovim rujnom 2011. Ljeto je na zagrebačkim ulicama polako starilo kao prezreo šipak, ali još je uvijek bilo žarko, bujno i zlatno.

Godina je tek počela, a ja već putujem. Iako nisam bezdomnik, s nekoliko kovčega u rukama vlakom putujem na odredište ne toliko daleko od Zagreba, na neku vrstu prikladnog udomljenja. Makar privremenog i čak dijelom profesionalnog... Svejedno, kao princeza prvi put idem živjeti tamo gdje mi je i mjesto, u dvorac iz snova na vrhu brda koje se diže usred lijepog grada. Taj se ljestvi grad voli predstavljati kao multikulturalni grad-društvo za zaštitu duha. U njemu sve vrije od stipendista i stipendistkinja, studenta i genijalaca azilanata svih boja i oblika. Inače ga prosječno čeljade zna s jedne strane, po šopingholičarskim hodočašćima, a s druge strane po inflaciji »oduševljenja« siromaštvo, represijom i Balkanom. Uz to, poznat je po uspješnim festivalima, predivnim parkovima i zanimljivom arhitekturom te mlakim provincijalnim vjetrićem usred svega toga. Dakle, čula sam svakakve glasine o europskom gradu snova, ali ja ću čekati svoju istinu. Taj moj grad snova je Graz, a ja sam počasna gošća na mjesec dana, spisateljica kojoj je ovaj boravak nagrada s prošlogodišnjeg susreta Nezavisnih nakladnika Hrvatske u Pazinu. Zapalo me točno trideset i šest dana pisanja na Schlossbergu, ili mjereno pop-artovski, dobila sam svojih pet minuta.

USPON NA SCHLOSSBERG

Uz šumom obraslo, predivno brdo svojim me malim crvenim autom kao kočijom vozi do rezidencije Luise Grinschgl, tajnica iz ureda Kulturvermittlunga. Iza sunčanih naočala zagledala sam se u pročelje svoga novog doma usred ostataka staroga grada. Nema sumnje, tu će biti sigurna, možda čak i presigurna. Naime, saznala sam da je u Guinnessovu knjigu rekorda stari grad ušao kao najjača utvrda svih vremena. Kako se to tako precizno izmjerilo, ne znam, budući da »sva vremena« uključuju i budućnost.

A osim tog moga dvorca, na nemalom području stare gradske tvrđe može se vidjeti trista čuda, slatki zdepasti toranj sa satom, bivša barutana pretvorena u restoran, vinova loza pred biskupskom kamenom »klupom smrti«, duboki zdenac nazvan »turski«, jer su ga iskapali, među ostalima, turski zatvoreniči, pa kineski paviljon, stara gotička vrata, veliki i mistični kazamatni, neke utvrde u kojima su bile staje (i zatvor), Garnizonski muzej, pa veliki kameni Hackerov lav, izamamni sustav podzemnih hodnika. Pravi grad za sebe, grad nad gradom. Među svim tim čudesima Schlossberga, nekako je taj moj dvorac oku najneimpresivniji. Zapravo, nevidljiv. Nikako nije onaj arhetipski iz bajki, ali nisam ni ja ona prava krhka princeza. Više sam nekakva moderna princeza opće prakse... Taj dvorac za udomljenje pisaca zapravo je malo veća šarmantna vila na sjenovitoj padini koju je u 18. stoljeću neki vojvoda Cerinni dobio kao darovnicu za ratnu pobjedu nad francuskim trupama. Izgrađen je niže od kule sa satom koja, između ostalog, građanima služi kao orijentacijska točka u vremenu i prostoru. U tom Cerinni dvorcu su tri stana koja grad Graz od 1995. da je na raspolaganje piscima iz cijelog svijeta. Mnogi su moji hrvatski kolege sa svojim moćnim olovkama prošli kroz te stanove, odmah po dolasku na namještaju uočavam svakojake naznake i tragove proteklih udomljenja... Trenutno su ostala dva stana prazna, tužno tiha. Neki bi rekli, samoća je pola zdravlja, ali ipak... Dani mi se nižu u laganom unutranjem krvarenju, ponedjeljak, utorak, srijeda, četvrtak, petak odzvanjaju samo moji koraci po drvenom stubištu. Ponijela sam previše cipela i kupila previše praznih bilježnica. Ponijela sam previše navika na svoje zagrebačke prijatelje i ritam svoga grada. Prvoga tjedna osjećam posebno snažnu tjeskobu i u gradu i u stanu, neku gorku stranost usred sve te počešljane, pometene raskoši i meda. U sumrak bi me često spopadale misli o bijegu kući u svoju tavansku sobu. Kad dogori do noxtiju, palim kompjutor i utrčavam na facebook–plaz, otvaraju se i chat prozorчиći... Nakon deset minuta osjetim sramotno olakšanje.

217

Danima u dvorac nitko ne dolazi, osim ponekad čistačica. Da netko želi, Cerinnijevom dvorcu može prići s tri strane. Može se popeti čudesnim liftom u brdu, ili serpentinastim šetalištem u sjeni krošanja, ali meni najdraži prilaz dvorcu je iz čarobnog vrta obitelji Herbertstein, uz uspon vanjskim starim »ratnim stubama«, njih 260. Ovdje me dočekalo toliko toga, osjećam se kao



218

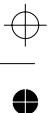
kruška na srebrnom pladnju luksuza, dobila sam čak dva dvorišta, i čak ključeve od oba. Jedno je ekstrovertirana prostrana terasa nad gradom s cvjetnim nasadima, a drugo dvorište je ispred ulaza u vilu Cerinni, manje je i introvertirano, uvučeno. Do njega vodi niz blago ispucalih stepenica od opeke prekrivenih smežuranim kuglicama pocrnjelih oraha, bršljanom i svakojakim otpalim lišćem. Volim to dvorište, sjenovito je i prisno. Prvo je dvorište zapravo najviši, kraljevski uređen dio stepeničastog vrta obitelji Herbertstein, s klupama u nizu i zavojitim puteljcima među ukrasnim grmljem i ružama. Kad me zapeku tišina i samoća stana za točku osvježenja odabrala sam drvenu klupicu u debeloj sjeni borova i pod krošnjom razgranate japanske jabuke. Ta mi je skrovita klupa simbol prvoga vrta, savršene dokolice. Trenutka mladosti i njezinog osjećaja moći. Dojam neke iznenadne kraljevske privilegije nabuja iza deset navečer, kad ta terasa postaje samo moj privatni perivoj, jer se ogromna kovana kapija povije kamenih stuba zaključava za turiste. U nekim zvjezdanim noćima u kojima bi se s terase samo za moje oči otvarao raskošan pogled na cijeli osvijetljen grad u dolini i svjetlucavu rijeku, a ja bih svejedno bila prazna ili sjetna, umom bi mi sijevnula ono Isusovo pitanje: »Što će čovjeku da dobije i cijeli svijet ako izgubi svoju dušu?«

Ponekad mi se svida nevidljivost. Veći dio dvorca nije vidljiv ni turistima ni drugim ljudskim bićima, jer se južna strana dvorca stapa sa strmim bedemom staroga grada, sa sjeverne strane ga zaklanja s uzvišice osunčani vino-grad sa, nasreću, nekako nikad dokraja obranim grožđem. Najveći, istočni dio je posve u sjeni šume. Svakoga se dana po nekoliko puta uvlačim među ta dva mala, ali rodna trsa sa škarama, odsijecam bogate žute i crne grozdove i unosim ih u utrobu svog dvorca. Zobljem grožđe i osjećam se arkadijski, kao da sam u rogu obilja. A vani grožđe kao da preko noći stalno nastaje i nastaje...

Moj je stan najmanji od sva tri u dvorcu i skromno namješten, ali ugodno. Sve je u bijeloj neboji. Osim dva stola, ormara i kreveta, stanom dominira velika bijela kuhinja, kao prazno slikarsko platno. Uz kuhinju, najvažnija točka stana niska je stalaža s knjigama. Izgleda da su se na tim jednostavnim daskama godinama navlačili sedimenti pročitanoga. Neočekivano tekstualno naslijedstvo koje se prenosi sa stipendista na stipendista. Većinom su to monografije, zaostale brošure, vodiči i usput kupljene knjige mojih prethodnika, većim djelom na njemačkom i dijelom silno prašnjave. Gotovo su svi ti tekstovi i knjige bili u nekoj bitnijoj vezi s Grazom, povješću i pričama o Grazu. Uglavnom grazomanija. Čujem da su moji prethodnici u dvorcu marljivo pisali o boravku ovdje. Naprimjer, Edo Popović je napisao hvaljeni roman »Kameni pas«.

I doista, u Grazu se sve vrti oko Graza. Kao da je i samim stanovnicima Graz turistička senzacija, konstantno podražajno sredstvo. Na terasi među cvjetnim lijehama grupice i domaćih i stranih turista stalno fotografiraju, hodaju tamo-amo poluotvorenih ustiju, sjedaju na klupe i ponovo dižu da bi još





bolje vidjeli blage valove starih krovova koji djeluju kao površina nekakvog gradskog Crvenoga mora. Ponekad s tugom, a ponekad s veseljem s tih klupa često čujem komadiće našega jezika u raznim varijantama. Neki mladi sjede u travi s gitarama među šarenim grmovima cvijeća, na mjestu odakle je smrt najdalja točka. Život kao na slikama impresionista. Roditelji opominju musavu djecu, potežu ih za ruke kao konopce. U rukama se klate boce s tekućinom, za podlijevanje unutarnje sreće. Bilo je dana kada su cijele grupe mladih sjedile na vidikovcu s crtaćim blokovima i grizle zamišljeno olovke gledajući u panoramu. Stranci koncentrirano promatraju gradske četvrti, pokazuju kažirstom u crkvene tornjeve i zgrade. Penjući se ili silazeći »ratnim stubama«, dive se dramatičnoj ljepoti »visećih vrtova« Graza, na čijim terasama rastu svakojake botaničke ekstravagancije, mediteransko grmlje, smokve, limuni, glicinije, čak i ginko. Nije čudo da je tu živjela prije nekoliko stoljeća i nekakva luda egzotična ptica slična izumrlom dodou. A nije čudo ni da su je izlovili.

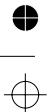
ZVONA

219

Sama sam, ali nije tiho. Po cijeli dan živim u svečanoj, uzvišenoj buci zvona sa zvonika »Liesl«, sa zvonom teškim gotovo pet tona. Ali to je neorganski zvuk, neutješan, nedruštven. Uostalom, u podrumu uzvišenog zvonika se nalazio najokrutniji zatvor u tvrđavi. Dakle, kome zvono zvoni? Odmah po ustajanju navijam kao konkurenčiju zvonima nekakvu tobožnju glazbu s radija. Mijenjam stanice, što veselije i gluplje, to bolje. A i taj superbrzi njemački iz usta spikera nekako podiže u normalu. Ako se ne spustim u mirise omiljenog kinесkog restorana, uz treštanje dance glazbe kuham ručak, brišem prašinu, pjevam glupave hitove i osjećam sreću. Dok perem rublje ili glancam podove pravim toplu kućnu buku, kao kupku za uši. Kad pada kiša i hladno je, pjevurenje prelazi u deranje s dna pete, puštam glas kao da će me to spasiti od nekog zatvora u kuli.

LIFT

Svaki je lift ovoga svijeta čista okomitost, nema lijevo–desno. Bešumni pokretni uskličnik unutar statičnog prostora. Liftovi me asociraju na samoću i tjeskobu, anonimnost. Posebno neki liftovi Novoga Zagreba, kao i stari, zapišani liftovi. Unutra si kao kategorija organske magnetske igle. Neobično, liftovi kao da češće padaju nego se uspinju. Kad kažeš lift uglavnom pomisliš na slobodan pad. Neke ljude privlači i plaši ta nemogućnost kontrole, a mogućnost da se nekako pokvari, zaglavi kod nekih izaziva otežano disanje i klaustrofobiju, i, napoljetku, pješačenje.





220

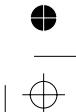
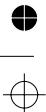
Rijetko je lift kao lift cilj puta, a ne tek sredstvo »teleportacije«. Ipak, sjećam se da sam jednom šmugnula u varšavski hotel Bristol samo da bi se vozila pozlaćenim liftom gotovo do neba. Naravno, u Grazu cijeli dan vozi poseban lift nad liftovima koji je dobrom dijelom cilj posjete Schlossbergu. A ja sam dobila propusnicu kojom se mogu voziti do mile volje, što i činim. Kao metafora pobjede nad paklom, kroz mračnu rupu u brdu duboku 74 metra na lijepi trg ispred kule s urom, za manje od 1 eura, putnike dovozi staklena kapsula s neonski plavim svjetlima. Zabavlja me što s ovim liftom noću prestajem biti princeza a postajem Pepeljuga, jer uvijek moram paziti da se iz gradskih tumaranja vratim do ponoći, kad se lift zatvara.

PISANJE, SAMO PISANJE

Ovdje sam da bih nešto napisala, i to dobro. Prvi put u životu ne moram misliti ni na što drugo, samo promatrati i pisati. Gotovo svakoga dana zapisujem natuknice, skice, crtice, fragmente za masivnim stolom ispred visokog prozora. U razmišljanju mi pomaže što kroz prozor vidim izduženo, krošnjasto staro drveće na padini obraslo raskošnim bršljanom. Stabla su naoko mirna i ne-pomična, kao goleme olovke zabodene u zemlju. Oko gustog, krošnjastoga drveća moćan zuj i šuštanje. Nešto kao nemametljivi podton života. S vremena na vrijeme se prolomi cvrkut i povremeni zvuk lomljenja grančica, trag sitnih životinja. Niz padinu se zakotrlja sitno grumenje zemlje. Mali, beznačajni odron. (Tako je ponekad s mislima, zapisujem.) Graz je moj zadatak, pa čitam razne vodiče kroz Graz. Najdojmljiviji je *Mein Graz ist dein Graz*, vodič kroz grad koji su napisali mladi umjetnici. Na prvim stranicama crvenim slovima pišu informacije poput ove: 360 000 ljudi su studenti na sveučilištima Graza. Ili: Većina građanki Graza se zovu Maria, Elisabetha i Anna. Ili: Prosječna primanja građana Graza: € 2 168. Većina i prosjek, a to dvoje me zbilja rijetko zanima. Čitam i pokušavam odvajati važno od nevažnog, moj Graz od njihova Graza i zapisujem natuknice nekakvog unutranjeg putopisa. Vani, kao poludjeli elektroni slasti, debele pčele plešu oko skromnih cvjetova bršljana i goste se na rujanskem suncu. Posvuda miris meda, u zraku, na lišću, koži. Trava, drveće, lišće, sve to zelenilo koje diše kao da će se ugušiti od sreće. Osjećaš da neki posebni, gradski med teče nekim neupadljivim fugama i pukotinama, kao krv. U vodičima piše da su službenim bojama Graza proglašili bijelu i zelenu, ali meni je Graz boje livadnoga meda. Među drvećem tu i tamo granama protrči crna vjeverica, ili prhne kos. Da ne budem posve sama.

SPUŠTANJE U GRAD

I u Zagrebu živim na brdu iznad grada, i da bih se spustila do njegovih sivih i šarenih laža moram se dugo voziti autobusom i tramvajem. Čim padnu kiša ili

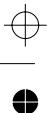


snijeg nije baš poticajno to u svakom smislu silazno putovanje. Ali s ove kule bjelokosne u srcu stare utvrde ništa mi nije slade nego se ležerno spustiti za nekoliko minuta u vrevu grada, među gomilu opuštenih i ravnodušnih pješaka po trgovima i ulicama. Slično kao i kod nas, dojam cjelodnevne dokolice, kavica i kolači. Dok česti tramvaji klize tračnicama kao brodovi, ljudi sjede po klupama na glavnem trgu kod velikog zdenca nadvojvode Ivana. Dok grickaš koštice pogled se najlakše lijepi uz grandioznu zgradu vijećnice. To je pravi bajkoviti dvorac s kupolama, tornjićima i satom. Odmah do te zgrade, kao neko upozorenje, smješten je Pokrajinski muzej srednjovjekovnog oružja s najvećom zbirkom oružja na svijetu (30 000 eksponata!). Neka se zna s kim se ima posla. Odmah preko puta izdiže se slikovnica, poznata »oslikana kuća« topnih crvenkastih tonova s freskama bogova iz grčke mitologije oslikana u 18. stoljeću. (Blizina grčkih bogova i najveće oružarnice nekoga bi mogli podsjetiti na djeda Wagnera.)

Unatoč tim visokoparnim punktovima, ne treba mnogo tumaranja da osjetiš čarobnu zgusnutost i prisnost grada, s nečim mediteranskim u strukturi. Kao da ćeš izbiti na obalu nekog pitomog mora samo ako ćeš dovoljno dugo šetati prema južnim četvrtima. Grad se doima jako mlado i vječno, iako nije. Teško mi je pojmiti da je 1945. nemali dio grada uništen nakon bombardiranja iz zraka, jer mi pročelja dјeluju kao da se ne mogu zagrebati ni nožem.

221

Nevidljiva geometrija centra grada je izvedena tako da uvijek hodaš po nekoj zlatnoj dijagonali do kuta s čupom obećanja sreće. A ta dnevna sreća je šuljati se kroz skrivene uzane uličice koje se kapilarno istežu iz glavne Herengasse razapete između glavnoga trga i Jakomini plaza ili se kao mačka zavlaci u unutarnja dvorišta s renesansnim arkadama, penjati se na velike balkone i lože, gledati u tajnovite prozore s okruglim lukovima. U takvoj sceneriji budi se neki sladunjavci dio tebe i zatrepće nožicama kao balerina. Kad ćeš moći opet tako neobavezno uživati u skladnoj mješavini suvremene arhitekture, neoklasizma, baroka, renesanse, venecijanskih palača? Sa sve tanjim novčanikom ulaziti u bezbrojne pekare, knjižare, zalogajnice, fensi dućane za vječito goli i bosi ženski svijet, Benetton, Zara, New Yorker, Stefanel. Dućani su bijedna i skupa alternativa ljudskoj komunikaciji, a opet nekakva jest, jer u gradu ne poznajem ama baš nikoga, ne računajući one službeni znance iz Kulturnermittlunga. Austrijanci, čudan neki svijet. Bez uvrede, ali nakon svega mi je ostao neki dojam da su Austrijanci, a tako i stanovnici Graza, gumeni, neupadljivo i solidno skrojeni organski lampioni, bez pravog punjenja. Kao da su europski Kinezi, svi su mi isti. Ali nema se što prigovoriti, svi su ljubazni, uredni i blago prazni. Tolerantni. Pitala sam se mogu li se Austrijanci buniti protiv nečega? Moju predrasudu jednoga su vikenda djelomično razbili podignuti transparenti i peticija na glavnem trgu protiv članstva u EU. A da nisu samo funkcionalni građani od 8 do 4, već i ljudi od krvi i mesa dokazuje ljudav prema pivu i glazbi.



222

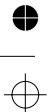
Želja da upoznam nekoga zanimljivog kotrljala se danima za mnom po ulicama. Ako ništa drugo, gdje su svi ti gradski ridikuli koje svaki normalni grad ima, nigdje da mi nešto šašavo dobaci neki razbarušeni originale prljavih noktiju... Jedini osebujniji likovi su oni imigranti tamnije kože koji na svakom koraku turaju pješacima pod nos ulični časopis *Megafon*. Sadržaj se uglavnom tiče, naravno, grada, i izuzetno je skup za to što nudi. U Grazu je odnedavna zabranjeno proziti, pa je to prodavanje časopisa jedan od načina integracije onih s ruba. Je li u zemlji Dembeliji zabranjeno biti siromašan i neuspješan?

Kako bilo, prepuštena sam samom gradu kao biću stalno raspoloženom za druženje, što nije loše. Graz kao prijatelj, ako voliš slatko. A ja ne volim slatko baš svaki dan. Već prvih tumaranja po nazužem centru grada ostaje dojam da je grad zašećeren i uglancan kao kraljevski ured. Jedna novinarka iz *Slobodne Bosne* koju sam upoznala na nekoj usputnoj kavi, ne slažući se s mojom primjedbom, rekla mi je da joj nakon Bosne itekako odgovora toliko glazure i šaum pjene. To donekle mogu razumjeti. Društvena i duševna hipoglikemija.

Dani se pune kao i kod kuće, brojnim večernjim čitanjima i promocijama, muzejima i galerijama, crkvama, festivalima, koncertima, kazalištima... Na poziv, odlazim u posjet i Institutu za slavistiku i velikoj knjižnici, gdje imam što za vidjeti — gomila stručne literature i beletristike kao u Aleksandrijskoj biblioteci, zahvaljujući trudu nevjerljivne profesorice Barbare Sax. Osim po fakultetima, dobra za živce, kao i za osjećaj da se nešto događa istraživačka su tumaranja po toku onih glavnih linija izduljene karte Graza koju je netko od mojih prethodnika zalijepio na ormar. Kartu grada treba naučiti cipelama, a ne mozgom. Najslade je izgubiti orientaciju u noćnim lutanjima, preplašiti se nečeg neiskazivog u zakučastom spletu ulica, iako je i to u Grazu teško. Ako se ne varam, uspjelo mi je tek u nekim južnjim četvrtima... Graz je podijeljen na 17 četvrti, pa ti biraj hoćeš deset lijepih ili sedam tužnih ružnih. I nije baš tako mali kako se govori... Kako složiti cjelovit doživljaj, od gomile stabala vidjeti šumu? Zlatno pravilo kaže da samo treba naći prave detalje koji stoje za cjelinu. A uostalom, Graz nije jedan, svako doba dana nosi svoju verziju Graza.

CIGANSKI ORKESTAR I GLOCKENSPIEL

Punokrvno jutro je ono koje te još blago ošamućenog zapljasne u lice nedjeljnom ljepotom i u ponедjeljak. Zanimljivo lice ili neočekivani susret s uličnim sviračem kod barokne crkve, nakon odlaska u golemu limenku supermarketa u Sackstrasse po svaštarije. Skitnja po Hofgasse, možda kupovanje peciva u carskoj pekarnici čudnoga imena Edegger-Tax s drvenim portalom kao da ulaziš u nekakvu gotičku crkvu brašna. Kad mi se ne piye kava u stanu, najčešće se uspnem uz vilinsku Sporgasse i na Mehlplazu popijem dupli espresso s mlijekom na terasi kina Schubert. Konobar ima nešto od lica Woodyja Ale-



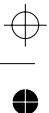
na, pitam je li to bio uvjet za ovo radno mjesto. To ugodno otrcano kino s ružičastim foteljama odmah je do, čini mi se, najživotnijeg trga Glockenspiel-plaz. (Nesumnjivo, životan je i Jakomini plaz, ali na iskreniji i prljaviji način). Na Glockenspielplazu nedužan čovjek najčešće mora proći kroz vrevu turista s bučnim vodičima, ali mirisi iz restorana i razni svirači imaju apaurinsko djelovanje. Iz nekog djetinjastog razloga prolaznici vole u 11, 15 i 18 sati dignuti glavu i zaplijiti se u dva visoka prozorska okna kroz koja izlazi rasplesani drveni par u narodnim nošnjama. A zvona zvone li zvone. Nisam impresionirana ni palačom Saurau kao uporno isticanom atrakcijom, pod čijim se krovom nad pješake nadvija šarena lutkica turskog ratnika s isukanom sabljetinom. Od svih tih znamenitih drvenih lutkica po gradu mnogo su zanimljivije su neutaktivne i prolazne ljudske pojave. Naprimjer, jednoga osobito sunčanog jutra sjedila sam na uskoj terasi kafića s teglicom cvijeća u krilu, a ispred kina svirao je šlagere mali raštimani ciganski orkestar. Pravi filmski prizor. Voda »benda« s pohabanom violinom pod bradom dirljivo je razrok i smiješi se rijetkoj publici stidljivim osmijehom. Dok razroki nježno gudi, preočit je njegov stid zbog dvojice nehajnih gitarista koji nisu uvježbali svoj glazbeni dio. Došlo mi je da ga zagrlim i odvedem ga na krov Opere da tamо kraljuje i živi. Njihov bljedunjavi menadžer slineći prilazi gostima i predubokim naklonom pruža škrabici koja ostaje gotovo prazna. Kad je završio s »poslom«, trio raštimano odlazi razočaranih lica prema nekom drugom trgu, bez eura u džepu. Njihov krežubi »menadžer« gaca iza njih i izgleda kao da će im leđa prebiti pogledom.

223

Nedaleko tog trga s drvenim lutkicama i zlim menadžerima naišla sam na dobro opremljenu englesku knjižaru. Za radost nije potrebno mnogo. U knjižari bez mnogo kopanja nalazim pravo malo blago, za koje nisam ni znala da postoji. Ma tko od mojih prijatelja uoće zna da postoje kratke priče Sylvie Plath »Johnny Panic and the Bible of Dreams«? Nekoliko noći prije spavanja uživam u tim zapletima prepunim atmosfere prijeteće oluje, bizarnih snova ispisanih u kratkim i duhovitim rečenicama. Frau Sylvia i ja u Grazu, same pred oluju.

PISCI I GRADSKI PISCI

Postoje pisci, a postoje i gradski pisci. Postoje stipendije u Grazu od mjesec dana, a postoje i jednogodišnje, onaj sretnik s jednogodišnjom stipendijom je takozvani Stadtschreiber, gradski pisac. Nažalost, nisam taj, ja sam tek lokalni, dvorski pisac. Zašto to kažem? Jednog prijepodneva napokon je razbijena moja jednina, pukla je stršeća žila samoće tako što je u najprostraniji stan našega dvorca uselila još jedna princeza s našiljenom olovkom. Princeza Barbara Marković dolazi iz dva BB grada, iz Beča i Beograda, baš kao što i njezina literatura dolazi iz oba grada. Svojim je prvim proslavljenim romanom ni manje



224

ni više nego Thomasa Bernharda dovela u beogradske klubove. Po njegovu tekstu *Hodanje*, napisala je manju knjigu–remix *Izlaženje*, točnije, sve je njebove rečenice uspješno izmiksala, prevela u beogradski noćni život triju djevojaka. Kao i većina publike, uživala sam u Barbarinom inicijacijskom nastupu u Literaturehausu, gdje je na sočnom njemačkom čitala i svoje sočne priče. Kad je sunčano, Barbara i ja zasjednemo na stolice u vrtu u blizini orahova stabla i pričamo uz doručako koječemu. Barbara voli reći da smo baš »dobre komšinice«. No, kao prava zvijezda, Barbara često nastupa po Njemačkoj i Austriji, pa nažalost prilično rijetko uživamo u »komšiluku«.

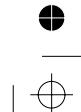
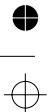
Po dobrom običaju moga skrbnika, gradske institucije Kulturvermittlunga, organiziran mi je posjet redakciji književnoga časopisa *Manuskript*, a to znači i legendarnom glavnom uredniku, Alfredu Kolleritschu. Ove mi je godine u ožujku u *Manuskriptu* izašao ciklus pjesama o zatvorenim sobama, i Lui-se Grinschgl mi je znala naglasiti da se trebam osjećati počašćeno. Naime, to je kulturni časopis u kojem su kao mladi objavljivali Elfride Jelinek i Peter Handke. U redu, počašćena sam. U redakciji me dočekala mlada spisateljica Andrea Stift, nježno stvorene užarene kose i osmjeha. Darežljivi su ti manuskriptaši, već nakon deset minuta razgovora Andrea mi poklanja svoj roman *Klimmen*, a Alfred svoje *Selected Poems*. Neugodno mi je zbog mojih praznih ruku, budući da mi nijedna knjiga još nije prevedena na njemački. Da sam ostala pola sata, vjerojatno bi mi i knjige preveli do pauze za ručak.

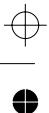
VELIKANI

Brojni izleti i razgledanje Graza pod vodstvom nekog lokal patriota ne može proći bez ponosnog isticanja znamenitih Štajeraca. Međutim, redovito zaobilazeći spomen J. Keplera ili Teslin boravak u Grazu, šepire se s dva upitna velikana, od koji je jedan Leopold von Sacher Masoch, koji je prvi opisao mazohističke radnje u romanu »Venus im Pelz«, pa je mazohizam ime dobio piscu u čast. Drugi je sklon prije svega sportskom mazohizmu, a zove se Arnold Schwarzenegger. Boravak u Grazu nije mogao proći bez posjete njegovo najobičnijoj rođnoj kući na svijetu u selu Thal pretvorenog u muzej, i nedalekom šumama okruženom mutnom jezercu na čijim je valićima, odloživši vesla, zaprosio svoju buduću prevarenu suprugu Schneider. Ostalo je povijest.

TRŽNICA UZ OPERU

Sve tržnice ovoga svijeta su najživljiji dio grada, ne samo zbog živahne razmjene. Ima nešto u tomu da se na tržnici prodaje sama svježina, nova i živa tvar. Sve što se nudi na drvenim stolovima podsjeća na slavljenje radosti dana. U Grazu ima više tržnica, ali najveća i najpopularnija je na prostranom Kai-



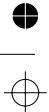


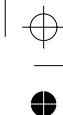
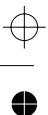
ser-Josef-platzu. Nakon vruće kobasice na kiosku, jednog sam jutra postala vlasnica teglice raskošnoga grma crvenih cvjetova da mi bude umjesto žarulje u stanu. Ali nisam tu zbog kupnje. Ako i ne namjeravaš ništa kupiti, prepuni štandovi su lijek za rutinom zagadene crno–bijele oči. U jakom kontrastu, tržnica se smjestila preko puta zgrade Opere. Upravo se za početak listopada na ogromnom crvenom plakatu najavljuje premijera Otella. Kao najbliži susjedi, šarenici seljaci ranoranioci i kasnovečernja opera, život s prirodom i visokoparno salonstvo. Ipak, ovi se štajerski seljaci doimaju gospodskojima od naših seljaka, sigurna sam da ih pitaš nešto na engleskom o ovogodišnjem urodu, ispalili bi u trenu. Na ovu tržnicu seljaci iz cijele okolice donose pospanom građanstvu svoje ljeskave rakije, vina, pekarske majstорије, svakojako voće i povrće, mesarske proizvode, sadnice cvijeće, brojni kiosci peku tone kobasica i ostale prebrze hrane. Čovjeku bude žao da tržnice rade samo do podne. Voljela bih da postoje i noćne tržnice pa da se cijelu noć plešu narodni plesovi između stolova, kupcima pričaju sočne seoske priče, a zapjeva se i na stolovima među jabukama i krumpirom.

225

OKO KOLODVORA

Duge večernje šetnje po drugoj strani Graza, preko rijeke. Uvijek u suknji i lažno srebrnim tenisicama koje napoljetku na bosu nogu stvore ranu od trljanja na peti. Krv skrivena pod lažnim srebrom, ali ipak bolnu kao i ta druga strana Graza preko Mure... Dobro, pretjerujem. Ta mračnija strana je čak bliža životu i veselija. Uostalom, na ovoj strani je karizmatično kazalište Orpheum, brojni umjetnički off punktovi, kao i udruge važne umjetničke udruge Rondoi (rotor). Paradoksalno, ali osyežavala su me tjelesno iscrpljujuća motanja po Lendplazu među taksijima i autobusima, pa punom brzinom niz dugu Keplerstrasse, po prljavim pločnicima Annenstrasse sve do željezničkog kolodvora. Po tim dugim i širokim ulicama nema toliko blještavih, koliko šarenih trgovina, nema luksuznih hotela ni radnji s najdelikatnijim porculanom i sagovima, finih antikvarnica iskupih slastičarnica. Sve je nakrcano masnim i polupraznim kebab zalogajnicama, pip–showovima, malim krojačkim radnjama, jeftinim frizerskim prčvarnicama, kojekakvim egzotičnim istočnjačkim dranguljarnicama. Po mračnim parkovima i skrovitim zakutcima uličica skuplja se ološ ili pak radnički svijet od krvi i mesa, vesela cigančad, turske obitelji u šetnji, opušteni crnci u svim nijansama crne u vožnji na biciklima te balkanoidi svih vrsta i životnih škola... Kao neko glavno vrelo iz kojeg suklja rijeka tih malih ljudi, u daljini dominira velika, ali nedojmljiva željeznička stanica s goleminom satom na pročelju, koji je nekako uspio ostati bez svoje biti, bez kazaljki. Satu kao da su iščupane ruke, baš kao i kolodvoru: navečer nema ruku prodavača karata iz kojih bih kupila kartu do Bad





226

Ischla. Jedina je opcija komplikirano stiskanje dugmadi na automatu. Što je zidni sat bez kazaljki i noćni kolodvor bez prodavača karata?

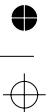
KUNSTHAUS

Graz su nedavno posjetili izvanzemljaci. Točnije strani arhitekti Peter Cook i Colin Foutner i ostavili iza sebe čudovište. S vidikovca se prostire se onaj dio panorame Graza s izvanzemaljskom tvorevinom Muzeja Kunsthause. Zovu ga »friendly alien«, i zaista muzej izgleda kao dobroćudno čudovište, kao, nažalost, i mnogi umjetnici. Uspjeh nije uvijek dobar. Moćima odgovara da radikalni umjetnici ovoga vremena više ne mogu biti opasni, jer su neizbjježno dio sustava kulturne industrije i establišmenta. Danas na Zapadu i onima najsubverzivnijima upravo iz prvih redova bučno plješću poluobrazovane političke elite: »Hvala, upravo nas divno kritizirate! Ulagat ćemo i dalje u kritičku svijest, pa se ti slikaj!« Upravo se priprema izložba kontroverznog kineskog umjetnika Ai Weiwei. U Kini i nekim drugim Kinama još se može u čezu zbog podrivanja sustava. Na plakatu debeli, veliki Ai Weiwei ispušta iz ruku skupocjenu vazu iz ne-znam-koje-dinastije. »Je li i Wu Wei 'friendli alien'?« Mislim da mu se taj koncept ne bi svidio.

SILAZAK DO RIJEKE, UNDER THE BRIDGE

U nekim se danima to suho ljetno sunce nad Grazom u rujnu zakoprca na nebu, zapali do bola, kao da želi samozapaljenje. U gradu sve bude blještavo, ali presuho. Poželiš sići do rijeke, pobjeći od vrelog asfalta i fasada pod velika sjenovita stabla i hlad Mure. Stati pokraj riječne vodoravnosti. Ne, vodonerasnosti. Mura kao nož za tortu Graz dijeli na lijevi i desni dio. Stanovnici Graza vole Muru, iako nije dobra za kupanje, premuljevita je. Nema veze, šetnja uz svaku rijeku često suhi dio tebe pretvara u živu vodu, u neku novu rijeku. Od Franjevačkog trga (Franziskanerplatz) samo je nekoliko metara do glavnog mosta, tu se spuštaju stube prema šetnici uz Muru. Neobična je ta luda, vilo-vita, brza Mura, ali u ovom dijelu je ipak gradska, urezana među visokim gospodskim kućama i hotelima pa je zato nalik šampanjcu. Jezici joj palucaju, nekakav usputni razgovor valova o tko zna o čemu na tom posebnom vodenom njemačkom. Rijeka tu ima žustre noge kao svi oni oznojeni trkači i biciklisti po njenim obalama. A šetnica uz obalu je uređena kao što je sve u Austriji uređeno. Kao da su i gnjurci, leptiri, surferi, šetači, čak i grafit ispod mosta koji kaže velikim žutim slovima — DEMUT (poniznost) nekako previše lijepo uređeni.

Mislim na uređenost oblutka. Tko iz rijeke vadi tzv. murske valjuške, oblutke od kojima se popločavaju raskošna dvorišta? Građevinski slastičari.



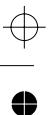
Na Muru se dok teče kroz Graz nadvija petnaest mostova, točno koliko i kilometara teče kroz grad. Jedan od mostova je velika metalna školjka »Otok na Muri«, svijena na vodi 2003. kad je Graz bio proglašen metropolom kulture. U školjci se može zastati i zagledati u vodu, popiti kavu i poslušati ponekad koncert. I inače, u Grazu su mostovi nosači svakojakih kreativnih ideja. U jednoj posebno ležernoj poslijepodnevnoj šetnji preko mosta, bez ikakve najave, most je tiho zasvirao i zapjevalo nešto melankolično, kao da su ga aktivirale moje noge. Preplašila sam se jer sam na nekoliko sekundi pomislila da mi fali daska u glavi. A onda sam pročitala na pločici da je hrvatska umjetnica Danica Dakić postavila zvučnu umjetničku instalaciju. Naime, ispod mosta su skriveni veliki zvučnici, jer rijeka ne zna svirati ljudske instrumente, pa je Danica prevodi na naš jezik. Jedno poslijepodne su u čamcu na rijeci dvije ljepe žene i dva muškarca svirali flaute. Nečim nježnim na licu sličili su svojim flautama. Kosa jedne flautistice sličila je valovima nabujale rijeke. Sasvim prikladno, iznad njezine glave preko mosta nazirala se crvena sinagoga sa staklenom kupolom. Osim glazbenika, rijeka treba plesne partnere. Dvoje mlađih sportaša od sunca posvijetlile kose vježbalo je daskanje na valovima, padalo u vodu i veselo izranjalo. Plesali su s rijekom nekakav tango appassionato.

227

Uvijek se oko mostova događa i nešto teško, potresno što ljudi često ne vide. Možda neka posljednja spuštanja u rijeku; nije teško zamisliti neke ovdašnje Virginije Woolf koje ulaze u ovu nepristojnu, divlju i brzu rijeku i više se nikada ne vraćaju na površinu. A površina je nekada teška, pritišće. A Graz je većinom svoje površine savršeno uglancan, sve je potkresano, uređeno kao u vrtu otmjenog tiranina. Kao i vitrine u radnom kabinetu doktora Freuda i njegove svite. Kad upoznaju Austriju, mnogi znaju reći da nije čudo da je upravo u Austriji nastao znameniti kauč i psihoanaliza. Ili Josef Fritzl i Wolfgang Priklopil. Gdje je mene zatekla podsvijest ovoga grada? Ispod mosta. Ako ne lažem, bila je sunčana, bezbrižna srijeda, u topлом se zraku miješala graja iz kafića i gusti mirisi života iz restorana. Prelazila sam preko Kaiser Joseph-Kai i nešto me nagnalo da se nagnem preko ograde. Ispod luka, na betonskoj klupici odvijao se potresan prizor, koji bi očekivala u puno prljavijim gradovima. Usred bijela dana tri su mladića zavrtala rukave i napinjala žile, nestrpljivo razgovarajući kratkim, odsječnim rečenicama. Rekli bi neki, paklena poezija. Ili *Under the bridge*, tri narkomana i jedna igla.

POSVUDAŠNJA UMJETNOST

Osim one stare, u Grazu je suvremena, provokativna umjetnost jednostavno posvuda, u WC-ima, uredima, hodnicima, pločnicima, pod mostom, čak i u katoličkim crkvama. U Grazu i njegovoj okolini sve je puno ekscentričnih crkvića. Ja sam vidjela tek manji broj, župnu crkvu St. Jakob u Thalu, pa Hunderwasserovih ruku djelo Sankt Barbarakirche, i Andrë Kirche na čijem pročelju



228

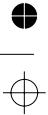
ogromnim slovima stoji riječ *Skepsis...* Dobro, nijedna nije baš u pristojnom centru, ili su na periferiji ili po selima. Skeptična André se nalazi u Kernstockgasse, u multietničkoj četvrti Gries. Po zidovima i kod oltara svoje su radove izložili Bogu i pastvi poznati umjetnici kao Otto Zitko, Gustav Troger, Michael Kienzer i Markus Wilfling.

Kad bi se provelo takvo istraživanje, vjerujem da bi statistike pokazale da je svaki drugi stanovnik Graza umjetnik. Često nepretenciozni, dovitljivi komadići umjetnosti razasuti su ipak i pristojnim centrom, s dozvolom za smjejanje gdje se to inače ne bi očekivalo. Recimo, u blizini velebne katedrale, a nasuprot Mauzoleja nalazi se renesansno dvorište golemog isusovačkog kolegija. U tom kvartu sve je velebno, a u jednom kutu tog brisanog prostora atrija smješten je, umjesto spomenika kakvom licu orlovskoga nosa, mramorni spomenik vječnom Snjegoviću i pred njim je stalna lokvica vode. Rad je to umjetnika koji je jednu privremenu, isključivo zimsku figuru kao što je Snjegović pokušao ukrasti izmjeni godišnjih doba i prolaznosti.

U Grazu su umjetnici bliski, na okupu su već samim time što zajedno žive u tom gradu. Na prvom zajedničkom večernjem piću u jazz klubu Stokwerk revna tajnica Kulturvermittlunga, Luise, skupila je nekoliko umjetnika ne bi li se rodilo i koje prijateljstvo. Izgleda da je dobra babica, mnoga su se rodila. Ima nas desetak za dugim drvenim stolom. Kao možda najhrabrijeg među nama spomenut ču mladog pjesnika i dramatičara Fistona Mwanzu. Prije tri godine u Graz je došao iz DR Konga na studij, a na Slossbergu u svojstvu princa-Stadtschreibera bio je prije dvije godine. U svojoj zemlji politički zabranjena pojava, Fiston je performer i aktivist, nedavno je u Grazu objavio potresnu knjigu sabrane poezije utamničenika iz obližnjih zatvora Graz Karlau i Garsten. Osim pisaca, za stolom su i likovnjaci; moćna slikarica iz Bugarske, Jeni Noltcheva i »multi praktik« likovna umjetnica Ivana Ožetski, koje imaju zajedničku izložbu u nekoj galeriji blizu sveučilišta te Dženat Drevković, mladi nadareni fotograf iz Sarajeva. Svi pijemo štajersko pivo i čavrlijamo kao da se znamo cijeloga života. Dženat stipendijske dane doslovce guli u Grazu, neprestano kuka kako mu nedostaje djevojka koju od milja zove Gestapo. Radujemo se otvorenju njegove velike izložbe u zgradici vijećnice u Landstrasse, jer je Dženat genij, rijedak talent. Njegove su fotografije zgušnuta poezija o ostacima rata u Bosni, o ljudima, teške i lake kao i sam život. Za sebe kaže da je rođeni pjesnik, tvrdi da se počeo baviti fotografijom otkrivši mogućnost stvaranja pjesmama pomoću fotoaparata. Kako je to netko od naših pjesnika nazvao, on je svjetlopisac.

BOTANIČKI NA RUBU GRADA

Kako izbjegavam fotografiranje, u svakodnevnim skitnjama nastojim što više toga stvarno vidjeti, zapravo ubaciti u konzumentsku vrećicu pamćenja. Upor-

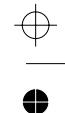
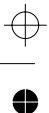


no gledanje oblika je njegovo prisvajanje, potrošnja. I tako ja trošim grad i njegove oblike u višesatnim šetnjama, kao da mi o tome ovisi život. Osjećaj kao da mi se pola tijela pretvara u neko rastuće i čeznutljivo oko. Kad je ugodno vrijeme, malo ljudsko oko postaje gigantska zelena podloga za debele tepihe parkova, Burggarten, pa Gradski park, Skulpturengarten, Kunstgarten i svi ostali garteni... S prijateljicom iz Zagreba, koja mi je jedne subote došla u posjetu, odvažujem se i na rubove gradskog kolača pa odlazimo na kraj svijeta, skroz do Botaničkog vrta. Saznajem da тамо ni mnogi stanovnici Graza nisu kročili nogom (što mi neskruseno priznaje taksist). U botaničkom vrtu može se uživati u futurističkoj arhitekturi ispunjenoj biljkama podijeljenim u tri klimatske zone. Može se ukoriti najljeniju biljku na svijetu koja cvate samo jednom u 40 godina. Cijeli botanički je nadrealistički prizor, u kojeg se nas dvije, čudne zagrebačke biljke, dobro uklapamo. Osim fantazmagoričnih paviljona i biljaka, raskošni je vrt prepun manje–više zanimljivih instalacija i skulptura mlađih umjetnika. Tema radova su, naravno, biljke, sadnja, sjeme. Odmah izboj žaljenja zbog nestasice umjetnosti u parkovima i po trgovima u Zagrebu! I uopće nije u pitanju, gradski očusi, neki veliki novac, samo treba pustiti mlađe likovnjake s onim što već rade u svojim sobama u sve te tužno gole parkove... Kod nekih fantastičnih eksponata prijateljica vadi fotoaparat i rafalno okida uz duboke uzdahe. Bogata berba umjetnosti. Na kraju smo buljile samo u maštovite umjetničke instalacije, a sve te divne biljke, kao uobičajene Božje umjetničke instalacije, jedva da smo primijetile.

229

DUGA ZA KRAJ

Na koncu nisam uspjela vidjeti sve, što je dobro. Nisam vidjela smrt. Naime, grad ima čak 14 groblja, ja sam vidjela samo jedno, i to ovlaš, izvana. Zadnjega dana stipendije, odlazeći s kovčezima iz svoga dvorca, imala sam dojam neobične sitosti, da sam vidjela sve što sam trebala vidjeti. A kao posljednji artefakt, vidjela sam veliku dugu. Jednu od najljepših u svom životu, blještavu, golemu. Izvila se nad istočnim dijelom grada nekoliko minuta prije mog posljednjeg ulaska u Luisin crveni auto. Ta je duga izgledala kao slavoluk pobjede, kao da će ostati vječno nad gradom i upisati se u knjige kao umjetnička instalacija anonimnog autora. Prvi put u životu jednoj sam dugi послala poljubac, i to nasred trga. Znala sam da me tom dugom Graz ljubazno pozdravio i dodao »Frau Jagić, dodite nam opet!«

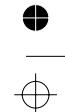
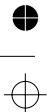


Ljerka Schiffler

Pismo tebi

230

Od sebe sve dalja, povlačim te u svoju priču. Uozbiljujem riječju, dajući ti neke osobne znake, obilježja i lice, misli i stav, možda iz predživota, jednako upitnog, nestalnog i podložnog promjenama, idući po tragovima tebe sadašnje /, sadašnjeg, androginog bića, lika iz neke drevne mitske sjene. Zadržavajući tvoje anonimno i neizvjesno, meni nepoznato i privlačno postojanje. Igrom slučaja možda mi se dogodi isto što i tebi prije mnogo godina, prilikom prvog našeg nesuđenog susreta, pa ti i ja pošaljem pismo, ne doduše poput tvojeg, ni riječi koje zadvljuju, pismo poput onog koje ne stiže, pogrešna adresa, ili sam je ja u rastresenosti naprsto izmisnila. Svijet je pun takvih neuručenih pošiljki, zagubljenih, krivo uručenih, u modernoj elektroničkoj tehnologiji, u sjeni kombinatorike, carstvu savršena, ipak nesvjesna stroja, pod rubrikom »smeće«, ipak umijećem pamćenja pohranjenih, pa se u svakom trenutku one mogu vratiti, »spasiti«, samo dodirom prsta na »save«. Isključujući svaki niz slučajnosti. To i opterećuje, obavezuje. Već se poduze, neuspjelo, nastojim koncentrirati, srediti mnoštvo svojih zbrkanih utisaka, prilagođujući ovo svoje lomno, neraspoloženo tijelo mislima duše koja začudno već i unaprijed sve zna i radosna naslućuje ono meni daleko i nepoznato. Nastojim nabaciti neke svoje misli o drugom, jednako važnom, ako ne i važnijem, štoviše možda i ljekovitijem polu od umijeća pamćenja, umijeću zaboravljanja. Teškom, jednako prirodnom kao i umjetnom poput prvoga, riješiti nedoumice kojih i nije tako malo, zajedno s njegovim instrumentima i operacijama bez niti vodilje — Arijadna je mit — odnekuda i od nekoga moleći za milost zaborava. O prvom, najplemenitijem umijeću, daru velikih genijalnih pojedinaca, o čelijama mozga kao pohvalama uma koji ne luta, o strojevima — instrumentima pamćenja, od srednjovjekovnih, pa renesansnih i novovjekovnih pisaca i romansijera, ispisano je na tone papira, o drugom tek stidljive, štedljive i uglavnom sramežljive primisli učvršćene za sliku ljudskog uma kao slike »tabula rasa« oko koje se



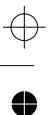
krošnjato diči i poput korova sve otpornije buja spiralni navoj narcisoidnog europskog pansonofiskskog idealna. Naše štapove, spočetka pouzdane i čvrste oslonce naših nesigurnih i slabih koračaja u tami ne odbacujemo ni onda kad nam više nisu potrebni i kad smetaju slobodi i lakoći kretanja i snalaženja u prostoru. Udobno navikli na rutinu snalaženja upamćenog, zalihosnost pretinaca, kolektivnog pamćenja kao garancije vlastitog identiteta, niti ne primjećujemo onaj drugi glas, bezglasni, šutljivi glas jedne ruke, nego samo njihov par, koji se, kao u jednoj zen priči glasa kroz pljesak dvije.

Poput marljivog strpljivog zanatlije, izrađujem svoje ispisane listove, kao on svoj stol, okrećući mu uglove i gladeći površinu, mjereći mu dimenzije, težinu i mjeru, preobrazbe u svjetlu i sjeni, reakcije u oku promatrača. Moj zanatlija, nikad zadovoljan, misleći na onaj drugi, ljepši, bolji, savršeniji, i ne primjećuje pravu narav onog prvog. Baš zato što nije bio plod promišljanja, iskustva, nego sirovog pa i nevještog, nenaučenog, uspio je sebe takvog sačuvati kao model svih drugih. Kao u tog radnika, i sve te moje knjige ispisuju tek jednu, idući do ruba ili neizvjesnosti, sve su u osnovi aluzija, one postoje poput nekih davno već zaboravljenim tragovima. Jer priroda se voli skrivati. U tajni porijekla, u mnogoobličnom, zori svijeta. Možda ćeš s pravom zaključiti kako se ponavljam, možda i lošije s vremenom. Pišući o drugima, mislim o tebi kao onom nedefinitnom što se odupire riječima, ali ustajava u tom uza ludnom nastojanju, potrebi i smislu prijetvorbe pojavnog, događajnog i prolaznog, prividnog u nadpojavno, znakovno, novo, čisto i nevino, pamćenjem neopterećeno, neshematsko, neprogramirano. Kao da sve vidimo prvi put, zainteresirani za onaj tajni, zagonetni vid postojanja stvari i bića.

Zaboravljujući sve već ranije rečeno i napisano, ispisujem nove stranice bez bilježenja i sjećanja, slike ostataka sjećanja za leđima, sahranjene u mojoj pomalo okrutnoj duši koja juriša i zatire prošlost. Bez prije, bez poslije. U velikoj šutnji svijeta i šutnji stoljeća. Samo biti. Sluhom za tišinu. Govoreći u naznakama. Ipak možda samo prividno. Možda se u tom i krije tajna pisanja, rođenje pjesme, promisao mislitelja. Idući ususret novom, nepoznatom, nedogodenom, uzbudljivom. Avanturi. Pohvala čistom neispisanom listu.

Ovako, pismom, na tvoj način. Kao što ti reče, pisma udaljuju od grubosti i zla. Bliža skrivenim tajnama, pomažu nam živjeti. Bit će to možda asketski razgovor o samoći, pohvala zaborava. Ti zapisa na jednome mjestu, iza nas neće ostati ništa osim zaborava. Poput starih ulica, trgova, spomenika, mostova, zamijenjenih novim. Arhitektura sjećanja. Čitam, jedan naš suvremenik, pjesnik, teolog i filozof stihom misli o zaboravu: »Zaborav zabravljuje zloduhe, ključ sjećanja ih otključava« (»Nasmijani Bog«).

Nije to neka moja prednost, ali ni spokoystvo, ni dokono grafomansko uživanje u paučinastom tkanju. Gasnu i riječi sa sumrakom. U pupovima prvih trešanja piše sunce svakog proljeća istu tugaljivu elegiju koja se doživljava himnički radosno. Protiv okamenjene vječnosti pamćenja okružuju me neke



232

iluzije, čuda snova, svijet živih sjena što iz časa u čas nestaju u širokim valovima poput u vodu bačena kamena. Sva u dojmovima i izazovima nematerijalnih senzacija. Od sjećanja bježe krajolici, povlačeći se u krajolike duše, u atmosferu u kojoj dišu, i zato ne zadržavaju postojanost kolorističku, tonsku, kao što i lica gube svoju određenost, više poprimaju spektralni aspekt. Na upit kako ih vidim, odgovaraju li slici koju o njima imam, nerijetko se nalazim u neprilici, jer im nikako lik i lice ne prispodobljujem nečem stvarnom, nečemu iz svakodnevnog života pa ono nije oštro, blago, okruglo, ovalno, izduženo, bradato, glatko, nego priliće više mojem doživljaju, pa bi više odgovaralo reći lice prijatelja, noćno lice, danje, ono glasno ili prigušeno. Isto se odnosi na neka mjesta, ulice, trgrove, koji sliče više sebi samima nego što oni stvarno jesu. Oblikujem sjećanja prema onomu udaljujućem, neprepoznaljivom što ona utiskuju, urezaju u moje nevidljivo oko, moje ja koje želi biti pravo, u toj neprestanoj borbi ruke i papira, polazeći od onog zaboravljenog, ali i upamćenog, u oba slučaja mrtvog. Pustiti da se sve odvija izvan sjećanja, kontrole, u igru iznenadenja, da sve samostalno raste, dozrijeva, dovršava se kao rječita šutnja u mom duhu. Raste zaborav poput stare srdžbe bogova.

Volim prazno mjesto u sjeni na peronima stanica, plastičku živu prirodu, njihove tajne odnose u dvostrukom lažnom svjetlu. Promiču figure, slike, riječi i uvici, titravo lelujavo, poput trodimenzionalnih sjena u kineskom kazalištu, rubovima vanjskog, zabrinuta lica putnika, trku do najnovijeg izdanja novina, modnog žurnala za čas kratit, obavezno ubaciti u poštanski sandučić pozdrav prije puta, vratiti se po zaboravljeni kovčeg na klupi, da bi sve u času nestalo u oblaku dima. Put počinje a vidim ga već završena. Ruka na pozdrav, nemoj pozabiti, računi su na stolu, sretan put, pogača ti je u plavoj torbi, i mineralna. Mlačni jugo mami suzu i obaveznu glavobolju prije puta, tren zvižduka, ubačeni cvijet, udarac vratiju, utrčavaju posljednji zakašnjeli U istom trenutku na svim stanicama svijeta, isti vlakovi, isti pozdravi, ista odsutna, sleđena lica željezničara. Mislim njihove misli. Emaniraju stvari koje izazivaju u nama priječanje. I zaborav. U međusobnom potiranju i suglasju.

Iz dubine nekog prostora do mene jeka stihova portugalskog filozofa i pjesnika Saudade: »S kolosijeka kreće mali vlak koji se zove srce.«

Tijela se kreću, za njima i moja sjena, i sjena u kojoj sjedim. I ja se krećem sjedeći, bježeći od svjetla, apstrahirajući od prostora i vremena, ali u njima ostajući. U drugom svjetlu. Zaborav pamćenja. Zaboravom sjećanja zaciјljuju. Crpim iz tog drugog pamćenja, namjerno iz nepamćenja. Ili iz te nevidljive granice koja ih dijeli. Jedem od kruha zaboravka. I sama imajući sve više glavu zaboravnu. Što sam? Gdje sam? Čija sam? Što hoću? Što sam, jesam li? Tko sam u slobodno vrijeme? U čemu? Različita i mnoga bića. Razosobljena, a u traganju za vlastitom osobnošću. U kojem to od niza života? Na kojoj obali pristati? Odakle dolazimo i kamo to idemo? Iz Dedalove radionice, iz njegovog u neki drugi, vlastiti labirint, iz tvojeg u tvoj Biljni vrt ili u šumu u obližnjem



selu, pod drvo života? Na čistom zraku? U svijet znakova? U čiji san? Sjećajući se da zaboravljam. Ostajem. Postrance. Pod kupolom stanice, sad već puštoga pejzaža, odzvanja jeka nemira, kaotičnih nerazumljivih glasova, poruka, remeteći šutnju stvari. Zaboravljene, suvišne, na klupi novine, jedna iskoristena i jedna tek kupljena putna karta, plavi šal, knjiga. Zakašnjeli putnik lica očajna u dlanovima. I sama kasnim. Za životom, za sobom, za nekim vla-kom. U bijegu vremena, s njime. Trčim na mjestu. Zaboravljam vozni red, uvijek, po pravilu, čitaju mi ga po nekoliko puta. Bezuspješno. Suzdržati se od uzaludna razmišljanja. Stići u zadnji čas na neki drugi, paralelni kolosijek, na neki drugi vlak. Zalutati. Do samozaborava. Tvoj kraj je beskrajan, riječima mudrog učitelja zena..

U sjeni pogled na novine u nečijoj ruci. Masnim slovima, »zaboravila dije-te u kolicima pred marketom. Slučajno, namjerno? Ako je tko što video, zna....«

Odnose tako vlakovi za sobom zadnje znakove života, mostovi uzdisaja, u vrijeme bezvremeno.

Neki svojim neprijateljima žele najveću kaznu, da iščezne sjećanje na njih. Prokleti ne zasluzuju ni zaborav. Niti da ih vrgnemo s pameti.

Memoria cadere.

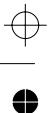
Zacijelo dobro poznaješ danskog filozofa, predavao si ga. »Ti si ništa. Postojimo samo u odnosima.«

Zaboravljaju se stanice, uvijek iste sa satovima, s vremenom koje zaboravlja sate, idući stalno prema vremenu budućem u očekivanju novog, nedozivljelog. U takvim se časovima brišu sjećanja. I želje da kolodvorskim satovima vratimo njihovo staro zaboravljeno vrijeme. Zamijenjeno sadašnjim trenutkom. I ja tako bez bilježenja i sjećanja sve više izbacujem mnogo toga, rasterećena suvišnog. Krećem ostajući na mjestu s nevidljivom sve lakšom prtljagom koju će izbaciti na prvoj idućoj stanici. Kad budem najzaboravnija. Pa s njom i sve već napisano. Kako je živjeti bez prisjećanja, pamćenja, ili protiv pamćenja? Bolesnički, blagdanski, kao po prvi put, čisto i nevino? Odsutno? Tiho? Mrtvo? Duhovno paralitički? Moleći da me zaborave žalosti, tuge i bijeda, umor i slabosti, da legnem u postelju tonući u blažen zaborav poput mrtvo-umornog seljaka na kraju dana. Misleći neki novi jezik tijela, metažik, punoču praznine.

Reče davno njemački filozof i matematičar, mislitelj nematerijalne materije, »zašto postoji nešto a ne ništa?«, i ponovi ga opet jedan moderni egzistencijalistički filozof.

U svoju priču povukla sam tebe, mnoge. Potreba za razgovorom nakon mjeseci šutnje. Znaš onako, »da bi se razgovaralo s prijateljem jedan dan potrebno je učiti se šutnji tisuću godina«, zalutali list poslije rijeke godina, s dna ladice. Među zaboravljenim razglednicama, pozivima za promocije, koncerte, obavijestima o smrti, rođenjima, preseljenjima, tebi upućene riječi. Snažno uz-

233



234

budljivo tjelesno odavanje počasti šutnji pretvorilo se godinama neprimjetno u neku lošu osobnu mitologiju, ne lažnu mirnoću i samostansku izdvojenost anahoreta. A izvana sve je izvikivalo život. Što je razoren, pitam se sada. Isključenog svjetla pamćenja, nema odgovora. Brzo zaboravljamo ono što nam nije drag.

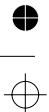
Ipak je nemoguće izbrisati iz pamćenja okrutnu povijest. Poslije Auschwitza više ništa nije isto, svjesni smo istine ispranog pamćenja i laboratorija smrti, do strahotnih njenih razmjera, ljudskih i kozmičkih, individualnih i kolektivnih. Dječjih lica. Lica bolesnih i umirućih. Lica zla. Oprostiti? Zaborav svijeta? Raja života? Arkadije zaljubljenih tužnih pastira? Ruke na posljednji pozdrav već pri prvom susretu.

Ili upamćenim stihovima: »Plaćimo, plaćimo u tišini, umrimo, umrimo u samoći.«

Prizivam jednu drugu sjenu, živu i drugačiju od ove mrtve u kojoj sjedim. Uskrsno je vrijeme blagdansko, u sjenu bih svetih grana palmi, lovora, pod svjetlo uljanice, u masline, u riječi svjetlosne, ti reče, to su ptice proljetne sletjeli na tvoj prozor. Njihov nostalgičan pjev.

Poput izbjeglice, latalice, bez pomoći od neba, zemlje, vode, pijem još iz vode zaborava, sreće života, poput sjena mrtvih što gube sjećanje na zemni bitak. Prva od božanskog naraštaja i posljednja ljubavnica vrhovnog boga, tražične sudbine, napuštena od sviju, u zaklonu pustog otoka što ga dobi na prijevaru za boravak, i ime–znak, Leta, mitom posta. Iz osvete stjerana na mračno mjesto bez sunca da luta na valovima, posta duboka i paklena, od suza zaborava, brza zaboravna, čista od naplavina, bistra zelena, obtekuća. Ona koja zaboravu dade ime da zvoni u vremenu i pripadne sjećanju. Piti iz vode zavodne, ognjene i ledene, čiste od misli, pamćenja, od svih zlodjela. Prolako erodira, tanjeći i najotpornije stijenje. Tko se umije i napije....

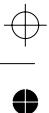
Što ostaje od sjećanja, pamćenja, onog krhkog, bjegućeg, fragmentarnog, varavog? Je li to narav mog pisanja, u kojem je najpostojanje ono fluidno, fantazma, iluzija i privid, ono što nisam, što sebe traži, što ima posla s lijepom laži, maskom, kad je reprodukcija pamćenja, znanog, naučenog, petrificiranog, a sve od toga bježi? Težnja za dohvaćanjem apsoluta, totaliteta, a sve je više dezorientacija i povlačenje u zaborav. Možda sam ono što sam zaboravila. Radim li po sjećanju, poput slikara portreta ili pejzaža? Sve se gubi u neizrecivom i simultano prestvaraju. Stvarati ponovo viziju stvarnosti. Vrijeme, prostor, dojmovi, lica, senzacije, ne ono dogadajno. Sve više zanimaju me tihi, nevidljivi odnosi stvari, soba, ručnik, čaša, kutovi zidova. Onako kako se fragmentarno prelamaju u haiku pjesništvu. Dah vjetra u pijesku. Smirenje. Pamćenje radi po svojim unutarnjim pravilima, zakonitostima. Baš tako i ja u svojem pisanju biram, selektiram, brišem, eliminiram, budim, uvećavam, umanjujem, imobiliziram, mijenjam, dekomponiram, kaleidoskopski stvarajući nove forme, udaljujući ili približavajući sobe sjećanja. Zaboravljam mnogo toga



dragocjenog u bijegu godina. Uklanjajući s vremena na vrijeme prašinu pole-glu po bilješkama, listovima dnevnika napažnjom bacam i sve što me hrani onim naoko nebitnim, suvišnim. Prgnuta tako na primjer nad osvijetljenim policama muzeja s najstarijom geološkom prošlosti, nad nazivima mikrofosila i fitofosila, biljnih i životinjskih vrsta iz šuma eocena, dala sam precrtaći mrežasta krilca danas slabo poznatih i uglavnom zaboravljenih dvokrilaca, muha i pauka, parazitskih kukuljica, metamorfozi ličinki, članaka i ticala, u magičnom znakovlju, jeziku tajnih hijeroglifa, savršenoj njihovoj ljepoti, arabskim geometrijskim šarama dostoјnih kolorita i formi najboljih slikara. Još uvijek svjetlucaju i sjaje, mala umjetnička djela prirodina, u raskošnoj svojoj odjeći. To si ti, *tat twam asi*. Od svega ostali su mi samo ispisani nazivi s pločica, Hymenoptera, Arachnida, Tipulidae, Formicidae, Brachycera, Nematocera, Trichoptera, iskidane slike sjećanja. Drugo je prekrio zaborav. Osobni, ali i sudbina povremenog zaborava nekih velikih i slavnih djela, književnih, glazbenih, likovnih, da bi poslije mnogih godina pa i stoljeća opet zaživjela. I mnogo toga od prošlosti se gubi. Uvećava, umanjuje, mijenja, dekomponira. Kao i pamćenje, sjećanje, i zaborav egzistira, paradoksalno, sa svojim značenjem. I na mene vreba. Kao i praznina, ništa, nečujan zvuk, tajna. Ostaci sjećanja, prvo zrcalo poklon iz djetinjstva, prva lutka od porculana, Colombina, prve sovine šutljive oči, strah od njena danonoćno fiksirana pogleda, nije-moga govora, sklopljenih krila, od prvih trenutaka pamćenja glasno razmjenjujemo tišine; prva knjiga bajki, i ona najljepša, »Što sam video« zaboravljenog ruskog pisca. I puno kasnije, Siddharta.

Moje pisanje kao i pamćenje, obiluje nesigurnostima, hirovitošću, nekontroliranim mislima, jednom njihovom neodredivom dimenzijom, nekom atmosferom, ritmom daha. Neizvjesna ishoda avanture, borbe s definitnim, mračnim, s izvorištem energije. Potkraj dana i riječi se umorne gase, venu u sušini ljeta, mru na jutarnjem mrazu. Pothranujem skrivena sjemena riječi ponorne, strastvene i riječi hladne, bestežinske. S njima se poistovjećujem, zato i ne znam tko sam izvan njih, bez njih. Zaboraviti ime. Posuditi pseudonim. Pisanje kao iskustvo praznine. Gubeći se, heliotropski mijenjajući smjer. Ne znam za plodna i jalova razdoblja pisanja. Ipak poštujem dane bez poteza. Što se sve tu ne dogada?

Sve je sada. Na muci s interpunkcijama. Posebno s točkom, da kažem slijkovito rijekom bez povratka, ili ponornicom, okrutno obaveznom. Nesigurna u njen početak i svršetak. Poput ovog puta koji tek što počinje, već završava, pogleda na vlak-fantom s putnicima-halucinantima. Put-iluzija. Fotografska obmana. *Trompe d'oeil* kao u Van Hoogstratenog mog omiljenog slikara mrtve prirode, kista, ručnika i torbe na vratima ormara. Ipak i na sreću pisanje sve mijenja. Spasiti efemerno, jedan od grčkih termina za čovjeka. Nešto poput paradoksa, neostvarene želje stići prije sjećanja, otići prije u zaborav.



236

Moje olovke miruju, čekajući ruku slučaja ili kompleksa mog Ja, pjesnika, slikara unutarnjih, nenaslikanih pejzaža, istraživača starih izvora, zaboravnog profesora i čitača, slušača nalik mojima.

U strahu, neizvjesnosti pred čijim očima, u čijim rukama. Stoga pismo tebi. Ili sebi samoj.

Čuvati povijest od zaborava! Ideal, nada i želja, utopija, pitanje iz sva tri glagolska stanja, prošlog, sadašnjeg i budućeg.

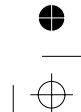
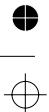
Okrenuti leđa sjećanju ili ih podmetnuti? Ukrasti mu ono živo? Izbljedjelo?

Misljam o zaboravu starih zakona otaca, u vremenu zanemarenih vrijednosti, dobrote, skromnosti, časti i čovještva, ljubavi i žrtvi, o zaboravku Boga, carstvu nevidljivog (Haron) i njegovim rijekama, o demonima zla i zaborava. Večeras, gladna ljepote i prijateljskog razgovora, s Giottovim izgonom đavola iz Arezza, Boskovim erotičkim nakazama, Goyinim noćnim čudovištima i strahotama rata, i Hellenweinovim osakaćenicima, fizičkim i psihičkim torturama. Zaborav ima neljudsko lice. Praštanje? Kad budeš najzaboravniji. A računam još uvijek i usprkos, s beskrajnom nježnošću. Kakvu za mene ima topla kiša kao i za rast klice. Zvuči romantično? Ionako je sve prepuno kontradiktornosti, otvorenih pitanja. Dok Sfinga živi, postavlja pitanja, njihov je rješavač mrtav. A i ona je već zaboravila sve što je čula i od koga je čula. Pamćenje ulovljeno i sačuvano u tijelu knjige.

Večeras s apstrakcijama. Tartini, madrigali, Orlando di Lasso, svibanske pjesme anonimnog renesansnog majstora, Mendelssohn, Berlioz. Na stolu tvoga novogodišnja čestitka, Nasmiješeni anđeo, Notre Dame u Reimsu, pretvara maleni moj prostor, čeliju u nebesku neku azurnu svjetlost, hramski anđeoski pjev čujan tek unutrašnjem uhu, razmičući zidove. I to je radost.

Pogled na novopristigle knjige, poklone. Posvete za sjećanje, i same mogle bi postati dijelom knjiga. Barokno mnogorječe. Kitnjaste, nametljive, nepozvane, nasilno provaljuju u moje tišine. Ili odloženi, zaboravljeni spomenari, grobovi s davnim imenima, danas smrtnih datuma, materijalnih dokaza varava njihova postojanja, igre Zbogom.

A onda? Rastu pitanja dok ja sve manja, suvišna. Pišući nevjesto bez svrhe u svjetlu melankolije pohvalu ruci. Njenom mirovanju, praznom bijelom listu koji nepomično miruje, očekujući riječi — pokrete. Dolaze ponekad neočekivane, mimo ruke, niotkuda, podignute prstom vjetra s otvorena prozora, ispunjavajući ga žiljem lista, sjenom oblaka, vrapčjim kljunom u sjeni drvetra, nepoznatim notnim crtovljem. Ja tad samo uključujem svoj prst, prepisujem, ponavljam impulzivno prirodine forme, šifre i simbole, ne zanimajući se za značenja. Ionako nevažna. Zaboravljena, opterećujuća. Ne razmišljajući. Riječi si međusobno proturječe, mrze, ljubomorne jedna na drugu, natječu se za vlastit veliki prostor i dominaciju. Ja nastupam kao onaj koji se ne pokrava površini, nego reže duboko pod tanku osjetljivu kožicu lista, koji se ne po-



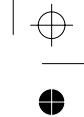
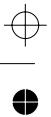
korava ni riječi, seleći ih u neko drugo, novo carstvo. Ostavljam listovima njihova neispisana, prazna mjesta, ili grafičke mrlje, skice, koje će možda organizirane, dobiti određenu formu, znak i oblik, ime, tekst. Radije crtež ili akvarel, ilustracija, ili nešto drugo, vlažni potez kista, bijelu nevinu magiju starog slikara mladosti i ljubavi. Prištredjeti sebi ostatak preostale snage za moj mali pisači stol i njegove radosne boje, moju duševnu terapiju.

Oko mene dišu igre sjene. Tješi te san, ali ne ozdravljuje. Čudesne slike zena.

Varijacije na temu šutljivih bolesnih besanih noći, točnije one jedne jedine, ranim ptičjim pjevom protegnute u zvonku nisku vremena. Zanimaju me varijeteti, tuge i radosti koje bude sjećanja, slučajnosti, neke okultne snage stvari, lica i predjela, mirisi, jednom riječju ono što slažem iz njihovih djelića, krhotina, epitafa koje za njima ostaju, preslažući ih, modelirajući, transformirajući u nove cjeline. Sjedinjujem ili odvajam. Nazivam ih, onako za sebe, portretima melankolije, mojim snovitim bićima koja pohranjujem u svoje listove, njihov tajni grob. Tren tužne radosti. Svetkovina. Poznaješ njemačkog romantičkog filozofskog pjesnika, njegovu ideju prostora riječi gdje ona može i ne biti, bivajući istinom, ponorom, dubinom, nijemošću, poznaješ njegove »Eleuzinske svetkovine«, »Grčke bogove«, toliko poznatu »Djevicu Orleansku«, stih: »svijet voli potamniti svjetlost, sublimno povući u prah«.

I sjećanje, pamćenje tako kao strijela hitnuta u nebo, poput pjesnikova Hippogrifa, prije negoli je pogled uspije slijediti, iščezava u modre visine.

Želja mojih listova: ostaviti svijet u šutnji. Čekam neko pravo vrijeme koje dolazi nenadano, nenaručeno. A lijek za pamćenje davno je pronađen, bijaše to egipatski otac mudrosti i pismenih znakova, zajedno s njihovom štetom i koristi kao i kod svih lijekova. A ti će znakovi, kako davno upozori grčki filozof, studirajući njihov nauk, u dušama onih koji ih nauče rađati nejasnoće i nepouzdanosti, upravo zaborav, čemu je krivo nevježbanje pamćenja ili ono izazvano vještački, pisanim stranim znakovima, uzdajući se u pismo, a ne u svoje unutrašnje vlastito sjećanje. Egipatski kralj Tam tad bogu Teutu, izumitelju pisma, geometrije i astronomije prigovori kako dakle nije izumio lijek za pamćenje, nego za opominjanje, predajući samo prividnu a ne istinitu mudrost. Gledajući onaj drugi smisao riječi, Platonov Sokrat ističe kako pismo ima u sebi nešto čudnovato, čovjek bi pomislio da riječi govore, da nešto razumiju, a kad su jedanput napisane, svaka riječ tumara amo i tamo, onima koji je ne razumiju, kao i onima kojima nije namijenjena, sama pak nemoćna sebe obraniti niti sebi pomoći. Nestalni čuvar prošlosti. Umjesto pisane, njena sjeća, živa riječ, upisana u čovjekovu dušu, umije sebe obraniti, govoriti i šutjeti znajući što hoće i s kime. Često se vraćam starom filozofu, njegovu razgovoru o ljepoti, tom još uvijek prvome meštru i modelu dijaloškog umijeća. Pred čistim neispisanim papirom misli mi se vraćaju njegovom ozbiljnog radu na rijećima. Pišući razmišljam kako bi on danas studio o njihovoj naravi, ulozi i



značenju, imajući svagda na umu prvenstveno razliku jalovih riječi i onih koje, odbljesci najviše ljepote, donose plod iz kojeg svagda niču nove klice.

Moja jutarnja molitva bogu pisma. Bože daj mi snagu zaborava upamćenog, čuvaj mi njihovu granicu, tako žive neodvojeni, sjedinjeni u razlici, čuvaj granicu da me osovi, vertikalnu, ostavi mi mene sama ili ono preobilno ništa, klicu nove ljepote, početka, podari mi tihu sreću budna sna! Podrži me nad vodama ma i na čas, produži trajanje jednog tona u pamćenje, u zaborav našeg zagrljaja! Molim ti se da mi ne presahnu izvori, ponestane snage, da se, prvenstveno putnik, ne ukrcam na brod luđaka s teretima knjiga! Vrati mi nepoznat noćni glas, glazbeni instrument, i daruj mi zaborav na dan kad je umrla glazba! I još, vrati mi prazno mjesto trga s kojeg je otisao cirkus, magična vedra zemlja klauna i artista, poglašenih svjetla zvijezda šatora! U tišini trga odzvanjaju rijetke kapi fontane, a i dalje u meni svakodnevno žive. Poravnaj puteve! Daruj mi vječni spomen dvije zvijezde i suhu dušu koje nam u svojim fragmentima ostavi »mračan«! Nisam kao on istražila samu sebe.

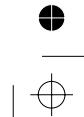
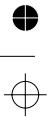
Ima li koga pred vratima mračne moje sobe? Premda daleko, svejednako čekam.

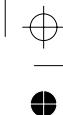
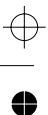
Tko je našao zaborav ipak je dva put stupio u istu rijeku.

Životom ispisujemo tu jednu knjigu pamćenja i zaborava. Terapija. Katarza. Između tog dvoga. Njihovo zajedništvo. Duhovno zadovoljstvo. Šutjeti s opreznošću. Rijetko pisano, rijetko čitano. Poštujući riječ, samo kao pretekst. Čega? Ne moram to tebi objašnjavati. Neutralna, androgina bića, već rekoh. Opsjednuti poludemonima, dijabolicima, poluanđelima. A kao što ti znaš, oni nisu samo na nebu nego i na zemlji, među nama, s nama. Jedan jedinstveni svemir, jedna jedinstvena zvijezda, jedna jedinstvena priroda, jedna jedina bit, jedno u svemu, immanentni princip, arcana, misteria, elixiria, tako davno pisac liječničkog umijeća protiv lažnih liječnika; često mu se vraćam, a mi zaboravljamo.

U harmonijskoj gradbi svemira tražim jedinstvo sreće i kobi, usuda, smrtnog i vječnog, igre prirode, ljudskog umijeća i čudesnog, i naših pojmovnih polova, pamćenja i zaboravljanja.

Biti samo post scriptum napisane knjige. Odložiti prtljagu. Čuvati svoj samotni otok. Uvijek me sjeća onog što nisam. A zatim?





Ivo Runtić

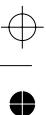
Zimska knjiška antibajka

239

U uvjetima današnje skroz izokrenute providnosti postalo je gotovo slučajno, što je prvi dan ovogodišnje zime u Zagrebu bio hladan. Još jučer ujutro, neparnoga dana u njegovoj korisničkoj smjeni zdravstvene skrbi, činilo se sve vedrim i dobrom, pa je želio da i onaj obilazak prođe vedro i dobro, ne samo po unutrašnjim tjelesnim znacima, već i po vanjskima. Baš zato je za medicinsku sestru bio odvojio jedan netom dovršeni prijevod onog — moglo bi se reći — skroz suvremenog pjesnika (da nije već odavno mrtav), pjesme naime o jednom me mračnome tangu u Kölnu i o drugim tjeskobnim plesovima oko žene ili oko čaše. Faktički je dotle — to jest izvan književne fikcije — vani likovao neki svjetlosni sjaj, skoro poput ranojesenskog, i štoviše od zamalo travanjskih boja. — Poželio je što više iluzija svima u ovoj zemlji, i da se ne pretvore brzo u neostvarive utopije. Onih prvih bi poželio što više i današnjemu teatru. Od ovih drugih stanja — utopijskih — i nema zasite, sve dok su na djelu politički, to jest javni državni dokoličari, čiji se bezobrazluk sastoji u tome, što govore kako »rade« i do dvadeset sati dnevno. Posao političara negacija je i uvreda svakog poštenog rada. Ti ljudi bez doticaja sa stvarnošću htjeli bi da su nadležni za javne stvari, koje onda češće i prisvoje. Jer nije im dosta, što za bavljenje koje im ne ide od ruke, dobivaju na ruke najveće novce u državi.

Slijeva je u vožnji bicikлом neko vrijeme trajao Botanički vrt s prividom prirode, no samo od kapije do kapije, budući da su sve tri bile zatvorene šarkama i metalnim odbojnicima iznutra. Ni s druge strane Mihanovićeve iluzija se nije činila izglednjom, tek nešto društvenijom: tamo su kroz rastvorenu kućnu vežu četiri mladića izvlačila glasovir, dok je za njima s uživljavanjem u predmetnu težinu šepesajući stenjao jedan starčić u svojem vidu podjele tog posla. Biciklist je želio vjerovati da je to manevar radi svirke, ne radi prodaje, i da se preko klavira ni prije nije vječno steralo ništa tkaninasto–ukrasnog. Inače je i općenito znao da treba u što manje stvari i sadržaja vjerovati, biti

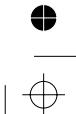




izbirljiv onđe gdje se one samo tako nude književnom oblikovanju. Bolje da ih um bira. A u Runjaninovu ide radi prozaičnog pregleda, kako tijelo ne bi zakazalo, jer je na umu da ne grieši; a neće, ako tijelo ne izda.

Ušao je u ambulantu vedro i bodro, s rečenicom što ju je netom bio smislio, naime o plesnom podiju u dnu jednog džez-podruma, ali izvan pjesme, gdje da je prekjučer tobože video svoju medicinsku sestruru. Bila mu je, navodno, od početka prijateljski draga zbog njene navade čitanja, a ne samo otako ju je ugledao na promociji jedne svoje knjige. Onakvima poput njega moglo se međutim vjerovati i jedno i drugo. No zbrisavši učas sve blisko vrijeme, uzvratila mu je, da kako da ne, ali u vremeplovu, jer da su to nekoć bila njena omiljena mjesta. S tim se jutros posve slagao premaz na usni nekadašnje kraljice plesnjaka, od jarkog karmina, posve neočekivanog u to prijepodne, kao i za životno popodne. — Onda je ruž zaostao iz onog vremena — našalio se sve dokle je znao, da smije. Jer ambulante, bolnice kao mjesta visokog bodovnog skora u borbi između života i smrti, sve značajnija po rezultatima bar preliminarne medicinske uspješnosti, pa sve do onih ukopišnih meda, ispunjavale su ga oduvijek nekom čudnom bodrošću, pravom osokoljenošću u pogledu šaljivih dosjetaka, sve na podlozi rasplamtjelih životnih čula, tim umah vijornim pobedničkim zastavama na strani vitalizma. Možda je nekim bigotnima oko njega čak i neprilična bila ta njegova skoro himnička veselost. Ali ona je značila zanemarivanje zazora pred bolestima, pa zašto bi kao takva bila teško podnošljiva za okolinu? Usred deklinacije takvih stanja snašlo ga je sestrino pitanje, je li čuo da su danas javili za Havelovu smrt?

Dan se iznevjeruje, pomislio je. Još jedna je to kvazibajka o piscu koji je postao predsjednikom u ono vrijeme. Naime, u devedesetim godinama prošlog stoljeća, na baš čudnom velebalkanskom letrističkom frontu pisci su se preobraćali u političare, pa i u državnike: u Bugarskoj, Madžarskoj, Čehoslovačkoj, Hrvatskoj, Sloveniji, Srbiji, Bosni. Navlačili su službene odore, najčešće od osrednjosti i neukusa; nekadašnji dojmljivi govorи pretvorili su im se u puke floskule ponavljanja. Čak su izgubili i prijašnju svoju uvrnutu privatnost — štoviše i jedan Havel. Ostavljalo se tad po strani da su skoro svi oni bili od PEN-ovskog kroja. Čudilo je pritom jedino saznanje o neprirodnoj pomirljivosti literature i politike, tih dviju skoro oduvijek zavađenih branša. Danas se za većinu takvih političara može reći da je od tih tranzicija manje trpjela literatura, a više politika. Naime, pravi su pisci jezikotvorci, a ne državotvorci. Treba li se onda čudnim doimati, što je u tim zemljama — s iznimkom Češke i Slovenije — kasnije poražena baš knjiga. A u samom ratu (prema onodobnim statistikama) u njegovoj je domovini mjesecima bio slučaj da je bivala tiskana i po knjiga na dan. Hrvati kao da su ratovali knjigama. A danas je ona u njih, po njegovu uvjerenju, neoplakana žrtva kao gubitak, a po štetnosti dolazi odmah iza ljudskih života, spaljenih kuća i opustošenog tiska. Spada dakle medu najveće stradalnice rata, i to ne za njegova trajanja, koliko po samom



završetku. Kao da ima neke čudne zakonomjernosti u tome, što je s jedne strane tek knjiga podobna za pružanje iluzije, dok s druge, kao da njena nepo-uzdana činjeničnost time i postaje iluzijom samom.

Teške misli za nekog, tko je htio tek mjesечно sljedovanje lijekova. Usto ga nije ni trebao do kraja, pa ni uzeo istog časa, već će sutradan. Ali se sjećanje na onog pisca koji je postao državnikom stalo premotavati vremenski obrnuti od slijeda kojim nastaje klupko. Osvijetljeni tuljak džez–podruma, s plesnim podijem i zanjihanom sestrom u paru krv je za prizor sa stepenica onog drugog, praškog bara — gdje duduše nije bio, o čemu je samo čuo — na čijim je stepenicama studenog 1994. sjedio intervjuirani predsjednik s pivskom boćom u ruci i s odgovorom na usni na novinsko pitanje o brijunskom ukusu njegovog, hrvatskog predsjednika. Neposredno poslije toga, dakle vremenski nešto ranije, odmotalo se jedno drugo klupko, gdje je bio sa svima drugima, a u povodu otvorenja 61. svjetskog PEN-kongresa, u onoj blještavoj dvorani same rezidencije, potom opet — ili malo ranije, kako to uvijek hoće pređa u odmotavanju — na jednakom svjetlu, drugome mjestu, svjetlu i po tome što je taj predsjednik rijetkim iz hrvatskoga kluba crtao preko PEN–ovskog amblema onaj srcoliki. Bio je to tajni zalog simpatije, za koju su, baš kao u onim ozbiljno preuzetim zavjetima, znali samo upućeni. Nakon toliko godina šutnje nekoć zatočeni pisac je građaninu nekoć zatočene republike sad neodložno, to jest odmah potvrđio da je učinio ono, što je tada skoro istovremeno kad i javnost njegove zemlje saznavao i svijet: da je prijateljska država — tada još kao Čehoslovačka dodavala stupnjeve na ljestvici priznavanja Hrvatske. I tome je već ravno dvadeset godina!

— Primio sam iz Beča onaj apel za pomoć i reagirao na nj u par navrata, ali nisam zahvalio na vašoj podršci, isto iz Beča, dok sam bio u zatvoru. O tom danas neću javno — dodaо je.

— Razumije se — odgovorio mu je on i šaljivo dodaо — ona pisma, a to niste mogli znati, nisu bila slučajno datirana s 29. 11. danom kad su osnovali, a desetak dana nakon što su u Vukovaru pokopali tu Jugoslaviju.

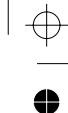
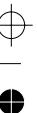
— Znam, odnosno ne znam, pogotovo ono s pismima. Zar nije bilo samo jedno?

Napisao je jedno, ali na nekoliko europskih jezika, priznao je ponosno:

— Ako vapaj onako dubinski ne uspije, da stvar bar novinski ode u širinu. Da se i to pročuje. Münzova vam se to valjda nije usudila reći.

— Mala iznuda za predsjednika, jelte? Nemojmo to odati! — Izraz lica ostao mu je pritom od one iste, skoro nestasne ležernosti, kao kad sugovornika upozorite da mu je otvoren rasporak.

— Zašto ne, tako to radi tiha diplomacija, baš kao pri bezazlenoj injekciji, čije se djelovanje pojača pritiskom oko ubodnog mjesta. A ja pritom da znam samo, da je to na češki prevela moja draga Alma Münzova.



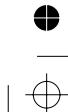
242

— Eto, sad znate da je bilo i drugih prevodilaca. Ali samo Alma je duša odgovorio mu je. — A vi, ne pišete više ništa? — zaključio sam.

Tako otprilike završio je njihov razgovor, čiji je on sadržaj za Havelova života uglavnom uspio prešutjeti. Dok se ono klupko sred rasplitanja sad smanjivalo, raslo je sjećanje baš kao i na sve vremeplovno: uzvodno. Samo što je u tih dvaju naroda matica bila brža i nije bila krvava. Uzadnje češki, prethodno čehoslovački predsjednik, praški uznik, prije toga disident, još ranije potpisnik *Charte 77*, bio je Havel najprije uvjetno suđen na četiri i pol godine, a kasnije i osuden na bezuvjetnu kaznu zbog podrivačkog djelovanja protiv države. U svemu tome PEN-ovsko praško proljeće bilo je za njega zapravo i bečko, a još više i hrvatsko. Jer premda u Austriji u travnju obično još ne raste trava kao negdje južnije, posijali su je dvadesetak godina nakon onog pravog praškog dva člana hrvatskog PEN-a na tamošnjoj regionalnoj konferenciji 1989, kad mu je — valjda kao mlađemu — sinula luda ideja da Vlaclava Havela predloži za Nobelovu mirovnu nagradu, a kao borca protiv okoštalog birokratskog komunizma u svojoj zemlji. Cilj je baš i bio, da usred Europe ne drže dulje zatvorenog nominiranog kandidata — i to još s oštećenim bubregom!

Egzilni PEN-ovi češki i poljski zdušno su podržali takav prijedlog, baš kao da su cijelo vrijeme znali da će jednom netko doći s takvom inicijativom. A složili su se s tim i svi europski nacionalni, predvođeni slovenskim, a sa srpskim na kraju. No ideja je bila hrvatska, te ju je on i obznanio u pres-klubu Concordia. Još i danas pamti izraz lica onog dugokosog, režimski odanog kulturnog atašea Čehoslovačke, gdje žurno napušta konferenciju koja još traje. — Ne tako žurno, ali upadljivo brzo, pustili su Havela na slobodu. Međutim, začetnici svega htjeli su oslobođiti pisca, ali ne i zatočiti ga kao predsjednika — i to svega par godina potom...

Što još kazati onde gdje je upravo rečeno gotovo sve? (Ne bi vjerojatno bilo ni sad, da netom eto nije preminuo pisac-predsjednik.) Potvrditi da odatle potječu posebne veze hrvatskog PEN-a s češkim predsjednikom, koje nisu bile poznate niti većini iz upravnog odbora? I da o svemu — zapravo ni o čemu takvom — on nije imao volje govoriti ni pisati? Jer tad je bilo vrijeme, kad se takvo što honoriralo. A on je to pokrenuo iz inata prema vlasti, svakoj vlasti, stavom ravnim svom najboljem političkom uvjerenju, ravnim subverziji. Istovremeno se dotle kod kuće, točku po točku, oblikovalo u silaznu crtu sve ono što je predstavljalo vrijednosti koje je zastupao, od poslanja pisca do statusa knjige. Njegov prezir prema takvoj »služnosti« išao je u to doba sve do gađenja. Nastajali su u to vrijeme sve vidljiviji obrisi nečasnog svrstavanja na stranu moći, a protiv prava, izbjigale su na vidjelo sprege kumstva i kumirstva, politike i literature, oslobođao se prostor za karijerističku nisku bez vrijednosnog pokrića, a punu hrvatskog jala i nečasnog snalaženja. To navlačenje srozalo je nacionalnu kulturu i literaturu — a dobar dio te rabote obavljen je pod

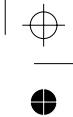


nasilno navučenom kabanicom nekadašnjeg ideoološkog režimskog jedinstva, čime se zapravo uništilo novonastalo nacionalno zajedništvo. Nije htio biti među figurama takvog friza.

Inače, samo su žene, i to one osobito ustrajne s pletivom, svikle na toliko strpljenja u odmatanju! A obje one fine dame — sestra i njena liječnica — ipak ničim nisu bile zaslužile kaznu profanoga govora o politici, čega su i bile pošteđene. Uopće, jao si ga i inače narodu sviklom ili prisiljenom na političko parliranje, na govor o dotičnim osobama, koje su najčešće bez zvanja i znanja, a i bez ikakve privatnosti — mrmljao je sam sebi u bradu. Zato ih valjda ni žene ne vole. A ni inače tema naprosto nije salonska, tek frizersko-salonska. Zašto su svi briači u njegovu životu, od godine otprilike šeste i otkako je htio znati samo za Winnetoua, bili svikli tek takvim govorancijama, bili time upravo intoksinirani? U te prostore kao da se sklanjao govor ulice, premda je on većini i danas zaostao u žilama poput opasnih ugrušaka, sred sve svoje dosadne jednoličnosti zacijelo opasniji za slušaoca negoli za samoga govornika.

O onoj prvoj stvari — ovđe uzadnje ispredenoj — naš predsjednik kao politički dužnosnik zemlje, istini za volju nije ni mogao znati, odnosno uhvatiti nit od priče u samo četiri retka, što ih je onaj nevoljni novinar onovremenski i svevremenski režimskog »Vjesnika« ovlaščio tek spomenuo u povodu rečene konferencije. O drugoj, zgodи oko onog apela, predsjedniku je sam poslao kopiju, najavivši je telefonski. Dakle on je znao. Ono što on nije znao: hrvatski je PEN bio bolje primljen na Hradčanima nego u hotelu Atrium, gdje su poslovno jednako ljubazno bili prihvaćeni i svi drugi nacionalni klubovi. Hrvatska deklaracija o zaštiti manjinskih prava izvan državnih granica bila je shvaćena samo kao čin kulturnog zajedništva, obvezan za obje strane (primjerice glede Bunjevaca u Vojvodini). Ta se formulacija jedino nije svidjela onim beogradskim kolegama. Akademika Palavestru, dva reda pred njim, oblilo je tad crvenilo po vratu. Zatim je ustao i otišao. Ali se začudo nije svidjela ni kod kuće, gdje je dočekana s gritavim lamentacijama, skroz neverbalnim verglom, prosti kao nekakva brojalica nazvana »praškom rezolucijom«, o kojoj se negativni sud izričao napamet, štoviše sricao. Što se time htjelo postići kod jednih i drugih pisaca, i danas mu je nejasno: pomiriti, posvađati ih; mistificirati, iludirati ih; politizirati, održavotvoriti ih ... Jer pravom književnom puntaru jezik je domovina, a ne stalno domovina na jeziku. A onim nepravima prišivane su tad epolete kao podobnima. Strašne li sintagme! Jer pisac mora moći izgovoriti i ono što se vlastima ne svidi. A to jedino u diktaturi ne smije.

Svakako je razumno vjerovati da neki pisci mogu moralno biti kvarniji od knjiga koje napišu, a za koje i općenito treba pretpostaviti da su od njih i etički valjanije, kao što su najčešće i estetički skladnije. Logički bi posljedak bio da je bolje znati knjige nego njihove pisce. Pogotovo što one — osim najrjeđih iznimaka — ipak dulje žive. (Bilo je tu i lakših načina da se dovine onoj često uvažavanoj premisi iz povijesti književnosti.) S druge pak strane i sam

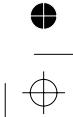


se, kao i valjda svatko drugi, često puta uvjerio, da budu napisane i mnoge knjige, koje to nisu trebale biti. Čak i da bi se moglo bez onakvih autora, kakvi su ih znali pisati. No nezgodno je pogotovo, kad su ti isti rjeda pojava od njihovih tekstova. To onda znači da ih nitko nije uspio drukčije nagovoriti, odnosno sprječiti nastanak njihovih nedjela, to jest djela. U ovom povodu radilo se baš o jednoj takvoj knjizi, ali on to unaprijed nije mogao znati, tek je tako predmijevao.

Jer dobro je poznavao teren tih — goetheovski kazano — cvjetnih dionica s njihovim lijehama višeg i nižeg sada, bez ičeg samoniklog izvan svog prostornog i vremenskog izboja. U sav taj nasad kao da je nemarno ugazio, više nego kročio, onaj prije bi se reklo namjernik ili pak ovisnik o putanju (kako bi to kazala Višnja Machiedo), nego li putnik. Nerečeni »prepjevavatelj« je toga lirskog krajobra bio svjestan koliko i mjesecar mjesecine, prije nagnan nego vođen nekim više vanjskim, negoli pravim, unutrašnjim pobudama. — Moglo bi se zaključiti i da je taj neimar jednog drugog zvanja i znanja, prevodeći (u dobroj vjeri, ali u krivoj mjeri, iz čeg i potječe znatan dio nastalih zala u svijetu) preorao teren, podoban iza svega prije kakvom strništu ili njivi za sadnju kalemljenih mladica, ne osluškujući pritom rime, nego ih gledajući po obrascu koji »tetu« vidi u »krevetu« (Dehmel).

Baš će to stanje kvarnosti s raznih strana i na bizaran način pokazati njegov današnji dan, onaj uvodno spomenuti kao hladan i zimski, bolje rečeno popodne i veče jedne potrage za knjigom, za koju ni laik ni stručnjak ne znaju, i od autora jednako nepoznatog jednima i drugima. Ali dobar mladi fakultetski kolega naputio ga je tako, u valjanoj nakani, valjda ni sam ne sluteći kako će mu prijatelj progrutati par gorkih pilula kontraindiciranih svim onim jučer zatraženim benignim lijekovima. Za tu nebranjenu terensku knjišku crtu najradije bi upotrijebio izraz »front« — što ga drže on i njegovi bez streljiva i popune — da je povrh toga dubokog rova inače išta fijukalo, no tanadi na terenu knjige nije trebalo; bile su dovoljne i mine.

I godišnje je kalendarsko opterećenje bilo vrsno, i mijene su bile tu, pa je zakoračio Bogovićevoj u dubine njenog Profil-megastorea, gdje se baš kao stablu prema godovima moglo zaključiti koliko to kapitalizam ovdje već traje. Najbolje bi ga mogao ironizirati netko, tko bi izbrojio i zbrojio, čemu se sve u ponudi nije dosjetila ta trgovinska zajednica zakupnika gradskih prostora. Tko bi se — poput njega — htio tek onako bezazleno našaliti nagađajući, koliko će taj novouvedeni sustav još potrajati, imao bi lakšu računicu: dok broj kafića u ovoj zemlji ne dosegne broj njenih stanovnika, čemu se opasno približava... A onda se zna da će sve skupa otići u zrak i da sve — nedajbože — počinje opet iznova. — Dakako da u jednom megastore-prostoru sve možete lakše naći od knjige; odnosno ona nije baš nadohvat ruke. Uostalom, ovamo i on dolazi zad-



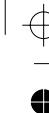
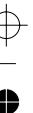
njih godina i njihovih zadnjih dana uglavnom po sitnije potrepštine, po rokovnik »Moleskine« na primjer — ali znate, onaj pliči, mjesecni. — Pokazao je prodavačici svoj stari, već sav takorekuć prošlogodišnji, što je onako rastvoren i zacrnjen izgledao poput čitavog seta meta, istrošenih, upravo uništenih kao od pogodaka zračnom puškom, i to na kakvom alegoričkom vježbalištu života.

— Evo, baš takav hoću — odgovorio je ne samo njoj, postavši odjednom svjestan i onog okolnog kalendarskog bjelila od neizvršenih obaveza. Pa što, pomislio je, ionako se on bavi stvarima koje ništa ne stoje, osim što nekim vrijede. Tako će ili gore biti i odsad, jer nije on odredio da se u ovoj sredini plaća uglavnom samo ono, što ne vrijedi. Je li to izgovorio naglas ili ne; tek čuo je odgovor druge strane:

— Ima i tome lijeka, poštovani. Doći će vrijeme bez termina. S ovim kalendarom počinje, kažu neki, odbrojavanje do konca svijeta na kraju iduće godine, eto baš nekako na današnji dan. Svijet se kune u proročanstvo Inka.

— Vaš šef bi to mogao bolje iskoristiti, pa da stvar poskupi zajedno pedeset kuna, jer kalendara ubuduće neće biti. Ali, ozbiljno, bila bi to takva šteta za vas sve, mlada katastrofičarko! Jer mi stariji imali smo i ljepote i trajanja u našim životima. Jedino bolesna taština bi na skroz perverzan način nagnala neke od ovih starijih, da baš oni zaželete biti zadnji od ljudskog roda. Pa iza njih da bude potop. Samo vi dajte; bit će i nama još rokova i rokovnika, a kamoli ne za vas...

Bilo mu je cijelo vrijeme jasno da ovo nije kraj svijeta, nego samo njegova svijeta, onog od vrijedne knjige i sabranog čitanja, te da to stanje sve jače pritiće kulturni krug njegove generacije. Današnji školski naraštaji Gutenbergerov slog uglavnom ne »doživljavaju«, kako glasi njihov glagol neprihvaćanja. Zapravo ga u ovdašnjoj sadašnjosti više muči onaj ontološki čovjekov položaj, po kojem promjena ustvari ne postoji, napose ne na bolje, pa ni uza sve medicinske kao ni izborne rezultate. Ljudsko određenje — negativno po sebi — jedva da je i kao takvo održivo, i to onda valjda ponajprije navikom. Tištilo ga je to više od ljudskog ispadanja iz povijesnog doba ili od zakazivanja onog drugog, meteorološkog vremena. Na ovim je širim balkanskim prostorima svaka promjena negativno konotirana, usprkos svjetskoj razvikanosti teze o njenoj stalnoj zadanosti. Franz Kafka po njegovome vječni je počasni građanin ovih zabitih, nad kojima hermetičko vrijeme cirkulira poput vrtložnog vira, gdje svaka promjena dovodi do propasti kreatura. — Političke stranke trebale bi promjenu već i kao samu riječ unaprijed izbaciti iz promidžbene upotrebe, kao što bi i svakoj novoj vlasti trebalo zahvaliti, ako u nas ijednu provede do kraja. Valjda i zato je ovih dana jedan nabrijani i neobrijani akademik, javnosti poznat sa svoje dodvornosti svakom državnom predsjedniku — što će reći uvijek na položajno istoj strani — medijski lamentirao u prilog sviknutosti i običajnosti, a protiv ikakvih promjena, kako ništa ne bi ugrozilo već stečena prava i povlastice onih, koje nije briga za ona šira, ljudska...

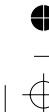


S takvim mislima našao se na izlazu iz veleknjižare, gdje su se po okolnim širinama kočili oni razapeti suncobrani s vatrenim žbicama od gorećih i polusvijetlećih tijela. Te geometrijske gljive, svojevrsna mjesecjeva antitijela bila su postavljena radi grijanog provoda onih, kojima je nečiji rad čista subverzija njihova vlastitog dokoličarstva. (Jednom kasnije razmislit će odjelito o neradu i kao izboru i kao o zabrani.) Ali ovo sada je onaj prvi slučaj: »dokoličarstvenici« — kako ih unatrag nekog vremena krsti — vježbaju pod tim utješnim topotnim baldahinima svoju nultu konverzaciju ni oko čega. A šarna ta čeljad kazališna, slikarska, filmska, i od laskih muza — hoteći po svojoj vokaciji permanentno nekog novog zabljesnuti, ostajala je tek figurantska, jer je sama sebi bila publikom, dok su pasanti žurno zamicali na zimi. Nisu bili voljni kao gledatelji. Svejedno, tri glumice izgovarale su svoje vlastite tekstove notornom scenskom frekvencijom, i zato se to doimalo životno neuvjerljivo, bez obzira na otrcanost samozadanih tema oko starih ljubavi i ljubavnika. I on sam u prolazu, a i od pristojnosti, te rečenice nije ni htio čuti; uz to su ga zanimale pojedine druge riječi domaćeg jezika, što ih je u glavi prizivao kao nazine za onu prvu vrst nerada: uz dokoličarenje tu je i razbibriga, pa bespolsica, onda plandovanje, pa čak zgubidanstvo: čitav jedan leksički arsenal oko voljne radne imobilnosti. Govor je baš nekako uvijek i odgovor na ljudska i predmetna stanja.

Na onoj vanjskoj studeni ipak ga je sustigla rečenica s jednog od onih mađušnih stolova, gdje jedva stane piće što ga je forsilalo neko njegovo društvanje iza maskirno velikih naslonjača, pravih stoličetina. Bila je to varijanta onog zlogukog južnjačkog zova, kojemu je muški teško odoljeti, zova kao poziva na predah, otprilike kao:

— Nemoj se zamarati, Ivo, sjedni malo s nama. — Onako ekspresionistički neprirodan s te polumračne poluudaljenosti zov je bio ignoriran dosjetkom, koja mu je u taj čas sretno izletjela s jezika u onaj bliski polumrak, kao: — Ded vi opušteno, ded vi propušteno —, našto je zamaknuo iza ugla na putu za knjižnicu »Bogdana Ogrizovića«, jednu od skoro pedesetak zagrebačkih i valjda prvu po ljepoti i funkcionalnosti.

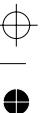
Ni televizija uz pomoć svojih neslućenih mogućnosti miksa ne bi zornije mogla dočarati svu virtualnost njene unutrašnjosti, nego što ta knjižnica i čitaonica to svojom stvarnošću jest. Sve njene prostorne datosti sadašnjeg izgleda ranije su se doduše naslućivale: danas bi za tu jasnost bio najbolji izraz transparentnost. Ona je ostvareni san svakog knjižara. Ne pozna tog arhitekta za unutrašnje oblikovanje (što je šteta, koju ne opravdava piščev stav da se ovaj tekst zbog immanentnih razloga ne razmeće imenima), no prosuđuje njegov kreativni naum kao uspjelu paradigmu jedne simbolički otvorene knjige s nevidljivom centripetalnom osi. A već susjedni ulaz iste kuće nudi centrifugalno raspršene sadržaje s brojnima medijskim zasadama »Kulturnog i informativnog centra«, a u prostorima, do kojih se uzlazi nestvarno stvarnim stepenica-



ma i gdje se straga hvata mjesto, a sprijeda nastupa. Tamo je sve namjensko i namjenskije, dok je tu knjiga ona ostvarena virtualnost.

I ljudi i stvari općenito su na nerazvidni način povezani, a da pritom nitko ničim ne ravna: eto tako je on ondje »dobrom mlađem fakultetskom kolegi« (Bobincu) predstavio prvu knjigu, a ovdje, na nekoliko nekročivih koraka udaljenosti (radi pregradnoga zida) je stručno dokraja stasali kolega promovirao njegovu posljednju. Isti je to onaj Marijan, koji ga je upozorio na postojanje one — kako se ispostavilo ominozne knjige, za koju je on u svom dvojstvu priopovjedač i lika pomnim kasnijim uvidom zaključio, kako »nije trebala biti« napisana. Njen autor, čije puno ime iz pijeteta prema još živućem starom gospodinu u poznim, devedesetim godinama nerado i nepotpuno spominje, prezimenjak je onom britkom kolumnistu i — duhovitom novinaru Tomiću. Možda bi baš taj rezultate onog neviđenog postupka prispodobio struganju namaza s kriške kruha. Svejedno, no bez te slučajne okolnosti ime možda ne bi bilo niti naznačeno, već prije vraćeno anonimnosti onog kompjutorskog ispisa. No ovaj se pisac ovdje (osim još s riječima) ima pravo poigrati samo sa svojim likom, dok je nasmrt ozbiljan kad je riječ o kvarnostima, bilo autorskim ili knjiškima. Zato i bira slova za riječ svog aktantskog dvojnika: knjiga s aspiracijom da bude »njemačko pjesništvo u prepjevu«, kojoj je tog popodneva, pa sve do večeri inatljivo ostao na tragu, naprosto je nesretan slučaj pregnuća da se prevede sve, a da sve pritom bude učinjeno krivo, ne samo u rasponu »vjere« i »mjere« već i glede poimanja lirske književnosti, gdje se forma ne prepoznaje, pa onda niti luči norma dostupnog odstupanja od nje, gdje se smisao prevodenja vidi u prevodenju smisla, ili takozvanog sadržaja, čiji je nosilac upravo ona iznevjerena forma. Ukratko: ovdje se ne nalaze adekvatna rješenja za stil izvornika. Zna da je stari gospodin isto to pokušao s francuskom lirkom, te da je štokavštinom »popravljaо« »Balade Petrice Kerempuha«, no učinke toga ne zna, kao što ni pobudu takve tekstovne agitacije ne razumije — osim ako to sve nisu oni tajnoviti čini nerazumlja, znani i kao svjedočanstva tobože prave ljubavi ...

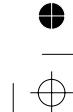
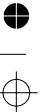
Onaj njegov parnjak ili dvojni priopovjedač još nije bio došao do tih spoznaja, pa je zato skoro zavapio, neka mu se ne ponesreći ono što je vjerojatno ili čak i moguće: naime da njegova potraga za knjigom ostane tek virtualnom, pa taman ona to i ne zasluzila. A upravo to se nažalost i dogodilo. One dvije nježne sredovječne žene još su potpuno svježe u njegovom sjećanju ovih zapisačkih dana, od kojih prva gdje zove drugu radi interne, internetske potrage, pri čemu jamče kako su u hip u stanju izvijestiti gdje knjige nema, odnosno u kojoj od umreženih knjižnica je bude bilo, ako je uopće igdje bude bilo. Usput, njegova, ona koja je tu i bila predstavljena, bila je zastupljena s jednim ili s dva primjerka — ne zna više točno ... A ona tuda, ovdje kratko i kritički apstrofirana, nje je bilo i na ispisu kao i u stvarnosti, ali jedino u »Knjižnici Tina Ujevića«.



Zato nije bilo važno je li izvan pameti, u rano ranozimsko povečerje nastaviti potragu za nepouzdanom knjigom, a pouzdanim biciklom, zavrtjet se oko Državnog arhiva, pa Koturaškom, lijevim nogostupom Savske do Vukovarske, te nadesno. Zašto ovolika potreba za knjigom, u čiju je vrijednost pomalo sumnjao? Zar ne bi bilo pošteno i lijepo da već ovdje iskreno prizna, kako mu je lakinulo što — radeći istu vrst posla — vidi da ga je netko drugi napravio nao-pako? Osim toga: dvije predmetno istovrsne i dobre knjige neostvariva su predodžba u narodu, koji se na svim razinama još rve s pismom, pa čak i gledaju pravorijeku oko onog službenog pravopisa. Uz to: piščev aktant je prije duljeg vremena, činom samoispovijedi na mjerodavnome mjestu pismeno izjavio, kako bi ga moglo dopasti da »prevodi liriku od možda i stotinjak autora«; posao koji privodi kraju.

Ovoliko prisnosti s čitaocem, uz istodobni razmak od radnje, to poznaju samo one stvarnosne Hoffmannove bajke (registrirao je u sebi samoreferentno), gdje se zlato ne nalazi u duplji, a nije niti da baš sjaji. Po definiciji je to točno ona opreka, koja je ovdje naslovno iskazana kao antibajka. A pokazuje to i sadržajna peripetija oko nalaženja one knjige. Pritom je to sve još neko vrijeme trajalo, dok se nije ispunila strategija želje u profanom carstvu zbilje. Prethodno ga je — kad je već radi drugoga bio tu — nešto taknulo, potaknuto, nešto što je bilo izazvano autorskom taštinom ili naprosto znatiželjom, više negoli željom: eto, upravo to nagnalo ga je da zapita, ima li »Knjižnica Tina Ujevića« njegovu knjigu o Tinu Ujeviću. — Nema. — Ako se ne libi zbog drugih, pomislio je, neće valjda ni zbog toga, što je »Novela od Vrgorca i Tina« iz njegova pera. Mogla je za njih biti neke vrsti zaštitnog znaka, umjesto paravane za ne zna što drugo. No za to nisu bile krive ni obje ove fine gospode ovde; predobro to zna. Ali tko je onda?

U vožnji je — koliko se dalo — razmišljao, radi li se u povodu one knjige, svih knjiga uopće, o nečem za njega nedokućivom ili pak o nečem tako elementarnom, kao što su to primjerice oni geometrijski likovi poput trokuta ili četverokuta. Jer riječ je — pojednostavljeno kazano — o tome da pisac s rukopisom nađe izdavača, da taj zatraži potporu ministarstva, od čega najčešće knjigu i tiska, autora isplati u pravilu tako neadekvatno, da ovaj na tome mjestu ispada iz one geometrijske ravni, baš kao što biciklisti — nedajbože — mogu sletjeti s neravne ceste. Tu onda od četverokuta preostane tek trokut, skoro posve predodžben i od uistinu neuređenog prostora unutar stranica, pogotovo ako ono ministarstvo ne otkupi primjerke knjiga nužne za javne potrebe, kakve iskazuju sveučilišna ili nacionalna biblioteka. U tom slučaju slijedi ono što nipošto nije slučaj, već redovitost, pogotovo ondje gdje nakladnik nema svoju vlastitu knjižaru: izdavač onda ponudi knjigu na ogled knjižnicama i knjižarama s ciljem promptnog otkupa, za što ni jedna od dotičnih adresa ne-ma sredstava ili — što je mnogo češće — ako knjižničar, odnosno knjižar imaju sluha za pravu stvar, tad naprave ugovore s njenim nakladnikom o komisij-



skoj prodaji takve knjige na obostrano veliku rabatnu štetu. Na tome mjestu u igru ulazi kompjutor da naputi čitača, gdje drugdje da knjigu potraži. Tu se, metaforički rečeno, prikaže onaj treći geometrijski lik, kružnica, a na njenoj putanji nalazi se sad i on sam, baš kao i skoro svaki drugi čitač ili autor u Hrvatskoj. Skoro da povjeruje kako su i kotači njegova bicikla alegorijske figure toga kruga.

I sve se skupa vrti u krugu: knjiga, koja po definiciji slučaja kao nečeg skoro nemogućeg sve više izmiče čitaocu, ne samo značajnošću već i samom svojom pojavnosću, zatim izdavač, koji se istodobno, a sve učestalije, upravo virtuozno poigrava s autorom, baš kako se i kapital odbija baviti njegovim gazdom, te napokon — i nažalost — i čitalac, koji po tim neravninama, a gurnut na rub, oprezno stupa među egzistencijalnim zamkama, kako njegovojo poetskoj duši ne bi ponestalo sredstava za kupnju vrijednog štiva. U tome traženju ta osoba je često tako ponosna i ustrašena, da za knjigom ne posegne ni na promocijama s besplatnim nudnjem primjeraka (i toga ima). Tjeskoba oko njenih naslova pravom čitaču prestaje jedino u knjižnicama, kojih je u Zagrebu i diljem zemlje hvalevrijedan broj. Tu su one sigurne od tajkunskih analfabeta, koji u životnoj školi nisu ni učili čitati nego računati na prste. Ali je onoj bibliotečnoj ažurnosti moguće pomoći i sa strane — olakotnim otkupom, odnosno revnjom distribucijom. U njegovu osobnom slučaju najbolje se držao prvi nakladnik (AG&M), zbog čega ga i spominje; već drugi je popustio, dok se treći smatrao nenađežnim za prođu svojih knjiga, zbog čega ih upravo i ne spominje.

Ni autoru napisljeku, u nedostatku višnjih moći, ne preostaje drukčija mogućnost djelovanja, osim puke agitacije oko sebe, i to igrom kao jezičnom tvorbom. U dvojstvu lika i zapisničara, a sam svoj dvojnički aktant, poigrao se on ovdje i samim sobom, ali ne manje i pokojom riječju, navlastito onom medijski smisleno iskrivljenom o svemu što je danas nekom »virtualno«, baš kao da popravlja kakav pogrešno rabljeni ili upotreborom dotrajali alat. — Odjednom, međutim, kao da su se svijet, život ili tek ranozimsko veče na isti onaj način htjeli valjda poigrati njime. Amaterski nesigurno sišao je zato s bicikla; bit će da je tijelo umu običnom drhtavicom, tim nejasnim znakom unutrašnje ili vanjske zebnje, davalo nekakav nalog, kanda i bez mogućnosti valjanog razumskog priziva. Zato je taj mig i poslušao. Jer mu se ipak učinilo nepričilnim samo tako pasti, pa bilo to i neopaženo od drugih, bezopasno ili čak stilski skladno.

250

Treba li se bojati
psa koji laje?

Igor Mandić: *Sloboda lajanja — Zauzeto, Hrvat!* Profil, 2011.

Najnovija knjiga Igora Mandića (1939) neobičnoga je izgleda, iako ne baš potpuna novotarija. U bibliotekarstvu se takva izdanja karakteriziraju kao obrnuto prištampani tekst, tj. dva teksta koja su tiskana u međusobno obratnim smjerovima. Radi se, dakle, o dvogubom izdanju; s jedne strane je (po kronološkom kriteriju uzeto) *Sloboda lajanja*, antikomunistički pamfleti objavljeni 1990–93. (str. 1–177), a s druge, inverzno, *Zauzeto, Hrvat!*, antinacionalistički pamfleti objelodanjeni 2009–10. (str. 1–198).

Druga polovica ove knjige, *Zauzeto, Hrvat!*, donosi zbirku antinacionalističkih pamfleta koje je Igor Mandić u naznačenom razdoblju tiskao u »Novostima«, samostalnom srpskom tjedniku, Zagreb«, kako stoji u podnaslovu. Sa stajalištima većine

ovih tekstova umnogome se slažemo. Oni predstavljaju doprinos kritici hrvatskoga retrogradnoga nacionalizma i fašistoidnoga kroatocentrizma koju smo kritiku prakticirali s ljevičarskih stajališta od devedesetih godina prošloga stoljeća do danas. Dakako, dobro nam je došla ovakva Mandićeva kritička ispolomoć s liberalno-demokratske pozicije, vodeći računa, ipak, s kojom motivacijom je nastala.

Međutim, prva polovica ove knjige, *Sloboda lajanja*, sa samohvalnim podnaslovom »izuzet(n)i tekstovi 1990–93«, sabire antikomunističke pamflete iz naznačenoga perioda. Sa stajalištima većine, ako ne i svih tekstova, umnogome se ne slažemo.

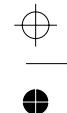
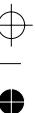
Najprije nekoliko načelnih primjedaba. Igor Mandić u ovim tekstovima kao vrši kritiku staljinizma, podrazumijevajući pod staljinizmom sve komunističke režime ili despocije, kako on kaže, marксizam, socijalizam i sve ljevičarsko zajedno. Da se takvo poistovjećivanje ne smije i ne može vršiti znaju svi iole ozbiljniji i potkovaniji pisci, a takve prakse se ne libe jedino plitkoumni, glupavi ili praznoglavi desničari.

Drugo, motivaciju za svoje antikomunističke pamflete Mandić pronalazi u autoanalizi svoje autocenzure (»Znajući da mi nitko ne bi objavio iole problematskiji tekst o osnovama iliti principima sistema, odnosno o njihovim manifestacijama, jednostavno [!?] takve tekstove nisam ni pisao.«), odnosno u prirodi svoje ličnosti: »Čekam, godinama, u stanju opće ravnodušnosti i unutar osobne lijenosti, čekam... ali što? Nikakav 'prevrat' nije mi mio, jer se bojim svakog nasilnog rješenja na ovim našim vukojebinama.« Dakako, respektiramo ovaku Mandićevu iskrenost kao rijetku pojavu »na ovim našim vukojebinama«. Ali, taj je stav, navodno napisan 5. I. 1981., a poslužio je kao svojevrsni uvod za ovu zbirku pamfleta 2011., dok su sami pamfleti pisani 1990–93! Naime, Mandić se »okuražio« pisati protiv komunističkog režima kad su i mrtvi vrapci na krovu znali da je s njim svršeno. Budući da Mandić voli narodnu mudrost, to bi bilo: lako je mrtvom kurjaku repinu mjeriti! Bojeći se bilo kakvoga »prevrata«, ipak, prilikom prevrata 1990–91. u Hrvatskoj, stao je hrabro pisati o propalom režimu, ostavljujući novi režim na miru! Barem se to tako može zaključiti iz uvodnoga slova i tekstova prezentiranih u *Slobodi lajanja*.

Treće, što se može smatrati psihosocijalnim Mandićevim uporištem, on svoje antikomunističke pamflete piše kao kakav ideolog hrvatske malograđanstine. I to ne naročito originalan ideolog. Naime, inspiriran, da ne kažem inficiran, antikomunističkim stajalištima određenih srpskih, respective, beogradskih krugova, prijateljujući s nekolicinom srpskih pisaca, novinara i javnih radnika, Mandić je presadivao čaršijsko srpsko malograđansko antikomunističko zakeranje na zagrebački republikanski, pravaško-haesesovsko-plebejski, socijalistički, kaundka-endehazijjsko nostalgičarski isto tako malograđanski zagrebački asfalt. Dok je beogradска čaršija jašila na velikosrpsko-monarhističko-četničkim resentimentima, zagrebačka je

jašila na integralističko-unitariističko-esaheosovsko-kraljevsko interesnom podrepaškom podilaženju beogradskim vlastima s obligatnom figom u džepu! I jedne i druge otpuhao je vjetar revolucije s Josipom Brozom Titom na čelu. Kad su njegovi sljedbenici, pretvarajući se sve više u suputnike i trabante, prešli s djela na riječi — povratila se sva malograđanstina sa svom svojom pogubnom praksom i ideologijom i, evo vlada, i tamo i ovdje, već preko dvadeset godina.

Četvrto, uopće nije upitno da je kritiku staljinizma potrebno vršiti. Upravo su s ovih južnoslavenskih prostora i došle prve, pravovremene i tvrdo utemeljene kritike staljinizma dok je on bio u punoj snazi: Ante Ciliga, Miroslav Krleža, Milovan Đilas, Mihajlo Mihajlov, Danilo Kiš etc. No nitko od njih pod kritikom staljinizma nije vršio neprincipijelnu kritiku marksizma i negirao potrebu izgradnje jednog pravednjeg društva. Nasuprot tome, Mandić se posprdno odnosi prema toj intenciji parodirajući Marxovu 11. tezu o Feuerbachu (Filozofi su samo različito *tumačili* svijet, a radi se o tome da ga se *promijeni*.) na čaršijski površan, neznačajki i nimalo duhovit način: »Uzrok (ovoga) koncentracionog društva koncentriran je u silom nametnutoj (marksističkoj) filozofiji, pa se više ne radi o tome da je *tumačimo*, nego da je *demontiramo*.« Mandić nažalost ne uviđa bitne ovdobne trendove, tko zna iz kojih razloga, da i konfesionalni programi, osobito kršćanski, idu za tim ne da objašnjavaju nego i da mijenjaju svijet (teologija oslobođenja, na primjer), dakako u duhu vlastitoga svjetonazorskoga interesa. S druge strane, neoliberalni kapitalizam, preko globalizacije i postmoderne (kao svoje kulturne politike) poduzeo je u dosadašnjoj povijesti čovječanstva najveći posao mijenjanja svijeta (čak bez nekog napora da ga *tumači* i još manje da *tumači* svoje postupke), dakako u duhu svojih vlastitih despotsko-izrab-

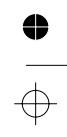


ljivačkih interesa nekako vrlo sličnih staljinizmu. U tom mu poslu izdašno i svojski pomažu mnogi plaćenici i renegati iz redova inteligencije, političara, akademske zajednice i, osobito, novinara.

Peto, Mandić se u uvodnom slovu ograjuće od hrvatske političke emigracije (koje riječi da je navodno zapisao narečenoga datuma 1981. godine) na sljedeći način: »U inozemstvu, koliko znam, nema niti jedne prave grupacije koja bi htjela preuređiti ovu zemlju prema NAPREDNIM DEMOKRATSKIM načelima. Sve su te grupice zatrovane nacionalističkim idejama i kao takve su ANTIDEMOKRATSKE.« Čudno je da Mandić dobro poznaje »grupice zatrovane nacionalističkim idejama« (možda od kolege Ličine), ali ne poznaje liberalno-demokratsku *Nova Hrvatsku* s Jakšom Kušanom na čelu i respektabilnim pokretom sljedbenika istoga usmjerenja kojega je ona predstavljala. Čak se Krleža, za komunizma, o toj grupaciji pozitivno odredio, a da ta grupacija i njezino glasilo *Nova Hrvatska* nisu ostali nijemi i kad je njegova malenkost Mandić u pitanju, može se svatko uvjeriti u mjestu članku *Odjeci napisā Igora Mandića u dijelu emigrantskog tiska (Književna republika, 2010, 7–9)*. Ele, upravo je u *Novoj Hrvatskoj* otisnut 1989. i 1990. (a može ih se naći i ranije) impresivan niz tekstova autora liberalno-demokratske orijentacije koji predlažu demokratske načine preuređenja Jugoslavije, osamostaljenje Hrvatske (što je legitiman cilj i s ljevičarskog gledišta) kao doista demokratske zemlje (u kojoj će biti mjesta i za hrvatske komuniste), za ekonomsko uređenje (što je osobito važno) koje neće zabaciti principe solidarnosti, nekadašnjega zadrugarstva osvremenjenih kako socijalističkim tako i liberalističkim trendovima, otvoreno se izjašnjavajući protiv špekulantskog finansijskog kapitala koji je tada u svijetu sve više uzimao maha. Usput, svi su oni (a neki i izrazito energično, kao T. Rađa) ukazivali promptno, odmah, dok još nije

bilo rata i procjenjujući prve poteze F. Tuđmana i njegovih poslušnika, na opasnosti koje takva politika može izazvati. Istodobno, mi s ljevice, uglavnom u novinama *Novom forumu* (slijedniku *Komunista*, glasila Saveza komunista Hrvatske), a potom u mjesečniku *Hrvatskoj ljevici* dr. Stipe Šuvara, ukazivali smo također na slične opasnosti. Na žalost i jednih i drugih kritičara, vrijeme i događaji dali su nam za pravo. Nismo popustili zavodljivom zovu zločudne tuđmanovske demokratije. Štoviše, tih prvih godina Mandić se svom silinom svoga ubojitoga pera obrušavao upravo na nas, što se može vidjeti iz ove zbirke antikomunističkih pamfleta (ali i drugih tekstova). O nakaradnostima i nastranoštima režima počet će pisati tek nakon 1993. godine, preuzimajući (htio on to priznati ili ne) postupno inventar i repertoar naše kritike. Na žalost, nije on bio jedini u takvom postupanju.

Na kraju, šesto, Mandić ne zna, ili se gradi da ne zna, ili je u osvetničkom sljepilu zaboravio (»... OSVETA koja bi mi možda ispunila dušu«; »OSVETA, dakle, onima koji me (nas) ideološki TLAČE, mora biti pitanje moga PISANJA«) što je stvarna bit pisanja, riječi kao takve. Jednom izgovorena ili napisana riječ ne može se povući. Ona doista jest »mati čina« i djeluje mnogo dulje i mnogo šire negoli njezin autor uopće može zamisliti. Ma koliko se autor trudio on više nikad ne može prestati snositi odgovornost za izgovorenu/napisanu riječ. Abolicije nema. Jer, riječ je akcija, postupak, način i sredstvo optužbe i egzekucije istovremeno. Riječ je nezaustavljiva, brža i preciznija od metka. Mandić ni ne sluti koliko je muka i patnje nanio nepoznatim ljudima, na ovaj ili onaj način, koji su stradavali nepoznati čega se on najviše užasava (»ne isplati se STRADATI NEPOZNAT«). Njegovo je ogradijanje isprazno: »Nesumnjivo je, da u ideol.-poli-



tičkome razračunavanju (ali, uvijek i jedino — što se mene tiče — na teoretsko-spisateljskoj razini, dakle s onu stranu bilo kakve praktične akcije) subjektivni i privatni impulsi igraju presudnu ulogu.« Praktična akcija je poduzeta kad je »ispaljena« riječ, a »subjektivni i privatni impulsi« obaviti će ostalo. Ovako nemoralno prati ruke, a drugima predbacivati da su svojim pisanjem zapravo intelektualni začetnici ovakva ili onakva zla, vrhunac je nemoralna. »Zato treba«, kako je govorio mudri Vanja Sutlić, stariji: »pisati malo, skrbno i samo ono što znaš« (*Start*, 15. IV. 1989).

A sad o ponekoj podrobnosti. Mandić u svojim pamfletima piše uglavnom o dano prošlim događajima, već tada 1990–93, kojih se danas još sjećaju samo ljudi njegove i moje generacije (sedamdesetogodišnjaci, šezdesetogodišnjaci...). Predstavlja ih jednostrano, kako mu je onda odgovaralo a, valjda, kako mu i sada odgovara. Računa na neupućenost i duhovnu lijenos novih i mlađih čitatelja koji da neće provjeravati njegove navode i kritički proučivati njegove tvrdnje.

Da bi se odgovorilo na sve tvrdnje, iz svakoga od ova 32 pamfleta, trebalo bi napisati novu knjigu (što nije isključeno), ali ovdje to nije moguće. Zato samo, primjer, dva.

U tekstu *Marketing kao ljevičarska trgovina leševima* (27. X. 1990) obrušio se na *Novi forum* i Gorana Babića ovako: »Na čitavoj posljednjoj stranici četvrtog broja 'Novog foruma' koči se reklamni oglas za (pret)prodaju zbirke tekstova 'Ustaški zakoni', u izboru i s predgovorom književnika Gorana Babića. Zašto je baš našim ljevičarima, da ne kažemo komunistima, na pamet pala 'genijalna' ideja da zarađuju na ovim 'grotesknim i tragičnim tekstovima'.« Iz neposredne blizine sam pratilo nastajanje ove »zbirke tekstova 'Ustaški zakoni'« i pouzdano znam da zbirka nije nastajala ni iz kakvih lukrativnih razloga. Uostalom, na to nije ni mogla

računati u ondašnjim uvjetima šovinski-stičko-nacionalističke euforije. Razlozi su bili drugi i drugačiji od onoga što imputira Mandić. Nadalje, zbirka nikad nije tiskana u Hrvatskoj, priređivač je emigrirao u Beograd, urednici *Novoga foruma* bili su pod stalnom policijskom prismotrom, uskoro su prostorije uredništva *Novoga foruma* uništene eksplozivom, a istraga je još uvijek u toku!

A sad evo odgovora na potvoru/pitanje (»Zašto je baš našim ljevičarima, da ne kažemo komunistima, na pamet pala 'genijalna' ideja da zarađuju na ovim 'grotesknim i tragičnim tekstovima'«). Mandić je svih prošlih desetljeća bavljena pisanjem brižno njegovao *image* dobro obaviještena, upućena i načitana publicista. Čudi me da nije potražio narečenu zbirku i obavijestio se o suštini stvari. Zbirka je objavljena u Beogradu 2000. godine (*Adeona i Stručna knjiga*), a G. Babić u predgovoru (napisanom u Zagrebu i datiranom 3. IX. 1990) piše: »Zaista, posve opravdano može se postaviti pitanje zbog čega tokom svih ovih godina, od ratnih dana do danas, nisu narodu prezentirani tj. nisu stavljeni na uvid originalni i autentični ustaški dokumenti, koji takvi kakvi jesu, sami po sebi najbolje govore o karakteru tog režima i o naravi te pseudodržavne tvorevine. U pitanju je, svakako, bio neki strah, a ja bih rekao i bojazan da bi takav potez možda, ipak, mogao poslužiti u suprotne svrhe, kao potpora i pomoć onim snagama koje su uporno i bez obzira na sve dokaze i okolnosti branile legitimitet Pavelićeve vlasti. Drugi razlog koji je sprečavao objavljivanje ustaške dokumentacije može biti i ono shvaćanje, birokratsko i *budalasto*, koje svaki problem i svako sporno mjesto rješava prešućivanjem, zaboravom. To nije bila rijetka pojавa u proteklom vremenu i nije se odnosila samo na jednu vrstu protivnika. Zavjera šutnje znala je prekriti mnoge i mnoge stvari, imena, pojave i događaje. Postoje brojna

bijela i slijepa mjesta naše novije historije koja dugo nisu bila dostupna ni profesionalnim historičarima a nekmoli običnim ljudima, a sve bez ikakvog stvarnog razloga, svrhe i smisla... U međuvremenu je, na svu sreću, takva partija definitivno propala, a propala je jednim, svakako ne malim dijelom, upravo zbog takvih umova i duhova... Bilo kako bilo, mi sav taj svijet definitivno ostavljamo za sobom kao neku vrstu negativnog historijskog naslijeda od kojeg nije bilo mnogo sreće ali jest mnogo žalosti. Vrijeme pogrešne konspiracije, u kojoj su svi ljudi bili sumnjivi a naročito i najviše vlastiti drugovi i suborci, u kojem je jedna deformirana i bolesna svijest pre rasla u zločinačku praksu poznatu pod imenom staljinizam, nove generacije definitivno ostavljaju za sobom kao ružan i krvav trag u historiji; kao mrlju na savjeti nekoliko generacija koje su se mutotrpno probijale kroz tunel bez izlaza, ostajući pokopane u dubokom mraku unatoč najboljim željama i nevidenom herojstvu svojih najboljih ljudi. Bit će potrebna stoljeća dok se ne slegne potres staljinizma, dok se ne izgubi silna prašina, kako bi se nesmetano vidjele posljedice katastrofe.«

Dakle, to je odgovor na pitanje: zašto ne do tada, ali i evo odgovora na pitanje: zašto uopće? Prvo, ovim načinom »će se postići najmanje dvije korisne stvari — omogućit će se ljudima da samostalno izgrađuju vlastite stavove i stvaraju mišljenja o ovoj problematici, a i spriječit će se daljnja zloupotreba historijskih dokumenata od strane raznih manipulatora i falsifikatora koji prodavajući maglu mogu zavesti neupućene, ali ne i one koji raspolazu faktima«. Drugo, bit će uspjeh ovoga izdanja »ako neki od današnjih ili sutašnjih tvoraca zakona prepozna u ovoj zbirci rečenicu, paragraf, stav ili član nekog zakona kakav bi i njemu danas (ili sutra) odgovarao, pa od njega zbog toga oduštane, da mu ljudi ne bi rekli kako radi ustaški posao«. I, treće, »smatram da je od

javnog i općeg interesa da što više ljudi upozna i ovi strani svog naslijeda kako je ne bi, slučajno ili namjerno, ponovili. Jer ne bi bilo ni za koga dobro da se bilo što od ovoga ponovi«. Tako je pisao Goran Babić prije rata 1991–95, a osjećivali su ga (i ne samo njega) i Mandić i mnogi drugi!

Još veće razočaranje doživio sam čitajući pamflet pod naslovom *Antipolitika — mudra ideja koja je danas kod nas bespredmetna* (15. II. 1993). U člančiću Mandić nas podučava da je ideju antipolitike lansirao oko 1986. mađarski pisac G. Konrad a pojma bi trebao značiti »duhovni otpor prema prekomjernoj vlasti političke klase i političkih struktura«. Mandić predbacuje prethodnome režimu da nije dopustio probijanje takvih ideja, iako je za njih kod nas »moglo biti plodno tlo«, ali zbog revnosti »čuvara duhovnih granica« itd., itd. Nakon 1990, tvrdi g. Mandić, ideja je bila pase, jer se sve hiperpolitiziralo itd., itd. Međutim, tako pojmljenom antipolitikom bavio se kod nas, u Jugoslaviji, davno prije G. Konarda i otkrivača tople vode Mandića, posljednji jugoslavenski pisac Danilo Kiš, doslovno odustajući od politike, javno govoreći u više intervjuja o tom odustajanju. Dakako, takva stajališta utkivao je i u svoja poznijsa književna djela.

No još ranije pojam antipolitike formulirao je filozof Herbert Marcuse na jednom kongresu filozofa posvećenom *dialektici oslobođenja* (London, 15–30. VII. 1967), u radu koji nosi naslov *Oslobodenje od društva obilja*. Ukratko, Marcuse ovaj pojam definira ovako: »Odgojni sistem jest politički, tako da nismo mi oni koji bismo željeli politizirati odgojni sistem. Mi želimo kontra-politiku protiv etablirane politike. I u tom smislu mi se moramo sukobiti s ovim društvom na njegovom vlastitom terenu totalne mobilizacije. Indoktrinaciji u ropstvu mi se moramo suprotstaviti indoktrinacijom u slobodi. Svatko od nas mora stvarati u

sebi i nastojati da stvara u drugima nagonsku potrebu za životom bez straha, bez brutalnosti i bez gluposti. I mi moramo shvatiti da možemo stvoriti nagonsku i intelektualnu odbojnost prema vrednotama obilja koje posvuda širi agresivnost i supresiju». (v. u *Dijalektika oslobođenja*, biblioteka Praxis, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 1969, str. 274–275).

Dakle, nikakvi »čuvari duhovnih granica« nisu sprečavali prodore ovakvih ideja na naše tlo. Mandić se, ipak, nije pretrgao da bi ih usvajao i popularizirao. Štoviše, trsio se iz petnih žila na popularizaciji potrošačkoga društva i društva obilja, koji su nas odveli ravno u današnje povsmešnje ropstvo!

NIKICA MIHALJEVIĆ

Poezija iznikla iz samotnosti

Jelena Buinac: *Krhotine od mene, sabrane pjesme*. Srpska knjiga, Ruma, 2012.

Pjesništvo Jelene Buinac kao da nije od ovoga vremena. Od vremena kada je nastalo, u drugoj polovici XX. st., kao ni od vremena početka XXI. st., kada se povuklo u tišinu knjiga i biblioteka. Doista, u užavrelim pjesničkim vodama, nakon krugovačkoga »neka bude živost«, između tradicionalističkog i modernističkog usmjerenja, između mnogobrojnih struja i pravaca pjesnikovanja, među intelektualiziranim, formaliziranim, erotiziranim, estradiziranim pjesničkim praksama, njezini intimistički, lirske ljubavni ili refleksivni stihovi teško su se probijali do čitatelske pažnje.

Jelena Buinac rođena je u selu Matijevići kraj Dvora na Uni, 24. lipnja 1940., a umrla je u Sisku, 6. svibnja 2003. godine, nakon povratka iz progonstva kamo je dospjela zbog rata 1991–95. U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* (Zagreb, 2010) nisu navedeni ni mjesto, ni datum smrti, iako je od pripreme pa do tiskanja *Enciklopedije* bilo prošlo, eto, dosta godina. Štoviše, u enciklopedijskoj natuknici стоји »danas živi u Novom Sadu« iako to ni informativno, ni egzistencijalno nije ni važno, ni bitno, a ni točno. Naime, taj Novi Sad uopće nije Novi Sad, nego Novi Grad, tj. novo, srpsko ime za Bosanski Novi! Ono što je dobro u toj natuknici jest da Jeleni Buinac nije određeno pripadništvo. Stoji samo: pjesnikinja. Bila je srpskoga podrijetla, a po obrazovanju, jeziku, kulturi i životnim navadama pripadala je hrvatskom kulturnom krugu. Ulazila je u red onih književnika koji se, zapravo, i nisu mogli opredijeliti, a njima je jugoslavensko kulturno okruženje bilo jedinim prirodnim i prihvatljivim životnim i stvaralačkim smjestištem.

Njezin životni i literarni put mogao bi se ukratko opisati na sljedeći način: Srednju školu završila je u Petrinji. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu jugoslavenske jezike i književnosti. Prvo profesorsko mjesto bilo joj je na Desetoj gimnaziji u Zagrebu. Krajem šezdesetih prelazi u Centralni komitet SKH gdje obavlja lektorske poslove. Nezadovoljna političkom situacijom u Komitetu vraća se u rodni Dvor za predavaču književnosti u tamošnjoj srednjoj školi. Potom odlazi u ondašnji Lenjograd u Sovjetskom Savezu za lektora hrvatskosrpskoga jezika. Po povratku zapošljava se u tvorničkom glasilu *Vjesnik Željezare* u Sisku kao novinar. Tu je zatječe i rat u Hrvatskoj. Godine 1992. izbjegla je iz Siska u Republiku Srpsku Krajinu i živi u roditeljskoj kući u Dvoru pišući i slikajući u neimaštini kao i

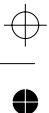
većina tamošnjih žitelja. Godine 1995. kao prognanik iz Krajine zaustavlja se na Kosovu. I s Kosova protjerana dolazi u Derventu, a potom u Novi Grad u Republici Srpskoj da bi početkom XXI. stoljeća prešla u Sisak. Bila je jedan je od urednika za poeziju časopisa *Poezija*. Objavljivala je pjesme u časopisima i zbornicima (*Studentski list*, *Poezija*, *Naši dani*, *Republika*, *Telegram*, *Jedinstvo*, *Odjek* i dr.). Drugu nagradu za poeziju dobila je 1970. na natječaju Sveučilišnog komiteta SKH, povodom obilježavanja 300. godišnjice Zagrebačkog sveučilišta. Zastupljena je u *III mitingu mlađih pjesnika Jugoslavije* (Zagreb 1969), u panorami *Najnovije hrvatsko pjesništvo* (Zagreb 1972), u *Antologiji srpskog pjesništva u Hrvatskoj dvadesetog vijeka*, izbor i predgovor: Nebojša Devetak (Zagreb 2002), te u antologiji srpskog pjesništva *Čudesni kladenac*, izbor i predgovor Zdravko Krstanović (Beograd 2002).

Pisala je malo i rijetko, s velikim razdobljima zastanaka pred prazninom i stravom postojanja. Za života objavila je tri knjige pjesama: *Svečani od čekanja*, Studentski teatar poezije, Zagreb 1970, *Bijela priča*, August Cesarec, Zagreb 1974. i *Žudnja za tišinom*, Prosvjeta, Zagreb 1983. Zahvaljujući brizi rođaka i prijatelja sačuvana je rukopisna zbirka *Ostavila sam ključ srca pod kamenom*, koja čeka svoje objelodanjenje.

Nema ništa logičnije nego da se relativno skroman po opsegu pjesnički opus Jelene Buinac nađe ukorićen u zbirci sabranih pjesama. Na tu ideju došao je i Miloš Kordić i iznio ju je u nekrologu Jeleni Buinac: »Njene su tri knjige poezije svaka i svijet za sebe, ali bi, sjedinjene, bile i jedan cjelovit i, dabome, nezavršen svijet... Kad bi se sjedinile sve tri Jelenine knjige u jednu — bila bi to doista jedinstvena knjiga. Sva kao da 'Slušamo pjesmu što se otkida s neba'.« (*Ljetopis Srpskog kulturnog društva*, Prosvjeta, Zagreb 2003., str. 612–615).

I, eto, sada je ta »jedinstvena knjiga« pred nama: sve čestice i grumen zajedno — *Krhotine od mene*. Zaokružena cijelina onoga što je pjesnikinja mogla izažeti iz svoje samotnosti, iz svoje nedovršenosti, iz neprepoznatljive perspektive ljudske sudbine prije posljednjega sklapanja ovozemaljskoga kruga. Iako ne krije svoje zavičajno podrijetlo, a to je Banija (bivša Banska Krajina, koju jedni zovu Banija a drugi Banovina), zavičaj se u pjesmama Jelene Buinac nazire u sintezi izvjesnih specifičnih jezičnih, zemljopisnih i etnoloških osobina Banije. Banija je pretežito ruralno područje, a zbog svoga brežuljkastog, šumovitog, potocima i rijekama ispresjecanog krajolika pričljivo osamljeno i samotno mjesto. Mjesto pogodno za rast legendi i mitova, ali i ljudi sklonih umjetničkoj ekspresiji, kad to prilike u razdobljima mira ili rata dopuštaju. Na pozadini takve popudbine Jelena Buinac je izgrađivala svoju poeziju, proširivši osobnu tjeskobu od banjških do svjetskih obzorja. Iako u nekoliko pjesama, ciklus *Una* u zbirci *Bijela priča*, neposredno pjeva svome zavičaju, to ipak nije stvarno nego mitsko mjesto iz nekih davnih vremena, mjesto okrjepe, snage, duhovitosti i duhovnosti, mjesto na kojem se čovjek može oporaviti i izlijediti od civilizacijskih ozljeda: *Pjesmu želim / Banijo i drhtaj jer / Odlazim daleko / U orgiju lima i neona / Vratim li se / U živim ranama / Lijeći me pjesmom.*

Osnovno tematsko područje kojim se pjesnikinja bavi u cjelokupnom svom pjesništvu je introspekcijsko, psihanalitičko preispitivanje vlastita bivstvovanja, s rijetkim produžetkom na čovjeka uopće. Cilj ovakvoga napora ne vidi se, nije iskazan, kao što nije iskazana u potpunosti i otvoreno rezignacija i pesimizam prema mogućnostima kako sagledavanja čovjekove biti, tako i mogućnost komunikacije među ljudima. S jedne strane, Jelena Buinac se iskreno trudi



da svom pjesničkom iskazu dade što veću oštrinu i dubinu, ali s druge strane sama će naglasiti sumnju u zadovoljavajući rezultat ovakva nastojanja. Već u prvoj zbirici, *Svečani od čekanja* (1970), jasna je takva poruka: *Biti živ kad prolaziš mimo sebe / dosegnuti taj prizor / uzveličan i neznan / raspustiti sve riječi / bogato poražen.* A upravo programatski zvuče stihove, iz iste zbirke, kojima se pjesnikinja svrstala među rijetke koji su prozrijeli suštinu ljudske kobi, s tek slabašnim nagovještajem izlaska iz ljudski nepovoljna stanja: *Idemo svojim redom / u poznate i nepoznate mijene / u pretakanje neba / u zaraćene obale / u rasula srca / i male stvari gazimo / zbog novih talismana / visoko iznad navike i bola / sloboda nas mori / zamjerili smo se bogovima ni za što.*

Kao prateći motivi (*leitmotivi*) kroz pjesnički opus Jelene Buinac provlače se voda i more, rijeke i izvori, dubine voda, površine voda, protjecanje voda i mistika vodenih bića. Iako, reklo bi se, sa zatvorenog kontinentalnog banjanskog odsječka, skoro otoka, pjesnikinja je more (voda uopće) veza s tajnovitim, mističnim i (danasnjem čovjeku) nedokučivim dimenzijama života.

Iz samoće, iz spoznaje da »nema nikoga a svi smo tu« (*Strune od vremena*), objavila se Jeleni Buinac istina svijeta, kao bljesak i »orošena baklja«, zbog onoga koji je »zbog tuge zaboravio kako mu je ime« (*Ti more*), zbog onih »što su meni slični« (*Prostor za ropstvo*) da tek boreći se sa žudnjom i pomoći žudnje raste naše bratstvo, bratstvo ljudi po pjesničkoj suštini. Dakako, to je bratstvo, družba, oskudno brojem, ali je elita patnika i vjesnika istine. Najskladnija pjesma ovih sabranih pjesama, *Ti more* (uz Pupačićevu *More* jedna od najljepših pjesama posvećena moru u novijem hrvatskom pjesništvu), izražava neobično snažnu, iskonsku čežnju za ljudskim bratstvom i jednako tako snažnu fascinaciju morem, koje tu čežnju omogućava, ali i poništava:

*Ti more imaš oči moga sela
Kosu imaš ko otac moj koji je
Zbog tuge zaboravio kako mu je ime*

*Taj događaj nisam vidjela ali ga se
sjećam
Pogodi more kako
Imaš još i moje djetinjstvo bez dvorišta i*

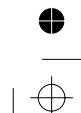
Psa moga susjeda, povazdan nasmijanog

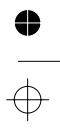
*I onu rijeku imaš, bosu rijeku
Njome sam ti htjela već odavna doći*

*Imaš more sue što ja nemam
Mi smo more braća.*

NIKICA MIHALJEVIĆ

257





Kritička (ne)moć popularne kulture: od Zagorke do postfeminizma

Mala revolucionarka. Zagorka, feminizam i popularna kultura. Radovi sa znanstvenog skupa »Marija Jurić Zagorka — život, djelo, naslijede/ Feminizam i popularna kultura« održanog 28. i 29. studenog 2008. u Zagrebu u okviru Dana Marije Jurić Zagorke 2008., ur. Maša Grdešić, Centar za ženske studije, Zagreb, 2009.

258

U uvodu zbornika sa znanstvenoga skupa »Marija Jurić Zagorka — život, djelo, naslijede/ Feminizam i popularna kultura« (2008), održanoga u okviru druge manifestacije »Zagorkini dani« u organizaciji Centra za ženske studije i Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu njegova je urednica Maša Grdešić istaknula kako se već se slijedom priloga sadržanih u publikaciji koja je u sklopu istoga projekta tematski i idejno prethodila navedenoj (*Neznana junakinja. Nova čitanja Zagorke*, 2008) u prvi plan nametnuo zaključak o popularnom feminizmu kao jednoj od permanentnih i izrazitih značajki Zagorkina književnoga i publicističkog stvaralaštva. Podrazumijevajući temeljene postavke i prikazujući osnovna interesna polja tzv. teorija ženskih žanrova (npr. Annette Kuhn, 1984; Charlotte Brunsdon, 1991), Grdešić je konstatirala, a prilozi sa simpozija koje je najavila će to potvrditi, kako se feministički angažirani i(l) popularni tekstovi Marije Jurić Zagorke mogu promatrati kao inspirativan predmet analiza »predodžbi o ženama«, »predodžbi za žene« (tj.

ženskih žanrova) kao i »predodžbi predodžaba žena« (odnosno reprezentacija ženskih žanrova iz rakursa visoke, elitne kulture).

Zagorkini se tekstovi eksplikite ili implicite namjenjivani prvenstveno ženskome sloju čitalačke publike (romanse, ženska publicistika), naime, otkrivaju kao mediji konstruiranja i reprezentiranja ženskoga identiteta, artikuliranja prepostavljanoga 'tipičnog' ženskog senzibiliteta i popularnih praksi te aktiviranja i reguliranja njihova sinergijskog djelovanja. »Mala revolucionarka« iz naslova zbornika izraz je uredničkih nastojanja da se bude na tragu *Neznane junakinje* (ur. M. Grdešić; S. Jakobović-Fribec), odnosno da se radovi neposredno ili posredno inspirirani Zagorkinim likom i djelom svedu pod zajednički nazivnik proizašao ispod samoga autoričina pera. Međutim, prema objašnjenu M. Grdešić, naslov Zagorkina romana *Mala revolucionarka*, koji je 1939–40. objavljen u časopisu *Hrvatica*, mogao bi se iskoristiti i kao simbolična natuknica za interpretiranje smisla i funkcije popularnoga feminizma. Popularna kultura, navodi Grdešić, »funkcionira kao neočekivan saveznik feminizma koji može pomoći feminističkim idejama da dosegnu što veći broj ljudi, no ipak na 'mala' vrata, ulaskom u njihovu svakodnevnicu, u privatnu sferu, za razliku od 'velike', 'prave' revolucije koja se odvija na javnoj, povijesnoj pozornici.« Ipak, optimistična priča o revolucionarnim ili feminističkim nakanama i dosezima popularne ili ženske kulture ima svoje naličje, odnosno, Grdešićkinim riječima, »'mala' revolucija ima i pejorativnu konotaciju te u tom smislu otvara prostor za kritički pristup popularnom feminizmu unutar kojeg se pomoći koju popularna kultura može pružiti feminizmu smatra nedovoljnom, 'premalom', ali i kontraproduktivnom jer nužno kompromitira političku radikalnost feminističkih ciljeva.«

Da suvremene feminističke teorija i praksa nužno tangiraju najrazličitije fenomene recentne popularne kulture, svjedoči drugi dio *Male revolucionarke*, otvoren prilogom Renate Jambrešić Kirin, posvećenim analizi povijesne telenovele *Ponos Ratkajevih* (2008). Za razliku od spomenutoga članka, u kojemu se popularna serija o hrvatskome društvu pred Drugi svjetski rat, tijekom njega i neposredno po njegovu završetku (1938–48) interpretira s obzirom na inherentnu joj reprodukciju »konzervativizma i eskapizma tipičnog za žanr u kojem su ljubavne peripetije junakinja pokretač radnje i temelj njihovih antagonizama« ili »regresivnih modusa ženskosti što se prenose formulacijskim izrazima, seksizmima, mizoginim izrekama i površnim dijalozima«, ali i s naglaskom na pozitivnu (re)interpretaciju antifašističke tradicije i s njome povezane ženske emancipacije, prilog Silvane Kosanović, potkrijepljen primjerima iz američkih filmova *Seks i grad* (2008) i *Žene* (2008) te serija *Seks i grad* (1998–2004) i *Očajne kućanice* (2004), ukazuje na zamke kojima popularni mediji, vođeni kapitalističko-konzumičkom logikom, prividno podilazeći 'ženskome ukusu' i ugađajući 'ženskim potrebama', zapravo stereotipiziraju ženske identitete, svodeći ih na mjeru koja ne prelazi dominantne, još uvijek patrijarhalne, heteroseksualne okvire, čijim (re)produciranjem upravlja logika 'tipičnoga' maskulinskog, bijelog subjekta srednjega ili visokog društvenog sloja. Kritičko ispitivanje stereotipnoga reprezentiranja ženskih identiteta u suvremenoj kulturi provela je i Milena Benini, koja se bavi rodnom analizom književne, filmske i televizijske produkcije, distribucije i recepcije krimića, odnosno mjesta što se u proizvodnji, sadržaju i intencijama toga žanra doznačuje ženama — kao autoricama i junakinjama (istraživačicama ili žrtvama zločina). Razobličavanjem sociopolitički motiviranih mizoginih predodžbi fatalne žene dvaju intertekstualno povezanih film noir, *Gilde*

Charlesa Vidora (1946) i *Zifta* (2008) bugarskog redatelja Javora Gardeva, pozabavila se Mima Simić, dok se Katerina Petrovska Kuzmanova, osvrćući se na recentno makedonsko tržište popularnih tiskovina, usredotočila na ulogu ženskih časopisa u proizvodnji, posredovanju, nametanju, discipliniranju i normiranju (stereotipnih) ženskih identiteta. Prikazu različitih interpretacija postfeminizma i analizi oblikovanja postfeminističkoga identiteta glavne junakinje autobiografskoga romana Ane Tajder *Od Barbie do vibratora* (2008), svoj je rad posvetila Lana Molvarec, a pažnju Tamare Petrović zaokupile su društvenokritičke poruke te posebice rodna i feministička pitanja imanentna izričaju britanskoga *post-punka*.

259

Iako se konkretni predmeti interesa netom predstavljenih radova doimaju, barem u kronološkome smislu, nepremostivo udaljenima od vremena kada je putove emancipaciji žena u hrvatskome društvu utirala, kako ju je nazvala Lydia Sklevicky (1988), »patuljasta amazonka hrvatskog feminizma«, činjenica je da, kao što je u spominjanome uvodniku *Male revolucionarke* ustvrdila Grdešić, Zagorka u njima »na različite načine iskršava«. I to ne samo »načelno kao autrica popularnih romana, krimića i ljudiće ili kao urednica ženskih časopisa već i doslovno kao povijesni model za lik Mile Jergović u *Ponosu Ratkajevih*«, dok »upozorenja autorice *Gričke vještice*, premda nenamjerno, odjekuju u suvremenom bugarskom *noiru* u kojem *Malleus maleficarum* i dalje funkcioniра kao priručnik za postupanje prema ženama.«

Dok se, dakle, navedenim radovima Zagorka priziva kao moguća analogija i asocijacija, ona i njezino stvaralaštvo su u neposrednome fokusu studija i rasprava sadržanih u prvome dijelu zbornika. Potonja pak spomenuta cjelina potiče dodatne mogućnosti simboličkoga iščitanja naslovne sintagme. Da je revoluci-

ju držala jednim od krucijalnih faktora povijesti, potvrdila je, naime, sama Zagorka, među ostalim, i romanom *Republikanci*, analizu kojega je, naglašavajući njegove liberalne ideje, ponudila Alojzija Tvorić. I ostali prilozi prvoga bloka zbornika rasvjetljuju niz svojevrsnih 'malih revolucija' što ih je u odnosu na različite mehanizme dominacije djelatne u društveno-političkom i kulturnom kontekstu svojega vremena ispisivala Zagorka. Tako je Jolan Mann uz poznate nacionalno-emancipacijske Zagorkine ideje akcentuirala i subverzivnost feminističke politike te žanrovske specifičnosti romana *Gordana* (1934–35). Prema Mann, iako je uglavnom interpretirana kao nasljedovateljica tipične nacionalno angažirane (post)šenoinske linije književnosti, Zagorka je, i time što je *Gordanom* (pre)ispisala poglavljia hrvatsko-mađarske povijesti, indirektno napravila odmak od E. Kumičića, K. Š. Gjalskog ili A. G. Matoša, uvaženih predstavnika realističkoga i modernističkog hrvatskog kanona i izrazitih zastupnika mađarofobске politike. Iz rodno impostirane teorijске perspektive u *Gordani* je Zagorkina 'revolucija', tematiziranjem rodno transgresivnih praksi, provedena u dva smjera: osim što se glavna junakinja presvlači u muškarca, podjednako su zanimljivi i likovi kralja Matije, koji je »primoran služiti se lukavim ženskim sredstvima ako želi sačuvati svoj položaj i ugled uz dvije angažirane žene« kao i »plahog i naočigled ženstvenog Ivana Korvina«, kojega je među Zagorkinim androginim likovima istaknuo još S. Lasić u kapitalnim *Književnim počecima Marije Jurić Zagorke* (1986). Destruiranje binarne koncepcije spolnih/rodnih zadatosti na primjeru reprezentacije transvestitskih praksi i heteromorfnih, androginih identiteta u Zagorkinim romanima problematizira i Ivana Slunjski, a 'revoluciju' u kodificiranju rodnih uloga u prilogu o *Evici Gupčevoj* prepoznaла je Natka Badurina, prema kojoj, različito od protagonistica ranijih književnih obradbi

Seljačke bune, Bogovićeve (1859) i Šenoine (1877), Zagorkina naslovna junakinja nije morala biti silovana da bi izazvala bunt potlačenih čija bi pobuna bila odgovor na njezino oskvruće. Badurinim riječima, »izbacujući Evicu iz uloge pasivnog povoda bune, Zagorka je dovodi na mjesto Gupčeve suborkinje koja svoj identitet više ne podređuje privatnoj sfери kućanstva ili ljubavnog odnosa, nego javnom zajedničkom i političkom interesu.«

I vlastitu je osobnu sudbinu Zagorka tekstualno reprezentirala kao relevantnu sastavnicu 'velike' (političke) povijesti, i to revolucionarne njezine dionice, odraz čega je npr. i priča o nastanku *Evice Gupčeve* koju je navodno pisala u zatvoru. I to što je mijenjala podatke u vlastitim autobiografskim pričama, valjalo bi pripisati Zagorkinim strategijama uklapanja osobne u kalupe 'velike povijesti', u kojoj se, međutim, pod 'revolucionarnim' nije uvijek mislilo na isto, niti se 'revolucija' uvijek mjerila jednakim parametrima. Na Zagorkino je višestruko i nejednoznačno prikazivanje autobiografske istine (koja bi po definiciji morala biti jedna) podsjetila u svojem prilogu Anita Dremel, pronalazeći u tome *mudro perpetuiranje mnogostrukih identiteta* ne bi li se »bilo koje zamislivo 'pravo' sebstvo« ostavilo »izvan dosega ostvarivog ili odredivog.« Poteškoće iščitavanja fiksnih atributa Zagorkina autorskog, pripovjednoga i ispovjednog, identiteta prispodobive su nedoumnicama kakve za sobom povlači (ne)mogućnost žanrovskega određivanja pojedinih njezinih djela, što su na primjeru romana *Vitez slavonske ravni*, nalazeći u njemu hibridne značajke kanonizirane i popularne povjesne romanse, ilustrirale Biljana Oklopić i Mirna Jakšić. Ipak, koliko god bile tek uvjetno utvrđive i održive, žanrovske su značajke često indikatori niza drugih interpretacijski zanimljivih dimenzija književnoga djela. Tako je zapažanje M.

Grdešić da »istraživanje pravila funkcioniranja nekoga popularnog žanra gotovo uvijek ide ruku pod ruku s (političkom) analizom konstrukcija ženstvenosti koje nudi taj žanr« zadobilo svojevrsnu potvrdu u analizi što ju je, uspoređujući Zagorkine s romanima mađarske spisateljice Emme Orczy, poduzela Svetlana Slapšak. Slapšakićino smještanje Zagorke u komparativno, rodno i žanrovski, a ne nacionalno determinirano okružje, odnosno dekontekstualiziranje njezina stvaralaštva iz (post)šenoinske tradicije u svjetlu koje se ono uobičajilo proučavati još je jedan od priloga otkrivanja inherentnih mu, ranije neprepoznаваниh ili nepriznаваниh vrijednosti. Prema Kristini Grgić, čijim je prilogom otvoren zbornik *Mala revolucionarka*, ali sa sugestijama kojega bi se mogla zatvoriti svaka rasprava o Zagorki, vrijednost je opusa te hrvatske spisateljice tolika da mu valja dati »zasluženo mjesto u povijesti hrvatske književnosti i njezinu kanonu«, ali i u tome što se, uvažavajući ga, prokazuju i denaturaliziraju uvjeti i učinci formiranja i funkcioniranja kanona, odnosno relativizira se opća primjenjivost *ustaljenih kategorija i podjela* (D. LaCapra, 1994) na kojima se kanonske i kanonizirajuće norme i hijerarhije zasnivaju. Zapravo, kao što na svoj način poručuje svaki od priloga *Male revolucionarke*, upravo bi ispitivački i podrivački potencijali bili glavni aduti 'malih revolucija' kakvima je svoj trag u hrvatskoj kulturi ostavila Zagorka, a s kakvima se, čak i bez pejorativnih konotacija, mogu identificirati i pojedini (popularni) (post)feministički projekti.

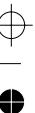
SUZANA COHA

U lancu prisile

Jašar Kemal: *Kad bi ubili zmiju*. Connectum, Sarajevo, 2010.

261

Svjetski poznati turski pisac Jašar Kemal (Kurd koji piše na turskom, pravim imenom Kemal Sadik Gökçeli, rođen 1923. godine) nije potpuno nepoznat našoj čitalačkoj javnosti. Godine 1966. objavljen je njegov roman »Pobunjenik s Tarosa« u izdanju sarajevske Svjetlosti i u prevodu Nedima Filipovića i Ešrefa Kovačevića. Reprint izdanje tog prevoda objavljeno je 1999. godine (BH Most, Sarajevo), a iste godine sarajevska Svjetlost objavljuje roman »Legenda o Araratu« u prevodu Lamije Hadžiosmanović. Novi prevod Jašara Kemala objavljuje izdavačka kuća Connectum (Sarajevo, 2010.), a radi se o knjizi »Kad bi ubili zmiju« u izvanrednom prevodu Kerime Filan. Prevoditeljica je napisala i veoma informativan esej pod naslovom »Jašar Kemal — Na slojevima bogate turske tradicije« iz kojeg, između ostalog saznajemo i to da su mu knjige prevedene na 30-ak jezika i objavljene u 140 izdanja u raznim zemljama svijeta. Pisao je romane, pripovijetke te nekoliko filmskih scenarija. Inače, od rane mladosti ga privlači svijet narodnog stvaralaštva tako da je još kao dječak svirao saz, pjevao narodne pjesme, recitovao epsku poeziju i rado sudjelovao na skupovima pjesnika iz naroda (narodnih pjesnika) s kojima se nadmetao u umotvorinama. Sa 15-ak godina počinje obilaziti sela u centralnoj Anadoliji i prikupljati folklornu gradu. Iz te građe nastaje i njegova prva knjiga »Tužbalice« koju je objavio kao 20-godišnjak i u kojoj predstavlja do tada po-



sve nepoznate ili zaboravljene narodne tužbalice i brojalice.

Kao Jašar Kemal se počeo potpisivati dok je pisao za istanbulske novine »Republika« (»Cumhuriyet«). U rubrici »Vijesti iz zemlje« (koju je i uređivao), pisao je reportaže o ekonomskim i socijalnim problemima anadolskog čovjeka. Uporedo s reportažama (tokom 1953. i 1954.) objavio je u nastavcima i svoj prvi roman »Indže Mehmed«. Tema romana su nesporazumi između siromašnih seljaka i zemljoposjednika u Čukurovi, te borba među zemljoposjednicima za plodnu zemlju. Junak romana Indže Mehmed pobunio se protiv vlasnika zemlje i odmetnuo se u planinu. Govoreći o tom pobunjeniku kojem je dao karakter epskog junaka, pisac kritikuje nepravilnosti u društvu. Koristeći tradicionalne teme i motive iz bajki i epova napravio je savremenu romantičnu priču. Inače, to je njegov najpoznatiji roman i preveden je na 40 jezika. Na našem jeziku je objavljen kao »Pobunjenik sa Torosa« (Svjetlost, Sarajevo, 1966.; BH Most, Sarajevo, 1999. — prevod Nedim Filipović i Ešref Kovačević).

Kerima Filan nas u svom eseju informiše o pojedinim fazama u radu ovoga autora. Naime, sve do sedamdesetih godina prošlog stoljeća Jašar Kemal ispisuje svoju voljenu Čukurovu (o kojoj je pročitao skoro sve što se moglo naći) — svakodnevni život, običaje, radosti i tuge, snove i želje tamošnjih seljaka. Zatim se, otprilike do devedesetih godina bavi čovjekom s primorja i životom u gradu. Nakon toga se okreće društvenim pitanjima iz bliže prošlosti, na početku 20. stoljeća — pre-seljavanja, razmjena stanovnika između Turske i Grčke u prvoj polovini 20. stoljeća, te novi život nakon takvih selidbi o kojem »niko čak i ne govori, i ne želi da govori«.

Baveći se prikupljanjem folklorne građe, Jašar Kemal se posebno zanimalo za stihove narodnog pjesnika Karadžaoglana iz 17. stoljeća koji je svoje stihove posve-

ćivao anadolskom čovjeku i prirodi koja ga okružuje. Spjevalo ih je na turskom, jeziku kojim se u svakodnevnom životu govorilo u Anadoliji njegova vremena, često koristeći lokalizme i umećući narodne mudrosti toga kraja. Sve to će i Jašar Kemal puno koristiti u svojim knjigama.

Osim pjesnika Karadžaoglana, važna inspiracija za Jašara Kemala je i Čukurova. Čitao je mnogo o historiji Čukurove i već u svojoj prvoj pripovijetci »Ružna priča« (napisanoj 1944. godine) govorio o ekonomskim teškoćama života u Čukurovi, o borbi ljudi sa surovom prirodom, te o odnosu između čovjeka, prirode i životne sredine.

Kratki roman »Kad bi ubili zmiju« tematski očito pripada autorovoј fazi koja je trajala do sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Iako je prevoditeljica Kerima Filan pripremila kratki izbor iz kritika za ovu knjigu, izdavač je propustio navesti izdavača, mjesto i godinu izdanja na originalu.

»Kad bi ubili zmiju« priča je koja se dogodila u anadolskom selu — jedne večeri dok su otac, majka i sin sjedili za večerom, majčin ljubavnik je ubio oca. Sin, dječak Hasan, glavni lik knjige tada je imao 6 ili 7 godina. Krv je pala i ubijenog treba osvetiti.

Na prvi pogled imamo tipičnu epsku priču, koja naravno obiluje narodnim mudrostima, poslovicama i praznovjerjima. Međutim, to nipošto nije tako jednostavno. Jašar Kemal koristi epski način pripovijedanja, ali ga spaja sa elementima modernog pripovijedanja. Osim glavnog, svi likovi djeluju kao da su preuzeti iz epa. Ali, i svaki od njih ima neku svoju posebnost kojom iskače iz tipa i postaje »pravi« lik moderne književnosti. Autor majstorski uvodi elemente mita u priču, jer glavni junak Hasan je zapravo Orest iz Eshilove tragedije, čovjek osuđen da ubije rođenu majku i osveti oca kojeg je majka ubila. Orestova majka

Klitemnestra je zajedno sa svojim ljubavnikom ubila Agamemnona, dok Hasanova majka nije ubila svojom rukom, uradio je to njezin ljubavnik, ali zbog nje i zato i ona nosi nekakvu krivnju.

Knjiga je puna simboličkih značenja tako da osnovna priča ima nekoliko slojeva, i iz nje iščitavamo još mnogo toga, tj. još nekoliko priča koje se dijele na priče o vanjskim okolnostima, tj. ekonomskim i društvenim pitanjima i priče o ljudskim karakterima i sudbinama.

Dječak Hasan je potpuno integrisan u prirodu, a ne u društvo. On nema drugova u selu, njegovi prijatelji su litice, pčele, gušteri, biljke... On zna kako mirisu litice po kojima se penje do orlovih gniazda. Lijepo je i strašno istovremeno, njegova dječaka duša sluti da orlovi što lete tako visoko znače pravu slobodu, potpunu slobodu za kojom i on čezne gledajući njihov let. I dobro zna da su one noći kad mu je ubijen otac, »na nebuh iznad Anavarze kružili okrvavljeni orlovi«. On se dobro sjeća da je bilo tako. Njegovo najstrašnije sjećanje zauvijek je ostala ta noć koju para zvuk metaka, to odzvanjanje, to kruženje orlova u cik zore«.

Dakle, okrvavljeni orlovi kao granica između života običnog malog dječaka Hasana i života Hasana–Oresta, čovjeka osuđenog da ubije rođenu majku i osveti oca, omogućivši tako smiraj njegovoj duši. Od tog trenutka Hasanov život je obilježen krvljom — krvljom ubijenog oca i zahtjevom okoline da prolje krv majke i tako osveti oca.

U prirodi je tražio utjehu i kad mu je ubijen otac: »Grumen masla, na kojem još drhture mjeđu mlijeka, Hasan je mazao na komad vrućeg hljeba i odlazio pod najudaljenije stablo, ondje je, sklonjen, jeo.«

Ta prisnost sa prirodom neće nestati čak ni onda kad dobije pušku kao simbol odrastanja. Hasan, vlasnik starinske puške sa sedefnim ukrasima na kundaku ulaskom u svijet odraslih postaje surov i

bezosjećajan (kao većina odraslih ljudi): »Pucao je na sve na što bi mu pogled pao, na ptice, na koze, na orlove, na jarebice, na šakale, na vrapce, na ljudi. Daaaaaa... Hasan je pucao i na ljudi. Imao je trojicu amidža. Nijedan mu nikada ništa nije prigovarao.«

Međutim, priroda mu je i dalje bila važnija od ljudi; stekao je samo jednog prijatelja, ali taj ne govori. Ili on bježi od drugih dječaka, ili dječaci bježe od njega. »Kako je dobro kad čovjek ima prijatelja koji ne govori! Koji ga samo sluša. Koji nikada ne progovara i nikada ne prigovara... Kad ne bi imao svoju maštu, svoje plavičaste ptice vivke, orlove što kruže u nebeskim visinama, zmije zvečarke, i Salihu, da s njima zaboravi na sebe, Hasan bi sigurno umro.«

Hasanov otac je bio star, a majka lijepa kao vila: »Svako je govorio da je njegova majka najljepša žena u Čukurovi, a možda i na cijelom svijetu.« Majka je toliko lijepa da je mnogo više vila iz epske pjesme nego žena. Jašar Kemal ponovo spaja epski način pripovijedanja sa elementima modernog, tako da njegova junakinja ima izgled ali ne i osobine vile. Ona je »obična« žena sa sudbinom smrtnika tako da se udala i rodila, a princip majčinstva postavlja iznad svega tako da je nakon muževljeve smrti ona samo još majka: »U velikoj Čukurovi nije bilo mladića koji nije prosio njegovu majku. Sve ih je odbila. Nije htjela ostaviti sina, svoga jedinca Hasana. Ako majka ode, Hasan će ostati ovdje. Amidže ne daju Hasanu majci. A majka neće da se uda za drugoga čovjeka i da ostavi Hasana. Kad bi se udala i otišla u drugo selo, Hasana nikada više ne bi vidjela.« Zapravo, majčina izuzetna ljepota je i nagrada i prokletstvo, osoba takve ljepote je obilježena, ona donosi nesreću i sebi i drugima. To nije dar koji ljudi ljudi smiju nekažnjeno dobiti, ona je ljudsko biće sa ljepotom vile ili božanstva. Osim toga nije puki nosilac ljepote, nije lijepa lutka,

ona je sposobna i pismena, cjelovita osoba. Baš zato se u njoj sukobljavaju osoba svjesna sebe i svojih vrijednosti i majka — takva ljepotica je nužno nešto drugo, ona ne može biti samo jedna »obična« žena koja bez pogovora ispunjava ono što okolina od nje očekuje ili traži. Ne želi se udati i napustiti svoga sina, ali je tom sinu već upropastila život time što je njezin mladi ljubavnik ubio njenog starog muža, oca njenog sina. Ona više nema izbora, njena prisutnost na ovome svijetu znači nesreću za sina. Problem je u tome što ni njena smrt tome sinu ne može donijeti sreću. Svjesna svoje ljepote, tj. svoje izuzetnosti, ne pristaje naprsto ispunjavati običaje svoje sredine tako da odbija udati se za brata svoga muža, odbija pobjeći iz sela i ostaviti sina tako da preživljava javno sramočenje na trgu kad su donijeli mrtvo tijelo njenog ljubavnika. »I majku su doveli nasred sela. Amidže su je tukli, neprestano su je udarali. Lice joj je bilo krvavo, i kosa i bijela mahrama na glavi. Odjeća na njoj pocijepana, i krvava. Seljaci, i žene i muškarci i djeca, dolazili su do njegove majke, udarali je i pljuvali.«

Svoga ljubavnika je i sahranila tajno. Naime, ubice nemaju pravo na sahranu kao što ga imaju pošteni članovi društva, to znači da ni njihova duša ne može naći mir, i u smrti su izopćenici. Esma je tajnom sahranom (čime je mnogo rizikovala) svoga mrtvog ljubavnika uzdigla do poštene nog člana zajednice i omogućila mir njegovoj duši. Njena ljubav i hrabrost su bile čarobna formula koja je od ubice napravila »običnog« člana društva i spasila njegovu dušu. Uostalom, on je i ubio zbog ljubavi.

Inače, Esmina životna priča je tipično ženska priča bilo kojeg patrijarhalnog ambijenta. Nisu je dali Abasu kojeg je voljela, on je zbog toga ranio troje ljudi i završio u tamnici. Stari Halil je »bacio oko na nju« te organizovao otmicu. Došao je sa još šestoricom i odveo je na silu. Htio ju je silovati svezanu, a ona se opirala punih se-

dam dana. Na kraju joj je dao šerbe u koje je stavio opijum. I tako je postigao što je želio. »Kad je došla sebi, Esma je shvatila. Zavrtjelo joj se u glavi, puno je povraćala. Stidjela se sama sebe. Krvarila je. Halil ju je potom odveo svojoj kući. Pozvao je hodžu da ih vjenča.« Tri puta je pokušavala pobjeći, a godinu dana nije progovorila ni s kim ni riječi. Promjenilo ju je rođenje djeteta. Nije mislila ni na šta drugo osim na dijete, nije vidjela ništa drugo osim svoje dijete. Dakle, majčinstvo je iznad svega, iznad ponosa, bola, stida. Kad se Abas ponovo pojavio u njenom životu, molila ga je da ne dolazi više. Međutim, on je nastavio dolaziti, žena u njoj je nadvladala majku i time prizvala nesreću. Nakon smrti muža, a potom i ljubavnika, Esma je ponovo samo majka, za nju je princip majčinstva iznad svega. Sada ponovo, kao nakon poroda, nije mislila ni na šta drugo osim na dijete, nije vidjela ništa drugo osim svoje dijete. Da bi ostala s njim trpi uvrede, poniženja, prijetnje, izopćenje iz društvene zajednice kojoj pripada. Nažlost, prekršila je dogovorene zakone društva i zato mora biti kažnjena.

Princip majčinstva je iznad svega i kod majke Hasanovog oca. Ona se svim (ženskim) sredstvima bori za smrt svoje snahe, glavnog krivca za sinovljevu smrt. Želi još samo snahinu smrt kao osvetu. Za nju nije kriv čovjek čija je ruka ubila njenog sina, jedini krivac je snaha zbog koje je to učinjeno: »Krv moga sina nije prolilo onaj nevjernik Abas, njegovu je krv prolila Esma. Morate osvetiti njegovu krv... Ako ne osvetite Halilovu krv, neka vam je i na ovome i na onome svijetu haram mljeko kojim sam vas dojila. Halilovu krv prolila je Esma.« Baš kao i u epskoj prozi, ona u ime majčinstva od svojih sinova traži zločin kojim će osvetiti ubijenog brata i sprati sramotu sa familije. Do samog kraja romana ona ostaje tipični lik majke iz epske proze, što znači da se nakon sinovljeve smrti nikad

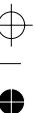
više nije nasmijala (»danju i noću je tulila tužbalice u selu kao utjelovljena tuga«), snahina smrt je postala smisao života, u unuku je vidjela samo osvetnika i slično. — »Srce me boli. Teško je biti majka, to je nešto posebno. Ja ne mogu u grob dok se ne osveti moj sin. I da legnem u grob, neću se ondje smiriti. I da se smirim, kosti će mi od bola pucati. I da ne pucaju, oči neću moći sklopiti. Tu, pred mojim očima, hoda ona koja je kriva za smrt moga sina. Kako ona koji pokret napravi, tako mene u prsim zaguši. (...) Ako odem s ovoga svijeta i legnem u crnu zemlju prije nego osvetim sina, zar će me zemlja primiti? (...) One tvoje amidže nisu nikakvi junaci. Da jesu, oni bi istog dana kad je tvoj otac ubijen zgrabili onu ženu za kosu, odvukli je na Halilov grob i na tom istom mjestu je ubili. Šta ubili, bacili bi joj glavu na jednu a tijelo na drugu stranu.... Da si barem ti odraستao, da barem ti uzmeš pušku u ruke, pa da onu ženetinu, onu svoju mater...«

I baka, i amidže i seljani, svi podsjećaju Hasana na to da mora ubiti majku i osvetiti oca, dakle preuzimaju ulogu Apolona koji opominje Oresta da mora ubiti majku i osvetiti oca. Baš kao i Orest, i Hasan mora ubiti rođenu majku da bi osvetio oca. Orestova majka Klitemnestra sa ljubavnikom ubija njegovog oca Agamemnona. Orest je još dijete i odrasta daleko od roditeljskog doma, ali kad odraste Apolon ga upozorava na dug da osveti oca i ubije majku. Ako to ne uradi, Apolon je protiv njega, ako uradi, progoniće ga Eri-nije, koje Klitemnestru ne progone jer joj muž nije u krvnom srodstvu. To pokazuje poziciju čovjeka na svijetu — on je izložen i uvijek će ga neki bogovi progoniti. Pitanje za Oresta i Hasana je pitanje za cijelo čovječanstvo: koji zakon je preči — prirodni ili dogovoren?

Kao i Orest, Hasan je još dijete kad mu je otac ubijen. Ali, za razliku od Orestove majke Klitemnestre, Hasanova majka Esma nije ubila svoga muža, nije čak

ni nagovorila ljubavnika da to učini. Ona je zapravo žrtva društvenih okolnosti u kojima živi jer žene u njenom društvu nisu ravnopravne muškarcima. Ona nema mogućnosti bilo šta dokazati, kriva je jer joj je ljubavnik ubio muža. Muževljeva familija se poziva na osvetu, dakle dogovorene zakone koji moraju stajati iznad svega. Prema tim zakonima, braća ubijenog (svi redom odrasli muškarci) bi također mogli osvetiti svoga brata i najhrabriji među njima to i pokušava, ali ne uradi i pobegne. Pričajući Hasanu o tome, kaže: »Uzvišeni Bog je posebnu ljepotu podario tvojoj majci, ja je nisam mogao ubiti. Ruka me nije slušala. Uzmem u ruku pištolj tvog oca, one noći kad ti je otac sahranjen, uđem u vašu kuću, tvoja majka, prelijepa, gleda me ravno u oči i govori, ubij me. Ubij me, ali neka moj sin ne zna da me je ubio njegov amidža. Sve bi vas zamrzio, rekla je. (...) Ruka mi je zadrhtala. Nisam mogao povući okidač. Tvoja majka je zanosno lijepa, takvu ljepotu Bog stvorи jednom u stotinu godina, jednom u hiljadu godina, nisam je mogao ubiti. (...) Moja ruka ne može pucati na takvu Božiju ljepotu. (...) Da je neko drugi, da je bilo ko drugi umjesto Esme, da je i moja rođena majka, ubio bih je...« Nema tog čovjeka koji može ubiti Esmu. (...) Nakon toga sam još tri puta dolazio, zaklinjao sam se, samome sebi davao riječ, još sam tri puta dolazio da ubijem Esmu. Svaki put je Esma govorila, ubij me da se konačno oslobođim. Nisam mogao. Nisam je mogao ubiti.«

Ostala braća nisu ni pokušavala ubiti Esmu nego sve prebacuju na dječaka. Razlog je prilično jednostavan i nimalo uzvišen, a Hasanu ga je otkrio gostioničar Kurd Sulo: »Znam da će te amidže nagovarati da je ubiješ. Zato što se boje za svoj život od tvojih daidža. Da se ne boje tvojih daidža, odavno bi oni ubili tvoju mater. Šta je za njih ubiti čovjeka, pogotovo ženu, ali se boje tvojih daidža.



Tvoje su daidže moćni. Oni su pravi junaci, oni znaju šta je krv, itekako znaju. Ovi ovdje se boje njih. (...) Znaju da bi daidže zato sve njih poubijali, sasjekli bi im rod u korijenu da niko ne ostane živ.« Dakle, da ne bi sebe dovodili u opasnost oni sistemsatiski zlostavljaju dječaka nagovarači ga (ponekad poklonima, a ponekad raznim prijetnjama i ucjenama) da ubije rođenu majku, a nju ponižavaju, tuku i tjeraju da ode ili se ubije. Ovo se može pročitati i kao autorova kritika jednog društva i položaja slabijih u tom društvu (u ovom slučaju žene i djeteta).

Istovremeno, Esma ima povlašten položaj zbog svoje ljepote, zbog te ljepote koja može biti samo dar bogova, ona je nešto drugo. Čak ni hajduk (zapravo plaćeni ubica koji tu uslugu naplaćuje sto hiljada) kojeg šalje majka Hasanovog oca (i to je važeći oblik osvete) ne može ubiti Esmu zbog njene izuzetne ljepote. Stara majka je bila spremna platiti za Esminu smrt, hajduk ima sedam sinova koji ubijaju po narudžbi (»Nijedan još nema osamnaest. Svi su maloljetni pred zakonom.«), ali »dječak joj je došao, bacio pištolj pred nju i rekao, kad sam je ugledao, i ruke i noge su mi se svezale, lice joj blista ljepotom da ne mogu gledati u nju, stara majko, ja Esmu ne mogu ubiti. Ako hoćeš, Hasana mogu odmah ubiti, Esminog sina, ali Esmu ne mogu. Tako je rekao, a još je dijete.«

Hajduk Hadži nije jedini čiji sinovi ubijaju za pare. U planinama ima još ljudi koji dječake uče da ubijaju za pare, ali nikao od njih nije htio ubiti Esmu. Ovo je primjer kako ljudi svoje ponašanje uklapaju u zakone na koje se tako strasno pozivaju. Može se naručiti ubistvo, može se ubijati za novac, mogu se kršiti moralni zakoni koliko je kome draga, samo ako se to radi pametno, tj. nekažnjeno.

Svijet romana se dijeli na ljudi koji poštuju dogovorene zakone (jer bez dogovorenih zakona nema društva) i one koji smatraju da su prirodni zakoni preći. Za

dogovorene zakone se zalaže čitava porodica ubijenog Halila i mještani njihovog sela. Da su prirodni zakoni iznad dogovorenih smatraju Dursun, starac koji ima možda stotinu godina i gestioničar iz drugog sela, dakle ljudi koji ipak nisu dio jedne zajednice, u ovom slučaju jednog patrijarhalnog sela. Starac Dursun živi u selu, ali je zbog svoje starosti (i mudrosti) ipak izvan toga kulturnog kruga. On zaustavlja Hasana i govori mu ovako: »Dijete moje, tvoja majka je jako lijepa. Tu ljepotu koju ima tvoja mati ja do sada nisam vidio ni u ženskom ni u muškom rodu. A tolike sam godine proživio. Kad je neko lijep kao tvoja majka, kad je kao melek, i likom i ponašanjem i držanjem, ljudi mu neće pružiti pomoć, nego će mu, Hasane, odmoći. (...) Poslušaj me, Hasane, nemoj ubiti majku. Ko bi mogao ubiti takvu ljepoticu? Ko je čovjek, ne može podignuti ruku na takvu ljepoticu i da mu je tudinka u sedmom koljenu. A kamoli da je ubije onaj kome je mati. Ovu ljepotu koju je podario twojoj materi Bog dadne na svijet jednom u hiljadu godina. Bog voli stvorenja lijepa poput tvoje matere. (...) Nemoj ubiti mater. I reci materi, Hasane, neka ne sluša ove poludjele seljake i neka ne diže ruku na sebe. (...) Ako ubijete stvorenje koje Bog voli, On će vas staviti na patnju, poslat će na vas takvu kišu da će s nebesa kamenje padati po vama, poslat će na vas bolest koja će vas poharati.«

Iako mu je ubijeni Halil bio prijatelj, gestioničar Kurd Sulo savjetuje Hasanu da ne ubije svoju majku: »Slušaj me, nemoj ubiti svoju majku. Ko ubije rođenu majku, nikada ne nađe mira, ni na ovom ni na drugom svijetu. I ondje ga nemani razdiru kao i ovdje. (...) Ubiti vlastitu majku znači do kraja života nositi na ledima košulju skrojenu od vatre. Košulju skrojenu od trnja. Do kraja života svakog dana osjetiti utiskivanje žiga na tijelo usijanim željezom. (...) Ti budi svoj čov-



rek šta god ti oni govorili. Nemoj ubiti rođenu majku. (...) Ko ubije onaku ljepoticu, taj sigurno neće imati sreće.«

Nimalo slučajno, te zakone nesvjesno poštuju najhrabriji brat ubijenog i mladi hajduci-ubice. Oni su hrabri i jaki toliko da im nisu nužni dogovoreni zakoni kao zaštita, jer ti zakoni se, kao što smo vidjeli, mogu i malo rastegnuti za razliku od prirodnih koji su savršeno jasni i strogi (može-ne može; smije-ne smije). Poštovanje dogovorenih zakona znači integriranost u zajednicu, poštovanje prirodnih zakona znači integraciju u prirodu i vječnost. Kršenje dogovorenih zakona donosi kaznu zatvora i izopćenje iz društva, dok kršenje prirodnih zakona donosi Božji gnjev i razne strašne nesreće koje se sruče na čovjeka. Jašar Kemal ne vrednuje ove zakone, on samo postavlja pitanje koji zakon je preci i tim pitanjem (koje je pitanje svakog od nas) naglašava poziciju ljudske izloženosti u svijetu — šta god da radi, uvijek će biti progonen, od ljudskih ili božjih zakona

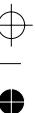
Hasan se dugo opirao. Zajedno s majkom je tražio rješenja da njih dvoje ostanu svijet za sebe, sami protiv familije i sela. Bježali su zajedno, Hasan je zapalio kuću i pretvarao se da spava, majka je odmah sve shvatila i štitila ga... Kad nije mogao izdržati neki unutrašnji nemir, bježao je u prirodu, ubijao lastavice (što se smatra znakom nesreće za čitavo selo), ubijao orlove, bježao daleko od kuće i sela... Međutim, klopku je razapinjao čitav svijet oko njega i on je polako upadao u nju. Odjednom su svi počeli pričati samo o patnjama njegovog oca koji se ne može smiriti jer njegova krv nije osvećena, a za tu patnju je jedini krivac on, sin ubijenog: »Zar Hasan ne zna da otac, čija se smrt ne osveti ... nikada ne nađe smiraj u grobu...« Kao vrhunac zapleta dolazi priča Hasanovog amidže Mustafe:

»Od kako je na zemlju kanula krv moga brata, ja ga svake večeri vidam kako hoda dvorištem ogrnut bijelim mrtvačkim

čaršafom. Viđam ga a nikome ne govorim. Jedne noći ustanem, čujem jecaje, kao da stijene i brda stenju, izadem, pogledam, pred vratima bijeli mrtvački čaršaf. Vidim da jecaji dolaze od čaršafa. Pridem, kao ono moj brat, lice mu blijedo, lice mu bijelo. (...) Kroz jecaje začujem nekakav glas kako govorи: reci mome sinu Hasanu da me osveti, neka ne dopusti da moja krv ostane na zemlji zbog jedne žene, makr to bila i njegova mati. Čujem kako se zemlja otvara i kako se Halil spušta u grob. Kad se grob zatvori, jecaji utihnu.«

Od trenutka kad je Halil postao utvara, kreće zaplet u kojem pisac veoma uspješno prepliće faktičko i fiktivno i sjajno integrira prirodu u ljudski život. Svi u selu znaju da je Halil postao utvara i da je osveta nužna: »Esma, ognjište ti se ugasilo dabogda, Esma. Halil je postao utvara. Svi u selu znaju da je tako, svi su ga vidjeli. Hoće da se osveti njegova krv. Vrati Halilu ono što je njegovo. Ako ne dadneš svoju krv za njegovo, utvara će doći po tvoje dijete. Uzet će ti dijeti i odnijeti ga.«

Nakon toga u selu je neko vrijeme mirno, ali samo zato da bi jače odjeknula nova vijest koju donosi Kerim, »onaj što je pobegao od vojske«. Njegova priča je još fanatastičnija od Mustafine i on je priča usred trga, okupljenom narodu, tj. širi istinu da je svi čuju. I on je vido obrise čovjeka umotanog u bijeli mrtvački čaršaf i prepoznao Halila. Ali, ovoga puta je Halil mnogo pričljiviji nego sa bratom. Nakon tužaljki na braću i sina koji ga ne svete, on Kerimu priča nevjerovatne stvari i uz to još plače: »E, moj Kerime, ne pitaj kako mi je. Ti me sada vidiš visokog kao munara, umotanog u bijele ćefine, ali samo sad sada takav. Svake noći mene nemani pretvore u neko drugo stvorenje. Znaju me nekada pretvoriti u psa, pa lutam po ovim brdima kao pas, sve do jutra, zavijam i čupam strvine. Nekad me pretvore u



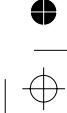
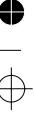
orla, pa sletim pred svoju kuću i gledam onoga moga sina kukavicu. A nosi pušku u rukama ... Znaš li kako je biti mačka. Jednom su me nemani pretvorile u mačku...«

Naravno, Halil ima i rješenje svoga problema — treba ubiti Esmu: »Kerime, otidi mojoj ženi i reci joj neka me ona spasi. Niko neće da je ubije, ni moja mati, ni braća, ni rodbina, ni sin, niko, ni moji prijatelji, niko neće da je ubije. Pa neka barem ona sama sebe ubije. (...) Ako se ona ne ubije, ja će ovako do Sudnjeg dana hodati kao utvara, a dok sam ja utvara, moj sin, koji nije u stanju da me osveti, neće moći kao čovjek izići pred ljude. (...) Reci da me nemani jedan dan pretvore u puža, jedan dan u zmiju, jedan dan u gujavicu. Ja ih molim da me se okane, govorim im, pustite me, nemani, a nemani još više napadaju na mene i kažu mi, mi tebe sažaljevamo, aga. Znaš li, aga, šta mi od tebe možemo napraviti, stotinu hiljada malih gujavica, i možemo te rasuti po cijelom svijetu da te nikada nikakve nemani ne mogu skupiti i sastaviti u čovjeka, da zauvijek ostaneš utvara, zloduh u obliku hiljadu gujavica.«

Ova priča se širila po selu, prepričavala, dopunjivala. Neki su vjerovali u to, neki nisu, a neki su toliko vjerovali da su poduzimali najnevjerovatnije stvari da pomognu Halilu. Molba za ubistvo Esmedošla od utvare, nevinog čovjeka čija duša ne može naći spas je mnogo strašnija i jača nego sve ono što su Hasanu govorili živi. Ovo sada više nisu društveni, dogovoren zakoni nego postaju »božji« zakoni koji se moraju poštovati. I sve te priče su dolazile do Hasana, sve se to ulijevalo u njega, »ko god bi ugledao Hasana, mislio je da baš on treba Hasanu kazati koji jad trpi njegov otac. Govorili su Hasanu da je on kriv.« Svi seljaci i u svakoj mogućoj prilici su Hasanu govorili o ocu, utvari i njegovom dugu da ubije rođenu majku i osloboди oca. Gdje god da se sakrio našli su ga i pričali mu tu uvijek istu priču. Po-

stao je nalik na mjesecara i gubio snagu i prisibnost. Počeo je sanjati čudne snoise u kojima je otac propadao u močvaru, pretvarao se u zmiju, guštera, žabu, u sovu krupnih očiju koja odjednom postane njegov otac, »izbuljenih očiju, umotan u bijeli mrtvački čaršaf, mokar i zamazan blatom. Onda se sve što vidi, sve i svako, pretvaralo u par sovinih očiju. Sova mokra, glave zavučene među krila, perja nakostriješenog, očiju izbuljenih.« Ipak, otac se najčešće pretvrao u veliku zmiju zvečarku i ta zmija je Hasana proganjala i na javi u snu. Gdje god da pobegne, ona je nalazila put do njega — na stijeni, na vrhu bora, u sobi u kojoj je spavao. Vrištao je u snu, trčao kroz šume i penjao se na stijene i drveća. Prvi put kad je pomislio da njegova majka mora umrijeti odjednom se smanjio i »postao sićušan kao buba. Sada je bio crna buba malena kao mali prst.« (Kafka) Plakao je od tuge za majkom koja će (znao je to nekako) uskoro umrijeti i radovao se istovremeno. A onda je video i zelene muhe — Jašar Kemal svaku smrt označava zelenim muhamama: bile su iznad mrtvog Halila, zatim iznad mrtvog Abasa i sada ih Hasan ponovo vidi, kratko prije majčine smrti. Pao je u groznicu i dugo bolovao, a niko od familije ili seljaka ga nije posjetio. »Jedne noći otac je Hasana i njegova konja odveo u planinu. Davio ga je, stiskao mu je vrat i govorio mu, Hasane, govorio je, ne bilo te dabogda, dopustio si da ti otac postane utvara, da ti otac do Sudnjeg dana bude na paklenim mukama. Kakav si ti sin, Hasane? Moraš umrijeti. Bolje da umreš nego da tako nečasno živiš, kao stoka. Dijeliš hljeb sa ženom koja je ubila tvoga oca. Hasane, moraš umrijeti.«

Dalje je Hasan živio kao u snu, svaki dan je išao među seljake da sluša nove priče o ocu utvari, a ako nije bilo nove priče on bi je sam izmišljao, i to vjerujući u nju. Nije više razlikovao san od jave, a oca utvaru i majku ljepoticu je



iz stvarnosti premjestio u neki svoj svijet spona. Proganjale su ga mrtve lastavice, vatre, mrtve rode, danim ili možda i mjeseca je lutan besciljno zatim se penja po oštrim liticama sa strahom gledajući u ponore ispod sebe. Zapalio je kuću, uništavao lastavičja gnijezda po selu, razbijao orlova jaja po stijenama i gdje god da je otisao nalazio je veliku zmiju zvečarku i oca koji je pričao o svojim mukama, svakim danom sve većim i strašnjim. A onda je selo zašutjelo. Niko, ama baš niko nije otvarao usta. »Hasan je hodao po selu od jutra do mraka, presretao je ljude s nadom da će neko progovoriti s njim, kao da ih je molio da progovore s njim. Niko ni glasa da pusti. Nisu više govorili o njegovim roditeljima. Došlo mu je bilo da govoriti sa stablima, s vodama, da s njima potraži spas.« Čitav svijet je postao nijem. Nema više ničega, sve samo tišina. Nema više crvenih zmija, crnih buba, utvara u bijelom mrvicačkom čaršafu. Sve je mrtvo. Otišao je do ponora sa svojom posljednjom nadom da može osjetiti makar strah kao dokaz života. Opet ništa. Samo tišina i ravnodušnost, prazna duša. I onda se dogodilo — došao je kući, ugledao majku kako loži vatru i očev pištolj u njegovoj ruci je opalio. Jednom, dvaput, triput. Majka je vršnula i glavom pala naognjište. Kosa joj je gorjela dok je Hasan odlazio.

U smrti je njegova majka unakažena, nestalo je njezine ljepote koja ju je izdvajala od cijelog svijeta. U smrti je postala samo jedna obična žena, žena koja je ubila muža. Da li je time ubijena i ona velika zmija zvečarka? Autor to ostavlja otvorenim. Možda je ta velika zmija zvečarka zaista bila Esma, možda je to bilo zlo koje su seljaci nosili u sebi, možda je to bila mržnja stare majke... Ili je to Halilova žudnja za lijepom Esmom, jer zapravo je i sada lud od ljubavi prema njoj. »Zato ne može da se smiri u grobu, nego hoda po zemlji samo da bi mogao još jednu noć provesti sa Esmom.«

Nakon ubistva majke Hasan je pobegao i sakrio se pod zemlju, u kameni sarkofag, dakle, na onaj svijet. Umro je samo simbolično jer ga je nakon tri dana pronašao njegov pas. Uhapšen je, neko vrijeme je proveo u zatvoru (kao pročišćenje), a zatim započeo potpuno novi život. Usred narančina voćnjaka od trideset dunuma napravio je veliku kuću, oženio se lijepom ženom i dobio šestero djece, tri sina i tri kćeri. Malo se druži s ljudima. »U proljeće cvjetovi naranče tako lijepo mirišu, da se čovjek opije tim mirisom.« Dakle, ako su živi, i dan danas im je lijepo i sretni su. Drugačije rečeno, svoj kratki roman »Kad bi ubili zmiju« Jašar Kemal završava tipičnom slikom iz bajke.

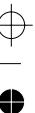
269

DRAGANA TOMAŠEVIĆ

Pionirska studija

Iva Polak, *Razvoj književne proze australskih Aborigina*. Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb, 2011.

U knjizi *Razvoj književne proze australskih Aborigina* autorica Iva Polak hrvatskoj je javnosti i akademskoj zajednici predstavila malo poznatu književnu proizvodnju australskih Aborigina; riječ je o pionirskoj studiji o razvoju aboriginske prozne književnosti. Važno je pritom odmah naglasiti da je njezina studija jedna od rijetkih studija koje se bave tom temom ne samo kod nas već i u prostoru svjetske akademske zajednice jer se dosljedno i usredotočeno bavi analizom i



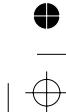
klasifikacijom aboridžinske proze ne samo prema tematici već i prema njezinim žanrovima i modusima.

Ono što prvo upada u oči kada se knjiga Iva Polak čita jest osviještenost pozicije s koje autorica progovara: već u predgovoru ona legitimira svoju knjigu na vrlo sličan način na koji i aboridžinski autori legitimiraju svoje tekstove, objašnjavajući kako i zašto imaju pravo progovarati o pojedinim pričama iz svoje mitologije. Abořidžini, naime, ne vjeruju u koncept individualnog autorstva ni u instanciju autora kao isključivog vlasnika teksta, već vjeruju kako su pojedinci samo čuvari priča koje im njihova zajednica povjerava, te stoga tradicionalne priče smiju ispriporučivjeti samo uz dozvolu svoje zajednice. Pomnim navedenjem imena i lokacije zajednice kojoj pripadaju, aboridžinski pripovjedači jasno se legitimiraju kao ovlašteni pripovjedači. Na analogan način autorica, dakle, iznosi svoju poziciju bijele zapadne teoretičarke književnosti koja, kako i sama priznaje, ne pripada kulturnom krugu o kojem progovara te se jasno definira kao njegov autsajder. Upravo stoga, a da bi dobila pravo progovaranja o kulturno vrlo specifičnom tekstu, Iva Polak dosljedno vodi računa kako o poziciji iz koje taj proučavani korpus progovara, tako i o okolnostima u kojima on nastaje. Autorica također stalno ima na umu da književna teorija zapadnog kruga koju rabi može služiti samo kao početna točka analize aboridžinskih književnih djela budući da je samo djelomično primjenjiva na takav specifičan korpus, pa stoga posebnu pozornost posvećuje upravo onim književnim obilježjima aboridžinske proze koja ne podliježu zapadnom teorijskom modelu. Na taj način Iva Polak oblikuje vrlo vjerodostojnu studiju aboridžinske prozne književnosti.

No, prije same analize aboridžinske književne proze Iva Polak svojim čitateljima nudi povjesno-društveni te kulturni kontekst pojave aboridžinskog autorstva.

Naime, aboridžinski svjetonazor, vjerovanje i kultura potpuno su različiti od bijelog zapadnoeuropskog svjetonazora koji većina bijelih čitatelja smatra kao nešto samorazumljivo, što ne treba dovoditi u pitanje. Pritom je važno odmah naglasiti da nije riječ o jednom homogenom aboridžinskom svjetonazoru već o mnogostrukosti različitih vjerovanja koja se samo uvjetno mogu svesti pod jedan nazivnik Snivanja kao krovnog termina. Stoga autorica u prvom poglavlju vrlo pomno analizira i zapadnom umu i imaginaciji zorno približava sustav znakova, vjerovanja, obvezujućih događaja i obvezujućih zakona koji su poznati pod nazivom Snivanje. Zanimljivo je ovdje pripomenuti da Polakova vrlo jasno objašnjava i uvodi neupućene zapadne čitatelje u vrlo kompleksan aboridžinski sistem vjerovanja i uređenja svijeta koji je nespojiv s onim zapadnim ističući kako i sam termin Snivanje neadekvatno opisuje aboridžinski svjetonazor, vjeru i mitologiju, jer na Zapadu on podrazumijeva snove i nesvesno stanje, dok prema aboridžinskom shvaćanju to stanje itekako podrazumijeva budnost i svjesnost.

Ukratko, Snivanje predstavlja najstariju vjeru na svijetu koja svojim sustavom priča objašnjava postanak svijeta te njegovo uređenje. Ono predstavlja moralni sustav i zakone prema kojima se Abořidžini trebaju ponašati, a u sebi sadržava mnogostruktost različitih vjerovanja koja dijele neke zajedničke točke poput Dugine zmije i Mliječne staze. Jedan od mogućih termina kojima zapadni krug nastoji približiti taj vrlo različit način promatranja vremena jest termin »svesvremenost«, kojim se nastoji opisati sasvim drukčije poimanje vremena od zapadnog linearног poimanja vremena, u kojem su pretpovijest i povijest sadržane su u sadašnjosti. Pretpovijest u kojoj su prastarosjedioci oblikovali krajolik prije no što su se neki od njih vratili na Mliječnu stazu s koje su izvorno sišli, dok



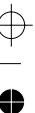
su se drugi pak pretvorili u različita obilježja krajolika i ostali zauvijek na Zemlji — ta pretpovijest seže do danas te postoji i u sadašnjem trenutku. K tome, uz takav je koncept vremena povezano i drukčije poimanje prostora prema kojem je prostor Australije ispresijecan stazama prastarsjedilaca i podijeljen na pojedina područja. Prema aboridžinskom vjerovanju, svako područje dano je jednoj zajednici na čuvanje, te samo jednoj zajednici taj prostor »pripovijeda« priče o postanku. Drugim riječima, krajolik je sustav znakova koje mogu dekodirati samo oni koji su upoznati s njim i koji imaju pravo poznavati priče/Snivanje na tome području, pa stoga za svaku zajednicu njezin prostor predstavlja »humaniziranu domenu prožetu značenjima«. To je, dakle, riječima, autorice, kulturni kôd unutar kojeg stvaraju aboridžinski autori koje proučava.

Knjiga se, razvidno je već nakon drugog poglavlja, ne bavi samo tematikom književnih djela; ona obuhvaća mnogo šire kulturološke i civilizacijske aspekte. U knjizi saznajemo ne samo o književnosti već i o takozvanoj »pretpovijesti« Australije (termin koji opet ukazuje na bjelačku optiku prema kojoj povijest Australije započinje u trenutku kada je bijeli čovjek stupio na australsko tlo), zatim o povijesti kolonizacije, o prešućenim i zatomljenim povijestima Aboridžina te o složenosti sadašnjeg i dalje potlačenog stanja u kojem se većina Aboridžina nalazi. Saznajemo o takozvanoj »svekolikoj australskoj šutnji«, povijesti pisanoj iz dominantne bijele pozicije u kojoj se dugo nije priznavalo postojanje politike rasizma, politike nasilne asimilacije i Ukradenih pokoljenja, te o nepravednu tretmanu Aboridžina koji se u mnogim aspektima nastavlja i danas, ne samo u društvenopolitičkom smislu već i u umjetnosti gdje radi profita bijeli autori prisvajaju aboridžinske pseudonime i kulturni materijal, o čemu autorica govori u posljednjem poglavlju knjige.

U glavnom dijelu svoje studije Iva Polak nudi vlastitu klasifikaciju kratke priče i romana, pokazujući kako aboridžinsko stvaralaštvo posuđuje formu zapadne književnosti, ali je potom preispisuje na sebi svojstven način, u rasponu od vrlo realistične i dokumentarne književnosti do fantastične književnosti i magijskog realizma.

Stalno naglašavajući ograničenja i nedostatke zapadne klasifikacije proznih žanrova pri pokušaju klasifikacije aboridžinske prozne književnosti, autorica daje vlastiti klasifikacijski model aboridžinske kratke priče prvenstveno prema tematici kojom se bavi, a koja obuhvaća tri skupine kratkih priča. Prvoj skupini, s jedne strane, pripadaju kratke priče koje se izravno pozivaju na tradicionalni način života i Snivanje, one su upisane u mitemu lokalnog Snivanja zajednice kojoj autor pripada. Istoj grupi pripadaju i kratke priče koje suprotstavljaju to staro (tradicionalno) Snivanje i takozvano novo Snivanje, što je termin kojim se označavaju Aboridžini koji su izgubili doticaj sa svojim izvornim aboridžinskim zajednicama zbog politike premještanja Aboridžina u rezervate i oduzimanja djece svjetlijem puti.

Drugu skupinu priča autorica određuje kao kratku (auto)biografsku prozu ili skice iz djetinjstva. Kao što je slučaj i s prvom skupinom kratkih priča, i ove priče svoje uporište nalaze u usmenoj tradiciji pripovijedanja autobiografskih, biografskih ili pak za Aboridžine povijesnih događaja. Te priče, naglašava autorica, postaju književnošću u trenutku kada se počinju zapisivati i umjetnički oblikovati. Treća pak skupina obuhvaća kratke priče suvremene tematike, a uglavnom je tu riječ o pričama koje se bave životom Aboridžina u predgradima velikih gradova. Autori ovdje prisvajaju zapadnoeuropejski žanr kratke priče kako bi na dokumentaristički način opisali skice iz (pri)gradskog života Aboridžina.



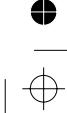
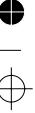
Na kraju poglavlja autorica zaključuje kako »analiza korpusa kratke priče otkriva vrlo heterogenu mješavinu pripovijesti kojima spisatelji oblikuju kulturni prostor satkan od pozitivnog prikaza prekolonijalne povijesti i brojnih Snivanja, negativnih slika kolonijalnog iskustva, do gradbe suvremenog trenutka koji za većinu spisatelja ne predstavlja vjeru u budućnost« (Polak, 101).

Nakon kratke priče, Iva Polak se usredotočuje na aboridžinski roman koji predstavlja još jedan teorijsko-analitički izazov budući da je zapadna književna teorija romana nedostatna kada je u pitanju analiza aboridžinskog romana. U nastojanju da razvije teorijski model kojim bi kvalitetno opisala aboridžinski roman, autorica kombinira različite teorije zapadnog kruga kako bi što sveobuhvatnije i temeljitiye ponudila vlastitu tematsku podjelu na književne podvrste. Tako aboridžinske romane klasificira u ove skupine: na prvom su mjestu romani o povijesti naseljavanja Australije, a to su romani koji nude ne samo drukčiji pogled na bijelu povijest naseljavanja Australije već i »alternativno poimanje stvarnosti« (Polak, 114) iz vizure Snivanja. Oni uvode drukčije poimanje prostorno-vremenskih dimenzija, sukladno njihovu drukčijem poimanju unutar Snivanja, nudeći alternativnu povijest koja nudi »uvid u kolonizaciju iz vizure koloniziranog, čime se zapadni običaj ili događaj tumači na potpuno drukčiji način« (Polak, 175). Slijedi analizi i opis aboridžinskog fantastičnog romana za opis kojeg autorica uvodi koncept magijskog realizma, što je novina u proučavanju aboridžinske književnosti, a Iva Polak argumentirano pokazuje prednosti takva pristupa aboridžinskom romanu. Pritom ona kuje novi termin specifičan za australski magijski realizam: *maban* označava aboridžinskog šamana. Dalje autorica govori o skupini romana koji se bave suvremenom tematikom; ta skupina obuhvaća gotovo egzi-

stencijalističke romane ili romane koji se bave postmodernističkom defragmentacijom identiteta no, za razliku od zapadno-europske književnosti u kojoj je defragmentacija identiteta proizvod »zasićenja književnim konvencijama realizma ili pak jednostavnim dimenzijama objektivne prošlosti, sadašnjosti i budućnosti« (Polak, 118–119), u aboridžinskom romanu defragmentacija identiteta je proizvod konkretnog aboridžinskog iskustva, koloniziranog i potlačenog.

Aboridžinski spisatelji prisvajaju i žanr detektivske proze koji izmještaju u vlastiti kontekst, primjerice, uvođenjem šamana osvetnika — *kadaiche* — u urbani prostor. Također se prisvaja i format pustolovnih romana u kojima se na sličan način aboridžinska tematika isprepleće sa žanrovskim odrednicama te književne podvrste zapadnog kruga. Ono po čemu se ove dvije skupine romana razlikuju od svojih imenjaka u zapadnoj književnosti jest doza društvene angažiranosti: aboridžinski pustolovni i detektivski romani svoje zaplete preuzimaju iz zapadnog književnog kruga, dok je pozadina romana činjenična, dokumentarna, te se tako u zadane odrednice romana uvodi »diskurzivna nelagoda« (Polak, 149).

Sljedeću skupinu romana Iva Polak određuje terminom koji nadilazi književnu vrstu samog romana jer se nalazi na rubu povijesti i pripovijesti: riječ je o prozi Ukradenih pokoljenja kojom se ispisuju individualna svjedočanstva generacija aboridžinske djece svjetlige puti koja su otimana roditelja i odvođena u internate gdje se zatirao svaki aspekt njihove aboridžinalnosti. Ti se tekstovi samo uvjetno mogu svrstati u žanr romana, te je možda, dodaje autorica, dobro alternativno uvesti termin fikcionalne (auto)biografije. Karakteristično je za ovu skupinu tekstova da ih uglavnom pišu aboridžinske spisateljice, dok sljedeću skupinu romana pišu uglavnom



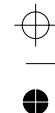
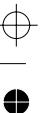
Aboridžini: riječ je o aboridžinskom romanu grada i nasilja koji se bavi sličnom tematikom kao i kratka priča suvremene tematike. Posljednju skupinu aboridžinskih romana čine oni romani u kojima se, kako to autorica klasificira, uspostavlja drukčiji muški rod. Naime, aboridžinski se roman vrlo brzo i posve otvoreno počinje baviti i pitanjima roda, dekonstrukcijom homoseksualnosti i aboridžinalnosti, što su dva pitanja koja se u aboridžinskom romanu često isprepleću. Završivši tako vlastitu klasifikaciju aboridžinskog romana, autorica valjano zaključuje kako su aboridžinski spisatelji iskovali vlastiti roman koji prije svega predstavlja ozbiljno suvremeno preispitivanje historiografskih tehnika, ali i preispisivanje stvarnosti.

U knjizi također, usporedo s analizom aboridžinske proze saznajemo o povijesti aboridžinske književnosti na engleskom jeziku koja se ozbiljnije javlja kasnih 1960-ih, a riječ je o prvoj generaciji aboridžinskih autora koji pišu u zatvoru; o *tidazmu* ili sestrinskom pismu, to jest o ženskom pismu koje se javlja krajem 1970-ih godina, a ponajviše je usredotočeno na životne priče, na osobna i bolna iskustva potlačenosti i nasilja koja su Abo-ridžinke generacijama proživiljavale; na aboridžinsku žensku priču koja je najčitaniji prozni žanr. Autorica zatim govori o drugoj generaciji aboridžinskih autora u 1990-ima te o transformaciji aboridžinske književnosti koja sada uključuje žanr romana i drame, ali i druge medije poput filma.

Iva Polak uz to ističe zajednička obilježja aboridžinske književne proze, te kao najčešća navodi preuzimanje i prilagođavanje zapadnih žanrova pisane književnosti u vlastiti modus, zatim osvještenu uporabu engleskih jezika — pri čemu plural označava suprotstavljanje standardnog engleskog jezika kao jezika pozicije moći aboridžinskom engleskom jeziku kao jezičnom diskursu drugog, zatim uspostavljanje odrednica rase i roda kao

bitnih odrednica aboridžinske književnosti. Ta je književnost često vrlo angažirana, štoviše to se od nje i očekuje, kako od strane aboridžinske kritičke javnosti tako i od bijele javnosti, no neki romani odmiču se od tog zahtjeva te se bave drukčjom tematikom. Važno je još jednom naglasiti bitnu odrednicu aboridžinske književnosti: za razliku od književnosti zapadnog kruga, aboridžinska književnost ne progovara iz pozicije moći.

U posljednjem poglavljju naslovrenom »Apologija aboridžinskog autorstva« Iva Polak se dotiče teme eksploracije aboridžinske književnosti od strane bijele kritike, ali i javnosti. Riječ je o književnim prijevara na koje se protežu od krađe aboridžinskog autorskog teksta i njegova objavljivanja pod tuđim, bijelim imenom, do krađe aboridžinske kulture i tradicije zbog profita, opet najčešće od strane bijelog čovjeka. U potonjem slučaju riječ je o takozvanim pseudonimskim plagijatima, a u svim tim slučajevima nezakonitog i neetičkog prisvajanja aboridžinske kulture riječ je o kulturocidu. S obzirom na krhki položaj Abo-ridžina u Australiji, autorica ističe kako se oni pojedinci koji prisvajaju njihovu kulturu i umjetnost za vlastiti dobitak ne mogu braniti tvrdnjom o čistoj kreativnoj slobodi jer je u slučaju aboridžinske književnosti riječ o književnom tekstu koji se legitimira izravnim pozivanjem na kulturu kojoj pripada i/ili koji se piše pod kulturno vrlo specifičnim pseudonimom. Nažalost, takva je praksa prisvajanja djelomično kriva što je sredinom 1990-ih godina došlo do preispitivanja aboridžinalnosti aboridžinskih autora, što je pak dovelo do odbacivanja najpoznatijih aboridžinskih autora i aktivista, poput Mudrooroaa i Archiea Weller-a, koji su, između ostalog, zaslužni za uvođene aboridžinske književnosti u bijelu kulturu. Time, jednostavno rečeno, oni dijelovi aboridžinske zajednice koji



zagovaraju purizam ponajviše štete sami sebi i žalosno zrcale kolonijalni pristup zadrtog promatranja aboridžinalnosti kao tradicije zamrznute u povijesti.

Stoga mogu zaključiti kako knjiga *Razvoj književne proze australskih Abo-ridžina* hrvatskom čitateljstvu otvara vrata u udaljen i uglavnom kulturološki i povjesno nepoznat svijet australskih Aborigina, nudeći mu ne samo specijalističku književnu studiju književne proze australskih Aborigina, već i mnogo širi prikaz australske povijesti prije i poslije koloniza-

cije, i to iz pozicije drugog. Vrijednost ove studije nalazi se, između ostalog i u tome što autorica odabire reprezentativna djela aboridžinske književne proze koja ne samo da vrsno književnoteorijski analizira već i njihov sadržaj tako vješto i živopisno prepričava i dočarava da čitatelj dobiva osjećaj da je i sam barem djelomično tako dobro načitan kao autorica, koja je, kao što proizlazi iz ove studije, vrsna poznavateljica aboridžinske književnosti.

VANJA POLIĆ

