

CIJENA 50,00 kn

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

Kompjutorski slog *Durieux* d. o. o.
Tisak *Grafocentar* d. o. o.

Uredništvo Basaričekova 24, 10000 Zagreb

Godišnja pretplata 200,00 kn • Cijena 50,00 kn • Godišnja pretplata za europske zemlje 50 eura; za ostatak svijeta 70 eura. Uplata na račun kod Privredne banke Zagreb 2340009-1110099914

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

KLOPKA ZA USPOMENE

Velimir Visković: Rat za *Enciklopediju* (I.), 3

BORA ĆOSIĆ

Igor Mandić: Od »anti–knjige«, do... »književnog doktorata«, 25

Tonko Maroević: Sve, sve, ali zanat, 35

Dubravka Bogutovac: Pakiranje senzacija, 39

Lidija Vukčević: Svijet kao osobni muzej u pisanju Bore Ćosića, 43

Sanja Šakić: Filozof pojedinačnih stvari, 50

Zdravko Zima: O kome piše Ćosić kada piše o Krleži?, 54

Željko Ivanjek: Površne bilješke o temeljitom piscu Bori Ćosiću, 65

Predrag Matvejević: Srpsko–hrvatski pisac Bora Ćosić, 71

Nenad Popović: Dužni metar knjiga Bore Ćosića na mojoj polici, 74

Teofil Pančić: Bora Ćosić, tramvajski putnik, 79

OGLEDI, ISTRAŽIVANJA

Dražen Lalić: Miljenko Smoje u svom, našem vremenu, 82

Vitomira Lončar: »Slobodnjaci«, 97

GODIŠTE XI

Zagreb, siječanj–ožujak 2013. Broj 1–3

MARTIN HEIDEGGER

Julian Young: Što je obitavanje? Bezdomnost modernosti i svjetovnost svijeta, 116

Dean Komel: O hermeneutičkom odnosu, 131

Philippe Lacoue-Labarthe: Hrabrost pjesništva, 144

Goran Starčević: Majstorstvo kao izvor mišljenja i umjetnosti, 160

Žarko Paić: Otvorenost i plavetnilo, 199

IN MEMORIAM

Nada Gašić: Odlazak Plavog Mauricijusa, 233

KRITIKA

Zvonimir Mrkonjić: Jezik i ljubav
(Lidija Vukčević: *Zagrljaj jezika*), 235

Damir Radić: Samosvojna pojava
(Tatjana Gromača: *Božanska dječica*), 236

Damir Radić: Uzorna analitičnost
(Boris Postnikov: *Postjugoslavenska književnost?*), 239

Nikica Mihaljević: Putovanje po putopisima i putnim naložima
(Dean Duda: *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*), 243

Lidija Vukčević: Lopta filozofa
(Viktor Žmegač: *Filozof igra nogomet*), 245

Ivan Salečić: Narrator in fabula
(Branislav Glumac: *Odmrzlo ljeto*), 248

Velimir Visković

Rat za *Enciklopediju* (I.)

PROSLOV

3

Još dok sam radio na *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* svojim sam suradnicama govorio kako ću jednog dana napisati polemičko–memoarsku knjigu o nastajanju enciklopedije. Imali smo toliko osporavatelja, protivnika, čak neprijatelja! U jednom se trenu enciklopedija našla i pred gašenjem.

Braneći taj naš projekt, proteklih godina ispisao sam i objavio stotine stranica polemičkih tekstova. Ali mnoge stvari u tim polemikama nisam mogao reći. A neke se nisam ni usudio, jer bih time potpuno onemogućio naš rad.

Enciklopedija je sada otisnuta, u javnosti su sva četiri njezina sveska. Mogu biti zadovoljan jer sam najvećim dijelom realizirao svoj inicijalni koncept! Radio sam sa sjajnim ljudima i beskrajno sam im zahvalan na odanosti, na podršci. Na prijateljstvu, leksikografskom umijeću i golemom trudu.

A kako bi čitatelji mogli bolje razumjeti cijelu priču, započet ćemo s predstavljanjem glavnih aktera, kako sam ih upoznao i kakva je pretpovijest naših odnosa, prije samog sukoba, rekao bih čak rata za *Enciklopediju*.

Miljenko Jergović, pisac u usponu

Za Miljenka Jergovića čuo sam negdje potkraj osamdesetih: mladi sarajevski pjesnik, prva zbirka *Opservatorija Varšava*, ubrzo potom objavio je i drugu *Uči li noćas neko u ovom gradu japanski?* Talentiran dečko, zamijećen je i u Zagrebu, mislim da je dobio i *Gorana*, onoga za mlade pjesnike.

Početakom 1991. i osobno sam ga upoznao. Predsjedavao sam u žiriju Nagrade Veselko Tenžera koju je revija *Danas* dodjeljivala novinskom piscu godine. Rekapitulirali smo na prvom sastanku žirija tekuću jugoslavensku novin-

sku produkciju, prije svega kolumnistiku; sarajevski član žirija Ivan Lovrenović spomenuo je kako u Sarajevu ima jedan sjajan mladi dečko i kako bi bilo jako dobro da podržimo nekoga tko je tek na početku karijere, kome bi nagrada puno značila. Na sljedeći sastanak donio nam je hrpu fotokopija Miljenkovih kolumni objavljenih u sarajevskom tisku.

— Tvoj dečko stvarno nije loš! — prvi sam podupro Ivanov prijedlog.

Ni drugi se nisu protivili. Tih godina zagrebačke novine dosta su se čitale u Beogradu, beogradske u Zagrebu, ali sarajevske su teško dopirale preko republičkih granica, iako je *Oslobođenje* uvijek imalo jako zagrebačko dopisništvo.

Međutim, Sarajevo je nakon Olimpijskih igara održanih u tom gradu naglo živnulo i imalo ambiciju da se pretvori u pravo kulturno središte. Filmaši, rokeri, MESS; književna scena bila je iznimno jaka, a Gavro Grahovac i Ivan Lovrenović uspjeli su od sarajevske Svjetlosti napraviti najmoćniju jugoslavensku izdavačku kuću. I sâm sam sa simpatijama pratio kulturno buđenje Sarajeva i često tamo bio gost. Stoga me iznimno radovala ideja da Tenžerinu nagradu damo mladome sarajevskom piscu i katapultiramo ga na širu, iako uzburkanu, još postojeću i vrlo živahnu, jugoslavensku medijsku scenu.

Same dodjele nagrada u hotelu Esplanade loše se sjećam, a i susreta s mladim piscem. Pretpostavljam da sam mu nagradu osobno uručio, ali za razliku od uručivanja nagrada Bogdanu Tirnaniću i feralovcima, nemam sačuvanih fotografija s Jergovićem.

Mlad dečko, imao je tada samo dvadeset pet godina; koliko se kroz maglu sjećam bio je kratko ošišan, začudno velike glave, zanimljivih plavih očiju, uglavnom je šutio. Zakopčan, činilo mi se pomalo i uplašen, a kako sam i ja pomalo introvertiran, nisam imao energije čupati riječi iz njega; progovorili smo tek nekoliko kurtoaznih fraza.

Početkom rata u Bosni 1992. uočio sam Jergovićeve reportaže iz opkoljenog Sarajeva u *Slobodnoj* i *Nedjeljnoj Dalmaciji*:

— Ima prije literarnog nego novinarskog dara, izvan svake sumnje! Znao je živo predočiti atmosferu života u Sarajevu: strah od pogibelji, nestašice svake vrste (struje, vode, hrane), ali i niz visoko emocionaliziranih prizora iz sarajevske ratne svakodnevice, iz života malih ljudi.

Sjećam se i danas njegove stilski nabrijane reportaže o Juki Prazini, sitnom predratnom kriminalcu, kojega je Jergović predstavio kao autentičnoga ratnog heroja (nešto kao »Juka brani Sarajevo«). Kasnije će se ispostaviti da je taj Juka sa svojim kriminalcima zapravo terorizirao ne samo građane Sarajeva nego i samu bošnjačku vlast (Enver Kazaz, književni kritičar, a u ratu časnik Armije BiH, pričao mi je kako se sa svojom jedinicom morao spustiti s Trebevića da oslobodi Izetbegovića iz Jukina zatočeništva). Svojim mitopoetizirajućim tekstovima o tim malim »psima rata«, Jergović je zapravo kupovao njihovu naklonost i zaštitu, njega se nije smjelo dirati.

Kasnije, kad potkraj 1992. napusti Sarajevo mnogi će mu nabijati na nos njegove invektive protiv »pobjegulja«; to mu je bila omiljena tema dok je tamo bio:

— Oni su nas izdali, napustili svoj grad u najodsudnijem trenutku, nikad im neće biti oprašteno...

A zapravo je i sam snivao kako da pobjegne, kako da se spasi ratnog pakla. I potajno je vrebao moguće veze kako da on, momak u punoj snazi, izbjegne obvezu vojačenja i pobjegne iz toga ukletog Sarajeva.

Tko mu je pritom pomagao? Ako mu je vjerovati, važnu ulogu imao je Ivan Aralica, početkom devedesetih politički utjecajan, čovjek iz najbližega Tuđmanova kruga. On je doista mogao pomoći Jergoviću ne samo da iz Sarajeva iziđe, nego i da potom ne bude mobiliziran u HV i poslan u BiH, što je doista u prvoj polovici devedesetih uspijevalo samo rijetkim, iznimno povlaštenim Jergovićevim vršnjacima.

Kratko vrijeme Jergović se zadržao u Splitu objavljujući u Kutlinim novinama i dalje članke o bosanskom ratu, ali i literarne radove, priče, koje će potom ukoričiti u zbirci *Sarajevski Marlboro*. Kad se ta zbirka pojavila 1994. godine napisao sam o njoj veliki afirmativni tekst u *Vijencu*. To je zapravo više bio interpretacijski esej nego standardna kritika; urednici su čak tražili da ga skratim jer nije uobičajeno da se o knjizi mladog pisca objavljuje tako dug tekst (izvorno dug punih dvanaest novinskih kartica). Pohvalio sam pritom i Jergovićeve ratne reportaže. Bio sam doduše rezerviran prema tonu nacionalističke nesnošljivosti, osobito prema Srbima, koji se počinjao pojavljivati u njegovim političko-analičkim kolumnama, ali trudio sam se biti dobrohotan. Ta, dečko je upravo izišao iz ratnog pakla, bio je svakodnevno izložen srpskim granatama i snajperima, a u pričama je ipak izbjegavao ton nacionalne netolerancije. Danas sam siguran da se radilo o promućurnoj kalkulaciji: novinske kolumne su potrošna roba koja traje jedan trenutak; priče su umjetnost, to se piše za vječnost.

Uostalom, nacionalistička nesnošljivost bila je komunikacijski standard hrvatskih medija tih godina (izuzimajući *Feral*, *Arkzin* i *Novi list*).

Da, mnogima će to danas izgledati nevjerojatno, ali o Jergovićevim pričama pisao sam izrazito afirmativno. Evo, citirat ću jedan ulomak iz spomenutog teksta o *Sarajevskom Marlboru*:

»U Jergovićevim izvješćima otkrivao sam individualiziranu vizuru čovjeka koji je predodređen da bude žrtva u ovom ratu, vizuru gubitnika kojemu je slaba utjeha činjenica da se stvaraju nove države kad se grad koji voli pretvara u gomilu ruševina, kad se njegov susjed pretvara u neprijatelja, kad umiru osobe koje voli, kad se rastura čitav njegov život. Ali prikazujući sve to iz donjeg rakursa, rakursa sudionika koji ne može previše toga promijeniti, Jergović nije bio sentimentalno cmizdrav: iz njegovih tekstova izbijao je duh sarajevskog vitalizma, nekoga nadrealnog, otkačenog humora. Ukratko, efekt lite-

rarne začudnosti. Bilo je prirodno stoga očekivati da će Jergović svoj doživljaj ratnog Sarajeva ispričati i u čisto literarnoj formi, u zbirci kratkih priča. U odnosu na reportaže sačuvano je u ovoj knjizi mnogo od osnovnog ugođaja, humora kojim se ljudi brane od zla, ali posve izostaju oni Jergovićevi novinski opisi uličnih heroja, ljudi koji doživljavaju moralnu preobrazbu i afirmaciju u ratu; ovdje ga zanimaju isključivo gubitnici; dok je u novinskim tekstovima ipak ponekad tumačio i političko-povijesni 'total' zbivanja, ovdje ga isključivo zanima osobni 'detalj'. Naravno, i prosede je drugačiji premda i Jergovićeve reportaže nose pečat literarizacije; ovdje je stilizacija izrazitija, svaki tekst (prema standardima kratke priče) tendira okončanju u neočekivanoj, paradoksalnoj poenti, naglašen je udio sižejne organizacije teksta.«

Čudno to izgleda iz današnje perspektive, nakon svih sukoba i teških riječi koje smo posljednjih pet-šest godina uzajamno razmijenili, ali devedesetih Jergoviću sam »davao nagrade«, pisao o njegovoj literaturi pozitivne tekstove, na neki način osjećao i odgovornost prema njegovoj literarnoj karijeri. I, što mi je bilo osobito važno u tim turbulentnim vremenima, osjećao i odgovornost prema njegovu etičkom kredibilitetu.

Nije mi se svidio njegov ulazak u redakciju *Danasa* 1993. *Danas* je bio magazin u kojem sam permanentno surađivao od njegova pokretanja početkom osamdesetih. Zadnjih godina komunističke vlasti bio je izrazito kritičan prema režimu, ali nije se nakon promjena 1990. priklonio novoj vlasti; stoga je permanentno bio trn u oku Franji Tuđmanu. On je bio potpuno svjestan iznimne važnosti toga političkog magazina, koji je bio vrlo utjecajan na cjelokupnom području nekadašnje Jugoslavije, magazina s nizom vrlo kvalitetnih novinara i vanjskih suradnika. Međutim, lojalnost novoj vlasti iskazalo je samo nekoliko novinara, koji su ubrzo prešli u druge medije.

Svi pokušaji da se iznutra transformira uređivačka politika propadali su; stoga je potkraj 1992. definitivno rasturena stara redakcija, a u siječnju 1993. pokrenut je obnovljeni, državotvorni *Danas* s izmijenjenom uredničkom i suradničkom ekipom. Glavno kolumnističko pero u novoj redakciji bio je Miljenko Jergović. Sam ulazak u tu od vlasti oktroiranu redakciju toliko mu ne zamjeram; vremena su bila teška, novinsko tržište prepuno svakojakog smeća; novine su često propadale i mijenjale vlasnike; trebalo je u takvim uvjetima opstati. Uostalom, u tim novinama surađivalo je još nekoliko autora čiji sam rad cijenio. Međutim, ono što me ozbiljno smetalo bio je ton histerične nacionalističke nesnošljivosti kojim su bili natopljeni Jergovićevi članci. Iz njih se naprosto cijedila mržnja, iz broja u broj. Neke od tih tekstova kasnije sam citirao u jednom polemičkom tekstu, objavljenom u beogradskom *Vremenu*; donosim ga u ovoj knjizi, pa neću ovdje detaljno prepričavati Jergovićeve stavove. Je li doista morao tako pisati, jesu li ga pritiskali urednici da piše upravo tako, ne znam. Neki od njih su me uvjerali da su Jergovićevu nesnošljivost morali smirivati, čak se i njima činila pretjeranom.

Okončanjem suradnje u *Danasu*, koji je ugašen nakon dvije godine (naglašena bliskost s režimom nikad nije bila poticajna za tiražnu uspješnost novina), Jergović je počeo suradnju s *Globusom*. Iz te faze ostao mi je u sjećanju njegov tekst u nastavcima o seksualnom životu Gorana Bregovića, dokumentiran fotografijama preuzetima s njegovih video-snimki, nekakve kućne pornografije, koje su »osloboditelji« zaplijenili provalivši u Bregovićev sarajevski stan i potom pustili u javnu cirkulaciju. Valjda da osramote toga čuvenoga sarajevskog »pobjegulju« koji je izišao iz sarajevskog pakla odbivši da se svrsta na ijednu nacionalnu stranu. (Bregović je na Jergovićeve tekstove superiorno odreagirao na za njega karakterističan, kulerski način: »Vid'la mi raja kitu, pa šta?!« Naravno, lako je biti kuler kad si muško, što je pak s gospodicama, koje su s njim dijelile zagrljaj?!)

Kad sam susreo Jergovića, neposredno nakon tih »pornografsko-analitičkih« tekstova, na nekakvom »eventu« na Zagrebačkom velesajmu, nisam izdržao da mu ne kažem kako mislim da je takvo pisanje krajnje neetično i nedostojno njegova talenta. Bili smo u prijateljskim odnosima, vidio sam da mu je nelagodno, uzvrpoljio se, nije mu bilo drago to čuti; sjećam se da mi je rekao kako je Brega nešto kao naša Lady Diana, da je njegov privatni život javna stvar, to zanima publiku i normalno je da se o tome piše.

— Ali, za boga miloga, ne moraš **ti** o tome pisati!

— Ja želim pisati o stvarima koje zanimaju javnost! A način kako pišem uvijek moram prilagoditi fizionomiji novina za koje pišem!

Te su me njegove riječi zapanjile; uvijek sam nekako vjerovao da pisac možda može prilagođavati stil publici, ali uvijek mora zagovara etičke stavove u koje vjeruje! Netko će možda reći da Jergovićev odgovor podrazumijeva cinizam novinskog profesionalca; za mene pak i dan-danas shvaćanje profesije ne smije biti u proturječju s općim etičkim normama.

Na Jergovićev odgovor slegnuo sam bespomoćno ramenima, bilo mi je jasno da s tim momkom nema razloga dalje raspravljati. Naša poimanja spisateljskog čina, javne intelektualne djelatnosti i etičnosti duboko su se razlikovala. Šteta talenta, koji nije poduprt adekvatnom karakternošću!

Zapamtio sam dobro tu njegovu rečenicu da se pisac mora prilagođavati novinama i publici za koju piše. Samo tako mogu protumačiti kasnije njegove brojne promjene i političkih stavova i izbora tema i novinarskih prosedeja. U drugoj polovici devedesetih Jergović je postao novinar *Feral Tribunea* i, naravno, u svojem ideološkom »jerguljanju«, radikalni ljevičar!

U toj fazi po stavovima koje je zastupao bio mi je vrlo sličan; uostalom, čak je radio intervju sa mnom, u *Feralu* je objavio i kritiku moje knjige *Umijeće pripovijedanja*, u kojoj me usporedio s najuglednijim njemačkim književnim kritičarem Marcelom Reich-Ranickim. Valjda je tako trebalo o jednom ljevičaru pisati u ljevičarskom *Feralu* (kad smo već kod prilagođavanja novinama i publici).

Početak dvijetisućitih Jergović je napustio *Feral* i prešao u EPH, stacionirao se u *Globusu*, a opsluživao je i druga izdanja kuće. *Feral* se već suočavao s padom naklade; smrću Franje Tuđmana i silaskom HDZ-a s vlasti izgubio je svoju nekadašnju funkciju središnjega opozicijskog glasila, a istodobno nije uspijevao privući oglašivače; upao je u ozbiljne novčane poteškoće. Govorkalo se da je glavni razlog Jergovićeva prelaska bio financijske prirode, što su mu zaljubljenici u *Feral* teško opraštali.

Naravno, s tim prelaskom i Jergovićevo je ljevičarstvo naglo splasnulo. Čak je jedno vrijeme u novom listu izbjegavao političke teme, bavio se uglavnom fenomenima javnoga života, često i estradom. Bilo mi je to malo čudno (opet moje predrasude da talentirani pisac mora izbjegavati trivijalnost!), ali pomalo sam se već navikavao na činjenicu da taj mladi pisac baš i ne drži nešto posebno do čvrstoće moralnog i političkog stava.

Njegove knjige i dalje sam kao kritičar pratio; doduše, nisam više pisao onako entuzijastično kao o *Sarajevskom Marlboru*, znao sam uputiti i poneku kritičku primjedbu, ali prevladavali su afirmativni tonovi. Bio sam i u žiriju *Jutarnjeg lista* kad smo početkom 2004. nagradili *Dvore od oraha*. I ne mislim danas da smo počinili pogrešku. To je malo rastegnuto roman, prepun digresija, ne uvijek narativno opravdanih, ali svakako jedan od boljih hrvatskih romana nakon dvijetisućite.

Jergović će kasnije tvrditi da je on već u tom romanu proveo povijesnu reviziju lika četničkog vojvode Draže Mihailovića, prikazujući ga kao tragičan i kompleksni karakter, prigovarajući mi kako to da nisam ranije uočio i pokazao roman kao četnički. Da budem posve iskren, nisam ni primijetio da je Draža nekakav važan akter u tom romanu, niti sam bio fokusiran kod čitanja i pisanja kritike na njegov lik. Uostalom, nakon što sam pročitao romane Vuka Draškovića, ne vidim zašto bi me Jergovićevo sitno burgijanje oko Dražina tragizma trebalo posebno potresti. A nisam primijetio da je itko drugi od kritičara i čitatelja uočio nešto posebno zanimljivo u Jergovićevoj interpretaciji Draže. Uostalom, uvijek sam tvrdio da je Jergovićevo udvaranje četništvu kasnijeg datuma i izrazito prigodnog karaktera, vezano za njegovu želju da se dopadne srpskoj publici te je i bilo rezervirano isključivo za srpske medije. On se našao u problemima kad je internet ta izdanja i Jergovićeve istupe u njima učinio dostupnima hrvatskoj publici.

Unatoč rezervama, Jergovića sam još početkom dvijetisućitih u nekim spornim situacijama čak i vrlo zdušno branio. Potkraj 2002. prihvatio sam poziv Predraga Lucića i Viktora Ivančića te počeo redovito pisati književnu kritiku u *Feral Tribuneu*. Seriju tekstova započeo sam polemičkim esejem o Ivanu Aralici, u kojemu sam se posebno osvrnuo na upravo objavljen roman *Fukara*. Bio sam užasnut načinom kako Aralica kombinira autentične biografske činjenice vezane za Jergovića s izmišljenim podacima, ne prezajući od toga da mračnim, morbidnim tonovima ocrtava i Jergovićevu majku i oca, i djedove i

babe kao zadnje pervertite, amoralne osobe. Donosim dijelove toga poduljeg teksta u kojemu sam uzeo Jergovića u zaštitu:

»Pad s vlasti Aralica je traumatično doživio. Ne toliko vlastiti silazak s funkcije (ja mu vjerujem da se on nije dao korumpirati dionicama, stanovima, privilegijima), koliko krah njegove stranke i jednog koncepta politike koji s demokracijom ima malo veze. On je, doista, poput njegova predsjednika, vjerovao da je višestranaštvo tek puka dekoracija i da njihova stranka desetljećima neće sići s vlasti te da on kao niži stranački funkcionar ulazi direktno u hrvatsku povjesnicu, mnogo izravnije negoli bi to zaslužio petljajući se s nekim romančićima.

Ostao je te kobne dvijetisućite posve sam: stari izraubovani političar, knjige su mu se sve lošije prodavale, publika ga napuštala, kritičari mu se podsmjehivali...

Ali, violentna dinarska priroda neće se predati bez borbe. Osvetiti se treba! Zatući sve koji su krivi za sramotni krah! Sve će on njih staviti u knjigu! Crnković mu je objasnio što je to 'roman s ključem', rekao mu je čak i nešto o 'novom žurnalizmu', pa je Aralica čak počeo govoriti i o Trumanu Capoteu kao svojem uzoru.

Naravno, najprije je Aralica 'stavio u knjigu' novu vlast na čelu s Mesićem. Čudno je kako se to jedan veliki hrvatski domoljub poput Aralice, koji svima prigovara nepoštivanje hrvatskih institucija, sam sprda s njima pokušavajući ismijati aktualnog predsjednika, dakle čovjeka koji, budući izabran voljom naroda, ipak reprezentira hrvatski suverenitet. Ruganje institucijama bi se moglo očekivati od nekakvih anarhoidnih i anacionalnih tipova, recimo feralovaca, ali ne i od velikog domoljuba, hrvatskog akademika.

I sad je, evo, odmah uslijedila knjiga u kojoj se Aralica obračunava s književno-novinarskim establishmentom. Središnji je lik tu Miljenko Jergović, ali prepoznatljivi su još i Branimir Donat, Nenad Popović, Ivan Lovrenović, Zvonimir Berković, Ivo Škrabalo, Zrinka Vrabec-Mojzeš, Silvestar Vrbanac, Ivan Zvonimir Čičak; osnivače *Ferala* (odn. *Lampaša*) čak navodi i pod pravim imenima kao autore 'novinskog smeća', njihovu urednicu naziva otpalom smokvom, kivan je i na *Globus* i njegove kolumniste... Svi su oni godinama podrivali autoritet Tuđmanove vlasti, ironizirali njegove političke stavove, rugali se njegovim političkim esejima i romanima.

Aralica je tragično neduhovit, a duhovitost bi zapravo trebala biti nužan preduvjet za pisca koji se satirički obračunava s okolinom i političkim suparnicima: on je samo dosadni stari učo sklon didaktičkom propovijedanju, lišen svakog smisla za humor. Svoje protivnike iscrtava detaljnim, zamornim opisima njihovih karakternih osobina, političkih stavova, moralne korumpiranosti, izdajničke djelatnosti.

Nasuprot njima je on, Sebastijan, koji se ne zove slučajno po kršćanskom svecu mučeniku čije se tijelo obično prikazuje izbodeno bezbrojnim strelicama.

E, tako je i Araličino/Sebastijanovo tijelo prekriveno bezbrojnim ranama koje su mu nanosili brojni izdajnici hrvatstva, nevjernici, dok je on postojano nosio teret svojih muka za Domovinu. Jasno je da već na toj aktancijalnoj razini roman ne može uspješno funkcionirati: na jednoj su strani karakteri koji utjelovljuju sva zla, na drugoj apsolutno pozitivan lik. Po simplificiranim narativnim strategijama ovaj roman funkcionira kao loš primjer ideologizirane literature zasnovane na jednostavnim crno-bijelim podjelama antagoniziranih junaka. Budući da nema nikakve mogućnosti psihološke elaboracije unaprijed zadanih karaktera, Aralica težište svoje energije prenosi na nizanje šokantnih detalja iz njihovih biografija.

Pritom ne postoje nikakvi civilizacijski obziri: Aralica rado zaviruje u bračne ložnice, voli se baviti obiteljskim stablima svojih žrtava, jer on duboko vjeruje da je zlo rasno i genetski zadano. Služi se nakaradnom mješavinom stvarnih podataka, poluistina i totalnih izmišljotina. No, kako bi njegove izmišljotine bile društveno učinkovite, on će se pobrinuti da u intervjuima ili na druge načine sam ponudi ključ za gonetanje tko je tko u romanu. S druge strane prigovore (pa i moguće sudske tužbe) kako ljude objeđuje izmišljotinama, izbjeci će tako što će se koristiti alibijem da je posrijedi ipak književnost i da je u njoj legitimno miješanje *fictiona* i *factiona*. Ali, književnost je tu samo primitivno pokriće za najordinarniju krvnu osvetu: on doista protagonista romana ubija okrutnom smrću.

Iz svakog retka ove knjige kipti stravična, upravo diluvijalna mržnja. Aralici nije dovoljno što polemizira s Milakovim/Jergovićevim stavovima, on se ne zadovoljava time da pokaže kako Milak zapravo uopće nema literarnog talenta, kako su njegovi uspjesi u inozemstvu prenapuhani, građeni uz pomoć antihrvatskih institucija. Milak je uza sve to kukavica, nacionalni izdajnik, 'pobjegulja', ateist.

Da, Aralica najozbiljnije ateizam tretira kao zločin: gotovo da bi bilo normalno ateista ustrijeliti kao psa, jer čovjek bez vjere u Boga po njemu nije čovjek. Čitajući to nisam se mogao ne zapitati: a što je Aralica godinama radio u ateističkom Savezu komunista, i to kao vrlo agilni partijski aktivist? Ako je i tada bio vjernik, ali je zatajio svoje kršćanske osjećaje, zasigurno nije činio ništa osobito moralno, jer prikriivao je svoje vjerske nazore zbog karijerističkih probitaka. Stoga bi pametnije bilo da o ateizmu šuti iskupljujući vlastite grijeh.

Ali, nije dovoljno pokazati samo kako je Milak ništarija, treba pokazati kako je zlo u njemu i genetski zasnovano. Pa će njegova majka biti prikazana kao kurvetina i čedomorka, otac seksualni pervertit, a ni djedovi ni babe nisu nedužni: jedan djed je Udbin konfident, drugi nasilni i primitivni jugoslavenski žandar. Čak i u tribalnim društvima u kojima postoji zakon krvne osвете vrijede neki moralni obziri: obično su iz osvećivanja isključeni ženski članovi

obitelji; Aralica se pak moralno spušta ispod razine plemenskog primitivizma: upravo sadistički uživa u nasilju nad ženama.

A iza svega se zapravo osjeća beskrajna zavist jednog ambicioznog starčića koji se, sletjevši s vlasti, osjeća odbačenim na smetlište povijesti. Ne mogavši suzbiti mržnju i zavist, Aralica pokušava parodirati sižeje Milakovih priča, ironizirati njegovu 'estetiku nedorečenosti'. Ali ima neke pravde: upravo to pre-pričavanje sižeja, gdje je ipak očuvana narativna osnovica Jergovićevih priča, književno je najbolji dio Araličina romana, jedino mjesto gdje će se eventualno zadržati estetski kultiviran čitatelj.

Aralica nikad nije znao komponirati, prečesto bi se zamrsio u bezbrojnim digresijama, ali nikad nije tako posve izgubio kontrolu nad kompozicijom kao u ovoj knjizi. 'Fukara' više djeluje kao neuredno skladište nego kao roman. Ona je u biti zamišljena kao roman lika, s Milakom kao središnjim karakterom, ali Aralica stalno zaboravlja, žudeći da se u romanu obračuna sa svim svojim neprijateljima, na konvencije tog žanra i upušta se u duge digresije koje nemaju veze s osnovnim sižejskim tokom. Osim toga, tu nalazimo i duge esejističko-polemičke dionice u kojima se Aralica obračunava s konceptom otvorenog društva pripisujući (s neznanjem čovjeka koji teško da je u životu pročitao ijednu teorijsku knjigu) autorstvo te ideje Placidu Schrottu/Georgeu Sorosu. Polemizirati s idejom otvorenog društva, i to s platforme idolatrije zatvorenog društva, ustrojenog na nacionalističkoj ekskluzivnosti i principima samodostatne folklorne tribalističke zajednice, znači ući u polemiku sa samim temeljima liberalne demokracije.

Zaključimo, radi se o jednoj zbrkanoj knjizi, katastrofalno loše pripovjedačke tehnike, o knjizi koja kipti zlobom. Ne sumnjam, doduše, da će i ona poput *Ambre* naći svoju publiku: ima u nas i previše frustriranih veterana koji brane svoje privilegije, odviše su jaki tribalistička ekskluzivnost, šovinizam i primitivni klerikalizam. I ova će knjiga među tom frustriranom publikom naći svoje čitatelje. Ali u literarnom pogledu to joj neće pomoći. Njome je Aralica došao do samoga književnog dna, s kojeg mu — bojim se — nema više povratka.«

Čitajući danas, desetak godina kasnije ove retke vidim koliko sam bio oštar prema Aralici. Ali ni danas, čak ni nakon svega što sam doživio s Jergovićem, ne mislim da sam bio nepravedan prema njegovoj knjizi. I danas bih uzeo u obranu Jergovića kao napadnutoga, osobito zato što su brutalno napadnuti i Jergovićevo bližnji.

A tada sam bio posebno ogorčen na Aralicu, utoliko više što sam nekoć hvalio Araličine rane povijesne romane, pa u stanovitoj mjeri i pridonio njegovu književnom usponu osamdesetih godina. Tih je godina Aralica pozitivno govorio o ekumenskim idejama, u *Tajni sarmatskog orla* afirmativno je pisao o tradiciji hrvatske ljevice; bio je pitom, tolerantan nacionalist, s kojim sam i

ja mogao naći zajednički jezik. A početkom dvijetisućitih našao se u poziciji radikalne desnice od koje se tih godina čistio i sam HDZ.

Jergovića je ozbiljno pogodila Araličina knjiga. S razlogom. Trebalo je to preživjeti! Često je ponavljao u javnim nastupima:

— Mene nitko ne brani! Ali mene u Hrvatskoj nitko ne brani! Ostao sam potpuno sam!

Susreo sam ga tih dana:

— Pa, dobro, kako možeš govoriti da te nitko ne brani?! Jagna je napisala veliki tekst u *Jutarnjem*, meni su feralovci, iako ljuti na tebe, dali punih pet stranica! Pa, jesmo li mi nitko?! A osim toga, tvoji u *Globusu* su ti omogućili da i sam odgovoriš Aralici!

— Ma, sve je to ništa. Ti si morao nešto napisati zbog sebe sama, jer si nekad hvalio Aralicu!

— Miljenko, nisam ništa morao. I nemoj očekivati da će se zemlja okrenuti jer te netko povrijedio. Prije svega se moraš sam braniti, a to ti je bilo omogućeno!

Nisam bio sretan načinom kako se Miljenko branio. Ključni argument protiv Aralice bio mu je da su Aralice Srbi! Čitajući te rečenice osjećao sam se postideno: pa, zaboga, Miljenko, spuštaš se na razinu Araličina načina mišljenja! Pa, što i da jesu svi Aralice Srbi?! Što to znači, da su svi Srbi zločinci, lažovi, niža rasa i nacija pa bi se Aralica morao stidjeti toga što je Srbin?!

Ali, bilo mi je jasno da Miljenku nije ni do kakve logike i etike. Aralica je njega duboko povrijedio i on mu je morao uzvratiti tako da i Aralica osjeti bol.

A kako jednog fanatiziranoga hrvatskog nacionalista možeš uvrijediti nego da mu kažeš da je Srbin? I uvrijedio je time Aralicu smrtno, jer je Aralica (i njegovi srodnici) uskoro počeo dokazivati da je čistoga, najčistijega hrvatskog i katoličkog podrijetla. S te je strane Jergović možda dobio zadovoljstina. Ali, zaboga, time je sebe spustio na razinu Araličina šovinizma, prihvatio je njegovu logiku i etiku pa se i sam oblatio.

Osjetio sam tada prvi put da Jergoviću u polemici nije najvažnije pokazati logičku, etičku i estetsku vrijednost argumenata; on protivnika nastoji izvrijeđati; argumenti su nevažni; njegov je polemički govor zapjenjeno siktanje psovki i uvreda; nema veze s polemikom koja kao literarni žanr ima dugu tradiciju, pa i neke formalne uzuse. U šakačku vještinu, koja ima stroga pravila viteštva i *fair playa*, Jergović je unio violentnost vulgarne ulične tučnjave.

Možda se, doista, Jergoviću osjećaj duboke pozlijeđenosti, koji je doživio nakon pojave *Fukare*, toliko duboko urezao u emocionalnu memoriju da je u svim svojim polemikama imao kompulzivnu potrebu nadmašiti Aralicu i protivniku nanijeti bol po intenzitetu ravnu onoj koju je sam proživio.

Očitovalo se to ponajviše u njegovoj polemici s Draženom Katunarićem u proljeće 2006. Dražen Katunarić je u Zagreb doveo veliku francusku spisateljsku zvijezdu Michela Houellebecqa, autora kojega je upravo on predstavio na-

šoj publici, najprije u izdanjima *Europskoga glasnika*, a potom i svoje izdavačke kuće Litteris.

Uz Litteris domaćin je bilo i Hrvatsko društvo pisaca, gdje je Houellebecq nastupio pred prepunim auditorijem. Iako jedan od osnivača HDP-a i član Predsjedništva, Jergović se tada već počeo udaljavati od Društva, na sastancima smo se uglavnom prepirali, nije bilo važno oko čega, važno je bilo da se sa mnom ne slaže.

Jergović je Houellebecq, pa i nas kao organizatore, vehementno napao u *Jutarnjem listu*, zamjerajući francuskom piscu prije svega njegovo »antimuslimanstvo« i poričući mu svaku književnu vrijednost, a nama, koji smo ga doveli, idolatriju. Ja sam taj Jergovićev bijesni ispad doživio kao performans u nizu napada na ugledne svjetske i domaće pisce; prethodno mu je Tomislav Brelek propisno natrljao nos kao neznalici zbog njegova sličnog pogromaškog teksta o Esterházyju. Nisam se uzbuđivao previše, ali osjetljivi Katunarić bio je strašno uzrujan. Pokušavao sam smiriti Dražena kad mi je rekao da namjerala odgovoriti Jergoviću.

Katunarić nije odustajao; napisao je jedan u osnovi dobrohotan, na neki način čak i didaktičan tekst, obraćajući se kao stariji kolega talentiranome mladom piscu koji je u zabludi pa mu mora pojasniti neke činjenice.

Ono što je Jergović potom napisao u odgovoru Katunariću količinom bezobrazluka i vulgarnosti nadmašilo je sve što je objavljeno u povijesti hrvatske polemike. Nazvao ga je »karijernim sinekurcem«, »poludjelim šegrtom Hlapićem«, »patetičnim fašistom«, »rosnim dupetom« jer mu je taj dio tijela »supstancijalniji od glave«.

U to vrijeme je Jergović već postao veliki pobornik srpsko-hrvatskog bratstva, stalni gost u Beogradu i pisac jugonostalgčnih kolumni. Ali u ovom slučaju, nekakva konzistentnost stavova uopće nije bila bitna. Kao što mu je u polemici s Aralicom bilo samo važno da Aralici efikasno uzvrati uvredom na uvredu (pa mu je sasuo u lice da je Srbin), sada će i Katunarića pokušati vrijeđati tako što će mu spominjati brak sa Srpkinjom (nazivajući je pogrdno »alienom«, s kojim je napravio dijete). Znajući da Dražen potječe iz nacionalno senzibilizirane obitelji, Jergović — samo da bi ga uvrijedio što intenzivnije — zauzimalje motrište radikalnoga hrvatskog šovinista rugajući se Katunarićevoj epizodi upošljavanja u Radio Jugoslaviji, kad se zbog braka preselio u Beograd. S otrovnim sarkazmom ruga mu se kako se uposlio u »redakciji u kojoj su mahom zapošljavana zaostaliya djeca jugoslavenskih diplomata, udbaških ubojica i raznih dužnosnika, dedinjskih čuvara poretka i ostarjelih revolucionarnih prvaka, koji ne bi znali što će sa svojim razmaženim podmlatkom«.

Neću ovdje nizati sve sumanute Jergovićeve uvrede da Katunarića opet ne izlažem stresu; kasnije ću i sam doživjeti uvrede istog ranga, ali su one mene ostavljale hladnim; vjerojatno sam drugačije psihičke konstitucije i mogao sam se racionalnije postaviti: takve odvratne uvrede ne govore ništa o meni, one

pokazuju tek stupanj Jergovićeve mahovitosti (zapravo bolesti kojoj je potreban ozbiljan profesionalni nadzor).

Nažalost, moj prijatelj Dražen je očito građen od nešto finijeg, osjetljivijeg materijala: Jergovićeve uvrede duboko su ga se dojmile. Razgovarao sam tih dana s njim, uvjeravao ga kako nema smisla da se nervira, da shvati to kao budalasto, infantilno mahitanje.

No, moram priznati da je i mene zapanjio upečatljiv furiozni završetak Jergovićeve teksta:

»Dražen Katunarić krupna je pojava na hrvatskoj i francuskoj javnoj sceni. Toliko krupna da bi estetska razina hrvatskoga pjesništva bitno poskočila, a proračuni za kulturu Republike Francuske i Republike Hrvatske ostvarili veliku uštedu, kada bi Katunarić izvukao revolver iz ladice i pucao si u sljepoočnicu. Pa učini to, Dražene, ne boj se, neće ništa boljeti! Bit će kao da te je po glavi blago pomilovala ruka tatinoga druga Marka, Aleksandra Rankovića.«

14

Doista, ne sjećam se da je itko u povijesti hrvatske polemike poželio protivniku smrt, sput mu izvrijeđavši u istom paragrafu i oca!

Ono što je bitno za Jergovićeve polemike najbolje se očituje upravo u ovoj paskvili protiv Katunarića: Jergovićeve polemike nikad nemaju etičku i logičku konzistenciju; on svoje etičke stavove neprekidno mijenja, prilagođava protivniku i mogućim bolnim napuklinama u njegovu emocionalnom ustroju; Jergovićev cilj nije pisati dobru, duhovitu stilistički uspješnu polemiku; jedina mu je nakana uvrijediti i obezvrijediti protivnika!

U tu polemiku nisam se osobno uključio iako sam bio zgrožen Jergovićevim činom, pa i postupkom redakcije *Jutarnjeg lista*, koja je, prvo, upravo sablažnjiv, skaredan Jergovićev tekst propustila bez ikakve uredničke obradbe rušeći sve standarde profesionalne i etičke korektnosti, a potom još nije dopustila Katunariću da odgovori (pa je on svoj odgovor morao tiskati u *Večernjem listu*).

Morao sam se suzdržavati zbog svoje pozicije predsjednika HDP-a; već sam jednom odbio zahtjev Zdravka Zime da se Jergovića udalji iz članstva HDP-a zbog polemičkih ekscesa; Zima je to shvatio kao šticeenje Jergovića i demonstrativno napustio društvo.

Ipak, u jednom intervjuu, objavljenom u *Slobodnoj Dalmaciji* početkom lipnja 2006., nisam mogao izbjeći pitanje novinarka koja je tražila moje javno očitovanje o polemici. Intervju je bio iniciran pojavom moje knjige *U sjeni FAK-a*, ali novinarka je iskoristila prigodu da me upita što mislim o polemici koja je uzburkala duhove. Redakcija je tu moju izjavu posebno istaknula donoseći je u okviru:

»Kako, među ostalim i kao prozvani predsjednik HDP-a, komentirate nedavnu polemiku Miljenka Jergovića i Dražena Katunarića?

— Moje moguće sudjelovanje u toj polemici sputava činjenica da sam predsjednik HDP-a, a i jedan i drugi sudionik polemike su članovi Uprave Društva.

Bilo bi dobro kad bih mogao reći: 'Ej, ja ovo govorim kao Velimir Visković, a ne kao predsjednik!' Ali, dobro, kritičarski mi instinkt ne dopušta da se držim posve po strani. Mislim da su u toj polemici doista prijedene neke barijere vrlo fleksibilnih standarda polemike i uzajamnog vrijeđanja kakva su prakticirali naši najpoznatiji polemičari, od Matoša, preko Krleže do Igora Mandića. Iskreno rečeno, nije mi to drago. Osobno mi čak toliko ne smeta ni ono sugeriranje jednom od sudionika polemike da počini samoubojstvo, recimo da se tu radi o hiperboli, ali mislim da je nedopustivo upletanje u polemički diskurs ruganja rodbini, u konkretnom slučaju ocu, supruzi i pogotovo djetetu; oni stvarno nemaju veze s polemikom.«

Znao sam da će moje javno opredjeljivanje izazvati Jergovićev gnjev, da će ga još više udaljiti od mene, pa i Društva. Ali ni moje strpljenje nije bezgranično.

Da sam bio u pravu uvjerio sam se ubrzo potom!

Nakon jedne promocije u Profil megastoreu sjedio sam s većim društvom u kojem su bili i Miljenko i njegova Ana na Cvjetnom trgu. Zauzeli smo nekoliko obližnjih stolova, a nas dvojica smo sjedila jedan nasuprot drugome. Jergović je bio vidljivo uzrujan, povremeno je i vikao. Očito je recentna polemika i na njega snažno adrenalinski djelovala, utoliko više što se nad njezinom vulgarnošću zgražala cjelokupna intelektualna javnost. Nervozno mi se unosio u lice važno tumačeći svoje viđenje zagrebačke kulturne scene. Nitko nije bio dovoljno dobar i pametan!

Naravno, meni je posebno zamjerio pristajanje uz Katunarića. I u jednom trenutku počeo prijetiti:

— Ti si sljedeći! Vidjet ćeš ti što je prava polemika! Zgazit ću te!

Jesam li se uplašio? Mislim da neću slagati ako kažem da nisam. Zapravo sam na takvu reakciju bio pripremljen, očekivao sam takvo što, i na njegove prijetnje reagirao sam prilično hladno, čak se i podsmjehnuo:

— Dragi Miljenko, ja sam vodio polemike kad si ti tek kretao u osnovnu školu! A i prekrupan sam da bi me baš zgazio!

Što sam ga više zafrkavao, on je više padao u srdžbu. Siktao je, pa potom i urlao gubeći kontrolu nad sobom. U jednom trenutku povukla ga je njegova Ana za ruku:

— Smiri se, Miljenko, molim te, daj se smiri!

Bilo mi je jasno da je između nas dvojice definitivno puklo. Komunikacija između nas postala je ledena, neprijateljska. Stjecajem okolnosti, u nekim situacijama još uvijek smo se pojavljivali jedan uz drugoga; sjećam se promocije knjige beogradskog prozaika i kritičara Mihajla Pantića *Žena u muškim cipelama*, koju sam objavio u biblioteci *Velimir Visković bira za Vas*. Pantić je poželio da mu knjigu uz mene promovira baš Jergović, koji je u to vrijeme u Beogradu postao rado viđen gost; tiskali su mu i nekoliko zapaženih knjiga. Bilo mi je glupo Pantiću objašnjavati da s Jergovićem nisam baš u najboljim odno-

sima, a mogu samo zamisliti kako je njemu bilo promovirati pisca iz moje edicije.

Iako smo sjedili za istim stolom, nismo se ni pozdravili; vjerojatno ni uzajamno pogledali. Osjećao sam po ledenom Jergovićevu glasu koliko mu je neugodno, ali nije mogao odbiti poziv izvrsnog i u beogradskom javnom životu vrlo utjecajnog pisca. Vidio sam da u njemu sve kuha, zapravo kipti, ali izdržao je ipak sve bez većega eksplicitnog ekscesa.

No, Jergović ne zaboravlja lako, ne hladi se: ja sam tada već bio definitivno zatefren u crnoj knjizi njegovih neprijatelja. Sad se samo radilo o tome koji će trenutak odabrati za napad na mene!

Kako se Vlaho Bogišić pojavio u mojem životu

Da mi je netko prije dvadesetak godina rekao da ću se u knjizi baviti Vlahom Bogišićem, nasmijao bih se:

— Otkud, pobogu, baš Vlahom, zar je moguće da će on imati tako važnu ulogu u mojem životu?!

Što god ja o Jergoviću mislio, pa i javno izrekao o njegovu karakteru, nema spora da je posrijedi i estetski i društveno relevantna pojava; Bogišić ni izdaleka nema taj format; u literarnom, kritičarskom i leksikografskom pogledu on je čovjek bez djela, ali stjecajem okolnosti, a ponajviše zahvaljujući svojem vještom političkom bordižanju, uspio je godinama opstati u vrhu Leksikografskog zavoda i Matice hrvatske, pa su mu te funkcije davale i stanovitu društvenu relevantnost. Omogućile su mu i da bitno, u mojem slučaju krajnje destruktivno, utječe na ono što sam radio.

Prvi put sam se susreo s njegovim imenom na stranicama *Studentskog lista* 1983. godine. Upravo mi je bila izišla iz tiska knjiga *Mlada proza* posvećena hrvatskim fantastičarima, skupini pisaca, mojih vršnjaka koje sam pasionirano pratio od njihovih početaka pa su me stoga često nazivali i »generacijskim kritičarem«; u knjizi sam sabrao eseje objavljivane u časopisu *Pitanja* i kritike, uglavnom objavljivane u *OKU*.

Mlada proza je izazvala dosta veliku pozornost ne samo u Zagrebu; u beogradskoj *Književnoj reči* posvećen joj je cijeli temat. Očito su i mladi suradnici *Studentskog lista* smatrali da knjiga zaslužuje pažnju tako da je jedna kritika objavljena čak na naslovnici, što me prilično začudilo jer to baš i nije uobičajena pozicija za književnokritički tekst. Autor je, ili bar onaj čije je ime stajalo pod tekстом, bio Vlaho Bogišić. To ime tada mi još ništa nije govorilo; iako me neki uvjeravaju da su mladi suradnici često potpisivani pod tekstove koji su dolazili odozgo, mislim da je ovaj tekst bio Vlahin; imo je jednu standardnu karakteristiku njegova autorskog stila — bio je silno zamršen; razaznao sam jedino da mi mladi kritičar prijeti jer nisam na ispravnom ideološkom putu.

Znao sam da je *Studentski list* pod kontrolom omladinskoga rukovodioca Stipe Oreškovića, a on je pripadao serklu oko Stipe Šuvara i Gorana Babića. Ja sam, pak, imao neke nesredene račune s Babićem i Šuvarom. Godine 1978. pokušao sam s pokojnim Dujom Sladojevićem, Brankom Malešom i još nekim mlađim piscima osnovati organizaciju Književne omladine, kakva je već postojala u drugim jugoslavenskim republikama. Održali smo osnivačku skupštinu u nekadašnjem Domu samoupravljača (danas Europski dom) na početku Jurišićeve ulice. Otišli smo na razgovore sa Stipom Šuvarom, koji je bio ministar kulture i prosvjete (tad se ta funkcija zvala — republički sekretar), Ivici Račanu koji je u Centralnom komitetu SKH vodio sektor kulture te Željku Mažaru, predsjedniku republičke omladinske organizacije.

Tražili smo novce da pokrenemo časopis i izdavačku djelatnost te da nam se omogući da osnujemo mrežu organizacija Književne omladine u cijeloj republici. Izgleda da nisam ostavio dobar dojam ni na Šuvara ni na Račana. Stipe me pitao koga namjeravam uključiti u rad te književne organizacije, a ja sam spomenuo neke ljude poput Stipe Čuića, koje je on doživljavao kao nacionaliste. Samo je procijedio:

— I Matica je bila organizacija...

Tako je KOH umro u istom trenutku kad se rodio zbog moje više neupućenosti i naivnosti nego neke silne slobodoumnosti i hrabrosti.

Svaki put kad bi me Stipe vidio potom sarkastično bi me pitao:

— I, onda, kako je Viskoviću kod vas u Leksikografskom, u tom frankovačkom leglu?

Nije bio baš lišen šarma, premda ponešto otrovnog. Besmisleno mi je bilo, i kukavički, objašnjavati kako ja nisam nikakav desničarski mračnjak, kakvim me on, činilo se, doživljava.

Zapamtio mi je i kako sam branio Lasićevu *Kronologiju života i rada Miroslava Krležę* 1982. godine, i to u zgradi Centralnoga komiteta SKH. Lasića sam obožavao, doživljavao kao intelektualnog učitelja, te sam ga uzeo u obranu na skupu posvećenom njegovoj knjizi u Centru za idejno-teorijski rad CK SKH. Pozvan sam na to savjetovanje, pretpostavljam, kao mladi kritičar koji je već napisao nekoliko tekstova o Lasiću, a vjerojatno se pretpostavljalo da ću se, ako se odazovem pozivu, uklopiti u opći ton partijske kritike Lasićevih liberalističkih skretanja. Međutim, ja sam entuzijastično počeo braniti Lasića.

Kad je već bilo svima očito da se neću priključiti onima koji su napadali Lasićevu knjigu kao »antisocijalističku« te je nekolicina istaknutih partijskih intelektualaca započela prosvjedovati pokušavajući me prekinuti, Stipe ih je nadmoćnom ironijom zaustavio:

— Pustite da vidimo što nam to drug Visković ima pametno reći!

Dobro, bilo je to malo podrugljivo, ali ja sam zaštićen Stipinim autoritetom uspio neometano izgovoriti svoj pledoaje u obranu Lasića. Moram reći da nisam potom osjetio neke veće posljedice; dobro, bio sam premlad, nisam se

bavio politikom, vjerojatno nisam nikome bio konkurencija koju treba eliminirati.

Doduše, otad me nisu više pozivali na slične partijske skupove na kojima su se egzorcirali nepoćudni autori (npr. Škrabalo), ili gdje se govorilo o neprijateljskim tendencijama u kulturi (tzv. *Bijela knjiga*), ali bio sam zapravo sretan što su me isključili iz toga kruga pravovjernih partijskih intelektualaca. Uistinu sam bio ljevičar, ali sebe sam doživljavao kao »šezdesetosmaša, novoljevičara« i volio sam da me se percipira kao kritičara partijskog *establishmenta*.

Godine 1980. objavio sam u beogradskoj *Književnoj reči* veliki polemički esej potaknut pojavom romana *Put bez sna* Gorana Babića. Goran nije izravno odgovorio, ali me definitivno svrstao među svoje protivnike.

Prethodno mi je bio 1975. otvorio stranice *OKA*, u kojemu sam imao stalnu kritičku kolumnu, ali nakon njegovog napada na Antuna Šoljana, prestao sam surađivati, a tekstom u *Književnoj reči* bilo kakva suradnja postala je nemoguća. A Babić je zapravo početkom osamdesetih bio mentor književnoga kruga kojemu je Vlaho pripadao.

Dakle, Bogišić godine 1983. na prvoj stranici *Studentskog lista* objavljuje kritiku u kojoj mi (u međurecima svoje zamumljene analize) poručuje kako sam na krivome putu i pod utjecajem nezdravih ideja.

Budući da mi ime Bogišićevo nije previše značilo, to što je on napisao shvatio sam prije svega kao Oreškovićevu i Babićevu poruku. Primio sam je na znanje, ali nisam se previše ni osvrtao; ma koliko danas mnogi tumačili te godine kao razdoblje ideološkog monolita, ipak je stvarna situacija bila drugačija; postojale su različite interesne grupe, čak i u Savezu komunista, u kojemu je Šušvar imao i brojne oponente, a u krajnjoj liniji, ako nisi mogao objaviti nešto u Zagrebu, uvijek se moglo tiskati u drugim sredinama. Tako mi, primjerice, u *Danasu* nisu htjeli objaviti tekstove o Pavletiću i Donatu pa sam ih tiskao u beogradskom *NIN*-u.

Grupacija mlađih pisaca kojoj je pripadao Bogišić tih je godina pri Centru za društvenu djelatnost omladine ponovo pokretala Književnu omladinu, ovaj put u tijesnoj suradnji sa SSOH-om i Goranom Babićem kao Šušvarevim opunomoćenikom. Sada je to teklo bez problema, dečki i cure odvedeni su u Političku školu u Fažani; edukacija je trebala jamčiti njihovu pravovjernost. Potom im je omogućeno da pokrenu časopis *Quorum* i pridruženu biblioteku. Većina tih literata objavljivala je i u listu *Polet*, kojemu je također izdavač bio Centar za društvenu djelatnost omladine.

Odmah moram reći da je glavni urednik *Quoruma* Branko Čegec od tog časopisa napravio izvrsno generacijsko glasilo, koje je imalo snažan odjek u cijeloj bivšoj državi, časopis u kojemu se doista nije mogla osjetiti nikakva ideološka indoktrinacija. U to sam se doba dosta družio s Čegecom, pa sam ga 1986., kad sam dobio glavnourednički mandat od uprave Društva književnika

Hrvatske, pozvao u uredništvo *Republike*. Tako je jedno vrijeme Čegec istodobno bio u uredništvu *Republike* i glavni urednik *Quoruma*. U nekoj sam prigodi Branka zafrkavao kako je morao proći inicijaciju Političke škole i ući u Predsjedništvo SSOH-a, na što je on kroz smijeh odgovorio kako se to moralo jer bez toga ne bi dobili Književnu omladinu i časopis:

— Ali, ja sam samo odlazio na sjednice, uvijek sjedio u zadnjem redu i govorio samo kad sam morao, a Vlaho se, bogme, stalno gurao u prvi red i dizao ruku javljajući se za riječ!

Šuvarova je grupacija u drugoj polovici osamdesetih izgubila u SKH-u bitku protiv tzv. špiljakovaca, Babić je bio primoran otići iz *OKA* te je izgubio odlučujuću ulogu u kulturi, a Šuvarovi omladinci su istisnuti i iz omladinske organizacije; tako su doživjele slom i Bogišićeve političke ambicije.

Vlahu sam osobno upoznao 1986. Upravo sam započeo rad na *Krležijani*, ponešto se o tome već znalo u javnosti. Nazvao me jednog jutra tadašnji direktor Leksikografskog zavoda Ivo Cević:

— Čuj, ovdje je kod mene jedan mladi novinar; radimo intervju, njega jako zanima Krleža; kaže da bi te volio upoznati. Zove se Bogišić, Vlaho Bogišić. Je l' ti nešto govori to ime?

Naravno, sjećao sam se o kome se radi:

— Pa, dobro, nek' mladi kolega dođe do mene!

Bilo mi je čudno kako netko tko me prije tri godine napadao, i to na naslovnicama novina, dijeleći mi političke lekcije, ima hrabrosti izići mi pred lice. Ali, na neki šašavi način, taj bezobrazluk bio mi je i simpatičan. Uostalom, što ja ne bih dokazao da nisam zlopamtilo?!

Primio sam ga, nisam spominjao onu prijeteću kritiku. Vlaho je, pak, odmah rekao kako se meni divi kao kritičaru i intelektualcu (ah, tako je slatkorječiv, tko bi mu odolio?!), pa se prebacio na Krležu: kako Krležu obožava, cijelog ga je pročitao. Hajde, dopala mi se ta njegova nadobudnost, a vjerojatno sam pomalo podlegao i laskanju. Da, doista, radi se o mladome čovjeku, treba mu dati priliku za popravni.

U razgovoru sam ustanovio da je doista čitao i neka manje poznata Krležina djela, da njegovo znanje ne ostaje samo na lektirnim naslovima. Pitao me naposljetku može li surađivati, hoću li mu povjeriti nekoliko natuknica, da vidim može li on to pisati.

Hajde, dat ću dečku priliku! Vlaho je potom počeo u Zavod dolaziti gotovo svakodnevno; silno ugodan, zainteresiran za Krležu; onako visok, zgodan, pomalo nezgrapnan, dobroćudan, šarmirao je i kolegice iz redakcije. Članci koje je pisao nisu bili prvoklasni; imao je problem sa stilom, s jasnoćom iskaza, ali uz pažljivu redakciju, dalo se to pročitati. Već se udomaćio kod nas kao stalni suradnik, nenametljivo je znao dati do znanja da bi ga beskrajno usrećilo kad bi dobio priliku postati profesionalnim članom redakcije. Doista, kad sam 1987. godine dobio odobrenje direktora Zavoda da mogu zaposliti dva mlađa

stručna suradnika, odlučio sam se za Nikolu Petkovića (koji će s nama raditi do 1990. kad će otići na doktorski studij u SAD) i Vlahu Bogišića. Sjećam se da sam tek tada dobio u ruke Vlahinu diplomu; tek je bio diplomirao:

— Pa, kolega, Vi ste punih osam godina studirali?!

— Ja sam to temeljito!

No, dobro, Vlaho je već više od godinu dana radio za našu redakciju; na natječaj se prijavio s nekom vrstom mojeg implicitnog obećanja da ga čeka posao; imao je jaku konkurenciju, ali posao je dobio.

U redakciji *Krležijane* dobro je funkcionirao, osobito prvih nekoliko godina kad je bio jako motiviran i željan profesionalnog dokazivanja. Međutim, i općenito, u nekih dvanaest godina ne sjećam se nijednog njegova sukoba, ma ni najobičnije prepirke, s drugim članovima redakcije, a još manje sa mnom kao glavnim urednikom.

Ponekad je jedino malo pretjerivao u servilnosti. Godine 1988. izašla je njegova prva knjiga *Četiri dimenzije sumnje* (u kojoj su objedinjeni kritičko–esejistički radovi četvero kvorumaskih kritičara: Julijane Matanović, Krešimira Bagića, Miroslava Mićanovića i Bogišića). Vlaho je spojio više svojih kraćih kritičkih tekstova u jednu dužu studiju; nije to bilo naročito uspješno, spajanje je bilo previše mehaničko, ali konzistentnost iskaza nikad nije bila Bogišićeva vrlina. Zapanjio sam se kad sam primijetio da je Vlaho u svoju »studiju« uključio i prikaz moje *Mlade proze*. Poizbacao je sve dijelove koji su kritički govorili o mojem radu i idejnoj orijentaciji i jedan, u osnovi, negativan prikaz učinio afirmativnim. Moram reći da mi se to činilo malo šašavim:

— Pa, Vlaho, zaboga, stvarno nije bilo potrebe da prekrajaš taj tekst! To smo davno zaboravili! Dobro, ako ti se činilo da ćeš me povrijediti ponavljajući taj stari napad, mogao si naprosto izostaviti tu staru kritiku! To su bili grijesi mladosti, preko čega sam ja davno prešao!

Da, bili smo u međuvremenu, na moje inzistiranje prešli na ti. Uvijek smo u redakciji imali izrazito prijateljske odnose, gotovo obiteljske: Vlahu smo svi tretirali kao mladeg brata; možda sam upravo zbog toga bio tako dobrohotan prema njegovoj servilnosti. Naprosto mi se činilo da je Vlaho toliko dobre čudi da zapravo i onda kad je pisao tekst za *Studentski list*, nije mogao ništa loše misliti.

Danas, pak, mogu s ironijom primijetiti kako mi je njegova pretjerana servilnost zapravo bila ugodna. Jest ona bila pretjerana i pomalo smiješna, ali povremeno mi je i jako odgovarala; znam da mi je bilo jako drago kad mi je preko svojih crkvenih veza našao mjesto za klinca u jaslicama kod časnih sestara (ispostavilo se da je moj veliki šuvarevac u djetinjstvu bio pobožni katolik i ministrant!). Iako sam nevjernik, nekako bio sam siguran da će malome kod časnih biti dobro!

Iz Konavala je često znao doći s demižonom vina pa počastiti redakciju; dobro je kuhao bakalar i bio ugodan domaćin. A i mi smo mu uzvraćali.

Nisam od njega tražio da redigira tuđe članke (što je glavni posao redaktora); za to nije imao koncentracije ni talenta. Jednom je pokušao redigirati članak o *Hrvatskom bogu Marsu*, ali se toliko zapleo da smo se dogovorili da ubuduće samo piše nove tekstove.

Kad je, pak, posrijedi pisanje, imao je velike oscilacije, ovisno o psihičkim stanjima u kojima se nalazio. U lošoj fazi tekstovi su bili potpuno nečitljivi; pisani dugim, zamršenim hipotaksama. Tražio sam od njega da skрати rečenice (ne dulje od tri retka) i ne komplicira iskaz. Ponekad je njurgao kad bih mu redaktorski ispreturao tekst, ali nikad izravno preda mnom, potužio bi se pred kolegicama iz redakcije.

Volio je istraživati književnopovijesnu faktografiju, baviti se tekstološkim problemima; znam da je silnu energiju utrošio na istraživanje sudbine Krležina ranog teksta *Crno-žuti skandal*. Sjećam se kako je pripomogao i u rješavanju problema s biografskim člankom o Beli Krleži. Dobili smo taj članak u posljednji trenutak, pred prelamanje prve knjige koja se morala pojaviti o Krležinu rođendanu 1993. godine.

Članak koji je došao u redakciju bio je loše pisan, s nepotpunom faktografijom. Bio sam sav zdvojan, imao sam užasno puno posla i nisam mogao utrošiti nekoliko dana da proučim građu i sam napišem adekvatan članak o Krležinoj supruzi. Vlaho se sam javio da je on istražio tu građu i već sljedeći dan donio u redakciju novu varijantu članka; jako dobro, čak nije trebalo puno raditi na stilističkoj redakturi.

— Izvrsno, Vlaho!

A onda bi opet upao u neku depresiju i mjesecima ne bi pisao ništa; imali smo tjedne redakcijske sastanke ponedjeljkom na kojima smo podnosili izvještaje o učinjenom i komentirali probleme u radu. Kolegice iz redakcije znale su me zafkavati primjećujući kako Vlaho lukavo odvlači razgovor na neku aktualnu temu iz javnoga života, ili me vješto »potkupljuje« kakvim komplimentom o nekom mojem tekstu ili upravo objavljenom intervjuu; samo kako ne bismo govorili o »leksikografskim normama«.

Ma, dobro, i meni je bilo jasno da me »zamantava«, ali nije mi bilo ugodno pred svima ga prozivati. Uostalom i Vesna, tajnica naše enciklopedije, zadužena za praćenje normi, znala mu je pomagati u prikrivanju. Čak su me njih dvoje 1999. doveli u tešku situaciju jer Vesna me uvjeravala prvo kako Vlaho samo što nije predao veliki tekst o Supilu; potom kako ga je već predao, da bi se otkrilo kad smo morali prelomiti arak da teksta nema, Vlaho ga nije ni počeo pisati.

Bio sam ljut kao ris, ali vidio sam da Vlaho doista nije u stanju pisati (iako je građu o Supilu i Krležinu relaciju sa Supilom do u tančine poznao, posve sam siguran). Morao sam odvojiti nekoliko dana i sam napisati taj izuzetno važan članak (Supilo je jedna od najvažnijih osoba u Krležinu formiranju), jer Vlaho je mjesecima bio »izvan pogona«.

Unatoč takvim povremenim nesporazumima, generalna atmosfera u redakciji bila je vrlo ugodna, što u najvećoj mjeri dugujemo Vesni Radaković Vinchierutti koja je doista bila »dobri duh« naše enciklopedije, a posebno se brinula o Vlaha, nalazeći nevjerojatno razumijevanje za sve njegove osobne probleme i bezbrojne fobije. Spominjem to jer će kasnije baš Vesna biti njegova omiljena meta kad postane ravnatelj.

Je li se već tada moglo naslutiti u što će se Vlaho izroditi ako ikad dobije vlast u svoje ruke? Sjećam se kako je taj bezazleni, dobroćudni, plašljivi, malo smotani »dečko« jednom pričao kako je u JNA kao vodnik–stažist (i to Bilećanin) bio vrlo strog, »morao se kod njega znati red«, ako posteljina na nekom krevetu ne bi bila dobro zategnuta, pokupio bi je i bacio kroz prozor u dvorište!

Priča me zapanjila, i sâm sam u vojsci čuo da postoje takvi »staže« — sadisti koji se izživjavaju nad vojnicima, ali doživljavao sam to kao neku vrstu »lovačkih priča«. Ta, naš Vlaho je jedan posve antimilitarni tip; sjećam se njegova straha od mobilizacije 1991. godine, Vlaho je bio tridesetogodišnjak, rezervni oficir, nije bilo šanse da izbjegne vojačenje; sve je veze potegnulo, pribavio sve potrebne zdravstvene potvrde, u vojsci nije završio, što je bilo nezamislivo za tridesetogodišnjaka sa završenom školom rezervnih oficira.

No, otkrit ćemo ubrzo, vojnički režim discipline, u njegovoj najokrutnijoj inačici, jako mu se sviđao.

Posebno su bile zanimljive političke ideje Bogišićeve! Već sam spomenuo kako je osamdesetih pripadao Šuvaru krugu. Međutim, Vlaho je sklonost političkom djelovanju pokazao još kao srednjoškolac; na blogu Romana Bolkovića *Vaseljena* prije nekoliko godina objavljen je Bogišićev tekst iz *Poleta* (2. XI. 1978.) u kojemu nadobudni dubrovački srednjoškolac Vlaho Bogišić napada Nenada Polimca zbog njegove negativne kritike Zafranovićeve filma *Okupacija u 26 slika*.

Polemika je (ne, naravno, samo zbog Vlahe) dovela do gašenja časopisa *Film* i to mu Polimac i Kuljiš nisu zaboravili, pa je u trenucima kad je Bogišić došao na čelo Leksikografskog zavoda u *Globusu* i na Bolkovićevo blogu opširno problematizirana njegova uloga »klasnosvjesnoga omladinca« koji drugovima filmskim kritičarima iz Zagreba dijeli lekcije o filmu i ideološkoj ispravnosti.

Moram reći da za tu pitoresknu epizodu nisam znao, a u trenutku kad sam ga primao na posao politička struja kojoj je on pripadao sišla je s vlasti, Šuvar je otišao u Beograd i ostao bez stvarnog utjecaja u hrvatskom političkom životu. Pretpostavljao sam da Vlaho više nema nikakvih političkih ambicija.

Početak devedesetih politika ga je silno uzbuđivala, kao i sve nas uostalom. Međutim, nisam uspijevao iz svakodnevnih razgovora u redakciji, kad bi-

smo za vrijeme jutarnje kave komentirali društvene aktualije, nazrijeti kakve su njegove političke simpatije. Kasnije mi je postalo jasno da on zapravo ni nema neke trajne političke preferencije, jer politika je samo sredstvo kako se dolazi do moći i funkcija, ali tada sam ga još doživljavao kao mladog čovjeka koji je, uposlivši se u Leksu, ušao u rezervat koji će mu omogućiti sigurno i zaštićeno bavljenje kulturom, da se dobro osjeća u toj koži, te da je politika postala marginalnom u njegovu životu.

Početkom pobune Srba 1990. silno se usplahirio, osobito kad su počeli ratni sukobi. Sve je to bilo dodatno potencirano strahom od odlaska na frontu. Sjećam se da je tada patio od agorafobije, imao velike probleme s disanjem. Politički stavovi mijenjali su mu se u strahovito velikim amplitudama. Jedan dan je govorio kao najtvrdi državotvorni Hrvat, drugi dan kao Slobodan Milošević; imao sam dojam da se u njemu sukobljava nekoliko persona i svaka se bori za pravo glasa; još je dobro kad se oglašavaju u različite dane, ali ponekad su sve nastupale i istodobno. Kakva kakofonija?!

Sredinom devedesetih se situacija već pomalo stabilizirala; rat se privodio kraju, više nije bilo opasnosti od mobilizacije. Vlaho se vezao za Slobodana P. Novaka; postao je urednik u *Vijencu*, a kako je *Vijenac* bio Matičino glasilo približio se i Vladi Gotovcu. Postao je dužnosnik Matice hrvatske, urednik Matičina časopisa *Kolo*, potkraj devedesetih i potpredsjednik Matice.

Sjećam se da se potkraj devedesetih približio i Zlatku Canjugi, koji je tada obavljao važne funkcije u HDZ-u i u Gradskoj skupštini. Nama u redakciji se činilo da bi se vrlo lako moglo dogoditi da postane član HDZ-a, jer Gotovčevi liberali nisu baš izgledali kao stranka koja će doći na vlast.

Aktivnost u Matici i zaokupljenost politikom posve su ga odveli od leksikografskog rada; bilo mi je jasno da mu je koža običnog leksikografskog suradnika pretijesna, od njega u *Krležijani* više nije bilo osobite koristi, a enciklopediju smo ionako privodili kraju; preporučio sam ga Trpimiru Macanu, koji je preuzeo uređivanje *Hrvatskoga biografskog leksikona* i tražio pomoćnika, mlađeg čovjeka koji dobro poznaje novi naraštaj filologa i povjesničara te mu može efikasno pomoći u angažiranju novih suradnika. Pretpostavio sam da će profesionalno unapređenje Vlaha dati poticaj da proradi i kao leksikograf. Ne znam koliko sam bio u pravu.

Macan mi je jednom prigodom zlovoljno rekao:

— Čuj, ti si meni njega poslao da ga se oslobodiš! Pa on uopće ne redigira članke!

— Macane, rekao si mi da ti treba čovjek koji će znati angažirati mlade suradnike. A znam da si ti sam vrhunski redaktor; pretpostavljam sam da ćete se dopunjavati.

Nisam bio siguran da je najsretniji i da ga je moj odgovor zadovoljio. Činilo mi se, Bogišić i ja smo se udaljili u svakom smislu. Klipan (ali ne bez šarma)! Njegova vezanost uz redakciju *Krležijane* sve više se gasila, a ja osobno nisam ga više privlačio; nisam pripadao krugu osoba koji sudjeluju u distribuciji društvene moći. No, i meni je laknulo što se više neću morati baviti njime. Naši su se putovi razišli, mislio sam!

Nastavak u sljedećem broju

Igor Mandić

Od »anti–knjige«, do... »književnog doktorata«

Dragi i uvaženi, 'ćosićevci',

25

ovdje i u nazočnosti, meni odavno dragoga jednoga od Ćosića, voljan sam otvoreno reći da je i naša, čak nešto upućenija književna javnost, dugo bila u nedoumici kako, zašto i gdje u hrvatski književni kontekst ukorporirati njegovu pojavu, djelovanje i knjige. Ne sramim se reći, da je dugo prije ovih današnjih vremena, naime još pod kišobranom zajedničke nam socijalističke Jugoslavije, srpska suvremena književnost u Hrvatskoj bila relativno slabo čitana, praćena, uvažavana i ocjenjivana. Ne buniti se, molim, ali malo je tko na vrijeme znao koji je taj još jedan Ćosić, koji nam dolazi iz Srbije, pa su Boru, više ozbiljno nego u šali, smatrali onim koji je napisao glasovito »Pokošeno polje«. No, kad se malo bolje razmislilo, vidjelo se da on taj ne može biti, zbog razumljive kronološke prepreke: Branimir Ćosić, autor »Pokošenog polja« umro je 1934. godine, kada je i objavljeno njegovo značajno djelo. Onda se proširila sugestija, kako je Bora mlađi brat tada još poznatijega Dobrice Ćosića, a ovaj potonji godište je 1921. dok je Bora 1932., pa bi to još moglo proći, dok se nije objasnilo da je Bora rođen u Zagrebu. (!) Danas će se reći da je on hrvatsko–srpski pisac — s čime se slažem — ali se to do devedesetih godina prošloga stoljeća nije tako formuliralo, niti se vodilo računa o konzekvencama koja iz toga proizlaze. Njegove prve knjige stizale su nam iz Beograda, a bile su tako neobične, uvrnute, izvanredne, da nikako nisu ni tada, ni sada, mogle nastati u hrvatskome književnom kontekstu. Trebalo ih je primiti takve kakve jesu, a kasnije ćemo se raskusurati i tako sam ja postupio, dočim sam bio u prilici da, kao književni kritičar u »Vjesniku«, još 1970. godine, oduševljeno popratim ono što sam nazvao njegovom »anti–knjigom«. Dakle, još tada ne vodeći računa o granicama samodovoljnih naših književnih atara, pokušao sam shvatiti Boru Ćosića u punini njegove osobnosti, a njegov kasniji prelaz iz srpskoga u hrvatski, bio je refleks vremena koji je ovu značajnu osobu podigao do poseb-

ne vrijednosne pozicije. Kako sam, nakon prve kritike o Bori, u »Vjesniku« kasnije imao prilike kritičarski popratiti neke njegove knjige, u mojoj redovnoj rubrici u beogradskom NIN-u, to će biti najbolje da ih sada ovdje prepričam. (Nak. prim. I. M.: Ovaj sam uvod nekako rekonstruirao po sjećanju — a ovo radim sredinom ožujka 2013. g.!! — ali zbog korektnosti i prema Ćosiću i prema vlastitom pisanju, donosim ih ovdje (1–5) kako su pojedine recenzije slijedile, a sve što sam rekao u vili Arko stoji u njima i obrnuto).

Antiknjiga našeg vremena

Bora Ćosić: *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Nezavisno autorsko izdanje, Beograd, 1969.

26

Bora Ćosić, taj strastveni i pravi jugoslavenski pop-kulturist, taj zaneseni majstor književnog miksanja i kolažiranja, taj demistifikator književnog zanata pustio je u svijet svoju možda najbolju knjigu. U svakom slučaju, to je jedno od najčudnijih, najosobnijih, najsmješnijih, najbizarnijih i najzabavnijih književnih djela što se posljednjih desetljeća pojavilo u našoj kulturi. To djelce od stotinjak stranica — tiskano u privatnoj autorovoj nakladi, kao i gotovo sva njegova ranija djela — to čedo jednog bizarnog duha jedne iskričave mašte, jednog ironično-realističkog oka, prava je mala revolucija u našoj književnosti. Paradoksalno je da knjižica koja nije roman (barem ne onakav na koji smo navikli) dobiva baš nagradu kritike kao »roman godine«. Ali, to je posvema u Ćosićevu stilu: paradoksi su njegov kruh i s time se treba pomiriti.

Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji hrpa je zabilježaka iz jednog djetinjstva složenih tehnikom kolaža. Na neku određenu »temu« iz svog predratnog, ratnog i poratnog djetinjstva, dječastva i momaštva — recimo »Majka«, »Igre«, »Život«, »Istorija« i sl. — Ćosić je istresao gotove fraze, činjenice i podatke što ih je moglo zamijetiti njegovo oko i uho. Rugajući se paradnoj romansijerskoj inspiraciji, ogoljavajući suštinu jedne profesije, čineći je realističkom, Ćosić je nagomilao, nabacio, sredio i reducirao jednu osobenu sliku svijeta. U ovom vremenu, u kojem je tramvajska karta, harmonika, invalidska proteza ili recitacija — životna činjenica iste »duhovne« vrijednosti kao, npr. zanos, filozofija, sreća ili angažman, takav jedan književni postupak, kao što je Ćosićev, tek nam ironično i ozbiljno pokazuje naš autentični životni ambijent. Otprilike ovako:

Majka je nagovarala muškarce da joj pomognu u namotavanju vune, deda je rekao: »Koješta!«, otac je rekao: »Moram da pogledam neke trgovačke knjige«, ujak je rekao: »Ja odoh sad, s biciklom!«, ja sam rekao: »Neću!« Majka je okrenula stolicu naglavačke, uzdahnula je: »Mogu ja i sama!« Neko je došao, rekao je: »Kod gospođe Marte u četvrtak dolazi švaler!«, meni je to zvučalo

kao »šloser« ili skoro tako. Tetka je rekla: »Igra divan film, Krik mesa!« Deda je rekao: »To je neka svinjarija.« U školi govorili su »Majka je svetinja!« Ispričali su ponovo istu priču o majci koja bosa skuplja neke grančice po šumi pa potom dođu vuci i rastrgnu je. Posle su rekli: »Jeste li videli?«

I tako dalje: začaravajućom snagom gomila se Ćosićeva hrpa gotovih fraza, slučajnih primjedaba, krilatica, općih pojmova, uzrečica, psovki, narasta iz svega toga svijet jednog djetinjstva i djetinjstvo jednog (književnog) svijeta. To je knjiga bez »nadgradnje«, čisti, pravi, logički jednostavni, realistički postupak: Ćosićeva je proza ambijentalna i stvarna, knjiga odlivena po kalupu okoliša u kojem se zatekao pisac opažać.

Njegov jezik je jezik stvarnosti: u njemu nema »literature« ni »papirnatosti«. Rečenice–klišeji daju tačnu estetičku mjeru stvarnosti. To je, na neki način, knjiga–predmet, knjiga–strip: ona je izdjelana i obrađena za priručnu, svakodnevnu, higijeničku (književnu) upotrebu. Ćosićev jezik je jezik ulice, jezik stripa, jezik filma, jezik televizijskih titlova, jezik reklamâ, jezik kuhinje: to je jezik stvarnosti, bez naknada, izvještačene obradbe.

Ova čudna mala knjižica, neodoljivo zabavna, puna informacija kao što je »šipak pun koščica«, u kojoj je svaka rečenica posebna, zdrava činjenica, za sada je vrhunac Ćosićeve pop–kulturističke piramide. Jer, taj je čovjek već neobično dobro poznat kao najsustavniji proučavatelj svakodnevne kulture. Njegova »estetika kuhinje«, njegova teorija o »mixed–media«, njegov časopis *Rok*, (njegove brojne knjige), sve su to rezultati proučavanja mitologije stvarnosti, kojim se poslom kod nas malo tko bavi. Sve može biti mit, rekao bi R. Barthes, sve je medij, kaže McLuhan i s tih odskočnih mjesta Ćosić je već odavno do guše u mitologiji naše svakodnevice. Za njega je sir — onaj što ga žvačemo bez razmišljanja — prava, sažeta mala, drama à la Shakespeare, za njega je svaka činjenica — slika stanovitih, dubljih značenja.

Dakako, Ćosić sve to izvodi na jednoj beskrajno ozbiljnoj, pa–rodističkoj razini à la Chaplin. Svoju porodicu, na primjer, on uzima kao neki kozmogonijski prototip: kroz fraze njegove majke, oca, tetaka, djeda, ujaka, susjeda, dječaka, učitelja, poznanika protječe svjetsko događanje, odražava se u njima, postaje u njima stvarno. Ćosić je ikonograf suvremenog ambijenta, književni montažer i kuhar koji se našoj suvremenoj prozi popeo na glavu, koji joj je pokazao dugi nos, koji joj otvara nevjerojatne vidike: samu stvarnost.

Uloga moje porodice..., napokon je vrlo značajna knjižica. To je možda prva proza kod nas u kojoj je stil — forma same književne stvarnosti. Jer, kod naših inače malobrojnih »gradskih« pripovjedača stil je, uglavnom, i dalje ostao »seoski«. Ćosić radikalno i prvi piše pravu prozu pravim jezikom i stilom, pravi je pravom tehnikom. Njegova knjižica–artikl, kako bi se izrazio sâm pisac, »estetska« je vrijednost i »umjetničko« dobro upravo koliko i sama stvarnost. Ona ukida podjelu na više i niže estetske sfere, na stvarnost i umjetnost,

odnosno na »sein« i »sollen«, kićeno rečeno. To je knjiga našeg vremena, to je antiknjiga.

Vjesnik, Zagreb, 3. III 1970.

Multimedijalna baba i marksistički Don Kihot

Bora Ćosić: *Bel tempo*, »Nolit«, Beograd, 1982; Moma Dimić: *Šumski građanin*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1982.

28

Toliko amputirati roman, kao priču vrhunske složenosti, da od njega ostane samo jedna dimenzija, to je doduše zavidna spisateljska smionost, ali istovremeno pretpostavlja ukidanje (amputiranje) bilo kakve složenije čitalačke komunikacije! Svi eksperimenti jedu svoju djecu, što je posve očito u slučaju i na primjeru romana *Bel tempo* (*Lijepo vrijeme ili Dobar tempo*, str. 274); svestranog srpskog pisca Bore Ćosića (rođen 1932. godine u Zagrebu). Naime, od početka do kraja ovoga »gustog« teksta (»gustim« tekstom laički se, ali u stvari logično, određuje ono štivo koje već na prvi pogled, svojim tiskarskim izgledom — bez poglavlja, bez uvlaka, bez dijaloga — odaje svoju pretencioznost i »težinu«), pratimo samo jedan jedini monolog, što ga u svijet oko sebe emitira — pišćeva baba! Ta bistra starica, koja je prevalila devedesetu godinu, služi se svojim unukom kao zapisničarem, sretna što će njena neizmijerna govornost napokon odjeknuti i izvan zidova njene sobe, u kojoj povazdan sjedi prikovana pred televizorom, ali opsjednuta i ostalim masovnim medijima. Nema sumnje da ova ideja ima snažan ironijski naboj; budući da se pametna baba, u svojoj logoreji ponaša kao rezonator domaćih i svjetskih zbivanja, juče i danas... Tako gutajući sve moguće zapise; riječi i slike što struje današnjim duhovnim svemirom, baba ih probavlja i sama ponovo emitira u neprekidnoj bujici svojih asocijacija.

Međutim, ova je duhovita zamisao, s djelomice zaista izvrsnim pasažima, sama sebe blokirala svojom neumjerenošću! Roman je sveden isključivo na monološki aspekt, onaj koji u složenoj formi romana ima određenu ulogu, ali je u kontrastu sa ostalim elementima. Ovako se nalazimo zatečeni poplavom riječi, poplavom koja nas u prvi mah fascinira, povremeno nasmijava, ali koja se napokon iscrpljuje u svojoj monotoniji. Doduše, multimedijalna baba skače s predmeta na predmet, dobrodušno komentira sve što joj se trenutno nameće, od sporta do politike, od muzike do boksa i u toj se kanonadi Ćosićeva stilistička virtuoznost izživljava do pravog samozadovoljstva. On je pokazao što može, ali sumnjam da ovakva amputirana romaneskna forma danas još može ozbiljnije zaokupljati čitalačku pažnju. (...)

NIN, Beograd, 22. VIII 1982.

1943.

Bora Ćosić: *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, GZH, Zagreb, 1983.

Nekrolog je skraćeni roman jednog života. Započevši ovu knjigu, *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže* (str. 159), zaista kao svojevrsni nekrolog, pod prvobitnim naslovom *Nad grobom Miroslava Krleže*, Bora Ćosić (rođen 1932. godine u Zagrebu) nije odolio da ga ne odulji. Tako smo umjesto skraćenoga romana jednog života dobili prošireni roman jedne životne epizode M. Krleže. Tačnije, opsjednut Krležinim dnevničkim zapisima, nastalim za vrijeme Drugoga svjetskog rata, posebno onima iz godine 1943, B. Ćosić je stvorio pripovjedačko djelo o Krležinim snovima! Kao na spiritističkoj seansi, pripovjedač je ovdje medij koji prima, interpretira i predaje signale pristigle sa one strane, signale koji ga potresaju i uzbuđuju, u kojima on vidi čitavu »sumu značenja, preostalih iza jedne ovakve smrti«. Otponac za ovo pripovijedanje bila je vijest o Krležinoj smrti (29. XII. 1981.) i tada je Ćosićeva proliferantna mašta stupila u akciju, interpretirajući Krležine zapise o snovima kao »roman jedne intelektualne tragedije«. Riječ je, po svemu sudeći, o jednoj samonikloj i samosvjesnoj pripovjedačkoj prozi bez presedana, koju s malim oklijevanjem možemo smatrati i romanesknim ostvarenjem.

Jer, ovo ni u kojem slučaju nije esejistička knjiga, kako bi se dalo zaključiti po naslovu, pa ne spada u biblioteku djela što se nakon Krležine smrti (s pravom) namnožiše. Ne baratajući ni sa kakvom kritičkom aparaturom, B. Ćosić nije se mogao oduprijeti vlastitoj imaginaciji, kao ni poštovanju i sućuti prema životu i djelu »velikoga meštra«, pa je u neprekidnome monologu pokušao shvatiti ovu gigantsku pojavu kroz prizmu njegovih grozničavih, mučnih, bujnih, ali i »sigurno kontrolisanih« ratnih snova. Ko govori u ovome monologu? Najprije Ćosić govori kao izvjestilac, citirajući Krležine zapiske, komentirajući ih, varirajući i kolažirajući ih s vlastitim interpretacijama, ali kao rođen pripovjedač on se malo–pomalo oslobađa te neutralne uloge.

Uvodeći u igru svoju biografiju, pronalazeći dodirne tačke s događajima, imenima ljudi i lokaliteta što ih je Krleža spominjao, on uspostavlja vezu čudne, ali efikasne prirode. Naime, fakat da je 1943. godine Krleža imao 50 godina, koliko ih ima B. Ćosić kad to bilježi na prvim stranicama, ili da je aprila 1932. godine Krleža s Benešićem šetao Varšavom, upravo dok je Ćosićeva mama radala našeg budućeg, tj. sadašnjeg pisca, taj i takvi fakti nemaju nikakvu književno–povijesnu ili biografsko–esejističku važnost, osim kao čisto pripovijedanje! Dakle, prestupajući iz jedne biografije u drugu, iz tuđe u svoju, u tome čudnom amalgamu ili komparativnom »biografiranju«, B. Ćosić mijenja tačku motrilišta u svom monologu. Uživljavajući se u Krležine tekstove upravo do samoporicanja, pišući, naime, tipično krležinskom rečenicom, B. Ćosić postepeno počinje govoriti u njegovo ime, odnosno kao da je on sam M. Krleža!

Iz niza Krležinih dnevničkih citata postepeno se ispređa Ćosićev daljnji tekst, kao da je Krležin, što je autentično pripovjedački postupak.

To neprekidno osciliranje između raznih motrilišnih tačaka dovoljno je uzbudljivo da ovaj neprekinuti monolog od stotinjak stranica (kojemu je pridodato pedesetak stranica »indeksa ličnosti«) može biti čitan kao fikcionalno, izmaštano prozno djelo. Interpretirajući Krležine snove kao ključnu etapu njegova životna puta, on kroz njih prelama čitav njegov, ali i vlastiti život, razvijajući dramsku, romansijersku tenziju.

Zalećući se s odlične 1943. godine bilo u prošlo, bilo u buduće vrijeme, Ćosić je u svojoj neokrležijanskoj blagoglagoljivosti uspio da pohvata konce stotinama asocijacija, imena i događaja što su se između njih isprepleli. Njegov, odnosno »Krležin« monolog, teče po nepoznatim zakonima imaginacije, ali se uvijek znade uhvatiti konkretnog i bolnog problema. Problematizirajući smisao pisanja u ovim našim krajevima i vremenima, strastveno se opirući okolini i vremenu, Ćosić je u krležijanskoj maniri ocrtao sudbinu pisca kao »intelektualne životinje«, koja traje u »misaonoj izolaciji«. No, ta krležijanska manira nije ovdje znak autorove nemoći da se odupre toj »rečenici s najvećom protočnom moći u historiji sopstvenog naroda« (kao što se desetljećima događa kritičarima i esejistima koji misle da svoje krležijanstvo dokazuju tek oponašanjem njegova stila i na njegovim temama), nego je dokaz Ćosićevog virtuoznog uživanja u način mišljenja glavnoga lika romana!

Ova posve gorka i rezignirana priča o »tragičnoj raspetosti« pjesnika, koja je otpočela u času njegove smrti, simbolički se zatvara riječima koje su popratile njegovo umiranje: sa Krležom »više nismo imali problema« (u »periodu postpečatovskom, posleratnom i na svaki način posteriornom«), kako reče jedan »veliki meštar naše politike«! Za Ćosića je to očita poanta koja pečati njegova usta i on tako završava roman, a nama preostaje da se od Krleže ponovo napravi problem!

NIN, Beograd, 29. VII. 1984.

Dvoglava aždaja

Bora Ćosić: *Doktor Krleža*, »Nolit«, Beograd; 1988.

»Doktor Krleža — to sam ja!«; možda bi za ovo svoje novo djelo (592 str.) mogao reći Bora Ćosić. No, neki spiritista možda će na nekoj seansi začuti: »Bora Ćosić — to sam ja, doktor Krleža«. Gospodin Borislav Mihajlović, čitajući rukopis ove knjige nazvao je autora doktorom Miroslavom Ćosićem (iz pisma na ovitku knjige), proglašavajući ga za »dvoglavu aždaju«. Jer ovaj doktor Krleža nije pravi Miroslav Krleža (1893–1981), a i kako da bude »pravi« kad B. Ćosić

kao trbuhozborac govori iz njegove nepravde osobe i s onu stranu njegova groba?

Može li, uopće, neka istinska, pa makar i pokojna ličnost postati junakom romana koji ne želi biti ni biografija; ni hronologija?

Onoga časa kad pravu osobu pisac želi učiniti »pravim« likom u svojoj imaginaciji, sve ono što je stvarno i poznato kao faktografija raspada se jer inače ne bi bilo govora o romanu. Ali kad pisac sebi tako dozvoli da ispremiješta, da pretumba nečiji stvarni život i svu historijsku istinu oko njega, onda je logično da ćemo se svi obreti u nakaradnom labirintu, u igri ogledala i domišljanja, možda čak i u parodiji.

Suhoparno rečeno u nekoliko crta (što je praktički nemoguće, jer traženje niti u ovoj knjižurini gustoga teksta od 600 stranica ipak predstavlja nezahvalan napor), B. Ćosić je zamislio da »njegov« lik, književni M. Krleža, odlučuje 1942. godine da prekine književnu delatnost, da studira medicinu i da doktorira na psihijatriji, te da obavlja praksu od 1950. do 1979. godine. Te ga godine, navodno, posjećuje autor ovog spisa u svrhu svoje »zagrebačke analize«, da bi se analizant otkrio kao analizirani objekt. Jednostavno i vjerovatno, zar ne? Taj doktor Krleža ispovijeda se svome pacijentu, kako bi ovaj nakon smrti dotičnog ili iz samoga njegovoga bića napisao ono što sam doktor Krleža nije napisao, ali ipak jeste jer to imamo sada u rukama.

Grč ili smiješak onoga koji ovo upravo čita nije ništa prema samom mučenju onoga koji se odluči da se probije s kraja na kraj ove esejizirane ispovijedi iliti ispovjednog eseja, što ga B. Ćosić krsti: »odgojnim romanom«. Sve, »pravo« romansijersko ovde je samo uslovno, jer će svojom bizarnom i pretenzionom tvorevinom B. Ćosić zadati mnogo glavobolje budućim tumačima (ovo ovdje ionako je tek reakcija za prvu pomoć), a kako će se provesti naivni i nevini čitatelji — primamljeni uglednim imenima ove dvoglave aždaje — to se ne usuđujem prognozirati.

A šta, u stvari, B. Ćosić opisuje iz stvarnog Krležinog života, kada ostavimo po strani nemoguće izokrenute činjenice? Ukratko, to presvlačenje historije humoristički se poigrava osobnom i svjetskom historijom, pa tako 1918. godine u Zagrebu uspijeva komuna (čuvena Dijamantštajn afera), u kojoj predsjednik Frano Supilo biva smaknut. Godine 1919. ubija se Vladimir Nazor zbog jedne homoseksualne afere, 1930. Staljin upada u Čehoslovačku, 1937. u Španjolskoj Krleži umire supruga Bela, 1939. Staljin je ubijen a Trocki postaje predsjednik, sve do odluke pjesnika i dramatičara Krleže da 1942. prestane s književnim radom.

Šta bi bilo kad bi bilo, ne pitaju se samo djeca, jer sve je moguće.

U maniri poznate krležijanske skribomanije Ćosić u nekih dvjestotinjak »parčića« razglaba o Krležinom životu kao kad bi ovaj sam u bezbrojnim varijantama ponavljao vlastite knjige. Biografski elementi, koji su zadani, ponavljaju se u ženskom trokutu majka-tetka-žena, tako presudnom za stvarni Kr-

ležin život. Osim toga, učitelj ljubavnicâ, Đuka Cvijić i ostali prijatelji javljaju se povremeno, a dvije najvažnije epizode ostaju ipak »zagrebačka komuna« te identificiranje Hamleta i Leonea, s tezom da u toj mješavini Krleža otkriva samog sebe.

Sve ostalo je beskrajno ponavljanje iste teme o dvojnosti, pa je tako B. Ćosić pokušao da stotine opsesivnih Krležinih tema izvarira »autentičnom« Krležinom frazom.

Ne bi se reklo da je u tome baš posve uspješan, ali to i nije važno kad nas hoće uvjeriti da i sâm ne zna ko ovo piše. Izvještačenost jezika doktora Krleže može čak poslužiti kao svojevrsna parodija samoga M. Krleže, jer je sve toliko nagruvano i forsirano da postaje neuvjerljivo. Ćosić čak u Krležinu frazeologiju uvodi masu riječi koje »pravi« Krleža nikada nije napisao, pa doktor Krleža ponekad govori kao Hajdeger u lošem prevodu. Inače, treba paziti da ova knjiga — naročito zbog finalne hronologije — ne padne u ruke kakvom nadobudnom mlađem krležijancu. Ne usuđujem se ni pomisliti do kakve će zbrke tada doći u toj glavi, te ko će sve to srediti, ponavljajući »doktor Krleža — to sam ja«, reče Bora Ćosić i napisao ovaj roman.

Na kraju, ako se treba odrediti, onda mogu reći da je ovo zgusnuto štivo poprilično dosadno, repetitivno, razvučeno do mučnine, možda zanimljivo za enigmatičara i za krležijanca. Ali čemu sve to?

NIN, Beograd, 28. VIII. 1988.

Doktor Krleža — drugi put

I. Mandić: *Dvoglava aždaha*, *NIN*, br. 1965

Zašto bi Miroslav Krleža mogao 1942. godine donijeti odluku o prekidu književne djelatnosti; kao što u svome romanu *Doktor Krleža* pretpostavlja Bora Ćosić? (»Nolit«, Beograd, 1988) To pitanje — ili ta teza — i dalje intrigira ovoga kritičara, mada se usudio da ovo djelo svoga omiljenoga fenomenologa (B. Ć.) proglasi dosadnim. Očito; s onu stranu ocjene o romanesknoj uspješnosti, o čitkosti iliti čitljivosti jedne pripovjedačke tvorevine, rovari u ovoj knjizi jedan crv sumnje... ili je taj crv samo trakavica u crijevima svih nas (anti) krležijanaca?!

Naime, »Kronologija junakovog života«; koja u ovome romanu obuhvaća četrdesetak stranica i kao takva barem je po opsegu beznačajna uspoređena sa ostalih 550 stranica monologa »doktora Krleže«, izazvat će najviše bure. Parodiranje historije iliti njeno klaunovsko presvlačenje — što je B. Ćosić izveo do krajnosti efektno — sa užtkom se čita i prati (za razliku od romaneskne glavnine!) sve do 1942. godine. Bora Ćosić izmišlja svoju povijest stvarne historije,

kroji je šašavim pripovjedačkim škarama, a s posebnim zadovoljstvom prepravlja književne činjenice, miješajući autore i naslove djela upravo do histerične smiješnosti. Sve se to može shvatiti kao ludizam (iliti ludorija) pripovjednoga pera, ali 1942. godine, u toj kronologiji, Ćosićev »pravi« M. Krleža upada u šok, te kao osoba ispada iz vlastite historije i ulazi u Ćosićev roman kao »doktor Krleža«. Zašto se »pravi« M. Krleža upravo 1942. godine odlučio da prestane biti literatom, te da studira medicinu i potom čak i doktorira iz psihijatrije?

Na marginama vlastite recenzije, još zbunjen bujnošću Ćosićeve imaginacije, pokušavam doakati ovoj romansijerskoj ideji. U principu, to nije ničiji posao: pisac izmišlja što ga je volja i kako to umije, ali ovdje se mašta kosi sa stvarnošću. Poznato nam je — posebno iz Lasićeve »Kronologije« Krležina života i rada — koliko je presudna bila 1942. godina za daljnju sudbinu ovoga pisca (o čemu je on sam ostavio dovoljno svjedočanstava u svojim dnevnicima). Hapšen i zaštićen, ugledan i izoliran, »šugava ovca« koja drhti u strahu između Dide (Kvaternika) i Đide (Đilasa); istovremeno »glembajevski« izdanak i proleterski pisac, slavitelj topova s »Àurore« i pisac *Dijalektičkog antibarbarusa...* zar se taj čovjek nije mogao slomiti u tim zagrebačkim bdjenjima, u »vigilijama« koje su trajale za čitavo vrijeme rata?

Pretpostavimo, dakle, kao B. Ćosić, da je M. Krleža zaista prestao pisati (ili barem objavljivati) 1942. godine, ustrajavši u tome do svoje »prave« i romaneskne smrti 1981. godine. Što bi se bilo promijenilo u njegovome »imigdžu« ili u cjelokupnoj ocjeni njegova opusa, do tada stvorenoga? Fakat je da za čitavo vrijeme okupacije i rata M. Krleža nije objavio ni retka, pa je tako, na neki način, zaista prestao pisati. U dvojbi da li da se priključi ideološkim istomišljenicima »u šumi« ili da se drži po strani; makar i na ivici egzistencije, »pravi« Krleža i Ćosićev doktor Krleža podjednako nalaze azil u psihijatrijskoj klinici. Put za izlazak iz književnosti kao da je već tim činom simbolički trasiiran. Pisac, koji je uvijek »lud«, pogotovo kad je genijalan, preobraća se u analizatora »luđaka«, što je samo drugo lice pisanja. No, što bi bilo kad bi bilo, da je »pravi« M. Krleža zaista ostao onaj predratni, dakle čovjek od glave do četrdeset pete? Devet desetina svoga opusa već je bio ostvario — mada to nije mogao znati — pa se smisao i značenje toga što je stvorio nisu mogli mijenjati. Zaista? Kao što znamo, sve je bilo obrnuto: tek nakon 1945. godine »pravi« M. Krleža postaje kakvim ga i danas pamtimo, naime prvim (ili barem uz I. Andrića ravnopravnim) državnim piscem. On se pretvara u dekoriranoga panegiričara sistema, koji u brionskoj hladovini šahira...; objavljujući uz to djela koja neće bitno promijeniti smisao opusa što ga je stvorio do svoje pedesete godine.

Dakle, što nam hoće sugerirati B. Ćosić, romansijerski izmišljajući da je neki možda stvarni Miroslav Krleža, ugledan doratni pjesnik i dramatik, bacio pero u trnje baš i upravo 1942. godine? Njegov domišljaj ne može biti bezazlen — mada na ovoga recenzenta kao »prava« priča nije ostavio poseban do-

jam — pa bi ga netko mogao ocijeniti i kao zloban. Ponavljam — kao u vlastitoj recenziji ovoga djela, s kojim još ne umijem izaći na kraj — riječ je o romanu, u kojemu je piščeva sloboda neograničena, ali upotreba vlastitih imena i više-manje, do neke granice, prepoznatljive kronologije dotične osobe, ipak vezuje ruke mašti. Čini mi se da ni odgovor B. Ćosića — ako ga to netko upita — neće biti važan, »zašto bi M. K. bio mogao 1942. g. donijeti odluku o prekidu književne djelatnosti«... To jeste i nije realna i književna činjenica, ali je u svakom slučaju razlog pitanja (kao u recenziji I. M.-a)..., »čemu sve to«?

NIN, Beograd, 4. IX 1988.

P. S.

Nakon što sam ponešto iz ovih kritika, više ili manje razložno, prepričao na skupu u Vili Arko, pokupio sam svoje prnje i ispričavajući se počeo sam se provlačiti kroz vrata dvorane. Na začudene poglede odgovorio sam: »Znate ja sam penzionirani pisac s posebnim potrebama«, na što je članstvo u dvorani prasnulo u smijeh, predmnijevajući, vjerojatno, da bježim na WC..., ali, nastavio sam: »Znate, danas mi je baš rođendan« — a dvorana je umuknula — »i žurim kući, k ženi da uz šibenski pršut i sir sa Svilaje, uz prvu flašu Duboeufova »Bejauloisa« to skromno obilježimo. Znam da Bora ne zamjerava, a vi ostali... ispričavam se...«

Tonko Maroević

Sve, sve, ali zanat

Plaidoyer za »rane radove« Bore Ćosića

35

Treći i najmlađi Ćosić u pripovjedačkoj genealogiji daleko mi je draži od dva prethodeća, a zapravo je i jedan od najdražih mi prozaika uopće. Nisam u stanju ozbiljno interpretirati njegov čitav opus, a nisam bio u stanju ni pratiti ga u cjelini, ali se usuđujem izraziti svoje čitateljsko zadovoljstvo i prigodom obilježavanja visoke okrugle obljetnice života s veseljem iskazati iskrene čestitke. Umjesto analitičkoga pristupa, kojemu ovdje nije mjesto i za koji zapravo nisam ni spreman, odlučujem se za evokaciju nekih susreta s njegovim knjigama i općenitu valorizaciju njegove kulturalne i kreativne uloge.

Nema dvojbe da je njegovo pisanje za mene bilo značajnije u mladenačkoj mi dobi, da su njegovo otkrivalačko usmjerenje i stilska zahtjevnost bili izrazito poticajni čitavom mom naraštaju, ali ni njegova recentna djela nisu izgubila na važnosti i vrijednosti, premda ih je gotovo nemoguće sva pratiti u frenetičnom ritmu kojim se javljaju na policama knjižara i biblioteka. Ako je rani Bora Ćosić bio svojevrсни »enfant terrible« i motivirani promotor novih tehnika, iskustava i disciplina, zreli i kasni pisac jamačno je jedan od ključnih svjedoka epohe i isto tako uvjerenih (ma koliko također i ironičnih) čuvara literarnih tekovina i civilizacijskih vrijednosti zapadnoeuropskoga kruga.

Odabirući za naslov ovoga nepretencioznog priloga sintagmu »Sve, sve, ali zanat« (koje se sjećam kao poučnog naputka neke narodne pripovijetke iz školske čitanke), naravno da upućujem na glasovitu i po mnogo čemu prevratnu Ćosićevu knjigu »Priče o zanatima«, iz 1966. godine, koja je dala zamah i ubrzanje čitavom piščevu opusu. Ali je jasno da time ne mislim kako je autor zastao na zanatskoj razini, dapače; no čini mi se više nego indikativnim naznačiti kako je u svojem razvoju i te kako uračunavao metjejsku stranu pisanja

i izražavanja, oblikovanja i interpretacije viđenoga, doživljenoga, pomišljenoga i izmišljenoga.

Zanatsku osposobljenost Bore Ćosića prepoznat ćemo ponajprije u njegovoj kreativnoj asimilaciji bitnih tekovina modernizma, čak u suputničkome posvajanju dijametralno oprečnih krajnosti avangardizma, kao što su poetika Gertrude Stein (koju prvi u Jugoslaviji predstavlja i tumači) i poezija Hljebnikova i Majakovskoga (što ih nadahnuto prevodi). S obzirom na drugonavedenoga, mogu potvrditi kako mi je Ćosićev prepjev »Oblaka u pantalonama« vrlo dobro došao da, za služenja vojnog roka u Vranju 1963., objasnim oficiru MPV kako moje pisanje — barem po intencijama — može biti usporedivo s Majakovskim (a on je i za JNA — iz inih zasluga — bio ipak neporeciv).

Nažalost, prve tri prozne knjige Bore Ćosića (iz druge polovine pedesetih) nisam čitao. Bio sam još gimnazijalac u Splitu i nisam mogao ni umio dovoljno pratiti suvremeno stvaralaštvo, ali sam — za nadoknadu, po dolasku u Zagreb na studij — uskoro došao u dodir s Ćosićevim esejističkim knjigama, koje su me upravo oduševile. Prvo je bilo zagrebačko izdanje filmofilske zbirke »Vidljivi i nevidljivi čovjek« (1962.), koja je u doba i vlastite mi uvećane zainteresiranosti za kinematografiju svakako odigrala značajnu ulogu. No još mnogo značajnija bila je zbirka eseja i feljtona, bilješki i zapisa, interpretacija i studija, no ponajviše dosjetljivih verbalnih kolaža i intermedijalnih montaža svakovrsnih atrakcija, naslovljena provokativno »Sodoma i Gomora«, a podnaslovljena pseudopretenciozno »Proba jedne uporedne fenomenologije«. Ta je knjiga i nakon čitavih pola stoljeća podjednako živa i izazovna, a — u odnosu na temu kojom se ovdje bavimo — dokazuje kako se Bora Ćosić u međuvremenu dobar izveštio u zanatima karikaturističkim, fotografskim, stripovskim, kozmetičkim, gastronomskim, publicističkim, bioskopskim, gramofonskim itd. Takoreći s podjednakom se spretnošću kretao kroz razne discipline pisanja i govorenja, snimanja i slikanja, te kroz razne razine visoke, srednje i niske izražajnosti. Jednom riječju, poigravao se između toposa i originalnosti, između konvencije i invencije, između šablone i imaginativnosti, s efikasnim učinkom osvješćenja kako se dramatičnost, pa i tragičnost zbilje ne može ni ukalupiti ni iscrpiti.

Svoj eruditski ludizam, svoj enciklopedijski parodizam, svoj estetsko-etički nomadizam Bora Ćosić je dijelom izživio pokrećući grafički i tipografski — a i po svemu ostalome neusporediv — sasvim izniman časopis »Rok«, svojevrсни izdanak ili čak najaktivniji mogući suputnik šezdesetosmaškog nemira i neoavangardističkog duha. Stečena iskustva potom je uobličio u monumentalnu knjigu »Mixed media« (koja je do drugoga izdanja narasla kao najprimjereniji primijenjeni zbornik tehnika i postupaka, načina i procesa »očuđenja«, »oneobičavanja«, transformacije i persiflaže realnih podataka i slojeva fakticiteta kako bi oni postali čitateljski efikasni, gledateljski napasni i spoznajno opasni.

Uz prosvjetiteljsko-stimulativnu agilnost u korist inovativnosti Bora Ćosić je paralelno narativno kvasao i konačno sasvim stasao kao izvorni i moćni prozni autor, kao pisac par excellence. Neću zaniijekati razvedenost, bujnost i elastičnost i njegova esejističkog pisma, ali definitivno pronađeni modus živoga kolokvijalnog izraza, sinkopiranoga ritma i jukstaponiranja raznorodnih razina zbilje kakav se ostvario u »Pričama o zanatima« (1969.) znači pravu epohu). Tragikomedija ratnih i prvih poratnih okolnosti življenja u okupiranom i upravo oslobođenom Beogradu ponudila je autoru bezbroj više nego slikovitih likova i pojava, situacija i konflikata, a on se potrudio doživljeno evidentirati, inventarizirati, katalogizirati u dosjetljivoj kombinatorici dječjeg viđenja, infantilnog tumačenja, s jedne strane, a birokratiziranog jezika, šablonizirane idiomatike, s druge. Efekt je upravo neodoljiv, istovremeno groteskan i potresan. U nizanju epizoda, autentičnih »tranches de vie«, logično ili barem razumljivo teku spomeni na mesarske, šusterske, kuvarske, kelnerske, šnajderske, čak pliserske, šinterske ili klavirštinerske zadatke, ali se stvar fantastično otme gravitaciji kad se strukovnim popisima dodadu čarobnjački, svečarski, švalerski, političarski i barapski angažmani, da o Rusima i glumcima, o plivanju i školovanju ni ne govorimo. Izravni navodi iskidanih monologa i dijaloga, *staccato* formulacije naznačenih radnji, odsječni opisi s humornom poantom daju fakturi vrijednost neponovljive stilske tvorevine.

Dobitnu kombinaciju naivnosti i ironije, sretno nađenu formulu povijesnog dokumenta i obiteljskog žargona Bora Ćosić je razvio u triptihalnu konstrukciju koju uz »Priče o zanatima« tvoje još »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji« (1962.) i »Zašto smo se borili« (1972.). Posebno je središnji član te trilogije imao uspjeha i odjeka, nametnuo se s razlogom kao naslov piščeva prepoznavanja. Uostalom, nije li u samoj naslovnoj sintagmi uspostavljen paradoksalan i autoparodičan odnos velike univerzalne povijesti i komorne, intimne kronike. Posebno se, s obzirom na kod nas dugo njegovanu patetiku slavljenja svjetske revolucije, s odahom i uračunatim podsmijehom doživljavao obrat prema kućnoj, priručnoj i nimalo uzvišenoj perspektivi.

Sjećam se opravdanoga veselja i ponosa s kojim mi je Giancarlo Vigorelli kazivao kako je za svoju »Nuova rivista europea« osigurao prijevod ulomka »Uloge moje porodice«, a ja sam mu mogao samo potvrditi kako je dobro odabrao i za svoj časopis dobio prilog koji možda najbolje reprezentira domete stvaralaštva u zemlji naizgled realnog socijalizma, a zapravo u društvu potisnutih građanskih vrijednosti i kompenzativne funkcije smijeha kao intelektualne obrane. Sjećam se i suda Branimira Donata kako je ta knjiga možda najizravniji proizvod popartističkog senzibiliteta u našim stranama, ali meni se čini da ona i te kako nadmašuje puku objektnost i »nulti stupanj« emotivnosti pop-arta u korist empatijske deformacije i karikaturalne stilizacije jakoga afektivnog naboja.

Nakon stanovite pauze Bora Ćosić se potom javlja opsežnim tekstom »Tutori« (1978.), pravim »obiteljskim romanom«, iako pisanim atipično, nelinearno, mimo kronološkoga toka. Riječ je o nizu unutarnjih monologa, u kojima se nekoliko naraštaja prepušta asocijativnim, oniričkim, zajedljivo kritičkim ili sentimentalno-poetičnim izljevima, tako da se Ćosićev spisateljski virtuoziitet očituje u korištenju raznovrsnih izražajnih modela. Korak dalje u verifikaciji iznimne zanatske vještine predstavljaju knjige »Doktor Krleža« i »Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže«, ne samo ispisani u hrvatskoj verziji nego i u osobno obilježenoj jezičnog i stilskoj inačici pisca s kojim se — zaljubljenički, ali i sardonično — poistovjećuje, poigrava i s kojim implicitno polemizira. Možemo li kazati kako je odmjeravanjem s Krležinim izražajnim registrima i njegovim polimorfnim univerzumom Bora Ćosić definitivno položio majstorski ispit, dobio certifikat majstora literarnog ceha, izravnao račune s velikanima u struci?

Ali ne bi se moglo kazati da se naš pisac zadovoljio svojim »obračunom« s Njime, s nacionalnim nam klasikom, kad je vrlo skoro poduzeo niz sličnih, makar opsegom skromnijih, »razračunavanja« s brojnim književnim autoritetima, predstavnicima zapadnoeuropskog kanona. Nemali je popis Ćosićevih knjiga što ih možemo smatrati polupalimpsestima ili metakritičkim čitanjima Musila i Freuda, Prousta i Kundere, Lukacsa i Manna, Dostojevskoga i Wittgensteina. (»Musilov notes«, »Intervju na Ciriškom jezeru«, »Pogled maloumnoga«, »Povest o Miškinu«, »Dnevnik apatrida«).

S »Dnevnikom apatrida« (1993.) započela je, jao, nova, samoizgnanička, epizoda Ćosićeva življenja i pisanja. S nesmanjenim intenzitetom i čak s pojačanom angažiranošću, ali i uvećanom intertekstualnošću, naš pisac je sačinio impresivan korpus psihoanalitički uronjenih i samoispovjedno podrugljivih, no žestoko društveno korozivnih spisa, u rasponima od »Izgnanika« i »Carinske deklaracije«, pa do »Putu na Aljasku« i »Nulte Zemlje«. Ispisujući iz Berlina, kao njegov »novi stanar« saldo prohujale prošlosti i izgubljenih sudbina, konačno nije odolio da se — mininostalgичno i maksimelankolično — osvrne i na epohu svog rođenja i najranije životno razdoblje. Knjiga »Kratko detinjstvo u Agramu« naslovom je još jedan hommage Krleži, ali sadržajem i osjetljivošću, uspomenama i atmosferom predstavlja osobnu legitimaciju lirski nastrojenog a jetkošću oboružanoga pisca, koji samome sebi daje mnogo vrjedniji rođendanski spomen i poklon nego li mu ga mi kao čitatelji možemo dati.

Dubravka Bogutovac

Pakiranje senzacija

Bora Ćosić: *Kratko detinjstvo u Agramu*

Književni opus Bore Ćosića pripada jednoj od najdragocjenijih dionica srpsko–hrvatskih književnih veza. Teško usidriv u nacionalne okvire, u prvom redu zbog jezika kojim je ispisan — bogate i plodne mješavine hrvatskog i srpskog jezičnog standarda — kao i zbog specifičnih historijskih okolnosti u kojima se oblikovao, ovaj opus međunarodno je priznat brojnim prijevodima i nagradama, koje autora svrstavaju u grupu klasika suvremene srpske i hrvatske književnosti.

39

Svoju biografiju Ćosić je duhovito sažeo u jednom intervjuu rečenicom: »Rođen sam u Zagrebu, umro u Beogradu, a živim u Berlinu.« Njegov opus obuhvaća 50–ak knjiga, od kojih kulturni status ima »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«, za koju je 1969. dobio NIN–ovu nagradu.

Bilo je udobno i lepo, ali strašno tužno (B. Pasternak), moto je romana *Kratko detinjstvo u Agramu*, kojim Ćosić zaokružuje tematsku dionicu *ranih jada* vlastitoga opusa. Roman se otvara smještanjem radnje u tijesnu ulicu, nazvanu Mrazovićeva, »po nekom nepoznatom Hrvatima«. Pripovjedač mapira prostor pripovijedanja kao *maternicu* vlastite sudbine. Sivilo zidova ulice u kojoj je odrastao sinegdoha je Agrama njegova djetinjstva. Grad o kojemu Ćosić pripovijeda u ovome romanu — ujedno i njegov glavni lik — jednobojan je i melankoličan. Genezu nastanka Zagreba pripovjedač uspoređuje sa skokom nekakoga djeteta iz uha boga Zeusa — takav grad ne nastaje postupno, stoljećima; iz Ćosićeve vizure, cijeli Agram iskočio je iz uzanoga prolaza Mrazovićeve ulice.

Prvi stanovnici Grada s kojima pripovjedač upoznaje čitatelja figure su roditelja, čiji identitet nije u potpunosti provjerljiv — postoji opravdana sumnja, upozorava narator romana, u uvjerljivost njihovoga vlastitoga roditeljstva. On im nije ni nalik i dugo nije vjerovao da se doista radi o njegovim roditeljima. Majka je označena kao »ta gospa koja maže svoje lice nekom sivom mašću i

spava u rukavicama, kao mater Crnjanskog«, dok otac, »taj gospodar, njen muž, dolazeći u kasni sat od nekud, ogroman, velikog nosa i oštrem brade, ulazi u kuću kao planina, pa kad hoće da skinje šešir, kao da će sa njim otkinuti i pola svoje glave«. Vidljivo je inzistiranje na naglašeno fikcionalnom karakteru likova koji se kreću prostorom autobiografskoga proznoga diskursa. Čitatelj je ovakvim tipom impostacije teksta upućen na diferenciranost ludičkih mogućnosti pristupa čitanju. Specifična perspektiva pripovijedanja — pripovjedač je strukturiran kao glas/kazivač u 1. licu jednine, koji se dominantno služi svezremenskim prezentom — poigrava se s pretpostavkama tzv. *naivne priče* i konstrukcije infantilnog pripovjedača. Pripovjedač ove priče služi se postupkom infantilizacije koji njezina značenja čini mimikričnim. Prijelom svijesti djeteta u svijesti pripovjedača upućuje na razliku i vezu ozbiljne i naivne priče. Sličan postupak nalazimo, primjerice, u *Ranim jadima* Danila Kiša. Osim srodnih tema i perspektiva pripovijedanja, roman *Kratko detinjstvo u Agramu* Bore Ćosića i knjigu priča *Rani jadi* Danila Kiša povezuje i specifičan postupak očuđenja: svijet se u ovim prozama neprekidno obnavlja u doživljaju kao čudo. Spontanost i naivnost koje proizvodi čudo rezultat je odsutnosti doživljaja rutine uslijed nedostatka iskustva koje bi bilo racionalno organizirano — odnosno, narativno organiziranoga privida toga nedostatka.

Nakon naznake o postojanju sumnjivih roditeljskih figura, fokus pripovjedača premiješta se na predmete: »Možda čak i ljudi, čija trenutna su imovina, deluju zauzvrat utešno na ove komade koječega, koji oko tih ljudi, onako raštrkani, traju svoj vek, često u velikom beznađu.« Stvari oko promatrača/pripovjedača rastu, pa čak i boluju; u predmetima prebiva osjetljivost. Bolovanje predmeta u uskoj je vezi s bolestima dječaka: bolest je viđena kao dragocjenost perspektive promatranja.

U središte promatranja potom dospijeva dominantna i zastrašujuća ženska figura: »Dugo me njen izgled odvraća od svake ženske spodobe, sve dok ne utvrdim da nisu sve onako kvrgave i sa brkovima.« Zanimljivo je da pripovjedač odabire upravo lik spremačice kao prvi snažni ženski lik koji obilježava njegovu najranija sjećanja: tijesni i suženi svijet u kojem se odvija radnja romana biva ugrožen ulaskom krupne ženske osobe s metlom u ruci, koja dolazi pospremiti netom osvojen prostor. Zastrašujuća je svedenost vizure starmaloga pripovjedača; ne samo da čitatelju izaziva klaustrofobiju, nego zadobiva i potresan ispovjedni autopoetički karakter: »Pa što dublje seže mi pogled, sve one mnogobrojnije stvari, predmeti, ulice, ljudi, postaju deformisani, okrnjeni, i sve mutniji, sivlji. Kao da će posle svega ostati u mojoj svesti jedino ona početna hrpica, ljuške od jajeta moje sudbine.«

Iskorak iz uzanoga prolaza Mrazovićeve ulice ipak se, napokon, događa: jutro koje je ostalo upamćeno kao događaj obilježen ljudima »druge vrste i u velikim količinama« donosi susret s *ostalima*. Običan odlazak u »špeceraj« pokazuje se kao prijeloman formativni događaj u najranijoj biografiji ovoga sta-

novnika Agrama, koji se po prvi put prikazuje kao Grad u punom smislu — nastanjen neobičnim stvorenjima neobično užurbanih navika.

Roman se na ovome mjestu naglo ubrzava: naracija se dinamizira u skladu s ritmom grada, a perspektiva pripovijedanja se proširuje. Pažnja naratora biva usmjerena na sasvim nove i drukčije podražaje: gradsku fontanu, kavane, dućane, topot konja koji se pojavljuju u gradskom pejzažu kao *općem domu* kojemu se ne nazire kraj.

Djetinjstvo koje se opisuje u romanu protječe bez putovanja — ona dolaze kasnije, a priprema za nomadski život izvršena je u godinama »ljuske od jajeta«, u kojima je kretanje po svega nekoliko ulica rodnoga grada avantura »sveevropskog voza«. Djetinjstvo o kojemu je ovdje riječ naslućuje prostranstvo svijeta tek putem predmeta — automobilčića-igračke — o čijoj prirodi ostaje zapitano i u zreloj dobi svoga protagonista: filozofski problem dječje igračke u koji upada pripovjedač snatreći o tome radi li se o regularnom dijelu svijeta ili o njegovu lažnom proizvodu priziva Krležin tekst »Djetinjstvo u Agramu godine 1902–03«. Ćosićevo »Kratko detinjstvo u Agramu« dijalogizira s Krležinim djelom ne samo svojim naslovom i temom, nego i pomno odabranim motivima koje očuđuje: primjerice, motiv igre Krleža u »Djetinjstvu« tretira kao »poricanje jednolične, sive, do samoubojstva dosadne stvarnosti u vršenju raznih ljudskih dužnosti, poziva i zanimanja. Dječja igra je borba protiv ispraznosti društvenog života.«, a Ćosić nastavlja: »Možda otud potiče dečji, detinjasti pogled na svet kao na kutiju igračaka, što, moguće, i nije krivo.« Osobito je, nadalje, zanimljiv paralelizam Krležina i Ćosićeve pristupa kršćanskoj ikonografiji kroz prizmu djeteta: Krleža u »Djetinjstvu« opisuje svoju fascinaciju crkvenom rasvjetom, zvukovima crkve, njezinim mirisom, dojmovima koje su u njemu izazivale lamentacije Velikoga petka — u prvome redu elegičnošću događaja na sceni — i ironično zaključuje: »Dekoratívni momenti oduvijek su od ogromnog značenja kod svake propagande.« Ćosić, pak, otkriva svijet pravoslavne ikonografije: miris crkve je »neprijatan«, zidovi su u zlatu, gori puno svijeća, na podiju stoji čovjek s dugom bradom, »obučén kao žena«. Ćosićev pripovjedač zaključuje da očito postoji još ljudi čudnih navika u ponašanju, osim dimnjačara, policajaca i raznosača peciva... Kod Ćosića izostaje fascinacija koju nalazimo kod Krleže — dječak Ćosićeve proze primjećuje da »svi izgledaju kao pomalo bolesni od nečeg«, a shvaća vrlo brzo i da se tu prikuplja i nekakav novac. Ne razumije zašto se od njega očekuje da se prekrsti u takvom trenutku. U Krležinoj prozi jasno su razgraničene pripovjedne dionice koje su prelomljene kroz dječju prizmu od onih koje pripadaju zreloom pripovjedaču, dok Ćosićev roman, osobito u ovom dijelu, te perspektive čini simultanima, što stvara osobito komične efekte (takav postupak Ćosić je vrlo produktivno iskorištavao, primjerice, u romanu »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«). Ipak, svoju priču o kršćanskoj ikonografiji Ćosić podcrtava glasom »ozbiljnog« pripovjedača: opisuje kako su ga poslije posjeta crkvi odveli

pred vojarnu, kroz čiju je kapiju u tom trenutku počela marširati četa vojnika. Tada je prvi put vidio ljude poredane na taj način, njihov jedinstven korak i gotovo identičan izgled te ga je obuzeo strah: zanimljivo je da zebnja koju pritom opisuje ne proizlazi iz pomisli na ono što ta vojska čini (tj. ono zbog čega uopće postoji), nego iz zaključka da se samo u ograđenim prostorima, kao što je vojnička kasarna (ili kao što je crkveno dvorište?) može proizvesti ljudski duplikat — gomila vojnika na okupu, u maršu, doima se poput jednog umnogostručenog ljudskog primjerka.

Posebno su zanimljive Ćosićeve opservacije o pismu i slici. U tim dionicama on ispisuje briljantne mikroeseje. Kada govori o pismu, čini to na način da povezuje otkrivanje nove dimenzije svijeta i stvarnosti svoga protagonista: prije otkrića slova, svijet je bio polovičan i upitan, bezimen, neoznačen. Savladavanje slova donosi njegovom pripovjedaču/liku sposobnost razlikovanja snage pojedinih riječi. U toj novoj igri glagoli pobjeđuju: »svet najedanput biva izgovoren, ne radeći ništa.«

42

Tretman slike i njezine veze s riječima pripada među najzanimljivije dijelove romana: na određen način, ove pripovjedačke dionice korespondiraju sa suvremenim teorijama kulture, u prvome redu tekstovima Foucaulta, Deborda i Baudrillarda. Ćosićev pripovjedač tako ustvrđuje da prikazi svjedoče o postojanju jednog drugog svijeta, koji je naoko mrtav, a beskrajno izazovan. Predmeti su opipljivi i tvrdokorni; ono što im daje život su prikazi na njima. Naslikani svijet se tako u dječakovoj svijesti počinje natjecati sa svijetom zbilje. Reklame taj svijet samo preporučuju, kako se naizgled čini, ali on bez njih ne bi mogao opstati u dječakovoj svijesti: sjećanja na žive osobe zanemaruje, ali »tog psa koji sluša glas svoga gospodara, upiljivši se u gramofonsku trubu, nisam zaboravio nikad.«

Kraj romana organiziran je kao najava seobe: kada dijete–pripovjedač navršava pet godina, odrasli oko njega počinju govoriti o odlasku u neki drugi grad. Tjeskoba i panika koja ga obuzima pri pomisli da će morati napustiti prostor koji je mukom tek osvojio pretače se u katalogizaciju prikupljenih dojmova: kako spakirati mjesta kretanja, predmete i ulice, ljude, razgovore? Problem *pakiranja senzacija* u priči razrješava se amblematskim ćosićevskim postupkom: nakon minuciozne analize dojmova i događaja, pri čemu je oskudnost događaja nadomještena obiljem senzacija, Ćosićev pripovjedač–dijete napokon postaje — putnik.

Lidija Vukčević

Svijet kao osobni muzej u pisanju Bore Ćosića

»Ne mogu se svi perspektivisti optužiti za paranoju«

B. Ćosić

43

Odlučili smo promotriti dvije zbirke priča Bore Ćosića. *Priče o zanatima* iz 1966. (Nolit) i *Starost u Berlinu pri kraju XX veka*, izd. 1998. god. (izd. B92)

Naslov svome zapisu posudili smo iz jednog intervjua autora u kojem kaže kako shvaća svoju književnost kao lični muzej. Prva knjiga sadrži 14 pripovjedaka, druga 49 kratkih priča. U vremenu objavljivanja među njima stoji vremenski razmak od trideset i dvije godine.

Autor je prije *Priča o zanatima* već bio objavio tri romana (*Kuća lopova*, 1956., *Svi smrtni*, 1958., *Anđeo je došao po svoje*, 1959.) dvije knjige eseja (*Vidljivi i nevidljivi čovek*, 1962., *Sodoma i Gomora*, 1963.) tri knjige prijevoda (dvostruko izdanje Majakovskijevog *Oblaka u hlačama*, iz '62. i '63. g. i u suradnji, prijevod Hljebnikova *Kralj vremena Velimir I.*, 1964).

Priredio je u toj istoj godini i Antologiju dečje poezije srpske (1964.). U godinama koje slijede objavit će preko pedeset naslova u gotovo svim žanrovima.

Romanom *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* iz 1969., koja je ubrzo postavljena na sceni Ateljea 212, postigao je, rekli bismo, planetarnu slavu.

Brojem izdanja i raznovrsnošću svoga opusa Bora Ćosić dokazuje svoju predanost književnom zanatu.

Neki srpski povjesničari književnosti (J. Deretić) povezuju B. Ćosića s kasnijim radom Pavla Ugrinova (generacijski starijeg autora) koji se vraća razvojem, autobiografskom romanu.

Na srodnom je tragu pisanje Bore Ćosića. Razvidno je to i u njegovoj narativnoj, esejističkoj ili prividno putopisnoj prozi. Istodobno, u gotovo svakom njegovom djelu riječ je o obrani djetinjstva.

Ne samo iz lirsko-meditativne, schulzovske perspektive, već autoroironijske i satirične.

Mogli bismo postaviti tezu da njegovo pisanje stoji na razmeđu privida anarhije — pripovjedne percepcije i zazivanja svijeta u raspadanju; takvo se pisanje postavlja najprije kao dikcija intime i književnom gamom rekapitulira i rekonstruira krhotine XX. stoljeća. Stoga se lični, osobni muzej u kojem je pohranjena memorija strasnog kolekcionara i bestrasnog kroničara trivijalnosti razaznaje možda najprije na razini fenomena, a potom i na razini narativne svijesti koja se suočava s izazovom nihilizma.

Ipak, nihilističkom porivu Bora Ćosić odolijeva tako da se kreće prema subverzivnom, u odnosu na građanski red vrijednosti i na tradicijske obrasce nacionalne književnosti. Usudujemo se reći: ipak uvijek u potrazi za *arhaičnim* i difuznim identitetom srednjoevropske matice u kojoj je beogradska sredina evidentno rodno mjesto njegove književnosti. Iz koje autor izbiva od 1991. g.

U duhu beogradskog crnohumornog tona jest i njegovi naizgled apsurdni, na tragu filma crnoga vala iz '60-ih i '70-ih godina, način kojim govori o sebi:

»Rođen sam u Zagrebu, umro u Beogradu, a živim u Berlinu. Mjesta rođenja i smrti su slučajna, no gradovi rođenja ostaju u čovjekovom srcu i nekom djeliću njegova tijela. No, nemam velikog sentimenta prema takvim mjestima. Zagreb je za mene ona Zvonimirova ulica u kojoj sam rođen, puno više od ovog današnjeg grada, koji više ne slični na onaj grad mog rođenja. Kao što ni Beograd više ne slični na grad mog života i tamošnje smrti. Volim biti u takvom gradu u kojem me neka fasada ili arhitektonski stil podsjeti na nešto primordijalno, nešto što čovjek nosi u genima, ali pritom ne dajem tome neku veliku težinu. O tome razmišljam i razgovaram kao o nekoj književnoj formi. I život je književna forma pa tako i samo rođenje.«

Na pitanje u jednom drugom intervjuu osjeća li se kao emigrant, kazuje ovako:

»Nikada se nisam tako osećao. Otišao sam jer mi je tada bilo zagušljivo u zemlji u kojoj je vladala diktatura. Promenio sam mesto boravka kao što su to činili mnogi. Kao Turgenjev, Nabokov i njima slični.«

Nije ni slučajna ni skromna analogija kojom Bora Ćosić svoju sudbinu uspoređuje s inozemnim boravcima ruskih pisaca, kao ni književni šinjel pod koji se stavlja.

Kad je riječ o umjetničkoj samosvijesti, mora se reći da je ovaj autor od početka pisanja shvatio svoj književni valer. Smatramo da je od svoje inicijacije u narativnu prozu stvarao inačice svojoj poetici i varirao svoju jezičnu, stilsku i

narativnu matricu koju je postavio zarana kao vrlo distinktivan osobni znak prepoznavanja. Kratki, sažeti izleti iz deskriptivnog u narativno kojim se iznose fenomeni intimnoga okruženja, familijarnosti, dvorišta, onoga što danas zovemo carstvom banalnosti i periferije, pripovijedanje koje ide iz autobiografskog glasa — čak i kad je kazivanje 3. pripovjednim licem — infantilizirani i satirički ton koji podvrgava čuđenju svaki odabrani segment, fragmentacija i fokusiranje jednog doživljaja ili događaja, opit s graničnim formama ispovjednog eseja i putopisa — u kojima nerijetko podastire ono iz biografskog što remeti zadano i realistično, inventar vremena kao lični, ali i kolektivni pregled trivijalnosti, kretanje od neuglednog do bitnog putem ironije i svladavanja cjeleline, srodnost s tzv. postmodernom, uskraćivanje katarze i uzvišenosti tragedije, izbjegavanje objektivnog i sveznajućeg pripovjedača jesu neke od književnih procedura kojima je obilježeno Ćosićevo pisanje. Odrastao na prozi srpskih nadrealista, blizak burleski i satiri, Ćosić ipak nije novi nadrealist srpske ili ex-jugoslavenske proze, ali niti novi kroničar jednog vremena.

Njegove literarne zaokupljenosti posljedica su ne samo opsesivne kolekcije zagubljene intime okruženja, familijarnosti, već su izrasle i na autorovim filozofskim studijima.

Stoga njegova pripovijetka i kratka priča predstavljaju jedan posve drugačiji vid kazivanja od književnika bliskog naraštaja i srodne senzibilnosti koje nam podastiru npr. Aleksandar Ristović (u svojim lirskim prozama *Trčeći pod drvećem*, ili Milorad Pavić (npr. romanom *Predeo slikan čajem*). Ćosićeva kronika predmetnosti, pojavnosti, »detalja« povezana je s ličnim muzejem, suvenirnicom osobnoga, ali ujedno s biti duha vremena koje se ukazuje kroz vrata minijaturnog, na krupnom planu poosobljenog detalja. Bitnosti se iskošenom perspektivom — nalik ruskom slikarskom futurističkom eksperimentu — promeću u razvidni kaos, u proturječje duha vremena.

Evo jednog dokaza iz *Priča o zanatima*, O velikom zanatu švalerskom, str 43.

»Bila je godina hiljadu devesto četrdeset i četvrta, u podzemlju velikog grada pojavili su se ilegalni vesnici slobode, ljudi revolucije po zanatu, majstori njenog hoda. Bili su u šinjelima, raznobojnim, umotani u šalove, mnogi od njih su nosili naočare. Aktivisti, ljudi slobodarskog podzemlja, odvažni ali oprezni, preskakali su zidove, išli po simsu, izbegavali hauzmajstore u službi okupatora, noseći svoje letke, svoje tajne knjige pune objašnjenja velikih događaja koji su nastupali. U gradu su bili različiti umetnici na žici, lepitelji tanjira, filozofi, dreseri pasa, sasvim malih, ali bili su i drugi, ljubavnici domovine, muževi slobode, još uvek nezakoniti.«

O aktualnosti ovog zapisa iz 1966. — iz knjige neuglednog naslova, *Priče o zanatima* — koji je ujedno i kulturni i politički pregled a nadalje umjetnički ljetopis zadnjih godina II. svjetskog rata i poraća, ne treba posebno govoriti. Svakom poznavatelju novije srpske književnosti, neće izmaći ni satirički ni ironijski sadržaj ovog teksta, koji uza sav svoj avangardni značaj, čitavih šest

godina prije objavljivanja glasovitog romana postaje osobni znak Bore Ćosića. Uz to, na tragu je '68-aškog bunta koji će prodrmati ne samo beogradsku kulturnu scenu pa valja reći da svojim književnim radom ovaj donekle autor nastavlja resku političku satiru kasnog srpskog realizma, naravno, u novom tipu narativne svijesti (Lazarević, Glišić, Domanović).

Stil Bore Ćosića zapažen je od kritike posebno nakon izlaska romana *Uloga...*, pa tako Hatifa Krnjević, u časopisu *Izrazu* govori o:

»gorkom humoru autora, o kalamburu, paradoksu«, ali i »o nesuglasju između infantilnog i neobaveznog tona pripovedanja«. (br. 4. iz 1970. str. 417–419.)

Ova kritičarka shvaća Ćosićev način pisanja kao negaciju realističke tradicije u srpskoj prozi i nadopunjuje svoj stav:

»Negacija realističke tradicije nije destruktivna ... (koristi se) modernim literarnim postupkom koji je građen na iskustvima sovjetskih pripovjedača dvadesetih godina, ... mozaičkom strukturom registrovanja detalja dobija se celovita i istinita slika...«

Jedan drugi istraživač iz tih godina, Zoran Slavnić, u zrenjaninskom časopisu *Ulaznica* govori o *zavodljivoj lakoći* kojom zavodi Ćosićev roman. Danas bismo rekli da je izrastao iz rukopisne manire i filozofije neuglednog, ostvarenih u prvoj zbirci pripovjedaka o zanatima.

Spomenuti kritičar Slavnić govoreći o romanu napominje kako je on *prolegomena jedne osobene poetike*. (potcrtala L. V.)

»Iako pisane kritički ove beleške posle čitanja, donose zanimljive odredbe: Raščlanjujući ... naslage svakodnevice, zaštićen humorom i ironijom, on sistematski demistifikuje »svetinje« malograđanskog života... vaspostavlja jednu novu realnost (potcrtala. L. V.), ... svet u kome stvari, predmet iz kuće ili sa tavana, stoje ravnopravno s ljudima ... činjenice se slažu po asocijativnoj haotičnosti ... a ne po ustaljenoj hijerarhiji vrednosti.« 23–24. str. (br. 14. mart–april 1970.)

Nešto dalje tvrdi ovaj kritičar da B. Ćosić nije izbjegao melodramatičnosti.

Pitamo se, i povodom romana i u povodom spomenutih ranih i kasnih priča, je li je uopće želio izbjeći ili naprotiv, naći u melodramskome kontrapunktu različan stilski signum, mogućnost da obgrli svijet koji se rasipa?

Samo po sebi nameće nam se pitanje: kako se poetika trivijalnog, inventura svakodnevice, promeće u čudesno? Gdje je ključ ovoj literarnosti grube nježnosti? Je li sadržana u odsustvu želje za simetrijom i hijerarhijom građanske umjetnosti ili pak je pak posprdnost kojom Bora Ćosić osporava kič srednjoevropske matice ujedno i njegova tiha reinstalacija, u rekonstrukciji ličnog muzeja začudnosti?

Iskrsava i jedno drugo pitanje: kako se banalno, trivijalno, skromno, neugledno, u proznoj fakturi stilizira da bi postalo lirsko, meditativno, bez eksplicitne lirizacije ili filozofema?

Iz ranih priča o zanatima većina je proza naslovljena atraktivno: *Hronika o ozbiljnoj godini*, *Hronika o umetničkoj godini*, *Legenda o čarobnoj godini*, *Pasja godina*, *O velikom zanatu*, *švalerskom*, etc.

Iza takvih naslova, kao što je na primjer *Hronika o umetničkoj godini*, sastaju nas crnohumorne, humoreskne skice ljudskih sudbina, uokvirene lirskom dikcijom:

»Hiljadu devesto četrdeset peta bila je godina opora, teška, nemilosrdna, zadihana kao pas; ipak kad se bolje pogleda, bila je to godina velikih artistskih poduhvata, umetnička godina.«

Dakle, već na početku svoje narativne avanture u *Pričama o zanatima* Bora Ćosić neće *svjesno* prihvaćati svoje apatridstvo, bezdomstvo. No da je njegova pseudoinfantilna svijest kao dobar seizmogram bilježila sve drhtaje pojavnosti, od osobnog i familijarnog do društvenog okruženja, jasno je iz njegova pisanja. Biti različit i drugačiji, Ćosiću je bilo nešto posve normalno i na samom početku pisanja. Rekli bismo u da je bio u dosluhu s poetikom dadaista:

»Lepo, što je to? Ružno, što je to? Veliko, snažno što je to?«
(citirano prema srpskom prijevodu Nadoove *Istorije nadrealizma*, str. 35.)

Ipak, sada — zapravo od početka '90-ih — kada mora prihvatiti činjenicu izbjivanja iz jezičnog i kulturnog kruga iz kojeg je otišao, Bora Ćosić mora preuzeti i odgovornost etabliranog književnika berlinskog i, uvjetno, rečeno njemačkog književnog kruga.

Kratka priča i zapisi koju ispisuje u njemačkom boravku i objavljuje 1998. u izdanju B92 pod naslovom *Starost u Berlinu na kraju XX veka* nevelika je zbirka koja sadrži 49 naslova različitih tonaliteta. Zavidan je nivo empatijskog humora koji autor zadržava za svoje likove, doseljenike, luzere, marginalce ili pak i same pripadnike više srednje klase u novom milieu, pisce, apatride u novoj njemačkoj prijestolnici. Pisana na marginama nove situacije i neke nove evropske kulture kojoj je njemačko ujedinjenje i usredištenje njemačkog duha postao ponovo Berlin, objavljena devet godina nakon famoznog pada Zida, ovo je mala knjiga o sudbinama velikih čuda, tridesetogodišnji narativni eho Bore Ćosića koji ponovo piše memoarističku intimu — ovoga puta to su vrlo kratke zapisi i priče — o duhu skučenosti i tjeskobe, svijetu pripitomljenih čudesa, duhova, gnoma. Čini to sad iskusniji pisac promatrajući berlinske ulice, zakutke, sjene, stanovnike. Jedan od ključnih tekstova zbirke je *Neprave perspektive* u kojem mjesta ljudskih protagonista zauzimaju sporedna stepeništa, ogle-

dala, predsoblja, hodnici. Opis predmetnoga postaje prilika za književnoteorijsku ili čak autopoetičku tehniku sabiranja, zbrajanja, bilance:

»Takvo je jedno mesto sporedno stepnište naše kuće u Berlinu, *laboratorij novih definicija*, i jedna slušaonica *iz predmeta neurastenija promatranja*. (potcr. L. V.)

Ja sam sam profesor koji sebi drži predavanja iz ove oblasti. Perspektivizam je jedan način za opštenje sa svetom.«

Ova je knjiga stoga i jednostavan pokušaj da se uvriježenim mjestima kulture npr. *Vavilonska biblioteka*, kakav je naslov jednog od tekstova, da drugačiji, prividno lakši sadržaj. Naravno nije samo riječ o pomutnji jezika, nego unutar toga koda i o voznim željezničkim kartama, ambicioznim naslovima priča za kojima se kriju ropotarnice suvišnosti, skladišta ćutilnosti zabilježena u otpacima, u viškovima, u rasapu jedne civilizacije na novom prijelazu stoljeća, koja, kako se vidjelo, ponovo uskrisuje svoju političku i poetičku secesiju.

48

Ćosićevska stilska »hagiografičnost« iz berlinske zbirke počiva na tekstualnosti koja čita vrijeme s opreme i dizajna doba na odlasku — pozamanterija, recepti za lijekove ili naljepnice čokolade, postaju kiševski ili brodskijevski egzilantski inventar natopljen bolećivošću bez obzira na odricanje od melankolije. Vidljivo je to u zapisima *Tačan opis postojanja*, *Znalac aluzija*, ili pak u *Filozofiji koridora*. Potonji ga vraća na zagrebačke i beogradske, krležinske esejizacije, na žal za vremenom u kojem priziva antologičara, kritičara i pjesnika Miodraga Pavlovića. Na kraju teksta o hodnicima u duhu srednjoevropske upotrebe psihijatrije govori o Starom kontinentu kao ženi u menopauzi, upotrebljavajući tako postmodernu potrebu da se mitovima objasni ono što se ne može razumjeti u kulturi koja više nije fertilna, koja se »ionako već dogodila«:

»U hodniku se dogodilo sve što se moglo dogoditi... Hodnik je sakupio vlastiti sadržaj...«

U duhu s prethodnima, priča je o predsobljima, kojom razvija literarnu filozofiju predsoblja, uzvisivši ga do povijesne kategorije.

Epilog zapisa, priče–eseja *Predgovor* simbolične je solucije: kako se život mnogih ljudi svodi na predgovor.

Unutar tako zadanih koordinata vlastitoga životopisa, malog muzeja dječjih čudesa, stoje ikoničke stilizacije ležaja u *Predelu u oluji* (104.–105. str.) koji započinje schulzovskim snatrenjem:

»Vulkansko stenje mamine postelje dokrajčilo je jednu civilizaciju.«

Neke priče i zapisi — nikad duže od dvije ili tri stranice, odnosno autorske kartice — lirske su meditacije pjesnika u pripovjedaču:

»Ja sam nasljednik ovog prostora, ubogi moreplovac na tom splavu manifestnog snevanja... Ja sam krevetski esejist.«

Svoju pohvalu ležaju Bora Ćosić završava slikom o lampi, »svetioniku u nesanicama«.

Začinjene autobiografskim skicama, sentencijama ili autoironijom, kasne priče *Starost u Berlinu* jednako kao i rane *Priče o zanatima* potvrda su davne slutnje Branimira Donata (Delo 7/76, 1976., članak Zbilja u metafori — metafora u zbilji) da je B. Ćosić »najradikalniji pop pisac, Andy Warhol pisane riječi... ali i pisac dokumenta... i nečega što možemo zvati paradokumentom«. Ili, rečeno jezikom R. Konstantinovića: Kako biografija može postati sentimentalna a da ne dopusti tragediju, na vratima duha palanke?

Ne zaboravimo da njegova putopisna istraživanja na liniji Istok — Zapad u nekoliko Ćosićevih novijih zagrebačkih izdanja, najnovija njegova književna bavljenja na fonu starog memoarističkog žanra — npr. opsesija dunavskim putevima nalik onima iz saga Miloša Crnjanskog kako sam otvoreno kazuje u jednom razgovoru — donekle izmiruju u književnoj praksi ono što je u životnoj nemoguće: osobni imaginarij, muzej osoba i osobnosti, nemoguću revnost memoarista predmetnoga pomiriti s tako srednjoevropskim nihilizmom ili univerzalističkom sjetom emigrantske elite. Koja pregnantno književnim pismom mistificira zbilju da bi mogla demistificirati pisanje samo. A samim time i svaku pomisao na pragmatičnu prevlast autora nad pričom.

Sanja Šakić

Filozof pojedinačnih stvari

50

Ćosićeva knjiga *Sadržaj* prvi put se pojavila u Beogradu 1968. — ili točnije, pojavila se tad posljednji put jer ju je danas moguće pronaći samo u rijetkim privatnim bibliotekama. Da bi se do nje došlo, potrebno je pratiti putanju na karti Ćosićeva života: krenuti iz Zagreba s nadom da će knjižnica u Novom Sadu prekršiti autorska prava i dopustiti vam kopiranje ili se zaputiti čak do Berlina jer valjda autor ima još koji primjerak. Kako god bilo, popunjavanje knjižnog kolaža ne bi li se došlo do vodiča i karte za projekt–kišobran *Mixed media* nalikuje renesansnom lovu na manuskripte. Ovaj slučaj *Sadržaja* propituje modernu nepokretljivost tiskanog teksta koji će se opet pojaviti tridesetak godina kasnije pod izmijenjenim naslovom *Sadržaj — Kazalo*, izdanju prepunom »pogrešaka« u odnosu na original, knjizi koja je naizgled prepisana, a zapravo je evoluirala u nešto drugo i pokazala da je original ustvari konglomerat verzija te da je Ćosić pre(is)pisao vlastiti rukopis.

Sadržaj je zbirka sastavljena od 33 kratka eseja, upotpunjena ilustracijama, koje je Ćosić pisao u razdoblju od 1965. do 1967. poglavito u časopisu *Politika Ekspres*, u rubrici »dole, levo«. Svaki se esej bavi nekim vidom ili predmetom svakodnevnog života prikazujući ga iz neobične i zapanjujuće točke gledišta. Osim toga, ona je i prošireni sadržaj knjige koja će se pojaviti nakon nje, takozvane »monstr–žvrljotine« *Mixed media*. Dakle, funkcija te knjige je dvojaka i sastoji se u tome da iznosi vlastiti sadržaj istovremeno bivajući sadržajem druge knjige. Zbog višeznačnosti pojma »sadržaj« ona naizgled sličí popisu dijelova knjige ili kazalu, a to se može djelomično pravdati tematskim podudarnostima i činjenicom da *Mixed media* nema kazalo. Međutim, čudovišna *Mixed media* guta mnogobrojne citate pa tako i sadržaj *Sadržaja* (a kasnije i *Sadržaj — Kazalo*) smještajući svaki citat u novi kontekst s potencijalom da se proširi na još veći sadržaj nego što ga u posljednjem izdanju ima. Ona otjelovljuje McLuhanovu tvrdnju kako svaki medij u sebi sadrži neki dru-

gi medij te da je zbog toga nemoguće proučavati sam medij — moguće je analizirati samo njegov sadržaj.

Bez nagadanja o namjerama empirijskog autora, nemogući pokušaj točnog prepisivanja *Sadržaja* dovodi autora do posve nove knjige *Sadržaj — Kazalo* koja sa svojim »originalom« ne dijeli gotovo ništa ili dijeli *tek nekoliko sintaktičkih sklopova i tema* što sam Ćosić primjećuje u pogovoru knjizi. Evolucija i pokretljivost »jednog te istog« teksta vidljiva je ako se detaljnije pozabavimo usporedbom dviju knjiga. Obje knjige su zbirke kratkih eseja u kojima pripovjedač lucidno, razigrano i vješto tumači svakodnevnne predmete i njihove namjene te im daje značenja koja čitatelj, predan automatizmu svakodnevice, možda ne primjećuje. Analizom sadržaja možemo utvrditi da u sadržaju, iako je posve različit, ne leži temeljna razlika između ovih dviju knjiga — novije izdanje obogaćeno je finom intertekstualnom podlogom koju čine proizvoljno odabrani citati mnogobrojnih teoretičara i filozofa, koje pripovjedač vješto preobraća u profano tumačenje svakodnevnih predmeta. Piščeva reinterpretacija svijeta zbilje potječe iz *samoće* koja je *esejistička podloga zatvorenikove imaginacije* i dijalogizira s najrazličitijim suvremenim teorijama i autorima poput Nietzschea, Krleža, Foucaulta, Adorna, Barthesa, Wittgensteina, Lacana, Lyotarda i Prousta. Eseji se mogu čitati kao autonomni tekstovi, ali iznimno naglašena autoreferencijalna dimenzija djela omogućuje da knjigu čitamo kao suvislo organiziranu cjelinu koja čitateljevu pažnju od početka usmjerava na proces pisanja teksta, formiranje ideja i organiziranje građe. U toj dimenziji teksta nalazimo ključnu razliku između dvije knjige budući da je *Sadržaj — Kazalo* knjiga koja je prvenstveno okupirana sama sobom i čija je forma postala sadržaj samom sebi iako će i njezini dijelovi naknadno biti pripojeni većoj cjelini, tj. knjizi *Mixed media*.

Eseji su sastavljeni od različitih citata i motiva, a svaki esej je dio *kompozita*, tj. veće kompozicije sastavljene od raznorodnih dijelova iako se na prvo čitanje doima kao *užasna zbrka*. S tim u vezi, treba spomenuti i višeznačnost naslova koja, osim što proizlazi iz jezičnih razlika srpskog i hrvatskog, upućuje na ideju da knjiga osim sadržaja treba ponuditi i mogućnost da se taj sadržaj pronađe. Kazalo, uspoređeno sa samoposlugom, *probnom varijantom rajskog vrta*, tekst je u kojem su poredane stvari i koji omogućuje čitatelju/potrošaču da *vidi ono što će moći kazati*. Knjiga eseja je, dakle, *kazalo, biografija sebe same, popis izvornika koji su joj omogućili da bude ono što jeste*.

Postupak kojim autor tumači vanjski svijet najčešće se svodi na oduzimanje svakodnevnih značenja koje taj predmet ima ili, kako autor duhovito opisuje, *moj rad na pismenosti imitira onaj mesarski pokušaj da iz jednog tkiva istjeramo običnom kuharijom neko nepoznato biće*. Predmet koji je nešto simbolizirao, nešto značio, sada gubi značenje i gleda se kao nešto posve tajanstveno, tj. isključeno iz naše realnosti. Trenutak u kojem je predmet iščuppan iz svog značenja kao mjesto iz kojeg je iščupano drvo postalo je motiv za

esej, predmet filozofskog promatranja, a šuma imaginarnih stabala je tako postala metafora za ovu knjigu jer njezinim labirintom luta *šumasti*, tj. ljudi čitatelj znakova i filozof pod čijom lupom svaki, i najbeznačajniji predmet može postati dostojan najdublje analize. Ovaj postupak nalikuje Barthesovu opisanju mitova svakodnevice jer Barthes shvaća mit kao poruku, komunikacijski sustav, iskaz te mit prema tom shvaćanju može biti sve što pripada djelokrugu diskursa, tj. mit ne određuje njegov sadržaj, nego način na koji se izriče. Filozof *Sadržaja — Kazala*, Lacanovim rječnikom, oduzima simbolizirano značenje predmetu koji je ovaj stekao uporabom, i taj gotovi znak uvrštava u označitelje novih znakovnih sklopova. Upravo je ta Lacanova ideja kako je stvarni svijet ono što je isključeno iz stvarnosti, tj. granično područje koje nema značenja i koje se ne uspijeva istražiti, uporišna točka na kojoj autor gradi svoje eseje.

U eseju naslovljenom *Sprava autističarkina* filozof promatra djevojku koja sluša glazbu na walkmanu. I ona njega promatra, ali ga ne vidi jer je mehanička sprava od ljudi napravila autistična bića tako što je postavila zvučnu barijeru između ljudi i njihova okruženja. Nova, moderna Euridika hoda i prati nevidljivog Orfeja smještenog u njenom uhu, ne osvrće se na svijet oko sebe jer da ga i pogleda, oko nje ničeg ne bi ni bilo. To *ništa* koje okružuje autističarku jednoznačni su predmeti svakodnevice izlizani uporabom koje pripovjedač naziva *prividom našeg svemira*. Međutim, *ništa* je i ono oko čega kruži filozof pojedinačnih stvari. Za razliku od autističarke, njega provocira sama mogućnost raskidanja riječi od stvari, a budući da ona nije moguća, on samo skuplja i katalogizira *intuitivno razvezane predmete* u traganju za utjehom.

Posljednji esej prikazuje Krležu koji piše, radi i misli dok ga muči »ničanska« glavobolja. Lijek za fizičku bol, *prenapregnut i bolan mozak*, leži u Krležinoj ruci, ali on se dvoumi jer ne zna što bi se moglo pojaviti (i hoće li se išta pojaviti) kad glavobolja prestane — zapravo, on zna da će se pojaviti *ništa*. Lijek, umjesto da donese pomoć, pokazuje se kao kontralijek, nepomoć za metaforu upaljene glave jer medicina, kao i umjetnost i filozofija, *razbija glavu* promišljajući *turobnu prolaznost ljudske egzistencije*. Lijek za glavobolju koji to nije, u krajnjim konzekvencama postaje lijek za filozofiju i promišljanje jer u vidu upute poučava što glava može konstruirati. Prema Lacanu, nesvjesno je strukturirano kao jezik jer ga tvori niz lanaca označiteljskih elemenata: poput stroja za prevodenje, nesvjesno pretvara riječi u simptome ili ih pretvara u bolne misli. Glavobolja koja muči Krležu je misao, simptom zarobljen u tijelu i da bi se bol otklonila, barem na kratko, filozof treba potisnute misli povezati s ostatkom označiteljskog lanca, tj. te misli treba iznova prevesti.

Filozof pojedinačnih stvari je, između ostalog, i čitatelj koji je utvrdio kako je *čitano znano pre svakog čitanja* i kako *tekst poprima značenja tekstova ranijih tkača*. Njegovo čitanje i tumačenje stvari, njegovo izdvajanje citata znači da samo proučavanje tih tekstova već u temelju označava njihov prijevod u

drugi jezik. Eseju se tako oduzima mogućnost da kaže istinu o predmetu jer prošlost *reflektirana predmetima nije ono što prošlost jest, nego ono što je od nje uspio načiniti pisac pišući o tim predmetima*. Bit eseja se eksplicitno dovodi u vezu s Lacanovom teorijom o stadiju zrcala prema kojoj se dijete identificira sa slikom izvan sebe, bilo da je u pitanju slika drugog djeteta ili stvarna slika. Na jednom mjestu pripovjedač objašnjava kako je ljudsko mladunče u stanju odvojiti ono što samo jeste od onog što to samo–koje–jeste proizvodi za potrebe vlastitoga gledanja. Zrcalo, dakle, ne reflektira ono što čovjek misli da vidi, nego *samodogovorenu sliku o gledanom koje je negledljivo*. Zrcalo, *odslivavajuća površina* postaje metafora eseja jer je njegova unutrašnja, esejska bit da *govori drugo no što bi trebalo*. Kolekcionar i filozof pojedinačnih stvari može esejima samo uokvirivati nepoznate sadržaje, prazno mjesto oko kojeg kruži, svjestan da njegov rad samo doprinosi nekom predmetu i da ga se ovaj mora odreći *da bi predmetom bio*.

Raspoređivanje opipljivog i neopipljivog svijeta u kutije, zbirke, teglice, rječnike, police, herbarije, knjige te nabranje i pokušaj stvaranja reda, bilo u kuhinji bilo u filozofiji, česti su motivi u Ćosićevu opusu. Zbog toga *Mixed media* i *Sadržaj — Kazalo* stoje u specifičnom dijaloškom odnosu jer potonja, osim što je sadržaj prve, nadopunjuje filozofiju kolaža svojom filozofijom eseja. Esej koji funkcionira kao metatekst obiju knjiga je *Filozofija kolaža* gdje Ćosić opisuje i tumači kolaž kao umjetni spoj heterogenih pojedinosti koji leži u središtu ljudske civilizacije. Intelektualni napor kolaža u stvaranju novog, *oduhovljenog* rasporeda iz neuredne, organske egzistencije on tumači kao ono što čovjeka čini čovjekom i filozofiju kolaža pronalazi u svim aspektima ljudskog života. Taj utisak umjetnog i neprirrodnog, ali i estetičkog, neprimjetan je u svakodnevnom životu zbog česte uporabe. Međutim, Ćosić mu ne odriče kreativni potencijal jer kolaž *paradoksalnim sprezanjem maksimalno neprirodnih okolnosti* brani svoje kreativne mogućnosti. Sam sadržaj ne može biti originalan sam po sebi jer je svaka stvarnost spremna *da uđe u pesmu*, ali zato forma i sprezanje heterogenih pojmova i pojava može od svakog sadržaja učiniti umjetničko djelo.

Zdravko Zima

O kome piše Ćosić kada piše o Krleži?

54

Na 52. stranici »Zagrebačke analize«, drugog i znatno proširenog izdanja knjige »Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže« (tiskane 1983. godine), ogrnut kabanicom Miroslava Krleže, ili nekom od svojih literarnih multiplikacija, srpski i hrvatski pisac Bora Ćosić zaključuje doslovce: »Pišemo o drugima pišući o sebi samima, a to što u drugima ima toliko našestva, jastva i mojstva, još nije znakom da smo posve epigonalna i epigonska stvorenja, nego da sličnost dolazi od dekora, posve nepromjenjivog kroz stoleća« i tako dalje. Ovakva, fragmentarno citirana rečenica, može poslužiti kao uvod u razmatranje Ćosićeve relacioniranosti prema jednom picu, Miroslavu Krleži, jednoj vrsti svjesno odabrane kohabitacije ili blizanačke agregacije kojoj je u književnostima balkanskih naroda, i ne samo balkanskih, teško naći usporedbe. Njegova opsesija do neke je mjere usporediva s Lasićevom, iako je Ćosićeva identifikacija posljedica potrebe za utopijskom kompenzacijom, dok je Lasić motiviran željom za istraživanjem književne i kulturne povijesti u kojoj je Krleža poslužio kao reprezentativni model. Razlozi takvog poistovjećivanja, koje je u velikom razdoblju svoga rada manifestirao Ćosić, sve su prije nego jednoznačni. Na prvi pogled, stječe se dojam da između dvaju pisaca nema pretjeranih sličnosti.

Željom svoga oca Krleža je bio predodređen za oficirsku karijeru u austro-ugarskoj vojsci, u ranim danima u njemu je zatitrao vjetar s krstarice »Aurora«, simbolika časopisa »Plamen« više je vezana za Lenjina nego za Krausa, intimizirao se s Titom i Partijom, pisao je romane i enciklopedije, inzistirajući do kraja na gesti gromovnika koji ima pravorijek u prosuđivanju svih presudnih pitanja, ticala se ona povijesti, književnosti ili nečega trećeg. Ćosićev curriculum je drukčiji. Rastao je u građanskoj obitelji, u književnost je integrirao iskustva drugih umjetnosti, oslanjajući se na tekovine modernističkih pravaca i ostajući do poznih godina znatiželjni istraživač koji u mješavini igre i humora nalazi osnovno polazište vlastite poetike. Kolokvijalnim rječnikom moglo bi

se konstatirati da su Krleži do kraja života iz očiju frcale munje, za razliku od njegova divulgatora, Bore Ćosića, koji se nikada nije uozbiljio. Ili se nije dao uozbiljiti! Dok prvog reprezentiraju »Povratak Filipa Latinovicza« i »Banket u Blitvi«, drugom je zaštitni znak roman »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«, dok prvi vidi povijest kao kanonadu topova, dekoriranu zastavama i oceanom ljudske krvi, drugi je shvaća kao cirkus u kojem klaun otkriva svoje čas veselo, čas žalosno lice.

Ali što spaja dvije naizgled posve različite i inkompatibilne sudbine? Kao piscu dvojne pripadnosti, koji s podjednako mnogo razloga participira u srpskoj i u hrvatskoj književnosti, Ćosiću je stalo do toga da verificira pripadnost Zagrebu, koja ne proizlazi samo iz činjenice da je glavni grad Hrvatske upisao u legitimaciju kao formalno mjesto svog rođenja. Nitko ne može birati gdje će se roditi, ne može birati ni oca ni mater, ali »biranjem« Krleže, ne kao biološkog nego intelektualnog ili alternativnog oca, Ćosić je posvjedočio svoju opredijeljenost za jednu kulturu i jednu tradiciju (dakako, građansku), koja može biti dugoročnija od one određene prirodom krvnih zrnaca. Ako bismo »Ulogu moje porodice u svetskoj revoluciji« uzeli kao posebnu ili paradigmatičku knjigu, teško bismo u njoj mogli naći *missing link* koji Ćosića veže s njegovim velikim mentorom. Radnja tog amblematskog romana zbiva se u građanskoj, zapravo malograđanskoj obitelji, a glavni junak je dječak koji analizira svijet iz svoje »minimalističke« vizure. Upravo zato što je prihvatio takav rakurs, hineći naivnost i infantilnost, Ćosić se mogao narugati političkim svetinjama pred kojima su se njihovi zatočnici klanjali kao pred oltarom. Upravo zato što je konverzija njegovo elementarno ako ne i obrambeno načelo, uspio je izboriti manevarsku poziciju u svijetu i u književnosti koji, u godinama kada je smišljao svoj roman, nisu nudili previše mogućnosti za izbor.

Raspredajući o velikim planetarnim pitanjima, služeći se pritom postupkom kolažiranja i natkriljujući svoju priču nezaustavljivom najezdom humora, Ćosić je napisao roman koji je za dežurne ideologe onog doba djelovao kao šaka u oko. Umjesto velikih povijesnih datuma, u kalendar obitelji Ćosićeva junaka bili su fiksirani dani kad je tata ostajao trijezan, njegov nedorasli protagonist pojam »eksproprijacija« brka tobože s pojmom »ejakulacija«, a na pitanje što želi biti kad odraste, odgovara kao iz topa: »Hoću da budem ludak!« Pretpostaviti da će Krleža aplaudirati takvom romanu, u vrijeme kada je pisao šestu knjigu »Zastava«, kada su u fokusu javnosti bili njegovi razgovori s Matvejevićem, napokon, u vrijeme kad je Tomislavu Slavici zabranio da u časopisu »Vidik« tiska njegov mladenački rukopis o nacionalnom pitanju (sve se to dogodilo u 1969. godini, kako pedantno navodi Lasić), bilo bi u najmanju ruku naivno. Nikakve sumnje o tome nije ostavio ni Ćosić, priznajući kako je za vrijeme predstave beogradskog »Ateljea 212«, koji je gostovao u Zagrebu s adaptacijom romana »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«, Krleža već na početku napustio dvoranu. U »Zagrebačkoj analizi« Ćosić se sjeća kako je u ruj-

nu 1961. godine »na nekoj sarajevskoj ulici« razgovarao s Krležom, koji je nje-
ga i njegova kolegu R. K-a (Radomira Konstantinovića?) izvijestio o sukobu
Vladana Desnice i Gustava Krkleca, koji je okončan fizičkim obračunavanjem
prvog s onim drugim. I to je naizgled sve.

Razlike između Krleže i njegova gotovo 40 godina mlađeg (d)vojnika nisu
sporne. Što ih onda približava? Kao individualist prvoga reda i pisac nošen
svojim svjesno potenciranim infantilnim impetusom, s Jugoslavijom ove ili
one provenijencije, karadžorđevićevski tvrdom ili titovski neutraliziranom u
killling me softly varijanti, ali isto tako s njihovim nacionalističkim derivatima,
Ćosić se nije mogao, a nije ni htio identificirati. Krleža bira pozu bezuvjetnog
autoriteta, izvrgavajući svoj narod i svoju okolinu izljevima bespoštednog sar-
kazma, dok se Ćosić instinktivno buni protiv svih impostiranih veličina, a sar-
kazam zamjenjuje dosjetkom ili manje ubitačnim humorom koji nerijetko ima
formu obrambenog samooptuživanja; kako se onda ovaj drugi priklonio onom
prvom? Ne samo da se priklonio i poklonio, nego se do te mjere svom mento-
ru uvukao pod kožu da se u »Zagrebačkoj analizi«, a pogotovo u romanu
»Doktor Krleža« katkad ne zna gdje počinje Krleža, gdje Ćosić, gdje improvizira
jedan, gdje drugi i kuda vode ti paralelni kolosijeci u kojima književnost
biva ono što oduvijek i jest: projekcija u drugom, parafraziranje dirigitirano po-
trebom da se u tradiciji, bližoj ili daljnjoj, otkrije ono što se u danom času slu-
ti kao novo ili dovoljno provokativno da bude reaktivirano kao palimpsest s
drukčijim, ali ipak prepoznatljivim potpisom. Kako ga je Bog sastavio, Ćosić
nije bio rođen za autoritete, najmanje vojničke i političke, kojima je gromov-
nik s Gvozda platio svoj danak. Kao se onda dogodilo njihovo pobratimstvo?

Nakon nekoliko knjiga, a osobito nakon »Uloge moje porodice u svetskoj
revoluciji«, Ćosić je već uživao odgovarajući status u srpskoj književnosti. Ali
nije volio biti u strogo omeđenoj ladici, nije htio biti konzerviran i uniformi-
ran, ne samo zato što nije volio uniforme nego i zato što nije htio amputirati
prvi krak svoje biografije kojim se — koliko god Zagreb bio klajnbirgerski i
sitnopurgerski — hranio onaj drugi krak, što ga je od lokalnog vodio univer-
zalnom, od biografske pripadnosti do bikulturalnosti i spoznaje da se najbolje
osjeća na šavu različitih, katkad suprotstavljenih, katkad isto tako komple-
mentarnih civilizacija. Tragajući za uzorom u zavičajnoj sredini, on se u kraj-
njoj konzekvenci priklonio Krleži, burevjesniku koji je poslužio kao prototip,
piscu koji je u kolopletu svih postojećih, pa i proturječnih silnica toliko oduda-
rao od provincijalnih i na Balkanu uvriježenih stereotipa da ga je mogao imiti-
rati, ili ironizirati, uspostavljajući paralelne svjetove i prodirući u teritorij dru-
gog, a da to ne bude shvaćeno kao već spomenuta i ideologijski signirana
»eksproprijacija«. Kao autor koji se uklapa u kontekst velikih protagonista
srednjoeuropske književnosti, Krleža je Ćosiću poslužio kao sito kroz čije će
rešetke prosijati ili selekcionirati sve ono što uspijeva na našem tektonski uvi-
jek osjetljivom i trusnom tlu. Krleža kao Admiral, možda onaj iz »Kristofora

Kolumba« (nota bene, praižvedenog u Beogradu), kojeg za rukav vuče dječak u matroskom odijelu, šapćući mu riječi koje ovog nasmijavaju; eto slike iz scenarija za film o ocu i sinu u kojem se miješaju povijest i podsvijest i u kojem su intimne krize takve da se poistovjećuju s velikim svjetskim krizama.

Osim što je svojim strogo programiranim, ali isto tako kolažirajućim i permutirajućim knjigama na infinite krležijanske teme legitimirao pripadnost Zagrebu, dakako, u onom u čemu je Zagreb najbolji i najreprezentativniji, Ćosić prihvaća Krležu kao prototip, utoliko više što je njegova veličina nemjerljiva s uskogrudnošću jedne balkanski učahurene i uskogrudne sredine. Koliko je to točno, pokazuje citat iz »Zagrebačke analize«: »Biti Krleža u ovom našem elsinorskom okruženju, u ovoj grčkoj ampuli, sa samo nekoliko imena-saboraca u dugom hodu vekova, u ovom skromnom intelektualnom garnizonu vojne krajine naše pismenosti, među zidovima, među zavistima, među zlovoljama, u ovoj provincijalnoj tvrđavi (kao što mi se i elsinorska, mjeseca juna 1978, učinila sivom, provincijalnom i napuštenom), i slušati kao Hamlet kako mu Marcellus šapuće da nešto je trulo u državi Danskoj, i taj atribut uzeti za svoj osnovni pridev kroz duge godine, i umreti posle sedam decenija kapanja nad knjigama, nad letopisima, nad stvarnošću i duhom jednog naroda, a onda čuti u danu vlastite smrti, od jednog velikog meštra naše politike, kako posle vremena nesporazuma, u periodu postpečatovskom, posleratnom i na svaki način posteriornom, sa njim, sa našim pokojnim sadrugom, sa Krležom više nismo imali problema.« Kao što je znatiželja kulturne Europe u prvim dekadama 19. stoljeća bila usmjerena prema Weimaru — zato što je ondje stolovao Goethe — tako je Ćosićev književni interes gravitirao prema Zagrebu. Dakako, zbog Krleže.

Dajući nezadovoljstvu književnu formu, Krleža je potencirao svoj osamljenički status, toliko veći koliko se umnažala distanca prema okolini i pravilima koja su u njoj bila prevalentna. Upravo to je ono što fascinira Ćosića: Krleža čija je osamljenost zadana njegovom pozicijom, Krleža koji je bukač i sanjar, ali u tom sanjarenju gorak kao pelin. Ako pretpostavimo da je Ćosić sa svim svojim osobinama najsličniji onom dječaku iz »Uloge moje porodice u svetskoj revoluciji«, stječe se dojam da je taj dječak opčinjen Krležom kao pripovjedačem, rugačem i psovačem, aplaudira mu kao osamljenom jahaču, koji je takav i kad pripada partiji, napokon, divi mu se jer misli da u njegovom gotovo stoljeće dugom iskustvu nema tragova uzmicanja. Krleža se u jednom razdoblju svog života izričito priklanjao Srbiji (kao austrougarski pitomac raspoznao je u toj zemlji ulogu Piemonta), a iz »druge« polovice svoga bića Ćosić kao da traži opravdanje za očevidno intimiziranje s Hrvatskom i s Krležom. U »Promemoriji«, tiskanoj kao dodatak »Zagrebačke analize«, sa sebi svojstvenim osjećajem za humor parodira u ovom dijelu svijeta duboko ucijepljenu potrebu da se pisca nacionalno atribuiraju. Imamo dovoljno naših pjesnika, a taj ne samo da nije naš nego još i piše protiv našeg naroda, tako Ćosić ironizira na ni-

kad potrošene balkanske teme, svjedočeci tobože u prvom licu množine koje je supstituit kolektivne svijesti. Takva shizoidna pozicija, raspolućenost između dvaju naroda, potencirana njihovim stoljetnim antagonizmom, ili potrebom za regionalnom supremacijom, idealno prijanja uz senzibilitet pisca koji je Musilovu ideju o čovjeku bez svojstava proširio na narode bez svojstava, podrazumijevajući pod nedostatkom svojstava manjak osjećaja za mjeru.

Ćosić je Srbin i Hrvat, odnosno nije ni jedno ni drugo ako je to u koliziji s integralnom idejom pisanja i integralnom vizijom umjetnosti, kolažiranjem i recikliranjem, revidiranjem i palimpsestiranjem, koje s nacionalistički limitiranom slikom svijeta nema ničeg zajedničkog. Pogotovo nema veze s jezičnim amputacijama i čistunskim aberacijama, strahom od ove ili one riječi koja, tobože, nije svojstvena hrvatskom ili srpskom jeziku. Što se jezika tiče, još više načina na koji se njime manipuliralo, a manipulira se, hvala na pitanju, do dana današnjega, u tome je Krleža isto tako Ćosiću mogao služiti kao svojevrsni mentor. U svijetu u kojem se najvažnije operativno načelo svodi na opozit »mi« i »drugi«, djelovati po ćosićevskom modelu sve je prije nego lagodno. Ali što se nekom čini kao manjak, pisac »Doktora Krleže« pretvorit će u višak, zaključujući kako on i nije naš autor, nego »njihov«, samo to oni ne znaju (ili ne razumiju)! Iz ideologijskog okruženja, antagonistički odnos između dvaju naroda transferira se u psihoanalitičko područje alteriteta, u kojem se Ćosić snalazi kao riba u vodi i u kojem njegova potreba za parodiranjem ima itekako plodno tlo. Ako psihoanalitičari misle da je »ja« uvijek projekcija »drugog«, odnosno da je posljedica prvobitne i u nekoj mjeri potisnute identifikacije, onda smo na tragu tajne njegova zrcaljenja u Krleži. Ali Ćosić je odveć inteligentan i samosvojan pisac da bi se zadovoljilo pukim recikliranjem nekoga drugog, makar se taj drugi zvao Krleža. Ovaj »drugi« poslužiti će mu u krajnjoj liniji kao »prvi«, kao kanon unutar kojeg će demonstrirati sposobnost literarne elaboracije i ekstemporacije na sve moguće i nemoguće teme, približavajući se i udaljavajući se od svog idola kao što se torero približava ili udaljava od razjarenog bika.

U nadogradnji Freudovih teza o funkcioniranju odnosa između »ja« i »drugog« posebnu je ulogu imao Jacques Lacan, na kojeg se u vrtlogu svojih beletrističkih improvizacija u znatnoj mjeri oslanja i Ćosić. Kakva koincidencija; zgrožen provalom fašizma, Freud je 1938. godine na jedvite jade napustio Beč, a nakon što se raspao Titov model Habsburške Monarhije »u balkanskim gudurama« (kako se zove jedan roman Karla Maya) i nakon što su nad njenim izoliranim entitetima zapuhali teški nacionalistički vjetrovi, Ćosić se preselio u Berlin. I ondje je, varirajući na pitanje svoje životnosti i tobožnje upokojenosti, među inim tekstovima napisao knjigu pod naslovom »Privatna praksa«. U tekstu »Lacan svira na pianu« komentirao je film Jane Campion, koji mu je onim odrezanim prstom poslužio kao dobrodošao povod za razglabanje na psihoanalizi tako bliske teme kao što su kastracija, erekcija i slično. A esej

»Iznevereni Narcis« važan je i za razumijevanje njegova odnosa prema Krleži. Dok sjedi u Berlinu, »prestonici naše zajedničke povesti«, pisac gleda u tuđa lica kao u svoje vlastito. Ako je »narcizam pojava zaljubljenosti u drugojačiji lik no što je onaj koji ti površina ogledala predlaže«, onda je osnovna dvojba o kome piše Ćosić kada piše o Krleži? Čini se da zrcalo nije samo ono što jest, nego je podjednako tako instrument psihe, pa je Ćosić u svom mentoru vidio ono što drugi nisu ili im se, ako su i vidjeli, nije činilo tako važnim. Sve ovisi o kutu gledanja. Kao što je Kiš u prologu »Peščanika« objavio sliku dvaju profila koji se međusobno približavaju i udaljavaju, sugerirajući svojom pozom obris vaze, ili dekorativne posude, tako je Ćosić svojim knjigama simulirao sliku dvaju profila koji se međusobno približavaju i udaljavaju. A možda je istina posve drukčija: možda nisu dva profila stvorila privid vaze, nego je vaza svojom impostacijom, igrom svjetla i sjena ili nečijom vražjom intervencijom stvorila iluziju o dvama suprotstavljenim licima?

Mogućnost da Krležin alteritet u jednom času kanalizira kao vlastiti identitet, pokazala se idealnom za pisca koji je u presvlačenju književnih kostima, u kreativnom prevrednovanju tradicije — koja nije ponuđena na pladnju nego se posvaja vlastitim naporom — našao jedno od osnovnih načela svoje poetike. Ironizirajući na temu duboko uvriježenih mentaliteta, Ćosić piše kako je njegov narod sposoban za svakojaka čuda, iako je njegova specifičnost u tome da može, ali neće! Moglo bi se u tim opservacijama naći tragove Jovana Cvijića, istraživača i antropogeografa koji je u svoje vrijeme stekao autoritet najmeritornijeg poznavatelja Balkana, moglo bi se u tim crnohumornim opaskama prepoznati aluzije na Vladimira Dvornikovića, filozofa kojeg su podjednako šikanirali i ignorirali svi režimi, a ignorirao ga je, istini za volju, u erupcijama svoje nepokolebljivosti i Krleža, kao što nema sumnje da su otrovne objeckije na račun vlastitog, ili tuđeg, ali svakako bliskog naroda u velikoj mjeri inspirirane tim istim Krležom. Zato Ćosić u »Promemoriji« na neki način brani svoju poziciju, odnosno spremnost da se uvuče u kožu drugog, iako ta činjenica sama po sebi ne bi bila sporna da je posrijedi pjesnik »našega« naroda. I onda nastavlja: »U ovom narodu pesniku je jako važno da bude iz ovog naroda, jer ako to nije, smatra se da nikakvim pesnikom neće ni biti. Pesnik odavde siguran je da je pesnik zato što je o d a v d e (spac. Z. Z.), jer kad bi bio odande ili bilo odakle, ne bi ni bio. Našinstvo i našijenstvo najizrazitiji je pesnički pokret ove zemlje u poslednjoj deceniji.« Uz plemenske i malomišćanske mentalitete sklonosti gomile vežu se kao prst uz nokat. Takve mentalitete Krleža je podvrgavao impulzivnoj kritici, a Ćosić je za njih našao najefikasniji protuotrov, izlažući ih sinkroniziranim izljevima ironije, takvoj snazi inverzivnog zaključivanja u kojoj ga njegovi oponenti nisu mogli uhvatiti ni za glavu ni za rep. Takvo stanje posredno je možda najlakše objasniti pozivanjem na Edvarda Kocbeka, koji je u jednoj pjesmi napisao kako je toliko zaostao za silnicima da se u jednom času našao ispred njih.

Zbog teško razrješivih dvojbi koju provociraju posvojni pridjevi »naš« i »vaš«, povijesnu i prostornu kohabitaciju dvaju balkanskih naroda, Srba i Hrvata, Krležu je teško mogao objasniti jednom Kinezu, Misteru Vu-San-Peiju, iako Ćosić nije Kinez nego Srbin i optativni Hrvat, pisac etničke dislociranosti koji se podjednako dobro ili podjednako loše osjeća u svoje obje nove ili stare domovine i koji je 1992. godine utočište našao u Berlinu. Kao što se jedan pisac sa srpskim pedigreeom priklonio Krleži, tako je Krležu u mladenačkoj fazi inklinirao prema Srbiji, premda je i kasnije, u »ozbiljnim« godinama, u Beogradu pokrenuo časopis »Danas«. Problem pridjeva »naš« i »vaš« evidentirao se i na jezičnoj razini, tim više što Krležu nikada nije prihvaćao strogo propisane jezične norme, pogotovo one koje bi anestetizirale jezik, svodeći ga na tijesto bez okusa i mirisa. Poslije Skerlićeve ankete iz 1913. godine, najvažniji hrvatski pisci, Krležu, Ujević, A. B. Šimić, Cesarec i drugi, prihvatili su ekavski standard, priklanjajući se tako ideji proklamiranog jedinstva, ali su se 15 godina kasnije, nakon atentata u beogradskom parlamentu (kada su ubijeni Stjepan Radić, njegov sinovac Pavle Radić i Đuro Basariček), vratili ijekavici i uobičajenom tipu hrvatskog jezika, fiksiranom potkraj 19. stoljeća. A kakvim jezikom piše Ćosić? Piše srpskim, ali isto tako hrvatskim jezikom, zapravo srpsko-hrvatskim koji djeluje kao hrvatsko-srpski, asocirajući katkad na Krležu, katkad na Harmsa ili kojeg drugog ruskog, francuskog i tako dalje rodaka, iako je najviše Ćosićev, čemu je piramida njegovih knjiga najbolja i najvjerodostojnija potvrda. I kako je takav meštar mogao vidjeti jednoga drugog meštra, koji mu je poslužio kao uzor i kao model? Mogao ga je vidjeti kao mudru i umornu pticu, koja je obavila svoj »često bagatelisani let«, smirivši se poslije svega pod mirogojskim mramorom, mogao ga je shvatiti kao inkarnaciju jednog duhovnog stanja, u krajnjem slučaju kao rajsku pticu iz »Areteja«, posljednjega Krležinog dramskog teksta, u kojem je skepticizam prema povijesti doveden do karakterističnog vrhunca.

Osim već spomenute »Promemorije«, jednu vrstu akribičnosti koja je svojstvena njegovu literarnom uzoru, u »Doktoru Krleži« uspostavlja se indeksom imena tiskanom, kako se i priliči, na kraju knjige. Za pisca ovih redaka, posebno su intrigantne dvije bilješke. Prva se odnosi na Stanka Lasića, kojem komplimentira za »Sukob na književnoj ljevici«, nazivajući tu knjigu jednim »od najvažnijih datuma u našem sveukupnom intelektualnom i moralnom trežnjenju«. Po povratku iz Amsterdama, u travnju 1982. godine, Lasić se zatekao u redakciji Grafičkog zavoda Hrvatske, a Ćosić ga ondje vidi »drhtavog, osetljivog, na ivici suza, i čitav taj njegov stakleni i staklasti sustav, ceo taj nimbus osećajnosti koji izbija iz ove osobe govori mi da je zatečena, da je zatičemo neposredno po gubitku roditelja. Krležu bio mu je pretkom i roditeljem po mnogo čemu, a raskid koji je nastupio neposredno pred smrt starog Dedalusa, Lasića pogodio je udarcem velikog intenziteta, sažimajući u sebi raskid, raskol i prekid s jednim kolektivnim roditeljem, kojem raskidu Lasić se također približavao i približava godinama«. Ali ako je Krležu bio roditelj tolikim

intelektualcima, dakako, duhovni, a ne biološki, tko su bili njegovi roditelji? S vlastitim ocem, policijskim stražarom i tržišnim nadzornikom nije gajio pretjeranu prisnost, iako su otac i sin dijelili isto ime, bili su udaljeni kao svemirski planeti, a otac je, kako piše Lasić, »jedna od najosjetljivijih točaka Krležine biografije«. Krležin otac nije poznavao svoga biološkog oca, a tajnu podrijetla Krleža junior beletrizirao je na svoj način u romanu »Povratak Filipa Latinovicza«. Sukob između oca i sina jedna je od opsesivnih tema Krležine književnosti, a ako ga shvatimo kao metonimiju za sukob između pojedinca i Boga, ili pojedinca i vlasti, onda se stječe dojam da je njegov opus izrastao na temeljima tog fundamentalnog kompleksa. Pojednostavljenim psihoanaliziranjem moglo bi se zaključiti: ono što ga je inhibiralo u privatnom životu, u književnosti se pretvorilo u najveći movens.

Krleža se nerado izjašnjavao o biološkom ocu, ali je isto tako rijetko i nevoljko svjedočio o svojim literarnim uzorima ili očevima. Znakovit je u tom pogledu manifest »Hrvatska književna laž«, objavljen 1919. u prvom broju »Plamena«. Na stranu eksplozija beskompromisnosti koja je tipična za jedan programski koncipiran mladenački tekst. Ali takve rezoltnosti, koja je imala pozitivnu, u znatnoj mjeri higijensku ulogu, iako se s postupno kanalizirala u formu autoritarne i jednooke skučenosti, Krleža se nije oslobodio cijeloga svog dugog i kontroverzama ispunjenog vijeka. Što je možda propustio Krleža, nije propustio Ćosić. Druga bilješka iz indeksa imena posvećena je A. G. Matošu. Izbjegavajući konvencionalnosti i ukalupljene fraze o Matošu kao multiplikatoru domoljubnih napitnica, Ćosić ističe da mu »Krleža duguje znatno više no što je u svojim rečničkim i drugim opaskama ikada bio spreman da prizna. Matoš i Krleža stoje jedan do drugog i u jednom posebnom stroju i frontu književnog humora, ironične i pustopašno izrugivačke fraze bez koje nema za mene svih onih oznaka koje literaturu čine literaturom«. Što se humorne komponente tiče, Ćosiću je veći roditelj Matoš, čija su vrcavost i verbalna zaigranost rijetko kad prelazili u cinizam, što je u Krleže čest, ako ne i zakonit slučaj. One poznate tvrdnje o provinciji i naciji, elaborirane u »Deset krvavih godina« i drugim spisima, imaju ishodište u Matošu, piscu koji se zanosio svojom domovinom, iako ga ti zanosi nisu učinili slijepim ili gluhim za sve što se u toj domovini pokazalo provincijalnim i zaplotnjačkim. Obraćajući se jednom mogućem roditelju — ergo, Krleži — Ćosić nije zaboravio ni druge članove obitelji, podsjećajući na Eliotove teze o umjetnicima koji ne mogu opstati bez izgrađenog odnosa prema prethodnicima ili mrtvim pjesnicima i bez jedne vrste zajedništva koje može biti nesvjesno, pa i nepriznato, ali je ipak zajedništvo.

Vrhunac poklonstva bez dvojbe je »Doktor Krleža«, roman u kojem se pisac koristio Krležinim autobiografskim tekstovima i činjenicama iz njegova života, dajući postupno sve više maha mašti i vlastitoj inventivnosti, koja katkad djeluje da je Krležina, iako je zapravo Ćosićeva. A i ono što u labirintu

svih potencijalnih silnica izgleda kao da je Ćosićevo, može se isto tako atribuirati Krleži, pa se u toj potrebi za blizanaštvom i paralelizmom uspostavljenih svjetova zatvara krug; jedan pisac doima se kao drugi, ili kao mitska zmija uroboros koja grize vlastiti rep, simbolizirajući vječno vraćanje istog koje nije imanentno samo povijesti nego i povijesti umjetnosti. Sve se u tom romanu može potvrditi i demantirati, čak i titula doktor koja implicira poštovanje, ali i ironijsku distancu prema »učenom« zanojjetanju na koje Krleža, istini za volju, nije bio imun. Unatoč svim kvalifikacijama i raspoloživim alatima, koji su nužni u procesu jedne literarne reinkarnacije, ili »spiritističke seanse«, Ćosić je svjestan da se Krležina povijest ne može kopirati jer se svako pisanje obrće u konstrukt, u kojem činjenice više ne svjedoče same za sebe. Prihvaćajući »lacanovsku konverzaciju«, on prihvaća postupak liječenja, onako, »u četiri oka«, postupak koji će se u procesu književne elaboracije pretvoriti u voajersku igru bez kraja i konca. Krleža se u romanu javlja i kao narator, negirajući da je on taj koji pripovijeda i objašnjavajući da je njegova samo »kabanica pod koju uvukao se taj drugi, kao za opake kiše«. U konfiguraciji između »ja« i »drugog« tako se plete mreža kojom Ćosić (re)formira sebe i svoju književnost, priklanjajući se svagda iznova Krležinoj slici. Riječima samog autora (autora?): »Kako, međutim, moje kazivanje prolazi kroz ruku drugog, koji namislio je natjerati me da kazujem nekazivo, te privoliti me na meni nevoljno, ovo bi prije mogla biti povijest njega samog, uvučenog pod moju kožu kao pod pokladni kostim, te prikaz sakrivenosti mojeg života otkriva sakrivenost onog čije ovo je maslo. Jedino što njegov nastup maskiran je mnome samim, te tako jedna maska, njegova, ima lošu sudbinu da bude mojom slikom«.

I na drugome mjestu: »Ja posuđujem svoju smrt nekome ko bi htio uskrsnuti me, premda navodno živog, kao što moj izostanak iz historije jedini je način da se u njoj opiše moj dežurni sat. Mi, on i ja, kazujemo jednu pripovijest o vremenu koje bi imalo biti moje, vrijeme koje je prošlo i koje se zapravo nikada nije dogodilo, jer vrijeme je samo način da se dogodi drugo no ono samo.« Ćosić ni u jednom času nije htio da se njegova knjiga shvati kao puko reproduciranje na više ili manje eksploatirane krležijanske teme; iako je demonstrirao zavidnu moć alternacije, dao jer maha mašti koja, što se roman više bliži kraju, poprima formu groteske. Na kraju, u obligatnoj »kronologiji junakovog života« nalazimo mnoge stvarne, ali i izmišljene podatke. Tako na jednome mjestu čitamo da je Vladimir Nazor 1919. počinio samoubojstvo jer nije mogao izići nakraj sa svojom homoseksualnošću, Aleksandar Karađorđević umro je 1938. od kancera u Ženevi (iako je četiri godine ranije bio žrtvom atentata u Marseilleu), godine 1939. ubijen je Staljin, a Witold Gombrowicz izabran je iste godine za predsjednika poljske vlade u izbjeglištvu! Da su pisci nekim dijelom svog bića i proroci, otkriva zadnja natuknica, vezana za razdoblje od 1989. do 1994. godine. Kako pedantno izvještava naš hagiograf, to je interval u kojem se centar Zagreba, na inicijativu bečkog arhitekta Borisa Podreće, pretvara u ludnicu. Ili se možda dogodilo nešto drugo? Glavni junak

»Uloge moje porodice u svetskoj revoluciji« legitimira se kao luđak, a tome je svojim iskazima blizak i imaginarni doktor Krleža, rođen u gradu koji se isto tako svodi na žutu kuću. Što to znači? Samo to da Ćosić u ludilu vidi oblik kreativnosti ili odstupanja od teško podnošljivih konvencija. Valjda zato nije slučajno da svoju »Zagrebačku analizu« završava ludičkom tvrdnjom po kojoj samo lude svjedoče istinu, dok u post scriptumu »Povesti o Miškinu« (dakle, idiotu ili jurodivom) ironično i s duboko usađenim smislom za konverziju zaključuje kako misliti znači biti lud.

Iako izravno ne korespondira sa svojim knjiškim modelom, u ispovjednoj prozi »Kratko detinjstvo u Agramu« Ćosić makar naslovom asocira na svog »doktora«. Krleža je negdje tu, kao dragocjenost pohranjena u brižljivo šifriranom sefu, kao zarolani tepih koji čeka nove interijere, vrijeme u kojem će njegova konzerviranost i konzervativnost opet djelovati kao novum. A onda se dogodilo svetogrđe u kojem je jedan od glavnih aktera bio, tko drugi nego Krležin prvi adorant Bora Ćosić. Scenarij za strip iz njegova pera oživotvorila su četvorica autora (Danilo Milošev Wostok, Igor Hofbauer, Damir Steinfl & Boris Stanić), a naslov, »Miroslavljevo jevanđelje«, dovoljno je ćosićevski da svojim konotacijama uputi u svim pretpostavljivim smjerovima. Prema svojevrsnoj kanonizaciji, makar u onom pogledu u kojem veliki protagonisti nacionalne baštine vazda služe kao odskočna daska za nove uzlete, prema razotkrivanju odnosa s Crkvom, na površini striktno negativnom i prema paradoksalnoj činjenici — u povijesnoj perspektivi ne tako rijetkoj — da jedan hulitelj, anatemiziran kao bezbožnik i Antikrist postaje evanđelist, makar i u subverzivnoj strip verziji. Smisao je evanđelja, onih koja su objavljena u Novom zavjetu, da populariziraju Isusov zemaljski život, predstavljajući ga kao onog kojeg je Bog poslao da spasi ljudski rod. Hoće li novi evanđelist spasiti hrvatsku književnost, pitanje je ne samo soteriološko nego i puko sociološko, iznjedreno iz kulture koja je mentalni svijet zamijenila stalno fluktuirajućim slikama. Strip uvijek u nekoj mjeri zaziva mladost i subverzivnost, osobine koje Ćosiću nikada nisu nedostajale i koje su ga tako dugo održale na sceni.

Premda je u pozadini proze o Gulliveru »ozbiljna« kritika onodobne Engleske, njenih poroka i patuljastih mozgova (Liliputanaca), Swift je s vremenom postao klasik dječje književnosti. I »ozbiljni« Ćosić jednim dijelom svoga bića hini dječastvo ili obješenjaštvo, svjestan da se smijehom, koji u sebi nosi oslobađajući crtu, najefikasnije štiti od nelagode postojanja. Zanimljivo: Swift se tretira kao engleski pripovjedač, iako je zapravo Irac, rođen u Dublinu, a Ćosić se tretira kao srpski ili kao hrvatski pisac, ovisno o rakursu gledanja, iako se na koncu pokazao kao adaptirani Nijemac. Prvi je svoju domovinu zrcalio u Liliputu, drugi na Aljasci, a treći u Americi. U vragometnoj komediji »Borat: učenje o amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan« (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*), taj treći, Sacha Baron Cohen, pokazao je što se događa njegovu junaku

kad se nađe u posve novoj i nepoznatoj kulturi. Ako sliku okrenemo naopačke, shvatit ćemo da mu se događa isto što i Guliveru u zemlji Liliputanaca ili doktoru Krleži u zemlji Balkanaca. Zar je onda čudno da je Bora u nekoj mjeri postao Borat, svjestan da se čovjek smije onom nad čime bi morao rezignirati i da je humor jedan oblik oholosti za koju se iskupljuje imaginacijom i nepresušnim talentom.

Željko Ivanjek

Površne bilješke o temeljitom piscu Bori Ćosiću

Ove bilješke o Bori Ćosiću (r. 1932. u Zagrebu) nastale su na temelju intervjua koji smo vodili prije nekoliko godina u Krapini, u domu piščeve supruge Lidije. Ali, počeo sam ih nizati tek kada sam doznao da je pisac negdje u inozemstvu, te neće biti prisutan, ovdje, u dvorani HDP-a. No, pisac je ovdje s nama, a meni je pomalo neugodno zbog vlastite površnosti. Kako god bilo, neugodnosti nas čekaju jednako kao i druge pojavnosti.

65

A razgovarali smo dan nakon promocije Ćosićeve tada najnovije, 34. knjige (»Zapadno od raja«, Profil), pri čemu nisam točno znao do kuda je dotjerao Meandar s nizom njegovih »Odabranih proza«. Dočekao me oko podneva, nakon što je proveo jutro u pisanju, po svome običaju. Bilo je to 15. IV. 2010. Kao njegova sljedeća knjiga bio je najavljen »Doručak u Mažestiku«.

1. Zaštitnici sa zabranama

U književnosti se Ćosić javio kao dječak, i to pjesmom »Marxova slika«, ona ista slika što je visila na palači Albanija, u Beogradu, kao i na mnogim mitinzima, i u dvoranama širom ondašnje. Njegov bi se opsežni opus mogao podijeliti u grubim crtama na nekoliko »faza«: nadrealističku (50-ih), stvarnosnu (konac 60-ih) i apatridsku.

Ćosićeve su knjige, a zatim predstave i filmovi napravljeni prema njima bili zabranjivani u bivšoj. On pamti kako su mu vadili prvu, već odštampanu knjigu (»Kuća lopova«) iz izloga. Zahvaljujući visokoj zaštiti kulturalnih ikona, kao što su bili: Oto Bihalji-Merin, Oskar Davičo (kome je jednako prošla jedna od ponajboljih pjesničkih knjiga: »Čovekov čovek«), Marko Ristić, Dušan Matić i drugi, nastavio je objavljivati knjige i javno djelovati, skupa sa svojim naraštajem. Kako god bilo, poslije cijelog niza godina cenzori su skinuli »Ulo-

gu moje porodice u svetskoj revoluciji« s pozornice Ateljea 212, nakon sto izvedbi, dokazujući privrženost ovom autoru. (U našem intervjuu pisac je imenovao Latinku Perović, koja je to javno demantirala.)

Danas te svoje početke, ali i produžetke, doživljava kao period svojevrstne unutrašnje emigracije, na način Bohumila Hrabala, koga naziva svojim stricem. A vlastitu generaciju doživljava kao onu koja djeluje iz drugog plana (Danilo Kiš, Mediala itd.), kako bi puno priznanje dobila tek poslije smrti.

»Mi smo bez obzira što su naši zaštitnici, promotori, bili ljudi na intelektualnoj vlasti — Ristić je bio ambasador u Parizu, Matić rektor Pozorišne akademije, Davičo je osnovao, zajedno s drugima, časopis Delo, Mima Dedinac bio je upravnik Jugoslavenskog dramskog pozorišta — mi smo bili, ipak, u jednoj unutrašnjoj koheziji, mimo te generalne skrame ili tog ozonskog omotača oko nas. To je bila jedna mudrost, moram reći, ovih prokazanih naših vođa, i Tita i ostalih, da neke ljude od vrednosti ipak vrednuju a ne da ih stave u zapećak«, rekao je Ćosić, zabilježila vrpca diktafona:

»Cela slikarska grupa Medijale, čiji sam ja bio blizak prijatelj, ti ljudi nisu bili u prvom planu. Leonid Šejka je posle smrti počeo nešto da znači, jel' tako. Danilo Kiš, i drugi, svi smo mi bili kako kažu Rusi u 'potpoju', u prizemlju, odnosno ispod dasaka«, dodao je.

Za mjuzikl »Kosa« Ćosić je napisao »ceo novi tekst«:

»Učestovao sam u jugoslovenskoj verziji mjuzikla 'Kosa', napravio sam skoro ceo novi tekst. I to je bila sjajna produkcija, čak su i autori bili očarani kad su došli. To je bilo nešto izuzetno. I onda su došli na jedan matine nekakvi balavci iz Vojne akademije. I jedan poručnik je reko: 'U, pa ova je produkcija protiv JNA'. I sutradan je 'Kosa' poslije 150 predstava skinuta. Dakle, takvih svinjarija je bilo. Ali, mimo svega toga mi smo išli dalje: knjige su izlazile dalje, ljudi su slikali, pravili filmove.«

2. Uloga slobode u životu i u jeziku, ili: »Sve bilo je muzika«

Ćosić je na ijekavici napisao samo jednu knjigu: roman »Doktor Krleža« (1988). Sve što o tome ima za reći, a što sam nazvao »jezičnom slobodom«, Ćosić svodi na ovo:

»To postoji kao neko pitanje, to je nešto što i drugi vide«, izjavio je posredno govoreći da je to, dakle, očiglednost kojom su ga gnjavili i drugi.

»Ali hoću da kažem, mene ne interesuju jezičke teorije u tom smislu, jer sam praktičar jel. Jezik koristim, rabim kako mi dolazi, čak po nekom, moglo bi se reći, muzičkom razlogu. Recimo neke reči ne mogu da izgovorim na eka-vici, iako bih želeo. Ne mogu reći 'dete', jer mi tu nešto fali. Uvek kažem 'dijete'. A što se tiče povijesti ili istorije, to je ovo drugo pitanje. Stvarno obogaćujem jezik time što uzimam obe te varijante kao sinonime, tako da mi je lakše iz stilskih razloga da negde ubacim hrvatsku reč. A moram reći, ima

reči hrvatskih kojih se ne bih odrekao nikad, kao što su i neke srpske reči neuporedive čak i sa nemačkim. To je stvarno pitanje estetsko, nije samo lingvističko.«

3. »Otkako smo jezik«, umjesto »otkada smo jezik« — gdje je upitnik?

Prije »Doktora Krleže« napisali ste knjigu »Poslovi/ sumnje/ snovi Miroslava Krleže« (1983), nastavio sam.

»Kod Krleže je bilo izazovno to što sam radeći baš za prvu knjigu o Krležinim snovima, pročitao sve njegovo i onda sam počeo da razmišljam njegovim jezikom. Ni Krleža nije pisao 'Balade' kajkavskim kojim govore kajkavci, nego kojim govori Krleža«, rekao je Ćosić.

Odnosno kajkavskim kojim je Krleža šutio, pa i njegova mila i potom glasovita babica.

»A ja sam isto tako pisao Krležinim jezikom, koji nije njegov moj. Onda sam dovodio u bludnju, kako se kaže ovde, čak i ljude kao što je Mihiz (pok. Borislav Mihailović), koji je rekao: 'Sve što si citirao Krležu izvanredno si citirao'. A ja kažem: 'Nema tamo ni jednog citata'. Mihiz je važan i zbog toga što je kao prononsirano nacionalno obojen, prosrpski sin sveštenika, napisao ipak onu klapnu, onaj uvod za 'Doktora Krležu', također na Krležinu ijekavskom jeziku.«

Ćosić misli da je Krležu, Ujevića, Šimića i druge na pisanje ekavicom tjerao »politički, jugoslavenski motiv«. U Krležinoj esejistici odčitava »jednu vrlo čestu beogradsku ijekavicu«. Dakle, ono što u stvarnosti ne postoji. Dakle ono što se oblikuje na razini idiomatike. To je muzičko razumijevanje jezika, na razini »akorda«: glazbi za uho suprotstavlja se glazba uma. »To tako djeluje«, kaže.

Ova posljednja je neizvjesna dokraja i uvijek, praktično odgovara sličnim, umnim ljudima. »Mene u literaturi najviše interesuju, i uopšte u umetnosti, ljudi koji su nestabilni. Stabilni ljudi su ljudi od jednog komada, i to je kao jedan komad kamena. Kad jedan Šostakovič izađe na za govornicu na Kongresu kompozitora, pa prvo što kaže pozdravlja druga Staljina, to je jedan užas. Ali, to je jedna šekspirska dimenzija, to je nešto što ima svatko u sebi, i odjedanput mu se nešto zamrača, a neki put mu se prosvetli«, ispričao je Ćosić.

Na kome jeziku mislite, upitao sam ga. A to sam pitao samo zato što sam isto pitanje postavio nešto ranije Radovanu Ivšiću, koji je živio negdje između Pariza i Zagreba. To je pitanje za ljude koji dio godine, i dio života, provode u drugim, nematerinskim okolnostima.

»Mislím da se, zapravo, ne misli ni na jednom jeziku. To je skoro i dokazano u ovoj našoj novijoj psiholingvistici. To su tako magmatične pojave u mozgu, da čovek kad pomisli na nešto on ne pomisli u slovima. Nego u nekakvoj

čudnoj, nejasnoj materiji, koja tek kasnije ide u neke rečenice. Vrlo je retko kad se neko odmah seti neke reči, na ovom ili onom jeziku, nego je to uvek kao nekakva meduza, to je taj prajezik, iz toga izlazi neka rečenica ili neka reč«.

Nestabilni jezici, krhki pojedinci. Je li to Ivo Vida uključivao u svog nepouzdanog pripovjedača.

4. Srodnost više po nuždi nego po izboru. Ili ipak.

Učinilo mi se da je jednostavnost dijaloga u TV seriji »Grlom u jagode« Grlića i Karanovića u posrednoj vezi s »Ulogom moje porodice u svetskoj revoluciji«. Vidi li pisac Ćosić svoju vezu s tim govorom i dijalogom?

»Oni su neka moja deca. Imam ja još i sada mnogo nekih naslednika, koji se tu i tamo pojave. Ceo ovaj 'Robi' Ivančićev izašao je iz toga. To nije plus, ni minus nego činjenica. Ja sam možda izašao iz Hrabala, tko zna. Hrabala volim da zovem mojim stricem«, odgovorio je Ćosić. Na pamet mi je pala Babuška, jedna lutka u kojoj su skrivene brojne manje lutke, ne znamo koliko ih je i gubimo se i nestajemo u iščekivanju.

Prisjećam se prve varijante jednog klasičnog romana Ivana Raosa, koja je bila pisana u prvom licu, jednostavnom, skoro prostom rečenicom. Prisjećam se mladenačke proze Abdulaha Sidrana, nikada dovršene, a uključene u »Otkup sirove kože«. Pa dobro, padaju mi napamet Majetić, Kvesić, Radaković, Popović itd. Tko je ona prva babuška u Babuški stila i smisla. Koliki je utjecaj Kusturičina slavnog filma na jačanje dječjeg pripovjedača u književnosti bivše, hoće li se itko više to pitati. A morao je biti nekakav.

Da li je Ćosića limitirao takav dječji pripovjedač, takva jednostavnost pripovijedanja?

»To je onako kako je. Recimo, ja vrlo mnogo knjige prepravljam, naročito ove novije. Stalno pravim nove verzije. Te knjige, te četiri knjige završno sa 'Tutorima' ne bih pipnuo. To je što je. Jedino što u 'Pričama o zanatima' dodajem poneku priču. Te knjige sad jako mnogo izlaze, posle dugo vremena. U Nemačkoj je bilo četiri-pet izdanja 'Porodice'.

Jeste li, u međuvremenu, saznali razlog zbog kojega pišete?

»To se stvarno teško može odgovoriti. Bez obzira što smo ovde u prolazu (u Krapini), došli smo ovde na Uskrs, ja i tu radim. To je moja svakodnevna narkoza. Svako jutro se nešto dalje proizvodi. Prvo doručkujem, pa onda ovo radim. Znači ne bi mogo ni bez doručka, ni bez ovoga (pisanja)«.

Ima li Flaubertov roman 'Bouvard i Pecuchet' posebnu ulogu za vas?

»I Joyce je izašao iz 'Bouvarda'. To je ta estetika gluposti, trivijalnosti. Ja sam pre 40 godina rekao da kič ima svoju estetiku. To je izašlo još u prvom

izdanju 'Sodome i Gomore' (1963). I taj njuh nečeg čudnog iz nečeg potpuno običnog, trivijalnog i glupog, to je meni veoma važno«.

5. Što je apostaza, čija je zapravo?

Kada u »Životima sofista« Filostrat opisuje Gorgiju, on govori ovako: »Među sofistima bio je začetnik (govorničkog) zanosa, upotrebe smionih izraza i rečenica izrečenih /ovdje: napisanih/ u jednom dahu, izražavanja kratkim i kao odsječenim rečenicama i (neposrednog) pristupa temi, čime (svime) njegov govor dobiva na slatkoći i uznositosti, dodavao je i pjesničke riječi radi ukrasa i uzvišenosti«.

Niti mogu, niti želim reći da je Ćosić sofist, niti ga uspoređujem s antičkim Gorgijom. Ali želim radi usporedbe posuditi antičku stilsku figuru, figuru »izražavanja kratkim i odsječenim rečenicama«. O slatkoći, gorčini i uznositosti ni riječi. Ona se zove — apostaza. Sastoji se u sintaktičkom razdvajanju inače logički povezanih slika u samostalne rečenice. Možda su to svojedobni grozdovi i prstenovi.

Drugim riječima, ako dolazi iz »Bouvarda« Bora Ćosić ništa manje dolazi iz »Iskušenja sv. Antuna«. Zahvaljujući baš apostazi njegovo se pripovijedanje, kao i kod francuskog prethodnika u 'Bouvardu' događa na više načina, u više faza, ali s osnovom u različito ispisanju apostazi.

P. S.

Ispali fragmenti iz Ćosićeva intervjua:

»Moram reći da Berlin jeste moj domicil, u današnjem shvatanju. A to seže još u prošlost, ja se u Berlinu na neki čudan način, to je nešto možda sasvim iskonski, osećam (kod kuće). Pa mi smo došli odande, svi Slaveni su došli iz tog brloga koji se zvao Brlog, dok nismo došli do Berlina. Nekada pre, upravo sa Kišom sam išao na neku malu stipendiju, na neki obilazak Nemačke, kad su nam prve knjige izašle (tamo), krajem 60-ih godina. Kad sam prvi put došao u Berlin, rekao sam: Ja bih možda ovde mogao da živim. A to je bio jedan užasan, sivi grad, podeljen i tako dalje.«

Jeste li imali nadrealistički kružok u vlastitoj kući?

»Bilo je zanimljivo u toj porodici. Oni su iz jednog užasnog bogatstva bili isterani od ustaša, pa su došli u Beograd. Bilo je neke živjivosti, neke velike atraktivnosti u jednom običnom miljeu. Sad samo treba videti da se taj fitilj potpali. Ja sam bio taj fitilj. Ja sam stalno gledao, od malih nogu sam sa njima razgovarao kao da sam odrastao. To se zove starmali.«

Po čemu prepoznajete istočnjake?

»Bili su nekako čudni ti ljudi, ne samo po odelu, po odeći. Znamo da u istočnoj Evropi postoji jedna garderoba u socijalizmu: sivkasto-smeđa. Ništa jarko. Vrlo retko se u proleće neke devojke malo sređe, pa bude nekih boljih nijansi. Inače, život u tim zemljama kao što znamo, u tome nam je prošao život zapravo, bar ovim našim generacijama, je taj sivkasti. I tako su se nekako ljudi, i to je već bilo tri-četiri godine posle pada Zida, odevali. To su ljudi koji idu uz ivicu kuća. Kod nas su bili takvi samo oni koji su došli s Golog otoka.«

O knjizi »Doručak u Mažestiku«.

»Ima jedna nova knjiga koja će se uskoro pojaviti, ona se zove 'Doručak u Mažestiku'. To je zaista jedna zanimljiva tačka koja me prati od detinjstva. Rodio sam se 1932. u Zagrebu, a od 1937. godine počinje moje konzulstvo u Beogradu, koje je trajalo pedeset godina.

Kad sam došao taj hotel, Mažestik je bio otvoren. Ja sam ga uvek gledao izvana i ulazio sam u tu kavanu. Sad odjedanput nekim slučajem pozorišnim tamo, pre dve godine sam bio gost, unutra u hotelu.

Bila je poledica pa sam se malo kretao, uglavnom sam bio u tom hotelu. Ono što sam uspeo da skupim od prijatelja sve je stalo za jedan sto u tom restoranu, četiri-pet ljudi, ne više, to je zaista tako. Osim Konstantinovića kod koga sam morao ići u kuću, ovi mlađi ljudi su došli mene da vide. Nemam ni ja više tamo ljudi, ne da ja više nisam tamo, ni oni više nisu tamo.«

Predrag Matvejić

Srpsko–hrvatski pisac Bora Ćosić

71

Pitam se, na početku, je li bolje staviti crticu između dvije prve riječi u naslovu ili nije. Oklijevam. Tko zna što bi moglo više štetiti ili koristiti piscu o kojem pišem. K vragu, te kvake! Ali nek' im bude.

Književna povijest obično navodi mjesto rođenja pisca koga je izvoljela prihvatiti ili osuditi. Bilježi također godinu njegove smrti, naglašavajući posebice da je dugo poživio ili pak da nas je prerano ostavio. To nekad ima nekakvu važnost, u određenim okolnostima, ali ne uvijek. Mjesto gdje se pisac rodio nema pod svakim podnebljem jednako značenje. Ponekad se taj podatak rabi i zato da bi se naglasilo manju ili veću dozu nečije pripadnosti ili prihvatljivosti. U našim prilikama to se tumači na razne načine, često proizvoljno ili pristrano. »Vidi, on je rođen tu i tu, tad i tad, roditelji su mu to i to. Što su mu bili djed i baba? Žena mu nije ni Srpkinja ni Židovka?« U nacionalnom, posebno nacionalističkom žargonu (htjedoh reći diskursu, pa odustadoh) ti podaci mogu dobiti, prema prilikama, značenje preporuke ili osude. Nek' im bude.

Bora Ćosić se rodio u Zagrebu. Bravo! Proveo je »kratko detinjstvo u Agramu«, kako glasi krležijanski naslov jedne od njegovih knjiga. Za svakoga pisca djetinjstvo i mjesto gdje ga je proveo, tužno ili radosno, nemaju jednako značenje. Bori Ćosiću je bilo i ostalo važno ono što mu se dogodilo »u jednoj tesnoj ulici«. Tu ulicu zovu, piše Ćosić Bora, »Mrazovićevo, po nekom nepoznatom Hrvatu. Taj uzani prolaz, nalik klisuri, smatram uterusom moje sudbine, mojom stvarnom materom!« (Navedena rečenica završava se uskličnikom.) Malo dalje pisac napominje da je spomenuti prolaz imao s jedne i druge strane« dva sura zida koja tako silno liče na dve ženske butine, onako raskrečene, mora to biti neka mutna vulva iz koje sam se iskobeljao.«

Pet prvih godina života provedenih u tadašnjem Agramu, od 1932. do 1937, tvore razdoblje ranoga djetinjstva, u kojem stanovite slike i dojmovi nalaze svoje mjesto u iskustvu i pamćenju. Povijest književnosti, s kojom zapo-

činje ova varljiva priča, često pretjeruje naglašavajući srodnost ili povezanost s rodnim krajem. Spomenimo uzgred i patetični i manjeviše otrcani naziv »rodna gruda«, koji nisam našao u opusu Bore Ćosića. Njegov Zagreb otkrivamo ispod patine, koju ovaj pisac više voli negoli trivijalnu, zavičajnu pozlatu.

Uz piščevo uzglavlje našli su se »doktor Miroslav Krleža« i »poslovi, sumnje, snovi« Krležini, te razne implicitne reference koje nisu stavljene ni pod navodnike ni među njih. Niže se mnoštvo izuzetnih, začuđujućih (Kiš bi rekao »začudnih«) zapažanja i zapisa koje Ćosić izvodi neovisno o bilo kakvu uzoru, pa i samu Krleži. »Nije li u zemljišnim knjigama moje tanke memorije bilo ubeleženo i ono što se zapravo nikad i nije dogodilo, nego mi se samo čini da bilo je i da jeste?... Zamislio sam onda da svih pet zagrebačkih godina moga bivstva, te jedne malene epohe, povučem kao golemu prostirku, tepih jedne opšte sobe moga detinjstva, trudeći se da ništa ne pomerim na njemu... Kad danas ovo pripovedam, čini mi se da sam, odlazeći u novi grad, u novu središtu i jedan sasvim novi život postigao to da onaj prethodni, poznati i stari tepih odvučem u daljinu.« (Pitao bih slušatelje ili čitatelje treba li ove navode prevoditi na hrvatski. Razumiju li ih?)

Tepih o kojem govori pisac nalik je onim starim ćilimima na kakvima se u bajkama letjelo, lebdjelo, odlazilo tko zna kud i kamo. Dovoljno je baciti letimice pogled na geopoetičke naslove djela ovoga putnika i namjernika da prepoznamo uzroke i posljedice Ćosićevih uzlijetanja, nadlijetanja ili slijetanja: »Nulta zemlja«, »Zapadno od raja«, »Put u Aljasku« (gdje li mu je ta Aljaska, izgleda nije daleko), »Izgnanici«, »Dnevnik apatrida«, »Carinska deklaracija«, »Vidljivi i nevidljivi čovek«, »Starost u Berlinu« i tako dalje — Ćosićev opus je širok i neobuhvatljiv, čak i kad ga pokušavamo obgrliti s obje ruke. Tko se zadubi u čitanje njegovih djela prepoznat će, uz ostalo, i istarsku svjetlost Rovinja u koji se nacionalni otpadnik sklanjao i u kojem se, usamljen, spašavao. Pisac koji se udalji od »mjesta stalnog boravka« te makne negdje u tuđinu, nađe se ponekad »između azila i egzila«: pritom možda lakše podnosi sam egzil ili azil, nego položaj za koji kažu da je »između«. Upravo to »između« napinje, razdire, ranjava.

»Naša će kultura biti nacionalna tek kad bude evropska«, takvo je upozorenje iznio Matoš, sin oca Hrvata i majke Njemice. U našoj kulturi, ne samo u našoj, *profešuri* i *literaturščiki* rado umanjuju ili zanemaruju pozitivno značenje koje je moglo imati strano podrijetlo (porijeklo, ako vam je draže) nekih od naših najvećih kulturnih stvaralaca i pisaca. Kao da se boje da bi im se tako moglo umanjiti dio »naškosti« (čak i kad su postali pravim »našijencima«, kako bi se nekoć reklo u Dubrovniku). Otkud nam dodoše toliki predšasnici koji nose strana prezimena: Strossmayer, Demeter, Gaj po imenu Ljudevit, Šenoa imenom August, Stanko Vraz (Jakob Frass), Vatroslav Lisinski (Ignac Fuchs), naravno i Gavella te, među inima, proslavljeni slikar hrvatskoga Preporoda Vlaho Bukovac (*alias* Biagio Faggioni, tako mu je pravo ime) ili

pak Medulić (Meldola); ne znamo što je pravilnije napisati Klović, kako ga naši oslovljavaju ili Clovio, kao što pišu talijanski nam susjedi. Moglo bi se nabrojiti još desetke imena koja nisu ni hrvatska ni slavenska, ali su ostala ispisana na čelu ili grudima onih koji su ih plemenito nosili. Takva bi se intimna prisutnost ili pripadnost mogla označiti kao *ekumenska strana hrvatske kulture*. Nju sam rado isticao kao sastavnicu suprotnu navikama razdrljenih ili zgrčenih »domoljuba« i »rodoljubaca«, sklonih utaji i profitu.

Ima stranih imena i u Srba, ali možda razmjerno nešto manje: Sterija i Nušić, Vučo stariji i mlađi, Koča Popović, čak i poznati nam političar Pašić zvani »Baja«, svi su oni manjim ili većim dijelom Cincari. Marljiv svijet. Ostavimo ovdje Andrića, on to nije volio, zgrozio bi se danas da mu netko još jednom citira knjigu rođenih i krštenih negdje kraj Travnika. Tin Ujević je jednom prilikom rekao kako mu je drago kad netko kaže ili napiše za nj da je Srbin, upravo zato što je Hrvat. U vrijeme Tinove mladosti nije u tome bilo nikakva zla — hoću reći svojatanja ili prisvajanja. Krleža je zapisao u svojim zrelim godinama: »Ja sam bolji Srbin od Antonija Isakovića i bolji Hrvat od Stjepana Radića.« Nema u tome izdaje, kakvu vide prikraćene i smušene pristalice apsolutne samosvojnosti.

I Bora Ćosić nas navodi da na suvremeniji način shvaćamo takozvanu »nacionalnu kulturu«. Pozovimo još jednom u pomoć Matoša: »Ono što je najbolje u nacionalnoj kulturi plod je tuđih kalemova.«

Uхватih, eto, sebe sama kako rabim kvake i kvačice te »svojatam« na ovom mjestu Boru Ćosića, srpskoga ali i hrvatskoga, i evropskoga, i kozmopolitskoga pisca. Pa nek' bude što bude. Bora spada, prije svega u onaj slobodarski Beograd koji se nije dao podčiniti isključivostima kakve su nam dobro poznate na našim prostorima. Uvjeran sam da će se naći netko tko će nas za ovo, ustreba li, braniti, pa što bilo da bilo...

Uostalom, sam Bora Ćosić, čak i ovako pohrvaćen, ima dovoljno snage i talenta za samoobranu. Oni ostali, utaboreni na suprotnoj strani, na čelu ili u pozadini, preslabi su i premalo cijenjeni u svijetu, premda dobro krekeću i grakću. Nek' im bude...

Pozdravljam Boru Ćosića i želim mu sretan rođendan. Rodismo se iste godine, davno već...

Nenad Popović

Dužni metar knjiga Bore Ćosića na mojoj polici

74

Josipu Bratuliću

U policama s knjigama imam dužni metar knjiga Bore Ćosića. Točnije, jedan metar hrptova. Knjige imam poslagane po abecedi autora, bez obzira na žanrove. Samo jedna Ćosićeva knjiga nalazi se u jednoj drugoj polici. To je *Mixed media*, koja je tamo gdje su knjige o umjetnosti, arhitekturi, fotografiji i katalogi izložbi. One su velikog formata, a *Mixed media* je također takva. Ne stane u policu s običnim izdanjima.

Taj metar Ćosića, plus *Mixed media*, dosta se razlikuje od drugih autora koje imam po pola metra, metar — edicija izabranih i sabranih djela. Jedno metar zapremaju tako i sabrana djela Miloša Crnjanskog. Ona nažalost uvezana u plastične korice, tamnozelene, ali dobro otisnuta na bijelom papiru, pa se lako čitaju. Impresivni dužni metar zapremaju također sabrani Friedrich Dürrenmatt i Miroslav Krleža. Onaj u crvenom platnu izdavačkog poduzeća Zora iz Zagreba, Frankopanska 24, gdje je danas Leksikografski zavod Hrvatske, točnije u sobama gdje je ured Velimira Viskovića. Krleža mi je dug u policama, jer je upotpunjen s par svezaka sarajevskog izdanja, koje je pak uvezano iznimno neukusno, tako da mi je taj Krleža u stvari ružan, prava slika jednog državnog pisca. Moj Krleža izgleda prilično ružno, črbavo i kaotično. Jer, dakako, kao i svi mi, tu je i par njegovih prvih izdanja, i neizostavne *Balade Petrice Kerempuha*, one historijske, papirnate, Hegedušičeve.

Na dugim policama vrlo moćno izgleda i Thomas Mann. Makar zastupljen samo s pola metra dnevnika, debelih zaobljenih hrptova, djeluje autoritativno, centralno. Predstavnik jedne velike nacije. Bilo bi Manna i metar više, ali život je htio da moja prva supruga Gabrijela ponese onih deset svezaka njegova najljepšeg, hamburškog izdanja, uvezanog u smeđe platnene korice. Jedino što je ponijela, uostalom.

No, jedno su metri sabranih djela, a drugo metri pisaca koji se godinama slažu kupovanjem i čitanjem. Oni su biografija dotičnog autora, ali i čitalačka biografija vlasnika biblioteke. Kaotični su to nizovi, mahom neugledni, nelođični, i ne čine izgled biblioteke osobito dostojanstvenim. Takav je moj metar Bore Ćosića. Jedni naslovi su kupovani odmah, neke sam tražio po antikvarijatima, neke sam dobio na poklon, jedno šest ili osam na primjer od Dragana Velikića. Neki su na ćirilici, neki na latinici, neki na krhkim papirima, drugi u impresivnim, staloženim izdanjima. U nekima se čak, negdje otraga, pojavljuje i moje vlastito ime kao urednika, u drugima pak mojih prijatelja, Alberta Goldsteina, Velimira Viskovića i Draganovo. U nekima mi je Borina posveta.

No u takvom nizu, koji je prije svega moj čitalački niz, autorove posvete su u stvari malo kompromitantne. Puno važnije od posveta su mi one olovkom ispisane cijene na predlistu, jer me podsjećaju kako i gdje sam ih kupio. Gdje sve, i pod kojim okolnostima. U Znanstvenoj knjižari na Preradovićevom trgu, u Prosvjeti kod Kina Zagreb, u antikvarijatu Tin Ujević na Zrinjevcu, u Mladosti na Trgu, gdje su se knjige posebno dobro kočile, bile događaj. *Tutori* na primjer, u plavom izdanju, moćan svezak. Ili su kupljene u Ilici sedam, koja je od sredine sedamdesetih do ranih devedesetih bila pravi literarni hram i nervozna burza najnovijih knjiga, kad je tamo po desetcima metara orguljao Vlado, jedan od najintrigantnijih knjižara. Tu smo navečer držali promocije uz zaglušnu buku teških tramvaja s troja kola, a ujutro šutke i svaki za sebe pregledavali police, kao moleći kronicu: police su sezale od poda do stropa.

Nikad ne brišem olovkom upisane cijene, te hijeroglife. Prepoznajem ih. Vladine i od gospodina Marijana iz Tina Ujevića svakako, Živkove iz antikvarijata Matice hrvatske dolje u Ilici. One su mi sastavni dio naslovnih stranica. Po njima se sjećam što je i tko je Bora Ćosić tada bio, tko sam bio ja, koje je doba bilo, što su njegovi pojedini naslovi tada značili u reljefu toga doba, Jassovom horizontu očekivanja. *Bel tempo* na primjer, nastavak centralnog romana *Tutori*, jedan suludi, skoro automatski tekst, na rubu spisalački mogućeg kao koncept i konsekventnost. A odmah u dostojanstvenom i svečanom izdanju modernog klasika. Barem je meni *Bel tempo* takav, sulud i krajnji. No nije svima. Katharina Raabe, kasnija njemačka urednica Bore Ćosića, rekla mi je da *Bel tempo* smatra vrhuncem Ćosića kao romanopisca. A ja sam ga čitao više kao neviđeno, egzaltirano zadnje poglavlje *Tutora* preveliko da bude njihovo zadnje poglavlje. Odnosno epilog. Jer *Tutori* završavaju sasvim posebno, kao nijedan drugi roman koji sam do tada čitao. Nakon ogromne epske freske od stoljeća i pol života jedne obitelji, Ćosićeve, autor na posljednjim stranicama smiruje loptu, potpuno primiruje i čitaoca i knjigu te po prilici piše da ako mu se žele obratiti, imaju primjedbe, da je on tu, da stanuje na adresi Beograd, Bulevar revolucije 257. Kako je roman debeo, jesu li do tog mjesta svi čitaoci baš i došli, ne znam. Kad sam knjigu čitao, nisam bio siguran da li je

navedena adresa fiktivna ili nije. Previše Mihajla Buglakova i Danila Harmsa virilo je iz nje. Kasnije, bio sam u tom stanu.

No, htio sam reći da knjiga *Tutori*, moja knjiga *Tutori* počinje s onim olovkom ispisanim hijeroglifom — a završava time. Puni krug — od parafa knjižara do adrese kućne pisca. Pri tome moram još nešto reći. Samo u antikvarijatima knjižari upisuju paraf — jer određuju cijenu stare knjige. U novima, pod paraf mislim na olovkom upisanu cijenu: a ja znam iščitati kako su znamenke pisali pojedini od njih, pa su mi zato kao njihovi potpisi. I onda još jedan misterij, sama cijena: kako je gospodin Marijan procijenio da u *Priče o zanatima* treba upisati 30 dinara?

Kaotični, brdoviti niz »Bora Ćosić« u polici, nema, dakle veze sa smirenim nizovima »Krlježa«, »Dürrenmatt«, »Crnjanski«, »Borges«, »Kiš« — koji je, naknadno gledan potresno stegnut, u onom narančastom Globusovu izdanju — već je od onih nizova životnih čitalačkih opsesija. Kod mene su to nemirni metri Jorgea Sempruna, Thomasa Bernharda, Danijela Dragojevića, Guentera Grassa, Johna Le Carréa, Uwea Johnsona, Hansa Carla Artmanna, Dubravke Ugrešić. Kad ih promatram ponizane, zanimljivo, kod Dubravke Ugrešić najviše se ističe dječja knjiga *Filip i Srećica*, dok kod Dragojevića vrišti jedna knjiga koju nemam, *Kornjača*. Ne znam, ustvari, da li ta knjiga *Kornjača* uopće postoji, ali o njoj mi je pričao Tonko Maroević.

Misterij je to s kućnim bibliotekama i autorima poslaganima po abecedi. Postoje i nizovi gdje je urednik jači od svih autora koje je objavio. Tako da sam, što sam stariji, sve više u napasti da razbucam dugi, smireni abecedni tok koji teče od Ahmatove i Adorna do Žanića i Žmegača, i da somovoljno poslažem u jedan blok sve knjiga iz biblioteke XX vek. Onaj mali šareni niz, naslove koje zovem Ivan Čolović, blok koji je njegova lična konfesija. Kozmos Ivana Čolovića je i moj. Iz njega sam doslovno učio a ne samo uživao, i kad se danas pitam što mi je u glavi, onda je to dobrim dijelom ono što je on u nju stavio. Ivan Čolović, moj lični Peter Suhrkamp, moj lični Gallimard.

Kad sam kod toga, Bora Ćosić imao je samo jednog urednika, Miloša Stambolića. Najvećeg gospodina i kolegu kojeg sam vidio. Nolitova glavnog urednika. Koji je, između ostalog — između ostalog! — izdavao biblioteku Sazvežđa. Što je ona značila, danas je jedva moguće zamisliti. A Bori Ćosiću Stambolić je izdavao veliku, dostojanstveno tiskanu i u plavo platno uvezanu seriju. Sigurnom rukom, odano, uvjeren u veličinu pisca i značaj tekstova. Svi mi ostali Ćosićevi urednici samo smo fusnota, slučajnici, u usporedbi što je i kako Miloš Stambolić izdavao od toga pisca. No sudbina nije htjela. Stambolićev Nolit, Nolit Ota Bihaljija Merina, urušili su se kao i mnogo toga u Beogradu kad su na vlast došli Slobodan Milošević i njegova žena Mirjana Marković. Strovaljeno je gotovo sve, a Miloš Stambolić polako mi je nestajao s horizonta. Kako i ne bi. Tresnulo mu je i u samu kuću. Njegov brat Ivan, za kojeg se govorilo da ima pleća da izvuče Srbiju, herostratski par Milošević/Marković

dao je ubiti. Jednog jutra u jednom beogradskom parku, dok je trčao, kidnapiran je, ubijen i bačen u bezimenu šumu daleko od Beograda. Herostratski par je onaj infernalni koji u zadnjem poglavlju Pekićeva *Besnila* u krvavom ludilu pleše na terasi opkoljene aerodromske zgrade, a dolje su već svi mrtvi.

Da je Stambolić bio jedini pravi izdavač Bore Ćosića, može, naravno, biti predmet diskusije, možda ni sam Bora Ćosić ne misli tako. No da stanete pred onaj metar Ćosićevih knjiga kod mene doma, vidjeli biste da tamo usred njegovih knjiga i knjižica stoje Stambolićeve poput stupova.

Gledajući police, dakle, i u njemu moj rastrzani, kao nabacani niz Bore Ćosića, on ima još nekoliko povijesti. Jedna važna je svakako povijest njegovih seljenja. Prvo se nalazio, u nastajanju tako reći, u Šulekovoju ulici 23, kući u kojoj sam rođen i odrastao. Šulekova je jedna ulica koja se odvaja od Zvonimirove ulice prema sjeveru. Tamo se metar počeo slagati u jednoj biblioteci sa staklenim vratima koju su mi roditelji kupili za maturu. Zanimljivo: kad se iz Šulekove izade na tramvajsku stanicu, vidi se, na južnoj strani prema Heinzelovoj, kuća u kojoj je Bora Ćosić par godina živio kao dijete. To tada nisam znao. Kasnije su knjige Bore Ćosića bile dvadesetak godina malo dalje, u paralelnoj, Smodekovoju ulici, bliže Harambašićevoju i Dinamovu stadionu. Tu su živjele težim životom, jer sam dao napraviti duge police u potkrovlju koje su se jako prašile, pa se stalno brisala prašina, pri čemu stradaju ovitci i, dakako, lomnija broširana izdanja. To kažem, jer u teoriju polica neizostavno ide i predmet: teorija i praksa brisanja prašine. Jedno od najtežih poglavlja, s njime se mučimo cijeli život: s krpom, s mufom, s usisavačem, pojedinačno i vadenjem, stalno ili dva put godišnje, i da li uopće? Ima zastupnika i te teorije. Pusti ih da stoje, vadenjem se samo oštećuju.

Danas Bora Ćosić stanuje u zaselku Kosinožićima, u jednoj prilično osamljenoj istarskoju kući. Tu ima velike prednosti, jer mi ljudi mnogo manje krađu knjige, a krađu ih posebno ljeti, kad prođu i vele: Nemam ništa za čitati. Prezirem te lopove. Nemaju pojma o knjigama, niti da se one kupuju u knjižarama, a još manje znaju o Bori Ćosiću, u kojega se kunu, jer postalo je šik čitati ga, a pogotovo zvati ga samo »Bora«. Stanu oni dakle u Istri pred mojim metrom Bore Ćosića i puste kliktaj »Ovo moram pročitati!«. Ignoranti, redovito se bace na ona impresivna Nolitova izdanja, a ne na krhka prva izdanja iz šezdesetih godina, prave dragocjenosti, raritete.

Otkako se iz Smodekove preselio sa mnom u Kosinožiće, Bori Ćosiću je i mnogo bolje. U Istri ima manje prašine i u puno je boljem društvu. U selidbi sam naime morao svesti biblioteku na najvažnije knjige i pobacao drugorazredne stanovnike abecednog niza. Pa sad živi stisnut zajedno s Thomasom Bernhardom, Cvetajevom i Albertom Camusom s jedne strane, a s druge strane sa Željkom Čorak, Ivan Čolovićevem (*Bordel ratnika!*) i Marijom Čudinom. Koja intimnost, koje društvo. Preko puta, s druge strane sobe, gledaju ih mr-

ko strogi Ibsen, Krleža i Kafka. Sve neki zakočeni tipovi. Svaki put kad ih sa sobom poneseš u krevet, prvo se moraš nakašljati.

A onda sam tu i ja. Brisač prašine. Nemojte misliti da je naš odnos baš uvijek bio blistav. U braku smo već četrdeset godina. Ne volim ja baš njega cijelog, kad ga ovako pogledam u policama. Imali smo jednu tešku fazu pred par godina. Bio je težak kad je otišao u Berlin. Knjige su mu bile drugačije. Napisao je čitavu seriju malih, sumornih knjiga o činjenici egzila. Mučne tekstove o snalaženju u nigdini i pustoši. Neki su melankolični, neki bespomoćni, neki dramatični, ali ne i neočekivani. Inače tako rafiniran i suveren, moj Bora Ćosić se zatekao u žanru klasičnog emigranta, čovjeka samo s pasošem i kovčegom. Sudbina, žanr bili su jači, i u stvari klopka. Velika jugoslavenska operacija izganjanja literature i literarnosti je uspjela. Znao sam to, promatrao, no ipak, bio sam malo ljut na Boru Ćosića.

Onda je to prošlo. Pomalo se vraćao u staru formu i napisao veličanstvenu knjigu *Consul u Beogradu*. I, kao neku vrstu njene fusnote, *Put na Aljasku*. U njoj je jedno od najvećih mjesta koje je ikad stavio na papir: kako stoji na jednom bezličnom parkingu negdje u Hrvatskoj i u zraku si crta kuću koja je nekad tamo stajala. Pra-kuću Ćosićevih, kuću svog djeda, ili strica. Kuće odavno nema, ali na trenutak ona stoji u zraku, kao od svile koja lebdi. Poslije je napisao čarobno *Kratko detinjstvo u Agramu*, divan portret svoje majke kao mlade žene.

S time se moj metar nastavljao razvijati u željenom pravcu. Stojeći pred njim, mogu proći pogledom preko njegova života i sigurnim prstom na preskokce dotaknuti one koje su meni njegov najvažniji niz: *Priče o zanatima*, *Tutore*, *Consula u Beogradu* i *Put na Aljasku*.

Postoje i drugi nizovi u Bori Ćosiću. Na primjer *Mixed media — Sodoma i Gomora — Dobra vladavina*. Ili *Poslovi / sumnje / snovi Miroslava Krleže — Doktor Krleža — Musilov notes — Dnevnik apatrida*. Ali o tome drugi put. Ovo je bilo samo o tome kako je stajati pred policom za knjige.

Teofil Pančić

Bora Ćosić, tramvajski putnik

Veče je bilo muzgavo i mokro, idealno za bekstvo između četiri zida, ali ta su željena četiri zida daleko, a ja sam umoran. Prelazim ulicu kod Studentskog kulturnog centra i onda ugledam tramvaj kako se survava niz ulicu nazivanu nekada po jednom generalu sovjetskom, a danas po jednom manastiru srbijanskom, pošto su nas i jedan i drugi — i general i manastir, naime — od nečega zasigurno oslobodili te smo ih za zasluge ovako, celom jednom ulicom, nagradili. Ne idem obično tim tramvajem, nije mi usput, ali u hipu inercija tela koje bi da sedne u toplo i suvo odlučuje umesto mene i evo me već unutra dok šklopocija veselo cinciliniče niz ulicu ka glavnoj postaji zbrkanog velegrada u trajnom pokušaju. Tražim sebi mesto i onda krajičkom oka ugledam sedokosog gospodina koji sedi i gleda me, u magnovenju mi se učini da bi to mogao biti pisac Ćosić, Bora Ćosić, onaj koji je zapravo i napisao dobar deo tog grada kojim sada taj tramvaj juri, ukoliko je to uopšte još isti grad: mislim, onaj koji je Bora Ćosić napisao i ovaj kojim sada huji taj tramvaj, sa jednim sedokosim gospodinom u njemu.

Kako mi je ta pomisao došla, tako sam je odmah i otpustio, jer otkud bi, zaboga, Bora Ćosić se obreo u jednom pokislom kasnovječernjem tramvaju beogradskom prometujućem na liniji broj 7, kad je Bora Ćosić ko zna gde, a i kada je ovde valjda se kreće gradom nekako drukčije, a ne onako kako činimo mi ostali, koji još formalno živimo tu, pošto nismo umrli, a i ako jesmo, umrli smo negde drugde. Jer, u novijim beleškama o piscu Ćosiću lepo piše: »Rođen u Zagrebu, umro u Beogradu, živi u Berlinu.« Pa onda nekako zamišljaš da taj što je onomad umro u Beogradu se ne voza tramvajima beogradskim, a i ako bi se pokušao voziti pitanje je bi li to bilo moguće, ontološki koliko i papirološki, i da li bi mu revizor tražio kartu na uvid, i imaju li oni koji su umrli baš u Beogradu neki popust za vožnju?

Onda me, međutim, taj sedokosi gospodin oslovljava po imenu, i sada više nema nikakve dvojbe da to baš Bora Ćosić, u društvu supruge, sedi u tom tramvaju koji se obrušava ka reci koja je dugo bila granica ovog grada, a još duže granica među imperijama i svetovima. Pa da, shvatam, bila je tako plitka i površna moja pomisao da to ne bi mogao biti Bora Ćosić zarad one činjenice iz beleške pisca o piscu, plitka zato što nigde ne piše i nigde nije kazano da onaj koji je u nekom gradu umro ne bi se mogao i želeo i smeo voziti njegovim tramvajima, a to sam trebao i sam znati, barem zato što sam, baš poput njega, i ja takođe umro, i to negde u isto vreme, samo u jednom drugom gradu, koji ima malo drukčije tramvaje, a tramvaj na liniji 7 mu vozi u Dubravu, što ja znadem celoga života, mada nikada nisam skupio dokaze da ta Dubrava uopšte postoji, da je još nešto osim mesta gde tramvaji odlaze kad postanu nevidljivi, i odakle se vraćaju kad nam zatrebaju.

Pa i sad smo, evo, ovde, u tom gradu gde se Bora Ćosić rodio, a ja umro, pa nas to ne sprečava da se vozimo tramvajima, niti mene šta god sprečava da u gradu u kojem sam umro noćivam u hotelu, što mi je nekada bilo apsurdno i nezamislivo, baš kao što i Bora Ćosić kada dođe u Beograd zanoći, recimo, u Mažestiku, inače jednom hotelu koji je takođe Bora Ćosić napisao, što pre što nakon svoje smrti beogradske. Tja, rekao bih da je štošta što nam je bilo nezamislivo pre naših smrti beogradskih i zagrebačkih danas postalo normalno, a to valjda govori o tome da smo u svojim posmrtnim egzistencijama zabasali u svet iza ogledala, pa nam se u njemu valja razabrati, a i ovaj uzgredni zapis koji nastaje pod jednim muzgavim i kišnim prozorom zagrebačkim jeste samo jedan od neuspešnih pokušaja u tom razabiranju.

Pre nego što je, hm, da li odlučio umreti jednome Beogradu koji više nije bio za život, ili tek mirno prihvatio posledice jedne nad njim izvršene egzekucije, kako god, pre svega toga Bora je Ćosić napisao sve one knjige koje trajno konstituišu bitan deo našeg »sentimentalnog odgoja«, mada je u njima malo čega sentimentalnog bilo. Nema toga što čini najvitalniji tok kniževne i uopšte kulturne modernosti druge polovine dvadesetog veka u ozračju ne samo srpskom i beogradskom, nego onome koje pokriva sav taj naš jezik iz jednoga Slamnigovog stiha, a da u tome Bora Ćosić nije ovako ili onako sudelovao, da to nije modelirao, opisao, zadao šprancu za manje darovite. I da je, gluho bilo, onih godina Bora Ćosić osim u Beogradu umro i svugde drugde, danas bi po njemu ulice i škole nazivali, bila bi i neka nagrada za mlado spisateljstvo s njegovim imenom i ko zna još šta sve, bio bi dakle tako lepo mrtav, omiljen i bezopasan, ali eto, Bora je Ćosić tada izabrao ili prihvatio da umre samo Beogradu i samo u Beogradu, i da o razlozima toga umiranja u još mnogim svojim posthumno napisanim knjigama ostavi svedočanstvo, dakako literarno a ne kakvo juristički upotrebljivo, ali izgleda da je i takvo svedočanstvo mnogima bilo nepodnošljivo pa su se potrudili da on u tom Beogradu umre što više, a bogme i da se zaboravi da je ikada i živeo. Tako vam je to sa budalama:

konstitutivno su nesposobne da shvate da će lakše pisac nadživeti grad koji je prethodno napisao, nego što će grad nadživeti ubijanje ili navođenje na građansko samoubistvo takvoga svog pisca.

Ta operacija, slobodan sam vas izvestiti, na koncu nije uspela niti je uspeti mogla, čemu je još ponajmanje dokaz onaj moj kasnovečernji tramvajski susret sa živim Borom Ćosićem umrlim u Beogradu. Važnije je to da postoji, da pače i raste, i neki Beograd kojem je Bora Ćosić vrlo živ i vrlo potreban, a biće da vredi i obrnuto, i da je taj Beograd nastao na temeljima, ako hoćete i razvalinama, onog Beograda koji su napisali, dakle stvorili, njegovi ponajbolji pisci, a među kojima Bora Ćosić daleko je od toga da bude na poslednjem mestu.

Nekada nekim gradovima moraš umreti baš zato što bi jako, prejako želeo u njima biti živ, i zato što je biti živ u njima nešto što je važan, možda presudan deo onoga što te čini onim što jesi. Hodajući ulicama onog mraovićevskog »dobrostitovoga grada Zagreba«, mada mrtav u njemu već dvadesetak godina, živ sam na jedan način na koji nigde drugde ne mogu biti živ, i sokovi koji struje mojim telom i sveću drugačiji su i življi nego drugde. A tako isto, slutim, i onaj Bora Ćosić kao pojava sedog gospodina u jednom poznom tramvaju ili u kafeu hotela Mažestik jeste jedna beogradska pojava višeg reda, jeste zapravo prava slika grada, njegova srž, a ono drugo neke su nuspojave, neretko neprijatne kakve već nuspojave znaju biti. Verujem da smo se odlično razumeli, na svim našim narečjima kojima Bora Ćosić besprekorno vlada, i na kojima smo živeli i umrli.

Dražen Lalić

Miljenko Smoje u svom, našem vremenu

82

»Ako postoji drugi svijet, i tamo će novinara čekat makinjeta. Ja ću se javjat s neba oli iz pakla, jebe me se, glavno da se javjan. I ako je nebo demokracija, a pakal socijalizam, potpuno mi je svejedno di će me sveti Petar bacit. Čak pri u pakal, sigurno je tamo više interesantnoga svita za činit intervjuje i reportaže.«

Miljenko Smoje (1994.)

Smoje je održao obećanje: javio se s drugoga svijeta. Dogodilo se to posredstvom autora Željka Rogošića i Darka Harapije te sudionika (70 kazivača) dokumentarnoga serijala »Libar Miljenka Smoje« koji se rane jeseni 2012. godine prikazuje na Hrvatskoj televiziji. Poziv da budem jedan od govornika na zagrebačkom predstavljanju toga filma, koje je održano 19. rujna, ponukao me je da ponovo uzmem u ruke neke tekstove Miljenka Smoje. Prelistavanje »Dnevnika jednog penzionera«, »Kronike o našem Malom mistu« »Pasjih noveleta« i drugih knjiga, kao i nekih novinskih članaka samoga Smoje i o Smoji iz moje arhive, oraspoložilo me je i duhovno osvježilo, što uopće nije lako u ova ozbiljna, »šugava« vremena.

»Libar Miljenka Smoje« sadrži mnogo zanimljivih informacija i mišljenja o najpoznatijem žurnalistu i piscu — sebe je smatrao »po i po novinarom i humoristom« — Dalmacije u drugoj polovini prošloga stoljeća. Taj je film vrijedan, uz ostalo i zato što kroz riječi i pokretne slike koje se odnose na interesantnoga Smoju donosi priču o mijenama kolektivnoga duha u Splitu i drugim mjestima te regije i Hrvatske u posljednjih šezdesetak godina.

Emitiranje toga filma je dobrodošli povod (ovaj tekst nije recenzija toga dokumentarnog serijala) za analiziranje Smoje kao fenomena. Bjelodano je da

se kod njega radi o specifičnoj pojavi velikoga i dugotrajućega značenja za naš kulturni i društveni život, koja već dugo izaziva snažan interes javnosti. Svoje poglede na taj fenomen, za njega vezana javna reagiranja (prisutna za Smojina života, ali i od jeseni 1995., kad je umro, do danas) i uopće Smojin međuodnos s društvenim okruženjem izlažem onima koji bi za rečenu »problematiku« trebali biti najzainteresiraniji — čitateljima časopisa za književnost.

Riječi koje krvare i plaču

Prije svega valja istaknuti kako Miljenko Smoje nije mogao bez pisanja: »Ako ne napišem bar dvi kartice na dan ja san bolestan, a ako san bolestan, čin seden za makinjetu ništa ne ćutin, ništa me ne boli, sve zaboravin« (Smoje, 1994.). Pisao je vijesti, putopise, reportaže, humoreske, feljtone, komentare, TV scenarije, romane... Objavljivao je zaista mnogo: više tisuća novinskih kartica, od kojih je tek mali dio sabran u sedam knjiga. Prasio je bilješke i tipkao po tastaturi s uvjerenjem kako se baš u tome sastoji suština ljudskoga postojanja. Čovjeka je efektno definirao kao »jedinu beštiju koja piše« (Smoje, 2004: 25). A pisati ne znači drugo do misliti, kako je ustvrdio Miroslav Krleža. Međutim, »životinja« koje originalno pišu i misle kod nas je doista malo.

Smoje je pisao jedinstvenim stilom. »Imao je uho«, i to vrlo prijemčivo i uvježbano, za jezik ulice koji je vješto obrađivao i transferirao na papir. Dok sam minuloga ljeta čitao neki Smojin novinski članak, sjetio sam se misli američkoga filozofa Ralpa Walda Emersona: »Jezik ulice je uvijek snažan... Kad bismo te riječi prerezali, one bi prokrvarile.« (prema: Lalić, Leburic, Bulat, 1991.) I pritom sam pomislio: u Smojinim tekstovima i scenarijima mnoge riječi s ulice, »prerezane« odnosno obrađene u duhu pažljivoga čitatelja ili slušatelja, ne samo što krvare, nego i plaču, kako od žalosti, tako i od smijeha... Ne odnosi se to na sve što je Smoje »stavio na papir«: pokadšto je njegov jezik bio banalan i na razini puke »ćakule«. Pokadšto je pisao s greškama, što uz ostalo treba povezati s kratkim rokovima koji su ga nerijetko prisiljavali da jako brzo piše i predaje tekstove.¹

Njegov stil je posebno određivao smisao za izlaganje životnih pojedinosti. Ante Tomić, na neki način jedan od njegovih nastavljača, o tome je ustvrdio sljedeće: »Stil mu je bio okretan, imao je živu rečenicu i divan smisao za detalj, osvježavajuće ga je bilo čitati u vremenu koje je bilo zapravo užasno nenaklonjeno pravom novinarstvu.« (Tomić, 2008.) Smojina vezanost za pojedinosti (za njega je novinska reportaža, kako je rekao u jednom intervjuu, bila

1 U »Dnevniku jednog penzionera« Smoje se ovako požalio na uvjete rada: »Nikad nisan jema vrmena pošteno ispraviti rukopis, i puno mi se puti dogodilo da bi počela misliti, da bi mi ideje škopjale tek kad bi rukopis, odnosno mašinopis, preda. I onda bi se griza.« (Smoje, 2004: 15)

detalj) izvivala je iz njegova neprispodobiva smisla za marginalno. A (naizgled) sporedno se naposljetku, kao što valjda znamo, pokaže bitnijim od naizgled važnoga. U modernističkom vremenu kojim su dominirale političke ideologije i druge «velike priče», on je na neki način, uz ostalo, bio postmodernistički pisac »malih priča« koje dugo u našoj književnosti nisu bile dostatno izražene.

Tomić sjajno razmatra Smojinu pohvalu marginalnosti koja se u različitim tekstovima često izražavala u javnoj samokonstrukciji njega samoga kao priprostoga, neupućenoga: »Prikazujući se nevještijim nego što je zaista bio, a to je velika vještina i Twaina i Hašeka i svih velikih humorista, prevario je glupane koji nisu shvaćali da je upravo margina središte, a da je istina u detalju, i da je ovaj život danas i ovdje, život koji tuče u velovaroškim kaletama, na peškariji i pazaru, među briačima, škovacinima i kurvama, ljepši i plemenitiji od svake ideologije.« (Ibid.)

Miljenko Smoje je kao novinar »bez pardona« koristio dijalekt koji su u vrijeme njegova života govorili mnogi njegovi sugrađani i drugi Dalmatinci, pa je zasigurno za to vezana autentičnost znatno pridonijela velikoj čitanosti njegovih tekstova. Nije se ustručavao napisati i objaviti — koliko znam o prilikama u nekoliko najvažnijih medija s kojima je surađivao, sve što bi taj Nestor dalmatinskoga žurnalizma predao uredništvu izašlo bi u novinama — »šporke« (prljave, nepristojne) riječi. Bio je svjestan, kako je napisao u jednom tekstu, te svoje mane — da mu koji puta »uteče« gruba riječ. Međutim, više je puta u svojim člancima ustvrdio kako zlo nije u govorenju i pisanju, nego u ponašanju: »Meni riči ne smetaju, meni dila smetaju.« (Smoje, 2004: 259) Svoj odnos prema tom medijsko-moralnom prijeporu ovako je definirao u jednom intervjuu: »Prvo, ja uopće ne duperan grube riči, osim koliko je nužno. Ali, naravno, ja ne mislin da je, recimo, kurac gruba rič. To je jedna normalna rič, rič na svome mistu. A grube su riči rak, bolest, nasilje, mržnja...« (Smoje, 1994.)

Pisao je dalmatinskim dijalektom, ali ovisno o vrsti teksta u različitim (pod)narječjima. Dok je u novinama pisao »po spli'ski«, u scenarijima za televizijske serije i filmove prisutni su različiti idiomi vezani za Dalmaciju. Sociolingvist Ivo Žanić je na zagrebačkom predavljanju dokumentarnoga serijala ustvrdio kako se primjerice u »Našem malom mistu« čuju četiri osnovna govorna tipa u Dalmaciji: živi splitski najviše prisutan u liku Roka Prča, prilično prevladana (osim u određenim sredinama) čakavica Ivana Trogirana, »vlaški« (dalmatinsko brđanski) dijalekt kod Anđe, te dubrovački jezični idiom izražen u govoru Brice.

Još za vrijeme njegova života i posebno nakon što je umro neki su novinari i drugi pokušali pisati na sličan način, ali uglavnom bez većega uspjeha; samo su se pojedini novinari i pisci, primjerice, pok. Đermano Ćićo Senjanović ili pok. Milorad Bibić Mosor, po svome »narodskom« stilu približili Smojinoj jezičnoj originalnosti. Međutim, Smoje je znatno utjecao na prilično uspješno i

raznovrsno upoznavanje regionalne i šire javnosti sa specifičnim dijalektom Splita i drugih mjesta srednje Dalmacije.² Kao što je poznato, to je narječje već u duljem razdoblju jako prisutno u našem javnom životu, i to ponajviše posredstvom zabavne i druge glazbe. Popularni glazbenici kao što su Gibboni, Oliver Dragojević, Hari Rončević, rock-grupa Daleka obala i Marijan Ban, te neki drugi zapravo idu već širokim putem tekstualno–dijalektalne autentičnosti koji je najviše probio Smoje. A The Beat Fleet (TBF), vodeći rap i hip-hop bend na ovim prostorima, u nekoliko svojih pjesama atraktivno koristi sample iz »Našega malog mista«.

Plodovi pisanja

Smojino originalno i samoprijegorno pisanje donijelo je pregršt vrijednih plodova, kako medijskih tako i umjetničkih. Bio je jako popularan, čak slavan. I to ponajprije među »običnim« svijetom. Razloge za to su pokušavali dokučiti ozbiljni analitičari teksta. Tako je pok. Anatolij Kudrjavcev o Smoji napisao: »Trenutak šale za njega je bio kudikamo važniji i presudniji od velikih ozbiljnosti, a mali ljudi i njihove sitne, apolitične doskočice bili su ključni motivi njegova razmišljanja i pisanja.« (Kudrjavcev, 1995.)

Slobodan Prosperov Novak mu je u »Povijesti hrvatske književnosti«, suprotivo mnogim književnim i društvenim elitistima koji su (bili) narogušeni na Smoju kao autora koji se obraćao širokoj publici, dao razmjerno velik prostor i vrlo pohvalnu ocjenu: »Miljenko Smoje jedan je od najboljih stilista hrvatskoga novinarstva, pučki pripovjedač i humorist duboke emocionalnosti, pisac koji je još jednom potvrdio kako su duboke i nužne veze između dobroga novinarstva i najbolje književnosti.« (Prosperov Novak, 2004: 120)

Istaknuti povjesničar hrvatske književnosti Smoju i njegovo djelo britko povezuje s nekim važnim obilježjima društvenoga konteksta kod nas od šezdesetih do devedesetih godina. Prema njemu, Miljenko Smoje je »analizirao društveni moral socijalizma i postsocijalizma. Kao otvorenu knjigu čitao je degradacije toga morala, ispisavši najkritičnije stranice o profiterima svih boja«; Prosperov Novak još ističe: »Pisao je beskompromisno i točno kritički uočavajući, u svojim poznim godinama, iz svoje navodno umirovljeničke vizure, kako je u devedesetim godinama nacionalizam u Hrvatskoj postao završna faza komunizma.« (Ibid., 119)

2 Boris Vušković, ugledni splitski sociolog, ustvrđujući kako je Smojino djelo žurnalistički i literarno izazvalo rezonancu i izvan regionalnih granica, iznio je sljedeću ocjenu: »Na tom planu Smoje je stvorio poseban dalmatinski jezik, rekao bih neku vrstu dalmatinskog esperanta, koji je istodobno razumljiv ne samo u Trilju i Visu, nego ga bez češćeg zagledanja u Klaićeve priručnike mogu razumjeti i svi sudionici Brankova kola.« (Vušković, 1987.)

U ovom članku pokušavam, ne samo kao sociolog nego i kao ljubitelj književnosti i čitatelj novina, krenuti korak dalje u raščlambi međuodnosa Miljenka Smoje i društvenoga ambijenta u kojemu je živio i radio. Taj je međuodnos važan, uočavam, ne samo u povijesnom pogledu, nego i s obzirom na neka bitna obilježja i aspekte političkih i društvenih odnosa kod nas u posljednjih sedamnaest godina. Također, vidljivo je kako se važnost rečenoga međuodnosa ne tiče samo Splita i Dalmacije, nego i Hrvatske u cijelosti. Tako Prosperov Novak ocjenjuje da je Split Smoji bio »čitav svijet ali je iz njega uspio pogledati duboko u dušu moderne Hrvatske, u njezine nesporazume s identitetom i moralom« (Ibid., 119). Promjene u odnosu javnosti prema Miljenku Smoji i njegovu djelu, izražene u najširem rasponu od politički induciranih napada na njega (kao navodnoga Jugoslavena, autonomaša, komunjaru i slično) u devedesetima pa sve do različitih nastojanja posljednjih godina da se Smoje »kanonizira« (Pavičić, 2012.),³ razotkrivaju ne samo mijene i prijepore političkoga i društvenoga života na lokalnoj (splitskoj) i regionalnoj (dalmatinskoj) razini, nego i na širem nacionalnom prostoru.

Smoje i ja

Prije analiziranja nekih za mene posebno važnih društvenih aspekata rečenoga fenomena, nekoliko osobnih napomena. Smoju sam osobno upoznao i dva puta, početkom 90-ih, kratko razgovarao s njime. Na žalost, zaboravio sam — krhko je sjećanje — o čemu je bila ta »ćakula« i što mi je pritom rekao. Međutim, još sam u dječjačkoj dobi znao da meni najomiljeniju (zbog Hajduka kao teme, ali i otkvačenoga, atraktivnoga stila označenoga namjernim pravopisnim greškama) kolumnu »Mali Marinko« u Slobodnoj Dalmaciji piše taj čovjek u jeansu i s tamnim naočalima kojega sam često viđao, uglavnom kako šeta ruku pod ruku s nekim prijateljem ili poznanikom, na splitskim ulicama i trgovima. Kao desetogodišnjaku mi je bilo poznato kako je baš Smoje autor scenarija za »Naše malo misto«, seriju koju su nedjeljom navečer, toga se jasno sjećam, baš svi gledali pa bi javni prostori sasvim opustjeli.

Iznimne važnosti novinara i pisca Smoje, međutim, postao sam zaista svjestan u prvoj polovini osamdesetih kao student u Zagrebu. I to ne samo zbog nostalgije za zavičajem koju su njegovi članci neprispodobivoga kolorita (Dalmacija je za njega bila »u prvom redu lipi, svitli, čisti litnji dan«) u *Slo-*

3 Jurica Pavičić ocjenjuje posljednja nastojanja da se Smoje »kanonizira« razumljivima i ljudski simpatičnima, ali deplasiranima: »Ali – njegov svijet – svijet 'anarkišta', bezvjernika, skeptika koji se rugaju svakoj pompi, spadala koji svaku ideologiju prokazuju kao šaradu i koprenu, iracionalnih individualista koji se opiru svakom licu množine – potpuno je nespojiv sa središnjom strujom hrvatske nacionalne ideologije i s njenih pet–šest aksiomatskih laži o vlastitom identitetu, povijesti i kulturi.« (Pavičić, 2012.)

bodnoj istovremeno i poticali i ublažavali. U to vrijeme stjecanja znanja i iskustava shvatio sam da se radi o autoru velikoga značaja, jednom od zaista rijetkih koji imaju sposobnost da promijene poglede čitatelja i gledatelja na kulturna, politička i društvena zbivanja.

S njime sam se pak osjetio posebno povezanim kad smo početkom devedesetih obojica bili angažirani u *Slobodnoj Dalmaciji* (glavni urednik bio je pok. Joško Kulušić). Miljenko Smoje, koji je prema Zlatku Gallu »za Slobodnu Dalmaciju u njenom arhajskom razdoblju učinio više nego li Pulitzer za tiskovine sjevernoameričkog kontinenta« (Gall, 1995.), u tim je novinama tada, iako već dulje od desetljeće umirovljenik, objavljivao izvrsne tekstove. Njegovi rijetki dolasci u redakciju — članke je pisao kod kuće, a po njih je uglavnom išao vozač — za nas mlade novinare zaista su mnogo značili. Pisali smo u najboljim novinama toga vremena na ovim prostorima. Međutim, nakon što su državotvorni kriminalci (ili kriminalni državotvorci, ovisi kako se motri) financijsko–pravnim malverzacijama preuzeli *Slobodnu Dalmaciju*, Smoje je prestao objavljivati u tom mediju (ubrzo je nastavio u *Feral Tribuneu*). A nas 55–ero novinara i drugih radnika je zbog sudjelovanja u četverodnevnom štrajku i ostalih oblika političke neposlušnosti i nepodobnosti ostalo bez posla. Prije toga smo bili izloženi različitim šikaniranjima i prijetnjama. Kakvo je to vrijeme bilo! Tako važno, sudbonosno za ovu zemlju da na neki način, barem po svojim teškim posljedicama, još uvijek traje.

Proizvod i proizvođač svoga vremena

Miljenko Smoje bio je po mnogo čemu »proizvod svoga vremena«: ratova i mirova, represija i sloboda, »mršavih« (kriznih) i »debelih« (prosperitetnih) godina... Kad je izbio Drugi svjetski rat tek se zamomčio, a umro je u listopadu 1995., dva mjeseca nakon što je okončan posljednji »nastavak politike drugim sredstvima« u Hrvatskoj. Rijetko dugotrajnu karijeru novinara proveo je u vremenskom rasponu od socijalističke kolektivizacije početkom pedesetih pa do privatizacije i pretvorbe društvenoga vlasništva u prvoj polovini devedesetih. Umro je baš kada kad se povijesni krug (od mira do rata i natrag; od siromaštva na blagostanje i *vice versa*; od kapitalizma do socijalizma pa opet na kapitalizam itd.) zatvorio.

S druge strane, Smoje je itekako bio i proizvođač svoga vremena. Svojim mislima utipkanima »makinjetom« priskrbio je mnogošto vrijedno za svoj grad i zavičaj te društvo u cijelosti. I to toliko vrijedno da je znao mijenjati duh vremena u kojemu je živio: Smojini novinski članci i drugi tekstovi kod »običnih« ljudi nerijetko su dovodili do preispitivanja uvriježenih pa i dogmatskih stajališta. Recimo, u javnosti su poput političkih eksplozija odjeknule njegove kritike odnosa vladajućih komunista prema slavljenju Božića i vjeri, naje-

fektnije izražene u čuvenoj epizodi »Borbena ponoćka« serije »Naše malo mi-sto« koju mnogi smatraju najboljim proizvodom televizije kod nas uopće.

U njegovim člancima, scenarijima i romanima može se razabrati njegova sociološka imaginacija, odnosno sposobnost analitičkoga smještanja života pojedinaca u širi društveni kontekst. (Mills, 1959.) Iako po profesiji nije bio sociolog (diplomirao je pedagogiju, a jednu je godinu čak proveo na studiju teologije), Miljenko Smoje je znao smisleno povezivati individualne teškoće i društvene probleme. Uglavnom je koristio postupak: pošao bi od pojedinosti vezane za određenoga čovjeka (često sebe samoga) ili skupinu, od neke tople ili gorke ili na drugi način interesantne ljudske priče, pa bi na osnovi toga popočavao, samo u naznakama ili opširnije. Na taj način je dao vrijedne poglede na različita društvena zbivanja u Splitu i drugim mjestima Dalmacije u doba koje je bilo usmjereno promjeni i napretku, ali koje je u stvarnosti imalo različite značajke i ishode.

88

Kroničar modernizacije na naš način

Smoju shvaćam ponajviše kao kroničara socijalističke modernizacije u Dalmaciji, pa i u Hrvatskoj u cijelosti. U raznovrsnim tekstovima često je opisivao istodobno suprotstavljeni i usklađujući odnos između različitih nacrti za življenje u Dalmaciji izloženoj politički konstruiranoj i ubrzanoj modernizaciji, ponajprije izraženoj u industrijalizaciji i urbanizaciji. Koristeći pojmovni aparat velikih sociologa (Merton, 1957.; Županov, 1995.), moguće je ustvrditi kako su se tada kulturalni ciljevi znatno promijenili i postali dominantno označeni razvojem, materijalizmom, hedonizmom i sličnim vrijednostima, ali su ih u životnoj zbilji pojedinaca i obitelji, naročito u kriznim osamdesetima, institucionalna odnosno društveno poželjna sredstva za ostvarenjem pratila tek djelomično i uglavnom s teškoćama.

U povijesno kratkom razdoblju od kraja pedesetih do samoga početka devedesetih godina prošloga stoljeća, građani Splita i drugih dalmatinskih mjesta usvojili su neke nove vrijednosti, ali su zadržali mnoge stare ideje vodilje i obrasce življenja. Lucidni Smojini uvidi u društveni život, posebno u svakidašnjicu njegovih sugrađana i drugih Dalmatinaca, u mnogočemu su dali potvrdu za važnu tezu pok. Josipa Županova prema kojem je modernizacija donijela promjene u »ideološkom omotaču«, dok su se u »dubljim slojevima« društva zadržale radikalni egalitarizam (»uravnilovka«), kampanilizam i slične vrijednosti u kojima se izražavao kontinuitet s tradicionalnim društvom. (Županov, 1987.)

U društvenoj zbilji toga vremena moderne i tradicionalne vrijednosti su se u isti mah sukobljavale i prožimale, što je Smoje u razdoblju od šezdesetih do osamdesetih vješto opisivao u svojim člancima o traumama vezanima za bujajući turizam te ostale kulturne i socijalne promjene u »malim mistima«, dina-

mičnom i konfliktnom urbanom životu te sličnim temama. Opisujući te mijene, on nije gubio iz vida važnost utjecaja splitskoga i ostalih dalmatinskih mentaliteta (smatram kako ih ima više: barem zagorski, priobalni i otočni; oni tvore specifični mentalitetni sklop)⁴ očito svjestan da se vanjski uvjeti života lakše i brže mijenjaju od kolektivnih psiholoških osobina.

Ne znam je li Smoje poznao djelo Dinka Tomašića odnosno čitao »Društveni razvitak Hrvata«, iznimno važnu knjigu koju je još 1937. godine objavio taj začinjavac naše moderne sociologije. Međutim, na više se mjesta u Smojinim člancima može razabrati svijest o tome da se i u drugoj polovini XX. stoljeća održala društvena prisutnost nekih važnih »kulturnih i psihičkih osobina« iz zone plemenske (dinarske) kulture. Na tu je prisutnost upozorio Tomašić u svojoj analizi prijelaza iz te kulture u kapitalističko društveno uređenje i zapadno-europsku civilizaciju, ističući pojave kao što su »pomanjkanje autokritike, vlastito precjenjivanje, a potcjenjivanje i netolerancija protivnika, slabo razvijen osjećaj odgovornosti i pomanjkanje smisla za sitan, disciplinirani rad« (Tomašić, 1997: 86–87).

No i sam Smoje je pokadšto izražavao, osobitim načinom, razumijevanje za neku od tih nemilih pojava. Primjerice za posljednju: »Najvrjedniji dil ljudskoga standarda je pravo na linost. Di se puno radi, makar se i puno zarađivalo, tot nima standarda. Standard je u neradu, u linosti!« (Smoje, 2004.a) Međutim, to razumijevanje se uglavnom nije odnosilo na njega, novinara i pisca koji je unatoč »zlim jezicima« radio mnogo i naporno: »U skoro pola stoljeća ni jedan jedini moj rukopis nije ni sekunde zakasnija. Uvijek je bija na uredničkom stolu bar dvi–tri ure pri roka. Kroz cili ti dugi period, kroz cili ti dugi život, ništa nije spričilo moje rukopise da stižu u redakciju — ni bolesti, zubobolje, trbobolje, smrti najbliži, ništa te rukopise nije zaustavljalo.« (Smoje, 1991.)

U odnosu prema društvenom životu Miljenka Smoju su više od kontinuiteta zanimali diskontinuiteti. Pisao je kako mu je ipak draže novo, nego staro doba: »Nemojte mislit da ja plaćen za krunican i guslan. Jebi ti gusle, volin ja ovo. Slaje zaspen na francusku posteju nego na slamaricu.« (Smoje, 2004.a) Dalmatince na početku osamdesetih godina prošloga stoljeća sažeto je opisao kao ljude koji »uče njemački i broje marke« (Smoje, 2004.a); međutim, u istom je tekstu, u »Dnevniku jednog penzionera«, dramatično upozorio na licemjerni

4 Na postojanje specifičnoga mentalitetnog sklopa u Splitu ukazao sam u knjizi »Split kontra Splita« (Lalić, 2003.). U toj studiji o problemima grada naznačio sam neka obilježja »splitskoga stanja uma« (sintagma benda TBF) kao što su pomanjkanje osjećaja za mjeru i sklonost krajnostima, pretjerana vezanost za (bolju) prošlost, kampanilizam, pasivnost i nepoduzetost, vezanost za trendove (»đireve«), neobuzdanost i promjenjivost temperamentna, i slično (Ibid., 319). Navedena i slična obilježja mentalitetnoga sklopa u Splitu druge polovine prošloga stoljeća uglavnom su ustanovljena u novinskim člancima i drugim tekstovima Miljenka Smoje.

konzervativizam kod mnogih ljudi u toj regiji: »Čudan je naš svit! Afitaje posteje, od kuće kažine činidu, nevine jim ćeri za fureštin jubavnicima lancune čistidu, škripu posteji slušadu, krv jin u glavu tuće, a šporku rič ne moru podnit.« (Ibid., 259)

Gore izneseni opis Dalmatinaca od prije trećine stoljeća nuka na svojevrnsni mentalni eksperiment: promišljanje o tome kako bi on »u dvi–tri riči«, da je još poživio, opisao hrvatske jušnjake danas. Možda bi ih označio kao čeljad koja se educira u korištenju interneta (za iznamljivanje apartmana, jeftinije čitanje novina, komuniciranje putem *Skype*–a s članovima obitelji koji žive daleko...), te koja svaki mjesec teškom mukom prikuplja kune za plaćanje navivno podignutih kredita u eurima i posebno u švicarskim francima...

Smojini su tekstovi jedan od najautentičnijih pokazatelja da se modernizacija kod nas, kako do 1990. tako i u kaotičnom razdoblju od do danas u kojem je došlo do velikoga jačanja nacionalizma i političkoga utjecaja Crkve te drugih oblika oblika retraditionalizacije, pokazala kao mnogo proturječniji proces nego što se u njenim počecima vjerovalo. Čak se zbivala kao protumodernizacija i obilježena različitim oblicima barbarstva, na što je opetovano upozoravao istaknuti sociolog pok. Srđan Vrcan, Smojin vršnjak i susjed (Vrcan, 2005.). pisac je protumodernizaciju ipak na drugačiji način analizirao nego sociolog: najviše satirički i ironijski, odnosno koristeći čuvenu tehniku »pile naopako« kojom je osobito izvrgavao poruzi političare i druge »stupove društva«. Pred kraj života je u jednom intervjuu odgovorio da piše dobre satire u novinama zbog toga što »ova naša demokratska vlast ka da jema posebni talent da komediografima, humoristima i satiričarima osigurava bogatu građu, divne podatke, zapravo — život. Lako je bit humorista kad jemaš ovakvu vlast.« (Smoje, 1994.)

Ljubav očima istine

Nužno je ovdje razmotriti ključni aspekt Smojina djela — njegov odnos prema identitetu. Ponajprije je isticao svoju pripadnost Splitu i Dalmaciji; njegova kulturna mapa, sudeći prema toponimima iz tekstova, zapravo je bila omeđena Trstom na sjeverozapadu i Kotorom na jugoistoku, dakle tim dijelom Mediterana. Predrag Matvejević u pogledu Mediterana ustvrđuje kako »ne znamo sigurno ni dokle se prostire: koliki dio kopna uz more zauzima, gdje prestaje i na kopnu i na moru« (Matvejević, 1990: 13), ali se na temelju iščitavanja Smojina djela i poznavanja njegova života može razabrati kako je on Dalmaciju u cijelosti (dakle njen otočni, priobalni i kopneni dio) shvaćao kao dio Sredozemlja. Naime, očito je kako se dobro osjećao u Supetru, Pisku i Trilju (njegova omiljena mjesta) te drugim mjestima Dalmacije, vidjelo se iz njih more ili ne vidjelo. More, ovo Jadransko, za njega kao privatnu (bio je strastveni ribar) i javnu osobu ipak je bilo posebno nadahnuće i medij za poveza-

nost sa cijelim svijetom, ali i »velika kušnja duše« (Musil, prema Magris, 1990.), sudeći uz ostalo po njegovoj osjetljivosti na narušavanje priobalnoga okoliša, ono što se danas naziva »betonizacijom« i druge nemile pojave.

Identitet je za razliku od mnogih u nesamostalnoj (do 1991.) i posebno u samostalnoj Hrvatskoj shvaćao pozitivno, kao emocionalnu i drugu vezanost za grad i zavičaj, ali ne i negativno, u smislu naglašavanja različitosti spram drugih i drugačijih. Istina, nerijetko je u svojim tekstovima kritički pisao o Zagrebu. Primjerice, 1980. je za boravka u tom gradu vezano za svađu s vozačem tramvaja (zamalo ga je zbog njegove nepažnje udarilo to vozilo) napisao: »Ajde k vragu ti i tramvaj! Ko je vidija usrid grada šine stavjat? I ovi Zagrepčani mogli bidu učinit bar dvista metri metroa.« (Smoje, 2004: 61) Mislim da to nije činio zlonamjerno: »brontulanje« vezano za Zagreb više je bilo izraz njegove nostalgije za domom i pripadajuće nervoze za vrijeme zimskih boravaka u ovom gradu. Čak smatram da je i on, slično Arsenu Dediću i mnogima od nas »Dalmoša«, na neki način tajno volio Zagreb, uz ostalo i zato što je to grad u kojem vjerojatno (s obzirom da su mnogi stanovnici Splita po regionalnoj i etničkoj pripadnosti Bosanci, Hercegovci, Albanci i drugi) živi najviše Dalmatinaca.

Poznata je Smojina emocionalna vezanost za Split. I *vice versa*: kao novinar i pisac, tom je gradu (što znači njegovim žiteljima, jer grad čine građani) značio i još uvijek znači slično kao, primjerice, Marija Jurić Zagorka Zagrebu. Kad je Smoje bio »u najboljim godinama«, urbano središte Dalmacije je po mnogo čemu jako napredovalo, vjerojatno više nego ikada ranije u svojoj dugoj povijesti. Od početka šezdesetih do druge polovine osamdesetih to je bio grad u kojemu se održavao jedan od najatraktivnijih festivala pop-glazbe u Europi; u Splitu su igrali izvrsni i međunarodno uspješni sportaši (nogometaši, košarkaši i drugi); proizvodili su se najbolji brodovi poput Amorele i drugi kvalitetni industrijski proizvodi; imao je poticajnu medijsku (*Slobodna Dalmacija, Nedjeljna Dalmacija...*) i kulturnu scenu (HNK u Split u vrijeme intendanture Ivice Restovića) i slično.

U isto vrijeme Split je bio grad bremenit različitim problemima. Smoje je poput doktora Juvenala Urbina, lika iz romana »Ljubav u doba kolere« Gabriela G. Marqueza, imao za grad toliko ljubavi da ga je mogao vidjeti očima istine (Marquez, 1999.). Često je pisao o traumama svoga rodnog grada; posebno je isticao suprotnosti koje urbanu dušu Splita bitno određuju, a koje su (bile) potencirane iznimno brzim razvojem: »Tako vam je to, lipi moji, u nas u Split. Interesantan grad. Brzo raste a jopet gre sve manji, mižerastiji. A jopet sve se u njemu kupi, niko neće da gre.« (prema: Kudrjavcev, 1995.)

Smoje je često pisao o simbolima Splita i Dalmacije, očito svjestan da su oni katalizatori identiteta, snage koje efikasno predstavljaju i ujedinjuju ljude. U jednoj televizijskoj emisiji iz osamdesetih nabrojao je četiri najvažnija simbola Splita: Marjan, Dioklecijanova palača, lijepe žene i Hajduk. U nedostatku

vremena i prostora, ovdje razmatram samo njegov odnos prema posljednjem simbolu, iako i ostali (o Splitsankama je napisao: »Šta san stariji, one su sve lipše«) zaslužuju osvrt. Hajduk je ipak bio najveća strast Miljenka Smoje, koju je s posebnom pažnjom izražavao na papiru.

Taj istaknuti novinar i pisac bio je jako svjestan važnosti sporta, poglavito Hajduka, za formiranje modernoga splitskoga i dalmatinskoga identiteta. U intervjuu za Televiziju Zagreb 1986. godine istaknuo je kako Split na geografskoj karti Europe i svijeta znači malo, ali na zamišljenoj sportskoj karti to je veliki grad, te podsjetio: »A taj sportski Split datira od osnivanja Hajduka.« Zbog toga je čak ustvrdio kako je po njegovu poimanju Luka Kaliterna, čuveni suosnivač i dugogodišnji trener toga kluba te sportski prosvjetitelj, »velik« onoliko koliko su to bili veliki Marko Marulić i drugi istaknuti Splitsani. Takav je Smojin odnos prema Hajduku dolazio do izražaja u mnogim njegovim radovima, uz ostalo i u dvije sadržajem povezane knjige koje je pripremio (prvu u koautorstvu s Davorinom Rudolfom, budućim ministrom vanjskih poslova Republike Hrvatske) povodom pedesetogodišnjice i šezdesetogodišnjice (Smoje, 1971.) osnivanja toga kluba.

Najveću počast Hajduku Smoje dao je početkom osamdesetih u scenariju za »Velo misto«, inače po mom mišljenju u to osjetljivo vrijeme (smrt Josipa Broza Tita) politički prilično instrumentaliziranoj igranoj seriji. Nisam uspio sasvim provjeriti taj podatak, ali su izgleda u pravu oni koji tvrde kako je Hajduk jedini nogometni klub koji »ima« svoju televizijsku seriju; tome bi trebalo dodati i roman, s obzirom da je na osnovi scenarija Smoje objavljena, slično publiciranju »Kronike o našem Malom mistu«, knjiga »Velo misto«. Iz te serije navijači Hajduka posebno izdvajaju sljedeću misao brijača Meštra (glumi ga Boris Dvornik): »Krepat moredu svi kraji i carevi, ma Ajduk će živit.« Baš je ta rečenica bila napisana na velikom transparentu kojega su 13. veljače 2011. torcidaši⁵ istaknuli na Karlovu mostu u Pragu, gradu u kojemu je točno stotinu godina ranije, u pivnici »U Fleku« osnovan čuveni splitski nogometni klub.

Navedena poruka svojevrsna je krilatica brojnih navijača koji nastoje dati doprinos prevladavanju jadnoga stanja u kojemu se taj klub našao posljednjih godina. Da je još poživio, Smoje bi se u svojim tekstovima najvjerojatnije obrušio na političke i druge »uhljebe«, lopove u odijelima, mafijaške menadžere i ostale koji su materijalno i moralno upropastili ponos Dalmacije; posebno bi oštro kritizirao stanje u HNS-u, toj Mamićevoj kriminalnoj nogometnoj organizaciji. »Sto posto« bi dao potporu doktoru Josipu Paladinu i ostalima iz nove uprave kluba koji se trude spasiti što se spasiti dade. Sigurno bi pohvalio

5 Toj sam proslavi u Pragu prisustvovao i ja, kao veteran navijačke skupine Torcida i navijač Hajduka.

ogromnu privrženost navijača i vjernost Torcide, ali bi i javno napao nasilnike i političke ekstremiste iz redova te skupine.

Na ovom mjestu svakako treba naglasiti kako i sam pisac »Našega malog mista« već nekoliko desetljeća funkcionira kao simbol Splita i Dalmacije, pa je stoga i sam katalizator identiteta. Ali to je simbol koji u posljednjih nešto kraće od dva i po desetljeća, zbog zloćudnoga utjecaja politike, nije samo ujedinjavao, nego i razdvajao. I u toj se kontradiktornosti Smoje pokazivao kao pravi izdanak Splita kao povijesno vitalnoga, ali izrazito ambivalentnoga i konfliktnoga grada. (Lalić, 2003.)

Šporka posla

Miljenko Smoje nije volio politiku. Posebno vladajuću, i to svih boja. U stvari je po političkom opredjeljenju od mladih dana bio individualistički anarhist, što ističu mnogi poznavatelji njegova života i djela. Rijetki su bili vodeći političari poput Savke Dabčević–Kučar ili Stipe Mesića koji su istinski simpatizirali Smojino pisanje. Iako je bio uvjereni ljevičar, ili možda baš zbog toga,⁶ on (nikada nije bio član Saveza komunista ni Komunističke partije) za neke vodeće »čvrstorukaše« iz Partije bio je »sumnjivo lice«. Takvi su žučljivo reagirali na mnoge Smojine novinske tekstove, poput onoga iz 1980. godine kad je vijest da neki »bolesni drugovi« odlaze operirati krajnike i sinuse te na estetske zahvate u strane klinike: »Ako nima sklada između riči i dila ako se jedno govori a drugo čini, onda je to falšitad, laž, pokvarenjaštvo i muzuvirstvo najgore vrste.« (Smoje, 2004.a: 277)

Izloženi mučnim telefonskim i drugim razgovorima s nekim vodećim »drugovima«, Joško Kulušić i ostali urednici su Smojine tekstove tek velikim naporom i vještinom uspijevali i dalje objavljivati na stranicama novina. Politički napadi su bili posebno izraženi u vezi sa serijom »Naše malo misto«. Vjerojatno najveću političku prašinu (oštra reagiranja organizacija ratnih veterana u nekim sredinama) digla je epizoda »Šporka posla«. U njoj Ivan Trogirarin, lik koji je otada postao arhetip političkoga prevaranta, manipulacijama i sitnim potkupljivanjima uspijeva ishoditi ničim zasluženu boračku mirovinu. Šamari političkom ukusu kao što je posljednji na neki način mnoge još jako brude, s obzirom da su zlouporabe statusa ratnoga veterana ili invalida u vezi s posljednjim ratom (bile) posebno česte.

Zadnjih godina života Smoje je s posebnim »guštom« ismijavao primitivni nacionalizam HDZ–ovaca, polazeći od uvjerenja humorista, koje je javno iznio za trajanja posljednjega rata, dakle u vrijeme kad je vrijednost nacije kod nas

6 Jurica Pavičić je nedavno ustvrdio kako Smoji Partija »nije nikad potpuno vjerovala« (Pavičić, Ibid).

bila posebno istaknuta: »I triba znat da je humoru sve podložno, ništa nije izuzetak, ni nacije, ni bandire, ni himne, stranke i ideologije, ni vire, ni sam dragi Bog.« (Smoje, 1994.) Da su neke njegove kritike vodećih političara kod nas i danas aktualne, pokazuje sljedeći citat iz 1994. godine: »Evo, ako bi se s Vrdoljakom odnosno HRT–om pogodija za honorar, napisa bi puno lipu seriju o tikvanima i zvekanima koji kad dođu na vlast poviruju da su puno pametni judi, ekciklopedisti (...) Sve su u čas naučili, i Marxa, i Kejnsa, i Hegela, cilu istoriju svita, i medicinu i politiku, privredu i poljoprivredu. Sam čovik — cila enciklopedija. Popija svu pamet svita. I šta ćeš s njima nego se zajebavat.« (Smoje, 1994.)

Najteži sraz Smoje s vladajućom politikom i njenim poslušnicima zbio se pak krajem osamdesetih i početkom devedesetih: optužbe da je podržao politiku Slobodana Miloševića otad do danas su kontinuirano su prisutne u hrvatskoj javnosti, najviše u Splitu i Dalmaciji. Tako je publicist Joško Čelan, politički konvertit (bio je sekretar organizacije SK u novinama), 2008. godine objavio knjigu bizarna naslova »Spomenik izdaji. Nova Orjuna — prilozi za životopis Miljenka Smoje«, u kojoj opetuje rafalne optužbe kako je njegov bivši kolega i prijatelj bio zadrži pobornik jugoslavenskoga nacionalizma, srbofil i miloševac, autonomaš, urbani rasist, kroatofob i protivnik hrvatske države, nemoralni hedonist, bezbožnik blizak komunističkim vlastima i slično (Čelan, 2008.).

Vežano za taj »slučaj« nužno je istaći kako se glasoviti splitski novinar i pisac najviše protivio ratu i nasilju. Smoje je također uvijek nastojao biti na strani »maloga čovika«, pa i onoga koji je krajem osamdesetih godina naivno izašao na ulice u Srbiji i nekim drugim republikama bivše Jugoslavije, vjerujući kako će izboriti za mir i demokraciju, a dobio je virus nacionalizma i slijedom te zaraze (kojoj su podlegli i mnogi Hrvati i drugi) krvavi rat kojega su pokrenuli Slobodan Milošević i drugi autoritarci. Vjerojatno se baš u te dvije »trapule« Smoje kratkotrajno uhvatio, objavivši nekoliko tekstova u kojima je polazio od svojega pacifističkoga i svojevrsnoga populističkoga opredjeljenja.

Autori dokumentarne serije »Libar Miljenka Smoje«, unatoč svojih simpatija za Smoju i njegovo djelo, ocjenjuju kako se splitski novinar i pisac »nije dobro snašao« u tim okolnostima. Njegovo navodno pružanje potpore »antibirokratskoj revoluciji« u Srbiji i Slobodanu Miloševiću (Smoje je nekoliko godina kasnije u intervjuu Borisu Dežuloviću objavljenom u *Feral Tribuneu* priznao kako se s tim u vezi »zajebao«, ali je brzo shvatio svoju grešku) dovelo je prije dvadesetak godina do mučnih situacija. Naime, u Splitu i drugdje mnogi, pa čak i neki njegovi bliski prijatelji poput Borisa Dvornika, odbacili su Smoju, a na HTV–u je zabranjeno⁷ repriziranje njegovih serija. Još su gori i opasniji bili napadi u različitim medijima. Stoga bi Smojin članak »Obrana na

7 Tu je poznatu odluku donijela Marija Peakić–Mikuljan, tadašnja urednica kulturno–informativnoga programa.

smrt osuđenoga...« u kojemu reagira na njemu upućene teške uvrede i prijetnje u emisiji Hrvatskog radio Splita (Smoje, 1991.) svakako trebalo uvrstiti u neku vrlo potrebnu povijest političkoga beščašća i stradalništva u suvremenoj Hrvatskoj.⁸

Napadi na Smoju su izazvali javna neslaganja, pa i zgražanja njegovih poštovatelja. Na primjer, Matteo Esposito, Talijan koji je nedavno u Rimu doktorirao s tezom o Miljenku Smoji, ovako je u intervjuu *Slobodnoj Dalmaciji* 2010. godine komentirao politička sporenja vezanih za toga pisca i novinara u prvoj polovini devedesetih: »Najvažniji trenutak u seriji Velo misto je kad se Hajduk odlučuje ugasiti, jer ne želi igrati u talijanskoj ligi. To je hrvatska povijest, a autor te scene nosi znak autonomaštva?!« (Esposito, 2010.)

Smoje kao publicist i pisac nije pripadao ni jednoj konkretnoj političkoj opciji. »Ako želiš biti svoj, moraš biti ničiji« — tu njegovu misao treba imati na umu svaki novinar i publicist koji piše o politici i političarima. Mnogi obični ljudi politički su ga rehabilitirali zbog njegova kratkotrajnog nesnalaženja krajem osamdesetih. Ali ne svi: još postoje mnogi koji ga gledaju ponajprije kroz političke, i to crne naočale. Međutim, i takvi, znam sigurno, »guštaju« gledati reprize serije »Naše malo misto« i čitati mnoge njegove tekstove.

Zaključna napomena

U zaključku ovoga teksta samo jedna napomena. Miljenko Smoje je u raznovrsnim svojim tekstovima posebno kvalitetno i poučno pisao o »malim«, »običnim« ljudima, kojima je za života i sam pripadao. Klonio se »velikih« (vođa, revolucionara, Hrvata...) i rijetko ih spominjao u svojim tekstovima, svjestan da takvi kod nas zajednici, barem dugoročno, vrlo rijetko donose nešto dobro. Zbivanja u posljednjih nekoliko desetljeća kod nas pokazuju kako je u tome zazoru od »veličina«, kao i u mnogočemu drugome, bio u pravu. Međutim, u posljednje vrijeme zbiva se kod nas svojevrsni paradoks: Smoje, čovjek koji je zazirao od velikih ljudi postaje velik. Samo ne treba pretjerati u »kanoniziranju« Smoje, kako se on ne bi »prevrtao u grobu«.

Literatura

- Čelan, Joško (2008.) *Spomenik izdaji. Nova Orjuna – prilozi za životopis Miljenka Smoje*. Split.
- Esposito, Matteo (2010.) »Matteo Esposito – ja sam kao doktor Luigi«. Intervju vodio Siniša Kekez, *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. lipnja.
- Gall, Zlatko (1995.) »Adio, šjor Smoje«. *More*, Zagreb, broj za studeni.

8 Uz ostalo, u tom je tekstu Smoje napisao: »Priko Hrvatskog radija Split daje se rič da mi je skoro kraj. U najdemokratskijoj zemji na svitu javno, u radio-emisiji, priti mi se likvidacijon. Atentator se javija. Nisu rekli je li nožen ili revolveron.« (Ibid.)

- Ivanišević, Ivica (2004.) *Smoje: biografija*. Zagreb: Vuković&Runjić.
- Kudrjavcev, Anatolij (1995.) »Odlazak splitskog Boccaccia«. Slobodna Dalmacija, Split, 3. studenoga.
- Lalić, Leburic, Bulat (1991.) *Najsmo ljudi. Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alinea.
- Lalić, Dražen (2003.) *Split kontra Splita. Pogled sociologa na probleme jednoga grada*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Marquez, Gabriel Garcia (1999.) *Ljubav u doba kolere*. Zagreb: Vuković&Runjić.
- Matvejević, Predrag (1990.) *Mediterranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Merton, Robert K. (1957.) *Social Theory and Social Structure*. Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- Mills, Cecil Wright (1959.) *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press.
- Pavičić, Jurica (2012.) »Miljenko Smoje filmski spomenik jednom anarkištu«. Jutarnji list, Zagreb, 15. rujna.
- Prosperov Novak, Slobodan (2004.) *Povijest hrvatske književnosti. Sjećanje na dobro i zlo*. Svezak III. Split: Marjan tisak i Slobodna Dalmacija.
- Smoje, Miljenko (1971.) *Hajdučka legenda*. Split.
- Smoje, Miljenko (1991.) »Obrana na smrt osuđenoga...«. Slobodna Dalmacija, Split, 2. ožujka.
- Smoje, Miljenko (1994.) »Lako je bit humorist kad imaš ovakvu vlast«. Intervju vodio Mladen Krnić. Start nove generacije, 15. srpnja.
- Smoje, Miljenko (1995.) »Javjat ću se i iz pakla!«. Feral Tribune, Split, 27. listopada.
- Smoje, Miljenko (2004.) *Dnevnik jednoga penzionera. Jednogodišnje osobno iskustvo*. Split: Slobodna Dalmacija, Marjan tisak.
- Smoje, Miljenko (2004.) *Kronika o našem Malom mistu*. Split: Slobodna Dalmacija, Marjan tisak.
- Smoje, Miljenko (2004.) *Velo misto*. Split: Slobodna Dalmacija, Marjan tisak.
- Smoje, Miljenko (2004.) *Pasje novelete*. Split: Slobodna Dalmacija, Marjan tisak.
- Tomašić, Dinko (1997.) *Društveni razvitak Hrvata. Rasprave i eseji*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo i Naklada Jesenski i Turk.
- Tomić, Ante (2008.) »Smoje sporedan, a vječan«. Jutarnji list, Zagreb, 19. listopada.
- Vrcan, Srđan (2005.) *Nacija – nacionalizam – moderna država*. Zagreb: Golden Marketing-Tehnička knjiga.
- Vušković, Boris (1987.) »Smoje – istinski glas naroda«. Slobodna Dalmacija, 24. listopada.
- Županov, Josip (1987.) *Sociologija i samoupravljanje*. Zagreb: Školska knjiga.
- Županov, Josip (1995.) *Poslije potopa*. Zagreb: Globus.

Vitomira Lončar

»Slobodnjaci«

Kako se pisalo o samostalnim umjetnicima u časopisima *Prolog*, *Novi Prolog*, *Frakcija*, *Hrvatsko glumište* i *Kazalište*

Uvod

97

Prije nego što se upustim u analizu zastupljenosti samostalnih umjetnika u časopisima koji se bave kazalištem od 1945. do 2005. valja reći da samostalni umjetnici obavljaju djelatnost izvan radnog odnosa, a umjetničko im je stvaralaštvo jedino i glavno zanimanje.

Samostalne umjetnike dijelimo na tri skupine: one koji sami uplaćuju doprinose za mirovinsko i zdravstveno osiguranje, one kojima se doprinosi uplaćuju iz sredstava državnog proračuna te na umjetnike kojima doprinose za mirovinsko ne uplaćuje nitko, a zdravstveno osiguranje mogu ostvariti preko Zavoda za zapošljavanje.

Samostalnim se umjetnicima doprinosi uplaćuju putem Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika¹ (HZSU) koja je utemeljena 1965. premda su im se doprinosi uplaćivali već od 1947. godine.² Sve do 1979. i donošenja *Zakona o samostalnim umjetnicima*, status ove vrste umjetnika regulirao je Republički fond za unapređenje kulturne djelatnosti.

Iz navedenoga je razvidno da je Federativna Narodna Republika Jugoslavija³ (nakon nje i SFRJ) gotovo od samoga svog osnutka skrbila o umjetnicima koji nisu bili u stalnom radnom odnosu nego su samostalno obavljali svoju

1 Djelovanje je HZSU-a javno. HZSU je neprofitna organizacija.

2 U Arhivu HZSU-a (potvrđeno u Arhivu Ministarstva kulture pod brojem: 028-OP-512/1-86 od 20. veljače 1986.) pronašla sam da je umjetnici Raukar Marjanović Valeriji, rođenoj 5. rujna 1924., priznat staž u obavljanju samostalne umjetničke djelatnosti od 1. lipnja 1946. što pokazuje da je pola godine ranije od pretpostavljenog priznat status samostalnim umjetnicima.

3 FNRJ

profesionalnu djelatnost te se može pretpostaviti da je problematika samostalnih umjetnika bila jednako aktualna nakon Drugoga svjetskog rata kao što je to i danas. Samostalni umjetnici obavljaju djelatnost kroz pet stvaralačkih područja: književno, likovno, filmsko, glazbeno i scensko.

Od 846 članova Hrvatskoga društva dramskih umjetnika⁴, samostalnih je umjetnika koji se bave dramskim stvaralaštvom 133⁵, što je oko 15%. Uzme li se u obzir da čak 141 umjetnik sam sebi uplaćuje doprinose ili ima ugovore na određeno vrijeme, tada se postotak penje i preko 32% što čini gotovo trećinu dramskih umjetnika. Od svih članova HDDU-a, 196⁶ su umirovljenici, 376 su stalno zaposleni umjetnici u javnim ustanovama, što znači da je prema dostupnim podacima čak 470 umjetnika izvan stalnoga radnog odnosa, a njih 376 je zaposleno, što čini — manjinu. Uzevši u obzir kvantitativne podatke, teško je objasniti da je u časopisima koje se bave kazalištem, osobito u onima koji su započeli izlaziti nakon osnutka Republike Hrvatske, zastupljenost tema vezanih za samostalne umjetnike tako niska⁷.

Časopis Prolog

Prvi je broj časopisa *Prolog* izašao 1968. godine, a po istim je imenom izlazio do broja 61/62 objavljenoga 1984.

Već je u prvom broju novopokrenutog časopisa jasno da su šezdesete godine prošloga stoljeća bile prekretnica u organizaciji kazališta u Hrvatskoj (a i u Jugoslaviji), a okrugli stol održan 22. travnja 1968., o kojem uredništvo širu javnost obavještava u prvom broju, vodio se na temu *Kazalište samo dijeli kritičnu sudbinu naše kulture danas*⁸. Fabijan Šovagović na okruglom stolu govori o tome kako glumci rade u više kazališta i nemaju termine za reprize, a

4 Stanje 24. rujna 2009., izvor HDDU. Umjetnici koje okuplja ova udruga su: glumci, redatelji, dramski pisci, dramaturzi, kazališni producenti, kostimografi i scenografi.

5 Dramski umjetnici fluktuiraju najviše od svih ostalih umjetnika (dolaze sa Zavoda za zapošljavanje u samostalne umjetnike, odlaze na ugovore na određeno ili neodređeno vrijeme, opet se vraćaju u samostalne umjetnike, odlaze u mirovinu, prestaju se baviti umjetničkom djelatnosti) te se ta brojka često mijenja. Dana 24. rujna 2009. država uplaćuje doprinose za 133 dramska umjetnika, izvor HDDU.

6 Stanje 24. rujna 2009., izvor HDDU.

7 Premda su navedeni podatci o broju umjetnika u HDDU iz rujna 2009. odnos između zaposlenih, umirovljenih i samostalnih umjetnika vrlo malo varira u posljednjih desetak godina.

8 Uredništvo (1968). Okrugli stol: »Kazalište samo dijeli kritičnu sudbinu naše kulture danas«, *Prolog* br. 1, str. 21–31, Zagreb. Na okruglom stolu sudjelovali su kazališni teoretičari i praktičari: Bakmaz, Durbešić, Hećimović, Kvirgić, Kurelec, Lipovčan, Marinković, Markus, Paro, Radojević i Zuppa.

Dino Radojević procjenjuje da je kazalište *jedno nedostojno mjesto ekonomskog osiguranja njegovih vlastitih radnika*, ali smatra da kazalište ne može osigurati ekonomske uvjete glumcu pa oni odlaze na televizije i ne dolaze ni na vlastite probe. Govori da *glumci kreću iz jednog teatra u drugi i izvan teatra u slobodne umjetnike*⁹ upravo zato što im stvari o kojima govore na tribini nisu jasne te rezimira da je za instituciju jer i izvan nje ima odličnih glumaca, ali ih nitko ne uzima. Na ovome se mjestu već u prvome broju časopisa *Prolog* pojavljuje termin *slobodni umjetnik* kao mogućnost obavljanja djelatnosti izvan institucije.

Već iz prvoga broja *Prologa* razvidna je pojačana migracija glumaca koje ranije nije bilo (ili barem ne u tolikoj mjeri), a koja je uvjetovana lošom ekonomskom situacijom, ali i glumačkom potrebom za promjenom i izazovima nastupanja u medijima (radio, TV i film) koji sredinom 1960-ih na ovim prostorima doživljavaju svoj uzlet.

Iz polemike Fabijana Šovagovića i Georgija Para u broju 4¹⁰, koju moderira teatrolog Darko Gašparević, saznajemo da je Sven Lasta bio *prva žrtva sistema* odnosno da je prvi otišao u samostalne umjetnike. Isto je nešto kasnije učinio i Fabijan Šovagović otišavši iz ZDK-a, ubrzo se vratio u status zaposlenoga umjetnika, ali ne više u ZDK nego u HNK. Razlog zbog kojeg je Šovagović otišao iz ZDK-a jest taj što se, kako sam kaže u ovome razgovoru, *nije mogao odreći poslova kojima se do tada bavio*. Ali ubrzo je shvatio da bi u teatru malo radio da je ostao slobodnjak. Paro smatra da *totalno djelovati znači imati svoj vlastiti teatar*, ali Šovagović smatra da će taj cilj moći ostvariti samo ljudi koji će ipak kolektivno probijati ove ljuštore starog traga. *Teško će se pojedinci moći odlučiti na to, jednostavno nema šanse da takav poduhvat uspije*. Na sreću, Relja Bašić i njegov Teatar u gostima samo nekoliko godina kasnije dokazali su da takav teatar *ima šanse*, a sam Fabijan Šovagović, ponovno napustivši angažman, ovaj puta zbog Teatra u gostima, otišao je ponovno u samostalne umjetnike.

Česti prelasci Fabijana Šovagovića iz statusa samostalnoga u zaposlenoga umjetnika i natrag pokazuju umjetnikovu želju za pronalaskom modela djelovanja koji bi mu omogućio najbolje uvjete rada¹¹.

Zanimljivo je da Šovagović smatra da, kako kaže, *davanje kazališta na korištenje nekolicini ljudi, automatski njih uljenjuje. Ne iskušava ih, ne dovodi u konkurentne, dakle, životne situacije te da će bolji glumac sigurno pobjeći iz*

9 *Slobodni umjetnik* termin je u žargonu za *samostalnog umjetnika* i upotrebljava se i u kazališnim časopisima, ali i u svakodnevnome životu puno češće od termina *samostalni umjetnik*.

10 Šovagović, F. i Paro, G. (1969). »O Agoniji«, *Prolog* br. 4, str. 39–50, Zagreb.

11 U današnje je vrijeme u Hrvatskome glumištu fluktuacija koju nailazimo kod Šovagovića nepoznata praksa, prelasci iz jednoga statusa u drugi, i to učestalo, gotovo da ne postoje. (nap. a.)

institucije. Navodi primjer Rade Šerbedžije (i naraštaje glumaca koji dolaze iza njega) koji *bježi više-manje iz teatra, seli se na druge medije*.

Rasprava ovih dvaju velikana hrvatskoga glumišta povezuje status samostalnoga umjetnika s izvaninstitucionalnim kazalištima. Paro vidi perspektivu zagrebačkoga kazališnoga života *u osnivanju manjih kazališta koja će određene stvari, na određen način govoriti određenim publikama* te spominje kako se *u Americi onaj pravi kazališni život odvija izvan institucija*.

Šovagović pak misli da je *budućnost u grupama koje će igrati jedan komad jedno određeno vrijeme* (što se uistinu i dogodilo s Teatrom u gostima, nap. a.).

Valja napomenuti da se časopis *Prolog* često bavio izvaninstitucionalnim kazalištima¹², a status samostalnog umjetnika koji bi trebao biti nositelj izvaninstitucionalnog kazališta, analizira se mnogo manje.

Borislav T. Anđelić u tekstu *Nacrt jedne gorčine*¹³ kaže da je *težnja ka uravnilovci dovela do ozbiljne migracije glumaca iz kuće u kuću, do prelaska poznatijih glumaca u slobodne umjetnike ili do vezivanja za TV u duhu sindikalizma*.

Relja Bašić otišao je u samostalne umjetnike 1967.¹⁴, a kaže da *na tržištu izvan institucije ima desetak odličnih glumaca* te da su ove godine (1971., nap. a.) *Vidović i Šerbedžija otišli u slobodne umjetnike*. U istome tekstu spominje i Svena Lastu za kojeg smo već ranije saznali da je jedan od prvih velikana hrvatskoga glumišta koji se odlučio za status samostalnoga umjetnika.

Upravo je ova činjenica koju spominju Bašić i Anđelić, da su u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća u samostalne umjetnike odlazili velikani glumišta, iznimno je zanimljiva u usporedbi sa situacijom s početka 21. stoljeća koju ćemo analizirati kasnije u ovom tekstu, odnosno u dijelu o časopisu *Kazalište*.

Glumac Ivo Serdar¹⁵ samokritično kaže: *Onaj tko se da angažirati umjesto da sam bude angažiran nema pravo sebe zvati umjetnikom, a ja sam upravo taj*. Ova rečenica pokazuje klimu koja je vladala u hrvatskome glumištu početkom 1970-ih godina. Nisu samo glumci počeli odlaziti u samostalne umjetnike nego i redatelji¹⁶. Iz razgovora Vlade Krušića s Mirom Međimorcem¹⁷

12 Navodimo popis družina koje se spominju: Kripta 70, OS, Miniteatar, Ognjen Prica, putujuća družina Osamljena srca, Cocolemocco, Rinocherus, SOS, Histrioni, Pozdravi, Teatar u gostima, Uniondalmacija, Akter, Kugla glumište, Manipuli, Lift, iz Srbije su to družina Levo i Dvorište, iz Slovenije Ad hoc, Oder 57, ŠAG, Glej, Pekarna. Temat u *Prologu* br. 27 iz 1976. posvećen je kazalištima izvan institucije.

13 Anđelić, B.T. (1970). »Nacrt jedne gorčine«, *Prolog* br. 8, str. 77–83, Zagreb.

14 Kvesić, P. (1971). Razgovor s Reljom Bašićem, *Prolog* br. 14, str. 98–104, Zagreb.

15 Kvesić, P. (1972). »Igrao bih komad o sreći«, *Prolog* br. 17, str. 22–27, Zagreb.

16 Za razliku od danas kada kazališta više ne zapošljavaju redatelje na stalna radna mjesta, u bivšem sustavu/državi redatelji su bili stalno zaposleni gotovo u svakom javnom kazalištu.

saznajemo da je ovaj, u to vrijeme iznimno aktivan redatelj, *svojim položajem slobodnog umjetnika koji ne ovisi o direktorskim raspoloženjima (premda ovisi o njihovim honorarima) i koji radi ono što želi s grupom istomišljenika, danas vrlo zadovoljan*¹⁸.

Tema *Prologa* broj 27 iz 1976. bila je *Kazalište izvan institucije* te je na tu temu organiziran i okrugli stol na kojem su sudjelovali: Ante Armanini, Ivica Boban, Branko Brezovec, Petar Brečić, Nikola Đuretić, Bogdan Jerković, Rade Končar (autor projekta), Branko Matan, Miroslav Međimorec, Igor Mrduljaš, Zvonimir Mrkonjić, Boris Senker, Josip Stošić i Petar Veček¹⁹ koji je rekao da *glumci koji nemaju plaću nemaju vremena* što je i jedan od razloga zbog čega je u ovom tekstu spomenut taj okrugli stol. Premda se izravno ne spominju samostalni umjetnici, jasno je da se radi o njima koji, da bi ostvarili svoju egzistenciju, moraju stalno raditi.

Fabijan Šovagović nije mogao nazočiti okruglom stolu, ali je, očito zainteresiran temom, napisao svoje viđenje problema²⁰ što pokazuje njegovu trajnu potrebu za preispitivanjem statusa glumca u glumištu koja se provlači sve od prvog broja časopisa *Prolog*. Kroz vizuru samostalnog umjetnika, tada člana *Teatra u gostima*, govori o povratku u nestabilnost, neizdrživ tempo rada, a iz teksta se može iščitati ogorčenost što ih zovu *lovaroši i čvrgaroši* te kako se toga teško osloboditi. Šovagović smatra da je to što radi Teatar u *gostima povratak glumca u iskonsko*. *Želi teatar, kako kaže, gramziv za publikom za njezino i naše zadovoljstvo*. Šovagović spominje i drugu stranu takvoga rada, a to je težina posla.

U časopisu se *Prolog* vrlo često govori o novonastalim samostalnim družinama. Saznaje se da pojedini glumci odlaze iz institucije, no, čak ni u brojevima u kojima su samostalne družine dio temata, ne govori se o razlici između načina organiziranja TUG-a i, recimo, *Histriona*, družine *SOS* ili *Krip-te*. To je vrlo važno jer je u to vrijeme jedino TUG bio organiziran na način da su glumci otišli iz institucije, dali otkaze i započeli na drugačiji/samostalan način obavljati umjetničku djelatnost, bez zaleđa stalnih primanja u javnome kazalištu. TUG-u je, nanesena svojevrсна nepravda stalno ga svrstavajući upravo u ono što govori Šovagović u navedenom tekstu, da su članovi *lovaroši i čvrgaroši*, ne uzimajući u obzir da su ti umjetnici otišli iz javnoga kazališta duboko nezadovoljnim načinom rada u instituciji i neigranjem dovoljnog broja repriza, da su, *de facto*, već onda, kada je taj pojam još bio gotovo nepoznat, otišli na slobodno tržište. Za razliku od njih, *Histrioni* su radili isključivo za

17 Krušić, V. (1975). »Može li Lemnos biti od drveta«, *Prolog* br. 25, str. 13–28, Zagreb.

18 Skupina istomišljenika o kojima Međimorec govori jest družina *SOS* iz Zagreba.

19 Končar, R. (1976). Tema sveska: »Kazalište izvan institucije«, *Prolog* br. 27, str. 4–12, Zagreb.

20 Šovagović, F. (1976). »Teatar u gostima«, *Prolog* br. 27, str. 12–15, Zagreb.

vrijeme ljetnih praznika, a za cijelo to vrijeme većina glumaca/sudionika dobivala je plaću u kazalištima u kojima su bili zaposleni (uključujući i osnivača Zlatka Viteza) te nije imala egzistencijalnih problema. Tu razliku između TUG-a i svih ostalih, nitko ni u jednom časopisu koji se bavi kazalištem, a koji su predmetom ovoga istraživanja, nije spomenuo, a kamoli o tome kritički progovorio. Sljepoća profesionalne javnosti na tu važnu razliku između TUG-a i ostalih družina uistinu je začuđujuća. Štoviše, TUG je *a priori* proglašen komercijalnim kazalištem i u profesionalnoj javnosti (kako i sam Šovagović kaže u već spomenutom tekstu) dobiva negativan predznak. Je li to bio odgovor socijalističkog okruženja na način organizacije koja je bila previše naslonjena na anglosaksonski model poduprt (vrlo često) repertoarom koji je također bio drugačiji od onoga koji su igrale ostale samostalne družine, teško je reći. Nadam se da će se netko u budućnosti baviti i tim problemom te na drugačiji način valorizirati rad Teataru u gostima i njegov utjecaj na hrvatsko kazalište. Do danas je po istom načelu (odlaska umjetnika iz institucije da bi se osnovalo vlastito kazalište) osnovano još samo jedno kazalište, a to je kazalište Mala scena čiji su osnivači prešli iz angažmana u ZKM-u u samostalne umjetnike i počeli raditi kazalište po uzoru na Teatar u gostima. Sva su ostala izvaninstitucionalna kazališta osnovana ili od samostalnih umjetnika koji nisu bili u angažmanu ili od umjetnika koji su istodobno bili u angažmanu i imali privatno kazalište.

Vlado Krušić govori o zauzetosti glumaca²¹ koji rade u družinama kao o *tehničkom*, a ne kao o temeljnom problemu. Kaže da nije moguće igrati dovoljan broj izvedaba jer su glumci — zaposleni. U isto vrijeme Teatar u gostima igra jedan naslov osam mjeseci gotovo svakodnevno što je moguće jedino zbog toga jer je u to vrijeme Relja Bašić, kao voditelj TUG-a, inzistirao da u družini igraju isključivo samostalni, a ne zaposleni glumci. Pa tako otkaz u HNK-u daje, uz Fabijana Šovagovića, i Vanja Drach, nakon njih iz sigurnosti angažmana kazališta Gavella odlazi i Vlatko Dulić, a valja posebno naglasiti da su svi ovi glumci u to vrijeme nosili repertoare kazališta iz kojih su izašli.

Igor Mrduljaš govori o predstavi *Čaruga*²² i piše da je *TUG nastao iz potrebe nekolicine glumaca da verbalnu jadikovku pretvore u djelatno drugačiji kazališni model. Teško je ne povjerovati Fabijanu Šovagoviću i Vanji Drachu kada vele da žele biti glumcima, što podrazumijeva igranje iz večeri u večer, ali i odgovarajuću nagradu za taj trud.*

Vjerojatno je upravo ova — *nagrada za trud* — razlogom što se na TUG gledalo na takav (može se reći, negativan) način. Slobodan Šnajder u *Prologu*

21 Krušić, V. (1976). »Teatar s ruba«, *Prolog* br. 28, str 45–48, Zagreb.

22 Mrduljaš, I. (1976). »Kancelistički šarm jednog lupeža«, *Prolog* br. 29/30, str 103–108, Zagreb.

broj 36/37 Teatar u gostima naziva *teatar novca*²³. Ako glumac živi od svog posla, onda to, očito, znači da se ne bavi umjetnošću. Umjetnost je, prema navedenim napisima, *a priori* povezana sa siromaštvom, odnosno, prihvatljivo je da glumci *igraju za šešir* (kao Histrioni u svojim počecima, na primjer). To što, pritom, dobivaju plaće iz gradskog ili državnog proračuna (u oba slučaja novac poreznih obveznika) tada nije bilo predmetom zanimanja kazališne javnosti (tako ni analize u časopisima) u sedamdesetim i osamdesetim godinama prošloga stoljeća, a slična je situacija i danas²⁴.

Mrduljaš u već spomenutom tekstu napominje da su i Drach i Šovagović mogli ostati na *personalnim popisima svojih vlastitih kuća, ali to nisu htjeli*, za razliku od današnje situacije kada glumci, vezani ugovorom s javnim institucijama, rade ne samo u drugim (privatnim) kazalištima nego snimaju (osim filmova, radiodrama i slično) i nove TV forme koje su se od 2004. godine u velikom broju pojavile na ovim prostorima: saponice, komedije situacije/sitkomi, TV novele, serije i slično. Jedan od problemski postavljenih tekstova u časopisu *Prolog* svakako je istoga autora, Igora Mrduljaša²⁵, koji u razgovoru s Božidarom Viočićem govori o pojavi *slobodnih umjetnika* prije šest godina, pobuni protiv činovništva te razmatra financijske prednosti slobodnjaštva. Postavlja zanimljivu tezu da glumac činovnik postaje — glumac trgovački putnik. Govori o paradoksima da ravnatelj institucija igraju u slobodnim druženjima, a slobodnjaci glume glavne uloge u institucijama, da svi rade sve i svugdje te napominje da status trgovačkog putnika nije ozakonjen. Smatra da je to financijski regularno, ali da ima pogubne posljedice na profesionalno stvaralaštvo, pa i privatno, psihološki. Mrduljaš ustvrđuje da je redatelj odavno trgovački putnik, a *glumac je ubačen kao roba na divlje, dezorganizirano tržište gdje se nastoji što bolje prodati*. Primjećuje da nitko ne štiti glumačke interese (udru-

23 Šnajder, S. (1978). »Hrvatsko glumište: postavljanje pitanja«, *Prolog* br. 36/37, str. 21–40, Zagreb.

24 Matko Botić u tekstu »Divni gubitnici s ove strane Rio Grandea« u časopisu *Kazalište* br. 33/34, str.18–21 govori o skupini glumaca koja se okupila oko projekta *Kauboji* u Teatru Exit te kaže, citiram: »Što dalje? Da ima pravde i zdravog razuma u kreiranju hrvatske kulturne politike, netko bi morao omogućiti ovim ljudima da bez obzira na zahtjevnost priprema i dalje rade svježe i hrabre predstave koje se tiču. Budući da takvo što zvuči prilično utopijski, valja se samo nadati kako Anočić i Co. imaju dovoljno strpljenja i volje da se, bez obzira na egzistencijalne utege oko nogu, i dalje nastave smjelo baviti teatrom.« Teško je shvatiti o kojim to egzistencijalnim utezima oko nogu Botić govori budući da su gotovo svi sudionici projekta *Kauboji* (uključujući i redatelja Sašu Anočića) zaposleni u Gradskom kazalištu Trešnjava u Zagrebu i dobivaju osobni dohodak iz proračuna Grada Zagreba uključujući i troškove prijevoza, toploga obroka, regresa za godišnji odmor te dara za dijete za Božić. Ovaj Botićev komentar pokazuje kako i danas postoji slično nerazumijevanje problema koji tišti hrvatsko glumište kao što je to bilo i prije trideset i više godina.

25 Mrduljaš, I. (1978). »Kazalište, umjetnost sjena«, razgovor s Božidarom Viočićem, *Prolog* br. 36/37, str. 86–101, Zagreb.

ga, sindikat) te da nema cjenika rada. Jedini je kriterij NOVAC, jedini je problem VRIJEME.

Nažalost, i nakon više od trideset godina, situacija je slična: jedini je kriterij ostao novac, a jedini problem vrijeme, glumce (ali ni ostale umjetnike u izvedbenim umjetnostima) nitko ne štiti, nema sindikata, udruga se time ne bavi, a umjetnici sami nisu uspjeli napraviti ni vlastiti cjenik rada, što je sve zajedno zabrinjavajuće te pokazuje kolika je svijest umjetnika o vlastitu položaju u poslu kojim se bave.

Nakon glumaca i redatelja, u *Prologu* nailazimo i na razmišljanje jedne kostimografkinje o statusu samostalnoga umjetnika/umjetnice. Ingrid Begović²⁶ kaže da *radi kao samostalni umjetnik i ne bi htjela biti stalno zaposlena jer ovako donekle može birati posao.*

Petar Selem²⁷ konstatira u svom tekstu da *Relja, Šovo, Draž i Serdar idu u prodaju, a Rade²⁸ u HNK.* Ranije je bilo obrnuto; Rade je Šerbedžija bio *vani* (Teatar ITD), a Bašić, Draž, Serdar i Šovagović u HNK-u. Valja primijetiti da Selem upotrebljava riječ *prodaja* za odlazak ovih četiriju umjetnika u Teatar u gostima što tom angažmanu, na neki način, odriče umjetničku vrijednost i promatra ga samo kroz ekonomski aspekt.

U tome je smislu i izlaganje Petra Šarčevića na Kongresu SUDUJ-a²⁹ koji je protiv jednakosti samostalnih družina i institucija jer su samostalne družine za njega — *čvrge.*

U broju 50 iz 1981. Slobodan Šnajder govori o prvih pedeset brojeva časopisa *Prolog* te navodi kako se uredništvo namjeravalo baviti i temom organizacije kazališta. Iz ove analize također je razvidno da se kao samostalni umjetnici najčešće spominju glumci, zatim redatelji i tek u jednom slučaju kostimograf. Dramski pisci, dramaturzi, scenografi, oblikovatelji svjetla, koreografi ili skladatelji ne spominju se ni na jednom mjestu. Na kraju ove analize možemo ustvrditi da se o statusu samostalnih umjetnika, kao specifičnom načinu obavljanja umjetničke djelatnosti, u *Prologu* nije previše bavilo, odnosno, ni jedan se tekst u 61 broju časopisa ne bavi statusom samostalnoga umjetnika. Samostalni su umjetnici (bili i ostali) nevidljiv način organizacije i premda su u bivšem režimu imali svojevrstu zaštitu, nisu bili osobito zanimljivi kao aktivni subjekti obavljanja djelatnosti.

26 Quien, G. (1977). »Crveno za kraljicu«, *Prolog* br. 33/34, str. 102–107, Zagreb.

27 Selem, P. (1979). »Kraj različitosti«, *Prolog* br. 39/40, str. 101–115, Zagreb.

28 Šerbedžija, nap. a.

29 Šarčević, P. (1979). »Osmi kongres Saveza udruženja dramskih umjetnika Jugoslavije«, *Prolog* br. 41/42, str. 10–42, Zagreb.

Novi Prolog

U časopisu *Novi prolog* samostalni se umjetnici ne spominju.

Premda Nikola Batušić u *Prolozima* od broja 2 do 8/9 piše o povijesti hrvatskoga kazališnoga zakonodavstva, samostalne umjetnike ne spominje. U posljednjem nastavku³⁰ u kojem analizira *Zakon o kazališnoj i scenskoglazbenoj djelatnosti* iz 1982. kaže kako je prijašnjim zakonima u SFRJ (iz 1956., 1958. i 1965.) grupa građana, odnosno, citiram Batušića, *nekoliko ambicioznih umjetnika, ukoliko je pribavilo početna sredstva i pribavilo prostor*, mogla osnovati kazalište, ali prema novom ZOK-u to više ne mogu. Dakle, ne spominje izrijekom samostalne umjetnike, ali se iz teksta može iščitati da se radi o umjetnicima koji samostalno žele obavljati svoju djelatnost.

U tekstu Georgija Para³¹ u kojem u dnevničkoj formi govori o svom boravku u Americi 1981., govori o mogućnosti da se *postigne status stalnog teatra, dakako »stalna« je samo administracija i umjetnička uprava, a ne i glumački ansambl*, što posredno govori o načinu funkcioniranja kazališta u SAD-u, odnosno, da tamo umjetnici pretežito umjetničku djelatnost obavljaju kao samostalnu djelatnost.

Dakle, u časopisu *Novi Prolog* termin samostalni umjetnik nije korišten niti jednom.

Frakcija

Početak 1996. godine započeo je izlaziti časopis *Frakcija* koji je u trenutku nastanka bio jedini u RH koji se bavio isključivo kazalištem. Budući da je *Frakcija* tematski više okrenuta k nezavisnoj kulturi, bilo je za očekivati da će i pitanje samostalnih umjetnika, koji uglavnom čine nezavisnu kulturu, biti više zastupljeno nego u ostaloj periodici koja se uglavnom bavila institucionalnom kulturom. No, u 38 brojeva *Frakcije* koji su izlazili od 1996. do kraja 2005. godine sam termin *samostalni umjetnik* spominje se tek sedam puta, a ni jedan se tekst specifično ne bavi formalno-pravnim aspektom njihova djelovanja.

Posredno se u nekoliko tekstova daje naslutiti da je status samostalnoga umjetnika prihvatljiviji oblik djelovanja za nezavisne produkcije pa tako Borut Šeparović, jedan od osnivača družine Montažstroj, već u prvom broju *Frakcije* govori da je *homogenost nešto što je nemoguće naći u instituciji* te da *ne pristaje na kompromis*³². Šeparović u istome tekstu otvara i temu koju do tada

30 Batušić, N. (1988). *Zakonik*, *Novi Prolog* br. 8–9, str. 55–61, Zagreb

31 Paro, G. (1989). »Dnevnik 1981«, *Novi Prolog* br. 14/15/16, str. 113–123, Zagreb.

32 Pristaš, S. G. (1996). »Teatar tranzicije«, *Frakcija* br. 1, str. 4–10, Zagreb.

(ali ni kasnije) nismo susretali u periodici, a to je pitanje izvođača koji, za razliku od zaštićenoga statusa glumca, plesača i opernoga pjevača, nije definiran te da statusu izvođača *izostaje cehovska i državna podrška premda su beskompromisno posvećeni kazalištu, rade predano i disciplinirano unutar homogene skupine*³³.

U istom broju pojavljuje se na 88. stranici članak³⁴ o osnivanju udruge civilnoga društva pod imenom HUNPIKD (Hrvatska udruga nezavisnih producenata i kazališnih družina) koja je osnovana 30. lipnja 1995. To je prvi i posljednji put da se ta udruga spominje u *Frakciji* premda je bilo za očekivati očekivati da će se baviti i pitanjima samostalnih umjetnika budući da su samostalni umjetnici ti koji često osnivaju umjetničke organizacije kao nezavisne kazališne družine.

Novoosnovanu udrugu samostalnih plesnih i drugih umjetnika spominje Snježana Abramović³⁵ u intervjuu Agati Juniku gdje kaže da nakon 27 godina izvaninstitucionalnog djelovanja budućnost vidi u instituciji, ali također поближе ne elaborira svoj dugogodišnji status samostalne umjetnice.

U broju 6/7 iz 1997. godine na 137. stranici nailazimo na dvije europske organizacije koje okupljaju samostalne umjetnike i daju im podršku, a to su *atp* i metamedijski centar *Plasy*, međutim, premda se tu samostalni umjetnici spominju eksplicitno, ništa ne saznajemo поближе o njihovim problemima i načinu djelovanja.

Tanja Aćimović upoznaje nas u *Frakciji* broj 8³⁶ s načinom angažiranja umjetnika u kazalištu u Francuskoj za koju kaže da je *zemlja slobodnih umjetnika*. Aćimović uvodi i termin koji se u Hrvatskoj ne koristi, a to je *samoproducirajući umjetnik* (u nekim zemljama EU koristi se i termin *samozaposleni umjetnik*, no autorica ovoga teksta ne ulazi u značenje ovih dvaju termina jer se mogu tumačiti na nekoliko različitih načina, a u hrvatskom nazivlju ti pojmovi još uvijek nisu jasno definirani).

Glumac Vilim Matula, premda ne spominje termin *samostalni umjetnik*, u intervjuu Suzani Majnarić³⁷ govori da je izašao iz institucije zbog svoje *glumačke neuroze* uzrokovane kratkim terminima rada na predstavi u instituciji što ga *vodi do histerije*. Matula kaže da ne pristaje *glavnu ulogu raditi za mjesec i deset dana. Neku manju ulogu — dapače. Međutim, minimum koji bih u instituciji tražio jesu tri mjeseca*. Dakle, status samostalnog umjetnika Matula

33 isto

34 Uredništvo (1996). »HUNPIKD«, *Frakcija* br. 1, str. 88, Zagreb.

35 Juniku, A. (1997). »Blaženka Kovač i Snježana Abramović«, *Frakcija* br. 4, str. 10, Zagreb.

36 Aćimović, T. (1998). »Mjesto promjene«, *Frakcija* br. 8, str. 55, Zagreb.

37 Majnarić, S. (1999). »U dvojništvu: glumac i klinički lažac«, *Frakcija* br. 10/11, str. 6–15, Zagreb.

poistovjećuje s mogućnošću rada na predstavi prema potrebi glumca, a ne prema potrebama institucionalne produkcije.

Sljedeće spominjanje samostalnih umjetnika nalazimo tek u broju 17/18 iz 2000. godine, i to u anketi u kojoj se kazališni umjetnici u Hrvatskoj izjašnjavaju o tome što očekuju od nove kulturne politike³⁸. Matko Raguž, na primjer, mnogo očekuje od novog Zakona o kazalištima, bolju raspodjelu sredstava, ugovore na određeno vrijeme te smatra da bi *svi trebali ići u slobodnjake*³⁹.

U istom broju saznajemo i o tome kako su u Shaubühne u Berlinu otpustili sve glumce (dakle, posredno saznajemo da su glumci otišli u samostalne umjetnike ili pronašli neki novi angažman)⁴⁰, a u članku o izvedbenim umjetnostima u Nizozemskoj⁴¹ saznajemo da u Nizozemskoj djeluje *čak 15 000 umjetnika u izvedbenim umjetnostima, a mnogi od njih su samostalni umjetnici*.

Zanimljivo je da je u broju 20/21 iz 2001. objavljen razgovor na devet stranica s trima mladim umjetnicama: Katarinom Bistrović Darvaš⁴², Anicom Tomić⁴³ i Nikolinom Pristaš⁴⁴, ali voditeljica razgovora nije postavila nijedno pitanje u svezi s njihovim formalno-pravnim statusom, zadovoljstvom istim, željama i potrebama.

Ivana Ivković u broju 24/25 razgovara s trojicom umjetnika: Marijem Kovačem, Edvinom Liverićem i Zoranom Jurićem, no njih trojica izražavaju svoj stav prema formalno-pravnom statusu: Liverić govori o tome kako je loše biti u angažmanu, Kovač o slobodi⁴⁵ dok se Jurić ne izjašnjava.

Selma Banich u razgovoru s Ivanom Ivković⁴⁶ kaže da se *školovala i odrasla u instituciji, ali je shvatila da ju institucija sputava* i izašla je iz nje. No, ni ona ne analizira svoj status samostalne umjetnici niti se njime bavi. Zanimljivo je da i Banich i Kovač (također i Matula) status samostalnog umjetnika poistovjećuju sa slobodom, a instituciju (kao i Liverić) povezuju s (umjetničkom) neslobodom.

38 Uredništvo (2000). »Kibištabi«, *Frakcija* br. 17/18, str. 56–59, Zagreb.

39 Zanimljivo je da je u tom trenutku, kada je izjavio da bi svi trebali ići u slobodnjake, glumac i redatelj Matko Raguž već godinu dana bio zaposlen na radnom mjestu direktora Centra za kulturu *August Cesarec* i više nije bio samostalni umjetnik. (nap. a.)

40 Ostermeier, T. (2000). »Shaubühne am Lehnier Platz«, *Frakcija* br. 17/18, str. 71, Zagreb.

41 Klaić, D. i Bronkhorst, P. (2000). »Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj«, *Frakcija* br. 17/18, str. 72–75, Zagreb.

42 KBD zaposlena je u ZeKaeM-u u trenutku razgovora za članak u *Frakciji*.

43 AT nema reguliran status umjetnice u trenutku razgovora za članak u *Frakciji*, a NP samostalna je umjetnica.

44 Ivković, I. i Prolić, A. (2001). »Glumica/Performerica/Plesačica«, *Frakcija* br. 20/21, str. 137–146, Zagreb.

45 Ivković, I. (2002). »Igra, teorija i sudjelovanje«, *Frakcija* br. 24/25, str. 73–80, Zagreb.

46 Ivković, I. (2002). »Eks — scena, *Frakcija* br. 26/27, str. 133–136, Zagreb.

Nakon broja 26/27, sve do broja 37/38, časopis *Frakcija* više ni usputno ne spominje samostalne umjetnike kao zasebnu kategoriju niti se bavi njihovim problemima.

U časopisu *Frakcija* ponovno nalazimo na samostalne umjetnike koji su glumci, redatelji pa i plesači i koreografi, ali niti na jednom mjestu ne spominju se dramski pisci, dramaturzi, scenografi, kostimografi ili skladatelji.

Časopis Glumište/Hrvatsko glumište

Časopis *Glumište* (kasnije *Hrvatsko glumište*) izdaje strukovna umjetnička udruga Hrvatsko društvo dramskih umjetnika. Jedina je to strukovna umjetnička udruga u Hrvatskoj koja okuplja dramske umjetnike. Članovima HDDU-a mogu postati glumci, redatelji, dramski pisci, dramaturzi, scenografi, kostimografi, oblikovatelji svjetla i (od 2007.) kazališni producenti.

108

Za ovo istraživanje obrađeno je 39 brojeva časopisa u razdoblju od 10 godina, od prvog broja iz 1998. do zaključno broja 38/39 s kraja 2008.

U prvih 14 brojeva časopisa koji je pokrenuto Zlatko Vitez (predsjednik HDDU-a od 1998. do 2001., u to vrijeme sa statusom zaposlenoga umjetnika) samostalni se umjetnici spominju samo dva puta: u broju broj 7. u rubrici *Kronika djelatnosti HDDU-a* na 90. stranici može se pronaći obavijest o zaprimanju zamolbi za priznavanje statusa samostalnog umjetnika u HZSU te tumačenje *Zakona o samostalnim umjetnicima i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva*, ali samo dijela *Zakona o Financijskim mjerama za poticanje kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* koji se tiče svih umjetnika, a ne samo samostalnih. Tumačenje donosi Ljubica Pilić⁴⁷. Drugi put u tih 14 brojeva spominje se termin *samostalni umjetnik* u tekstu o sjećanju na glumca Ivu Serdara u kojem se konstatira da je ovaj poznati umjetnik bio u samostalnom statusu od 1975. do 1985. kada umire⁴⁸. Zanimljivo je da Danijela Stanojević u članku »Dlaka, ćud i Vuk«⁴⁹, govori o Željku Vukmirici, samostalnom umjetniku, ali je ta strana umjetnikova rada ne zanima pa ne možemo ništa saznati o Vukmiričinu slobodnjaštvu. U istom broju ista autorica razgovara s mladim glumcima i glumicama⁵⁰, studentima zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, ali ni jednome od njih (Kečkeš, Kurbaša, Hegedušić, Lipovčan, Bukač i Jelić) ne postavlja pitanje o mogućem statusu samostalnoga umjetnika i njihovim eventualnim planovima u smjeru samostalnog obavljanja djelatnosti, a

47 Načelnica za ekonomsko-financijske poslove Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba

48 Uredništvo, (2000). »Sjećanje na Iveka«, *Hrvatsko glumište* br. 13, str. 73, Zagreb.

49 Stanojević, D. (2000). »Dlaka, ćud i Vuk«, *Hrvatsko glumište* br. 10, str. 23–25, Zagreb.

50 Stanojević, D. (2000). »Oni dolaze«, *Hrvatsko glumište* br. 10, str. 25–27, Zagreb.

budući glumci u svojim planovima očito ne vide tu mogućnost jer je ni jednom riječju ne spominju.

Kada Udrugu kao nova predsjednica preuzima Helena Buljan, a uredništvo časopisa počinje voditi Marko Torjanac, glumac u statusu samostalnoga umjetnika, mijenja se i prostor koji se daje toj grupaciji umjetnika. Nikada se prije ni poslije u jednom časopisu koji se bavi kazalištem u Hrvatskoj nije toliko pisalo o problemima samostalnih umjetnika kao u brojevima 15/16 i 17. U ova se tri broja u čak 12 članaka spominju samostalni umjetnici. Ti su članci problemski, samostalni se umjetnici stavljaju u kontekst cijeloga glumišta što do tada nismo imali prilike vidjeti u kazališnoj periodici. U broju 16/17 nailazimo i na posebnu rubriku *Kutak za samostalne umjetnike* koja i nakon odlaska Marka Torjanca s mjesta glavnog urednika časopisa i preuzimanja uredništva Zinke Kiseljak⁵¹ nije nestala iz časopisa, što je bez sumnje pozitivan utjecaj, pa su tako u broju 18 iz 2003. čak tri stranice posvećene radu samostalnih umjetnika i problematici njihova statusa, a nalazimo ih u 4 članka⁵². U to su se vrijeme (2002. i 2003.) događala velika previranja oko samoga statusa samostalnoga umjetnika (bilo je pretpostavki da će se status samostalnoga umjetnika ukinuti), značajno je smanjen koeficijent prema kojima su od strane RH uplaćivani doprinosi samostalnim umjetnicima (s 1,2 na 0,35) te je časopis *Hrvatsko glumište* pratilo ta događanja.

U brojevima 15/16 i 17 često su dovođeni u vezu status samostalnoga umjetnika sa sindikalnim organiziranjem te je ukazivana potreba da se i taj dio umjetnika uključi u sustave zaštite prava struke⁵³.

Premda nemaju svoju *oglasnu ploču* jer ne rade u istom kazalištu (kao što to ima većina Ogranaka HDDU-a), samostalni su umjetnici u ovom razdoblju iznimno aktivan Ogranak, pa u broju 18 iz 2003. u tekstu »HDDU info« koji potpisuje Marija Filipović, tajnica HDDU-a, vidimo da su za Izvanrednu skupštinu HDDU-a svoje prijedloge promjena Statuta pripremili jedino samostalni umjetnici⁵⁴, a u tekstu Marka Torjanca »Kutak za samostalne umjetnike«⁵⁵,

51 Dramaturginja, zaposlena umjetnica

52 Smiljanić, B. (2003). »Kvaka 22«, *Hrvatsko glumište*, br. 18, str. 6, Zagreb; Bukvić, A., »Sažetak tribina«, str. 7-9; Filipović, M., »HDDU info«, str. 74-77; Torjanac, M., »Kutak za samostalne umjetnike«, str. 92-94.

53 Torjanac, M. (2001). Intervju s Ferdom Bobanom, *Hrvatsko glumište* 15/16, str. 80-85; Torjanac, M., »Problem hrvatskog glumišta«, *Hrvatsko glumište* br. 15/16, str. 89-91; Torjanac, M. (2002) »Uspavana profesija«, intervju s Nadom Abrus, *Hrvatsko glumište* br. 17, str. 36-39, Zagreb.

54 Marija Filipović, tajnica HDDU-a, to potvrđuje još jednom u broju 19/20 na str. 43 u kojem u članku »Neuspjelo usvajanje novog statuta na izvanrednoj skupštini HDDU-a« kaže: *Primjedba ili amandmana nije bilo, osim nekoliko argumentiranih i preciznih dopuna i izmjena pojedinih statutarnih odredbi koje je dostavio Ogranak samostalnih umjetnika.*

55 Torjanac, M. (2003). »Kutak za samostalne umjetnike«, *Hrvatsko glumište* br. 18, str. 92-94, Zagreb.

razvidno je da se Ogranak samostalnih umjetnika sastao u razdoblju od 19. travnja 2002. do 13. veljače 2003. čak šest puta. Ni u jednom broju časopisa *Hrvatsko glumište* nemamo izvješća o sastancima Ogranka pa je ova aktivnost samostalnih umjetnika uistinu posebna te pokazuje da su umjetnici aktivni kada se problemi koji se događaju u društvu izravno tiču njihove egzistencije. U već spomenutom razgovoru Marka Torjanca s Nadom Abrus⁵⁶, razvidna je nezainteresiranost zaposlenih glumaca za okupljanjem i radom u sindikatu (te je i razlogom zbog kojeg Nada Abrus ne želi istaknuti svoju kandidaturu za predsjednicu u novom mandatu), a također se ističe kako nema solidarnosti među kolegama.

Još u broju 19/20 iz 2004. nailazimo na samostalne umjetnike u problemskom tekstu Morane Foretić »Kvadratura kruga« (str. 114–116) u kojem autorica govori o povijesti smanjenja koeficijenta za doprinose za samostalne umjetnike, a nakon toga samostalne umjetnike ne susrećemo u ovom časopisu sve do broja 28/29 iz 2006. u kojem Lidija Zozoli razgovara sa Željkom Vukmiricom prigodom obilježavanja 30. obljetnice njegova rada⁵⁷. U istome broju susrećemo se sa samostalnim umjetnicima još dva puta, ali ni ovoga puta ne u problemskom smislu nego samo kao podatak da su Vanja Drach i Đorđe Bosanac bili i samostalni umjetnici⁵⁸.

Sve do broja 38/39 iz 2008. termin susrećemo još samo tri puta: u intervjuu Tanji Pacek glumac Đuro Rogina kaže da je *došao u Zagreb kao slobodnjak*⁵⁹, Darko Lukić (2007) u tekstu o uvođenju tržišta u kazalište spominje i samostalne umjetnike te doprinose koji im plaća Ministarstvo kulture⁶⁰, a u istom broju Vanča Kljaković prisjeća se u intervjuu A. Kuštre (2007) kako je 16 godina bio samostalnim umjetnikom jer ga je *nervirao odljev glumaca iz kazališta na TV i film*.

Dakle, iz analize zastupljenosti samostalnih umjetnika u časopisu *Hrvatsko glumište* možemo zaključiti da je zanimanje za ovu skupinu umjetnika i njihove probleme postojalo samo u brojevima od 15 do 19, a u ostalim se brojevima ne nalaze osim kao usputna informacija te da su, usporedimo li broj umjetnika koji se bave samostalnom djelatnošću⁶¹ u odnosu na ostale katego-

56 Torjanac, M. (2002). »Uspavana profesija«, intervju s Nadom Abrus, *Hrvatsko glumište* br. 17, str. 36–39, Zagreb.

57 Zozoli, L. (2006). »Nagrada za upornost«, *Hrvatsko glumište* br. 28/29, str. 94–96, Zagreb.

58 Ivić, S. (2006). »Vanja Drach, Nagrada Vladimir Nazor za životno djelo«, *Hrvatsko glumište* br. 28/29, str. 112, Zagreb, i Stanojević, Lj. (2006). »Odlazak (naj)histriona«, nekrolog Đorđu Bosancu, *Hrvatsko glumište* 28/29, str. 136, Zagreb.

59 Pacek, T. (2006). »Bilo je uspona i padova«, *Hrvatsko glumište* br. 30/31, str. 63–64, Zagreb.

60 Lukić, D. (2007). »Kazalište je... i tržište. Tržište — to su ljudi«, *Hrvatsko glumište* br. 32, 33 i 34, str. 19–24, Zagreb.

61 Kvantitativni su podatci navedeni na početku ovoga teksta.

rije, teme zanimljive za samostalne umjetnike u velikom neskladu s njihovim brojem u Udruzi koja časopis izdaje. Ni u ovom časopisu ne nailazimo na dramske pisce, dramaturge, scenografe ili kostimografe koji svoju djelatnost obavljaju kao samostalni umjetnici.

Časopis Kazalište

U 34 broja časopisa *Kazalište* koji izlazi od 2000. godine ni jedan se tekst specifično ne bavi problematikom samostalnih umjetnika.

Sam termin *samostalni umjetnik* nalazimo tek tri puta: spominje ga glumica Jasna Bilušić⁶², teatrolog Darko Lukić⁶³ te kostimografkinja Irena Sušac⁶⁴, i to u različitim kontekstima, a valja napomenuti da ni jedno od ovo troje umjetnika u trenutku pisanja teksta nije samostalni umjetnik⁶⁵.

Premda izrijeком ne upotrebljava termin *samostalni umjetnik*, glumac Vanja Drach u intervjuu Bojanu Munjinu (2001)⁶⁶ govori o svom odlasku iz HNK-a u *Teatar u gostima* 1974., razlozima tog odlaska te ostanka izvan radnog odnosa sve do 1981. Jedan je od razloga Drachova odlaska u samostalne umjetnike želja za igranjem više repriza, tj. kako bi mogao *igrati jedan naslov 250 puta* što je u nacionalnoj kući bilo nemoguće (nemoguće je i danas, nap. a.)⁶⁷. Važan aspekt Drachova odlaska je i financijski, tj. pokušaj da se živi od svog posla. Drach (2001) kaže: *Sjećam se da mi je tada plaća u HNK bila 360.000 dinara. U Teatru u gostima, koji se sam uzdržavao i koji je dobivao sedamnaest puta manju dotaciju nego HNK, po predstavi sam dobivao oko 120.000 dinara. Od plaće u HNK nisam mogao živjeti, a od rada u Teatru igrajući iz dana u dan jesam*⁶⁸.

Ovakav pogled Vanje Dracha na status samostalnog umjetnika u potpunoj je suprotnosti s onim teatrologa Darka Lukića u već spomenutom tekstu na

62 Ostović, G. (2002). »Bogatstvo talenta«, *Kazalište* br. 9/10, str. 54–63, Zagreb.

63 Lukić, D. (2005). »Trošiti ili koristiti novac za kulturu?«, *Kazalište* br. 21/22, str. 104–111, Zagreb.

64 Sušac, I. (2003). »Zanimanje: kostimograf«, *Kazalište* br. 13/14, str. 246–247, Zagreb.

65 Darko Lukić izvanredni je profesor na ADU gdje je i stalno zaposlen, Jasna Bilušić stalno je zaposlena u GK *Komedija* kao glumica, a Irena Sušac u DGK *Gavella* kao kostimografkinja i voditeljica fundusa.

66 Munjin, B. (2001). »Kazalište ne može postojati bez ljubavi«, *Kazalište* br. 7–8, str. 92–103, Zagreb.

67 Isti razlog odlaska iz HNK-a Nataše Dorčić, no ona ne odlazi u samostalne umjetnike nego u ZKM; intervju s Natašom Dorčić, Jelić, A. (2002). »Američka priča«, *Kazalište* br. 9–10, str. 70–77, Zagreb.

68 Munjin, B. (2001). »Kazalište ne može postojati bez ljubavi«, *Kazalište* br. 7–8, str. 92–103, Zagreb.

stranici 106. u kojem govori o financiranju mirovinskog i zdravstvenog osiguranja umjetnika u 2004. u iznosu od 32 milijuna kuna što *ukazuje jasno na to da se Ministarstvo kulture još uvijek u velikoj mjeri bavi poslovima iz resora socijalne skrbi.*

S jedne je strane stav glumca koji status samostalnog umjetnika doživljava kao mogućnost vlastita napredovanja, neke vrste izazova i kao oblik slobode zbog materijalne neovisnosti⁶⁹, tj. financijski povoljne opcije, a s druge strane, stajalište teoretičara kazališta koji svrstava samostalne umjetnike u socijalnu kategoriju.

Zaustavit ću se na ovim oprečnim gledištima, tj. pokušati argumentirati zbog čega status samostalnog umjetnika nije socijalna kategorija.

U teoriji kulturnih politika jedan je od neizravnih oblika državnog subvencioniranja kulture upravo uplata doprinosa za mirovinsko i zdravstveno osiguranje samostalnih umjetnika za što navodimo tri izvora: jedan je iz vremena SFRJ, tzv. *Crvena knjiga*⁷⁰, a druga dva su suvremena⁷¹.

Pravilnik o postupku i uvjetima za priznavanje prava samostalnih umjetnika na uplatu doprinosa za mirovinsko i invalidsko te zdravstveno osiguranje iz sredstava proračuna Republike Hrvatske, zakonski je dokument koji regulira status samostalnih umjetnika i on nedvosmisleno ukazuje na to da zakonodavac samostalne umjetnike ne smatra socijalnom kategorijom nego od njih očekuje aktivno umjetničko djelovanje, a ta se očekivanja odnose na nove i stare članove. Naime, da bi se postalo članom Zajednice umjetnika Hrvatske potrebno je ispuniti vrlo visoke kriterije⁷², a svakih je šest godina umjetnik dužan pristupiti umjetničkoj reviziji za prethodno razdoblje⁷³. Kriteriji i postupci primanja novih članova i revizije starih jasno su definirani *Pravilnikom*, komisija od pet članova na temelju prezentirane dokumentacije odlučuje o svakom pojedinom predmetu, a konačnu odluku komisije potvrđuje/ne potvrđuje ministar kulture RH.

Uvrštavanje uplate doprinosa za mirovinsko i zdravstveno osiguranje samostalnih umjetnika u kategoriju socijalne skrbi neizravno pobija kroz praksu i nekoliko tekstova u časopisu *Kazalište* u kojima samostalni umjetnici koji

69 Munjin, B. (2001). »Kazalište ne može postojati bez ljubavi«, *Kazalište* br. 7–8, str. 92–103, Zagreb.

70 Republički komitet za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu, Republička interesna zajednica u oblasti kulture, Zavod za kulturu Hrvatske. *Kulturna politika i razvitak kulture u Hrvatskoj*, str. 62, 1982., Zagreb.

71 Dragojević, S. (2007)., kolegij Kulturne politike, Fakultet političkih znanosti u Zagrebu, te Švob-Đokić, N., Primorac, J. i Jurlin, K., *Kultura zaborava*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2008., str. 69–117, Zagreb.

72 Članak 14 Pravilnika, NN 119/04

73 Članci 19 i 20 Pravilnika, NN 119/04

imaju vlastite umjetničke organizacije govore o svom radu⁷⁴ te pokazuje da je biti samostalnim umjetnikom za njih odabir i potreba za stvaranjem drugačijega kazališta od onoga kakvo nudi javni sektor.

Dakle, teorijski pristup, zakonski akti Republike Hrvatske i navedeni primjeri iz prakse argumenti su za status samostalnog umjetnika kao odabira načina umjetničkoga djelovanja, a ne kao socijalne kategorije. Postoji još jedan dodatni argument koji pobija Lukićev stav, a to je da samostalni umjetnici sebe nazivaju »slobodnim« umjetnicima (tako ih nazivaju i zaposleni umjetnici). »Samostalni« i »slobodni« nisu sinonimi, nego se ovdje radi o suštini. Biti u statusu samostalnoga umjetnika znači slobodu izbora, a socijalna kategorija je upravo suprotno tome, nesloboda i nemogućnost izbora. Kao što smo već vidjeli u časopisu *Prolog*, u samostalne su umjetnike odlazili velikani glumišta (Šovagović, Bašić, Drach, Serdar i dr.) što je još dodatni argument da status samostalnoga umjetnika nije nikada bio mišljen kao socijalna kategorija, a to nije bio ni u praksi.

Zanimljivo je da ni u intervjuima s glumcima/glumicama, osobito onima mlađega naraštaja (Jasna Palić, Ivana Boban)⁷⁵ te Natašom Dorčić u povodu njezina odlaska iz HNK-a⁷⁶, ne nailazimo na razmišljanja o formalno-pravnom aspektu vlastitog/glumačkog zanimanja.

Glumica Jasna Bilušić u već spomenutom intervjuu danom Gordani Ostović (2002)⁷⁷ izrijekom govori o tome da o statusu slobodnjaka⁷⁸ nikada nije razmišljala jer je kao stipendistica kazališta *Komedija* odmah nakon završene Akademije počela tamo raditi.

Irena Sušac, kostimografkinja iz Zagreba, u tekstu »Zanimanje: kostimograf«⁷⁹ nastalom u povodu Okruglog stola o položaju kazališnih i filmskih umjetnika (scenografa, kostimografa, oblikovatelja svjetla), održanog 2. travnja 2003. u foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu⁸⁰, napominje kako su u razdoblju od deset do petnaest godina sva kazališta u Hrvatskoj ugasila radna mjesta kostimografa te da danas kostimografi nemaju izbora, svi su u

74 Turčinović, Ž. (2005). »Kraljevna u Maloj sceni«, *Kazalište* br. 21/22, str. 60–71, Zagreb, intervju Željke Turčinović s Vitomirskom Lončar, samostalnom umjetnicom i direktoricom umjetničke organizacije *Mala scena*; Mihanović, D. (2006). »Umjetnost nas mijenja«, *Kazalište* br. 27/28, str. 20–25, Zagreb, razgovor s Frankom Perković, u to vrijeme samostalnom umjetnicom i voditeljicom udruge *Kufer*, te Rogošić, V. (2007). »Trudimo se mnoge stvari ne znati«, *Kazalište*, br. 29/30, str. 66–73, Zagreb, razgovor s B. Bakalom i K. Pejović, samostalnim umjetnicima i voditeljima umjetničke organizacije *Bacači sjenki*.

75 Ivić, S. i Madunić Barišić, N. (2000). »Mlade glumice«, *Kazalište* br. 3/4, str. 68–83, Zagreb.

76 Jelić, A. (2002). »Američka priča«, *Kazalište* br. 9/10, str. 70–77, Zagreb.

77 Ostović, G. (2002). »Bogatstvo talenta«, *Kazalište* br. 9/10, str. 54–63, Zagreb.

78 Termin *slobodnjak* često se koristi u kazališnomo žargonu za samostalnog umjetnika.

79 Sušac, I. (2003). »Zanimanje: kostimograf«, *Kazalište* br. 13/14, str. 246–247, Zagreb.

80 Prohić, O. (2003). »Proslov«, *Kazalište* br.13/14, str. 244–245, Zagreb.

statusu samostalnih umjetnika. Razloge zbog čega bi se kostimografi/samostalni umjetnici mogli svrstati u socijalnu kategoriju ne vidi u elementima kulturne politike već zbog pada honorara od 30%, zbog toga što povlasticu od 25% za samostalne umjetnike prisvajaju kazališta, zbog najavljene buduće reforme po kojoj bi mirovina toj kategoriji umjetnika iznosila samo 750,00 kuna⁸¹ te zbog višemjesečnih kašnjenja isplate honorara. Dakle, razlozi su isključivo u problemima nepoštovanja zakona i lošeg poslovanja kazališta što dovodi do pada kriterija i urušavanja struka koje su se izgrađivale više od pedeset godina.

U ovom osvrtu valja spomenuti i tekst Jurice Pavičića⁸² u kojem piše da se javnost s pravom užasnula kad se prije četiri godine otkrilo da Severina i još niz pjevača zabavne glazbe uživaju povlastice zajednice umjetnika.

Zanimljivost je ove rečenice u tome što pokazuje koliko je javnost osjetljiva na uplatu doprinosa samostalnim umjetnicima za kojeg svakog pojedinog država godišnje izdvaja oko 30.000,00 kuna za razliku od jednog zaposlenog umjetnika za kojeg se, zajedno sa svim davanjima, izdvaja preko 100.000,00 kuna⁸³.

Uz ovu rečenicu Jurice Pavičića valja reći i to da je Severina Vučković kao samostalna (glazbena) umjetnica u časopisu *Kazalište* zastupljena u više od 10 tekstova, bila je i povodom jednog od temata⁸⁴ dok se dramski samostalni umjetnici sa svojim problemima nisu uspjeli uvrstiti u sadržaj ovog časopisa čak ni kada su u svibnju 2002. osnovali svoju koordinaciju, izašli pred Sabor RH te uz podršku zaposlenih kolega uspjeli ukloniti s dnevnog reda već dovršen *Zakon o obveznim doprinosima*.

Kao što u časopisu *Kazalište* nije tretiran problem samostalnih umjetnika, tako nije svoje mjesto našla ni problematika umjetničkih organizacija kao mogućega načina organiziranja samostalnih umjetnika⁸⁵, no njih ipak češće susrećemo u ovom časopisu u analizi njihovih predstava i samih umjetničkih organizacija dok analiza organizacijskog aspekta nije prisutna ni u jednom članku.

Od petnaestak tekstova *in memoriam* dramskim umjetnicima⁸⁶ u kojima se govori o njihovim životnim i umjetničkim putovima ne nalazimo da je ika-

81 Ovaj Prijedlog zakona ministra Antuna Vujića nikada nije izglasan.

82 Pavičić, J. (2005). »Štakori u operi«, *Kazalište* br. 23/24, str. 40–43, Zagreb.

83 U 2000. godini jedan samostalni umjetnik državu je mjesečno stajao 1.776,74 kn, 2005. 2.532,57 kn, a 2008. 2.971,35 kn.

84 Boko, J. (ur.), (2005). »Estradizacija hrvatskoga kazališta«, temat, *Kazalište* br. 23/24, str. 38–53, Zagreb.

85 Vidjeti Zakon o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva NN 43/96.

86 Kosta Spaić, Ena Begović, Marin Carić, Fabijan Šovagović, Mirko Vojković, Tomislav Durbešić, Petar Šarčević, Zdravka Krstulović, Zvezdana Ladika, Josip Genda, Izet Hajdarhodžić, Slavko Brankov, Galiano Pahor i Boris Dvornik.

da itko bio u statusu samostalnog umjetnika. Premda je iz teksta Antonije Bogner Šaban⁸⁷ o preminulom Fabijanu Šovagoviću jasno da je u razdoblju rada u Teatru u gostima i Histrionima bio samostalni umjetnik i da *vrativši se u Dramsko kazalište Gavella, 1979. ne nastupa mnogo*.

Niti u časopisu *Kazalište* ne nailazimo na dramske pisce i dramaturge koji svoju djelatnost obavljaju kao samostalni umjetnici, a i u ovoj periodici se najčešće spominju glumci.

Zaključak

Samostalni umjetnici nisu česta tema u časopisima koji se bave kazalištem u Hrvatskoj danas, a to nisu bili niti u SFRJ.

Iz analize časopisa *Prolog, Novi prolog, Frakcija, Hrvatsko glumište i Kazalište* razvidno je da ni samostalni umjetnici ne izražavaju svoj stav prema vlastitom formalno–pravnom statusu i ne analiziraju ga premda su prisutni u organizaciji kazališnoga života Hrvatske već više od šezdeset godina.

87 Bogner Šaban, A. (2001). »Izgarao je unutarnjom vatrom«, *Kazalište* br. 7/8, str. 164–169, Zagreb.

Julian Young

Što je obitavanje? Bezdomnost modernosti i svjetovnost svijeta

116

Heidegger kaže da svaka generacija treba iznova otkriti velike filozofske klasi-ke. Iz vrhunskih komentara Berta Dreyfusa o *Bitku i vremenu* prvi put sam shvatio da je Heidegger dubok, uzbudljiv, bitan i prije svega razumljiv. Bertov dar za suvremenu primjenu hajdegerijanskog oruđa je model koji mi je po-služio kao uzor. Njegove dvije posjete Aucklandu stoga su mojim studentima i meni bile vrlo ugodne i uzbuđljive. Bert je s tipičnom egalitarnom velikodu-šnošću u oba posjeta predložio čitanje pomoću mojih radova. Na drugom pre-davanju uzeo je moj rukopis nedovršene knjige o Heideggerovoj filozofiji um-jetnosti. U njoj se, naravno, potanko raspravlja o temi najavljenj u naslovu, obitavanju. Međutim, nakon pomnog čitanja, Bert je na margini napisao: »Što je obitavanje?« To pitanje je, naravno, postavio Heidegger na početku teksta »Građenje, obitavanje, mišljenje«. ¹ Ali, njegov odgovor — kao i moj — nije po-sve jasan. Dakle, ovo je moj drugi pokušaj da odgovorim na Bertovo pitanje.

»Obitavanje« se spominje u naslovu dva najpoznatija, barem za anglofone čitatelje, kasna ² Heideggerova teksta: »Građenje, obitavanje, mišljenje« i

1 Martin Heidegger, »Building Dwelling Thinking«, *Poetry, Language, Thought*, 143–162. *Poetry, Language, Thought* nadalje citirano kao *PLT*. Taj prijevod je katkad posve nepouzdan te sam da često mijenjao. [Usp. i *Mišljenje i pevanje*, izabrao i preveo Božidar Zec, Nolit, Beograd 1982.]

2 Heidegger je 1930. odredio kao godinu »okreta«. »Pismo o humanizmu«, u *Basic Writings*, 231; *Basic Writings* nadalje se citira kao *BW*. Ali, u La Thor seminaru 1969. godine, on određuje još jedan okret, koji se dogodio u razdoblju *Beiträge zur Philosophie*, 1936–1938, prije-lazu od pred-»*Ereignis*« mišljenja na »*Ereignis*« mišljenje. Dakle, u završnoj taksonomiji, njegov »put mišljenja« ima tri faze. Martin Heidegger, *Seminare, GA*, 15, ur. F. W. von Her-rman (Frankfurt am Main: Klosterman, 1986), 344, 366. »Rani Heidegger« za mene je Hei-degger prije 1930. godine, a »kasni Heidegger« je onaj nakon 1936. Heideggera od 1930. do 1936. katkad nazivam »ranim«, »kasnim« ili »sredovječnim« Heideggerom, ovisno o kontek-stu.

»...pjesnički obitava čovjek...«.³ Kao i srodni — zavičaj (*Heimat*), bivati / postati zavičajan (*Heimischwerden / Heimischsein*)⁴ — i suprotni pojmovi — bezdomnost, otuđenost, otuđenje (*BW*, 219) — za obitavanje se može reći da se nalazi u središtu mišljenja kasnog Heideggera. A to je, ustvari, ono o čemu je mislio kad je nekoliko dana prije svoje smrti, 1976. godine u zadnjoj rečenici napisao: »Potrebno je promisliti, da li i kako (*ob und wie*) još uvijek može postojati zavičaj u doba tehnološki jedno-obraznog svijeta–civilizacije.«⁵ Razlika između, s jedne strane, ranog i sredovječnog Heideggera i kasnog Heideggera s druge, mogla bi se odrediti ako bismo rekli da je, na najosnovnijoj razini, prvi okupiran (s Nietzscheom) dvojstvom smisao–nihilizam, a potonji je, opet na najosnovnijoj razini, okupiran (s Hölderlinom) dvojstvom obitavanje–bezdomnost. Ali, ponovimo Bertovo pitanje, što je ustvari obitavanje?

Jedan od pristupa odgovoru bio bi započeti s fokusiranjem na Heideggerovu analizu *suprotnosti* ili *odsutnosti* obitavanja — bezdomnosti. Mislim da se ta analiza može pronaći kod ranog Heideggera, u *Bitku i vremenu*.⁶

I.

Središnji pojam *Bitka i vremena* — zacijelo središnji pojam⁷ — je »bačenost«. U smislu definicije, bačenost je tehnički pojam koji određuje činjenicu da se svaka osoba, kao osoba (»Dasein«), »uvijek već« nalazi u određenoj kulturalnoj tradiciji, koja određuje opseg djelovanja koji je smislen za izvršavanje i onog koji je vrijedan izvršavanja. Ali, bilo bi naivno reći da je Heideggerov izbor *Geworfenheit*a za označavanje te tehničke kvalitete (a ne, recimo, »izgrađenost«) arbitraran. Onda bismo ignorirali pjesnika u Heideggeru, kojeg poznamo u njegovim ranim kao i kasnim radovima — premda je tu otvoreniiji. Činjenica je da »bačenost« pripada obitelji riječi koje se koriste u *Bitku i vremenu* — »napuštenost«, »biti izručen«, »briga«, »tjeskoba«, »smrt« i »ništa«⁸ —

3 Martin Heidegger, »... pjesnički obitava čovjek«, u *PLT*, 211–229.

4 Prijevod neprevodivog pojma »heimish« kao »homely« [zavičajno] uzeo sam iz *Hölderlin's Hymn* Martina Heideggera, u prijevodu Williama McNeilla i Julije Davis (Bloomington: Indiana University Press, 1996). Premda na prvi pogled nije puno obećavao, upotrijebljen je kako bi se odredila razlika između biti »heimish« i biti »zuhause« (kod–kuće), a koristan je jer ukazuje na strukturu njemačke riječi.

5 Martin Heidegger, *Denkerfahrten 1910–1976* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1983), 187; nadalje citirano kao *Denkerfahrten*.

6 *Being and Time*. Navodi se paginacija sedmog njemačkog izdanja *Sein und Zeita*, koju su na marginama označili Macquarrie i Robinson. [Usp. *Bitak i vrijeme*, preveo Hrvoje Šarinić, Naprijed, Zagreb, 1985.]

7 Na stupcu i pol u fantastičnom indeksu Macquarriea i Robinsona dobio je više prostora od svih drugih jedinica. Više od »bitka«, »vremena«, »Daseina« i (malo) više od »autentičnog«.

8 Zamijetite kako taj je popis, po sebi, svojevrsna na kratka priča, priča s prepoznatljivom fabulom i intonacijom.

koje, *inter alia*, služe za opisivanje određenog modusa pripadanja svijetu u kojem Dasein nalazi sebe; modus izгона iz zavičaja (raja, ako uvažimo »bezbožnu teologiju« *Bitka i vremena*), otuđenje, bezdomnost. Bezdomnost, riječima sredovječnog Heideggera, je *Grundstimmung*, »osnovni modus« Daseinova »bitka–u–svijetu«, kao i osnovni modus samog *Bitka i vremena* — činjenica koja ga označava (ali ne ograničava na bitak) kao proizvod Weimarske Republike. Stoga je očekivano da *Bitak i vrijeme* eksplicite priznaje *Unheimlichkeit*, »nezavičajnost«, ali i, kako ističe Heidegger, »ne–biti–k–zavičaju« (*Unheimlichkeit*), kao neizbježno — »egzistencijalno« — obilježje ljudskog stanja. Bezdomnost je sjena na našem bitku, koju možemo »prigušiti« u neautentičnom drugarstvu »Jednog«, ali nikad je ne možemo do kraja ukloniti (*BT*, 188–189).

Što je, u *Bitku i vremenu*, izvor naše bezdomnosti? Izvor je »tjeskoba«, tjeskoba u suočavanju sa smrću, dakle s »ništa«. Rani Heidegger opisuje svijet Daseina kao »čistinu« svjetlosti.⁹ Pošto je za njega bitak samo »smisao bitka« odnosno, kako kaže Bert Dreyfus, »smislenost« bića koja se pojavljuju na čistini, iza i iznad čistine je — ništa: čuvstveno to se poima kao, ničeanskom riječju koja je pojavljuje u *Bitku i vremenu*, »neizmjereno« (*BT*, 152) ništavilo, beskonačno mračna i apsolutna praznina koja se u svakom trenutku »grozi« (*BT*, 343) da provali na čistinu u obliku bola i smrti. Dakle, u svojoj biti, egzistencija Daseina prožeta je radikalnom — kao što katkad kažem, »ontološkom« — nesigurnošću.

Međutim, Heidegger radikalnu nesigurnost uvijek shvaća kao nekompatibilnu s obitavanjem, kao njegovu suprotnost. Obitavanje je, kaže se u *Ister* predavanjima, određena vrst »počinka«, počivanja u »pripravnosti«, »nepovredivost« svoje »biti«.¹⁰ Bitno obilježje obitavanja, kako je Heidegger rekao, je »sigurnost« (*PLT*, 120). To znači biti u onom što se na starovisokom njemačkom kaže »mir« (*das Frye*). Drugim riječima, to znači »biti sačuvan (*zufrieden sein*) ... biti zaštićen od štete i opasnosti (*Bedrohung*), pošteđen... odnosno, zbrinut i zaštićen (*geschont*)«. »Osnovno obilježje obitavanja«, kaže Heidegger, »jest to pošteđivanje (*Schonen*)«.¹¹ Obitavanje je onda ontološka sigurnost — a to je isključeno u *Bitku i vremenu*.

9 Iako se pojam »čistina« pojavljuje u *Bitku i vremenu*, kasni Heidegger ističe da je njena bit potpuno promišljena tek u kasnom razdoblju. *Holzwege*, *GA* 5, ur. F. W. von Herrman (Frankfurt am Main: Klostermann, 1977), 1 fn. a.

10 *Hölderlin's Hymn »The Ister«*, 20.

11 U ispuštenom dijelu tog ulomka Heidegger kaže da je *Schonen*, briga i zaštita, uzajaman. Zavičaj se proživljava kao briga i zaštita obitavatelja, koji se onda brine za njega, štiti ga i čuva. Više o toj temi vidi u *PLT*, 140: Martin Heidegger, Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt–Endlichkeit–Einsamkeit*, *GA* 29/30, ur. F. W. von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1983), 86–88; Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, *GA* 4, ur. F. W. von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1981), 120, 124.

Točno je da se u *Bitku i vremenu* prije svega želi analizirati »autentičan« život. A to je najbliže analizi onoga što Aristotel naziva »rast« ili »bujanje«. Prezirući neodređenost neautentičnosti, autentičan Dasein »anticipira« smrt, živi život koji se ravna u izravnom suočenju sa spoznajom smrti — onim »ništa« — život obilježen jasnoćom, izravnošću, živošću, energijom i neodgodivošću. Međutim, biti autentičan nije povratak zavičaju. To nije »rješenje« ni prevladavanje bezdomnosti. To je, ustvari, *življenje s bezdomnošću*. (Ako je to ikakvo rješenje, to je rješenje — pomoću *Gestalt* prekidača sa shvaćanja čistine kao ugroženog gotovo–ništa na shvaćanje da je to krhko i dragocjeno čudo — na »mučninu«, hamletovsku paralizu djelovanja, koju u *Rođenju tragedije* (7. poglavlje) Nietzsche shvaća kao ugrožavanje svih koji su budalasti pa netremice zure u srce bitka.) Dakle, ne obitavanje nego herojsko otuđenje, smionost da se izdrži u suočenju s ništećom prisutnošću onog ništa, osnovno je obilježje (kako bi Nietzsche rekao) »višeg tipa« *Bitka i vremena*. Kako su mnogi shvatili, »herojski nihilizam« je osnovno gledište na život i svijet u *Bitku i vremenu*.

119

II.

Kao pokazatelj dubokih promjena u Heideggerovu mišljenju, do kojih je došlo od 1927. do 1951. godine, obitavanje, pokazatelj koji je univerzalno, ontološki odsutan iz čovjekove egzistencije 1927. godine, kasnije je postao ključan za čovjekovu »bit« (*PLT*, 228). »Biti čovjek«, piše u »Građenju, obitavanju, mišljenju«, »znači... obitavati«, istina koja je sadržava u činjenici da »bin« u »*ich bin* (ja sam)« potječe od starovisoke njemačke riječi »*buon*«, koja znači »stanovati« (*PLT*, 147). Poenta je ponovljena u tekstu »Poetski obitava čovjek«, u kojem se kaže da obitavanje nije postignuće nekih ljudi u nekom vremenu, nego pripada »svakom čovjeku i svim vremenima« (*PLT*, 213). Dakle, jasno je da u biti prijelaza od ranog do kasnog Heideggera postoji određena ontološka transformacija: ontološka nesigurnost, shvaćena kao bit čovjeka, preobražena je u ontološku sigurnost. Zbog čega je došlo do te goleme promjene? Po meni, odgovor se nalazi u Heideggerovu postupnom i radikalnom prevrednovanju karaktera »ništa«.

U »Građenju, obitavanju, mišljenju« i popratnom tekstu »Stvar«, Heidegger ne posve jasno, ali emfatično povezuje obitavanje, smrt i ništa. »Smrtnici obitavaju«, kaže on, »ukoliko su poslušni svojoj vlastitoj suštini — tome, naime, da su obdareni za smrt kao smrt.« (*PLT*, 151) »Smrt«, piše kasnije, »je škrinja ništavila« (*PLT*, 178). Međutim, to nije »prazno ništavilo« (*PLT*, 151) nego ustvari »tajna samog bića. Kao škrinja ništavila, smrt sklanja u sebe ono suštinsko u biću.« (*PLT*, 178–179) To shvatiti, »da smrtnici sebi za cilj postavljaju smrt«, znači postati sposoban za »dobru smrt«. (*PLT*, 151)

Smisao gore navedenog na manje zagonetan način prikazan je pet godina ranije, 1946. godine u predavanju o Rilkeu, »Čemu pjesnici?«. Taj rad počinje ponavljanjem misli koja je ranog Heideggera navela da zaključi kako je obitavanje nemoguće — međutim, sada, bez vrednovanja, pa čak i spominjanja herojske autentičnosti, koja se suočava s bezdomnošću i prihvaća njegovo breme. Pred »bezdanom (*Abgrund*)«, kaže on, u »odsutnosti (*Ab*)« »temelja (*grund*) koji utemeljuje«, mi ne možemo obitavati. Život proživljen u suočenju s bezdanom (nije važno je li herojski ili neodređen) je »oskudan« (*PLT*, 92). Oskudan je zato jer pred bezdanom ne možemo »čitati riječ 'smrt' bez negiranja« (*PLT*, 125).

Ali, sada kaže Heidegger — tu misao pripisuje Rilkeu — ljudski život *nije* proživljen pred bezdanom. Zašto nije? Heidegger upozorava da se ta slika ne treba shvatiti doslovno i odgovara navodeći Rilkeov opisa bitka kao »kugle«, kao mjeseca, a »svijet« i »čistina« su ni više ni manje nego njegova osvjetljena strana. Shvaćanje bitka na taj način, kaže Heidegger, ima duboke posljedice za shvaćanje smrti. Jer nam omogućava da uvidimo da »smrt i carstvo mrtvih«, poput tamne strane Mjeseca, »pripadaju cjelini bića kao njegova druga strana«. Postoje, kaže on, »područja i krajevi koji se čine negativni, jer su okrenuti od nas, ali uopće nisu takvi ako shvatimo da se sve stvari nalaze u najširoj orbiti bića« (*PLT*, 124–125).

Sada možemo uvidjeti duboku razliku između kasnog i ranog Heideggera. Vidjeli smo da je u *Bitku i vremenu*, bitak ustvari »smisao bitka«, »struktura čistine«, tako da se s onu stranu čistine, s onu stranu »cjeline bića«, jedino nalazi »ništa«,¹² potpuno »negativno«¹³, apsolutno i neizmjereno »ništa«. Međutim, sada je struktura za–nas–čistine samo obzor raskrivanja u kojem se bitak otkriva nama — za sada. Ono što transcendiraju čistinu više nije »praznina«, nego se pretvorilo u njenu suprotnost. To je »obilje« (*PLT*, 124), »spremnik još–ne–otkrivenog«, »skrivenog« (*PLT*, 60).

U svakom slučaju bitak nije bitak. Ne smije ga se pobrkati s bilo kojim stanovnikom čistine ni s ukupnošću tih stanovnika — dakle, Rilkeova slika ne smije se shvatiti doslovno. U određenom smislu, za bitak se onda može reći da je »nestvaran« (ne–stvar): »U obzoru ontičkog, bitak je ništa.« Ali, to ništa ne smije se shvatiti kao apsolutno ili »negativno« ništa. Riječ je o tome da ako ga nazovemo »ništa« onda označavamo činjenicu da je »bitak nešto (*etwas*) potpuno i bez ostatka Drugo (*Anderes*) nego bića (*das Seiende*)«. ¹⁴

Dakle, duboka promjena koja razdvaja kasnog od ranog Heideggera sadržana je u prevrednovanju obilježja ništa. Kod ranog Heideggera to je apsolut-

12 Martin Heidegger, *Identität und Differenz* (Pfullingen am Main: Neske, 1957), 28; nadalje citirano kao *ID*. Vidi i *PLT*, 151.

13 *GA*, 15, 363.

14 *Ibid.*

no ništa. Kod kasnog Heideggera to je (Schopenhauerevim pojmom rečeno) relativno ništa. Kod ranog Heideggera to je praznina, a kod kasnog to je »obilje«. ¹⁵

Kakve to ima veze s prijelazom od bezdomnosti na obitavanje, od ontološke nesigurnosti na ontološku sigurnost? Kako bismo to shvatili, trebali bismo shvatiti paradoksalnu narav Heideggerova pojma obitavanja. Ukratko, on misli da mi obitavamo kao ljudska bića samo zato jer istodobno obitavamo više ili »drugачije« od ljudskih bića. U toj misli može se naslutiti odjek Kanta: mi obitavamo u carstvu živog samo zbog naše istodobne pripadnosti »carstvu mrtvih«. Kao smrtnici obitavamo samo zato jer isto tako transcendiramo smrtnost, pripadamo carstvu besmrtnosti. Kao ljudska bića pripadamo svijetu. Ali, svijet je samo osvijetljena strana »kugle bitka«. Dakle, kao i sva druga bića, mi smo »obilje... aspekata« (*PLT*, 124) koje transcendira čistinu. Smrt je, naravno, svršetak pojedinačnog ega. Ali, to nije ništenje sebstva kao što ni svitanje nije ništenje mjeseca. Stoga je u shvaćanju obitavanja, shvaćanju naše »sigurnosti« u suočenju sa smrću, sadržano shvaćanje da smo mi »ja« kao što smo i »sebstvo«. ¹⁶

Shvatiti značenje Rilkeove slike onda znači shvatiti što konstituira našu ontološku sigurnost. Ako »svoju suštinu« stavimo u to shvaćanje, stječemo sposobnost da se »suočimo s riječju 'smrt' bez negiranja«, da umremo »dobrom smrću«. Dakle, stječemo sposobnost obitavanja.

III.

Transformacija ranog u kasnog Heideggera transformacija je čovjeka od onog koji je, u biti, bezdoman i onog koji, u biti, obitava. Međutim, neobično je da je motiv bezdomnosti puno izraženiji kod kasnog nego kod ranog Heideggera. Za kasnog Heideggera, suvremenost je obilježena, pa čak i određena, »bijegom obitavanja« (*PLT*, 161), »Bezdomnost suvremenog čovjeka« (*BW*, 241) njegova

15 *PLT*, 124. Dvije stvari. (1) Po meni, shvaćanje bitka i ništa — bitka kao ništa — kod kasnog Heideggera ustvari je u potpunosti izvedeno iz analize istine kao »raskrivanja« kako je prvi put prikazano u 44. paragrafu *Bitka i vremena*. Dakle, u određenom smislu kasni Heidegger sadržan je u ranom Heideggeru. Međutim, smatram da se veći dio *Bitka i vremena* kosi s 44. paragrafom. To je istaknuo kasni Heidegger kad je rekao, kako je zamijećeno, da iako je pojam istine kao »čistine« prisutan u njegovim ranim radovima, njegova priroda je »još uvijek neizrečena« sve do kasnog razdoblja. *GA* 5, 1 fn. a. (2) Po meni, ništa još uvijek nije shvaćeno kao apsolutno ništa u tekstu »Što je metafizika?« iz 1929. u *BW*, 89–110. »Okret« koji je Heidegger odredio da počinje 1930. godine s tekstom »O biti istine«, u *BW*, 111–138, može se shvatiti ako ga shvatimo kao početak njegovog prevrednovanja prirode onog ništa.

16 Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*, *Gesamtausgabe* sv. 39, ur. F. W. von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1980), 86–88; *GA* 4, 102, 174.

je neprestana briga. Kako onda može »čovjek« obitavati, a »suvremeni čovjek« ipak biti bezdoman?

Heidegger je taj zbunjujući spoj pojasnio u »Pismu o humanizmu«. U »bližini bitka«, piše on, u »svjetlu *Da* [tu], obitava čovjek kao onaj koji ek-zistira, a da još nije u stanju da iskusi i osvoji to obitavanje« (*BW*, 241).

»Ek-zistencija«, stajati izvan i s onu stranu, ono je što spominjem u smislu transcendencije. Ljudi obitavaju zato jer se »izdvajaju« s druge strane čistine u ništavilu obilja, pa su stoga ontološki sigurni. Mi patimo od *Seinsvergessenheit*a (odnosno, može se reći, od *Nichtsvergessenheit*a), »zaborava bitka« i zbog toga svoj svijet proživljavamo onako kako je potanko opisan u *Bitku i vremenu*. Sebe doživljavamo kao suštinski nesigurne i stoga ne možemo doživjeti naš svijet kao mjesto sigurnosti, kao obitavalište. Nismo u stanju, kako piše u »Pismu o humanizmu«, »iskusiti i osvojiti« naše obitavanje.

Tu treba istaknuti tri stvari. Prvo, »suvremeni čovjek« je, podsjetimo se, »bezdoman«. Drugim riječima, on ne obitava. Ali u biti, ontološki, svi ljudi obitavaju. Kako bi se izbjegla kontradikcija, treba shvatiti da Heidegger koristi dva različita pojma obitavanja; s jedne strane je »suštinsko« obitavanje, a s druge, rekao bih, »svakodnevno« obitavanje.

U svakodnevnom smislu, obitavati znači živjeti život koji je prožet određenim iskustvom — iskustvom ili osjećajem bivanja »kod kuće« u svom svijetu. Obitavati, shvaćeno u svakodnevnom smislu, znači živjeti život, koji je prožet iskustvom mjesta na kojem se živi kao u obitavalištu, zavičaju. (Takav život je, kaže Heidegger, život u brizi: »U osnovi obitavanje je briga i čuvanje (*Schonen*).« [*PLT*, usporedi 11. fusnotu]) S druge strane, suštinsko obitavanje je posve neovisno o osjećajima ili iskustvima. To je samo »ek-zistencija«, transcendencija u »Drugo« bića. Ta kvaliteta posjeduje se bez obzira osjećaš li se kao kod kuće ili si otuđen u svom svijetu.

Kao drugo, treba istaknuti da je suštinsko obitavanje nužan, iako nije dostatan, uvjet svakodnevnog obitavanja. Pošto se u svakodnevnom obitavanju »osvaja« iskustvo i život suštinskog obitavanja, ne može se svakodnevno obitavati ako se ne obitava suštinski.

Na kraju treba istaknuti da je svakodnevno obitavanje sadržano u *neznajući* suštinskog obitavanja, a to se vidi u činjenici da narav svijeta, »čistine« i »istine« nije u potpunosti shvaćena, potpuno »mišljena«: »Bezdomnost je simptom zaborava bitka... [činjenice da] istina bitka nije promišljena.« (*BW*, 242) Iz toga slijedi da je prevladavanje bezdomnosti — obitavanje u svakodnevnom smislu — nužno prevladavanje neznanja, »zaborava bitka«.

IV.

Koji je izvor neznanja o neuspjehu obitavanja »suvremenog čovjeka«? (Nadalje će neizmijenjeno »obitavanje« značiti »obitavati u svakodnevnom smislu«.) To

je, naravno, *Gestell*, »bit« moderne tehnologije, obzor raskrivanja u kojem se sve nadaje kao »resurs«. Međutim, kod *Gestella* opasnost je u činjenici da je to vrhunska i apsolutna forma onoga što Heidegger naziva »metafizika«.

Metafizika je apsolutizacija nekog — svakog — zadanog obzora raskrivanja, razmatranje načina na koji se bitak pokazuje kao jedan jedini postojeći način.¹⁷ Metafizika ne dopušta obitavanje zato jer je ustvari dvodimenzionalna: ona sprječava »dubinu«. U Rilkeovoj slici, to je kao da bismo mjesec vidjeli kao plosnat, osvijetljen disk. S tim svodenjem bitka na čistinu, »ništa« se pogrešno shvaća kao bezdano ništa te se sprječava mogućnost iskustva »sigurnosti«, a to je obitavanje.

Dakle, sigurnost obitavanja mora biti sadržana u prevladavanju metafizike. Kako se to postiže? U kontekstu tog pitanja treba shvatiti najčešće navođen Heideggerov citat, njegovo razmatranje Hölderlinova retka, »pjesnički obitava čovjek«.

V.

123

»Pun zasluga, ipak pjesnički, obitava čovjek na ovoj zemlji.«¹⁸ Obitavati, dakle, znači nastaniti »pjesničko« (*PLT*, 228), pjesnički doživjeti svijet: »Poezija je omogućila obitavanju da bude obitavanje. Poezija je ono što nam dopušta da obitavamo.« (*PLT*, 225)

Heidegger je poeziju otkrio početkom 1930-ih — otkrio je njen značaj za filozofiju. U *Bitku i vremenu* to je ne-događaj kojem su ukupno posvećena četiri retka u raspravi. Na jednom mjestu, to je istinska, »priroda« koja »snuje i kuje«¹⁹ te nas očarava kao krajolik, priroda »vrukta iz njedara Zemlje« (*BT*, 70), drugim riječima, za prirodu pjesnika kaže se da ne ulazi u analizu »svijeta« u *Bitku i vremenu* u smislu »opreme«. Ali, dalje se ne raspravlja o značenju te teorijske digresije. Dakle, jasno je da je otkriće poezije usko povezano s otkrićem obitavanja. Koja je to veza? Što je poezija? Što je, kako Heidegger često kaže, »bit« pjesničke »riječi«?

Svakodnevni jezik, jezik kao oruđe za prenošenje informacija je, kaže Heidegger, »*eindeutig*«. Svakodnevni »naziv« je »jednoznačan«, ili barem želi biti takav, ideal koji je kulminirao u izravnom preklapanju riječi i pojma, a sa-

17 Tu bismo pomislili na analizu istine kao raskrivanja kod kasnog Heideggera, koja je istodobno prikrivanje, pa je onda po sebi, u tom smislu, »metafizika«. Ali, to bi bilo pogrešno. Iako Heidegger kaže da je nešto — apsolutna — istina, to ne apsolutizira obzor *bîca*, nego ustvari poriče mogućnost te apsolutizacije.

18 Citat iz pjesme koja počinje stihom »U ljupkom plavetnilu«. Neki znanstvenici osporili su Hölderlinovo autorstvo te pjesme, a Heidegger ih pobija u tekstu »Das Wohnen des Menschen«, u *Denkerfahrten*, 152–160.

19 To je sigurno »zemlja« kasnog Heideggera koja se »diže u raslinje i životinje« (*PLT*, 149).

držan je u umjetnom jeziku »kibernetike reprezentacije« (*Denkerfahrten*, 142), »informativskom jeziku računala« (*Denkerfahrten*, 159). S druge strane, pjesnički naziv je »višestruki«. Ako nas zanima samo prijenos informacija, tu riječ možemo shvatiti u njenom svakodnevnom, pejorativnom značenju: »dvosmislen«. Ali, poezija se ne bavi prijenosom informacija. Ako je uzmemo kako bismo shvatili poeziju, kaže Heidegger, onda tu riječ moramo svesti na njeno doslovno značenje — »sadržavanje 'višestrukosti' odnosno 'bogatstvo značenja'«. Jer za sve istinski poetske riječi postoji »neiscrpno« velik »prostor [semantičkog] vibriranja (*Schwingungsraum*)«, dakle za razliku od riječi (barem idealne) za informativsku razmjenu, pjesnička riječ nema »definiciju«. ²⁰ Ona govori, znači, više nego što se ikad može zahvatiti riječima.

Eindeutig jezik je jezik »metafizike«. U *eindeutig* svijetu–iskustvu bogatstvo mnogolikog bitka isključeno je pomoću kaveza jezika, apsolutiziranog obzira raskrivanja. S druge strane, kad poezija »djeluje«, kad, na primjer, zbog »snage« Traklove »Zimske večeri«:

124

Na prozoru snijeg zablista,
Dugo bruji večernji zvon,
Mnogima je prostrt stol,
A kuća uredna i čista...

onda nam je omogućeno da svijet doživimo poetski i tada bića, kako Heidegger kaže, »stvarnuju« (*PLT*, 199–200), pjevaju pjesmu bitka, odzvanjaju od »neiscrpnog« i »nepojmljivog« (*PLT*, 180) »bogatstva« bitka po sebi. Bića koja su, u *eindeutig* reprezentacijama metafizike »neprozirna« (*PLT*, 108) u poeziji postaju, kako Heidegger katkad kaže, »transparentna« bitku, ona su, kako Hölderlin kaže, u vrlini svog udivljenja, ali i darežljive moći, »svetog«. Pjesnici su oni koji, nazivanjem, iznošenjem neizrecivog, oprisućivanjem bitka u bićima, transcendentnog u imanentnom, »nazivaju«, »utemeljuju« ili »pronalaze« sveto. ²¹

Dakle, pjesnici nam omogućavaju obitavanje, zato jer nam omogućavaju da »iskusimo i osvojimo« svoju »ekzistenciju«. Rilke, na primjer, nam omogućava da svoj svijet i život doživimo kao osvjetljenu stranu »kugle bitka«, omogućavam nam da iskusimo našu »raskrivenost« u ništavilu obilja i zbog toga je on pjesnik za naša »oskudna«, metafizička, vremena. I Hölderlin to radi kad, kako je rečeno u tekstu »Pjesnički obitava čovjek«, oprisućivanja »Boga« u »poznatim« prizorima neba i zemlje — to naravno nije kršćanski »Bog« nego »nepoznati« Bog Hölderlinove poezije (*PLT*, 224–225). Poezija nam omogućava obitavanje zato jer svakodnevno prikazuje kao iznimno (uspoređi *PLT*, 54).

²⁰ Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Andendken«*, *Gesamtausgabe* sv. 52, ur. F. W. von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1982), 15.

²¹ *GA* 4, 60; *GA* 52, 193; *Hölderlin's Hymn »The Ister«*, 138.

VI.

»Pjesnički obitava čovjek.« Ali Heidegger kaže i da mi obitavamo ako »pripadamo... četvorstvu neba, zemlje, smrtnika i božanstava«. ²² Kakav je odnos između ta dva opisa obitavanja? Jasno je da postoji čvrsta veza, izjednačavanje, pa čak i istovjetnost između »pjesničkog« i »četvorstva«. Ali, kako shvatiti tu vezu? Što je četvorstvo?

Do sada sam htio istaknuti diskontinuitet između *Bitka i vremena* i kasnog Heideggera. Međutim, sada bih se posvetio kontinuitetu. Radi se o činjenici da kasni, kao i rani, Heidegger čovjekov »bitak–u–svijetu« shvaća kao *strukturni* pojam, pojam koji treba objasniti pomoću objašnjenja elemenata te strukture. U *Bitku i vremenu* ti elementi opisani su kao »egzistencijalije« čovjeka. I kasni Heidegger shvaća bitak–u–svijetu kao strukturu egzistencijalija, premda ne istih egzistencijalija.

U *Bitku i vremenu* za Daseinov bitak–u–svijetu kaže se da je sadržan u »brizi«. A briga je definirana kao tročlana struktura »vremenosti«: sadržana je u »uključenosti« u sadašnji svijet »opreme« i drugih Daseina, a to sudjelovanje je uvjetovano nasljeđivanjem kulturalne prošlosti, koju Heidegger naziva »baština« i koja Daseinu daje nacrt za ispravnu projekciju svog života u budućnost. Kasni Heidegger definira bitak–u–svijetu kao fakt bivanja »na zemlji«, »pod nebom«, »s ljudima« i »pred božanstvima« (*PLT*, 149). Sada me zanima kako je ta četverostruka struktura ucrtana u trostrukoj strukturi »brige«.

»Zemlja« i »nebo«, u određenom smislu, priroda, ucrtavaju se, odnosno zamjenjuju »opremu«. Vrlo apstraktnu, denaturaliziranu, gotovo bestjelesnu koncepciju biti čovjekove egzistencije u *Bitku i vremenu* zamijenila je jasna spoznaja da su ljudi, između ostalog, prirodna bića, *Erdsöhne* (sinovi zemlje), kako kaže Hölderlin, a Heidegger ga navodi u raspravi o tom pjesniku. »Pjesnički obitava čovjek *na ovoj zemlji*«, glasi ključni tekst.

»Smrtnici« su, to je jasno, (po definiciji smrtni) »Dasein« ranog Heideggera. U *Bitku i vremenu* određuje se bitak između Daseina, »su–bitak (Mitsein)«, a kasni Heidegger određuje »pripadanje bitku ljudske zajednice (*gehörend in das miteinander der menschen*)« (*PLT*, 149) kao egzistencijal bitka–u–svijetu. (Zamijetimo, još jednom, da je apstraktnost »Daseina« zamijenila prirodnost »čovjeka«.)

Element koji je u shvaćanju bitka–u–svijetu kod kasnog Heideggera najteže razumjeti su »bogovi«. ²³ Tko su Heideggerovi bogovi?

22 Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, 49; nadalje citirano kao *QCT*. Vidi i *PLT*, 150.

23 Heidegger najčešće govori o »božanstvima (*die Göttlichen*)«, a ne o »bogovima (*die Götter*)«. Međutim, tu razliku ne treba previše isticati, jer njegov izbor ni u kom slučaju nije univer-

»U Građenju, obitavanju, mišljenju« i »Stvari« božanstva su opisana kao »glasnici« (*PLT*, 150, 178), a to je istaknuto u raspravi o Hölderlinu, u kojoj se nazivaju »anđeli«: »Anđeo je čišće izrečena bit onoga što nazivamo 'bogovi'.«²⁴ Međutim, koju »poruku« oni nose?

Heidegger bogove prije svega povezuje s onim što katkad naziva »božansko poslanje« (*QCT*, 34), »zakoni«²⁵ ili »nalozi«.²⁶ Na primjer, on kaže da je grčka tragedija »oprisućnila bogove, u njoj blista dijalog božanskih i ljudskih poslanja« (*QCT*, 34). Božanski zakoni zajednice, njene »jednostavne i bitne odluke« (*PLT*, 48), su ono što bismo nazvali njen osnovni *etos*. Oni daju standard po kojem se na kraju ocjenjuje državni zakon. Na primjer, Antigonin otpor pukim »ljudskim statutima« Kreontove države utemeljen je i opravdan u, kako kaže Sofoklo, »nepromjenjivom, nepisanom nalogu božanskog«.²⁷ Božanski zakon osim toga daje temelj za kritiku postojećeg javnog mnijenja. Oni se »istodobno približavaju i udaljavaju«, u naslovu jedne Hölderlinove poeme, od »Glasa naroda« (*HE*, 288). Dakle, božanski zakon je općenito temelj za kritiku trenutne prakse.

Premda je katkad sklon shvaćanju da su božanski zakoni »od bogova« u smislu da su ih oni *nametnuli* (na primjer, *GA* 4, 126), Heidegger na kraju (što je sigurno najbolje) kaže da su »od bogova« u smislu da su nam ih donijeli, »objavili« bogovi (*GA* 4, 169). Međutim, ti zakoni su »nepisani«, a bogovi, za razliku od Mojsija, ne mogu verbalno artikulirati zakone. Oni ih prenose jer su utjelovljenja, inkarnacije, paradigmatički *uzori* zakona. Oni ih ne prenose, barem ne u prvom redu, izricanjem nego svojim postojanjem kao bića po sebi.

U *Bitku i vremenu* Heidegger govori o »egzistencijskim mogućnostima« utjelovljenim u baštini kao »jedinom autoritetu« koji priznaje »slobodan« bitak, autoritetu koji je temelj za kritiku prakse trenutnog »Se« (*das Man*), prakse koju potvrđuje trenutno javno mnijenje (*BT*, 391). On smatra da su te »egzistencijske mogućnosti« sadržane u likovima »junaka« i upamćene u ko-

zalan ni sustavan. Ako treba ukazati na njegov izbor — koji je, na primjer, razvidan u dobro poznatim rečenicama o četvorstvu — onda se, po meni, radi o tome da Heideggerove bogove ne trebamo shvatiti kao istovjetne s bogovima iz neke poznate religije ili teologije. Ozbiljno bismo pogriješili ako bismo mislili da je Heideggerov govor o »povratku bogova« na bilo koji način povezan s povratkom organiziranoj religiji.

24 *GA* 4, 20. Zamijetite da anđeli (Rilkeovi (*PLT*, 134–135) ili kod Wima Wendersa) gotovo uvijek donose vijesti, a nisu moćnici. Anđeli ne izvršavaju i ne mogu izvršavati čuda. Dakle, trebali bismo smatrati da je to točno i za Heideggerove bogove — usporedi raniju fusnotu.

25 Martin Heidegger, »Hölderlin and the Essence of Poetry«, u *Existence and Being*, ur. Werner Brock (London: Vision Press, 1968), 288; nadalje citirano kao *HE*.

26 *Hölderlin's Hymn »The Ister«*, 116.

27 *Ibid.*

lektivnoj memoriji kulture. Dakle, autonoman život je stvar Daseinova »biranja svog junaka« (BT, 385) i »vjernog« praćenja njegova puta (BT, 391).

Mislim da se s tim paralelama pojasnilo da su »božanski zakoni« kasnog Heideggera povezani s »egzistencijskim mogućnostima«, koje su očuvane kao baština kod ranog Heideggera i da su »bogovi« ustvari način na koji kasni Heidegger govori o ranim Heideggerovim »junacima«. Ako je to točno, onda treba reći da pošto je baština (kao dio »bačenosti« u Heideggerovom tehničkom smislu) *egzistencijalno* obilježje čovjeka, onda su to i bogovi. Mi *uvijek* živimo »pred božanstvima« (PLT, 149), barem ukoliko smo *ljudska* bića.

Kod kasnog Heideggera to je teško shvatiti jer se modernitet definirao kao doba »nedostatka« (PLT, 91) ili »odsutnosti« (PLT, 184) bogova, a njegove izjave mogu se izjednačiti s Nietzscheovim govorom o »smrti Boga«, progonu božanskog uz moderne kulture. Međutim, jasno je da »nedostatak« ne treba izjednačiti sa »smrću« jer se, na primjer, u »Građenju, obitavanju, mišljenju« govori o paradigmi modernosti, mostu na autoputu (*Autobahnbrücke*), kao »prolazu koji skuplja pred božanstava«. Dakle, bogovi su *prisutni* u modernosti iako je, kao kod tog mosta, »njihova prisutnost prikrivena... pa čak i odgurnuta« (PLT, 153). Bogovi, u modernosti, nisu mrtvi, samo su »povučen[i] u svoju skrivenost« (PLT, 150). Heidegger je to pojasnio u narednom ulomku:

Nedostatak Boga i božanstava jeste odsutnost. Međutim, odsutnost nije ništavilo,²⁸ već je prisutnost koju prvo treba prisvojiti, prisutnost skriveno punoće onoga što je bilo i onoga što, tako prikupljeno, oprisućuje božansko u grčkom svijetu, profetskom judaizmu, Isusovoj molitvi. (PLT, 184)

Dakle, i u modernosti bogovi su s nama. Međutim, oni nisu »dodijeljeni« našim životima, ne »upravljaju svjetskom poviješću« (PLT, 91), nisu bitni za ono što se zaista događa u svijetu.

Koja je razlika između mrtvih bogova i skrivenih bogova? Vjerojatno, ako smo sposobni da odgovorimo na »nedostatak« bogova — »pomračenje zemlje« kako se kaže u *Uvodu u metafiziku* — kao nedostatak, onda bez obzira na neučinkovitost bogova u našem životu, zadržavamo svoju baštinu. Zbog toga Heidegger kaže da je vrijeme u kojem kultura »ne može razabrati nedostatak Boga kao nedostatak« (PLT, 91) »daleko tmurnije« od nedostatka Boga. Taj nagovještaj mogućnosti postmoderne je Heideggerova najgora noćna mora, zato jer je to (kao i Nietzscheova vizija o »posljednjem čovjeku«, koji više nije u stanju »poroditi zvijezdu«) vizija o kraju čovjeka kao etičkog bića, a za Heideggera to je vizija o »smrti čovjeka«.

Zašto su bogovi odsutni, skriveni u modernosti? Heidegger skrivanje općenito shvaća kao pomanjkanje osvjetljenosti, manjak svjetla. Skrivena, tamna

28 Nepostojeće ne može biti »odsutno«.

strana »kugle bitka«, na primjer, je ono što je neosvijetljeno. Onda je i skrivenost bogova uzrokovana odsutnošću »božanskog sjaja« (*PLT*, 91), dakle onog »svetog« koje je »eter« u kojem se bogovi jedino mnogu pojaviti kao bogovi (*PLT*, 94). Kad se pojave, bogovi se pojavljuju »iz svetog vladanja« (*PLT*, 150) kako bi bili »izuzeti iz svih usporedbi« s drugim bićima (*PLT*, 178). Drugim riječima, bogovi nisu samo »glasnici« božanskog zakona, nego su glasnici koji imaju *autoritet*. A krajnji etički autoritet po svojoj naravi je karizmatičan.²⁹

VII.

Bogovi kod kasnog Heideggera onda su junaci iz *Bitka i vremena*. Oni sadržavaju, oni su baština i kao takvi su egzistencijalno obilježje naših života, našeg bitka–u–svijetu. Kao ljudi, što god radili, kakve god mostove gradili, mi radimo i gradimo »pred božanstvima«. Onda se čini da je kasni Heidegger analizira bitak–u–svijetu s četiri egzistencijalna elementa: mi živimo svoj život na (nekom dijelu) planeti (»zemlji«), u određenoj klimi (»nebo«), s ljudima (»smrtnici«) i slijedimo (prilagođene ili neprilagođene) naputke određene kulturalne tradicije.

Međutim, što je s »četvorstvom« i što je s obitavanjem? Nastanjivanje četvorstva ne može se izjednačiti s četverostrukim bitkom–u–svijetu zato jer bi onda, pošto je to univerzalna struktura, *svi* ljudi (u svakodnevnom kao i suštinskom smislu) obitavali, a bezdomnost suvremenog života bila bi nemoguća. U četvorstvu se sigurno još nešto nalazi osim onoga što je do sada osvjetljeno.

Ovo je Heideggerov opis elemenata četvorstva:

Zemlja je ta što služi i nosi, ona cvjeta i daje plodove; ona se rasprostire u stijene i vode, uzdiže se u raslinju i životinjama... Nebo je zasvođen put sunca, promjenjiva putanja mjeseca, lutajući sjaj zvijezda, godišnja doba i njihovo smjenjivanje, svjetlost i sumrak dana, mrak i jasnoća noći, blagost i surovost vremenskih prilika, kretanje oblaka i plavetna dubina etera... Božanstva su glasnici božanske suštine, koji nam daju znakove... Smrtnici su ljudi. Oni se nazivaju smrtnicima zato što su... obdareni za smrt kao smrt. (*PLT*, 149–150)

²⁹ To post–prosvjetiteljsko shvaćanje prirode etičkog autoriteta je, naravno, *opasno*. Zbog toga je Heidegger, u to vrijeme, Hitlera shvatio kao novog boga i zbog toga je, nakon što se oporavio, upozorio da se ne smiju obožavati »idoli« i proizvedeni bogovi (*PLT*, 150) — moć Hitlerove karizme proizvod je njegovog, i Goebbelsovog, propagandnog shvaćanja manipulativne upotrebe masmedija. Dakle, razlikovati »sveto vladanje« i lažni glamur je etička zadaća. Bilo bi jako dobro ako bismo za to imali pravila i algoritme, kako je Kant maštao. Ali, nemamo ih, takav je život. Kao što su Grci shvaćali, a Heidegger je istaknuo u *Ister* predavanjima, život je u biti *Wagnis*, rizik, u kojem iluzija — »prijetvornost« (*PLT*, 54) — neprestano prijete da prikrije istinu.

Reći da su smrtnici obdareni za smrt kao smrt znači da su obdareni za smrt kao »škrinju onog ništa« (*PLT*, 178). Posve je jasna razlika između citiranog i mog prozaičnog opisa četvorstva bitka–u–svijetu. Ja koristim *eindeutig* riječi iz astronomije, meteorologije, biologije i sociologije, a Heidegger koristi *vieldeutig* riječi poezije. Kod njega to nisu uzgredne literarne hiperbole, nego s njima nešto pokazuje. U izričaju četvorstva on pokazuje što je to obitavati. Obitavati, kaže Heidegger, znači nastaniti poetsko: egzistencijalna struktura bitka–u–svijetu je poetski obasjana, kako bi postala transparentna »svetom«, kako bi se »nepoznat« Bog oprisutnio u prizoru poznatih stvari. Heidegger pokazuje da »pjesnički obitava čovjek«.

Obitava se kad se tvoj svijet ukazuje poetski, kada, kako Heidegger katkad kaže, stvari »sjaje«. (Točnije rečeno, obitava se kad se živi život ispunjen s tim iskustvom, život brige i čuvanja.) Ali, taj svijet je četverostruka struktura. Dakle, obitava se kad četverostruka struktura sjaji, kad planeta postane »zemlja«, kad nebo postane »nebeski svod« (*Himmel* na njemačkom obuhvaća obje riječi), kad čovjek postane »škrinja onog ništa« i kad egzistencijske mogućnosti baštine postanu blistava božanstva. To je veza između dva opisa obitavanja s kojom je ova rasprava započela. »Obitavati znači pripadati četvorstvu« je u potpunosti određeno značenje, razjašnjenje (*Erläuterung*) teksta »pjesnički obitava čovjek«.

VIII.

Sjaj stvari Heidegger naziva »svjetovanje svijeta«. (On ga isto tako opisuje kao njegovo postajanje »poprištem« četvorstva (*PLT*, 154).) Ovu raspravu želim završiti s osvrtom na jedan aspekt »svjetovanja« koji nije spomenut. A to je misao da je svjetovanje »zrcalna igra«, »obruč« ili »ples u kolu« zemlje, neba, smrtnika i božanstava (*PLT*, 179–180). Četvorstvo je, kaže Heidegger, »ujedinjenost« pa se misao o bilo kojem elementu odmah odnosi na druge. Stoga je prikazana slika dinamična: na primjer, iskustvo zemlje, *pjesničke* zemlje, prelazi u iskustvo neba i u kolu se vraća na zemlju.

Mislim da Heideggerova koncepcija zrcalne igre i kola ukazuje na ono što je Jeff Malpas, u knjizi *Place and Experience*,³⁰ nazvao »složenošću mjesta«. Mjesto, obitavalište, nije ni područje ni ljudi, nije ni prostor ni vrijeme, nije ni prošlost ni sadašnjost ni budućnost. To je ustvari sve to zajedno. Ako, na primjer, želim promisliti »bit« Engleske, onda, možda, pomišljam na gole grane zimskog hrasta, na brda Malverna koja se neprimjetno ocrtavaju na sivkastom nebu, na Elgara koji ih oživljava zvukom udaljenog pjevanja, velške glasove, na određenu engleskost, melankolično dostojanstvo Elgarova *nobilmente*, na

30 Jeff Malpas, *Place and Experience: Philosophical Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

pogreb Edwarda VII., na ponosne junake iz plemenite prošlosti i tačerizirana sadašnjost u odnosu na te junake i tu prošlost. I tako dalje, bez kraja i konca. Svaki element četvorstva neodvojiv je od svih drugih, a svoje biće zadobiva u toj povezanosti. Ta brda su nezamisliva bez tog neba, engleske melankolije, pa je onda određena kvaliteta engleskog dostojanstva nezamisliva bez vlažne i maglovite engleske zime, shvaćanje društvene sadašnjosti nezamislivo je ako se ne očuva plemenita engleska prošlost, i tako dalje. Heidegger je to istaknuo u *Hölderlins Erde und Himmel* kad je četvorstvo nazvao »bez-konačnim (*un-entliche*) odnosom«. On kaže da

Nijedan iz četvorstva ne postoji i nije jedno-stran za sebe. U tom smislu nijedno nije konačno (*entlich*). Nijedno nije bez drugih. *Bez-konačno* se približavaju jedno drugom te su, to što jesu, u bez-konačnom odnosu, oni su ta cjelina po sebi. (*GA 4*, 170)

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

Dean Komel

O hermeneutičkom odnosu

Načinjanje tematike »kasni Heidegger i suvremena filozofija« u više je pogleda klizavo, možda niti ne toliko u odnosu na ono što uključuje, koliko pak u odnosu na ono što kao *bitno klizavo* isključuje. Heideggerov je filozofski opus doduše »predmet« recepcije različitih smjerova tzv. »suvremene filozofije« od fenomenološko–hermeneutičke, koju je sam Heidegger suoblikovao, egzistencijalističke, koju je izbjegavao, strukturalističke, koja Heideggera nije mogla zaobići, analitičke, u kojoj je, unatoč uzajamnom izbjegavanju, dolazilo do zanimljivih susreta, društveno–kritičke, koju je Heidegger privukao unatoč političkoj odbojnosti, kršćanske, koja je neprestance bila pratilja na putu, sve do — možda ponajviše zaslugom japanskih studenata — interkulturalne, da ne nabrajamo dalje. No, kad se s tom recepcijom pomnije upoznamo, postavlja nam se pitanje u kojoj je mjeri kasna Heideggerova misao u samoproglašenoj »suvremenoj filozofiji« *istinski* recipirana, može li ona *uistinu* biti recipirana? Tim pitanjem izražavamo pretpostavku da je svaka filozofska recepcija, koliko god interpretativno bila vjerna »stvari samoj«, nužno patvori i ostaje u odnosu na nju misaono indiferentnom. U mislima nemamo neko hotimično patvorenje, nego interpretativnu recepciju što patvori bez izričite svrhe, tako reći dobrovoljno uvjerenu u pravilnost svojih ishodišta i postupaka. U povijesti filozofije imamo čak nekoliko takvih primjera, recimo recepciju Aristotela u srednjovjekovnoj filozofiji, recepciju Hegela u drugoj polovici 19. stoljeća, pa Nietzschea i Heideggera u postmoderni itd. Za takvo nehotimično receptivno patvorenje nije kriv ovaj ili onaj interpret, nego *samo vrijeme* kojim se svagda otvara interpretativna situacija. Gadamer na tragu Heideggera tu opravdano uvodi koncept »*Wirkungsgeschichte*«, povijesti učinka. A u slučaju kasnoga Heideggera i takva »*Wirkungsgeschichte*« zakazuje, budući da se patvorenje zbiva u točki, mogli bismo čak reći *nultoј točki* izmicanja, gdje jedno drugome izmiču misao i vrijeme koje je interpretativno na raspolaganju, no ipak izaziva

131

nelagodu *neraspoloženja takve raspoloživosti*. Ta nelagoda odaje zadržanost vremena što *koncipira* našu recepciju filozofije na mjestu *uskrate* u odnosu prema istini, pri čemu biva *mjero-davnim epohalno* iskustvo te uskrate.

Unatoč nejasnoći je li tematika »kasni Heidegger i suvremena filozofija« uopće moguća, nije moguće skrivati međusobne upućenosti: kao što se suvremena filozofija ne može naprosto odreći kasnoga Heideggera kao svojega pratitelja i čak utemeljitelja, tako se i kasni Heidegger u svojim spisima sveudilj dotiče *suvremenosti onoga što jest*, premda se kome čini kao iz udaljenosti *neke druge* povijesti, govora i svijeta. Na to ukazuju imenovanja poput »*Ereignis*« (prigoda), »*Sage*« (kaza), »*Geviert*« (četvorstvo), s druge pak strane i imenovanje onoga što vlada suvremenim svijetom kao gospodstvo *Gestell*-a, *postavlja* tehnike. Heidegger ne izmišlja riječi, preinaka ide kroz *neko raz-lučivanje*, koje je, kao takvo, stvar mišljenja. Ono se *tijekom puta*, odnosno iskustvom *puta* preinačuje. No ta drugost nije sama sebi svrhom, nego je namijenjena onome što bitno manjka. Nije samo i uopće nije *neko drugo*, nego ono prije-svega različito, odnosno sebe-prikrivajuće raskršćivanje razlike (*Unterschied*) same.

Suvremena filozofija, pri čemu mislimo na filozofiju koja se danas većinom studira i podučava, teško priznaje relevantnost te drugosti, premda je *drugost* sama po sebi njezina nadasve omiljena tema. No, čini se da priznavanje te drugosti zaobilazi prepoznavanje *razlike*, kroz koju prolazi mišljenje kako bi tijekom puta postalo drukčijim. Nema drugosti bez prohoda kroz *raz-lučivanje* (*Unter-Schied*) što otvara *sredinu* svijeta i ono *između* govora.

Na taj način možemo ustanoviti da je recepcija kasnoga Heideggera u velikoj mjeri obilježena *indiferencijom* mišljenja toga vremena, što ju je možda najbolje navijestio sam Heidegger migom: »Ono najdvojbenije u našem dvojbenom vremenu jest da mi još ne mislimo.«¹

Mig skriva u sebi iskustvo *raz-like*, kroz čije iskustvo mišljenje pada u vrijeme u kojemu i kojega još ne mislimo. Mig treba uzeti u razmatranje na razini Hegelove odredbe iz *Filozofije prava*, prema kojoj je je filozofija misao svojega vremena. Za razliku od Hegela, s Heideggerovim migom biva upitnim kako vrijeme može *dati misliti* ono što jest izmičući se i tako u-pućujući mišljenje. Pitanje je to koje je obuhvaćeno naslovom *Bitak i vrijeme*.

Mig: »ono najdvojbenije u našem dvojbenom vremenu jest da još ne mislimo« u biti daje ugođaj *neraspoloženja* mišljenja kao neugodenosti što za sebe traži stanovito prepoznavanje i sluh. Pod tim dakako nije mišljeno da naše vrijeme u usporedbi s prijašnjim ima slabije mislioce, niti pak to da je *samo to vrijeme možda »slabo«*, nego da je, upravo suprotno, *prejako* u tome što *još ne pušta misliti*. Zasljepljeno svojom premoći ostaje slijepo za mogućnost

1 »*Das Bedenklichste in unser bedenklichen Zeit ist, daß wir noch nicht denken.*« Martin Heidegger, *Was heißt Denken*, Max Niemeyer, Tübingen 1984, str. 9.

mišljenja koje bitno stupa u *ono između*. »Još ne« ukazuje na neko *međurazdoblje*, ne filozofije, nego *promišljanja* filozofije. Time što filozofija nije pozorna na »slabosti« svojega međurazdoblja, koje je otuđuje u vlasti tog nadmoćnog vremena, sama *slabi svoje pozicije*, odnosno daje se, premda neraspoločena/neuogođena, na raspolaganje toj moći. Možda je to poduka što ju je Heidegger ostavio suvremenicima, poduka koju nipošto nije lako dokučiti u vremenu u kojem svatko može biti filozof, premda je rijetko tko, ako je uopće netko, kadar misliti tako da odgovara bitnom pitanju filozofije u tom upitnom vremenu u kojemu se, s jedne strane, nameće pitanje je li to još uopće vrijeme za filozofiju i ako nije — kako to da još ne milimo iz nekog drugog mišljenja i na tom se putu sami ne preinačujemo?

Možda zbog premoći mišljenja, koje već misli, i to do te mjere da uistinu nikada uopće ne misli, nego isključivo proračunava. Imamo u mislima dakako Heideggerov mig iz spisa »Znanost i osmišljenje« kako *znanost ne misli*. To znanosti doslovno daje moć. Znanost je moć po tome što ne misli, samorazumljivo pritom prihvaćajući da već misli, što bi u odnosu na filozofsku utemeljenost znanosti značilo da već posjeduje razlog bitka i na toj podlozi može raspolagati svakim bićem. Tek time postaje značajno da se mišljenje filozofije mora preinačiti iskustvom *razlike*, koju pak ne možemo više razumjeti na način nekakve korekcije dosadašnjeg mišljenja u smislu njegova daljnijega napredovanja, nego kao korak unatrag, kao silazak od računanja bićem prema mišljenju koje je *poslušno prema samoj istini bitka*. Mišljenje, koje još ne misli, može biti da je slabo sa stajališta mišljenja koje već misli kao učvršćeno u ne–razdoblju vječno vraćajuće se moći znanosti, *dok* za drugo mišljenje još nije došlo vrijeme i kao takvo još je strano. Upravo taj dvojbena »dok« ukazuje na nužnost *prohoda kroz razliku*.

Zbog takvog bitkovno–povijesnog prohođenja–kroz, Heideggerovo se mišljenje čini udaljenim od današnje aktualnosti, no ono je ipak iz te udaljenosti neprimjereno bitnije nego sva aktualistička filozofija i njezino dolaženje do onoga što je danas suvremenost.

Heideggerovo kasno mišljenje je tako na prvi pogled bliže ranjoj grčkoj misli, izvorištima kineske i japanske misaone tradicije nego »suvremenoj filozofiji«. No što određuje *obzorje suvremene filozofije*? Zbirka filozofa, koji su se slučajno rodili u 20. stoljeću i interpretirali događanje u njemu? Ili pak *suvremenu* filozofiju određuje neka unutarinja nevolja i nužnost, koje je gone u suočavanje sa suvremenostu? Prema tome, suvremenost se suvremene filozofije ne može mjeriti s takvom ili drukčijom društveno–povijesnom, kulturnom, znanstvenom ili čak medijskom *aktualnošću*, nego nosi taj odnos sa suvremenostu *u sebi*. Tek *prinosom filozofije* same, tek po onome što Heidegger dovoljno određeno imenuje *Geschick*, dakle po onome što je u zbilji na djelu, aktualnost je aktualna. Ono što je filozofija bitno pridonijela jest, prema Heideggeru, *kraj metafizike kao nihilizma zaborava bitka u njegovoj razlici spram bi-*

ća. Mjesto suvremenosti se tako pokazuje kroz neku krajnost koja ište odgovore. No Heidegger je, kao što znamo, ustrajao na pitanju bitka, pitanju koje je bez odgovora, bez odgovornosti rješenja, odluke i mjera što ih zahtijeva društveno-politička stvarnost, i time dakako pao u veliku nemilost. Najveći dio suvremene filozofije, ponajprije u Njemačkoj, potaknut je tom nemilošću zbog Heideggerova ustrajavanja na otvorenosti pitanja bitka. Ta se nemilost pokazuje i kod suvremenih filozofa, kojima Heidegger tako reći služi kao stalna referentna točka i isto tako kao stalni kamen spoticanja. Možda bi vrijedilo navesti neke takve karakteristične opaske, recimo, Derridine, Rortyjeve i Vattimove, na Heideggerov račun, no ostavimo ih radije za kasnije.

Tako je moguće reći da je otvorenost pitanja bitka kod kasnog Heideggera dovedena u središte do te granice da se samo pitanje bitka pomiče u pozadinu do te mjere koja znači *samo još prihvaćanje onoga što se daje dok se istodobno uzima*. Označavati to mišljenje kao *mišljenje prigode* možda je primjereno, no zacijelo je neprimjereno ukoliko sugerira odnos mišljenja prema prigodi što se ne porađa iz od-nosa samog.

134

Naša je nakana tu otvorenost, koja je samo još u prihvaćanju, i prihvaćanje, koje je samo još u otvorenosti, razjasniti u povezanosti s onim što kasni Heidegger u nekoj autoreferenciji na svoju ranu misao imenuje »hermeneutički odnos«. Upravo se s »hermeneutičkim odnosom« smještamo u ono između onoga što Heidegger naznačava s »još ne« mišljenja, ukoliko to prati *uskratu* kao onu crtu istine bitka koja priteže odnos mišljenja kako bi ono postalo drukčije. Dopuštam da u tom preinačenju, koje prati uskraćenost istine bitka, prepoznamo temeljnu hermeneutičku gestu Heideggerova mišljenja, *gestu* koja kao takva ne predisponira nikakav metodički smisao hermeneutike ili kakvog nauka, osim možda onoga što je u odnosu na hermeneutiku napomenuo Schleiermacher i nakon njega ponovio Dilthey, naime da je njezin smisao razumijevanje govora drugoga i da je govor sve što mora pretpostavljati.

U našem slučaju posrijedi je mišljenje vremena u kojem očito dolazi do neke razlike koju još nismo prohodili, a upravo se u tom prohodu možda još skriva autentično iskustvo mišljenja, naime iskustvo mišljenja kao puta. Taj put mišljenja, koji je bitno neki prohod i time međuput, Heidegger imenuje i »*Besinnung*«, pri čemu nije beznačajno upozoriti na izvorno značenje riječi »Sinn«, odnosno »*sinnen*«, koja kao i latinsko »*sensus*« proizlazi iz indoeuropskoga korijena *sent** u značenju: »ići«, »putovati«, »voditi«.

»*Besinnung*«, »osmišljenje«, kako doznajemo iz spisa »*Wissenschaft und Besinnung*«, jest ono što manjka znanosti upravo u mjeri u kojoj ona taj manjak ne osmišljava. Znanost se ponaša samodostatno. Istodobno, Heidegger kaže da se osmišljavajuće mišljenje ne može ponašati ekskluzivistički. Razlici između računajućeg i osmišljavajućeg mišljenja odgovara dvojestvo dotičnog stanja, dano u istodobnosti razlike *Gestell*-a (postavlja) i *Ereignis*-a (prigode).

Ako je prvo mišljenje zanemaruje, potom je drugo, osmišljavajuće mišljenje bitno uzima u obzir, razvijajući *sluh* za nj. Nemamo posla samo s nešto profinjenijom filozofijom znanosti i tehnike, koja upozorava na granice znanosti i s tim povezanu etiku odgovornosti. Osmišljenje *istodobnosti* razlike *postavlja* i *prigode* znači okret u mišljenju samom, i to tamo gdje se to posvjedočuje u svojoj *istosti* s bitkom, što je, kao što znamo, izvorno mjesto filozofije same i s njom čitave znanosti.

To da se Heidegger, osmišljenju za ljubav, nije odrekao samo metode, nego mu se čak i put mišljenja pokazao *usputnošću* u odnosu prema istini bitka, pokazuje da se mišljenje tog vremena, vremena koje još ne misli, mora zadržati u tom *još ne*, dopustiti prišašće onoga što je za misliti. Takvo je mišljenje *sjećanje* (An-denken: mišljenje-na) jer iskazuje pri-padnost upadu bitka. U tom je ono još-uvijek-ne-mišljeno *svagda-već*-mišljeno mišljenja. Svagda već mišljeno mišljenja jest bitak bića. Bitak okružuje mišljenje, mišljenje okružuje bitak.

Tu supripadnost filozofska je tradicija mislila kao apsolutnu sadašnjost, a u logici je slovila kao načelo identiteta. Heideggerovo osmišljenje misli samo supripadanje upada bitka mišljenju i pripadnost mišljenja bitku. To je supripadanje bilo na početku zapadnjačkog mišljenja u Parmenidovoj izreci *to gar auto noein estin te kai einai* shvaćeno kao istost mišljenja i bitka, što se u kasnijem razviću filozofije formaliziralo u logičko i susljedno metafizičko *načelo identiteta*. Možemo ustanoviti da je put Heideggerova kasnog mišljenja potaknut upravo tematizacijom stava identiteta, što na svoj način zorno pokazuju njegova bremenska predavanja. Heidegger nas u svoje promišljanje Parmenidove izreke *to gar auto noein estin te kai einai* uvodi upućivanjem da tu ne identitet ne pripada bitku, kao u metafizičkom stavu identiteta, nego »[...] *bitak pripada* [gehört] *s mišljenjem* u isto.«²

Cjelokupno daljnje promišljanje posvećeno je tom »*to auto*«, »istom« »*das Selbe*«, što ga nije moguće misliti iz istosti praznog logičkog identiteta, nego ga je potrebno osluhnuti iz nagovora *Zusammen-gehören*, su-pripadnosti, su-slišja, što se jednom oglašava naglašeno kao *Zusammen-gehören*, a drugi put kao *Zusammen-gehören*. Potonjim naglaskom Heidegger upućuje na slušanje kao na otvorenost mišljenja za pripadnost (poslušnost) istini bitka.

Egzistencijelna mogućnost »slušanja« već je u *Bitku i vremenu* spomenuta u svezi s hermeneutičkim *razumijevanjem*. Upravo se s tim u svezi Heidegger odriče terminološke uporabe »mišljenja« (»Denken«). U spisu »Stav identite-

2 Martin Heidegger, *Identität und Differenz*, Günter Neske, Pfullingen 1957, str. 8. Riječ »gehören« nadovezuje se na »hören«, »slušati«, što je značajno ne samo za problematiku spisa »Identitet i razlika«, nego, kao što ćemo pokušati pokazati, za otvaranje polja hermeneutičkog odnosa uopće.

ta« i u drugim spisima iz kasnog razdoblja »mišljenje« je čak naglašeno rabljeno, povrh toga još i tamo gdje u razmatranje ulazi odnos biti čovjeka prema istini bitka. Tako Heidegger govori o *su-pripadanju* i uzajamnoj izručenosti čovjeka i bitka, što je na razini problematike *Bitka i vremena* nepredstavljivo. No valjalo bi općenito napomenuti da kasno Heideggerovo mišljenje izbjegava svaku terminološku predstavljenost, pa i onu iz *Bitka i vremena* (najočitnije je to pri napuštanju oznake »Dasein«, »tubitak«). U spisu »Stav identiteta« tako izričito zahtijeva da odskočimo od svakog »predstavljajućeg mišljenja«, kako bismo mogli uskočiti u odnos s bitkom.

Na podlozi toga je i *to auto*, *Zusammen-gehören*, *su-pripadanje*, *su-slišje*, mišljeno dvokružno. Jednom je »*Zusammengehören*« mišljeno u smislu sve identificirajućeg, prisvajajućeg i osvajajućeg identiteta, što gomila bića zajedno, odnosno na način postavlja, *Gestella*. Drugi je put pak *Zusammengehören* mišljeno samosvojno, tako da *otvara sluh* za prigodu onoga što u postavljanju postavlja ostaje skrivenim i neosvojivim. *Otvaranje sluha* ima neprekrivenu hermeneutičku crtu. Uključuje naime uvid u *su-pripadnost* upada bitka mišljenju i pripadnosti mišljenja bitku, što ga predstavljajuće mišljenje, koje *svagda već* misli bitak bića, *još uvijek* ne misli kao *su-pripadnost u istodobnosti istoga*. Kruženje samoga bitka u sebi još nije mišljeno po samome sebi, tako da bitku iz *vlastite* upadnosti pripada mišljenje. To kruženje u *su-upadanju istoga*, koje *daje misliti put bitku*, ne bivajući samo upućeno kao bitak, Heidegger iskazuje u krčevini prigode, koja »ist weder, noch gibt es [...] Was bleibt zu sagen? Nur dies: Das Ereignis ereignet. Damit sagen wir vom Selben her auf das Selbe zu das Selbe.«³ »niti jest niti se daje /... Što preostaje za kazati? Samo to: prigoda (se) prigada. Time kazujemo to isto polazeći od istoga ka istom.«

Naglašeni »niti-niti« prigode upućuje nas na onaj »još-ne« mišljenja, koji preostaje mišljenju, ukoliko s bitkom ostaje »isto u istom«. Izriječ imenuje u istom *su-slušje* mišljenja i bitka, no ipak na način *prohoda kroz razliku*. Izricanje na način »Ereignis ereignet«, »prigoda prigada«, nije gola tautologija, budući da izriče *prohod tog istog polazeći od istoga ka istome*. U filološkom pogledu se takvo izricanje oslanja na takozvanu *figuru etimologicu* iz grčke retorike. Njena uporaba pri ključnim stvarima mišljenja, recimo, »Ereignis ereignet«, »Sprache spricht«, »Welt weltet« nije nikakva šuplja Heideggerova domisljica ili zališna riječ, nego način, to će reći put kako mišljenje sa sluhom za *isto istoga* postaje *poslušno* prigodi, jeziku i svijetu, tako da mu se otvora put kroz razliku, tijekom kojega se preinačuje. Mišljenje, koje u takvoj poslušnosti dolazi iz razlike *kroz* razliku u raz-liku, prohodi *ono između* jezika i *sredinu* svijeta. Razlika tu ne nastopa više kao opreka identiteta, nego naglašeno kao *Unter-Schied*, raz-lučenje, razabranje istoga polazeći od istoga ka istome. To

3 Martin Heidegger, »Zeit und Sein«, u: Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Niemeyer, Tübingen 1988, str. 24–25.

određuje uporabu vodećih riječi kasnog Heideggerova mišljenja, koja iz oslušivanja i time otvaranja pitanja prema onome što u našem vremenu *još ne* mislimo, istodobno već odgovara najstarijoj predaji mišljenja. Takva uporaba riječi jest sama ono povijesno između.

Tako možda nije odveć osluhnuti kako Heidegger uvodi riječ Ereignis:

»Riječ 'Ereignis', 'prigoda' uzeta je iz prirodnog jezika. 'Er-eignen' ('pri-gađanje') prvotno znači: 'er-äugen' ('u-očiti'), tj. 'erblicken', ('ugledati'), 'im Blicken zu sich rufen' ('gledanjem pozvati k sebi'), 'aneignen' ('prisvojiti'). Riječ 'Ereignis' ('prigoda') je sada, izvornije mišljena, kao vodeća riječ uzeta u službu mišljenja koje nastoji zadržati u pamćenju onu u mrak zavijenu Parmenidovu riječ *to auto*, isto je mišljenje i bitak. Riječ 'Ereignis' je isto tako neprevodiva kao i grčki *logos* ili kineski *tao*. Riječ prigoda tu ne imenuje više ono što inače imenujemo zbivanje, događaj. Riječ je sada rabljena *singulare tantum*.«⁴

Za taj opis uporabe riječi »Ereignis«, »prigoda«, isprva se čini kao da sugerira da prigoda kao *singulare tantum* stoji za sebe i samo za sebe, premda bi se imala ticati onoga istog mišljenja i bitka i time uzajamnog su-izručivanja čovjeka i bitka, koje je u izazovu postavlja inače pretpostavljeno, ali ujedno *u svojoj istini* ipak bitno zapostavljeno zarad sve identificirajuće moći učvršćivanja bića u njegovu bitku, uključujući i najprije sama čovjeka.

Heidegger nastavlja prethodno određenje:

»'Ereignis', 'prigoda', imenuje ono za iz nje misleće (zu-Denkende) i iz toga navlastito puštanje slušanja (Gehörenlassen, puštanje pripadanja), koje jedno drugome prigada čovjeka i bitak. Ono što iskušavamo u po-stavlju kao biti konstelacije modernog tehničkog svijeta jest *predigra* onoga što kaže prigoda. Prigoda ne ostaje nužno i samo u svojoj predigri da pušta suslišje (supripadanje) čovjeka i bitka na način postavlja. U prigodi govori mogućnost da se prigoda kao puko vladanje postavlja pregori (verwindet, preboli) u početnije prigadañje.«⁵

Heidegger oprezno govori o preboljevanju, a ne o prevladavanju vladajućeg postavljanja supripadanja bitka i čovjeka. To da iz prigode govori mogućnost preboljevanja, dakle prohod *boli raz-like*, kazuje da prigoda u svom sebe-zadržavanju drži otvorenom mogućnost kao mogućnost, odnosno omogućuje neko iskustvo mišljenja kao slušanja. U prije navedenom tekstu na to nas upućuje Heidegger time što krčenjem »er-eignen« (»prigadañja«) kao »er-äugen« (u-oćenja) na način »im Blicken zu sich rufen« (»u gledanju pozivati k sebi«) pomiruje gledanje i slušanje u međusobnu ovisnost putova. *Ono što tu bitno govori u upokojavajućoj zadržanosti prigode jest prigadañjuća kaza sama*

4 Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, GA 79, Klostermann, Frankfurt/M. 1994, str. 125

5 *Ibid.*, str.125.

kao bit govora. »Preboljevanje u početnijem prigadanju« značilo bi, prema tome, prohod boli razlike koja kao *ono između govora upokojava* i tako zadržana otvara sluh za nagovor govora. U skladu s tim Heidegger nas upućuje na put do govora sljedećim riječima:

»Govor govori.

Čovjek govori, ukoliko odgovara govoru. Odgovaranje je slušanje. Odgovaranje sluša, ukoliko pripada (gehört) pozivu tišine.«⁶

Izriječ »govor govori« pridržava bit govora (Sprachwesen) kao kazu. Kaza se kao bit govora oglašava u prigodi kao njezino vlastito oglašavanje tišine što poziva ljudsku bit. Sluh (Gehör) u tom smislu znači otvorenost ljudske biti u bitno otvarajući nagovor govora. »Gehör« je neka otvorenost za otvorenost, osjetilo i smisao istodobno, što naznačuje njemačka riječ »Sinn«. Herder u *Raspravi o izvoru jezika* određuje sluh kao srednje osjetilo, što Heidegger u svojem suočenju s Herderovom raspravom objašnjava: »Što Herder sluti sa 'srednjim' karakterom 'slušanja' jest ono između i ono posred *krčevine*.«⁷

138

Kao »Lichtung« (»krčevina«, »čistina«) je već u *Bitku i vremenu* imenovana otključenost tubitka (Erschlossenheit des Da-seins), a kasnije s naglaskom na »krčevina za skrivanje« ta riječ sve više pridobiva na važnosti kao ključna riječ bitkovno-povijesnog, odnosno aletheiološkog mišljenja sve do spisa »Kraj filozofije i zadaća mišljenja«. To iz poslušnosti prigodi postaje drugosmisleno kroz prohod razlike u onom između govora i sredine svijeta, koji su u navodu izričito naznačeni. Uporaba riječi *Lichtung* značajna je jer upućuje na *oslobađajuću dimenziju istine bitka kao zadržanosti prigode, koja drži otvorenom njezinu mogućnost otvaranja*. Tu slobodu nije moguće dokučiti samo u smislu toga da istina oslobađa. Takva ili drukčija istina može, naime, oslobađati samo ako je poslušna onome što nju samu oslobađa. To na svoj način posvjedočuje sama njemačka riječ za istinu, koja kao latinska »verum« i naša »vjera« proishodi iz indoeuropskog korijena *ger u značenju »iskazivati naklonjenost, prijateljstvo«. I filozof može biti »prijatelj istine« tek naklonjenošću istine. Druškim riječima: svaka istina koju možemo iznijeti u ovoj ili onoj izjavi, uvjerenju, dokazu, zrenju itd., već je oslobođena iz krčevine prigađajuće se kaze što za sebe potrebuje sluh čovjeka. Zašto?

Čini se da tako pitajući sežemo do same jezgre stranosti Heideggerova mišljenja. Stranost nam se naznakom uskrate istine bitka počinje određenije određivati u onom smislu što ga Heidegger u svojem tumačenju *Traklove pjesme*

6 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, GA 12, Klostermann, Frankfurt/M. 1985, str. 30.

7 Martin Heidegger, *Vom Wesen der Sprache*, GA 85, Klostermann, Frankfurt/M. 1999, str. 115.

sam pripisuje stranom: »... *fremd*, starovisokonjemački *fram*, zapravo znači: naprijed nekamo drugdje, na putu k, naprijed u susret s nečim pridržanim«⁸

U tom smislu strano u Heideggerovu kasnom mišljenju, i u našem vremenu još nemišljeno, kazuje da tek uskrata (*Entzug*) kao bitna crta istine bitka, dakle kao zadržanost prigode, kao ono oslobađajuće i krčevinu donoseće, otvara sluh i *u tome* rabi čovjeka za sebe. Sa stajališta izazivanja postavlja i odazivanja računajućeg mišljenja to je dakako nešto lišeno istine, nešto o čemu uistinu i dokazano nije moguće govoriti. No već to da računajuće mišljenje za dokazivanje svoje učinkovitosti uopće ne potrebuje iskazivanje istine, ukazuje da je ono samo određeno uskratom istine bitka, ne prepoznavajući je kao takvu, a kamoli pokušavajući je osmisлити. Mišljenju, čijem se predstavljanju sve mora izmicati, nije predstavljivo da mu se izmiče izmicanje samo, što kao takvo upravo pomiče sve bitno snujuće.

Od Heideggera ranije naznačena »dvostruka sveza« između postavlja i prigode dublja je od neke predstavljene povezanosti, budući da zahtijeva drukčiju poslušnost mišljenja, mišljenja koje se preinačuje iz samog otvaranja sluha za još ne mišljeno i za u tišinu umaknutu kazu prigode. Takvo mišljenje je bitno mišljenje u *govoru* i *u tome* rabi čovjeka. Nije mu samo pripisano kao neka određujuća mogućnost, nego kao mogućnost prevladava i čak ukida ljudskost ljudskog, kao i božanskost božjega. Mišljenje koje sebe predstavlja u bezgraničnoj učinkovitosti svojih postupaka u tom je smislu bez *mjere* za čovjeka i svijet. Čovjeka doduše upotrebljuje i izrabljuje te ponižava sve do potrošnog materijala, no nikada ga *bitno* ne *rabi* u smislu otvaranja sluha za zadržanost prigadajuće se kaze.

Upravo u toj međusobnoj ovisnosti Heidegger u »Razgovoru o govoru« iz knjige *Na putu do govora*, u kojem se, kako znamo, odvija fiktivan razgovor »Između Japanca i pitaoca«, s primjernom zadržanošću upućuje na hermeneutički odnos (*der hermeneutische Bezug*). Razgovor pokazuje da je za gostoljublje prema tuđem nužno prethodno nastanjenje u govoru kao »kući bitka«. Da bismo dokučili strano, moramo se upravo nastaniti doma, što čini i Heidegger, time što nepriliku mogućnosti susreta istočnog i zapadnog mišljenja iskorištava za ponovno suočavanje s hermeneutičkom dimenzijom vlastitoga ranog mišljenja.

Već u prvom dijelu razgovora, u kojem sugovornici spominju europske posjete grofa Kukija Husserlu i Heideggeru, kao slučajno se dotiču najranijeg razdoblja Heideggerove misli, koje se tiče hermeneutičke modifikacije fenomenološke metode. Na izričito postavljeno pitanje zašto je izabrao naziv »hermeneutika«, Heidegger ukratko ocrtava historijsku uporabu tog izraza u teologi-

8 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, op. cit., str. 35.

ji, kod Schleirmachera i kod Diltheya, upućuje na sedmi metodički paragraf iz uvoda u *Bitak i vrijeme* i upozoravajući da je riječ u tom djelu rabljena šire:

»Hermeneutika u *Bitku i vremenu* ne znači ni nauk o umijeću tumačenja ni samo tumačenje, nego prije znači pokušaj da se bit tumačenja odredi tako što će se poći od hermeneutičkog.«⁹ Na pitanje zašto je napustio stajalište »hermeneutičke fenomenologije«, Heidegger objašnjava da to nije učinio da bi zamijenio stajalište, nego jer je bilo kako prijašnje tako i sljedeće stajalište samo postaja na putu. »Trajno u mišljenju jest put. A putovi mišljenja sadrže ono tajanstveno da njima možemo ići naprijed i natrag, da nas čak put–natrag vodi tek naprijed.«¹⁰ Razgovor potom sam kreće po nekoj postaji na putu i nakon nekog vremena ponovno se vraća na uporabu oznake »hermeneutičko«, zato da bi označio što znači to da je Heidegger svoj »misaoni put ostavio u bezimnosti.«¹¹ Pritom se Heidegger, da bi ostao vjeran grčkoj misaonoj predaji, oslanja na imenujuća božja imena i priziva ime Hermesa, glasnika božjega, iz čega bi imalo biti jasno »da hermeneutičko ne znači prvo tumačenje, nego čak odranije znači donošenje poruke i vijesti (*Botschaft und Kunde*)«.¹²

Tu se uspinjemo do vrha objašnjenja *hermeneutičkog*, ako ne čak do vrha razvića Heideggerova kasnog mišljenja uopće, ukoliko se ono hoće izvući iz metafizičkoga kazivanja i imenovanja, pri čemu se sam govor pokazuje kao ono što iznosi bitak i biće u razliku, što je neko »donošenje poruke i vijesti« u odlikovanom hermeneutičkom smislu. Ovako Heidegger sažima zadaću mišljenja koju preuzima kao vlastitu:

»P: Bilo je važno, i još je važno, na vidjelo iznijeti bitak bića — ali ne više na način metafizike, nego tako da sam bitak izade na vidjelo. Sam bitak — to znači: prisustvovanje prisustvujućeg, to jest udvojenosti obaju na osnovi njihova jednostavnog jedinstva. Udvojenost je ta koja polaže pravo na čovjeka, pozivajući ga prema svojoj biti.

J: Čovjek, dakle, bivstvuje kao čovjek ukoliko odgovara nagovoru udvojenosti i tako je objelodanjuje u njezinoj poruci.

P: Ono vladajuće i noseće u odnosu ljudske biti prema udvojenosti jest, dakle, govor. Govor određuje hermeneutički odnos.«¹³

Što znači to da govor određuje hermeneutički odnos? Posrijedi je hermeneutička crta mišljenja, koja je govorom uvučena u odnos — udvojenost bitka i bića. To znači da mišljenje nije više shvaćeno samo po svojoj mogućnosti povlačenja, prisvajanja onoga čime je postavljeno u odnos i da se ne iscrpljuje u

9 Ibid., str. 98.

10 Ibid., str. 94.

11 Ibid., str. 114.

12 Ibid., str. 115.

13 Ibid., str. 116.

postavljanje identiteta bitka i bića, nego da samo crpi iz poslušnosti udvojenosti. Hermeneutički odnos obilježava da je *povlačenje* (mišljenja) u *primicanju* (razlike) po *uskrati* (bitka) — ono isto polazeći od istoga ka istome. Hermeneutički odnos je bitno u uporabi govora. Time mišljenje postaje poslušno za migove koji nikada nisu jednakosmisleni, nego u *smislu istoga* vuku tamo i amo. To vučenje tamo i amo jest upravo smisao hermeneutičkog odnosa, njegovo njihanje u tihoglasju onoga što se uskraćuje kroz upokojavanje razlike.

Ako se od tog objašnjenja hermeneutičkog odnosa vratimo prije iskazanom Heideggerovu pretresanju stava identiteta, možemo ustanoviti da Heidegger nalazi povijesno svjedočanstvo za uporabu govora, ukoliko taj određuje i ugađa hermeneutički odnos u onoj inačici Parmenidova nauka o istosti mišljenja i bitka koji, slijedeći Kranzov prijevod, glasi: »Isto su mišljenje i misao da 'Jest' jest; jer bez bića u odnosu na koje je ono izgovoreno ti ne može naći mišljenje«. ¹⁴

U raspravi »Maira«, objavljenoj u zbirci *Predavanja i rasprave*, Heidegger tako pokušava promisliti *to auto, das Selbe, isto*, iz tematizacije onoga što u Parmenidovoj izreci nastupa kao *pephatisménon* i za što u Kranzovom prijevodu stoji »Ausgesprochene«, »izgovoreno«. Heidegger glede toga prijevoda »*pephatismenon*« (od *phemi, phasko*, »kažem«, »govorim«) napominje: »Razumije li se tu govorenje kao izražavanje nečega unutaršnjeg (nečeg duhovnog), pa se tako dijeli na dva sastavna dijela — na fonetski i semantički dio? Nikakav trag od toga ne nalazi se u spoznaji govorenja kao *phanai*, u spoznaji govora kao *phasis*. *Phaskein* znači: prizivati, slaveći imenovati, zvati (anrufen, rühmend nennen, heißen); a sve to stoga što taj glagol svoju bit ima u puštanju da se nešto pojavi. *Phasma* je pojavljanje zvijezda, Mjeseca, njihovo izlaženje na vidjelo, njihovo sebe-skrivanje. *Phaseis* znači faze. Naizmjenični oblici Mjesec-evih mijena jesu njegove faze. *Phasis* je *Sage*, kaza; sagen, kazati, znači: iznijeti na vidjelo: *Phemi*, kažem, ima istu, premda ne i jednaku bit kao lego: ono prisustvujuće iznijeti pred nas, u njegovo prisustvovanje, dovesti ga do pojavljivanja i ležanja-pred-nama.« ¹⁵ Tako objašnjeno *pephatismenon* potom Heidegger, slijedeći Parmenidov izrijek, promišlja još u pogledu *to eon*, (das Seiende, das Anwesende, biće, prisustvujuće) supstantiviranim participom srednjega spola glagola *estin*, u kojemu rano grčko mišljenje obuhvaća problematiku bitka, odnosno udvojenosti (*Zwiefalt*) bitka i bića. »*Pephatismenon*« prema tome imenuje »razviće udvojenosti« ¹⁶

14 Martin Heidegger, »Maira, u: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Günter Neske, Pfullingen 1980, str. 224. U grčkom originalu: *tauton d'estin noein te kai houneken esti noema./ ou gar aneu tou eontos, en ho pephatismenon estin, heureseis to noein.*

15 Ibid., str. 256.

16 Ibid., str. 257.

Širenjem značenjskog konteksta »phasis«, koji ukazuje na ono između govora, na nebeske pojave, u tom nam Heideggerovu objašnjenju počinje progovarati *svijet*. Tu se pak susrećemo s ozbiljnom dvojbom glede Heideggerova kasnog mišljenja, posebice što se tiče dometa nabačaja hermeneutičkog odnosa u samom govoru. Ne odriče li se mišljenje time samovoljno sebe sama i ne podvrgava li se nekakvom fabuliziranju, literaliziranju svijeta, a time dakako odriče i mogućnosti onog osmišljenja za koje mišljenje tehno-znanosti nije kadro? Gianni Vattimo, očito slijedeći Nietzscheovu pripovijest o tome kako je svijet postao fabulom, vidi u tome čak neke pozitivne mogućnosti razvijanja suvremene filozofije:

»I tehnika je bajka, *Sage*, odaslana poruka. Vidjevši je u tom odnosu, oslobađamo je njezinih imaginarnih pretenzija za izgradnjom nove 'jake' realnosti, koja se može prihvatiti kao evidentna, ili koju možemo slaviti kao platonističko 'bivstveno biće' (*ontos on*). Mit o dehumanizirajućoj tehnici, pa i 'realnost' toga mita u društvima totalne organiziranosti, metafizičke su rigidnosti koje bajku još uvijek čitaju 'istinu'. Potpuni nas nihilizam, kao Heideggerov *Ab-grund*, poziva na bajkovito iskustvo realnosti, iskustvo koje je i naša jedina mogućnost slobode.«¹⁷

Takvim fabulativnim razumijevanjem mogućnosti mišljenja elegantno otklanamo stranost Heideggerove misli, ne žrtvujući pritom njezinu drugost. No ono što smo prije naznačili kao uskratu istine bitka i zadržanost prigode, ne navodi na pripovijedanje priča o svijetu, nego navikava na uporabu govora u proходу razlike, kroz koju se *prigada i obistinjuje svijet*. Tek ako se svijet obistinjuje time da dolazi do riječi, tako da u onome između govora otvara svoju sredinu, moguće je ogovarati ovu ili onu realnost kao istinitu ili pripovijedati priče o njoj. Ako s Gadamerom sažmemo da nikada nije moguće izreći sve istine i da zato nema apsolutne istine, pa ni laži, onda uskrata kao drukčije apsolviranje istine *pušta* bitak i to je jedinstveni smisao *puštanja* koji za sebe rabi čovjeka za dolaženje svijeta do riječi.

U zapisu »Hebel der Hausfreund« Heidegger izričito upozorava na svjetotvorni smisao riječi:

»Riječ govora zvoni i oglašava se u glasu riječi, raskrčuje se i svijetli u slici pisma. Glas i pismo su doduše nešto osjetilno, no ipak osjetilno (*Sinnliches*) u kojem se svagda oglašava i prikazuje neki smisao (*Sinn*). Riječ premjerava kao osjetilni smisao (*sinnliche Sinn*) prostranost igrališta između zemlje i neba. Govor drži otvorenim dimenziju u kojoj čovjek na zemlji pod nebom naseljava kuću svijeta.«¹⁸

17 Gianni Vattimo, *Kraj moderne*, prev. Mario Kopic, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 29.

18 Martin Heidegger, *Hebel. Der Hausfreund*, Neske, Pfullingen 1985, str. 33.

Izriječ »kuća svijeta« neuobičajeno podsjeća na onaj drugi Heideggerov izriječ što iznosi bit govora u prisposobi »kuće bitka«. Kako u jednom, tako i u drugom slučaju u igri je neko skrivanje što skriva raskrivanje–raskrčavanje samo. Tajna skrivanja je da iz vlastite zadržanosti održava zadržavanje. Raskrivanje se krije u skrivanju kao što se gledanje skriva u slušanju. Tako se svagda posreduje sredina svijeta kao raz–graničenje nebeskog i zemaljskog osjetila, koji je po prigadajućoj se kazi ujedno — u jedinstvenom smislu istodobnosti — i duhovan kao odnos između zemljana i nebesnika. Svijet koji se prigada iz dimenzije zemlje i neba u odnos ljudskog i božanskog nije samo povijestan ni samo priroda, niti je pak i jedno i drugo. Nije ni različit od svih mogućih svjetova u kozmološkom, intersubjektivnom, svakidašnjem, globalnom ili nekom drugom svjetonazoru. Taj se svijet daruje iz *kaze prigode razlike*.

Sa slovenskoga preveo MARIO KOPIC

Philippe Lacoue–Labarthe

Hrabrost pjesništva

144

Budući da se kratki period pomamnog aktivizma 1933–1934. drži bitnim, čitavo Heideggerovo političko propovijedanje valja potražiti u onom govoru što ga on drži o pjesništvu — a napose o Hölderlinu — i to nitko od nas ne izmišlja, nego to sam kaže.

U jednoj digresiji u izlaganju tijekom predavanja, u zimskom semestru 1934–1935. godine, o Hölderlinovim himnama *Germanija* i *Rajna*, prvom ili gotovo prvom što će ga izgovoriti nakon povlačenja iz rektorata, kao podsjetnik na zadaću predavanja (*die Aufgabe der Vorlesung*), možemo pročitati — što je savršeno jasno — ovo:

Kao cilj predavanja ostaje ponovno stvaranje prostora i mjesta u našem povijesnom opstanku za ono što je pjesništvo. To se može dogoditi samo tako da se uvedemo u područje moći (*Machtbereich*) zbiljskog pjesništva i da se otvorimo njegovoj zbilji. Zašto je u tu svrhu izabrano Hölderlinovo pjesništvo? Taj izbor nije samovoljni odabir između postojećih pjesnika. Taj izbor je povijesna odluka. Od bitnih razloga za tu odluku navest ćemo tri: 1. Hölderlin je pjesnik pjesnika i pjesništva. 2. S time ujedno Hölderlin je pjesnik Nijemaca. 3. Jer je Hölderlin to skriveno i teško, pjesnik pjesnika kao pjesnik Nijemaca, on još nije postao moć u povijesti našega naroda. Jer on to još nije, mora to postati. Sudjelovanje u tome jest 'politika' u najvišem i istinskom smislu, u tolikoj mjeri da onaj tko tu nešto postigne, nema potrebe govoriti o 'političkom me'.

(Usputna napomena: ovdje je posrijedi, to ste prepoznali, »razvidno« prenošenje poruke koju će, gotovo dvije godine kasnije, rimsko predavanje *Hölderlin i bit poezije*, pokušati kodirati na vrlo učen i istodobno vrlo grub način, uglavnom izostavljanjem označitelja »Nijemci«. Kao da je zapravo, u tuđini, a ipak na »savezničkoj« zemlji, Heidegger skrovito pripremao svoju buduću recepciju, napose francusku. I doista, vi ne previđate posljedice, uključujući tu i

posljedice na naše pjesništvo, što ih je od 1938. godine imao Corbinov prijevod ovog predavanja. No, to je drugo pitanje.)

Budući da je, kao uzvrat, ova vrsta zahtjeva za »politikom« u najvišem i najvlastitijem smislu (valja imati na umu da je riječ *politika* vazda, čak i u ovoj prilici, pod navodnicima) u egzaktnoj formi teološko-političkog, s onu stranu svojeg bjelodanog nacionalizma — naravno, Heidegger to nikada nije rekao — on bi nacionalizam morao odlučno odbaciti, no nikad se, pa ni u ovom izuzetku, to nije usudio. Ipak, stvar nije manje jasna.

Navest ću samo jedan primjer, primjer koji se najneposrednije nudio. Posrijedi je, u istom predavanju, *Prethodna napomena* — možda (većim dijelom) naknadno napisana, ali to nije posve sigurno niti je od velikog značenja — skromno nazvana *Hölderlin*. Navodim:

Još dugo vremena mora biti prešućivan, pogotovo sada kada se za njega budi 'interes', a 'historija književnosti' traži nove 'teme'. Sada se piše o 'Hölderlinu' i njegovim bogovima. To je zacijelo krajnje pogrešno tumačenje kojim se toga pjesnika, što tek još predstoji Nijemcima, konačno potiskuje u neučinkovitost, pod prividom da se sada napokon o njemu 'pravedno' sudi. Kao da bi to njegovu djelu bilo potrebno, pogotovo od strane loših sudaca koji se danas pojavljuju. Hölderlina se uzima 'historijski' i ne shvaća ono jedino bitno da je njegovo još bez-vremeno i bez-prostorno djelo već prevladalo (*überwunden*) naše historijsko prenemaganje i zasnovalo početak jedne druge povijesti, one povijesti koja započinje s borbom (*Kampf*) za odluku o nadolasku ili bijegu boga.

(Dopustite mi ovdje i drugu usputnu napomenu: u kojem god razdoblju ova bilješka napisana — ona na svaki način sankcionira, u prenatrpanoj leksici, pripremljeno i namjeravano objavljivanje predavanja iz 1934. godine s kojim je u savršenom suglasju — jedno je sigurno: do svojega testamentarnog razgovora s redakcijom *Spiegela*, Heidegger praktično neće ništa promijeniti u diskursu koji će početi držati u času svojega »povlačenja« iz nacional-socijalizma. Podsjećam na izjavu iz 1966. godine:

Može nas spasiti samo jedan bog. Ostaje nam jedina mogućnost da se u mišljenju i pjevanju priredi spremnost za pojavu boga ili za odsutnost boga u propasti, da propadnemo u suočenju s odsutnim bogom.

Prijedimo na izrazito obilježen tim vremenom *pathos* propadanja ili, ako hoćete, napast nihilizma. Ipak u stavovima ove vrste potvrđuje se ono što sam, ne vjerujem pretjerujući, nazvao teološko-političkim. Ono će kod Heideggera biti posebno tvrdokorno i treba razumjeti da ukoliko je zbiljski nacional-socijalizam u njegovim očima pripadao samo »politici«, to je zato što zbiljskom nacional-socijalizmu izmiče ne samo autentični smisao *polisa* (mišljen kao *Da Sein*-a) nego i teologija, to jest kako smo već razumjeli, pojam biti umjetnosti i jedine šanse »zasnivanja početka druge povijesti«).

Ovdje neću ulaziti u razmatranje kompleksnih i himbenih odnosa što ih Heidegger održava s teologijom, što je riječ koju on, uostalom, ne odbacuje. *Teologiju* razumijem u njezinom najjednostavnijem smislu: kao diskurs o božanstvu. Da bi stvari bile posve jasne, navest ću tekst koji je, što se toga tiče, možda najeksplicitniji, a to je tekst u *Pismu o humanizmu*, gdje se Heidegger, pokušavajući definirati »etiku« prije etike, što će reći etiku koja odgovara ili korespondira s onim što se više ne nazivlje »ontologijom« — u manjku boljeg naziva ovom prilikom nazvat ću je arhi-etika — oslanja na Hölderlinove motive zavičaja (*die Heimat*) ili onog njemačkog (*das Deutsche*). Evo tog mjesta — i ne zaboravite da taj diskurs, u tom času, slovi i kao opravdanje:

Ono »njemačko« nije rečeno svijetu kako bi on na njemačkom biću ozdravio, nego je to rečeno Nijemcima kako bi oni iz sudbonosne pripadnosti narodima s njima postali svjetskopovijesnima...Zavičaj toga povijesnog stanovanja jest blizina bitka. U toj blizini pada, ako uopće, odluka da li se i kako bog i bogovi uskraćuju i ostaje noć, da li i kako sviće dan onoga svetog, da li i kako u tom svitanju svetoga iznova može početi objavljivanje boga i bogova. Ono pak sveto, što je isprva samo bitan prostor božanstva, koje samo opet pruža dimenziju za bogove i boga, može zasjati jedino onda, ako se bitak sam prije toga i u dugoj pripremi raščistio i iskušen je u svojoj istini. Samo tako započinje iz bitka prevladavanje (*Überwindung*) bezzavičajnosti, u kojoj blude ne samo ljudi nego i bit čovjeka.

Heidegger je 1934. godine govorio svojim studentima o zadaći svojega poduka. Tu je postojao nalog. Uviđamo da takva zadaća već nije bila ništa drugo do »zadaća mišljenja« ako se, »na kraju filozofije«, podudara sa zadaćom za koju on pretpostavlja da je zadaća pjesništva — Hölderlinova zadaća: pripravi ti nadolazak ili navijestiti uskraćivanje — boga i bogova. Posrijedi je suočavanje s nihilizmom u radikalnijem smislu od onog koji se iskazuje u Nietzscheovu »Bog je mrtav«, koji podupire — toga se valja prisjetiti — čitav angažman *Rektorskog govora*. Zadaća mišljenja, zadaća pjesništva: bila bi to vrsta arhi-etike koja bi upravljala Heideggerovo teološko-političko propovijedanje.

Ako je ova fundamentalna hipoteza točna, želio bih, tomu dosljedno, u ponešto lapidarnoj formi jednostavnog podsjećanja razviti nekoliko stavova. Ima ih pet.

1.

Očito se teološko-političko podupire samo teološko-pjesničkim. (Ovdje, opet u manjku bolje, riskiram ovu riječ.) Hölderlinovo »propovijedanje« autorizira »političko« propovijedanje tridesetih (i narednih), ali pod uvjetom da se ispravno razumije: da, s jedne strane, ovo Hölderlinovo »propovijedanje« (naposljetku sumnjam da je to bilo propovijedanje) ima autoritet samo zato što mu autoritet izmiče i što ga nitko i ništa ne autorizira (to nije bog, koji kao u *incipit* starog pjesništva diktira pjesmu; naprotiv, to je »izostanak boga« koji

»pomaže«, a to znači, na granici mogućeg, omogućuje pjesmu), i da, s druge strane, taj autoritet nije autoritet samo zato što je istodobno ludilo (noć zaštitnica bogova) sankcioniralo nemoguću mogućnost pjesme, a ta pjesma nikada nije čuvena (stoga je ostatak Nijemaca dužan Hölderlinu). Staro teološko–pjesničko ovisno je o tome što je, kako to potvrđuje *Uvod u metafiziku* iz 1935. godine, Homer, prema nagovoru muza, »Grcima podario njihove bogove«. Moderno teološko–pjesničko pjesmu čini neizvjesnom u ovisnosti o najavi — evanđelja — nadolaska ili uzmicanja boga.

2.

Politika se, u izrazu *teološko–političko*, odnosi na nacionalno ili točnije, kako je to Hölderlin, ortografirao, na ono »national«. A to znači na narod. Heidegger je uzalud u *Pismu o humanizmu* (iz 1946. godine), kreditirao Marxa da je zaobilazno, preko pojma otuđenja, iskusio bezavičajnost modernog čovjeka (treba razmotriti sljedeći uvid: Marx nije tako daleko od Hölderlina, deportacija mase organizirana industrijom jest činjenica i zacijelo je u oba slučaja posrijedi otuđenje), on odbacuje — i uvijek će odbacivati — kao figuru neuvjetovane subjektivnosti, internacionalizam kao nacionalizam. Shvatimo otuda učenja i *a fortiori* ideologije. Neposredno prije odlomka iz *Pisma o humanizmu* na koji sam maloprije pozvao — i upravo nakon što je napomenuo da je Nietzsche, koji je i sam iskusio ovu bezavičajnost, »sebi definitivno zatvorio svaki izlaz«, jer je ostao zatočenik »preokretanja metafizike« — Heidegger kaže:

Hölderlin je pak kada pjeva »Povratak«, zabrinut oko toga da njegovi »sunarodnjaci« nađu svoju bit. Tu bit ne traži on nipošto u nekom egoizmu svoga naroda. On je, naprotiv, vidi iz supripadnosti sudbi Zapada. No i Zapad nije mišljen regionalno kao Occident u razlici spram Orienta, ne naprosto kao Europa, nego svjetski–povijesno (*Weltgeschichte*) iz blizine iskonu.

Ništa ne mijenja na stvari kad, tridesetih godina, ova ista problematika, problematika *Heimatlosigkeit* (raskorijenjenosti, kako se to rado kaže u internacionali konzervativne revolucije) prisiljava da se Kantovo (po svojem stilu neodvojivo *Aufklärer* i metafizičko) pitanje »Što je čovjek?« zamijeni pitanjem »Tko smo mi?«, što će reći »Tko smo mi Nijemci?« I jedan mogući odgovor: »Filozofski narod *par excellence*« ili »narod pjesnika i mislioca«.

3.

Teološko–političko, sa svoje strane, podupire se pozivanjem na mit. Već sam se na drugom mjestu to trsio pokazati i neću dakle na tome insistirati. Ova teza označuje moje, posve prijateljsko, ali i posve odlučno suprotstavljanje tezi Alaina Badioua. Ne niječem prišivanje (*suturation*) filozofije, nakon Hege-la, za ovaj ili onaj njezin generički uvjet. Jednostavno kažem da se kod Hei-

deggera ovo prišivanje ne obavlja za pjesmu nego za mitem. Napomena vrijedi za svaku (njemačku) veliku metafiziku od njezina romantičarskog poziva, Schlegelova zacijelo, ali napose Schellingova — Hölderlinova bližnjeg, kako se to kaže. Heideggerovo je poimanje pjesništva nad-određeno spekulativnom romantikom: upravo se stoga pjesništvo (*Dichtung*) definira u svojoj biti kao jezik (*die Sprache*) — ili jezik, što izlazi na isto, kao prapjesništvo (*Urdichtung*) jednog naroda — a jezik se opet definira kao *die Sage: mythos*. Ne kao *Helldensaga*, herojska priča (saga) ili legenda, kako će to Heidegger precizirati pedesetih godina, nego kao *mythein* koji u svojoj nerazdijeljenoj razlici od *legein* (sabiranje, kao jezik onog »ima«) jest jedini koji je kadar izgovarati božanska imena i mjesta. U svakom slučaju, *Dichtung* kao i *logos* u svojoj aristotelovsko-fenomenološkoj definiciji jest apofanički: *dichten*, preko visokonjemačkog *thîton* i latinskog *dictare* jest deiknumi: pokazivati označujući, omogućivati pojavljivanje. Svaki je znak (*Zeichen*) pokazivanje (*Zeigen*), a to znači imenovanje (*Nennen*), koje jedino čini bitak. Ove su konsekvence dobro znane i, uostalom, to što se kad je posrijedi jezik, Heidegger mogao pozvati na Humboldta nipošto nije beznačajno.

4.

Politika u smislu u kojem je Heidegger razumijeva, a da pritom ne želi čuti da o njoj zbori (vazda navodnici...) ipak je tridesetih organski vezana za nacional-socijalizam: za fašizam. Sa svim kompromisima koje znamo i koje lako možemo zamisliti. Unatoč nijekanju, polu-priznanjima ili lažima, Heidegger se od fašizma nikad nije mogao obraniti. Ukoliko, dakle, postoji Heideggerova politika tih godina — a držim da postoji, svakako s onu stranu »ordinarnih« kompromisa, upisana u same tekstove, eksplicitno ili ne — rado ću ustvrditi da ona proistječe iz onoga što ću nazvati (posljednji put u nedostatku boljeg izraza) *arhi-fašizmom*. Takav arhi-fašizam nema ništa s nad-fašizmom kojeg je Breton vjerovao da može prigovoriti Batailleu. Kao uzvrat, ima sve zajedničko sa strašnom rečenicom izgovorenom utoliko autoritarnije što je bila bojažljiva, onom Benjaminovom, koji je za vrijeme seanse *Collège de la philosophie*, kada je Bataille otpočeo govoriti o svetom, došapnuo Klosowskom: »Vi u biti radite za fašiste.« Logika ovog »arhi«, Benjamin je to vrlo dobro znao, apsolutno je zastrašujuća. U tom je smislu jasno da govor što ga je Heidegger držao protiv »zbijskog fašizma« nije imao drugu nakanu do izručiti *istinu* fašizma.

5.

Stopljeno s teološko-pjesničkim, pod uvjetima koje smo vidjeli, teološko-političko pjesništvu doznačuje misiju, u najbanalnijem smislu koji je ova riječ poprimila nakon romantičara. Ta misija je borba, i to ste shvatili. No ako je u Heideggerovim očima ta borba apsolutno nužna, tada je to stoga što po-

stoji opasnost. Kada 1936. godine, u Rimu, zgušnjava svoje predavanje iz 1934. godine na niti pet prethodnih *Leitmotive* u Hölderlinovu korpusu, Heidegger iz jednog fragmenta u prozi preuzima, suprotstavljenog tom prilikom nekoj izjavi o »nevinosti« pjesništva, da je jezik (*die Sprache*) »najopasnije od dobara«. On daje ovaj komentar, koji sa svoje strane lišava svakog komentara:

U kom je smislu, međutim, jezik »najopasnije od dobara«? On je opasnost svih opasnosti, jer prije svega drugoga stvara mogućnost opasnosti. Opasnost je ugrožavanje bitka putem bića. Čovjek je pak tek svojim jezikom uopće izložen onom razvidnom koje kao biće pritišće i potiče čovjeka u njegovu opstanku (*Dasein*), a kao nebiće obmanjuje i razočarava. Tek jezik stvara razvidno mjesto ugrožavanja bitka i zbuñivanja te tako mogućnost gubitka bitka, to jest opasnost.

A nešto kasnije dodaje:

U jeziku može doći do riječi ono najčistije i ono najskrivenije, kao i ono zamršeno i ono najobičnije. Dapače se bitna riječ mora učiniti običnom da bi je se razumjelo i da bi tako postala za sve zajednički posjed. U skladu s tim u jednom drugom fragmentu stoji u Hölderlina: »Ti govoraše božanstvu, ali svi ste zaboravili da prvenci nikad smrtnicima, da oni bogovima pripadaju. Običniji mora, svagdašnji mora prvo plod postati, tek onda će pasti u dio smrtnicima«.

Heidegger to razjašnjava na sljedeći način: »Ono čisto i ono obično na isti su način nešto kazano«. *Eine Sage*, mit.

Iz ovog teksta bez poteškoća zaključujemo najmanje troje. Ponajprije, pred samom opasnošću, opasnošću u njezinoj biti (prijetnjom koja pritišće bitak) pjesništvo pretpostavlja i zahtijeva jedno arhi-etičko svojstvo: hrabrost. Uostalom, to je vjerojatno jedino arhi-etičko svojstvo koje se može otkriti u Heideggerovu diskursu tridesetih: ono što ovdje pokušavam nazvati arhi-etičkim posve se zasniva na iskustvu hrabrosti. Potom, budući da je svaka »ontološka« opasnost isto tako nužno povijesna opasnost — a povijesno, ako hoćete, jest politika bez navodnika — pjesništvu je dana odgovornost kao mišljenju koje joj odgovara. Ovu odgovornost možemo nazvati transcendentnom po tome što samo o njoj ovisi mogućnost povijesti za neki narod. (Iz čega, na stanovit način, proistječe da je hrabrost — i to bi se moglo pokazati — u odluci.) Čitavo pitanje u ovom komentiranju Hölderlina jest da doznamo jesu li Nijemci sposobni ili ne ući u povijest i otvoriti povijest: postati Nijemcima, kao što su Grci, nečuvenom hrabrošću koju potvrđuje tragedija, postali Grci. Na posljatku, evidentna konsekvencija: pjesnik se definira kao heroj u smislu što ga ta riječ poprima u 74. paragrafu *Sein und Zeit*, gdje se kaže da povijesni *Dasein* (narod) mora sebi svoje heroje odabrati u tradiciji. U Nietzscheovoj ravnoj interpretaciji povijesti i stare agonistike pjesnik je više *primjer* nego model. Ili sukladno terminologiji modernih, prisutnoj kako kod Heideggera tako i kod Nietzschea, lik/figura: *Gestalt*. Heidegger koji će žestoko odbacivati svaki lik

potekao iz ničeanizma — od samog Zaratustre do Rilkeova Anđela i čak do, istina puno kasnije, Jüngerova Radnika — ipak će prihvatiti i više nego prihvatiti lik heroja pjesništva, polu–boga, medijatora ili posrednika između ljudi i bogova, besmrtnika i smrtnika: onoga koji se, kaže Hölderlin, na vrhuncu opasnosti, pod neposrednom prijetnjom groma, dočepao božanskih znamenja — kako bi ih tajno prenio ljudima. (Drugi dio predavanja iz 1934. posvećen himni *Germanija* naširoko razvija ovaj motiv, i on je konstantan kod Heideggera.)

Pristao sam na ovo podsjećanje samo da bih večeras navijestio svoju pravu nakanu. Evo argumenta, i to je samo argument, budući da je očito, kako ćete odmah zamijetiti, bila prijeko potrebna jedna iscrpnija analiza kako bismo posve uvažili pitanje koje bih večeras želio uzburkati.

Pokazalo se da je točno dvadeset godina nakon najave u Heideggerovu komentaru, Hölderlin i kod Hölderlina, isti motiv hrabrosti bio povodom jedne takoreći obrnute interpretativne geste. No ne posve obrnute, što kako vjerujem, ima velike konsekvence.

Ovdje aludiram na znameniti Benjaminov esej napisan u zimu 1914–1915., naslovljen *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (Dvije Hölderlinove pjesme). Kao što vam je znano, ovaj je tekst bio neobjavljen i publiciran je tek 1955. godine, kad su Adorno i Scholem predložili prvu zbirku Benjaminovih rasutih eseja. Dakle, bjelodano je da Heidegger nije mogao znati za ovaj tekst. No isto tako moja nakana nije »usporediti« ove dvije interpretacije. To bi imalo samo vrlo ograničenu važnost. Prije se radi o tome da se, pozivajući se na taj tekst, odmjeri jedna epoha (koju ni izdaleka nismo napustili) i filozofsko propitkivanje u njezinoj osnovi: naše politike i ne samo naše politike još uvijek o tomu ovise.

Ovaj tekst, kratak prikaz ovdje pokazuje se nužnim, sačinjava studija dviju inačica iste pjesme — kojih zapravo ima tri, no Benjamin namjerno zanemaruje među–inačicu čija je druga (i posljednja) posve sigurno nastala nakon Hölderlinova puta u Francusku, svjedoči o radu »ponovnog pisanja« ili radije, unutarnjeg prevodenja, kojima je Hölderlin strasno posvetio svoje takozvane »posljednje godine«. Prva verzija, neće vas to začuditi, nosi naslov **Dichtermuth**: »Hrabrost pjesnika«, prema starom značenju njemačke riječi *Muth*. Druga je naslovljena **Blödigkeit**, što je teška riječ koja se na francuski prevodi uglavnom s *timidité* (bojažljivost) ili *gaucherie* (smetenost). Maurice de Gandillac, prevoditelj Benjaminovih eseja na francuski, odabrao je »bojažljivost«. No u obje je inačice motiv pjesme isti. To je motiv poziva ili misije pjesnika, koja zahtijeva, zadržimo tu riječ, arhi–etičko svojstvo hrabrosti. Već smo na istom terenu na koji će se smjestiti Heidegger.

Uostalom, nije beznačajno objelodaniti da Benjaminov esej odgovara onome što i on definira kao zadaću: *eine Aufgabe*. Zadaća ovaj put nije zadaća poduka. Ipak, to je zadaća kritike ili onoga što Benjamin, pomalo emfatično, na-

ziva »estetika pjesničke umjetnosti«. A ta se zadaća usmjerava na traganje, u pjesmi, za onim što Benjamin imenuje riječju koju će Heidegger sustavno rabiti: *das Gedichte* — što je riječ koju ni jedan ni drugi ne izmišljaju (ona je posvjedočena i kod Goethea) i koja, i kod jednog i kod drugog, kao pojam upućuje na bit (ili ideju) pjesništva. (Maurice de Gandillac, prema sugestiji Bede Allemana, zasniva je na latinskom etimonu *dictare* i predlaže »dictamen«, u smislu koji se naziva starim — ali tako je još Rousseau i mnogi drugi nakon njega razumijevaju — kao »ono što diktira savjest«. Dakle, u etičkom smislu. Većina Heideggerovih prevoditelja, suočeni s ovom teškoćom, predlažu »poématique« (opjevano). To se može dopustiti, ali »krzmanje« onda utoliko snažnije otkriva, ukoliko se ujedno mogu održati oba prijedloga, svezu koja objedinjuje problematiku pjesništva s problematikom etike.)

Pitanje — pitanje koje diktira, ako možemo tako reći, zadaću kritike, dakle, glasi ovako: kako pristupiti onome *Gedichte* — *dictamenu* ili opjevanom? To je pitanje metode, kako će to Benjamin neprestance govoriti — koji se nikada neće brinuti oko ograđivanja od filozofske leksike, kako će se to ustrajno upinjati Heidegger i to ponajprije protiv ove post-kartezijanske metafizike bar od Hegela, svodeći *methodos* na *hodos*, *Weg*, *Wegmarken*, *Holzwege*, *unterwegs zur...* itd. Unatoč mnogim sličnostima, problematika pristupa (koji je provaljivanje) nije problematika puta. To je stoga što Benjamin ne govori u terminima biti čak ni — to će činiti kasnije — izvora. Jezik koji on koristi je kantovski ili post-kantovski jezik a priori. Glavna referenca koja metodološki podupire njegov dugački uvod jest Novalisov fragment, koji kaže: »Svako umjetničko djelo ima u sebi jedan a priori ideal, nužnost postojanja u sebi«. Ukoliko postoji estetika (estetika pjesničke umjetnosti) ona je u pomalo neočekivanom smislu transcendentalna. *Dictamen*, koji nipošto nije uzrok pjesme ili ono što dopušta »objasniti je«, koji u samome sebi nije ništa pjesničko (kao što to ni kod Heideggera nije bit *Dichtung*-a), jest, jednostavno rečeno, uvjet mogućnosti pjesme. Njezina pretpostavka, kaže Benjamin.

Da bi ga etablirao, Benjamin utemeljuje dva pojma.

Najprije onaj, posuđen od Goethea, »unutarnje forme« (*innere Form*) ili sadržaja (*das Gehalt*), što je riječ, kao što je znano, kojoj će ostati vjeran u svojem kritičkom podvigu, kako to potvrđuje primjerice pet godina kasnije, opreka između *Sacherverhalt* i *Wahrheitsgehalt*, u velikom eseju o *Izboru po srodnosti*. Evo kako on uvodi ovaj pojam i uvidjet ćemo kako je on, nipošto slučajno, ponovno pitanje zadaće:

Na ovim pjesmama valja pokazati unutarnju formu, ono što je Goethe označio kao sadržaj. Treba pronaći pjesničku zadaću kao pretpostavku za vrednovanje pjesme. Vrednovanje se ne može voditi prema tome kako je pjesnik riješio svoju zadaću; naprotiv, ozbiljnost i veličina same zadaće određuju vrednovanje. Jer ovu zadaću izvodimo iz same pjesme. Nju valja shvatiti i kao pretpostavku pjesništva, kao duhovno-zornu strukturu onog svijeta o kojemu

pjesma svjedoči. Tu zadaću, tu pretpostavku valja ovdje shvatiti kao zadnju osnovu dostupnu analizi. Ništa ne otkrivamo o procesu lirskog stvaranja, ništa o osobi stvaratelja ili o njegovu svjetonazoru, nego otkrivamo posebnu i jedinstvenu sferu u kojoj se nalaze zadaća i pretpostavka pjesme.

Pretpostavka pjesme (njezin uvjet mogućnosti) jest dakle svaki put jedinstvena zadaća pjesme — a to znači, što izlazi na isto — ono o čemu pjesma svaki put svjedoči. Odmah ćemo uvidjeti da je takvo svjedočanstvo vazda svjedočanstvo istine ili, u mjeri u kojoj je jedinstveno i vazda jedinstveno, potvrda jedne istine. I ne valja zaboraviti da će i Heidegger, dvadeset godina kasnije, govoriti o svjedočanstvu: u rimskom predavanju nastalom iz kursa — on će objelodaniti da kad Hölderlin govori o jeziku kao o »najopasnijem od dobara« (koje, prema tome, ugrožava samu istinu), da on jezik jednako definira kao dar koji je dan čovjeku kako bi ovaj potvrdio »tko on jest«. Ovdje nije bitno što Heidegger, sukladno političko-ontološkoj nakani koja nam je znana, od onoga što (*was*) čovjek jest prelazi na ono tko (*wer*) čovjek jest. Kakva god bila razlika u interpretaciji istine, kod njega je, kao i kod Benjamina, bitno što se pjesništvo definira kao »kazivanje istine« ili »govorenje u ime istine«. Ako hoćete, pjesništvo je mučenik istine. (Stoga nedvojbeno, ali na to ću se još vratiti, čim je tako shvaćena, svojevrsnim metonimijskim klizanjem, usud pjesnika postaje zapravo usud mučenika. To je slučaj pjesnika koje je izabrao Heidegger, kao i onih koji sačinjavaju »plejadu« Alaina Badioua.)

Zadaća, svjedočanstvo: ovo dvoje (zadaća i svjedočanstvo) u samom svom jedinstvu sačinjavaju, dakle, pretpostavku pjesme ili njezin *a priori*, ono što bismo mogli nazvati njezinom autorizacijom (autorizacijom koja umnogome prethodi autoritetu pjesnika i koja mu dvostruko prethodi, jer utoliko što autorizira pjesmu ona omogućuje da postoji pjesnik). Ipak, da bi se pristup *dictamenu* mogao posve prokrčiti, manjka drugi pojam. Ovaj pojam — riječ smo već usput čuli — jest pojam lika/figure (*Gestalt*) koji za sobom apsolutno nužno povlači pojam »mita«. Evo kako ga Benjamin uvodi — upravo je, odbacujući svako propitkivanje stvaralačkog procesa i stvaralačkog subjekta posvetio kritiku samo razmatranju »posebne i jedinstvene sfere u kojoj se nalaze zadaća i pretpostavka pjesme«; i nastavlja:

Ova sfera je ujedno i proizvod i predmet ispitivanja. Nju više ne možemo usporediti s pjesmom, nego je ona, naprotiv, ono jedino što možemo utvrditi u ispitivanju. Ova sfera, koja u svakom pjesništvu ima poseban oblik, označava se kao *dictamen* (*das Gedichtete*: opjevano). U njoj treba dokučiti ono posebno područje koje čini istinitost pjesništva. Ova »istinitost«, koju upravo najozbiljniji umjetnici tako uporno podvlače u svojim djelima, treba shvatiti kao predmetnost njihova stvaranja, kao ispunjenje svake dane umjetničke zadaće... *Dictamen*, prema svojem općem obliku, jest sintetičko jedinstvo duhovnog i

zornog poretka. Ovo jedinstvo dobiva svoj poseban lik kao unutarnji oblik posebnog djela.

Dictamen je dakle *Gestalt*, lik, zadržavam ovaj prijevod zbog ekonomičnosti. Preciznije, lik za svaku pjesmu jest način prezentacije i artikulacije njezine unutarnje forme ili sadržaja. No zašto je posrijedi lik? Zašto ta riječ i taj pojam *Gestalta*?

Za to, čini se, postoje dva razloga.

Prvi je Benjamin upravo izložio: općenito uzevši, kaže on, *dictamen* je »sintetičko jedinstvo dvaju poredaka«, poretka duha i poretka intuicije. Ova leksika je očito izvedena iz Kantove, prema modelu izvođenja koje je obavila jenska romantika (na primjer »duh« umjesto »razuma«). Ako dobro razumijemo, ova tvrdnja jednostavno znači da je *dictamen* transcendentalna shema pjesme. *Dichten*, »pjevanje«, odnosi se na transcendentalnu imaginaciju, na »umiće skriveno u dubinama ljudske duše«. To je kategorija koju rado rabim kao podsjećanje na proboj (*percée*) što ga Heidegger iskušava između *Kantbuch* i njegovih predavanja o *Podrijetlu umjetničkog djela*, kako bi prispio do jedne izvorne *techne*, koja zasniva svijet jer je ona prvotno ili načelno oblikovanje svijeta (*Gestaltung*). U Benjaminovu jeziku: *dictamen* je »granični pojam«, granica između same pjesme i onoga o čemu ona svjedoči, onoga što ona potvrđuje u njegovoj istini — »života«, kaže Benjamin — koji je uvjet i jednog i drugog. On jamči »prijelaz« između ova dva »funkcionalna jedinstva«, onog pjesme (koje prethodi razlikovanju forme i materije) i onog života (koje prethodi razlikovanju između zadaće i rješenja). No ovdje je jednostavnije citirati:

Ovim odnosom prema zornom i duhovnom funkcionalnom jedinstvu pjesme, *dictamen* odudara od nje kao granični pojam. No on je ujedno granični pojam prema drugom jednom funkcionalnom jedinstvu, kao što je i uvijek granični pojam moguć samo kao granica između dva pojma. Ovo drugo funkcionalno jedinstvo jest ideja zadaće; ona odgovora ideji rješenja, koju predstavlja pjesma. (Jer zadaća i ideja mogu se odvojiti samo *in abstracto*). Ova ideja zadaće vazda znači život za tvorca. U njemu nalazi drugo ekstremno funkcionalno jedinstvo. Ono što je opjevano očituje se dakle kao prijelaz funkcionalnog jedinstva života prema funkcionalnom jedinstvu pjesme. U njemu se život određuje pjesmom, zadaća rješenjem. Nije mu temelj individualno životno raspoloženje umjetnika, nego životna povezanost određena umjetnošću.

Ako i dalje dobro razumijevamo, *dictamen* kao *Gestalt* jest lik/figura egzistencije. Ili, što izlazi na isto, sam je život (egzistencija) — utoliko što je zadaća pjesme pribaviti mu svjedočanstvo — u svojoj istini pjesnički. Pjesma, uistinu, može kazati da živimo (egzistiramo) u istini. A to znači pjesnički. (»Pun zasluga, a ipak pjesnički obitava čovjek na zemlji«, kaže jedan Hölderlinov stih kojeg će kasnije Heidegger opširno komentirati). Pjesništvo je naš usud. Zapravo, naš je usud *dictamen*.

Otuda drugi razlog, uvjeren sam, koji Benjamin navodi kako bi opravdao riječ-pojam *Gestalt* (što je riječ pojam — vrlo »opterećena« u razdoblju u kojem je rabi, kako s filozofskog (manje hegelijanizmom nego nićeanizmom) tako i s političkog motrišta: to će biti jedna od ključnih riječi konzervativne revolucije koja se počinje pomaljati). Benjamin ostaje vrlo oprezan. Govori, kako kaže, »aproksimativno«. Ipak: *Gestalt* upućuje na mit ili, ako hoćete: svaki lik (ali isto tako možemo reći i svaki model ili primjer) je potencijalno mitski i to ne u apstraktnom ili dalekom smislu mita, nego u smislu u kojem sam život (egzistencija) — posuđujem ovu formulu od Thomasa Manna koja potječe iz 1936. godine — jest »život u mitu«, a to znači »citat«. Evo što kaže Benjamin:

Kategorije u kojima možemo shvatiti ovu sferu, prijelaznu sferu tih dvaju funkcionalnih jedinstava, još nisu uobličene i najprije se, možda, naslanjaju na pojmove mita. Upravo najslabija ostvarenja umjetnosti odnose se na neposredno osjećanje života, najjača, međutim, prema svojoj istini, na sferu srodnu mitu: na *dictamen*. Život je, općenito uzevši, *dictamen* pjesme (*das Gedichtete der Gedichte*).

Ovdje shvaćeno mitsko nadasve nije mitološko, to jest stereotipizirana organizacija (ili povezanost) mitema, slabljenje njihovih međusobnih napetosti. Mitsko koje je *dictamen* ili što je *dictamen* jest sama egzistencija u svojoj konfiguraciji ili figurabilnosti. Stoga je u biti pjesma gesta egzistencije, u vidu egzistencije. Pjesma je, poštujemo Benjaminov vokabular, oblik života. A to znači da je život po svojoj biti pjesnički. Ne zato što bi se on mogao poetizirati (bila bi to mitologizacija *par excellence*, mitologija) nego zato što *dictamen* pjesama, koji nikad nije pojedinačna pjesma, od koje je ipak nerazdvojiv, diktira život.

Ovdje je *dictamen* hrabrost. Možda je to *dictamen* svakog diktata, opjevano svake pjesme. Književnost općenito. U svakom slučaju, Benjamin je o tome sanjao.

Zakon prema kojemu se svi prividni elementi osjetilnosti i ideja pojavljuju kao pojmovi za bitne, u načelu beskrajne funkcije, nazivamo zakon identiteta. Time obilježavamo sintetičko jedinstvo funkcija... Prije nego što ispitamo primjenljivost ove metode na estetiku lirike uopće, možda i na dalja područja, nisu dopuštena daljnja izvođenja. Tek tada se može jasno pokazati što je a priori pojedinačne pjesme, što je ono za pjesmu uopće ili čak za druge pjesničke vrste ili čak za književnost uopće.

Dictamen je, dakle, ovdje — zadržimo zasada ovo oprezno lokaliziranje — hrabrost: »hrabrost pjesnika«.

Nije mi nakana rekonstruirati Benjaminovu dokazivanje. Iznijet ću samo, pomalo suhoparno, molim da me zbog toga ispričate, načelo njegova dokazivanja: ono je relativno jednostavno dočim je dokazivanje, tomu usuprot, vrlo složeno.

»Hrabrost pjesnika« jest na početku, zamjećuje Benjamin, mitološki *topos*. I kao takvu je Hölderlin razmatra u prvoj inačici pjesme. To je *topos* navlastito herojskog pjesnika, posrednika ili medijatora između bogova i ljudi (druge pjesme, po prilici nastale u isto vrijeme, govore o pjesniku kao o polu-bogu i upravo je to motiv koji će privući svu Heideggerovu pozornost) i koji, prema tome, prkosi najvećoj opasnosti kako bi ispunio svoju zadaću ili misiju. Benjaminov sud, budući da je kritika stvar suđenja glasi: jednostavno ponavljanje *toposa* objašnjava samo po sebi slabost pjesme; ni odnos čovjeka prema božanskom (ili pjesnika prema bogu kojeg on priziva kao svoj model) ne izmiče konvenciji niti je bit usuda (tj. upisivanje smrti u egzistenciju) istinski dosegnuta. Pjesma je nemoćna svijetu podariti lik.

Hölderlinu je u prvoj inačici pjesme predmet jedna određena sudba: pjesnikova smrt. On opjeva izvore hrabrosti za tu smrt. Ova smrt je središte iz kojeg je trebao proizići svijet pjesničkog umiranja. Postojanje u tom svijetu bila bi hrabrost pjesnika. No ovdje osjećamo samo u najbudnijem naslućivanju neki zrak ove zakonitosti što proistječe iz pjesnikova svijeta. Tek se plašljivo podiže glas da opjeva kozmos, kome pjesnikova smrt predstavlja vlastitu propast. Mit se, naprotiv, obrazuje iz mitologije. Bog sunca je predak pjesnika i njegovo umiranje je sudba u kojoj pjesnikova smrt, najprije odražena, postaje zbiljska... Pjesma živi u grčkom svijetu, oživljava je ljepota bliska grčkoj i njom vlada grčka mitologija. Posebno načelo grčkog oblikovanja nije, međutim, čisto razvijen.

Jer otkad je pjesma smrtnim usnama se
Mirom dišući izvila, bliska u patnji i sreći,
Naša melodija ljudsko
Srce obradovala

Ove riječi sadrže strahopoštovanje pred likom pjesničkog, koje je ispunjavalo Pindara — a s njim i kasnog Hölderlina, samo vrlo oslabljeno. Ni »pjevači roda«, svakome »skloni«, ne služe tome da u ovoj pjesmi postave neki zorni temelj svijeta. U liku umirućeg boga sunca najjasnije se potvrđuje stavovito u svim elementima nesavladano dvojstvo. Još idilična priroda igra posebnu ulogu nasuprot liku boga. Ljepota — drukčije rečeno — nije još posve postala lik.

U drugoj verziji, kao uzvrat, napušten je mitologem zalazećeg sunca, propadanja, sumraka itd... A zajedno s njim i ona heroja posrednika i pjesnika naroda. Ovdje je Benjaminov uvid da druga verzija, slabeći mitološko, paradoksalno ojačava mitsko, kroz koje on, kao što znamo, pokušava promišljati *dictamen*. *Dictamen* se u svojoj istini pojavljuje, a bit pjesništva doseže, samo nakon nestanka mitološkog i to upravo u času njegova nestanka. Benjamin govori o »svrgavanju mitološkog«. Kasnije će Adorno, također povodom Hölderlina, a protiv Heideggerova komentiranja, govoriti o demitologizaciji. Tako,

uklanjanje mitološkog, očito ne ide bez određenog uklanjanja teološkog. U svakom slučaju ne bez stanovitog raspada teološko-političkog. Na to ću se još vratiti.

Svrgavanje mitološkog je odlučna gesta, ona ide u smjeru zadobivanja objektivnosti i konkretnog — to jest tehnički, ako hoćete, u smjeru svojevrsne literarizacije, prozaizma, fraze koja izmiče frazi starinskog patosa i elokvencije. U smjeru napuštanja stereotipa sakralizacije. Navest ću samo jedan primjer, onaj prepravljanja prvih dvaju stihova na kojem se, uostalom, Benjamin prilično kratko zadržava. Prvi stih kaže:

*Nisu li srodna sva živa bića
Ne hrani li te za službu sama Parka*

A to je, naravno, tradicionalni *topos* smrti. Parka, apsolutno ropstvo pred smrću, zajednica svih smrtnika. U drugoj inačici, kao uzvrat, u nepromijenjenom ritmu možemo pročitati:

156

*Nisu li ti znana mnoga živa bića
Ne ide li istinom tvoja noga kao tepisima*

»Mnoga živa bića« zamjenjuje »sva živa bića«, a »znana« zamjenjuje »srodna«, i to je prvi korak prema objektivaciji, prvo odricanje od apstrakcije »smrtnika«, prvo određenje »živih« (onih koji su znani). Što, u drugom stihu, smješta povlači, ujedno napuštanje nominalnog pozivanja na Parku i literarizaciju mitologema: konci mnogobrojnih sudba istkali su nešto poput tepiha mrtvih, koji je istina smrtnog bića. Ili smrt, ne u njezinoj istini, nego kao istinu. I stoga druga inačica doseže ovu istinu da se *dictamen* hrabrosti može iznenada ukazati u svojoj snazi. Na kraju svojega izvođenja Benjamin se nimalo ne muči iskazati ovo novo određenje hrabrosti, najtočnije koje može biti — ma kako da smo malo prihvatili čitati Hölderlina do kraja.

Dictamen u prvoj verziji zna za hrabrost isprva samo kao za osobinu. Čovjek i smrt su suočeni, oboje kruti, nikakav zorni svijet nije im zajednički. Doduše, u pjesniku, u njegovu božanski-prirodnom postojanju, Hölderlin je već pokušao naći neki duboki odnos prema smrti; ali samo posredno, posredstvom boga, kojemu je smrt — mitološki — bila svojstvena i kojemu je pjesnik — opet mitološki — bio približen... Dvojstvo čovjeka i smrti moglo je tako počivati samo na nedostatno snažnom životnom osjećaju. Ono nije opstalo kada se *dictamen* spojio u dublju povezanost i kada je jedno duhovno načelo — hrabrost — iz sebe oblikovao život. Hrabrost je predanost opasnosti koja ugrožava svijet. U njoj je skriven poseban paradoks, i tek polazeći od njega možemo posve shvatiti sklop *dictamena* u obje inačice: hrabrome prijeti opasnost, a on se ipak ne osvrće na nju. Jer bio bi kukavica kada bi se na nju osvrtao; a kada mu ne bi prijetila, ne bi bio hrabar. Ovaj čudan odnos rješava se time što samome hrabrom ne prijeti opasnost, nego svijetu. Hrabrost je životni

osjećaj čovjeka koji se izlaže opasnosti, i time u svojoj smrti proširuje u opasnost svijeta i ujedno je svladava.

I odmah potom:

Svijet mrtvog heroja jest novi mitski svijet, zasićen opasnošću: ovo je upravo svijet druge inačice pjesme. Duhovno načelo zavladao je u njoj: poistovjećenje herojskog pjesnika sa svijetom. Pjesnik se ne treba bojati smrti, on je heroj zato što proživljava središte svih odnosa. Načelo *dictamina* uopće jest vladavina odnosa.

Posrijedi je duhovno načelo (ovaj se izraz ponavlja dva puta), vladavina odnosa: *dictamen*, hrabrost potvrđuje podudaranje ili »prikladnost«: No sami donosimo prikladne ruke, kaže kraj druge inačice — između (pjesničkog) heroizma i opasnosti svijeta. I upravo je ovdje mjesto propasti mitološkog ili teološkog ako su i jedno i drugo sačinjeni od razdvajanja »elemenata« i odbijanja »odnosa«. Komentirajući *in fine* treću strofu prve verzije, kako bi u njoj pokazao rušenje hijerarhije između smrtnika i nebesnika, Benjamin uvjerljivo pokazuje:

Možemo pretpostaviti da riječi »samotnu divljač« obilježavaju ljude, i to se vrlo dobro slaže s naslovom ove pjesme. Bojažljivost (*Blödigkeit*) je sada postala zbiljsko držanje pjesnika. Postavljenom u središte života, ne ostaje mu ništa drugo do nepomično postojanje, posvemašnja pasivnost, koja je bit hrabrog; ne ostaje mu ništa drugo osim da se posve preda odnosu.

Onemoćalost mitološkog (teološkog) diskursa: vjerujem da bi se preciznije moglo govoriti o »dekonstrukciji« u istom onom smislu što ga je Heidegger otpočeo pridavati ovom izrazu — Heidegger koji, za razliku od Benjamina, ipak ne raspolaže ovim pojmom — ne uviđa u kojoj je mjeri ona na djelu u posljednjim Hölderlinovim pjesmama. A to znači u kojoj mjeri ih ona razdjeljuje (*désoeuvre*). Ovoj »dekonstrukciji« Benjamin nalazi razlog u načelu *triježnosti*, takvom kako ga Hölderlin predlaže u svojim *Zabilješkama o prijevodima Sofokla*, kao vodeće načelo modernog pjesništva. Kao ono što mu diktira njegova vlastita zadaća. Na kraju ovog eseja, politički i više no politički, domašaj kojega ćete usput procijeniti, on piše ovo:

Tijekom ispitivanja namjerno smo izbjegavali riječ »triježnost«, koja je tako često bila pod rukom kao karakteristika. Jer Hölderlinove riječi »sveto triježnom« treba spomenuti tek sada, kada je njihovo razumijevanje određeno. Primijetiti ćemo da ove riječi sadrže tendenciju njegovih kasnih djela. One proistječu iz unutarnje sigurnosti s kojom se ta djela nalaze u vlastitom duhovnom životu, u kojemu je sada triježnost dopuštena, zahtijeva se, jer je u sebi sveta, nalazi se u uzvišenom, a s onu stranu svakog uzvišavanja. Je li ovaj život još uvijek život Grka? On je to onoliko malo koliko život čistog umjetničkog djela uopće može biti život nekog naroda, onoliko malo koliko on može biti život neke individue; on je samo njegov vlastiti život, koji nalazimo u *dictamenu*.

A da bi stvari posvema bile jasne, navest ću još ovo — a to je čitav kraj:

Ali promatranje *dictamena* ne vodi mitu, nego — u najvećim tvorevinama — samo mitskim poveznicama, koje su u umjetničkom djelu oblikovane u jedinstven, nama поближе neshvatljiv, nemitološki i nemitski lik.

No ako bi postojala riječ koja bi obuhvatila odnos onog unutarnjeg života, iz kojeg je potekla posljednja pjesma, prema mitu, tada bi to bila ona Hölderlinova — iz jednog još kasnijeg vremena od ovog kojemu pripada ova pjesma: »Kazivanja koja se udaljuju od zemlje... okreću se prema čovječanstvu.«

Drugim riječima, nema načina da se za ovo teološko–pjesničko u onemogućnosti prikvači bilo kakvo teološko–političko. Nikakva povijesna misija pjesme ili himne. Benjamin će trijeznost, kako je znano, nekoliko godina potom, u svojoj tezi o jenskoj romantici, poistovjetiti s prozom. U spekulativnim terminima, tim povodom posuđenim od Fichtea, reći će: »Ideja pjesništva jest proza.« Iz tog razloga će on od Hölderlina učiniti potajno ekscentrirano središte romantike. Mogli bismo riskirajući lapidarno reći: trijeznost je hrabrost pjesništva. Ili pak: hrabrost pjesništva jest proza. Što, naravno, ne isključuje versifikaciju.

Hrabrost se pjesništva može razumjeti ili akcentirati na dva različita načina.

Ili je posrijedi genitiv subjekta: pjesništvo je ovdje hrabrost pjesništva, hrabrost pjesništva za pjesništvo (nazovimo to njegovom tvrdokornošću) i u otkriću opjevanog ili *dictamena* imamo posla s nečim poput arhi–etičkog pjevanja kao takvog. Nahodimo se u poretku onoga što su romantičari nazivali »refleksija« ili do stanovite točke u Heideggerovu poretku »pjesništva pjesništva«. Posrijedi je režim posvemašnje intrazintivnosti. Prema Benjaminovu čitanju, hrabrost pjesnika znači: hrabrost napuštanja mitološkog, hrabrost da se raskine s mitološkim i da se ono dekonstruira. Hrabrost je iznaći pjesničko, oblikovati pjesmu kao svjedočanstvo koje ona jest. Tako bi usud pjesništva, nakon onoga što Jean–Christophe Bailly zove »kraj Himne«, bila zapravo proza kao »kazivanje istine« pjesme o pjesmi.

Ili je posrijedi genitiv objekta: hrabrost je ono što pjesništvo mora imati u svojoj tranzitivnoj funkciji (profetskoj ili anđeoskoj) i otuda se sučeljava s opasnošću svijeta i objavljuje zadaću koja se treba ispuniti. Onda bi etički čin u manjoj mjeri bila sama pjesma negoli ono što pjesma diktira kao zadaću. I možda više ne bismo bili u poretku arhi–etičkog, ako arhi–etika, za razliku od etike, jest etika koja ne zna što je dobro. (Predlažem ovo razlikovanje na tragu govora što ga Lacan drži u *Seminaire VII, Etika psihoanalize*, ali isto tako i onog kojeg Heidegger drži u *Pismu o humanizmu*). Ili, ako arhi–etika, možemo to reći i na taj način, ima obvezu koju je možda nemoguće ispuniti, ali i to je sva njezina nesumjerljiva odgovornost — odvojiti se od (mimetičke) etike primjera, najstarije i najtrošnije koju znamo. Od kulta heroja. Posrijedi je metonimijsko klizanje od mučeništva pjesništva prema mučeništvu pjesnika. Pri-

sjetite se: 1. Hölderlin je pjesnik pjesnika i pjesništva. 2. S time, ujedno, Hölderlin je pjesnik Nijemaca. Od jednog do drugog stava »pjesnik pjesništva« je zaboravljeno. Tu se odlučuje čitava jedna politika.

Ne treba prebrzo povjerovati da ova razlika u fleksiji ili akcentiranju tra-sira crtu razdvajanja između Benjamina i Heideggera, premda su, u ideološkom i političkom registru (a to isto tako znači i filozofskom), stvari savršeno jasne, a razlika ne može biti više odsječena. Zapravo i kod jednog i kod drugog — ali zacijelo ne na isti način — intranzitivnost i tranzitivnost zadiru jedna u drugu. Posrijedi je svaki put ono o čemu pjesništvo svjedoči posvjedočujući se kao takvo, to jest posvjedočujući se u svojem odnosu spram istinitog, u svojem: *kazivati istinu*. Pozivanje — moderno — na mučeništvo? Sama hrabrost? Da, ali shodno onemoćalosti. Da, ali pod uvjetom da se konačno dopusti da je ono o čemu je pjesništvo svjedočilo »izostanak Boga«, kako je to govorio Hölderlin — ili što izlazi na isto — da ono svjedoči o našem *a-teističkom* stanju.

Neka ovo bude shvaćeno kao pozdrav Benjaminu. Najskromniji i najzahvalniji.

159

S francuskoga preveo MARIO KOPIC

Philippe Lacoue-Labarthe, *Le courage de la poésie*. Paris: Le Perroquet, 1993.

Goran Starčević

Majstorstvo kao izvor mišljenja i umjetnosti

Naukovanje kod Martina Heideggera i Gillesa Deleuzea

160

»Svijet i zemlja bitno su različiti, ali nikada odvojeni. Svijet se utemeljuje na zemlji, zemlja prožima svijet.«

Martin Heidegger: *Izvor umjetničkog djela*

Umjetnost kao izvor istine

Završetak Prvoga svjetskoga rata donio je novi pogled na ratom ogoljeni svijet. Ovaj pogled ne karakteriziraju samo pozitivizam, pragmatizam i logički atomizam u filozofiji, nego i posve novo, drugačije shvaćanje umjetnosti. Kičastu razigranost baroka i rokoka, malograđansku toplinu secesije i pretjeranu otmjenu neoklasicizma, na ruševinama staroga svijeta smjenjuju hladne i funkcionalne zgrade građene po uzoru na brzorastuće industrijske gradove poput Chicaga. Adolf Loos ornament proglašava zločinom, Georges Braque i Pablo Picasso svojim kubizmom mijenjaju tradicionalno razumijevanje slikarstva, Arnold Schönberg iz glazbe protjeruje umilne melodije, a James Joyce kviri zabavu čitalačkoj publici. Zanatski manirizam, kako to primjećuje Hermann Broch, postaje plijenom masovnog ukusa i bujice kiča, dok sama umjetnost ostaje bez svog utemeljenja u jasno strukturiranom zanatu. Na trenutak se čini da svatko može biti umjetnik, baš kao što je Marcel Duchamp pokazao da svaki predmet može postati djelo umjetnosti.

Ovaj novi, ogoljeni svijet, ubrzo ulazi u začarani krug u kojemu periodične krize tržišta kapitala uzrokuju pobune masa, a vladavina mase uzrokuje kroničnu krizu duha, ali i umjetnosti. Cijeli taj proces, praćen razvojem znanosti i tehnologije, sveo je nekada *posvećeno* umijeće mišljenja i umjetničkog stvaranja na puki proizvodni *pogon* u kome se, zahvaljujući masovnoj tehničkoj reprodukciji, i sama kultura, baš kao i znanje, proizvode prije svega za potre-

be uvijek gladnog tržišta kapitala. Svijet napušten od svojih zanatlija i majstora postao je ispraznim i hladnim, duhovno i materijalno raščaranim svijetom.

Naizgled paradoksalno, u vremenu koje je već gotovo zaboravilo na majstore zanata koji su stvarali ne samo svijet staroga i srednjega vijeka, nego i one rijetke još uvijek humane urbane cjeline poput Ljubljane Jožeta Plečnika, najveći žal za nestankom zanatstva pokazala je filozofija. Kada Martin Heidegger u svojoj raspravi »Izvor umjetničkog djela« konstatira kako se pitanje o izvoru (*der Ursprung*) umjetničkog djela neminovno vrti u hermeneutičkom krugu u kome se umjetnik, umjetničko djelo i umjetnost sâma nekako suodređuju bez ikakvog izgleda da se jasno uvidi nešto takvo kao što je »bit« umjetnosti, on rezimira:

»Tako moramo izvršiti hod u krugu. To nije pomoć u nevolji i nedostatak. Stupati tim putem je snaga, a na tom putu ostati svetkovina je mišljenja, pretpostavi li se da je mišljenje neki zanat.«¹ Ovaj kratki, gotovo asketski iskaz usred potrage za biti umjetnosti koja, kako kaže Heidegger, zbiljski vlada jedino u umjetničkom djelu, ostao je bez ikakvog dodatnog komentara. Pa ipak, ušima naviklim na ključeve kojima Heidegger pažljivom čitatelju pomaže pri razumijevanju njegovih misli, jasno je da za Heideggera mišljenje predstavlja svetkovinu. Ova svetkovina nije neki ceremonijalni sakralni događaj, nego sâmo svjetovanje svijeta.

U istinskom mišljenju na djelu nikada nije puko odražavanje cjeline u misli ili pogledu pojedinca, nego uvijek neki suodnos, tj. zajedničko uzpostavljanje mišljenja i svijeta koje se samo po sebi, kako kaže Heidegger, javlja (pretpostavlja) kao neki zanat. Svaki zanat, znamo, pretpostavlja neko naukovanje, učenje i vježbanje, koje za cilj ima dostizanje najvišeg stupnja umijeća u pojedinom zanatu, tj. postizanje stupnja *majstorstva*. Kada to znamo, ne moramo se čuditi nevolji koja je snašla dvojicu hrvatskih filozofa koji su prilikom posjeta Martinu Heideggeru u njegovoj vlastitoj kući morali čekati na dogovoreni razgovor s majstorom jer, kako im je objasnila ljubazna domaćica, »gospodin Heidegger u ovo doba misle, pa ih se ne smije uznemiravati.«

Kao što se u mišljenju zapravo događa zajedničko uspostavljanje mislioca i svijeta, u umjetnosti se događa zajedničko uzpostavljanje umjetnika i umjetničkog djela: »No, čime je i odakle umjetnik to što on jest? Djelom. Jer to da djelo slavi svog majstora znači da tek djelo pušta da umjetnik proizade kao majstor umjetnosti (Meister der Kunst). Umjetnik je izvor umjetnosti. Djelo je izvor umjetnika. Nijedno nije bez drugoga«²

Zašto Heideggeru uopće treba ova neobična sintagma o izvoru umjetnosti? Zato što niti djelo (*das Werk*) niti umjetnik (*der Künstler*) ne mogu sami po

1 Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, 2010. (Izvorni tekst s hrvatskim prijevodom, priredio i preveo Damir Barbarić), str. 13.

2 Isto, str. 9.

sebi odrediti (nositi) ono drugo, nego i djelo i umjetnik svaki put *jesu* po nečemu trećem koje je, kaže Heidegger, zapravo ono prvo — sama umjetnost. Ako je umjetnik izvor umjetničkog djela, a djelo izvor umjetnika, tada i jedno i drugo svoj izvor imaju u umjetnosti. Izvor same umjetnosti, tj. njezina »bit«, može se očitati jedino iz umjetničkog djela. Tako smo ponovo na početku začaranoga hermeneutičkog kruga. Stoga ne možemo pogriješiti kada kao početnu točku toga kruga uzmemo sam lik *majstora*, kojega Heidegger tek nakratko ocrtava u svojoj raspravi. No i taj kratki osvrt izuzetno je bitan da bismo shvatili u čemu se, prema Heideggeru, pokazuje *majstorstvo* kao najviši izraz zanatstva i tako istovremeno sam izvor umjetnosti.

Lik majstora ne može se razumjeti ako ne izložimo glavne teze ove relativno kratke, ali u Heideggerovu misaonom opusu izuzetno bitne rasprave. Činjenica da je tri predavanja o izvoru umjetničkog djela održana krajem 1936. u Frankfurtu na Majni pripremao gotovo dvije godine, te da postoji nekoliko verzija ovoga predavanja, kome je dodatak napisan 1956. godine, svjedoči o tome da je *ulog* ove rasprave za Heideggera bio daleko veći nego što to otkriva na prvi pogled uzgredan pojam *izvora* kao glavna tema ili lajtmotiv njegova izlaganja o umjetnosti.

Ono prvo što zapažamo na svakom umjetničkom djelu, jer djelo je ono što mora biti upitano kada tražimo samu bit umjetnosti, jest njegova stvarovitost (*Dinghafte*). Stvarovitost je ono kamenito u građevini, ono drveno u rezbariji, bojeno u slici, glasovno u jezičnom umjetničkom djelu i odzvanjajuće u glazbi. Stvarovitost, međutim, uvijek upućuje na nešto *drugo*, što na tom stvarovitom tek sačinjava ono umjetničko. To drugo, koje djelo objavljuje po svojoj stvarovitosti, jest alegorija. Alegorija i stvar, sabrani zajedno, kako nam govori i sama grčka riječ *syμβάλlein*, predstavljaju simbol. Djelo je simbol, a simbol je sabranost stvari i onoga prema čemu nas ona upućuje. Alegorija i simbol daju okvirnu predodžbu o svakom umjetničkom djelu. Ono stvarovito koje kao neka podgradnja ili podstruktura (*der Unterbau*) upućuje preko sebe sama, međutim, od umjetnika zahtijeva i neku vještinu primjerenu njegovu zanatu. Zanat umjetnika, pojednostavljeno govoreći, uvijek je posvećen obradi same stvari. U govoru filozofije, stvar je kako sve ono što se uopće pojavljuje (živa i neživa bića ili pojave), tako i ono što se ne pokazuje samo po sebi (to su Kantove »stvari po sebi«, cjelina svijeta ili sam Bog).

Grci su, kaže Heidegger, u svom jeziku jasno razlikovali jezgru ili temelj svake stvari (*tò hypokeímenon*) na kojoj se sabiru sva njezina obilježja (*tà symbebekóta*). Preuzimanjem grčkih riječi u rimsko-latinsko mišljenje, *hypokeímenon* postaje *subjectum*, *hypóstasis* (trajna osnova stvari mišljena kao prisutnost biti nekog bića) postaje *substantia*, a *symbebekós* postaje *accidens*. Taj odnos temelja stvari i njezinih slučajnih svojstava u latinskom jeziku postaje odnosom subjekta i predikata, tj. mjerodavni ustroj rečenice, u kojemu se više i ne misli ustroj same stvari. Po običaju, Heidegger ono najvažnije i najteže na-

stoji sažeti jednostavnom rečenicom. Ustvrdjujući kako rimsko mišljenje ove grčke riječi preuzima bez odgovarajućeg *izvornog* iskustva onoga što one kazuju, on napominje da zapadnjačko mišljenje upravo ovim prevođenjem zapada u svoju *bestemeljnost*.

Što bi, smijemo li se odvažiti misliti preko Heideggeovih misli, zapravo bila ta bestemeljnost? Kada, primjerice, Hegel izjednačava mišljenje i bitak na tragu Parmenidove tobožnje tvrdnje o njihovu identitetu, koja se javlja i u Dielsovu prijevodu trećega fragmenta spjeva »O prirodi« u kome se kaže »... *jer ono isto je mišljenje i bitak*«, on zaboravlja da je taj Parmenidov fragment (kako su kasnije upozoravali Eduard Zeller i Hans-Georg Gadamer) potrebno čitati uz ortotonirani pojam *estín*, kojim se izražava njegova potencijalnost. Tada bi Parmenidov iskaz zapravo glasio: »*Jer, isto (se može) misliti i biti.*«

Dielsov prijevod Parmenidove rečenice izražava *tautologiju* logičkoga su- da, tj. govori jezikom moderne filozofije, koju je Hegel izrazio u formi identite- ta apsolutnoga subjekta. To je ujedno jezik moderne znanosti koja u prirodi više i ne vidi ništa drugo negoli matematičku pasliku bitka. Ovaj jezik svoj ustroj ili sintaksu zapravo nameće samoj stvari, a da je pritom ne uspjeva do- ista misliti. Sam Parmenid, međutim, naprosto tvrdi kako »misliti« (*noeîn*) i »biti« (*eînai*) stoje u nekome neraskidivu odnosu. Mišljenje se kod Parmenida još uvijek ne podrazumijeva u smislu Platonova inteligibilnog svijeta, nego je ono, upozorava Gadamer, ujedno i osjetilnost. Za Parmenida *noema* nije samo »ono mišljeno«, nego još uvijek i ono osjećano ili ono dotaknuto. Etimologija glagola *noeîn* upućuje na *njušenje*, pronalaženje traga, nagon kojim životinja primjećuje prisutnost nečega, ali bez ikakve točne zamjedbe.³ Ispravno tuma- čenje Parmenida bilo bi, dakle, upravo suprotno od onoga što tvrdi Hegelov idealizam — ne sabire se sav bitak u mišljenju, nego, upravo obrnuto, *bez bit- ka ili bivstvjućeg o kome se ono izriče ne može postojati nikakvo mišljenje!* Misliti se može samo ono što već jest u bitku! Ovu misao, kaže Gadamer, no- vovjekovna filozofija uopće ne može slijediti!

Bestemeljnost zapadnjačkog mišljenja započinje upravo s ovim zaboravom same stvari, tj. posezanjem *uhodanog pojma* stvari u neku prebivajuću stvar. Pojam u takvom posezanju, kaže Heidegger, zapravo ne shvaća stvar, nego je prepada. »*Može li se takav prepad možda izbjeći, i kako? Zacijelo samo tako da stvari, tako reći, pustimo slobodno polje, da bi neposredno pokazala svoje stva- rovito. Najprije treba biti odstranjeno sve od shvaćanja stvari i iskaza o njoj što bi se htjelo postaviti između stvari i nas. Tek se tada prepuštamo nezakrive- noj prisutnosti stvari.*«⁴

3 Vidi u raspravi: »Parmenid i bitak«, Hans-Georg Gadamer, *Početak filozofije*, SCOPUS, Za- greb, 2000.

4 Martin Heidegger, navedeno djelo, str. 27.

Stvar je, kaže Heidegger, zapravo *aisthetón*, ono što nam se primiče i što se razabire zahvaljujući našim osjetilima. Pa opet, ni ovo tumačenje ne govori dovoljno o stvarovitosti same stvari. Kao što nas apstraktno mišljenje previše udaljava od stvarovitosti, tj. stvar previše *odmiče* od našeg tijela, tako je i čista senzualnost previše *primiče* našem tijelu. Stvar treba nekako sagledati u njezinoj vlastitoj *postojanosti*.

Uobičajen način na koji se sagledava postojanost neke stvari, tj. razlikovanje materije i forme, također nam ne pomaže previše u sagledavanju postojanosti nekog umjetničkog djela. Tvar (*hyle*) i forma (*morphé*) kao odredbe bića imaju svoj »zavičaj« u biti oruđa ili služnosti neke stvari. Na služnosti se temelji svako davanje forme i zadani izbor stvari u nekom sklopu proizvedenom ljudskom rukom. Ali umjetničko djelo svojom samodostatnom prisutnošću prije nalikuje nekoj samonikloj i »ni spram čega prinudenoj« ili »pukoj« stvari. Bitno određenje umjetničkog djela, dakle, jest njegova *samodostatnost*.

Upravo ova samodostatnost umjetničkog djela priječi nam da tumačenje biti umjetnosti izvedemo polazeći isključivo od pojma ili ideje tvorbe ili stvaranja. Od Aristotelova doba, *poiesis* kao *tvorba* umjetničkog djela i tehničkih naprava (oruđa) razumije se kao ona djelatnost koja svoje počelo ima u samome tvorcu. Premda se Božje stvaralačko djelo ne smije predočavati kao tvorba ili čin nekog rukotvorca, i ono ostaje na vodilji mišljenja *sklopa* stvari i forme, tj. i dalje se pokazuje, kako to kaže Heidegger, kao *prepad* na samu stvar.

Tako se stvarovitost stvari (*das Dinghafte des Dinges*), kao njezina *neupadljivost*, najtvrdokornije uskraćuje našem mišljenju. Želimo li pronaći put prema onom stvarovitom u samoj stvari, taj put (metodu) nikada ne smijemo *iznuđivati*.

S obzirom na to da umjetničko djelo na svijet ipak dolazi nekim proizvodnjem, Heidegger smatra da očitavanje fenomena stvarovitosti stvari koja bi nas trebala dovesti u pretpostavljenu blizinu samodostatnosti ili neupadljivosti umjetničkog ipak treba pokušati istražujući »oruđebitak oruđa« (*das Zeugsein des Zeuges*), tj. usporedbom umjetničkog djela s nekim djelom koje svoje počelo ima u služnosti svome vlasniku ili tvorcu. Ova usporedba pokušava se upravo na jednom umjetničkom djelu, tj. u Van Goghovoj slici para seljačkih cipela: »U cipeli kao oruđu titra prešućeni zov zemlje, njezino tiho razdavanje zrijućeg žita i njezino neobjašnjivo sebe-uskraćivanje u pustu ugaru zimskog polja. Tim oruđem bez jadicovke se provlači strepnja za sigurnost kruha, riječi lišena radost ponovnog izdržavanja nevolje, trepet u nadolasku rođenja i drhtaj u prijetnji smrti što odasvud uokolo nadire. To oruđe pripada zemlji i očuvano je u svijetu seljanke. Iz tog očuvanog pripadanja samo se oruđe uzdiže k svojem mirovanju u sebi.«⁵

5 Isto, str. 45.

Ovo« mirovanje u sebi« kao bit sámog oruđa, smatra Heidegger, sastoji se u njegovoj pouzdanosti. Tek na *pouzdanosti* uvidamo što oruđe doista jest. Premda nas ni ova usporedba ne približava posve onome što doista tražimo tj. smislu umjetničkog djela, u susretu s Van Goghovim parom istrošenih seljačkih cipela na koji se Emmanuel Lévinas zlurado osvrtao kako bi dokazao Heideggerovu malograđansku opsjednutost vlastitim zavičajem, ipak smo već iskusili nešto o djelobitku djela (*das Werksein des Werkes*).

Umjetničko djelo koje smo promatrali, naime, *dalo* je znati što je uistinu cipela kao oruđe. To ne znači da nam je djelo poslužilo za bolje uprizorenje onoga što oruđe (seljačka cipela) doista jest, nego da se tek kroz djelo moglo pokazati, tj. izaći na vidjelo što je to oruđebitak oruđa. Ono što se ovdje zapravo događa jest *istupanje bića u neskrivenost* svojega bitka. To je, znamo, ono što su Grci nazivali *alétheia*. U umjetničkom djelu na djelu je zapravo *dogođanje istine* kao neskrivenosti bića. Istina bića *stavlja* se u djelo umjetnosti jer se u njemu događa *»otvaranje bića u ono što i kako ono jest«*.

Sada konačno dolazimo i do same biti, tj. do pojma umjetnosti. Umjetnost je, kaže Heidegger, *»sebe — stavljanje istine bića u djelo«*.⁶ Istina koja se događa u umjetničkom djelu nije puko ponavljanje postojećeg kao podudaranje (*adaequatio*) ili *primjeravanje* bića s bićem. Upravo zato, umjetničko se djelo, smatra Heidegger, ne može razumjeti na način na koji umjetnosti pristupa estetika. Naime, sve dok se zbiljnost djela tražila mimo samobitnosti samoga djela, tj. u bilo kakvom odnosu prema stvari ili pak u proizvodnosti i služnosti oruđa, ona nije mogla biti otkrivena. Tek kada napustimo svako naslijeđeno izlaganje svega bića i kada padnu granice samorazumljivosti, tj. kada svi uhdani pojmovi budu ostavljeni po strani, pokazuje nam se istinski bitak umjetničkog djela. Taj bitak nije ništa drugo nego bitak istine.

Umjetnost kao *»sebe — stavljanje istine bića u djelo«* zapravo je događanje istine u umjetničkom djelu. Sada se kao pitanje nadaje — što znači to da istinu i umjetničko djelo mislimo u jednom, i to kao neki *dogođaj*? Što se to u-istinu događa u umjetnosti?

Prijepor između zemlje i svijeta

Kao prvo, u umjetnosti se ne događa nešto kao osobni izraz ili utiskivanje sudbine umjetnika. Istinski umjetnik uvijek dopušta djelu da bude u sebi samo-me, tj. u svom čistom stajanju. *»Upravo u velikoj umjetnosti, a ovdje je riječ jedino o njoj, umjetnik ostaje u odnosu spram djela nešto ravnodušno, gotovo kao prolaz za proizlaženje djela, koji u stvaranju poništava sama sebe.«*⁷ Um-

6 Isto, str. 49.

7 Isto, str. 57.

jetnička djela ne stoje po sebi ni u muzejima i zbirkama. Sav umjetnički *po-gon*, kaže Heidegger, ma kako bio intenzivan i bez obzira na to koliko se trudio oko čuvanja i pokazivanja djela, dopire jedino do predmetobitka djela (*das Gegenstandsein der Werke*), tj. do poimanja djela kao predmeta, ali ne i do onoga što umjetničko djelo čini djelom, tj. do njegova djelobitka (*Werksein*). Umjetničko djelo, dakle, nikada nije puki predmet. Kada ga se postavi u muzej, djelo samo već je pobjeglo od svoga predmetobitka. Jednako tako, djelo se ne promatra i analizira da bismo u njemu uhvatili odslik nečega, jer istinsko umjetničko djelo nema svoj bitak u mimetici ili odslikavanju. Heidegger ovu tvrdnju potkrepljuje primjerom grčkoga hrama. Posredstvom hrama, u hramu prisustvuje bog. Kip boga kojega vidimo u hramu nije odslik koji želi pokazati kako Bog izgleda, nego »djelo koje samog boga pušta prisustvovati i tako jest sam bog. Isto vrijedi za jezično djelo. U tragediji se ništa ne izvodi i ne prikazuje, nego se u njoj odvija borba novih bogova protiv starih.«⁸

Hram postavljen posred raspukle doline kao graditeljsko djelo nadržava svoje graditelje. On »omata« lik Boga i uspostavlja sveti okrug. »Hram kao djelo tek sklapa i ujedno oko sebe sabire jedinstvo onih putanja i odnosa u kojima rođenje i smrt, nevolja i blagoslov, pobjeda i poniženje, izdržavanje i propast za čovjekovu bit dobivaju lik njegova usuda. Vladajuća širina tih otvorenih odnosa je svijet toga povijesnog naroda.«⁹

Umjetničko djelo, dakle, po sebi uspostavlja *svijet* nekoga povijesnog naroda. Ovo postavljanje nije tek podizanje svijeta kao predmeta, nego upravo *posvećivanje* svijeta. *Posvećivati* ne znači ništa drugo nego svijet činiti svijetom. Posvećivanje svijeta nije puko slavljenje kao čašćenje božje časti i sjaja u nekom predmetu, jer, baš kao i umjetničko djelo, svijet nikada nije neki predmet koji se postavlja pred nas da bismo ga mogli promatrati: »Svijet je uvijek ono nepredmetno, čemu smo podvrgnuti sve dok nas putanje rođenja i smrti, blagoslova i kletve, drže odmaknutima u bitak.«¹⁰

Potruga za djelobitkom umjetničkog djela otkrila nam je, dakle, da je njegov bitak istovjetan s *postavljanjem* svijeta. Svijet kao *posvećujuće-slaveće uspravljanje* nije ništa po sebi postojano, nego se on neprestano i uvijek iznova *postavlja*. Drugačije rečeno, djelobitak djela po svom bitnom određenju ima karakter *proizvođenja*. Sada dolazimo do drugog odlučujućeg pitanja: kako se i odakle proizvodi svijet? Dio odgovora već znamo. Svijet se, između ostalog, proizvodi putem umjetničkog djela koje, u svom pro-izlaženju, svoga tvorca ili umjetnika ostavlja napuštenog u ravnodušnosti. U postavljanju svijeta putem

8 Isto, str. 63.

9 Isto, str. 61.

10 Isto, str. 67. U Reclamovu izdanju Heideggerove rasprave o izvoru umjetničkog djela, riječ »bitak« zamijenjena je riječju Zgoda ili »prigoda« (Ereignis). Zašto je Heidegger nakon više od 20 godina na ovaj način intervenirao u tekst, objasniti ćemo kasnije.

umjetničkog djela, međutim, nikada ne biva napuštena ili potrošena i sama tvar iz koje se djelo proizvodi. U dogotovljenju nekog oruđa, kamene ili metalne sjekire npr., tvar biva upotrijebljena i na koncu nekako potrošena. Ona iščezava u služnosti čovjeku. Umjetničko djelo ne pušta tvar iščeznuti, nego joj upravo pomaže pro-izaći.

Umjetničko djelo nije niti nešto što je proizvedeno da bismo ga mogli sačuvati, nego ono samo po sebi ima značaj i snagu čuvanja. Hram koji kao djelo uspostavlja svijet omogućava stijeni da u nošenju i mirovanju bude stijena, metali u njemu dospijevaju do bljeskanja i svjetlucanja, zvuk do zvučanja, a riječ dolazi do kazivanja ili govorenja.

»Sve to proizlazi time da se svijet stavlja natrag u ono masivno i teško kamena, u ono čvrsto i savitljivo drva, u ono tvrdo i sjaj željeza, u svijetljenje i tamnjenje boje, u zvučanje zvuka i imenujuću snagu riječi.«¹¹

Ono kamo se djelo »stavlja natrag« i iz čega pušta sebe proizaći Heidegger naziva *zemljom*. Povijesni čovjek svoje obitavanje u svijetu *utemeljuje* na zemlji i u njoj. Time što postavlja jedan svijet, djelo ujedno *proizvodi* zemlju. Umjetničko djelo, kaže Heidegger, *pomiče* zemlju u otvorenost svijeta i tu je drži, ali je ne zarobljava, nego »*djelo pušta zemlju biti zemljom*«. Zemlja je tako, mogli bismo reći, ujedno po sebi opstojeći, kao i proizvedeni temelj čovjekova svijeta.

Za razliku od otvorenosti u kojoj se događa postavljanje svijeta, bitna je karakteristika zemlje ta da se ona *zatvara* pred svakim pokušajem njezina nasilna otvaranja. Kao što nam se, primjerice, boja pokazuje tek kada je promatramo u njezinom sjaju, a nestaje istoga časa kada je razložimo u brojeve titranja, tako i zemlja biva temeljem svijeta samo tamo gdje biva opažena i očuvana kao bitno *neotvoriva*. Svaka računaska nasrtljivost na njoj se preokreće u puko razaranje. Sve stvari zemlje, kao i ona sama, mogu strujati ili postojati jedino u uzajamnom su-glasju. Ovo suglasje ne zasniva se na brisanju granica među bićima, nego upravo suprotno — zemlja se čuva u *razgraničavanju* koje »*svako prisustvujuće ograničava u njegovu prisutnost*«. Tek ova naizgled neobična sintagma o prisustvujućem ograničavanju daje nam mig o čemu je doista riječ u ovom neobičnom opisu zemlje.

Ono prisustvujuće nije ništa drugo nego *parousía*, uprisućivanje biti svakog pojedinog bića, tj. aktualizacija onoga što mu po njegovoj biti već nekako bijaše biti (*to ti ên einai*). Na ovome mjestu dovoljno je uputiti na tragove Aristotelove metafizike. Ograničavanje nas pak upućuje na Anaksimadrov *apeiron*, ono bezgranično kao pra-izvor svega postojećeg, ono iz čega sve izvire i u koje se sve vraća. To bez-granično, međutim, kako je to ustvrdio već Platon u svom »Filebu«¹², može se razumjeti jedino kroz pojam granice (*péras*) koja ta-

11 Isto, str. 71.

12 23 C i dalje

ko biva prvotnijom od pojma beskonačnosti kakvim ga je shvatila novovjekovna idealistička filozofije. Heidegger nam, dakle, govoreći o hramu kao umjetničkom djelu u kome se postavlja grčki svijet, istovremeno daje naznaku o tome što je zapravo sama zemlja.

Zemlja, kaže Heidegger, nije ništa drugo nego grčki *fysis*, nadolaženje i izlaženje samo, tj. bujanje života u cjelini. »Ona ujedno rasvjetljava ono na čemu i u čemu čovjek temelji svoje obitavanje«. ¹³ Zemlja, dakle, nije nikakav astronomski pojam ili nataložena masa, nego *sama priroda* kao temelj na kojemu čovjek gradi sve svoje povijesne svjetove.

Heideggerovu filozofiju često se prikazuje kao pokušaj da se novovjekovnom čovjeku ponovo približi pojam bitka koji je iščezao u instrumentalnom i tehničkom po–stavljanju svijeta koje operira jedino s unificirajućim i zapravo platonsko–metafizičkim pojmom »biti« bića, a ne zna više misliti sam bitak, tj. ono što nadilazi i omogućava svako pojedino biće, kao i biće u cjelini. Jednako bitan moment njegova mišljenja, međutim, jest i razumijevanje prirode na koje nalazimo u Parmenidovom spjevu »*Peri fyseos*«. Tamo se promišlja, kako to vidi Heidegger, »ono isto« (*tò autó*) na kojemu se temelji svaki mogući suodnos mišljenja i bitka. Isto–vjetnost na kojoj se sabire cijeli bitak Parmenid nastoji prikazati grandioznom alegorijom o nedjeljivosti bitka koji po sebi istovremeno sabire i svô čovjeku zamislivo vrijeme (*tò eón*). Parmenidova ideja prirode je onaj horizont na kojemu se ukazuje i Heideggerovo promišljanje isto–vjetnosti (što ujedno znači i razlike) ili su–odnosa bitka i vremena. Premda se ovaj su–odnos na razini »Bitka i vremena« pokušava očitati ključem tu–bitka ili čovjekove pojedinačne egzistencije, bitni horizont ili temelj Heideggerova mišljenja uvijek ostaje (tu nema nikakve razlike između tzv. Heideggera I i Heideggera II) Parmenidova, tj. grčka vizija samonikle, bujajuće i u sebe zatvarajuće prirode.

Tek kada to imamo na umu, možemo razumjeti možda i ključni iskaz cijele Heideggerove rasprave o biti umjetničkog djela: »*Svijet je sebe otvarajuća otvorenost dalekih putanja jednostavnih i bitnih odluka u usudu jednog povijesnog naroda. Zemlja je ni spram čega prinuđeno proizlaženje onog stalno sebe–zatvarajućeg i na taj način sklanjajućeg. Svijet i zemlja bitno su različiti, ali nikada odvojeni. Svijet se utemeljuje na zemlji, zemlja prožima svijet.*« ¹⁴

Na ovome mjestu možemo samo naznačiti pitanje: nije li ovaj su–odnos, tj. razdvajajuća isto–vjetnost svijeta i zemlje (prirode) ujedno i ono okružje (*et-hos*) unutar kojega se kreće zanat ili umijeće istinskoga umjetnika? Nije li majstor umjetnosti zapravo onaj tko istovremeno biva u do–sluhu sa sebe–otvarajućom otvorenosti dalekih putanja svijeta, kao i sa sebe–zatvarajućom prirodom zemlje? Premda se Heidegger o ovome eksplicitno ne izjašnjava, ova in-

13 Martin Heidegger, navedeno djelo, str. 63.

14 Isto, str. 75.

terpretacija »zadatka« umjetnika proizlazi već iz same prirode stvari o kojoj se raspravlja, kao i onoga što je do sada o tome rečeno.

Da bismo uvidjeli cijeli horizont Heideggerovih alegorija, potrebno je pojašniti i pojam »povijesnoga naroda«, tj. upitati se na što to Heidegger doista misli kada su–sret svijeta i zemlje opisuje uz pomoć pojmova usuda i povijesti.

Svijet i zemlja, kaže Heidegger, stoje u odnosu koji »ne kržljavi u puko jedinstvo suprotstavljenih koji se jedno drugog ne tiču«. Niti ova rečenica ne smije se prečuti bez jasnoga komentara. Premda se često može čuti kako Heidegger u svojoj filozofiji izbjegava nekakav zakazani susret s Hegelom i »obračun« s njegovom dijalektikom, ova naizgled uzgredna Heideggerova tvrdnja pojašnjava nam zašto se Hegelova (pa tako niti Marxova) dijalektička filozofija ne mogu smatrati doraslima Heideggerovoj fundamentalnoj ontologiji. Odnos zemlje i svijeta kao fundamentalni događaj bitka ne može se razumjeti polazeći od dijalektičkih pojmova identiteta, razlike i prevladavanja (*Aufhebung*), jer cijela novovjekovna dijalektika ostaje bitno racionalističko, bestemeljno mišljenje koje ne poštuje izvornu bit *prijepora* između zemlje i svijeta.

Nasuprotnost zemlje i svijeta, naime, Heidegger ne pomišlja kao nekakav dijalektički, tj. savladivi spor, nego je vidi kao vječiti *prijepor* (*der Streit*). Svijet koji se postavlja na zemlji nastoji zemlju nadvisiti. Kao ono sebe–otvarajuće, on ne podnosi ništa što je zatvoreno. Zemlja kao ona koja svako postojeće na koncu sklanja u sebe naginje pak k tomu da svijet (svaki put) uvuče u sebe i zadrži ga u sebi. »*Time što uspostavlja jedan svijet i proizvodi zemlju djelo je poticanje tog prijepora. Ali to se ne događa radi toga da bi djelo time prijepor ublažilo i izgadilo u dosadnom slaganju, nego da bi prijepor ostao prijeporom. Postavljajući jedan svijet i proizvodeći zemlju, djelo izvršava taj prijepor. Djelobitak djela sastoji se u prepiranju prijepora između svijeta i zemlje.*«¹⁵

Prijepor između zemlje i svijeta, dakle, nikada ne može biti razriješen u nekom *dosadnom* slaganju. Ne treba nam odveć izvježbano uho da na ovom mjestu jasno čujemo odjek Kierkegaardove kritike Hegelova idealizma. U svakom mogućem razrješenju, prijepor svijeta i zemlje zapravo *kržljavi* u puko jedinstvo suprotnosti, tj. puku racionalističku (Hegel) ili ideološku (Marx) figuru koja želi olako dovršiti prepiranje na kome se temelji sam bitak.

Prijepor svijeta i zemlje, dakle, nije nikakva dijalektička figura, nego ga se treba razumjeti kao *kontrapunkt*. Zemlja ne može bez otvorenosti svijeta želiti se uopće pojaviti u svom sebe–zatvaranju. Svijet pak ne može odlebdjeti od zemlje, hoće li se »*kao vladajuća širina i putanja svega bitka*« utemeljiti na nečemu odlučenom. Prijepor između neba i zemlje, međutim, nikada se ne smiruje, nego »*uvijek prijepornije i svojstvenije biva onim što jest*«.

To što je ovdje rečeno ne vrijedi samo za »naš« povijesni svijet, nego za svaki mogući svijet. Otuda proizlazi naizgled neobično Heideggerovo naglašava-

15 Isto, str. 77.

vanje kako se na zemlji uvijek uspostavlja *jedan* svijet, kao i naizgled uzgredna, u zgradu stavljena konstatacija o tome kako zemlja *svaki put* nastoji u sebe uvući na njoj nastajući svijet.

Zašto je bitno pred očima zadržati ovu sliku zemlje koja *svaki put* naginje k tome da u sebe uvuče i u sebi zadrži neki na njoj otvarajući svijet? Zato što tek tako možemo shvatiti zašto se Heidegger pri promišljanju istine koja se otkriva u djelobitku djela vraća na grčki pojam *alétheia*, tj. neskrivenost kao bit istine. Kao što istina za Heideggera nije niti *adaequatio* niti *certitudo*, tako se pod pojmom istine ne smije misliti samo puka supstitucija ovih pojmova grčkim pojmom neskrivenosti. U Heideggerovu mišljenju na djelu nije neki jednostrani povratak u grčko iskustvo svijeta. Da bismo iskusili što to znači misliti »bit« istine iz riječi neskrivenost, nije nam nužna nikakva obnova grčke filozofije: »Obnova, čak i kada bi to nemoguće bilo moguće, ne bi ništa pomogla.«¹⁶

170

Ono čemu Heidegger prikazom prijepora zemlje i svijeta teži, dakle, nije ni obnova, niti prikaz nekog pojedinog povijesnog svijeta. Istina kao neskrivenost zapravo je bitni *dogadaj* svakog mogućeg na zemlji utemeljenog svijeta. Kako se događa ta neskrivenost? Kakva je to neskrivenost koja prethodi čak i grčkom pojmu istine kao neskrivenosti bića?

Biće može postojati kao biće, kaže Heidegger, samo ako stoji *unutar* onog rasvijetljenog čistine (*die Lichtung*). Ova čistina je, misli li se polazeći od bića, »*bićevnija od samog bića*«. Ne stoji biće na svjetlu čistine, nego »*posred bića u cjelini*« prebiva neko otvoreno mjesto. »*Stoga ta otvorena sredina nije unaokolo zatvorena bićem, nego sama rasvijetljujuća sredina okružuje, kao ništa koje jedva poznajemo, sve biće*«. ¹⁷

Jednako kao otvorenost, posred bića, u onom raščišćenom, vlada i skrivanje. Biće nam može ostati sakriveno na dvostruki način. Jedan je način njegovo zakazivanje, a drugi njegovo zaklanjanje od strane drugoga bića. Štoviše, mi nikada nemamo neposrednu izvjesnost o sámome biću, pa čak niti o njegovu skrivanju. Skrivanje skriva i zaklanja samo sebe.

Sada smo već, čini se, u nevolji. Heideggerova objašnjenja kao da sve manje pojašnjavaju to o čemu on govori. Pa ipak, da bismo shvatili kamo Heideggerova misao zapravo smjera, moramo se sjetiti dvoga. Kao prvo, temelj svijeta je zemlja, a zemlja, uputio nas je sam Heidegger, nije ništa drugo nego ono što su Grci zvali priroda. Ta se priroda, kako kaže Heraklit, oduvijek voli prikrivati (fr. 123).

Privid zapravo spada u »*prostor igre*« same prirode. Bića nam se prikrivaju jer je bit istine kao neskrivenosti i sama (skroz) prožeta uskraćivanjem.

16 Isto, str. 81.

17 Isto, str. 85.

Ovo uskraćivanje nije neka greška ili nedostatak, niti je istina po svojoj biti zato neka lažnost. Biti istine zapravo već od prirode pripada neki pra–prijepor (*der Urstreit*) između otvorenosti i skrivanja, u kojemu biva izborna ona otvorena sredina u koju biće u–stoji i iz koje se stavlja natrag u samo sebe.

»Zemlja prožima svijet, a svijet se temelji na zemlji samo ako se događa pra–prijepor čistine i skrivanja.«¹⁸ Ono drugo što nam može pomoći da shvatimo neobičan tok Heideggerovih misli, jest već spomenuta naknadna intervencija u Reclamovo izdanje rasprave (iz 1960. godine), u kojemu je riječ »pra–prijepor« zamijenjena riječju »Ereignis«, tj. Zgoda ili prigoda. Vidjeli smo već da je na jednome mjestu istom riječju zamijenjen pojam »bitak«. Sada već imamo pojašnjavajuću igru sinonima. Bit istine pokazuje nam se, dakle, kao Zgoda (prigoda), koja je ujedno i bitak u cjelini, ali i (u prirodi vladajući) pra–prijepor između otvorenog i skrivenog, na kome se zasniva i svaki mogući prijepor između Zemlje i Svijeta.

Da bismo uopće mogli rasplesti ovu šumu značenja, potrebno je odmaknuti se od jednoga svijeta (našeg), jedne povijesti i jedne metafizike (one koja je vladala na putu od Platona do Nietzschea), i shvatiti da Heidegger ovdje započinje nešto što bismo mogli nazvati meta–povijesnim mišljenjem, tj. takvim mišljenjem koje važi za svaku moguću povijest ili za svaki mogući prijepor između zemlje i svijeta. Čistina kao otvoreno mjesto posred bića, kaže Heidegger, »nikada nije ukočena pozornica sa stalno podignutim zastorom na kojoj se odigrava igra bića. (...) Neskrivenost bića nikada nije samo postojeće stanje, već neko događanje.«¹⁹ Upravo zato što je ona po svom izvoru Zgoda ili događaj, istina (neskrivenost) nije neko svojstvo stvari (u smislu bića), niti svojstvo rečenica. Istina se mora uvijek iznova izboriti kao događaj koji se zbiva u prieporu između svijeta i zemlje, ovisno o usudu bitka ili Zgodi koja se događa neminovno, kao što se i u samoj prirodi događa pra–prijepor između otvorenosti i skrivanja.

Tek nam sada postaje jasno koliko se Heideggerova ideja povijesti koja se u svom konačnom obliku pokazuje kao svojevrsna meta–povijest ili *ontološki historizam*,²⁰ udaljava od Hegela i filozofije povijesti njemačkog idealizma, ali i od svake ideologijom i teologijom zamagljene ideje povijesnosti. Kada Jürgen Habermas Heideggerovo mišljenje kritizira kao patos prepuštanja i poslušnosti *sudbinskom udesu* do kojega navodno dolazi uslijed apokaliptičke projekcije Nietzscheova dionizijskog mesijanizma na pitanje o bitku (ta bi projekcija ujedno trebala predstavljati krunski dokaz Heideggerova filozofskog »doprinosa« nacionalsocijalizmu), on posve propušta uvidjeti punu dimenziju ove meta–po-

18 Isto, str. 91

19 Isto, str. 87.

20 Ovaj je pojam u svojim interpretacijama Heideggerove filozofije kod nas prvi upotrijebio Danilo Pejović.

vijesne note u Heideggerovu opisu prijevora između zemlje i svijeta. Posve suprotno od onoga što misli Habermas, Heideggeru je, kako to ponajbolje pokazuje upravo ova rasprava, oduvijek bilo stalo do toga da pokaže kako se centralni motiv cijele njegove filozofije, tj. mišljenje bitka ili fundamentalna ontologija, treba uvažiti »svaki put« kada se na zemlji događa postavljanje nekog povijesnog svijeta, a ne tek u povijesti kao priči (sagi) nekog konkretnog na-roda.

Istina kao događaj

Prijevor između zemlje i svijeta, ipak, nije i glavna tema Heideggerove rasprave. Ono što ona želi do kraja osvijetliti prije svega je odnos istine i umjetnosti. Kamo nas, dakle, ovo neobično Heideggerovo putovanje na koncu do-vodi?

Istina se pokazala kao »*pra-prijevor u kojemu svaki put na neki način biva izboreno ono otvoreno, u koje u-stoji i iz kojeg se povlači sve što se kao biće pokazuje i uskraćuje.*«²¹ Kada god taj prijevor izbije i događa se, dolazi do nekog razilaženja onoga što stoji u svakom prijevoru — *čistine i skrivanja*. To da se istina događa (»izbija«) zapravo znači da istina nije nešto što je po sebi postojeće negdje u zvijezdama²² da bi se onda *naknadno* smjestila negdje u biću. Istina se događa samo tako da se smješta u prijevoru kao *prostoru igre* koji ona sama otvara. Ova slika prijevora kao prostora igre zapravo je Heideggerova definicija onoga što smo, neovisno od njega, nazvali *kontrapunktom*, tj. načinom postojanja suprotnosti koji ne završava ni u kakvom dijalektičkom pomirenju, nego predstavlja nužnu opstojnost po sebi. Ovu opstojnost Heidegger naziva i *smještanjem* (*die Einrichtung*). Ono što Heidegger naziva čistinom, dakle, predstavlja neku istovremenost otvorenosti i smještanja u ono otvoreno. Otvorenost i smještanje spadaju zajedno u jednu te istu *bit* događanja istine²³.

Jednako kao što otvorenost i smještanje pripadaju za-jedno, tako se događanje istine uvijek događa (zbiva) kao neki povijesni fenomen. Događanje istine povijesno je na *mnogostruke* načine. Jedan od bitnih načina na koji istina sebe smješta u njome otvoreno biće jest, sada to već znamo, sebe-postav-

21 Isto, str. 101.

22 Posve je jasno da se na ovome mjestu Heidegger referira na cijelu platonističku tradiciju metafizike.

23 To što ovdje Heidegger, usprkos već posve jasno izborenom distanciranju od tradicije metafizike koja od Platona do Nietzschea predstavlja jedan te isti krug shematskog mišljenja (kao mišljenja koje se ne može oteći naknadnom ili pred-hodećem po-stavljanju istine u biće) još uvijek koristi sintagme poput »bit događanja istine«, premda je pojam biti upravo temeljni metafizički pojam, pokazuje nam koliko je napora i sâm Heidegger morao uložiti da bi dosego ono što čini najveći domet njegova mišljenja, a to je jasno sagledavanje, a time i *preboljavanje* metafizičke tradicije Zapada.

ljanje ili smještanje istine u djelo. Istina se, međutim, događa na još nekoliko bitnih načina. Istina može prebivati i kao čin kojim se zasniva država, tj. kao politički događaj. Istina dolazi do sjaja ili blistanja²⁴ i »u blizini onog najbićevnijeg bića« tj. u filozofiji kao ontologiji ali, uvjetno rečeno, i u matematici ukoliko se ona, kao kod Platona, zasniva na promatranju idealnog lika bića. Ona se zasniva i u »bitnoj žrtvi«. Premda nemamo daljnjih pojašnjenja, jasno je da Heidegger ovdje prije svega misli na religiju. Mišljenje koje polazi od onog *najbićevnijeg*, bilo kao najvišeg od bića, bilo kao mišljenja bića u cjelini, Heidegger je objedinio svojom kovanicom o metafizici kao onto–teo–logiji.

Svoje vlastito mišljenje, međutim, Heidegger već u ovoj raspravi posve izdvaja od svake tradicije filozofije kao metafizike: »*Drugi pak način kako istina biva je pitanje mislioca, koje kao mišljenje bitka imenuje bitak u njegovoj dostojnosti da bude pitan.*«²⁵

Na ovome mjestu, a prije zaključnih napomena o značaju cijele Heideggerove rasprave, bitno je upozoriti na to da kada Heidegger govori o mišljenju i misliocu, on više ne misli na filozofa u onome smislu u kome je pojam mislioca oduvijek bio vezan na npr. Platona, Aristotela ili Hegela. O tome da misli-lac za Heideggera nije niti moderni intelektualac kao glasnogovornik ili su–kreator javnoga mnijenja, nije ni potrebno govoriti. Ono što nam je jednako tako bitno jest da, za razliku od mišljenja, Heidegger znanost ne smatra događanjem istine. »*Znanost nije izvorno događanje istine, nego je svagda izgradnja već otvorenog područja istine, i to shvaćanjem i obrazlaganjem onoga što se u okružju tog područja pokazuje moguće i nužno ispravnim. Kada i ako neka znanost povrh onog ispravnog dođe do istine, a to znači do bitnog raskrivanja bića kao takvog, tad je ona filozofija.*«²⁶

Heidegger je razliku između znanosti i filozofije obično izražavao imenujući svijet koji se prepušta vodstvu znanosti tehno–instrumentalnim pogonom. Ono što se postavlja u ne–skrivenom pak, naziva grčkom riječju *thesis*. Što to znači? Znanost sa svojim radnim hipotezama koje se u pokušaju opovrgavanja dokazuju ili pobijaju kao teze zapravo se bavi iskušavanjem mogućnosti i nužnosti onoga što se već nekako drži *ispravnim*.²⁷ Upravo zato, znanost nije izvorno događanje istine, nego neka *izgradnja* onog već nekako otvorenog.

24 U izvorniku stoji riječ »Leuchten«. Ovo poigravanje pojmom, ili bolje reći alegorijom čistine (die Lichtung) u kojoj se otvorenost bića javlja kao njegovo blistanje ili izlazak na svjetlo dana, omiljena je Heideggerova igra riječi.

25 Martin Heidegger, navedeno djelo, str. 105.

26 Isto, str. 105. Jasno razlikovanje pojmova mišljenja i filozofije, čije se razdvajanje može pratiti već i na ovom mjestu Heideggerove rasprave o izvoru umjetničkog djela, bit će izvršeno tek u znamenitom predavanju »Kraj filozofije i zadaća mišljenja« koje je kao rasprava prvotno tiskano na francuskome jeziku 1966. godine.

27 Ono što se već nekako drži ispravnim nije ništa drugo nego fenomen znanstvene *paradigme* kao nositelja cijelog znanstvenog pogona koje će unutar same znanosti u svojim djelima

U tom smislu treba shvatiti i Heideggerovu često ponavljanu uzrečicu — znanosti ne misle. Znanost se približava mišljenju jedino tada kada joj je stalo do »bitnog raskrivanja bića kao takvog«. Nije stoga nimalo čudno da je od sve moderne znanosti Heidegger ponajviše cijenio granična istraživanja između fizike i metafizike kakvima se bavio njegov sunarodnjak Werner Heisenberg. Nimalo slučajno, Heisenberg je, kao i Heidegger, u raspravu o znanosti i samu znanost uveo propitivanje pouzdanosti, tj. utjecaja instrumentarija kojim čovjek pristupa onome promatranome, tj. biću kao biću. Upravo na ovome tragu, Heidegger upozorava:

»Ma kako uobičajena i ma kako uvjerljiva bila uputa na u Grka uobičajeno nazivanje rukotvorstva i umjetnosti istom riječju *téhne*, ona ipak ostaje krivom i površnom. Jer *téhne* ne znači ni rukotvorstvo ni umjetnost, a pogotovo ne ono tehničko u današnjem smislu, kao što i uopće nikada ne znači neku vrstu praktičkog postizanja. Naprotiv, *téhne* imenuje jedan način znanja.«²⁸ Znati, ukoliko bit znanja za grčko mišljenje počiva u onome neskrivenome, ne znači ništa drugo nego vidjeti²⁹.

Vidjeti što? Znati zapravo znači vidjeti kako se ono prisustvujuće kao takvo iz–vodi iz skrivenosti u neskrivenost njegova izgleda. »Unaprijed polazeći od njegova izgleda«, umjetnik kao *tehnites* zapravo pušta biću prići u njegovu prisutnost. Ovaj proces moramo razumjeti u analogiji sa samoniklo–iskrsavajućim bićem, tj. onime što su Grci nazivali *fysis*. Umjetnik nije *tehnites* zato što je vješt rukotvorac, nego zato što se u svom radu rukovodi *stvaranjem* u analogiji s izvornim iskršavanjem same prirode.

Umjetničko djelo, premda vezano uz neki lik ili pretpostavljeni izgled, uvijek, dakle, svjedoči i samu stvorenost (*das Geschaffensein*). *Téhne* ili zanat umjetnika treba misliti u analogiji prema samo–izbijajućoj stvaralačkoj snazi prirode ne samo zato što umjetničko djelo za razliku od oruđa koje proizvodi neki rukotvorac, kako je već rečeno, samo sobom svjedoči svoju samodostatnost i postojanost, nego i zato što, baš kao i priroda, umjetnik nikada ne proizvodi ono što je već bilo kao uobičajeno, nego se uvijek otvara prema onom neobičnom, stvorenom prema nekom pretpostavljenom iz–gledu, ali takvom koji nije ni Platonova ideja, ni teza znanosti, ni plan ili projekt moderne tehnike.

Što je onda u stvaralačkom činu umjetnosti uopće u pitanju? Uz kakav je to pretpostavljeni izgled ili lik vezana umjetnost? Heideggerovu misao na ovome mjestu više ne možemo pratiti ukoliko ne osvijetlimo još jedan neobičan pojam — pojam tlocrta (*Grundriß*). Pojam tlocrta vraća nas na ono što je već

»Funkcija dogme u znanstvenom istraživanju« i *Struktura znanstvenih revolucija* četvrt stoljeća nakon Heideggera »otkriti« Thomas S. Kuhn.

28 Isto, str. 99.

29 Na to nas, uostalom, upozorava i sanskrska riječ »Vede«.

rečeno o *prijeporu* koji nastaje kada se postavlja (otvara) jedan svijet, dok tim postavljanjem, istovremeno, dolazi do pro-izvođenja ili uzdizanja zemlje. Zemlja je ono što *nosi* svijet. Zemlja ne ograničava svijet kao puko uskraćivanje njegovih mogućnosti, nego svijet *zahtijeva* njezinu odlučnost i njezinu mjeru, te pušta bića da dospiju u otvorenost njezinih putanja. Zemlja, dakle, daje *mjeru* svijetu. Drugačije rečeno, bez mjere zemlje, nije moguć nikakav svijet. Kada nas Heidegger neprestano upozorava na značenje koje pojam granice (*péras*) ima za cijelu grčku filozofiju, on ne govori o tome da je svijet vječno živa vatra koja se s mjerom pali i s mjerom gasi samo za velike i ponosne Grke poput Heraklita, nego govori o tome da bez mjere kao *temelja zahtijevanog od zemlje* nije moguće uspostaviti nikakav, a ne samo grčki svijet.

Zato prijepor između zemlje i svijeta nikada nije puki rascjep ili nepremostivi jaz, nego i »*prisonost pripadanja samima sebi onih koji se prepiru*«. ³⁰ Zbog ovog, čitatelju možda i najteže razumljivog dijela Heideggerove rasprave, unaprijed smo upozoravali na to da se prijepor neba i zemlje uvijek mora misliti kao kontrapunkt, tj. kao »*rascjep koji sabire one protu-obratne u podrijetlo njihova jedinstva iz jedinstvena temelja*«. ³¹

Tlocrt je, dakle, neki temelj kao *nacrt* koji ocrtava temeljne crte iskršavanja čistine bića. On ono »*protu-obratno*« (zemlju i svijet) dovodi u jedinstven ocrt koji se temelji na mjeri i granici. Sada nam je jasnije i zašto je Heidegger za stvaralački prostor igre ili kontrapunkt koji se kao rascjep otvara između svijeta i zemlje odabrao pojam »*Grundriß*«. U onome što Heidegger naziva tlocrtom, naime, treba vidjeti kako temelj (*Grund*) koji događaju istine daje u sebe sklonjiva zatvorenost ili mjera zemlje, tako i stvaralački rascjep (*Riß*) kao ocrt koji omogućava rast (*Rise*) ili otvorenost svijeta.

Iz činjenice stvorenosti umjetničkog djela, kaže Heidegger, proizlazi to da se istina, kada se događa ili udjelovljuje u umjetničkom djelu, učvršćuje kao *lik* (*die Gestalt*). Već smo upozorili da lik u kojemu se istina učvršćuje u umjetničkom djelu nije Platonova ideja kao *eidōs*, oblik svakog pojedinog bića koji nekako biva već i prije njegova bitka, niti onaj već nekako unaprijed pretpostavljeni izgled bića koji nam u obliku hipoteze o onom već nekako otkrivenom i sakrivenom u paradigmi pod-meće znanost.

»*Baš suprotno, pogled na bit stvorenosti djela stavlja nas u položaj da sad izvedemo korak kojemu stremi sve do sada kazano. Što osamljenije djelo, učvršćeno u lik, stoji u sebi, što se čistije čini da se razriješilo od svih odnosa spram ljudi, to jednostavnije stupa u otvoreno udar (der Stoß) da takvo djelo jest, to bitnije je udarom otvoreno ono neobično i udarom oboreno ono što se do sada činilo običnim.*« ³²

30 Isto, str. 107.

31 Isto, str. 107.

32 Isto, str. 113.

Ovo mnogostruko »udaranje«, kaže Heidegger, u sebi nema ničega nasilnog, nego nas djelo u svojoj po–stojanosti zapravo tjera posve suprotnim putem — u *suzdržanost* boravka u njegovoj blizini. Ta suzdržanost znači odustajanje od svakog uhodanog činjenja i procjenjivanja, dakle od svake unaprijed zadane »metodologije« ili »procjene vrijednosti« nekog djela, jer jedino tako možemo boraviti u istini koja se u njemu događa. U dodatku napisanom 1956. godine, Heidegger posebno naglašava moment dvostrukog učvršćivanja istine u djelu. Ona se u djelo »po–stavlja« i kao *lik* i kao *dogadaj*. Štoviše, upravo ova dvostrukost vodi nas ispravnom razumijevanju Heideggerova pojma »Ge–stell«. Istina je moguća kao »po–stavlje« tako što se ona događa kao »*sabranost proizvodnja, puštanja pro–iz–laženja u ocrta kao obrisa (péras)*. Tim tako mišljenim »stavljem« (Gestell) pojašnjava se grčki smisao od *morphé* kao *lika*.«³³

Sada je rečeno dvostruko. Lik u kojemu se postavlja umjetničko djelo treba misliti prema grčkome pojmu *morphé*, a samo njegovo postavljanje, za razliku od po–stava tehnološke znanosti, pokazuje se kao suzdržanost boravka u blizini umjetničkog djela. Ova blizina pak, i nije ništa drugo nego bitak kao bitak koji se nekako u–obličava u istini umjetničkog djela:

»*Cijela rasprava 'Izvor umjetničkog djela' kreće se znajući, a ipak neizrečeno, na putu pitanja o biti bitka. Osviještenje o tome što je umjetnost sasvim je i odlučno određeno samo iz pitanja o bitku. Umjetnost ne vrijedi ni kao okružje postignuća kulture ni kao jedna pojava duha, ona pripada u prigodu (Ereignis) iz koje se tek određuje 'smisao bitka'.*«³⁴

Tek nas ove naknadne napomene pripremaju za jasno razumijevanje onoga što Heidegger naziva čuvanjem umjetničkog djela. Umjetnost se, dakle, ne čuva ni u kakvom kulturnom pogonu ili muzeju, nego se *čuvanje* istine u djelu mora razumjeti iz pojma suzdržanosti. Čuvanje umjetničkog djela nije ništa drugo nego *puštanje* djela da bude sobom samim: »*Kao što djelo ne može biti a da nije stvoreno, kao što bitno treba stvaratelj, isto tako samo ono stvoreno ne može postati bivstvujućim bez onih koji ga čuvaju.*«³⁵

Zanimljivo je da tek pri opisu fenomena čuvanja istinitosti umjetničkog djela nailazimo na referencu o Heideggerovu najvažnijem djelu, »Bitku i vremenu«. Naime, *htijenje* koje se pokazuje u čuvanju umjetničkog djela, Heidegger uspoređuje s egzistencijom. U umjetnosti, kao ni u istinskoj egzistenciji, na djelu nikada nije neko »postizanje« ili »akcija subjekta« koji teže pukom ostvarivanju sebe ili neke svoje posebne svrhe, nego je na djelu »*trezvena odlučnost nadilaženja sebe koja se izlaže otvorenosti bića kao stavljenoj u dje-*

33 Marin Heidegger, Dodatak navedenom djelu, str. 151.

34 Isto, str. 153.

35 Martin Heidegger, navedeno djelo, str. 113.

lo.«³⁶ Upravo zato, istinsku umjetnost, baš kao i istinsku egzistenciju, uvijek karakterizira ono *neobično*, a nikako ono prosječno i uobičajeno. To neobično, pak nije ništa drugo nego iz–korak u ono što Heidegger nakon tzv. okreta u svojoj filozofiji naziva istinom samoga bitka.

Način ispravnog čuvanja djela, dakle, biva propisan i *stvoren* samim djelom. Čim ono što Heidegger naziva »udarom u neobično« biva zaustavljeno u onom uhodanom i stručnom, oko djela je već započeo umjetnički pogon, tj. zaborav istine sâmoga djela. Sada je jasno zašto hermeneutički krug tumačenja izvora umjetničkog djela koje je Heidegger započeo pitanjem o stvarovitosti stvari nije mogao biti osvjetljen sve dok nije bio ocrtan prijepor između zemlje i svijeta. Ono stvarovito u umjetničkom djelu je sama zemlja, ali bit zemlje kao onoga ni spram čega prinudnog i sebe–zatvarajućeg razotkriva se jedino uzdizanjem u *jedan* svijet. Ova protu–obratnost ili kontrapunkt koji se pokazuje kao mjera i granica kojom se ocrta sudbonosni rascjep ili istina u umjetničkom djelu, kaže Heidegger pozivajući se na riječi Albrechta Dürera, *iščupana* je iz same prirode.³⁷ Što znači to da je istina umjetničkog djela iščupana iz prirode? Heidegger nam je dao mig u kasnije napisanom Dodatku raspravi o izvoru umjetničkog djela, stavljajući pitanje o izvoru umjetnosti u direktnu komparaciju sa smislom čovjekove egzistencije. Umjetnost, naime, mora biti mišljena iz Zgode ili prigode bitka upravo zato što je sâm bitak neko »obraćanje čovjeku i nije bez njega«.³⁸

Kada se govori o »stavljanju istine u djelo«, ne govori se, dakle, ni o čemu drugome nego »o odnosu bitka i biti čovjeka«, koja za Heideggera, kada ne govori jezikom metafizike, i nije ništa drugo nego sâma egzistencija. Stavljanje istine u djelo nje nikakav apstraktni čin, nego osobno, ljudsko odnošenje spram umjetnosti, koje se javlja dvostruko: jednom kao *stvaranje*, a drugi put kao *čuvanje*. I stvaranje i čuvanje otvorili su se u prijeporu svijeta i zemlje u kojemu je, jer zemlja je temelj svijeta, nekako pro–izvedena ili iz bitka iščupana i sama priroda. Ta priroda nije neka apstraktna, od čovjeka odvojena »bit«, nego je ona kao temelj njegove egzistencije ujedno i njegova *vlastita* priroda, upravo ono što su Grci imali na umu misleći i čovjeka kao *bios*, tj. »način života« same prirode. Za Grke, kao i za Dürera, i čovjek i umjetničko djelo koji se, kako kaže Heidegger, uvijek nekako »stavljaju ujedno«, tj. zajednički uz–postavljaju u istini umjetnosti, jednako su »iščupani« iz prirode. Zato, uostalom, Aristotel u »Nikomahovoj etici« tri čovjeku primjerena načina života, Heidegger bi rekao tri autentična modusa egzistencije, nabraja kao *bios theoretikós*, *bios poietikós* i *bios politikós*.

36 Isto, str. 115.

37 Dürerovim riječima: »Jer uistinu se umjetnost nalazi u prirodi. Tko je može iščupati, ima je.«

38 Dodatak, str. 155.

Ovo kratko podsjećanje na izvorno značenje pojma *bios* i Aristotelovo razumijevanje egzistencije ili »biti« čovjeka, razjasnilo nam je smisao iskaza kako su umjetnost, kao i čovjekova egzistencija, uvijek nekako iščupani iz prirode. Odnos između bitka i čovjeka, međutim, pri svakom pokušaju rasvjetljavanja, ostaje *tjeskobna poteškoća*³⁹ koja se uvijek iznova sudara s problemom primjerenosti jezika samom događaju uz–postavljanja istine. Da bismo razumjeli govor umjetnosti, moramo prethodno rasvijetliti umjetnost govorenja.

Pjesnički stanuje čovjek...

178

Sada smo tek došli u horizont završnih iskaza Heideggerove rasprave, tj. do onoga što čini smisao po–stavljanja istine u umjetničko djelo. Istina umjetničkog djela, naime, može biti is–kazana jedino tako da bude *spjevana*. Sva je umjetnost kao puštanje događanja nadolaska istine bića u svojoj biti *pjesništvo*. U biti umjetnosti, podsjeća nas Heidegger, uvijek moramo misliti istodobno počivanje (uz–postavljanje) umjetničkog djela i umjetnika (*der Künstler*).

Umjetnost u svojoj pjesničkoj biti, usred bića *udarom* rastvara ono otvoreno mjesto na kojemu »*sve biva drugačije nego inače*«. Da umjetnost na svijet nastupa udarom zapravo znači da je umjetničko djelo svojim postavljanjem izbacilo ili razvlastilo ono uobičajeno i dosadašnje koje je »*izgubilo moć dati i čuvati bitak kao mjeru*«. ⁴⁰ Umjetnost dakle, budući da je njezin bitak *stvaranje*, s jedne strane obnavlja ostarjeli svijet, svijet koji je izgubio svoju mjeru, dok s druge strane, ona nikada ne djeluje putem kauzalnih veza ili nekog neposrednog učinka. U tom smislu (i samo u tom) moguće je reći da djelo na svijet dolazi »ni od kuda«.

Pjesništvo, kaže Heidegger, nije »*bludeće izmišljanje proizvoljnog i lebdeće uzmicanje pukog predočavanja i uobražavanja u ono nezbiljsko*«. ⁴¹ Bit pjesništva ne možemo dostatno misliti polazeći od imaginacije i snage uobražavanja, niti se ovdje pod pjesništvom misli isključivo na jezično djelo ili pjesništvo u užem smislu, takvo koje se smješta u jeziku kao sredstvu priopćavanja, nego se misli na ono što Heidegger zove pjesništvom u najširem smislu. Za Heideggera je pjesništvo »*svako nabacujuće kazivanje*«, tj. takvo koje »*po prvi put imenuje biće i biće dovodi do riječi i pojave*«. Jezik u kojemu se događa pjesništvo kao bit umjetnosti, tj. pjesništvo u najširem smislu, nije ništa drugo nego ono na što nas je Heidegger pripremao opisujući kontrapunkt ili prijepor zemlje i svijeta kao prostor njihove *igre*.

39 Isto

40 Martin Heidegger, navedeno djelo, str. 125.

41 Isto.

Pjesništvo je igra koja pro–izlazi iz prijepora zemlje i svijeta, a ne pro–izvod puke mašte. »Pjesništvo je kaža (die Sage) neskrivenosti bića.«⁴² O čemu ova kaža ili Saga uopće govori? Što se to u jeziku do–ista događa? Događa se, kaže Heidegger, *povijesno iskršavanje svijeta nekog naroda*, koje je istodobno *pohranjivanje zemlje* kao onog zatvorenog, tj. temelja na kojemu počiva svako kazivanje svijeta. Mislimo li pjesništvo u njegovo punoj širini, postaje upitnim iscrpljuje li umjetnost u svim njezinim vidovima, od poezije do graditeljstva, i samu bit pjesništva. Ovdje je, za sada, dovoljno upozoriti na sintagmu »povijesno iskršavanje svijeta nekog naroda«. Ona ne govori o tome kako sa svijetom (svaki put) iskršava nešto kao »povijest naroda«, nego da se svijet nekog naroda pojavljuje kao povijestan svijet. Značenje ove distinkcije postat će nam jasnije malo kasnije, kada Heideggerovo razumijevanje zemlje i povijesti suočimo s kritikom Gillesa Deleuzea.

Pjesništvo u onom bitnom smislu, dakle, nije ništa drugo nego jezik sâm. Jezik nije pjesništvo zato što je on pra–poezija, nego je poezija moguća jedino kao događaj u jeziku koji čuva izvornu bit pjesništva. U tom smislu, kaže Heidegger, poezija (kao pjesništvo u užem smislu) ipak zadržava svoj ontološki privilegij pred ostalim vidovima umjetnosti, jer građenje i oblikovanje mogu se dogoditi samo i uvijek u onome već otvorenom Sage i imenovanja. Drugim riječima, poezija nekako priprema svako čovjekovo građenje, pa tako i stanovanje po umjetnosti, a to znači po umjetničkom djelu i njegovim majstorima, stvorenome svijetu. Upravo zato, pjesništvo nije samo stavljanje istine u djelo umjetnosti, nego je pjesničko, na svoj način, i svako čuvanje djela. Čovjek na zemlji doista stanuje jedino na pjesnički način, jednom kao pjesnik–stvaralac, a drugi put kao čuvar u djelu u–stanovljene istine bitka.

Bit pjesništva, zaključuje Heidegger, jest zasnivanje (*die Stiftung*) istine. Istina se zasniva u trostrukom smislu. Prvi je *darivanje*. Smisao darivanja već smo dokučili kada smo rekli kako umjetničko djelo po sebi opovrgava sve ono obično postojanja. To da se umjetničko djelo daruje znači da se ono nikada ne može na neki banalan (kauzalan) način izvesti ili potvrditi iz dosadašnjeg. Rečeno je, također, da udar kojim umjetničko djelo nastupa na svijet moramo misliti kao suzdržanost po kojoj se tek približavamo tajni stvaranja.

Drugi način zasnivanja istine je *utemeljivanje*. Ono je, sada već znamo, vezano uz zemlju na koju je bačen čovjekov povijesni opstanak. Sve što je čovjeku zajedno s njim dano kao njegov svijet, mora u *nabačaju*⁴³ biti iznijeto iz zatvorenog temelja (prirode ili zemlje) i na taj temelj upravo *stavljeno*. Dari-

42 Isto, str. 127.

43 Pojam nabačaj susrećemo u *Bitku i vremenu* kao dio egzistencijalne strukture bitka tubitka (Dasein) koja u najkraćem glasi *biti sebi–već unaprijed — kao biti pri*. Nabačaj, kao budućnostni moment egzistencije, blizak je ovdje spomenutom pojmu nacrti ili plana koji se javlja i u pojmu tlo–crti (Grundriß).

vanje i utemeljenje pripremaju nas da razumijemo i onaj najvažniji, povijesni moment zasnivanja istine, tj samo *počinjanje*. Početak uvijek nalikuje nekom skoku, kao iskoraku iz onog primitivnog i običnog koje u sebe ne može primiti nikakvu budućnost. Pravi početak, premda on sakriveno u sebi nosi i kraj, uvijek sadrži *neotvorenu puninu neobičnog*, a to znači upravo prijemor s onim običnim. Kada govorimo o tome da za Heideggera umjetnost predstavlja zasnivanje istine u trostrukom smislu (tj. na način darivanja, utemeljenja i započinjanja) nikada ne smijemo izgubiti iz vida da se taj početak istine uvijek događa kao prijemor. Drugačije rečeno, istina uvijek stoji u prijemoru zatvarajuće zemlje i otvarajućeg svijeta.

Umjetnost u svoju povijesnu bit kao zasnivanje dolazi uvijek kada biće u cjelini samo od sebe zahtijeva svoje utemeljenje u otvorenost. Teško je dovoljno naglasiti značaj ovog Heideggerova iskaza. On želi reći da svaki početak, koji u povijest na-stupa kao neki udar, biva događaj u kojem biće kao biće samo zahtijeva novo otpočinjanje ili utemeljenje svijeta. Takav početak dogodio se u povijesti Zapada, smatra Heidegger, do sada tri puta.

Po prvi se put to dogodilo u Grčkoj, kada je biće u cjelini sebe imenovalo kao *bitak*. Po drugi put početak se dogodio kada je tako otvoreno biće u cjelini bilo izmijenjeno u biće u smislu onoga od Boga stvorenog (*ens creatum*). Jasno je da se prva dva načina za-počinjanja svijeta vremenski poklapaju s onim što današnja historiografija naziva starim i srednjim vijekom. U novome vijeku, smatra Heidegger, biće je ponovo bilo izmijenjeno u svom početku, i to tako da je postalo *računski ovladivim i providnim predmetom*. Bitni događaj novoga vijeka, kaže Heidegger, nije ništa drugo nego po-predmećivanje bića. Sada nam postaje jasnija i misao izrečena u »Pismu o humanizmu« o tome kako među svim svjetonazorima modernoga doba jedino marksizam dopijeva do uvida u ono što je Heidegger na tragu Hölderlina nazvao *bezzavičajnošću* čovjeka modernoga svijeta:

»Zato što Marx, kada iskušava otuđenje, prodire u jednu bitnu dimenziju povijesti, marksistički je nazor o povijesti nadmoćan nad ostalom historijom ...Bit materijalizma ne sastoji se u tvrdnji da je sve samo tvar, nego u metafizičkom određenju prema kojemu se svô biće javlja kao materijal rada... Bit materijalizma prikriva se u biti tehnike, o kojoj se doduše mnogo piše, ali malo misli. Tehnika je u svojoj biti jedna bitno povijesna sudba istine bitka što počiva u zaboravu. Ona se naime ne vraća samo po imenu na téhne Grka, nego ona bitnopovijesno potječe iz téhne kao jednog načina aletheúein, tj. očitovanja bića.«⁴⁴

Sada tek iskušavamo to što za Heideggera znači povijesnost. Kada govori o tome kako se istina udjelovljuje u povijesti jednog naroda, te da se u toj istoj

44 Prema prijevodu »Pisma o humanizmu« u Danilo Pejović; *Suvremena filozofija Zapada*, NZMH, Zagreb, 1983., str. 281.

povijesti ona na koncu iskušava kao bezzavičajnost, Heidegger ne misli samo na izgubljeni zavičaj nekog posebnog naroda. Premda se iskustvo zaborava bitka iz kojega se imenuje »zavičaj« iskušava prema Hölderlinovoj elegiji »Povratak« (*Heimkunft*) u kojoj se Hölderlin brine oko toga da njegovi sunarodnjaci ponovo pronađu svoju bit, Heidegger pod bezzavičajnošću uvijek misli na ono bitno događanje u povijesti novoga vijeka koje je upravo Nietzsche iskusio do dubine koja je, ne mogavši pronaći nikakav drugi put izlaska iz metafizike osim njezina preobrtnja, na koncu završila u pukom bespuću. *Bezzavičajnost kao bespuće zaborava bitka, treba promisliti u bitnome smislu a ne ni patriot-ski, niti nacionalistički.*⁴⁵

Koliko Heideggerova misao, kada govori o čovjekovu povijesnom opstan-ku, misli dalje od onih njegovih interpretatora koji s njegovim mišljenjem ra-ščišćavaju »po kratkom postupku« optužujući ga za nacionalsocijalizam, poka-zuju i sljedeće misli:

»Može se prema naukama komunizma i njihovu utemeljivanju zauzeti stav na različiti način, bitnopovijesno je utvrđeno da se u njemu izgovara jedno elementarno iskustvo toga što je svjetskopovijesno. Tko uzima »komunizam« sa-mo kao »partiju« ili kao »sujetonazor«, misli na isti način prekratko kao oni koji pri naslovu »amerikanizam« pomišljaju, i k tome još posprdno, samo neki posebni životni stil.«⁴⁶

Svaki nacionalizam je metafizički zapravo neki antropologizam, kaže Hei-degger u »Pismu o humanizmu«, i kao takav je subjektivizam. Nacionalizam se zato ne prevladava pukim internacionalizmom, nego se njime »samo pro-širuje i uzdiže do sistema.«⁴⁷

Sada je zapravo rečeno da je bezzavičajnost ne samo sudbina naroda, nego i sudbina (svakog) svijeta utemeljenog na subjektivističkom antropologizmu. Sva se metafizika, a osobito ona koja se ponajviše trudi oko zasnivanja nekog novog svijeta, na koncu pokazala kao puka antropologija, tj. besciljno kruženje čovjeka oko sebe sama. Upravo zato, zadaća mišljenja kakvom će je Heidegger eksplicitno ocrtati u predavanju »Kraj filozofije i zadaća mišljenja«, postavlja se ne više kao puko prevladavanje ili preobrtnje metafizike, nego kao njezino prebolijevanje u otvorenosti Zgode bitka. Drugačije rečeno, istinsko mišljenje razumije da čovjek može neprestano proizvoditi (mijenjati) povijest, ali jedna-ko tako zna da ta neprestana promjena proizlazi upravo iz njegove bezzavičaj-nosti ili neutemeljenosti.

Ovaj ekskurs bio nam je nužan da bismo shvatili što Heidegger doista misli pod povijesnošću naroda i što to znači kada se kaže kako sa svakim po-

45 Isto, 279.

46 Isto, 281.

47 Isto

četkom, koji i nije drugo nego drugačija kaža ili Saga kojom se is–kazuje bi–vanje bića, iskršava i neki novi svijet.

Povijest u onom najbitnijem smislu, takvu koja nije ni nacionalistička povijest naroda, ni religijska povijest spasa, ni metafizička povijest vječnog vraćanja istog, ne utemeljuje ništa drugo, smatra Heidegger, nego sama umjetnost. »Umjetnost je povijest u tom bitnom smislu da ona povijest utemeljuje«. ⁴⁸ Ne utemeljuje se dakle umjetnost u mističnoj povijesti naroda, pa tako niti u mističnoj sagi nacionalsocijalizma, nego je umjetnost ta koja snagom umjetničkog djela, uspostavljenog zahvaljujući majstorstvu umjetnika, utemeljuje svaku moguću povijest. Mnogi njegovi površni kritičari, nažalost, osobito nakon tzv. »afere Heidegger« prerano zaključuju svoje druženje s Heideggerom i napuštaju ponekad doista naporno naukovanje kod ovog majstora mišljenja. Točnije rečeno, propuštaju zajedno s Heideggerom iz–nova promisliti ne samo odnos umjetnosti i povijesti (takav u kojemu više nije bitna povijest umjetnosti, nego se umjetnost misli kao samo izviranje povijesti), nego i značaj koji pri tom izviranju poprima naizgled uzgredni motiv majstorstva.

Umjetnost kao izvor povijesnog opstanka naroda, takav na kome se napajaju i oni koji je stvaraju, kao i oni koji je čuvaju, ujedno je i izvor *svake* moguće povijesti, a to znači i takve koja još nije bila i koju još ne možemo niti zamisliti. Sada nam je jasnije zašto je Heidegger upravo ovu raspravu smatraju jednim od najvažnijih putokaza prema svojoj filozofiji. Svoditi Heideggera na puki nacionalizam, konzervativnu i zavičajnu tlapnju, zapravo znači ne razumjeti, ili ne htjeti razumjeti ono do čega mu je zapravo oduvijek bilo ponajviše stalo, a to je mišljenje koje više nije puka antropologija ili bezzavičajni novovjekovni subjektivizam. Takvom mišljenju, međutim, ne možemo pristupiti bez razumijevanja fenomena majstorstva. Ako je, naime, umjetnost sama po sebi meta–povijesni, a ne tek povijesni fenomen, tada i majstorstvo umjetnika zapravo nadilazi svako uvjetovanje »povijesnim okolnostima«.

Tek sada, kada pred očima imamo značaj pitanja o biti majstorstva, možemo razumjeti što doista znači onaj naizgled lapidaran izraz s početka rasprave o Izvoru umjetničkog djela koji kaže kako je svaka umjetnost, kao i svako mišljenje, pretpostavljeno, zapravo neki *zanat*. Mišljenje je zanat upravo zato što ono podrazumijeva neki trud i neko znanje koje nadilazi znanstveno–tehnički postav ili horizont novovjekovnog subjektivizma. Heideggerovi najbliži suradnici koji su, poput Hannah Arendt, bili svjesni njegovih ljudskih mana, ali i njegove misaone veličine,⁴⁹ oduvijek su znali što za Heideggera

48 Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 137.

49 Heideggerovu kratkotrajnu fascinaciju nacionalsocijalizmom Hannah Arendt usporedila je s ludilom koje mu je, a ona je to ponajbolje znala, ujedno i oduzelo moć razmišljanja. Nakon što je Heidegger odstupio s rektorske funkcije, kako to svjedoči sama Hannah Arendt, »ponovo je postao onaj stari Heidegger«. O tome je li se ikada doista pokajao zbog svog političkog angažmana ili se samo razočarao, nažalost, još uvijek ne znamo dovoljno.

predstavlja ideal majstorstva. To je, bez sumnje, ona počast ili zvanje koje bi i on sam, da je mogao, najradije prihvatio.

Biti pri izvoru umjetničkog djela, za majstora mišljenja, baš kao i za majstora umjetnosti, znači uvijek biti na početku, pa čak i onda kada je svijet uslijed globalne deteritorijalizacije i sveopćeg ustrojavanja postao golemim aparatom u kojemu se više gotovo i ne čuju posebnosti jezika i povijesti nekog naroda. Heidegger je, kako svjedoči i kasnija razrada misli o povijesti kao Sagi kakvu nalazimo u njegovom »Pismu o humanizmu«, već i u ovdje prikazanom djelu imao na umu ovu mogućnost. Ono što je Heidegger nazivao Sagom čovjeka modernoga doba, daleko je od puke povijesti jednoga naroda i jedne zemlje, daleko i od nacionalsocijalizma i od komunizma i od amerikanizma. Saga kao priča ili kaža zapravo je meta-povijest koja prethodi povijesti svakog naroda i svake zemlje. Saga može doista biti is-kazana jedino u umjetnosti kao nekom vidu majstorstva. Za sada neka bude rečeno tek toliko da *majstor umjetnosti*, kakvog susrećemo u raspravi o izvoru umjetničkog djela, i nije ništa drugo nego prvi ob-lik u kojemu se u Heideggerovoj filozofiji javlja njegova kasnija, daleko poznatija dramska figura — čovjek kao *pastir bitka*.

183

Deleuzeov put

O Heideggerovoj raspravi o izvoru umjetnosti napisane su do sada već stotine tekstova. Ulaziti u sve horizonte njezinih mogućih tumačenja, baš kao i tumačiti utjecaj Heideggerove filozofije na suvremeno mišljenje, jedva da uopće ima smisla. Neka bude rečeno samo to da se Heideggeru danas događa upravo ono što se u Grčkoj dogodilo njegovom najvažnijem prethodniku, Parmenidu. Nerazumijevanja njegova djela daleko je više nego njegovih pravih nastavljača i sugovornika, a njegovi ga se učenici ritualno odriču kao što se Platon, da bi izborio vlastitu filozofsku poziciju, u dijalogu »Sofist« odrekao »oca našega Parmenida«. Spomenut ćemo samo neke od temeljnih nesporazuma Heideggera s onima koji se, priznali to ili ne, mogu smatrati njegovim učenicima.

Prvi problem u percepciji Heideggera, treba otvoreno reći, predstavlja njegov rektorski angažman u vrijeme nacionalsocijalizma. Ne samo distanciran odnos prema kolegama, nego i distanciran odnos prema vlastitoj ulozi u vrijeme vladavine nacionalsocijalizma i danas izazivaju podozrenje, osobito kada čitamo o nastanku povijesnoga naroda u istini umjetnosti, sintagmi koja neobično podsjeća na onu o samopotvrđivanju (*Selbstbehauptung*) njemačkoga naroda pod Adolfom Hitlerom izrečenu u zloglasnom Heideggerovu nastupnom rektorskom govoru. Na ovome mjestu započinje, znamo, distanciranje nekih Heideggerovih bivših učenika od svojega učitelja, o čemu obaviješteni čitatelj već dovoljno zna na temelju radova Hannah Arendt i Emmanuela Lévinasa. Etičke refleksije Heideggerove životne putanje, međutim, ne smiju nas udaljiti od biti i značaja njegove filozofije. Koliko je teško razlučiti Heideggerovu filo-

zofiju od njegovih osobnih zabluda, svjedoči upravo metafizička etika Emmanuel Lévinasa koja se od opravdane kritike i plodne nadogradnje s vremenom pretvorila u osobni obračun s likom i djelom Martina Heideggera. U sličnu zamku upadali su čak i ponajbolji njemački filozofi nastojeći svoj odnos prema Heideggeru utemeljiti isključivo na etičkim ili političkim pitanjima, izbjegavajući istodobno teško pitanje o zadatku mišljenja koje je Heidegger postavio svim generacijama koje ga slijede.

Nakon nekritičkog odbacivanja, naravno, kao druga nevolja s Heideggerom, javlja se nekritičko oponašanje, pa čak i obožavanje njegova djela. O tome je dovoljno reći samo jedno. Jedini način da se uopće oda počast Heideggerovu mišljenju jest vlastito kritičko mišljenje. Jedino u tom slučaju susret s ovim majstorom mišljenja može biti plodonosan.

Treći problem s kojim se susrećemo kada promotrimo naslijeđe njegove filozofije, mogli bismo nazvati površnim eklekticismom. Izdvojiti neki moment Heideggerove filozofije i od njega napraviti svoju priču, pokušali su mnogi, ali nikome, naravno, to nije donijelo previše sreće. Za one pak, koji su, poput njegova možda i najvažnijeg nastavljača Hansa–Georga Gadamera, znali u plodnom susretu s Heideggerom doista nastaviti svojim vlastitim putem, i sam bi Heidegger, upitan koliko moderna fenomenologija duguje njegovu djelu, znao reći — to je nije moja, nego Gadamerova stvar.

Manje sreće od Gadamera imali su oni filozofi koji su, poput nekih predstavnika francuskog poststrukturalizma i postmarksizma, Heideggera prihvaćali samo u prigodnim detaljima, izbjegavajući sâm kontekst Heideggerova mišljenja. Tako ne možemo ne primijetiti koliko Badiouove misli o »procedurama istine«, kao i cijeli koncept »istine i događaja« duguju Heideggerovu mišljenju, a da istovremeno neprestano izbjegavaju direktan susret ili raspravu s Heideggerom. Kada Badiou, primjerice, govori o četiri generičke procedure istine i problemu njezina ušavljenja na samo jedan od nosivih uvjeta filozofije (*matem, poem, politička invencija i istina ljubavi*)⁵⁰, teško je ne vidjeti koliko ove »procedure« duguju Heideggerovu učenju o mnogostrukom načinu događanja istine. Istovremeno, Badiouov zahtjev da se »stvar filozofije« spasi tako da se jednostavno prekine s nekakvim njezinim zarobljeništvom u mreži »šavova«, tj. zahtjev za njihovim »prekidanjem« i ponovnim početkom filozofije, gotovo je ogledni primjer onoga što Heidegger zove neutemeljenošću (i površnošću) modernog mišljenja. Događaj istine, naime, nije nešto na što se čovjeka može prisiliti. Mišljenje naviknuto na boravljenje u sferi ideologije i teologije uopće ne dopire do one meta–povijesne dimenzije Zgode ili događaja koju smo ovdje razložili u susretu s Heideggerom. Heideggerov pokušaj da mišljenje utemelji u onom *sudbinskom* koje je istodobno ne–odvojivi znak povijesnosti nije, kako je to mislio Habermas, tek nekakav proizvodni dionizijski mesi-

50 Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

janizam⁵¹, nego nastojanje da se mišljenje ponovo utemelji u onome doista bitnome, tj. povijesti kao događaju (*res gestae*), a ne u pukoj interpretaciji događaja unutar jedne *moгуće* povijesti (*historia rerum gestarum*).

Za razliku od Alaina Badioua, Gilles Deleuze je znao promišljati izvornu vrijednost događaja naspram njegova poništavanja u šumi interpretacija. Pa ipak, ni njegova anti-filozofija koju je on sam na tragu Nietzschea interpretirao kao anti-platonizam (koji je, bez sumnje, inspiriran upravo Heideggerovim pozivom na *prebolijevanje* metafizike) ne dopijeva dalje od Bergsonove intuicionističke kritike racionalizma na kojoj se, uostalom, i zasniva. Točnije rečeno, Deleuzeova se misao u svom polju apsolutne imanencije neprestano kreće u krugu mistične moći »čistoga života« i tako nikada ne dolazi do bitnoga u-vida u ono što je Heidegger vidio kao prijevor između zemlje i svijeta, tj. kao *meta-povijesnu igru* čovjekova su-sreta s bitkom utemeljenu na stvaralačkoj igri prirode (pra-prijevoru).

Deleuze, doduše, svoje mišljenje i sam temelji na invenciji ili otkrivanju problema koji nisu ništa drugo nego »ultimativni elementi prirode«. Priroda za njega nije neka sudbinska zatvorenost u povijesnu zgodu, nego slobodna igra u kojoj se »singulariteti života« u susretu s morem »diferencijalnih odnosa« neprestano pro-izvode u različitim aktualizacijama čija potencija leži u sferi a-personalne i predindividualne »virtualne domene«. Ova virtualna domena, koja se poput Bergsonove virtualne prošlosti neprestano formira u svakom trenutku sadašnjosti, nepresušno je vrelo »razlika«, tj. beskonačnih mogućnosti aktualizacija nekog singularnog oblika života. Da bi sačuvao »moć života« od svih nasrtaja na njegovu slobodu, tj. slobodu njegove aktualizacije, Deleuze je, poput Lévinasa, razvio čitavu jednu novu metafiziku, metafiziku ponavljanja i razlika, koja na koncu odustaje od bilo kakve definitivne personalizacije ili, kako bi to rekao Heidegger, *učvršćivanja* istine u formi nekog bitnoga lika koji iskršava u zemljom ob-vezanoj povijesti.

Premda u analizama Proustova romana »U potrazi za izgubljenim vremenom«, kao i u prikazu Godardovih filmova i sam govori o vježbanju ili zanatstvu kao izvoru mišljenja i umjetnosti, takvom koje ima za cilj razumjeti »duboko suučesništvo uma i prirode«, Deleuze temelj ili »nesvjesni izvor života« radije prisposobljuje s morem, nego sa zemljom.⁵²

Tako bi naukovanje (*apprentissage*) života za Deleuzea, prije nego s građenjem i ustanovljavanjem na čvrstome tlu, bilo usporedivo s plivanjem u kojemu se u neustanovljivom susretu s »morem nesvjesnog« događa »uvijek nova« konjukcija singularnih točaka mora i plivača. Do praga svijesti ili prepoz-

51 Jürgen Habermas: *Filozofski diskurs moderne*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1988.

52 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

navanja *znakova života*⁵³ ne dovodi nas neka učvrstiva istina, nego ova neprestano pre-slažuća igra života (*assemblage*).

U studiji *Proust i znakovi* iz 1964. godine, Deleuze na tragu Proustova romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* ustvrđuje kako postoje *svjetovni znakovi* ugladena društva, nepostojani *znakovi nehotičnih sjećanja*, *ljubavni znakovi* strasti i ljubomore, te *imaterijalni znakovi umjetnosti*.⁵⁴ Proustovo djelo za Deleuzea, dakle, predstavlja dnevnik naukovanja ili vježbeništva, tj. proces učenja koji se odvija pomoću interpretacije znakova. Ovo učenje nije nikakvo stjecanje vještina ili informacija, nego otkrivanje uvijek novih načina opstojnosti i razumijevanja svijeta. Filozofija kao napor mišljenja za Deleuzea nije djelatnost naše volje, niti neka čovjeku urođena (prirodna) ljubav prema mudrosti, nego se ona javlja tek kada se čovjekove apstraktne i konvencionalne istine sudare s »izvanjskim«
znakovima života.

Istina na koju čovjeka upućuju ovi vanjski znakovi je, kako to kaže Deleuze u svom tumačenju Proustova djela, slučajna i neizbježna. Objekt mišljenja je taj koji izabire misao i prinudno je stavlja u pokret. Dok tzv. zdravi razum svijet organizira prema fiksnim identitetima i stabilnim prostorno-vremenskim koordinatama, za Prousta i Deleuzea dinamičko odvijanje svijeta predstavlja proces neuhvatljiv zdravom razumu i njegovim kategorijama. To je proces neprekidnog *postajanja* u kome sve što postoji biva izloženo neprestanoj metamorfozi koja onemogućava bilo kakvu postojanu identifikaciju i specifikaciju bića. Ako se u tom procesu neprekidnog postajanja ipak pojavljuje neko znanje, onda se ono može zasnivati jedino na onoj virtualnoj domeni u kojoj obitavaju faktične biti čiste imanencije svijeta koje je Proust nazivao »esencijama«, a Deleuze »razlikama«. Ove esencije ili razlike, prema Proustovim riječima na koje se poziva i Deleuze, bivaju kao »*realne ali ne i aktualne, idealne, ali ne i apstraktne*«.

53 Svaki znak zapravo je neki odnos prema vremenu. Svjetovni znakovi govore o izgubljenom vremenu kao vremenu svijeta, tj. o univerzalnoj i neizbježnoj alijenaciji, propasti i nihilizmu sámoga svijeta. Znakovi ljubavi govore o izgubljenom vremenu pojedinca kao vremenu zavaravanja i razočaranja koje nastupa kada ljubavne veze dođu do svoga kraja. U senzualnim znakovima, koje su za Proustova junaka Marcela predstavljali lipov čaj i kolačić madleine, pojedinac ponovo zadobiva i pronalazi ono što je izgubio u prošlosti (ovi su znakovi istovjetni s Bergsonovom virtualnom prošlošću koja u svojoj čistoj formi egzistira jedino u snovima ili u neuvjetovanom ponavljanju prošlosti (*déjà vu*)). Imaterijalni znakovi umjetnosti, baš kao i posljednje poglavlje Proustova romana, govore o ponovo pronađenom vremenu. Vrijeme umjetnosti je čista esencija vremena, tj. perpetualni izvor vremena, jer sa svakim novim umjetničkim djelom svijet ponovo na-stupa u svoj bitak. U umjetnosti se svijet uvijek događa po prvi puta. Premda se Deleuze u svojim analizama ne poziva na Heideggera, moment umjetnosti kao uspostavljanja svijeta sam po sebi upućuje na njegovu raspravu o izvoru umjetnosti.

54 Više o tome vidi u: Ronald Bogue »Deleuze's Way«, »Ashgate«, University of Georgia, USA, 1988.

Istinsko učenje, učenje uz pomoć znakova, čovjeka dakle neprestano odvođi dalje od iluzornosti i običajnosti zdravoga razuma, tj. prema istinama koje se manifestiraju kao biti i razlike, tj. *esencije* i *diferencije*. Vidimo, međutim, kako nas Deleuzeov anti-platonizam putem oživljenog Bergsonova vitalizma na koncu (zaobilaznim putem) ponovo dovodi upravo u Platonov svijet esencija. Deleuzeova vizija svijeta kao jajeta (ovuma) koje se dijeli i multiplicira u procesu postajanja kao svojevrsnom prolazu koji vodi od virtualnog k aktualnome, premda se nastoji zasnovati isključivo na planu imanencije, zapravo je (još uvijek) posve Platonistička slika svijeta. Ono na što nas imaterijalni znakovi umjetnosti na koncu upućuju jest neka *neustanovljiva* imanentna virtualna domena koja, baš kao kod Platona, premda je istovremena s postajanjem, biva kao neko posebno ili izdvojeno carstvo.

To što u Deleuzeovom virtualnom carstvu više ne obitavaju ideje nego *razlike*, ne mijenja previše na stvari. Deleuzeove razlike, baš kao i Platonove ideje, u svojoj perpetualnoj beskonačnosti zapravo egzistiraju, tj. funkcioniraju izvan svih temporalnih markera, tj. kao čiste potencije svakog temporalnog uprisućivanja ili aktualizacije.

Jasno je, dakle, da Deleuzov anti-platonizam i njegova ustrajna borba protiv svih transcendentih figura koje nastoje zaposjesti polje »čistoga života« u kome se, prema Deleuzeu, temelji istinska filozofija, nije ništa drugo nego francuska verzija Nietzscheovog obrnutog platonizma. U tom smislu, i ona potpada pod istu kritiku s kojom Heidegger dovršava svoje dugogodišnje druženje s Nietzscheom — svako puko preokretanje ostaje vezano uz bit onoga što preokreće. Drugačije rečeno, svako novo »zasnivanje« filozofije nakon Heideggerove kritike njezina povijesna puta od Platona do Nietzschea kao vladavine istog, tj. »onto-teo-logije« kao neprestanog kruženja oko »biti bića« u smislu onog najbićevnijeg ili najuzvišenijeg, pokazalo se kao ponovni pad u metafiziku.

Ipak, upravo nas Deleuzeovo razumijevanje mišljenja kao naukovanja ili vježbanja (*apprentissage*) u razumijevanju znakova vremena, kao i njegovo tumačenje povijesti moderne filozofije kao svojevrsnog natjecanja njezinih temeljnih dramskih persona (nadčovjeka, pastira, šegrta, prijatelja, neprijatelja, nomada) vodi na jedini mogući put na kome može doći do plodonosnog susreta s Heideggerom. Taj put upućuje nas upravo na Heideggerovo razumijevanje mišljenja i umjetnosti kao *zanata* čiji je najviši izraz fenomen majstorstva. Ako je Heideggerovo »Pismo o humanizmu« bilo pokušaj da se temeljne ideje njegova glavnoga djela »Bitak i vrijeme« ponovo naglase uz pomoć dramske persone ili lika pastira kao čuvara sámoga bitka, tada je njegova rasprava »Izvor umjetničkog djela« prije svega osvjetljavanje čovjekove egzistencije uz pomoć pomalo sakrivenog, ali ipak jasno ocrtanog lika *majstora* umjetnosti (*Meister der Kunst*).

Filozofija i umjetnost nakon kraja povijesti

Tko je to majstor? Da bismo razumjeli Heideggerov lik majstora, moramo se ponovo osvrnuti na Gillesa Deleuzea. Majstorstvo, kao najviši izraz zanatstva, od grčkih se vremena, preko srednjega vijeka (možda i najsvjetlijeg razdoblja za slobodu zanata), pa sve do naših dana, ukoliko se vrijeme u kome Heidegger piše svoju raspravu uopće još može nazivati našim, zasnivalo na dva naizgled neupitna temelja: na određenoj *zemlji* i na određenom razumijevanju vremena kao *povijesti*. Što to znači? To znači da Eshil i Vergilije, Donatello i Juraj Dalmatinac, Michelangelo i Dürer, ali još i Rodin i Goethe, trebaju zemlju na kojoj utemeljuju svoja djela, zemlju u kojoj provode svoje naukovanje, kao i njezine ljude kojima se, na kraju krajeva, obraćaju. Jednako tako, svaki majstor treba *svoje* vrijeme, ne samo kao povijest svoga naroda ili svoju osobnu povijest, nego i kao vrijeme svog naukovanja ili pak kao vrijeme kojemu *posvećuje* svoje djelo.

188

Svako umjetničko djelo po-svećeno je nekom vremenu i nekoj zemlji. Beethovenova Peta simfonija, baš kao i Mendelssohnova »Škotska« i »Reformacija«, Mahlerova Četvrta i »Posvećenje proljeća« Igora Stravinskog, nisu mogli nastati izvan nekog određenog vremena i neke određene zemlje, jer upravo zahvaljujući svom vremenu i njemu pripadnoj zemlji, njihova se djela uzdižu (oblikuju) u svom istinskom, za one buduće možda i bezvremenskom značenju. Isto, naravno, važi i za Servantesa, Borgesa ili Kafku. Čak i suvremena umjetnost, umjetnost koja se obraća danas već posve globaliziranom i deterritorijaliziranom svijetu, kako to svjedoče primjerice djela Andyja Warhola, Boba Dylana ili Thomasa Bernharda, vezana je, ukoliko se u njoj još uvijek događa neko majstorstvo, za *svoju* povijest i *svoju* zemlju više nego što bi to njezini autori uopće htjeli. U svom zajedničkom djelu »Što je to filozofija«⁵⁵, Gilles Deleuze i Félix Guattari, u poglavlju nazvanom »Geofilozofija«⁵⁶, pokušavaju se obračunati upravo s ovim, naizgled samorazumljivim pojmovima zemlje i povijesti.

Uzaludno je, kažu Deleuze i Guattari, tražiti neki nužni i analitički razlog koji bi filozofiju povezivao s Grčkom. Heideggerova refleksija o bitku i biću nužno je vezana uz zemlju i teritorij, kako to posvjedočuju teme gradnje i prebivanja. Ono što je zajedničko Heideggeru i Hegelu jest da su odnos Grčke i filozofije shvatili kao iskon, s tom razlikom što za Hegela Grci nisu uspijevali posve domisliti (reflektirati) svoj odnos prema Subjektu, dok Heideggerovi Grci ne uspijevaju izraziti svoj odnos prema Bitku. Za obojicu je poanta u tome da se filozofija nužno poistovjećuje s nekom svojom vlastitom poviješću.

55 *Šta je filozofija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad, 1995.

56 Dostupno u prijevodu Borislava Mikulića na: deenes.ffzg.hr/~bmikulic/.../Sto%20je%20filozofija.pdf

I kod Hegela i kod Heideggera se Grk, lišen teritorija, ponovo nastanjuje u svom vlastitom jeziku i svom jezičkom blagu, tj. u glagolu biti. I Hegel i Heidegger ostaju historicisti razmjerno tome koliko povijest postavljaju kao *formu nutrine* u kojoj se pojam razvija ili nužno razotkriva svoj usud. Za Deleuzea i Guattarija, međutim, ova slika, slika u kojoj se Bitak po svojoj strukturi ne prestaje vraćati natrag kada se kreće (tj. događa se kao povijest koja započinje kod Grka, a nakon raseljavanja u tehničko–svjetskom razvoju ona se tobože ponovo nastanjuje u nacional–socijalizmu), ne odgovara onome što se doista dogodilo u Grčkoj. Pozivajući se na Nietzscheova razmišljanja o koristi i šteti historije za život, Deleuze i Guattari ustvrđuju kako se filozofija mora osloboditi te apstrakcije povijesnog momenta učinjenog kružnim. Stvaranje pojmova je nepredvidivo, a filozofija se mora misliti kao geofilozofija u radikalnijem smislu nego što su to činili Heidegger i Hegel.

Ona mora početi od nesvodljivosti kontingencije, osloboditi se kulta iskona i povijesti, i početi od, kako je govorio Nietzsche, »moći okoline«. Ono što filozofija nalazi kod Grka nije iskon, nego okolina, ambijent, ambijentalna atmosfera. Iako filozofija u Grčkoj doista prestaje biti komet, ona zapravo otkriva *postajanja* koja nisu povijesna iako padaju natrag u povijest. Time se želi reći kako bi bez povijesti postojanje bilo neodređeno i neuvjetovano, ali postajanje kao takvo (Deleuze sve postojanje misli kao postajanje) nije nešto što je samo po sebi povijesno. »*Sam događaj ima potrebu za postajanjem kao za nekim nepovijesnim elementom (...) postajanje nije povijesno i danas povijest označava samo skup uvjeta, kolikogod da su recentni, od kojih se odvajamo da bismo postajali, odnosno da bismo stvorili nešto novo.*«⁵⁷ Ako se filozofija pojavila u Grčkoj, zaključuju Deleuze i Guattari, onda je to prije slučaj kontingencije nego nužnosti, prije iz ambijenta ili okoline nego iz iskona, prije iz događanja nego iz povijesti, prije iz milosti nego iz prirode.

Geo–filozofija, koju je kao takvu utemeljio već Friedrich Nietzsche poigravajući se nacionalnim karakterima francuske, engleske i njemačke filozofije, za Deleuzea i Guattarija, dakle, nije ništa drugo nego emancipacija zemlje od njezine vlastite povijesti. Nastavljajući se na Nietzschea, Deleuze i Guattari, i ne primjećujući, upadaju u vlastitu zamku kada pojam geofilozofije pokušavaju čitatelju približiti poigravajući se stereotipovima koji su, kao i kod Nietzschea, utemeljeni u *povijesnom* konceptu mentaliteta naroda. Oni tako ustvrđuju kako Engleska, Amerika i Francuska žive kao tri zemlje ljudskih prava, dok Njemačka ne prestaje s promišljanjem francuske revolucije kao nečega što ne može sama izvesti, jer joj nedostaje raseljenih gradova (u posve grčkom smislu), tj. pati od onoga što se zove *Land*.

Francuzi su, navodno, poput zemljišnih vlasnika čija je renta *cogito*, tj. njihov odnos prema vlastitoj zemlji je prije racionalan i rentijerski nego odnos

57 Prema prijevodu Borislava Mikulića, str. 22

strasti i svetosti. Njemačka nikada ne odustaje od apsoluta i neprestano nastoji ponovo osvojiti grčki plan imanencije kao vlastitu zemlju sada prepuštenu barbarima i nomadima. Englezi pak plan imanencije doživljavaju kao sipko i pokretno pustinjsko tlo ili polje radikalnog iskustva. Zato je njihova kolonizatorska strast opsesija Njemačke, tj. Englezi za Nijemce predstavljaju suvremene nomade koji poništavaju izvornu njemačku strast utemeljivanja svijeta. Ovu kratku prezentaciju svoje geofilozofije, Deleuze i Guattari na koncu sažimaju u dosjetku: »*Francuzi su oni što grade. Nijemci utemeljuju, ali Englezi su oni što nastanjuju*«. ⁵⁸

Aludirajući na Heideggera, Deleuze i Guattari sada tvrde: »*Ukratko, filozofija se reteritorijalizira triput, jednom u prošlosti kod Grka, dugi put u sadašnjici u demokratskoj Državi, treći put u budućnosti u novom narodu i na novoj zemlji. Grci i demokrati se čudnovato izobličuju u tom ogledalu budućnosti*«. ⁵⁹ Opisujući na ovaj način stanje stvari na modernoj, danas već posve deteritorijaliziranoj zemlji, Deleuze i Guattari ipak ustvrđuju kako »*apsolutna deteritorijalizacija ne postoji bez ponovnog nastanjivanja*«.

Ono u čemu se filozofija uvijek iznova nastanjuje jest, prije svega, *pojам*. Taj *pojам*, sada znamo, za Guattarija i Deleuzea nije nužno vezan ni uz kakvu povijest. Štoviše, želimo li se doista nastaniti u pojmu, moramo se otresti povijesti. Nama današnjima, civilizaciji rastresenoj kršćanskom transcendencijom, zapravo nedostaje plan ovog ponovnog nastanjivanja u pojmu. Filozofski *pojам* koji nam treba nešto je što zapravo još nikada nije postojalo. »*Mi danas, mi imamo pojmove, ali Grci ih još nisu imali; oni su imali plan koji mi više nemamo. To je razlog zašto Platonovi Grci kontempliraju pojам poput nečega što je još jako daleko i s one strane, dok mi imamo pojам, mi ga imamo u duhu poput nečeg urođenog, dovoljno je samo reflektirati*«. ⁶⁰ Schelling je to izrazio još preciznije: Grci su živjeli i mislili u Prirodi, a Duh su ostavljali misterijama, dok mi živimo, osjećamo i mislimo u Duhu, tj. u refleksiji, a Prirodu ostavljamo dubokoj alkemijskoj misteriji koju ne prestajemo profanirati. ⁶¹

Ono što nama danas nedostaje, zaključuju Deleuze i Guattari, jest *stvaranje*. Nedostaje nam *otpor* spram sadašnjosti. Stvaranje *pojmov*a (što ovdje zapravo znači mišljenje ili filozofija) u sebi uvijek priziva neki budući oblik. Ono priziva neku novu zemlju i novi narod, takve kakvi još ne postoje. Ova nova zemlja i novi narod ne mogu biti Europa, jer europeizacija nije ništa

58 Isto, str. 26.

59 Isto, str. 29.

60 Isto, str. 25.

61 U ovoj Schellingovoj misli Deleuze i Guattari, naravno, daju i svoju kritiku opsesije suvremenog čovjeka svojom vlastitom psihom koja se pod vladavinom svećenika–psihijatarata pretvorila u izraz mračne, prema čovjeku zapravo nikada prijateljske prirode.

drugo nego povijest kapitalizma. Ona nije *postajanje*, nego osujećivanje potlačenih da postanu.

Sada je zapravo rečeno da postajanje zahtijeva slobodu. Umjetnost i filozofija, ako se već i susreću u toj točki konstitucije zemlje i naroda, više ne daju odgovore na bitna pitanja jer nisu dovoljno slobodne da bi mislile samo postajanje. Novi narod i nova zemlja, primjerice, takvi koji još uvijek najavljuju budućnost polazeći od postajanja, neće se naći u našim demokracijama, jer demokracije su većinske, a postajanje je ono što se po prirodi usteže većinskom. Upravo zato, kažu Deleuze i Guattari, nakon »afere Heidegger« nije lako biti hajdegerijanac. Nije, naime, nikakvo čudo što su Heideggerovi pojmovi uprljani zazornom reteritorijalizacijom (nacizmom), kada danas »*svi pojmovi dopuštaju tu sivu zonu ili zonu nerazlikovanja gdje se borci u jednom trenutku miješaju na tlu i gdje umorno oko mislioca jednog zamjenjuje drugim: ne samo Nijemca Grkom, nego i fašistu stvarateljem egzistencije i slobode*«⁶² »Slučaj Heidegger« za Deleuzea i Guattarija, dakle, prije je pravilo nego neki izdvojen slučaj. Bilo je potrebno da se sramota povijesnog postojanja utjelovi upravo u jednom tako velikom misliocu, kako bi se u punoj mjeri pokazao apsurd povijesnosti. »*Možda je taj strogi profesor bio bezumniji nego što je izgledao. Prevario se u narodu, tlu i krvi. Jer rasa koju su prizvale umjetnost i filozofija nije ona koja se pretvara čistom, nego je ugnjetena rasa, nečista, inferiorna anarhična, nomadska, nepovratno manjinska — ona koju je Kant isključio iz putovanja nove Kritike... Artaud je govorio: pisati za nepismene, govoriti za afazične, misliti za bezglave. Ali što znači »za«? To nije »u namjeri«, čak ni »umjesto«. To znači »ispred«. To je pitanje postajanja*«.⁶³

Ova interpretacija Heideggerova »slučaja«, međutim, ne može pobjeći od poslovične strogosti Heideggerova mišljenja. Tek sada je, naime, Heideggerov lik majstora, kakvim smo ga sretali u raspravi o izvoru umjetničkog djela, postao ponovo dostojan pitanja. Mi »*mislimo i pišemo za same životinje*«, kaže nam Gilles Deleuze. Zato i sam filozof mora postati životinjom da bi životinja postala nešto drugo. Filozof, kakvim ga vidi Deleuze, mora postati stranim samome sebi, svome jeziku i naciji kako bi pripremio put prema novom narodu i novoj zemlji. Umjetnik i filozof ne mogu proizvesti zemlju i narod. Narod se može stvoriti samo u strahotnim patnjama u kojima nema previše mjesta za umjetnost i filozofiju. Ali umjetnik i filozof mogu vlastitom patnjom omogućiti nadolazak naroda. Njima je zajedničko to da pružaju otpor smrti, ropstvu, nepodnošljivom, sramoti, ukratko — sadašnjosti.

62 Isto, str. 28. »Siva zona« o kojoj ovdje govore Deleuze i Guattari je ona faktična i alegorijska zona koncentracijskih logora o kojoj u svojim djelima »Zar je to čovjek« i »Utopljeni i spašeni« govori Primo Levi, tj. zona u kojoj je čovjekov opstanak uvjetovan odustajanjem od etičkih normi.

63 Isto

Ako filozof i umjetnik uopće još imaju neki zadatak, kažu Deleuze i Guattari, onda je on u tome da pred sadašnjost postave *ogledalo budućnosti* u kojemu se ta sadašnjost, kao i cijela povijesna prošlost čovječanstva, nužno izobličuju. Budućnost koja se tako najavljuje nije nikakva utopija, jer svaka utopija još uvijek ostaje robinja povijesti. Čak i kada je u suprotnosti s poviješću, naime, utopija se u nju upisuje kao ideal ili kao motivacija.

Za Deleuzea i Guattarija, dakle, najviši zakon života jest *postajanje* koje u sebi nema ni početka ni kraja, nego samo sadašnjost i okolinu. Zato je ono više geografsko nego povijesno. Stvarati zapravo znači odolijevati povijesti, jer povijest od događaja zahvaća samo njegovo izvođenje unutar stvari ili života, ali događaj u svom samopostavljanju, tj. u svom nastanjivanju u pojmu, uvijek izmiče povijesti.⁶⁴ Baš kao što je to ustvrdio i Foucault, cilj filozofije nije motrenje vječnog, niti je to refleksija historije, nego dijagnosticiranje naših aktualnih po–stajanja. Dijagnosticirati postajanje u svakoj sadašnjosti koja prolazi, to je ono što je Nietzsche pripisivao filozofu kao »iscjelitelju civilizacije« ili, kako bi to rekao Deleuze, pronalazaču »novih oblika imanentne egzistencije«.

Sada nam se kao pitanje zapravo nadaje — u kakvom je uopće odnosu ovaj pronalazač novih oblika imanentne egzistencije s majstorom kao stvarateljem povijesnoga svijeta i povijesne zemlje, one koja danas, kako to tvrdi Deleuze, neminovno ostaje u prašini prošlosti? I Deleuze, kao što smo vidjeli, mišljenje i umjetnost utemeljuje u nekom zanatu ili naukovanju. Pa ipak — dostiže li njegov i Proustov šegrt ikada (i u čemu) ono što je u svakom naukovanju zapravo krajnji cilj i ono doista najvažnije — samo majstorstvo?

Majstori i istraživači

U napomenama o značenju pojma *téhne*, koji je, znamo, Heidegger odredio kao znanje zadobiveno u analogiji sa stvaralačkim činom izviranja same prirode (*fysis*), Heidegger se osvrće i na fenomen *stvorenosti* koji ono djelovno djela pokazuje kao nešto što se događa tek posredstvom umjetnika. Stvorenost djela može se pojmiti samo iz događaja stvaranja. Stvaranje najčešće mislimo kao neko proizvođenje. Pod proizvođenjem se, međutim, uglavnom misli na rukotvorstvo (*Handwerk*) koje, i to sada već znamo, zapravo ne proizvodi nikakva umjetnička djela, nego dogotavlja oruđa i razne druge proizvode.

64 Budući da je događaj za Deleuzea *samo–postavljajući koncept*, on stoji iznad svake moguće interpretacije i nikada ne može biti iscrpljen u samo jednom tumačenju ili jednostranom prepoznavanju problema. Događaj tako nikada ne može biti uhvaćen u povijest, nego svaki događaj predstavlja »čistu rezervu bitka« koja garantira uvijek otvoren put prema budućnosti. Pozivajući se na učenja stoika, Deleuze i Guattari tvrde kako događaji predstavljaju *bestjelesne transformacije* koje se tek putem jezika atribuiraju tijelima i stvarima.

Pa ipak, i umjetničko djelo, kako to kaže Heidegger, »iz sebe« zahtijeva neko zanatsko ili rukotvorno činjenje. »Veliki umjetnici najviše cijene rukotvorno umijeće. Oni se prije drugih trude oko stalno nove izobrazbe u rukotvorstvu.«⁶⁵ Upravo zato, Grci i umjetnika i rukotvorca nazivaju istom riječju — *tehnites*. Razlog zbog kojega se umjetnik razvija tek putem naukovanja u nekom zanatu je taj što zanatska vještina otvara put prema slobodi stvaranja. Nema umjetnosti bez zanata. Posve isto vrijedi i za mišljenje. Umjetnost i mišljenje kao čin stvaranja svoja djela proizvode »ni iz čega« samo zato što su i umjetnik i mislilac ovladali nekom vještinom ili tajnom zanata.

Stvaranje se na koncu pokazalo kao neko puštanje proizlaženja u neko proizvedeno. Ovo puštanje, kako nas je podučio Albrecht Dürer, ne znači nikakvo opuštanje nego upravo krajnji napor, jer umjetničko djelo je nešto što doslovno treba iščupati iz prirode. Iščupati ovdje podrazumijeva »izvlačenje rascjepa«, tj. neko prethodno »crtanje crtaćim perom na crtaćoj ploči«. Drugim riječima, umjetnik kao stvaralac ocrtava ili planira svoje djelo imajući uvijek na umu onaj metafizički rascjep ili prijepor »mjere i bezmjernosti«. Što to znači?

Da bismo razumjeli što doista znači Heideggerov pojam »tlocrta« koji je definiran kao ocrt koji se temelji na mjeri i granici, tj. ono što mi kolokvijalno nazivamo *planiranjem*, moramo ga suprotstaviti tehničkom pojmu *projektiranja*. Kao što to naučava slovenski arhitekt i filozof Janko Rožič⁶⁶, projektiranje je takav plan u kojemu se projekt, ukoliko je usmjeren isključivo instrumentalno, tj. na doseganje nekog cilja, zapravo pretvara u projektil. Projektil zajedno sa sobom na koncu uništava i cilj, tj. ono što se činilo svrhom njegova postavljanja. Za razliku od projekta kao projektila, plan majstora uvijek vodi računa o zemlji kao samo-zatvarajućem ili nad-instrumentalnom temelju svakog svjetovorstva. U istinskom planiranju uvijek biva održan prijepor zemlje i svijeta na način da se jasno uvide i po-stave mjera i granica. U majstorskom »planu igre« tako uvijek biva održan onaj pra-iskonski stvaralački kontrapunkt, i to tako da se nekim puštanjem na koncu uspijeva sačuvati ne samo plan (projekt), nego i cilj (meta) stvaralačke igre.

Misliti i stvarati u kontrapunktu, nasuprot dijalektičkom poništavanju svakog stvaralačkog plana, to je izvorna mudrost majstorstva. Cilj ovdje nije ništa drugo nego ono što su Grci imali pred očima kao *metu*. Pojam *méthodos* do-

65 Martin Heidegger: navedeno djelo, str. 97.

66 Na ovome mjestu moram zahvaliti Janku Rožiču koji mi je, prilikom razgovora u kome sam mu spomenuo namjeru da Heideggerovu raspravu interpretiram polazeći od fenomena zanatstva, dao upozorenje kako se svaka interpretacija zanatstva mora temeljiti na prethodnoj interpretaciji majstorstva. O tome kako se majstorska načela od davnina primjenjuju pri uređenju prostora, a da ljudi koji žive u tom prostoru toga često i nisu svjesni, vidi u knjizi: »Sporočila prostora« (urednici Andrej Pleterski i Mateja Belak), Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2008.

slovce znači *hod* do željenoga *cilja*, ali takav u kome i put (hod) i cilj (meta) bivaju očuvani u svom prijeporu. To je, uostalom i krajnji cilj svakog svjetovorstva kakvim ga vidi Heidegger, tj. po-stavljanja istine kako u politici, žrtvi ili ljubavi, tako i u umjetničkom djelu. Omogućiti puštanjem hod do mete ili cilja — to je sama bit majstorstva kao cilja svakoga zanatstva, bilo u nekoj formi umjetnosti ili formi rukotvorstva.

Znamo također da je ono što omogućuje kako stvaranje, tako i čuvanje nekog umjetničkog djela na neki način djelo sâmo. Umjetnost je pak, u svojoj biti, zajednički izvor umjetnika i umjetničkog djela. I dok se djelo u stvaranju posredstvom umjetnika uzdiže ili postavlja kao događanje istine u prijeporu zemlje i svijeta, umjetnik sam, kaže Heidegger, kao da nestaje u onome što je stvorio. Djelo samo, ukoliko se u njemu doista dogodila istina djela, na koncu ne treba više svoga stvaratelja.

Sada smo ocrтали i drugu karakteristiku lika umjetnika kao majstora zanata. On je onaj koji se trudi oko svog zanata više nego svi ostali, puštajući djelo da dođe do svoga cilja, ali ne zato da bi uzdigao sebe ili proizveo predmete koje može razmijeniti za slavu ili bogatstvo, nego zato da bi proizveo djelo u kome će on nestati kao su-stvaralac umjetnosti u stvaralačkom polju igre u kome djelo biva prepušteno sebi samome, kao i onima koji ga čuvaju. I dok majstore zanata znamo po čuvenju, posredstvom njihove vještine ili znanja, za majstore umjetnosti (*Meister der Kunst*), možemo saznati samo posredno, posredstvom njihova djela, i to tek nakon što su oni sami naučili ostati sakriveni iza svoga djela.

Majstorstvo umjetnika na koncu znači upravo to — postići takvo savršenstvo zanata u kome sam majstor, kao i njegov zanat, ostaju ne samo sakriveni, nego i, kako kaže Heidegger, *napušteni* od samoga djela. Ovaj vid majstorstva na koncu nadilazi i svaku vidljivu vještinu koja se stiče uvježbavanjem pojedine stvaralačke forme ili vrste zanata. Kako se to događa?

Kao primjer sebe-prikrivajuće prirode majstorstva možemo uzeti djela Arnolda Schönberga, Pabla Picassa ili Marcela Duchampa. Schönbergov pomak od Brahmsove i Wagnerove romantične tradicije prema atonalnoj glazbi i dodekafonskoj tehnici, baš kao i Picassov pomak od figurativnog crteža prema kubizmu i ekspresionizmu, ne mogu se zamisliti bez slobode koja je izborena vještinom vrhunskog zanatstva. Svatko tko je vidio Picassove pred-eksperimentalne figurativne crteže zna kako je on majstorstvo dosega već u ranoj mladosti, te da mu upravo to majstorstvo, kao i Schönbergu, omogućava slobodu istraživanja u kasnijem radu. Duchamp svojim ready-made skulpturama i bukvalno pokazuje kako se stvaralačka igra umjetnosti uvijek događa na razmeđu zanata kao tvorbe uporabnih predmeta i stvaralačkog plana umjetnosti. Štoviše, njegovo re-dizajniranje industrijskih predmeta u kvazi-zanatske artefakte umjetnosti svjedoči upravo o izvoru svake, pa i moderne umjetnosti, u duhu zanatstva.

Heideggerova izjava o tome kako bi se slikarstvo Paula Kleea lako moglo uklopiti u njegovu interpretaciju umjetnosti nije stoga, kako se to često zlonamjerno tvrdi, dokaz njegove zaostalosti u prošlosti kao rudimentarnom svijetu srednjovjekovnog zanatstva, nego dokaz da se svaka autentična umjetnost, danas, jučer ili sutra, podjednako zasniva na duhu zanatstva. Bit zanatstva (majstorstvo) nadilazi sve mijene povijesti.

Toj odredbi, bez obzira na to što se u modernoj umjetnosti samo djelo odvaja od stvarovitosti stvari i biva postavljeno u čistom događaju, ne uspijeva umaknuti ni konceptualna ili performativna umjetnost kao tobože posljednji oblik povijesno relevantnog umjetničkog djela. Nakon izlaganja Heideggerove rasprave o izvoru umjetnosti, jasno je da tako shvaćena povijesnost nema nikakve veze s meta-povijesnim značajem postavljanja istine u liku ili formi umjetničkog djela. Performans kao umjetničko djelo, uostalom, zahtijeva majstorsku demonstraciju zanata jednako kao i svako »stvarovito« djelo. U suprotnom on ne može proizvesti »udar« po kojemu se prepoznaje istinsko djelo umjetnosti.

S druge strane, stvarajući svoje nestvarovito djelo kao produkt povijesti duha i povijesti umjetnosti, suvremena umjetnost perpetuira upravo ono razumijevanje umjetničke istine protiv koje se pokušava pobuniti. Želimo li doista raščistiti s događanjem povijesti, tada je ne možemo na silu dovršiti, nego se zablude povijesnosti, baš kao i zablude metafizike, mogu jedino prebolijevati. Kao što Deleuzeov pojam postajanja možemo razumjeti tek kada u vidu imamo fenomen *fin-de-sièclea* koji u modernoj francuskoj filozofiji označava kraj mišljenja utemeljenog u ideji o napretku povijesti, tako i Heideggerov pojam *prebolijevanja* možemo razumjeti tek u kontekstu njegove *meta-povijesti* kao mišljenja utemeljenog na Zgodi, tj. događaju koji se, poput Deleuzeova samopostavljajućeg koncepta, opire svakoj čovjekovoj intervenciji, ali omogućava Sagu u kojoj se smješta svaka moguća povijest.

Priča o smislu ili besmislu, tj. istini i laži same povijesti, smatrao je Heidegger, nije nešto što zahtjeva našu odluku. Povijest mišljena kao *kaža* ili *Saga* istine bitka nije nikakva nacionalistička povijest naroda, nije ideološka povijest partije, niti je ona povijest nekog trenutno prevladavajućeg svjetonazora ili načina proizvodnje svijeta, nego je ona meta-povijesni događaj na kojemu se zasniva svaki početak i kraj, tj. svaka priča ili *saga* o povijesti.

Kada u duhu epohe *fin-de-sièclea* i mi današnji o povijesti govorimo kao o svojevrsnoj histeriji historije, tada zapravo ponavljamo ono što je već Heidegger izrekao svojom kritikom novovjekovnog subjektivizma. To što se događaj povijesti, baš kao i bogovi, nastanjuje u jeziku i povijesti nekoga pojedinog naroda, samo je pri-godni, tj. posljedični, a ne temeljni događaj Zgode bitka. Upravo zato, kada Deleuze pokušava kritizirati, pa čak i prevladati Heideggerov koncept zemlje i na njoj utemeljenoga svijeta, on zapravo misli prekratko.

S novim Argonautima ili istraživačima deteritorijaliziranog, što za Deleu-zea ujedno znači i post-povijesnog svijeta, neće nestati i samo povijesno mišljenje, jer ono je primarno vezano uz proizvođenje zemlje, a ne samo uz priču ili sagu o povijesti. I kada prebolimo histeriju historije kao instrumentalno poimanje povijesti, ostat će neki događaj i neko pamćenje koji nam kazuju priču o čovječnosti. Ta saga ili kaža možda doista više nikada neće biti moguća kao priča o povijesti nekog pojedinog naroda, pa čak niti kao priča koja izvire iz jezika kakvog smo do sada poznavali. Ona će, međutim, i nadalje biti saga o uspostavljanju nekog humanog svijeta, tj. priča o samoj čovječnosti. Misлити postavljene umjetničkog djela ne samo iz prigode povijesti, nego i iz meta-povijesti ili, kako bi to rekao Heidegger, sage koja govori o pra-prijeporu između skrivenosti i otvorenosti, znači u-vidjeti istinski horizont u kojemu se događa i priča o majstorstvu. Majstorstvo nikada nije puka demonstracija vještine, nego je ono takvo postavljanje novoga ili obnavljanje staroga svijeta koje, ujedno čuvajući i proizvodeći zemlju samu, pomaže očuvati i ono što čovjek prepoznaje kao *iskonsko*. Ono iskonsko u čovjeku, dakle, nije nikakav mistični izvor natprirodne moći ili nadljudske snage, nego vjera u postojanje humanoga svijeta, tj. čovječnost sama.

Sada nam je jasno i to da kada govorimo o majstorstvu u umjetnosti, ne govorimo o pukoj vještini koju na svojim zajedničkim nastupima po priredbama i festivalima, primjerice, demonstriraju »tri tenora« ili poznati simfonijski orkestri. Kao što majstorstvo nije puka demonstracija vještine, tako ono nije ni puka skromnost, niti Banksyjeva hinjena skrivenost, nego je njegov istinski karakter vidljiv jedino u uz-postavljanju zemlje i svijeta koje se događa u *stajanju* samog umjetničkog djela. Ovo stajanje nije puko postojanje, nego se ono otkriva kao briga ili čuvanje, zahvaljujući kojoj umjetničko djelo u sebi simbolizira (sabire u-jedno) i egzistenciju umjetnika i postojanje umjetnosti.

Sada smo došli do onoga što je za razumijevanje lika majstora na koji nas upućuje Heideggerova rasprava zapravo najvažnije. Kao što se umjetnost ili »učvršćivanje istine« događa kao »puštanje događanja« koje nije nikakva pasivnost, nego neko djelovanje ili »htijenje«, tako se i djelovanje majstora kao onoga koji ovo puštanje ili događanje istine posreduje, u-istinu događa tek kao »ekstatično-sebe upuštanje egzistirajućeg čovjeka u neskrivenost bitka«. ⁶⁷ Kada govorimo o majstorstvu kakvim ga vidi Martin Heidegger, govorimo ni o čemu drugome nego o onom ek-statičnom kao najuzvišenijem vidu čovjekove egzistencije, tj. čovjekovu u-puštanju u izvornu otključanost (*Erschlossenheit*) samoga bitka.

Ovo »naj« u riječi najuzvišenije ne predstavlja ni slavu, ni čast, ni bogatstvo, pa čak niti istinitost ili neskrivenost bića kao bića, nego egzistencijalnu brigu (*Sorge*) kao ne-prestanu ili stalno obnavljanu *odluku* da se pre-biva ili

67 Martin Heidegger, navedeno djelo, »Dodatak«, str. 149.

stanuje u istini bitka. Jedino u tom smislu čovjekova se ek-sistencija ili iz-stoj u otključanost istine bitka može misliti kao nešto uzvišeno, tj. kao nešto što stalnim prebivanjem pri onome nastajućem ili izvornom nadilazi čovjekovu zapalost u prosječnost i bezličnost (*das Man*) svakodnevice. Odluka da se u-istinu egzistira, tj. prebiva u istini bitka, jest htijenje koje se ponajbolje očituje upravo na samom izvoru, tj. u stvaranju umjetničkog djela. Drugačije rečeno, čovjekovo htijenje svoj najviši izraz ima u istini umjetničkog djela, a ne u nekakvom apstraktnom upisivanju u povijest.

Istinsku povijest stvaraju majstori. To ujedno znači da povijest još uvijek trebamo jedino zbog djela majstora. Sada, kada smo do kraja razložili viđenje majstorstva sakriveno u Heideggerovoj raspravi o izvoru umjetničkog djela, jasno vidimo i to koliko se Gilles Deleuze, kao i mnogi prije njega, požurio u konačni obračun s Heideggerom. Temeljni pojam Deleuzeove metafizike, tj. pojam *postajanja*, bio je, naime, otvoren već u i Heideggerovu promišljanju odnosa umjetnosti i egzistencije kao majstorstva. Majstorstvo i nije ništa drugo nego egzistencija kao pri-bivanje u onome nastajućem, tj. bivanje u onome uvijek otvorenom čistine bitka, koje je u tom smislu istovremeno ono Nietzscheovo vječno vraćanje istoga u kome se prepoznaje u sebe sklanjajuća priroda zemlje, kao i ono Deleuzeovo neprestano postajanje novoga svijeta u uvijek sadašnjoj igri ponavljanja i razlika.

U razumijevanju odnosa egzistencije i majstorstva, tj. poimanju majstorstva kao najvišeg vida egzistencijalne komunikacije (kazivanja sámoga bitka) možemo odčitati i Heideggerov odnos prema onome što je Deleuze nazivao »mišljenjem i pisanjem za životinje«. Iz Heideggerove perspektive, naime, nešto kao »obična« ili prosječna egzistencija zapravo i ne postoji.⁶⁸ Čovjek koji ne egzistira, tj. ne živi u iz-stoju u otključanu neskrivenost bitka, ne skrbi se više, kako bi to rekao Giorgio Agamben, oko *dobroga* života na koji je čovjeka upućivala već i grčka riječi *bios*, nego mu preostaje tek puki opstanak, tj. život kao prosječna, iz-računljiva i pred-ekstatična »gola činjenica«, tj. ono što su Grci mislili pod pojmom *zoe*. Neminovnost patnje za umjetnika i mislioca, dakle, ne proizlazi samo iz napora bivanja u prijeporu između svijeta i zemlje

68 Neki su kritičari Heideggeru zamjerali kako u njegovom »Bitku i vremenu« nije jasno pokazano što bi, nasuprot prosječnosti kao neautentičnom modusu javnosti, trebala biti tzv. *autentična javnost*. Ovaj je prigovor posve promašen. Ono što Heidegger misli pod pojmom egzistencije, naime, samo po sebi nadilazi svaku prosječnost. Tubitak se, kaže se u »Bitku i vremenu«, uvijek oslovljava uz osobnu zamjenicu (»ja sam«, »ti si«). Autentičnost egzistencije, dakle, uvijek je mišljena kao osobina pojedinca, a ne kao bilo kakav »primjerak nekog roda bića kao Postojećeg«. Zato se ne može govoriti ni o kakvoj »autentičnoj« javnosti, jednako kao što ne može postojati nešto takvo kao autentičnost naroda. U tom smislu, bez obzira na svojedobne kompromise s partijom i vlašću, Heideggera od vlastitih skretanja prema kolektivizmu, kao i od optužbi za nekakav pritajeni ili latentni nacizam, ponajbolje brani sama Heideggerova misao.

koji se javlja (svaki put) pri pokušaju kazivanja istine i postavljanju sámoga svijeta, nego ona proizlazi i iz nerazumijevanja bez-lične gomile i otpora koji prosječan čovjek pruža svemu novome kada biva suočen s istinskim svjetovanjem svijeta. Svako uspostavljanje novoga lika onog nadolazećeg u vidu istine koja izvire iz mišljenja ili umjetničkog djela, uvreda je ili »udar« na prosječnu, Deleuze bi rekao životinjsku opstojnost, koja uvijek radije bira toplinu krda ili stada, nego istinsku egzistenciju.

Majstorska egzistencija, promislimo je na taj način, nikada nije stvaratelj pukih iluzija, nego upravo rušitelj eskapističkih svjetova. Jer istinu uspostavlja znajući za tajnu vječnoga prijepora zemlje i svijeta, djelo istinskog majstora uvijek je jednako otvoreno prema novome svijetu, kao što je puno poštovanja prema sebe-zatvarajućem temelju svega života, tj. prema prirodi ili onome što je Heidegger nazivao zemljom. Razumijevajući istinu prijepora koja se u-kazuje ne kao dijalektička igra pre-vladavanja, nego kao vječito napeti stvaralački kontrapunkt, istinski majstor, što za Heideggera ujedno znači i majstor istine, nikada ne bira strane u prijeporu ili život u krajnosti, jer on zna da je istina prijepora zapravo prijepor same istine. Svijet i zemlja, iako različiti, u majstorskom djelu nikada nisu odvojeni.

I zato, kada neki novi Argonauti ili istraživači na putu prema novim svjetovima kakve u svojoj geofilozofiji najavljuju Deleuze i Guattari doista krenu na onaj put koji čovjek oduvijek zamišlja kao put prema nekoj novoj zemlji, oni na koncu neće otkriti nikakvu *novu* zemlju, tj. zemlju drugačiju od one na koju smo već bačeni i koja nam je nekako već dana.

U toj je istini sadržana sva mudrost u kojoj Martin Heidegger, čuvar istine Zemlje u doba sveopćeg eskapizma kao bludnje bestemeljnog svijeta Zapada, svojim majstorskim djelom još uvijek nadilazi postmodernističku imagologiju kao u pukom pojmu ili mašti zarobljeno mišljenje površnih kritičara i intelektualaca. Onaj tko, poput Aristotela koji je tek nakon dvadesetak godina napustio Akademiju svoga učitelja Platona, doista želi poći nekim novim putem u stvari mišljenja, putem na kome svaki istinski mislilac nastoji ispraviti stranputice i zablude svoga učitelja, taj nikada ne smije prerano završiti svoje naukovanje.

I sam je Heidegger svoj put iz vještijeg kruga metafizike našao tek kada je priznao da u vrijeme kada je pisao »*Sein und Zeit*« još uvijek nije posve razumio Aristotela. Zato je svim svojim studentima i doktorantima, kako je to posvjedočio njegov hrvatski đak Danilo Pejović, na rastanku govorio da sada, kada su stekli svoje »majstorsko« zvanje, barem još nekoliko godina nastave proučavati Aristotela.

Istinski majstori, neka to bude i zaključak, uvijek uče na vlastitim greškama. Upravo zato, u stvari mišljenja, svi smo mi još uvijek šegrti Martina Heideggera.

Žarko Paić

Otvorenost i plavetnilo

S Heideggerom na putu prema *drukčijoj* umjetnosti

»Boja me posjeduje. (...) Uvijek će me posjedovati, znam to.
To je smisao ovog sretnog trenutka: Boja i ja smo jedno. Ja sam slikar.«

Paul Klee

199

1. Postav i događaj: umjetnost kao spas?

Posljednji prizori iz filma Luchina Viscontija *Smrt u Veneciji*, kada umirući kompozitor von Aschenbach na pješčanome sprudu Venecije zavaljen u ležaljku udivljeno gleda kako njegova ljubav apolonski lijep dječak Tadzi baca kamenčiće u more, sutonski čista glazba Gustava Mahlera iz *V. simfonije* i otvorenost obzorja u bojama zagasite sunčeve svjetlosti i plavetnila, predstavljaju vrhunac onog što modernu umjetnost događaja uzdiže iz službe banalnosti tehničke svakodnevice. Koreografija smrti umjetnika uprizorena je u novome mediju reprodukcije. Djelo se stapa s događajem. Tehnička priroda slike otvara, pak, mogućnost dokidanja razlike između prisutnoga i prisutnosti, predmeta i stvari, bića i bitka. Što preostaje nije doživljaj rasapa. Ugođaj dekadencije visokoga stila minuloga svijeta nije zasjenjen tek svečanom agonijom ljepote. S posljednjim zvucima Mahlerovih vibracija neba i zemlje slika otvorenosti novoga svijeta u smiraj dana poprima »ono« uzvišeno. To je posljednja točka smisla života. U njoj se pomiruju božansko, čovjek i svijet. Ako se ovim filmom može pokazati kako umjetnost u doba moderne tehnologije prijenosa slike i zvuka ne određuje ni pojam prikazivanja/predstavljanja zbilje (*darstellung, representatio*) niti, pak, simboličko prenošenje neke tajne poruke, čini se da je otvoren put u nešto posve *drugo i drukčije* od metafizičke ukorijenjenosti zapadnjačke umjetnosti u prikaz zbilje i predstavu njezine »istine«.

Otkloni li se i ono što su Nietzsche i na njegovu tragu Heidegger zamjerali Wagneru, naime, čudovišnu estetsku snagu same glazbe kao osjećaja, moderna umjetnost više nema utemeljenje ni u čemu izvan misterija zvuka i slike. Glazba i slika u modernome filmu nisu više ilustracije jezika. To nipošto nisu dodaci u kazivanju mistične faktičnosti događaja svijeta da jest, kako bi rekao Wittgenstein. Naprotiv, jezik kao uvjet mogućnosti svijeta u doba njegove zapalosti u objekte moderne tehnike može kazivati još samo u glazbi–slici onog što proizlazi iz »biti« događaja. Kada jezik svjetuje u brizi za čistoću kazivanja, tada glazba i slika oslobođene dugovjeke službe *logosu* nisu više »uteemeljene« u nečemu ne–umjetničkom. Sam se jezik oslobađa nečuvenoga zah-tjeva da bude racionalan, simboličan, alegorijski zagonetan. Jezik se razumije kao ono biti–između glazbe i slike. Biti–između znači da se zagonetka jezika ne skriva ni u oponašanju prirode (*mimesis*) niti u predstavljanju kulture (*reprezentacija*). Jezik kao zvukolika slika odjekuje između udaljenih gôra. U modernoj umjetnosti taj događaj otpočinje za Heideggera s pjesništvom Rilkea i Trakla, glazbom Stravinskoga, slikarstvom Cézannea i Kleea. Problem moderne umjetnosti postaje potraga za putom između dva različita i ujedno bliska ekstrema. Jedan je estetski poredak, a drugi ideologija–politika novoga društva.¹

Je li taj put spram onog drukčijega od metafizičke umjetnosti Zapada uopće moguć bez promjene same biti istine tog i takvoga povijesnoga svijeta? Ima li u suvremeno doba tehno–znanstvenoga postava nešto uistinu spasonosno u samoj biti umjetnosti koja se od moderne svodi na estetsku autonomiju, a od povijesne avangarde na ideologijsko–političku revoluciju društva? Pitanje o putu spram onog drugoga i drukčijega od čitave metafizičke baštine umjetnosti jest Heideggerovo bitno pitanje nakon »okreta« (*die Kehre*) u mišljenju 1930–ih godina. No, to pitanje nije tek pitanje o mogućnosti druge i drukčije umjetnosti izvan svođenja na postav (*Ge–stell*), koji određuje karakter bitka bića u novome vijeku. To je pitanje, naime, dvostruko:

- (1) o mogućnosti povijesnoga događanja nakon kraja metafizike u tehno–znanostima i
- (2) o mogućnosti smisla ljudskoga bitka u bezavičajnosti tehničkoga svijeta.

U oba slučaja pitanje o mogućnosti jest pitanje o mogućnosti novoga početka mišljenja i pjevanja (filozofije i umjetnosti). Još preciznije: riječ je o umjetnosti *s onu stranu* i o umjetnosti *s ovu stranu* metafizike. Taj transcendentno–imanentni okvir mišljenja uzima za svoje svjedoke misliće–umjetnike koji su označili korak izvan struje moderne umjetnosti preokretanjem njezina unutarnjega poretka. Kako je to riješio Heidegger na svojem putu mišljenja?

1 Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

Za sve koji nastoje otvoriti prostor drukčijem mišljenju o umjetnosti s onu stranu njezina svođenja na dva ekstrema iste nelagode to preostaje trajnom zadaćom. Mogućnosti druge povijesti kao i drukčijega načina boravišta čovjeka sabiru se u onome što u raspravi »Čemu pjesnici?« iz 1946. godine, baveći se Hölderlinovim stihom *pjesnički obitava čovjek na ovoj zemlji*, mislilac kazuje o biti ljudske egzistencije.² Heidegger, dakle, ne postavlja više pitanje »o« ovoj ili onoj umjetnosti–u–svijetu. Obrat je u tome da se pita kako umjetnost svojom zagonetkom razotkriva ono što imenujemo otvorenosću povijesti. Umjesto metafizičkoga pitanja o štovstvu ili biti umjetnosti (*quiditas*), sada je naglasak na onome *kako* i *da* umjetničkoga djela (*quoditas*).³ Da svijet jest i da umjetnost jest kroz umjetničko djelo najveća je zagonetka svijeta. Taj događaj jest prava mistika. Ovo se čini odlučnim. Ne radi se stoga ni o kakvoj Heideggerovoj »filozofiji umjetnosti«, a još manje o estetici.⁴ Da je tome tako svjedoči nešto iznimno značajno: u njegovu cjelokupnome djelu ne govori se pozitivno jedino o estetici i društvu.⁵ Ta dva pojma/riječii svode se za Heideggera na moderne pojmove doživljaja i subjektivnosti subjekta.⁶ Estetika se od novoga vjeka temelji u doživljaju subjekta. Društvo nastaje kao rezultat promjene mo-

-
- 2 Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2003. 8. nepromijenjeno izd., str. 269–320.
- 3 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.
- 4 Takvi su pokušaji tumačenja Heideggerova mišljenja izvedeni u studijama Friedricha Wilhelma von Hermanna, *Heideggers Philosophie der Kunst*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1994. 2. prerađeno i dopunjeno izd. i Juliana Younga, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001. Posve drukčiji pristup Heideggerovu mišljenju umjetnosti, s onu stranu filozofije umjetnosti, podastrijet je u studiji Güntera Seubolda, *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMAL Verlag, Bonn, 2005. 2. pregledano izd.
- 5 Sukob između Heideggera i Adorna ima sve značajke ontologijsko–epistemologijskoga spora u suvremenoj filozofiji. Nije to tek razlika Heideggera i frankfurtske kritičke teorije društva sa svim mogućim posljedicama, pri čemu je Adornova kritika Heideggera u djelu *Zargon autentičnosti* do danas ostala primjer fatalne optužbe kako je Heidegger bio i ostao svojim mišljenjem filozof nacionalsocijalizma. Pitanje kratkotrajnog političkoga angažmana Heideggera preostaje i nadalje izvorom za brojna tumačenja o odnosu političkoga i umjetnosti. (Vidi o tome: Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art, and Politics: The Fiction of the Political*, The Blacwell Publishers, London, 1990.; Miguel de Beistegui, *Heidegger and the Political: Dystopias*, Routledge, London–New York, 1997; Julian Young, *Heidegger, Philosophy, Nazism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.) No, pravi je problem odnosa Heideggera i Adorna u tome što estetika i društvo u metafizičkome okviru mišljenja ne omogućuju prelazak u povijesno mišljenje s onu stranu pojmova kao što su »izraz«, »forma«, »doživljaj« itd. Adornova *Estetska teorija* sagledana iz horizonta Heideggerova razumijevenja postava (*Ge-stell*) moderne tehnike pripada upravo metafizičkome pojmu društva kao subjektivnosti. Vidi o tome: Ian MacDonald/Krzystof Ziarek (ur.), *Adorno and Heidegger: Philosophical Questions*, Stanford University Press, Stanford — California, 2008.
- 6 Martin Heidegger, »Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens«, u: P. Jaeger/R. Lütke *Distanz und Nähe: Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart* (Festschrift Biemel), Königshausen und Neumann, Würzburg, 1983., str. 18.

derne subjektivnosti u industrijski pogon objekata. Moderno industrijsko društvo počiva na ideji subjektivnosti subjekta. Estetika je samo pronađeni izraz za preobrazbu umjetnosti u pogon kulturne politike.⁷ Kada muzej nadomještava grčki hram i kršćansku katedralu nije razoren samo prostor svetosti umjetničkoga djela u shvaćanju svijeta antike i srednjega vijeka. Postavljanje, izlaganje i čuvanje umjetničkih djela u prostoru profanacije modernoga društva preobražava događaj otvorenosti svijeta u estetski čin rasterećenja od radnoga vremena totalnoga pogona. Vrijeme ne–metafizičke umjetnosti i vrijeme suvremene umjetnosti dva su bitno različita vremena. Prvo je izvorno vremenovanje svetkovine događaja, a drugo tehnička vremenitost djela kao estetskih objekata u funkcionalnome prostoru. Povijesno vrijeme umjetnosti grčko–židovsko–kršćanskih izvora Zapada i neohistorizam tehničke vremenitosti dva su bitno različita epohalna pristupa povijesti. Vrijeme izvorne svetkovine i vrijeme tehnike kao kibernetičke tehnologije i tehno–znanosti označavaju povijesnu granicu svjetova. Može li umjetnost biti u svojim bitnim dostignućima na granici tih svjetova? Može li prijeći s onu stranu kruga unutar kojeg ima svoje mjesto i podaruje mu smisao svojim djelima? Pješčana ura i digitalni sat ne mjere isto vrijeme. Prvi je vezan uz ciklički pojam vremena prirode, a drugi uz linearnost umjetne tehnosfere.⁸

Pitanje o modernoj estetici stoga postaje pitanje o neživom prostoru izlaganja umjetnosti kao svijeta objekata.⁹ Prostor umjetnosti u moderno doba ujedno daje odgovor na pitanje o vremenu događanja moderne umjetnosti. Kada Heidegger govori o *topologiji bitka* na seminarima u Le Thoru krajem 1960–ih godina, tada se taj izraz mora shvatiti unutar bitne artikulacije povijesnoga mišljenja bitka. Štoviše, pitanje topologije ili istinskoga mjesta umjetnosti u događaju bit će temeljno pitanje moderne umjetnosti i arhitekture, kako se to razvija u predavanju *Umjetnost i prostor*.¹⁰ Vrijeme događaja moderne umjetnosti stoga je modus vulgarne vremenitosti dinamičke aktualnosti. Predmeti zastarijevaju u samom činu stvaranja novoga. Duchampov estetski objekt (*ready made*) označava ideju suvremene umjetnosti. Kada se umjetnost stapa sa životom, estetizacija svijeta poprima formu dizajna tehnosfere.¹¹ Razlog za radikalnom kritikom estetike jest u tome što tehnički karakter bitka

7 Martin Heidegger, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, GA, sv. 74, V. Klostermann, 2010., str. 191–206.

8 Vidi o tome: Bernard Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation*, Stanford University Press, Stanford — California, 2009.

9 Vidi o tome: Boris Groys, *Topologie der Kunst*, C. Hanser, München, 2003., str. 146–160.

10 Martin Heidegger, »Kunst und Raum«, u: GA, sv. 74, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2010., str. 197–200. O pojmu topologije s obzirom na odnos Heideggera i tehno–znanosti, teorije kosa i emergencije vidi studiju Beatrice Nunold, *Freiheit und Verhängnis: Heideggers Topologie des Seins und die fraktale Affektlogik*, Verlagsgesellschaft bR, München, 2004.

11 Vidi o tome: Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Hamburg, 1991

proizlazi iz uspostave novoga povijesnoga razdoblja. Takvo doba određuje tehnološko-znanstvena tvorba predmeta, a ne otvorenost bitka u bićima. Heidegger u svim predavanjima od 1935. godine do posljednjih provansalskih seminara krajem 1960-ih bit tehnike misli iz djelatnosti postavljanja (*Ge-stell*).¹² Nabacajem i tvorbom bitka bića (prirode, čovjeka i svijeta) dolazi do nestanka prirode, čovjeka i svijeta u metafizičkome smislu riječi. Božansko se naturalizira, čovjek postaje subjektom, a svijet projektom i konstrukcijom. Od razdoblja novoga vijeka otpočinje proces sekularizacije političkoga i profanacije božanskoga.¹³ Heidegger pokazuje da nastanak prirodnih znanosti kao temelja ideje napretka proizlazi iz mijene biti samoga pojma tehnike. Od grčkoga shvaćanja *techné* do moderne tehnike razvitak pretpostavlja promjenu u samom prijelazu iz teorijskoga u praktički odnos spram prirode, čovjeka i svijeta. Tehnika označava način preobrazbe prirode kao *fyzisa* (bitka bića) u informaciju za daljnju obradu. Jezik kibernetike u tom procesu predstavlja matricu razmjene informacija između sustava. Zato je Heideggeru kibernetika opći model znanosti. U njoj se dovršavaju filozofija i umjetnost.¹⁴

Proces nadomještanja pokazuje nešto čudovišno. Priroda dolazi na mjesto Boga. Subjekt zamjenjuje čovjeka u antropologiji od Kanta do Schellera. Napokon, svijet se ne pokazuje kao pojava, već se sama pojava projektira i konstruira zahvaljujući onome što čini bit novovjekovne znanosti. Napuštanje Husserlove fenomenologije, otpočeto već s *Bitkom i vremenom*, u mišljenju događaja nakon »okreta« 1930-ih godina označava i napuštanje posljednjeg utočišta metafizike u problematici odnosa svijesti i vremena. S postavom (*Ge-stell*) je udaren posljednji čavao u lijes zapadnjačke filozofije kao metafizike. Tehnika čini skrivenu bit u razotkrivanju novovjekovnoga svijeta. U tom metafizičkome sklopu umjetnost postaje slugom tehnike. Pad na razinu »unutarnjega« osjećaja i subjektivnoga doživljaja njezin je epohalni udes. Estetika i društvo su, dakle, pojavni likovi metafizičke »slike svijeta«. Za modernu paradigmatičku umjetnosti doživljaj pripada autonomnoj moći subjekta. Na samom početku odjeljka iz predavanja 1938. godine o »Umjetnosti u doba dovršenja novoga vijeka« Heidegger kaže:

»Umjetnost dovršava u ovom razdoblju svoju dosadašnju metafizičku bit. Znak toga jest nestanak *djela* umjetnosti, ako ne čak i umjetnosti same.«¹⁵

12 Martin Heidegger, *Leitgedanken zum Entstehung der Metaphysik, der neuzeitlichen Wissenschaft und der modernen Technik*, GA, sv. 76, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2009., str. 319–382.

13 Vidi o tome: Giorgio Agamben, *Profanations*, Zone Books, New York, 2007.

14 Martin Heidegger, »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«, u: *Zur Sache des Denkens*, GA, sv. 14, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2007., str. 67–90.

15 Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1997, str. 30.

Prelazak umjetnosti u formu tehnike sjedinjuje estetiku i moderno industrijsko društvo. U gradnji autoputova, zračnih luka, terminala mijenja se »priroda«. Umjetnost kao proizvođenje (*poiesis*) dopijeva do tehničke forme ozbiljenjem svojih posljednjih mogućnosti. Nestanak djela, a opasnost je tako velika da Heidegger govori i o nestanku same umjetnosti, svjedoči o usponu dva ekstrema: estetskoga kiča i političke propagande.¹⁶ Pojmovima ustroja (*Anlage*) i treninga doživljaja (*Erlebnisschulung*) upućuje se na to da je društvo i estetski način oblikovanja okolnoga svijeta rezultat tvorbe tehno-znanstvene paradigme svijeta. Sve u tom sklopu funkcionira. Postavljena u odnose kojima upravlja pojam temelja, racionalnosti, uma, umjetnost se poima estetizacijom svijeta, a društvo racionalizacijom potreba.¹⁷ Rezultat tog procesa nastanka modernoga društva industrijskoga pogona pokazuje se u promjeni mišljenja i otuda nastalih pojmova moderne umjetnosti. U središte ulazi pojam »života« iz biologijskih znanosti. U skladu s time umjetnost postaje »izrazom« tog novoga »života«. Kada se to ima u vidu, tada je bjelodano da Heidegger na doista navlastit način misli analogijski. Doba tehnike kao postava (*Ge-stell*) nije tek razdoblje »svjetske noći« ili bezavičajnosti čovjeka (*Heimatlosigkeit*). To je doba u kojem vlada dovršena metafizika na kraju svojih povijesnih mogućnosti kao doba estetike i društvenih odnosa totalne ustrojenosti svijeta (*An-lager*). Može se s pravom kazati da u tom načinu mišljenja umjetnosti epohalno različitih svjetova analogija između onoga minuloga, koje Julian Young naziva »grčkom paradigmom« u Heideggera, i onoga nadolazećega koje se ne može predvidjeti sa sigurnošću jer odluka o promjeni biti umjetnosti još nije pala, ima kao i u Marxa dvostruko značenje:

- (1) kritiku modernosti zbog bezavičajnosti čovjeka u tehničkome svijetu jednoznačnosti i jednolikosti egzistencije;
- (2) otvorenost povijesti u događaju nadolazećega gdje spomen (*Andenken*) na iskonski događaj umjetnosti u svetkovini zajednice (*polis*) označava prelazak granica metafizičkoga sklopa historizma

No, razlika je u tome što Marx pripada antropologijskome obzorju povijesti društvenih odnosa. Zato mu komunizam nije tek analogija s idejom polisa, nego nužan povijesni obrat modernoga kapitalizma u radikalnoj revoluciji svijeta uopće.¹⁸ Aluzijama na Marxa u predavanjima okupljenim pod nazivom *Besinnung* Heidegger će reći da povijesno mišljenje bitka iz *Bitka i vremena* nije ni »revolucija« niti »radikalizam« metafizike u značenju prakse. Mišljenje

16 Martin Heidegger, *Besinnung*, str. 31.

17 Vidi o tome: Miguel de Beistegui, *The New Heidegger*, Continuum, London — New York, 2005

18 Vidi o tome: Vanja Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Povijesno mišljenje kao kritika kriptofilozofijskog ustrojstva Marxove misli*, Globus, Zagreb, 1987. 2. prošireno i popravljeno izd.

»destrukcije« metafizike valja shvatiti »oslobađanjem« drugoga početka i stoga pripremom za nadolazeće mišljenje.¹⁹ Takvo mišljenje iziskuje drugu i drukčiju umjetnost. Ono što određuje umjetnost (*Kunst*) u doba postava svodi se na službu tehnici. Umjetnost, dakle, svojom estetskom ustrojenošću i treninjom doživljaja služi subjektu konstrukcije. Uslužnost se odnosi na raspolaganje drugome, ali ne u smislu puke funkcije. Metafizičko podrijetlo tog stanja biti-na-raspolaganju, što će u kasnom mišljenju Foucaulta označavati pojam dispozitiva, proizlazi iz promjene ranga uzroka. Kod Aristotela je *causa efficiens* na trećem mjestu, a u novome vijeku na prvome. Umjetnost koja funkcionira kao pogon u doba tehnike ima karakter instrumentalne pragmatike. Isto se događa s jezikom. Kazivanje (*Sagen*) prelazi u tehnički sklop informatike. Pravi izraz za to je vizualizacija pojmova. U kibernetičkoj estetici jezik služi logici »izračunate slike«, kako to izvodi teoretičar novih medija Friedrich Klittler.²⁰ Ona druga i drukčija umjetnost, koju Heidegger vidi u nadolazećem te stoga sam izraz u spisima i predavanjima iz 1950-ih piše znakom prekrivenosti kao i riječ bitak (*Sein, Kunst*), uvodi u događaj susreta neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika.

»Umjetnost... pripada u događaj«²¹

Nasuprot svijetu moderne tehnike i njoj pripadne apstraktne ili nepredmetne umjetnosti stoji ne-metafizički iskon u umjetnosti Grka te postmetafizička otvorenost nadolazeće umjetnosti. Govor o povratku iskonu mora biti istodobno svagda i nagovor na mišljenje drugoga početka. Analogija je u tome što Heidegger ono nadolazeće nastoji misliti emergentno. Događaj iskrsava. U njemu se stječe ono pruženo-podareno i tako navlastito prisvojeno bez naloga vlasništva novovjekovnoga subjekta. *Dar, zgoda i prisvoj* obilježavaju složenost te vodeće riječi Heideggerova mišljenja nakon »okreta«.²² Metafizički sklop mišljenja već je uvijek onto-teologijskoga ustrojstva. Bitak-biće-Bog čine ovu trijadu metafizike povijesno »nužnom« i »neizbježnom«. U svim verzijama metafizika označava mišljenje početka i kraja (*arché* i *eshaton*). Heideggereova je iznimna izvornost u tome što je metafiziku od početka *logosa* do kraja u kibernetici i tehno-znanostima sagledao kao sudbinu i događaj zapadnjačke povijesti. Umjetnost pripada metafizičkoj sudbini i događaju zapadnjačkoga svije-

19 Martin Heidegger, *Besinnung*, str. 66.

20 Friedrich Klittler, *Gramophone Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford — California, 1999.

21 Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, sv. 5, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1989., str. 73.

22 Vidi o tome. Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera Uvod u problematsku razinu »Sein und Zeit-a« i okolnih spisa*, A. Cesarec, 1988.

ta u svim njegovim epohama. Da bi umjetnost u novome vijeku mogla postati »doživljajem« subjekta i »prividom« supstancije, moralo se dogoditi nešto prekretno u čitavoj povijesti zapadnjačkoga mišljenja. Postavljanjem svijeta kao tvorbe subjekta u tehno–znanstvenoj objektivaciji bića umjetnost postaje estetskom proizvodnjom okolnoga svijeta. S dizajnom se dovršava taj proces *konstrukcije* svijeta. Umjetnička djela nadomještavaju estetski objekti.²³ Kako valja razumjeti gotovo »apokaliptičku« misao o nestanku umjetničkoga djela, pa čak i same umjetnosti?

Ponajprije, taj Heideggerov stav ima težinu unutar njegove mišljenja da je povijest zapadnjačke metafizike povijest *zaborava bitka*.²⁴ Zaborav nije neki propust mišljenja. Isto tako nije riječ ni o zabludi u lutanju povijesnih svjetova od Grka, srednjega i novoga vijeka do suvremenoga doba tehnosfere. U zaboravu se bitka događa »nužna« suigra razotkrivenosti/skrivenosti bitka u njegovoj povijesti. Umjetnost se pojavljuje u toj suigri od trenutka nastanka povijesnoga svijeta Grka. Kao pro–iz–vođenje (*poiesis*) i umijeće spravljanja novoga (*techné*) umjetnost pripada kulturnoj svetkovini događaja božanske prisutnosti. Bez živih bogova nema iskonske umjetnosti u djelima. U zaboravu bitka posrijedi je događaj otvaranja prostora–vremena iskonske zgode prisutnosti u sjaju istine. Sámó biće zasjenjuje bitak kao uvjet mogućnosti njegova pojavljivanja. Umjetnost se za Heideggera od Platona do kraja metafizike u kibernetici pojavljuje kroz pojam izgleda i slike onoga pojavnoga (*eidos*). U njoj prebiva idejni lik koji omogućuje pojavu. Dvojstvo prisutnoga kao bića u pojavljivanju i prisutnosti kao bitka u obzoru vremenitosti čini cjelokupni okvir zapadnjačke metafizike. Kada se bitak povlači iz prisutnosti onoga prisutnoga nije riječ tek o zaboravu bitka u govoru koji nužno ima metafizički karakter tog zaborava, nego je još nešto pogodeno tim udesom/događajem. Udes kao događaj ne znači fatalnost sudbine. Naprotiv, ovdje se radi o oslobađanju prostora za prisvajanje bitka u njegovoj otvorenosti. Preuzimanjem povijesnoga poslanstva preuzima se odgovornost za ono nadolazeće. Zaboravom bitka nastaje razdoblje koje Heidegger od sredine 1930–ih godina, počevši od *Uvođenja u metafiziku*, potom paradigmatičke rasprave iz 1935/1936. godine *Izvor umjetničkoga djela* pa preko predavanja o Hölderlinu 1940–ih godina, naziva »svjetskom noći«, »oskudnim dobom«, »dobom nihilizma«, »dobom bezavičajnosti čovjeka«. Napuštenost bića od bitka postaje povijesnim udesom. Iz najveće opasnosti nestanka povijesnoga svijeta umjetnost poprima moć spasonosnoga okreta izvorima. Kada nestaje umjetničko djelo iz svijeta u korist napretka novovjekovne tehnike, povijesno događanje postaje historijom. Razlikovanje povijesti i historije

23 Abraham A.Moles, »Design und Immaterialität«, u. F. Rötzer (ur.), *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991., str. 160–170.

24 Martin Heidegger, »Platons Lehre von der Wahrheit«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978., str. 201–236. 2. dopunjeno i pregledano izd.

odlučno je za Heideggerovo mišljenje o biti umjetnosti kao sebe-postavljanja-istine-u-djelo (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*).²⁵

Historizam ima svoje prostorno-sekularno mjesto u instituciji muzeja modernih umjetnosti. Ništa se bitno ne mijenja niti danas kada muzeji suvremenih umjetnosti umjesto čuvanja umjetničkih djela organiziraju interaktivne »dogadaje« komunikacije umjetnika i publike, a dokumentacija u doba kibernetike i informacijskih sustava postaje glavnom djelatnošću arhiviranja povijesnoga protijeka vremena. Pitanje je, međutim, postavljeno ipak bitno drukčije. A što ako nestankom umjetničkoga djela nestaje i sama umjetnost? Od kraja 1930-ih do kraja 1960-ih godina u različitim će prigodama u okružju mišljenja zemlje i svijeta izraz za taj udes biti *Kunstlosigkeit* (gubitak umjetničkoga karaktera svijeta). U okviru predavanja o događaju iz *Prinosa uz filozofiju i Besinnung* Heidegger to pitanje razmatra u sklopu kraja metafizike u doba postava (*Ge-stell*). Pitanje o kraju umjetnosti tako pokazuje srodnosti i razlike između Hegela i Heideggera.²⁶ Dva kraja ne mogu biti dvije različite apokalipse. Krajem metafizike imenuje se događaj dovršenja svih mogućnosti filozofije tijekom njezine povijesti. Kada su iscrpljene njezine mogućnosti cilj je dosegnut u ideji, kako bi rekao Hegel. Nakon toga zbilja funkcionira u znaku kraja metafizike. No, budući da Heidegger visoko postavlja umjetnost kao i filozofiju, očito je da njezin usud ne može biti bitno drukčiji od nestanka filozofije u kibernetici. U različitim prigodama 1950-ih i 1960-ih godina ta se misao iskazuje samo drugim riječima, kao, primjerice u raspravi *Pregorijevanje metafizike* te u provansalskim seminarima 1969. godine. Navodimo ono mjesto iz seminara u Le Thoru:

»Čovjek nema tehniku u rukama. On je njezina igračka. U tom pogledu vlada dovršeni zaborav bitka, dovršena skrivenost bitka. Kibernetika postaje nadomjestak filozofije i pjesništva. Politologija, sociologija i psihologija postaju vladavina stručnjaka koji više nemaju najdublji odnos spram svojeg vlastita utemeljenja. U tom smislu moderni čovjek je rob zaborava bitka.«²⁷

Nestanak umjetničkoga djela i možda čak i umjetnosti za Heideggera se ipak ne odnosi na gubitak umjetnosti u onome nadolazećemu. Naprotiv, radi se o mogućnosti nestanka umjetnosti u tehničkome svijetu. Umjetnost je već od novoga vijeka postala prikazom i predstavom samoga postava. U okružju

25 Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2003., str. 25. 8. nepromijenjeno izd.

26 Vidi o tome instruktivne studije Güntera Seubolda, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischen Absicht*, K. Alber, Freiburg/München, 1997. i *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMAL Verlag, Bonn, 2005. 2. izd.

27 Martin Heidegger, *Vier Seminare*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1977., str. 108.

konstrukcije i plana industrijskoga društva ona ispunjava svoju svrhu. Na taj se način njezina bit prometnula u funkcionalno estetiziranje svijeta. Što Heidegger misli s pojmom »estetiziranja«? Od novoga vijeka umjetnost se nalazi uklopljena u pogon moderne industrijske države. U srazu s novovjekovnim načelima znanstvenoga istraživanja metoda i eksperiment ulaze u područje nabačaja bitka bića. Na taj se način priroda razmatra objektom. Nastanak subjekta, pak, odgovara promjeni načina mišljenja unutar epohalno određenoga svijeta. »Estetiziranje« je, dakle, proces preobrazbe svijeta u objekte samoreprodukcije. To je svijet predmetnosti u značenju funkcionalnosti i raspolaganja stvarima. Kako Heidegger kaže na jednom mjestu rasprave *Na putu k jeziku*, umjetničko djelo putem estetskoga ili kroz doživljaj postaje predmetom osjećanja i predstavljanja. Promjena smisla umjetničkoga djela — od istine bitka do predmeta doživljaja — označava istodobno promjenu u razumijevanju bitka samoga. Sve ono što Nietzsche iskazuje u aforizmu kako su muzeji »grobnice umjetnosti« nastavlja Heidegger uvodeći pojam estetizacije svijeta. No, razlika spram Nietzschea je u tome što se u kasnoga Heideggera pokazuju pukotine unutar radikalne kritike modernosti i njoj pripadnih umjetnosti. Rekli smo već: susret sa slikarstvom Cézannea i Kleea bit će od presudnog značaja za »posljednji okret« na putu mišljenja bitka iz otvorenosti događaja. Susret će imati snagu bljeskovita uvida u mogućnost nadolazeće umjetnosti. Nakon sputnika Hölderlina, Heidegger je u Kleea pronašao ono iznimno i spasonosno za zagonetku umjetnosti u mišljenju događaja. Kritika estetskoga diskursa ujedno ima funkciju kritike načina egzistencije u masovnome društvu. Pretkazujuće doba bezmjernosti i praznine, doba mase i prosječnosti, Heidegger je izveo u *Uvođenju u metafiziku*.²⁸

Što preostaje jest obrat u samoj biti tehnički samopostavljene umjetnosti. Govoreći Hegelovim jezikom, takva umjetnost više nije najviša potreba duha. Za nju vrijedi oznaka estetskoga iskustva unutar svijeta totalne ustrojenosti potreba. Razlikovanje historizma i povijesnosti u Heideggera s obzirom na razumijevanje umjetnosti znači da je povijesnost svjetova bez umjetničkoga djela svedena na puki historizam. Znanstvena analiza umjetničkih djela iz prošlosti pripada pogonu moderne države. Kulturna politika postaje mjerodavna moć zbrinjavanja umjetnosti. Historizam i kultura krajnji su metafizički izrazi za kraj povijesti i kraj umjetnosti u nihilistički određenom razdoblju svijeta. Što Heidegger može suprotstaviti tom, čini se, nezadrživome procesu nestanka umjetnosti iz »života« suvremenoga čovjeka? Na mnogim mjestima navedenih predavanja o događaju i nadolazećem Bogu govori se o mogućnostima druge povijesti. Treba li to značiti da je mogućnost drukčije umjetnosti uvjet mogućnosti druge povijesti? Put spram drugoga početka i drukčije umjetnosti pretpostavlja otuda pitanje o promjeni samoga puta na kojem se umjetnost do-

28 Martin Heidegger, *Einführung in der Metaphysik*, M. Niemeyer, Tübingen, 1998., 6. izd.

gađa od Grka do suvremene tehnosfere. Promjena puta nije tek pitanje metodologije mišljenja. U Heideggerovu jeziku mišljenja ima nešto čudovišno i misteriozno. Kao što je poznato, to je jezik koji otvara nova obzorja iz same poetske strukture kazivanja. Kad Heidegger kaže u zbirci rasprava *Na putu k jeziku* da jezik govori, a ne čovjek kao subjekt govora, susrećemo se s događajem kazivanja bitka samoga. U čistini ili otvorenosti smisla bitka u iskonskoj vremenosti događaju se povijesne epohe svjetova. Jezik govori zato što nije ni alat za hvatanje pojmova, a niti instrument za sporazumijevanje u svijetu. Ono što izbija iz jezika jest upravo »ono« samo (*to auto, logos, kineski tao*). Događaj otvorenosti svijeta potrebuje jezik svjedočenja.²⁹ U *Meridijanu* Paul Celan kazuje da je svijet dovršen. Ono što preostaje svjedoče pjesnici. *Die Welt is fort: Ich muss dich tragen...*³⁰ Svjedočenje nije puko oponašanje zbilje (*mimesis*). S pjesničkom se riječju otvara ono iskonsko i nadolazeće u svetom času stvaranja.

Naizgled, stopljen s etimologijom njemačkoga jezika do posljednjih mogućnosti same metafizike, jezik kojim Heidegger misli ono nadolazeće iz biti umjetnosti kao događaja istine bitka u samome djelu ima karakter onoga što čini samu bit umjetnosti od Grka. To je jezik pro–iz–vođenja (*poiesis*) i spravljanja novoga (*techné*) u onome iskonskome. Jednostavnost je Heideggerova puta mišljenja u tome što je promjena puta mišljenja istovremeno i promjena puta jezika. Umjesto jezika fundamentalne ontologije s ključnim pojmom transcendencije bitka naprosto, kako glasi poznato mjesto iz *Bitka i vremena*, nakon »okreta« događaj sam zaokreće jezik spram mjesta–vremena (*topokronija*) druge povijesti. Zaokretom se jezik oslobađa »nepodnošljive težine« metafizike na njezinome vrhuncu u tehno–znanostima. Kao što umjetnost gubi svoju bit u vladavini moderne estetike, a božansko u prirodnoj ili racionalnoj teologiji, tako jezik rastvara svoju bit u kibernetičkoj mreži događaja. Jezik govori ono što događaj iznosi na vidjelo. Ali jezik imenuje bitak. Zagonetka jezika jest zagonetka mišljenja i umjetnosti. Vidjet ćemo kako se ta zagonetka iskazuje u Heideggerovu tumačenju umjetnosti kasnoga Cézannea, a osobito u analizi dnevničkih zabilješki i slika–stanja Paula Kleea. Na mnogo mjesta Heideggerovih predavanja 1930–ih godina o Nietzscheu, Hölderlinu, metafizici, tehnici i umjetnosti nailazimo na bitnu postavku koja ima snagu onoga što se može nazvati *soteriologijom bez Boga*.

Kako je to moguće ako Heidegger u oporučnome razgovoru za tjednik »Der Spiegel« 1966. godine izgovara posljednje riječi: »Samo nas još jedan Bog može spasiti?«³¹ Kako je, dakle, moguće tvrditi da je Heideggerovo kasno mišljenje umjetnosti put do spasonosnoga događaja pregorijevanja svijeta kao so-

29 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, GA, sv. 12, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1985.

30 Vidi o tome: Jacques Derrida, *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, Fordham University Press, Fordham, 2005.

31 Martin Heidegger, »Nur noch ein Gott kann uns retten«, *Der Spiegel*, O/1997.

teriologija bez Boga ako se svagda iznova govori o nadolazećem Bogu? Je li taj Bog izvan mišljenja metafizike zalag vjere ili, pak, Bog koji analogijski jamči događaju njegovu strukturu novoga sklopa četvorstva neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika? Posljednje riječi u oporučnome razgovoru nisu izgovorene »slučajno« i »uzgred«. Te su riječi zagonetka Heideggerova mišljenja događaja nakon kraja metafizike u kibernetici i tehno-znanostima. Spasonosno ne dolazi iz visina beskonačnosti nekog nedokučivoga Boga (*Deus absconditus*). Ono dolazi iz »svete vatre«. Za dolazak potrebna je skrbna priprema mjesta svetoga bez metafizičke ukorijenjenosti u »um« i »vjeru«. S onu stranu filozofije i teologije kao onto-teologijskoga ustrojstva metafizike nadolazeći Bog više ne podaruje umjetnosti opravdanje kao što je to bilo u Grka i u židovsko-kršćanskoj predaji. U bezdanu svjetova iziskuje se mišljenje istine bitka izvornije od umjetnosti. No, potrebno je i ono mišljenje koje pred umjetnost ne postavlja više zahtjev metafizičkoga utemeljenja. Umjetnost u drugome početku kao drukčija ne više metafizička umjetnost ima zadatak pripremiti prostor-vrijeme za iskorak u ono iskonsko što je izvornije od same umjetnosti. Naime, protuotrov povijesno-epohalnoga postavljaju bitka kao »volje za moć« u doba nihilizma jedino se pojavljuje u umjetnosti. Spasonosno dolazi iz promjene u samoj biti umjetnosti, a ne iz promjene u biti novovjekovnoga svijeta. Heidegger umjetnosti dodjeljuje iznimnu moć prebolijevanja vladavine tehno-znanstvene tvorbe bića. Zašto mu ona bitno mijenja put mišljenja?

2. Granice povijesnih svjetova: preobrazbe djela

Kako u svojoj studiji o Heideggerovoj »filozofiji umjetnosti« navodi Friedrich-Wilhelm von Hermann, sam će Hans-Georg Gadamer u »Uvođenju« u Heideggerovu paradigmatiku raspravu *Izvor umjetničkoga djela*, u izdanju Reclama iz 1960. godine kazati da je ugođaj predavanja iz 1935/1936. godine za njegove slušatelje i učenike bio »iznenađenje«. ³² Po prvi je puta Heidegger u svoje mišljenje bitka nakon »okreta« uveo područje umjetnosti, a otuda i područje prirode. Na taj se način iz biti umjetnosti otvorila problematika dvaju pojmova: zemlje i svijeta. Zemlju i svijet povezuje umjetnost. Govor o njezinoj biti u okružju povijesnoga mišljenja bitka zahtijeva tumačenje odnosa bitka i istine. Pojam istine Heidegger ne misli iz tradicionalne metafizičke ideje sukladnosti svijesti s bitkom, nego iz vlastita tumačenja grčke riječi *aletheia* u Heraklita, koju prevodi s riječju *neskrivenost*. ³³ »Bit« umjetnosti očigledno ne može pasti u područje definicije istine kao sukladnosti uma i stvari (*adequatio intellectus ad rem*). Kada bi to bio slučaj, tada bi bit umjetnosti bila izvedena

³² Friedrich-Wilhelm von Hermann, *Heideggers Philosophie der Kunst*, str. 1.

³³ Martin Heidegger, »Aletheia (Heraklit, Fragment 16)«, u: *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009. 11. izd.

iz djelatnosti subjekta spoznavanja, neovisno je li riječ o srednjovjekovnome pojmu božanskoga stvaranja (*creatio ex nihilo*) ili, pak, o novovjekovnome pojmu znanstvene tvorbe bitka (*cogito ego sum*). Naposljetku, bit umjetnosti sje-dinjuje u sebi oba pristupa. To su stvaranje novoga svijeta i predmeta u svijetu uz ono što Kant u svojoj estetici naziva proizvodnom moći mašte, dakle, spoznajom prirode i svijeta. Čemu još uopće umjetnost za mišljenje pregorije-vanja metafizike? Nije li nešto zagonetno u tom traganju za spasonosnim mje-stom unutar same metafizike?

Nietzsche pojam umjetnosti određuje »stimulansom života«. Heidegger, pak, umjetnost misli onkraj njezine estetske uklopljenosti u doba nihilizma. No, to je nužno i neizbježno. Hölderlinovo »sveto žalovanje« za mitskim do-bom Grka istodobno je bila unutarnja kritika aktualnosti modernoga svijeta umjetnosti. Povratak svetome mjestu grčke umjetnosti, međutim, ne nalikuje nostalgiji za iskonom. Kada govori o umjetnosti u okružju metafizičkoga okvi-ra mišljenja novije povijesti Zapada Heidegger koristi dva izraza: *novovjekovna i moderna umjetnost*. Prva je ona koju s Hegelom u 19. stoljeću valja odrediti umjetnošću prikazivanja i predstavljanja bića, a druga je ona umjetnost koja se bavi nepredmetnošću, apstrakcijom, negacijom prikazivanja–predstavljanja bića. Apstraktna umjetnost pripada stoga području nihilizma samoga postava (*Ge-stell*). Stav o modernoj umjetnosti kao nastavku novovjekovne umjetnosti »drugim sredstvima« pokazuje da je ta umjetnost u službi tehničkoga nihilizma. Bez promjene u samoj biti umjetnosti ne može pasti odluka o promjeni razumijevanja bitka uopće. Čini se da je ta misao bila odlučnom u cijelom pa-tosu »iznenađenja« koje je Heidegger izazvao svojim mišljenjem nakon »okre-ta«. Naime, na jednom mjestu iz *Besinnunga* u okružju mišljenja o umjetnosti u razdoblju dovršenja novoga vijeka stoji da je za obrat u biti umjetnosti po-trebno prevladati teoriju umjetnosti kao znanstveno opravdanje estetike.³⁴ Prevladavanje ponajprije znači kritiku svođenja umjetničkoga djela na pred-metnost predmeta. Takva je kritika ujedno kritika novovjekovne subjektivno-sti i djelatnosti subjekta u prikazivanju–predstavljanju predmeta. U čemu je istočni grijeh novovjekovne i moderne estetike?

Za Heideggera od spomenute rasprave *Izvor umjetničkoga djela* do pos-ljednijih promišljanja slika–stanja kao događaja u Kleeovu slikarstvu problem umjetnosti proizlazi iz metafizičke postavke o djelu (*ergon*, kako kaže Aristotel u *Metafizici*). Djelo umjetničkoga stvaranja nije niti slikovni predmet koji nešto označava a nije niti postavljeni predmet bića. Kritika estetike stoga zna-či kritiku simboličke i /ili alegorijske funkcije umjetnosti. Jednostavnost mi-šljenja odgovara jednostavnosti kazivanja jezika. Što vrijedi za jezik kao kazi-vanje *logosa*, vrijedi i za kazivanje umjetničkoga djela u kipu, slici, hramu. Ako, dakle, djelo nije moguće svesti na predmetnost predmeta, tada se bit um-

34 Martin Heidegger, *Besinnung*, str. 36.

jetnosti pokazuje iz drugoga i drukčijega razumijevanja pojma djela. Glavna postavka Heideggera iz *Izvora umjetničkoga djela* jest da je umjetnost sebe-postavljanje-istine-u-djelo (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Istina (bitka) pokazuje se kao *aletheia* (neskrivenost). Djelo umjetničkoga stvaranja zadobiva smisao iz otvorenosti ili čistine bitka. Već u predavanjima iz 1936. i 1938. godine objavljenim pod nazivom *Prinosi uz filozofiju: O događaju i Besinnung* Heidegger piše riječ bitak ovako: *Seyn* ili prekríženo *Sein*. Otvorenost i čistina bitka proizlaze iz događaja. Kada se tako misli umjetnost, ona više nije uklopljena u »estetiku« niti u »kulturu« kao pogon industrijskoga društva i države. Iskonski smisao umjetnosti u djelu označava promjenu u samoj biti čovjeka. U tome je sva zagonetka umjetnosti. Spasonosna moć pregorijevanja metafizike proizlazi iz onog što je »izvornije od same umjetnosti«. Pred-ontologijsko mjesto onog što je izvornije od »temelja« (*Grund*), iz kojeg umjetnost od novoga vijeka postaje tvorbom predmetnosti predmeta, očigledno nas suočava s odnosom *poiesis* i *techné* u iskonskome smislu. U raspravi *Čemu pjesnici?* u kojoj analizira Rilkeovo pjesništvo i osobito stih iz *Devinskih elegija* »Moraš promijeniti svoj život!« Heidegger pokazuje kako se odnos između biti umjetnosti i biti čovjeka pokazuje sudbonosnim za ono što nazivamo promjenom svijeta. Djelo umjetničkoga stvaranja ne može biti izolirani predmet na pustom otoku. Ono pogađa svojom ljepotom cjelinu ljudskoga života u zajednici. Što povezuje božansko i smrtno, nebo i zemlju? Odnos ovoga četvorstva, »prstenujuće igre svijeta«, reći će Heidegger u predavanju naslovljenom *Stvar* iz 1950. godine,³⁵ zagonetka je umjetnosti da svijet jest i da u tome »ima« ono podareno-pruženo kao dar, zgoda i prisvoj. Promjena života nije, dakle, moguća bez promjene same biti umjetnosti. Unutarnja srodnost Nietzschea, Hölderlina, Rilkea, Kleea i Heideggera pokazuje se na taj način iz jedne dublje perspektive no što je bilo kakva estetska transfiguracija života.

Zanimljivo je kako Heidegger unutar mišljenja o »estetici« ili »kulturi« moderne tehnike povijesno svrstava stilska razdoblja umjetnosti. Pojmom umjetnosti misli se na sve umjetnosti, slikovne i književnost. Budući da u doba modernosti u središte izbija masovna kultura u industrijskome društvu, postaje razvidno kako dizajn i arhitektura pripadaju tom »pogonu« kulturne politike moderne države. Heidegger ustvrđuje da ustrojenost i činidba (*machenschaft*) uokviruju razdoblje dovršenja novovjekovnoga načina tvorbe bitka bića. Modernost valja razumjeti dovršenjem znanstveno-tehničkoga razdoblja novoga vijeka. Bitak se sada svodi na ideale i vrijednosti. Na to se pozivaju kršćansko-židovska, klasicističko-slikovna, demokratsko-zapadnjačka i američka umjetnost.³⁶ Povijest umjetnosti Zapada svedena je ovime na ono »isto« u različitim povijesnim razdobljima. Taj hajdegerijanski redukcionizam često

35 Martin Heidegger, »Das Ding«, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2000., str. 181.

izaziva zazornost. Posebno je to bilo vidljivo u području povijesti likovnih umjetnosti. Nisu rijetki ni danas stavovi koji Heideggeru spočitavaju zastarjelost ukusa s obzirom na modernu umjetnost, ali i još nešto mnogo opakije — nestručnost i ignoranciju. No, ako se zadržimo na onome što nosi patos ove tvrde linearnosti razvitka umjetnosti bez bitnih razlika u stilskim oznakama razdoblja, uvidjet ćemo da je postavka izvedena iz iste one kritike novovjekovne estetike u službi tehničkome postavu (*Ge-stell*) kao i temeljna postavka *Izvora umjetničkoga djela*. Umjetnost se u zaboravu bitka pojavljuje događajem koji se odnosi na svijet grčke umjetnosti, a njezina je sudbina u mitskome kazivanju o božansko-ljudskome odnosu. Bitak kao ideal i vrijednost u razdoblju historizma i antropologije označava ujedno njegovo povlačenje. Nestanak otvorenosti/čistine djela u korist prikazivanja-predstavljanja bića znak je zaborava bitka. Stoga kritika estetike ima svoju posljednju zadaću u pregorijevanju metafizičkoga obzorja povijesti bitka kao ideala i vrijednosti. Korak izvan nihilizma smjera s onu stranu metafizike vrijednosti. Nietzscheovo prevrednovanje svih dosadašnjih vrijednosti valja odatle razumjeti polazeći od kritike nihilizma. Kada bitak postaje ideal i vrijednost, svijet ulazi u razdoblje ništenja svih postojećih vrijednosti.³⁷

Paradoksalnost je ove tvrdnje dalekosežna u pretkazivanju stanja stvari u suvremeno doba. U jednom aforizmu Franza Werfela kaže se: *što više brzine, to više praznine*. Isto se može reći i za inflaciju pojma ideala i vrijednosti u moderno doba. To su temeljni pojmovi moderne etike. No, kada se masovna kultura poziva na vrijednosti, tada je riječ o izokrenutome svijetu. Vrijednost postaje ono što jest zbiljsko (bitak), a sam bitak se postavlja apsolutnom vrijednošću. Vrijednost ulazi u središte moderne etike u doba nihilizma. Na taj način nestaju ne samo vrijednosti u apsolutnoj praznini bitka, nego i bitak sam. Zbilju suvremenoga doba tehnosfere prati praznina svih mogućih samoodređenja. Isto »vrijedi« i za pogon suvremene umjetnosti u doba tehno-znanosti i biopolitike. Umjetnost bez vrijednosti poravnava se s apsolutnom vrijednošću suvremenoga doba. Do posvemašnje prozirnosti izveo je to Joseph Beuys u konceptualnome uratku KUNST = KAPITAL iz 1994. godine.³⁸ Obrazloženje postavke o »svijetu vrijednosti« posebno je izazovno za tumačenje. Heidegger se kreće na rubu aporije. S jedne strane proglašava modernu umjetnost dovršenjem novovjekovnoga razdoblja u totalnoj vladavini postava. Ne-predmetno slikarstvo Maljeviča za njega predstavlja samo negaciju predmetnosti. To je bitna značajka novovjekovnoga postavljanja predmeta (slike) u načinu kojim subjekt prikazuje i predstavlja bitost bića. U novovjekovnoj umjet-

36 Martin Heidegger, *Besinnung*, str. 39.

37 Martin Heidegger, *Nietzsche*, GA, sv. 6.2, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1997.

38 Vidi o tome: Joseph Beuys, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, (ur. Volker Harlan), Clairview, London, 2004.

nosti bitak se pokazuje u slici. Iz slike proizlazi značenje predmetnosti predmeta. Stoga je nepredmetna slika samo negativna slika predmetnosti. Bitak se u takvoj slici otvara kao »ništavljenje« mogućnosti same slike.³⁹ Kada se moderna umjetnost svodi na apstrahiranje svih unutarstvjskih odnosa, poput, primjerice, plave boje u slikarstvu Kandinskoga, tada je slikovnost apstrakcije samo pročišćenje bića do njegova temelja, ali ne i više od toga.

S druge strane, Heidegger u modernoj umjetnosti vidi linearni slijed jedne povijesti od kršćansko-židovske, klasicističke, do zapadnjačke demokratske i američke umjetnosti. Aporija bi bila, dakle, što se bit moderne umjetnosti raštvara izvan njezine autonomije. U tome je još jednom bitna razlika Heideggera i Adorna s obzirom na pitanje o estetskome iskustvu moderne. Heidegger pokazuje da je moderna umjetnost zapravo ne-autonomna, jer joj je »bit« izvan same umjetnosti — u političko-ideologijskome nabačaju modernoga društva. S pravom može kazati da se moderna umjetnost razvija kao demokratska masovna kultura. Ovo predskazanje nije proroštvo. Put suvremene umjetnosti 20. stoljeća znakovito je nagoviješten. Jednosmjerna ulica vodi od Duchampova estetskoga objekta do Warholove medijske tvorbe slike.⁴⁰ Ali ipak se ne pada u zamku aporije. Rješenje se pronalazi u tome što sam pojam moderne umjetnosti Heidegger ostavlja od 1950-ih godina, u svojem kasnome djelu, otvorenim za posljednje odluke. Drugim riječima, pojam bitka kao ideala i vrijednosti obilježava sam pogon kulture kao nihilizma. Ono drugo i drukčije sluti se u djelima umjetnosti od pjesništva do slikarstva i glazbe. Iako za modernu umjetnost nikad neće reći da je »velika umjetnost« kao što je to bila grčka u doba mitskih svetkovina, Heidegger će ipak ostaviti mogućnost da se u djelima poezije Rilkea i slikarstvu Kleea, primjerice, nazire otvorenost drugoga početka. Mogući događaj »istine« bitka u umjetničkome djelu našeg vremena postaje pravi problem svijeta danas. Nije to više samo »stvar« Heideggerova mišljenja umjetnosti. U pitanju je smisao čovjeka u posthumanome stanju.⁴¹

Vratimo se temeljnoj postavci Heideggera o umjetnosti iz njegove odlučne i prijeporne rasprave *Izvor umjetničkoga djela*. Posljednjih desetljeća života kao što je poznato došlo je do svojevrsnoga posljednjega »okreta«. Umjesto radikalne kritike moderne umjetnosti zbog službe tehničkome razdoblju svijeta, dolazi do uvida u pukotine u samoj modernoj umjetnosti. Iako u spomenuto-

39 Vidi o tome: Karl-Heinz Lüdeking, »Zwischen den Linien: Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit«, u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*, W. Fink, München, 1994, str. 352–355.

40 Vidi o tome: Arthur C. Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London, 1999.

41 Vidi o tome: Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 65–120.

me oporučnome razgovoru iz 1966. godine, kao i u još nekim prigodama s kraja 1960-ih kaže da ne vidi u suvremenoj umjetnosti izlaz iz metafizike zbog toga što je ta umjetnost opravdanje destrukcije samoga tehničkoga svijeta, nazire se misao o drugoj i drukčijoj umjetnosti koja nije puka nostalgija za svijetom grčke mitske svetkovine. Na taj se način pokazuje da poetsko mišljenje Hölderlina, Nietzscheova kritika nihilizma i moderni prekretni umjetnici od Cézannea, Kleea, Stravinskog, Rilkea i Trakla podaruju znakove spasonosnoga izlaza. Ako je suglasnost s Hegelovom postavkom o »kraju umjetnosti« zadobivena iz drukčijega pristupa povijesti i povijesnome događanju, a ne iz modela dijalektičkoga razvitka, tada je prosudba kako je naše doba određeno dobom bez umjetnosti (*Kunstlosigkeit*) samo nastavak masivne postavke o kraju metafizike u kibernetici i tehno-znanostima. No, ključno je za sve to ipak da je Heidegger već 1935/1936. godine bit umjetnosti odredio kao sebe-postavljanje-istine-u-djelo (*Sich-Ins-Werk-setzen der Wahrheit*). Iako će tu raspravu kasnije sam proglasiti neprimjerenim početkom mišljenja (o) umjetnosti, jasno je da se ovdje radi o vrhuncu kritike metafizičkoga razumijevanja umjetnosti na kraju povijesnoga svijeta novoga vijeka u moderni. Što je to *istina, postavljanje i djelo*? Nesumnjivo, tumačenje ove rasprave može i nadalje biti vjerno navođenje svih mjesta na kojima zakazuje Heideggerovo mišljenje bitka, odnosno gdje se još nedovoljno nazire put spram spasonosnoga događaja druge i drukčije umjetnosti od metafizičke. Drugi je pristup hermeneutički. U njegovu okviru izvodi se postavka da je Heidegger u tom razdoblju mišljenja postavio osnove za »filozofiju umjetnosti« i estetiku u doba tehnike. Čini se da postoji i mogući »treći put«. Na tom putu pokazuje se kako se iz biti umjetnosti razotkriva nešto spasonosno za nadolazeće mišljenje događaja. Ali se ujedno skriva prijeteća opasnost iluzorne alternative ovome jednome svijetu apsolutne moći tehnosfere. Pokušat ću obrazložiti postavku da je umjetnost za Heideggera u cjelini njegova mišljenja nakon »okreta« 1930-ih godina do posljednjih zapisa o Kleeu *mitopoetska soteriologija bez Boga*. Nadolazeći Bog ne pripada metafizičkome ustrojstvu metafizike. Umjetnost pripadna događaju sada je posljednja mogućnost drukčijega mišljenja te priprema mjesta i boravišta onoga što se ima dogoditi u nadolazećemu. Soteriologija bez Boga nije ništa bezbožno. Otvaranje svetoga iz bezavičajnosti čovjeka u »oskudno doba« njezina je bitna zadaća.

»Čitava metafizika i sva na njoj utemeljena umjetnost (čitava zapadnjačka dosadašnja povijest) mislila je i opjevala bogove kao bića, u iznimnome slučaju kao bitak sam. No, tek se moramo pripremiti za to da mislimo bitak i samo bitak kao ono što je nužno za boštvo bogova.«⁴²

42 Martin Heidegger, *Besinnung*, str. 255–256.

U raspravi *Izvor umjetničkoga djela* najradikalnije moguće izvedena je misao o dva svijeta, dvije paradigme, dva načela, dva načina razumijevanja bitka i umjetnosti uopće. Jedan svijet pripada grčkome shvaćanju umjetnosti, a drugi je moderna umjetnost unutar novovjekovne paradigme znanstveno-tehničke tvorbe bića. Razgraničenje polazi od pretpostavke da je grčki svijet bio metafizičko obzorje pojavljivanja bića u djelu/događaju kultne svetkovine. Isto se nastavlja drugim sredstvima u kršćanskome svijetu srednjega vijeka, dok rez nastaje s novim vijekom znanosti i tehnike. Grčkoj paradigmi umjetnosti pogoduje pojam događaja kultne svetkovine u hramu. Misterij vjere u Boga u srednjovjekovnome kršćanstvu događa se u katedrali. Novome vijeku i modernoj umjetnosti odgovara estetski pogon muzeja. Povijest umjetnosti sabire mit, religiju i znanost kao »velike priče«. Umjetnost je za Grke događaj svetkovanja zajednice (*polis*) u službi bogova. Za kršćanstvo se umjetnost svodi na službu živome Bogu kroz sjaj ljepote i uzvišenosti. Moderna umjetnost predstavlja, naposljetku, vladavinu autonomije i suverenosti bezbožnoga mjesta »doživljaja« i »privida« predmetnosti. Heideggerovo razumijevanje umjetnosti proizlazi otuda iz povijesno-epohalnoga razgraničenja pojmova iskonske povijesnosti i novovjekovnoga historizma. »Velika umjetnost« ima svjetsko-povijesno značenje. Što znači svjetska povijest? Za razliku od planetarnoga globalizma tehničkoga doba, grčko iskustvo planetarnoga odnosi se na lutanje između različitih svjetova, otočja i kopna. Svijet se zasniva u jeziku kao događaju kazivanja istine bitka. Otvorenost svijeta povijesno je događanje istine. Za Hegela je shvaćanje »velike umjetnosti« bila cjelina bezuvjetne istine apsoluta, a za Heideggera istina bitka. Ovdje valja kazati da se istina bitka pojavljuje kroz bitost bića u smislu prisutnosti prisutnoga (*ousia*). Boravište umjetnosti u svjetsko-povijesnome značenju ne odnosi se na njezino mjesto i položaj u kozmosu. Tako bi bila svedena na puki događaj novovjekovne subjektivnosti subjekta.

U svjetsko-povijesnome se uzdignuću umjetnosti do istine bitka radi o mjestu (*topos*), boravištu (*ethos*) i zajednici (*polis*) događanja umjetničkoga djela. Već je iz ovoga jasno da Heidegger modernu umjetnost ne može smatrati »velikom«. Nije riječ o nekom kvantitativnome sudu, niti pak o veličajnosti u smislu grandioznosti arhitektonskih građevina i materijalnih predmeta civilizacije. Pojam »velikoga« i »visokoga« odnosi se na mjesto, boravište i zajednicu kao jedinstveni događaj. Dostojanstvo umjetnosti korijeni se u njezinoj »veličini«. Tek se u događaju susreću ono svjetsko i epohalno. Svijet se događa u kazivanju naroda, a epoha tvori zaokruženost iskonske vremenosti. Umjetničko djelo poput Fidijina kipa božice Atene u Partenonu stoga ne prikazuje i ne predstavlja »veliku« i »visoku« umjetnost minule epohe. Ono se događa kao istina-u-djelu grčkoga shvaćanja svijeta. Umjetnost za Heideggera ne može imati oznaku »velike« ako nema svoje mjesto, boravište i zajednicu. Ovo trojstvo tvori živu prisutnost božanskoga i ljudskoga u odnosu koji se događa kroz umjetničko djelo.⁴³ Ako umjetničko djelo kao *sebe-postavljanje-isti-*

43 Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, u: *Holzwege*, str. 25.

ne-u-djelo jest ujedno simbol i alegorija onoga što značenuje sam pojam svijeta u epohalnome smislu, tada je djelo povijesno ukorijenjeno u mjesto, boravište i zajednicu susreta božanskoga i ljudskoga. Heidegger odbacuje mimetičko shvaćanje umjetnosti. Umjetnost u Grka nije oponašanje nečeg već opstojećega. Naturalizam ili realizam u djevičanskome ruhu iskona nemaju pokriće. Kipar ne oblikuje zbiljsko biće u idealnome liku. Ideja kao *eidōs* pojavljuje se u umjetničkome djelu. Tako se otvara bitak bića. Otvaranjem ili raskriivanjem istine bića događa se povijesno–epohalno iskršavanje novoga u svijetu. Djelo kazuje bit umjetnosti u događanju istine bitka. Ali to djelo nije neko mrtvo i zauvijek zgotovljeno djelo vječnosti. Svojom ljepotom u susretu s mjestom–boravištem–zajednicom ono se otvara kao živo svjedočanstvo događaja. Bez tog događaja umjetnost kao *poiesis* i *techné* nema smisla.

Umjetničko djelo potrebuje umjetnika samo kao namjesnika odnosa između umjetnosti i njezine svrhe (*telos*) u istinskome životu zajednice. Namjesnik ne može imati moć poput novovjekovnoga subjekta stvaranja. Kao što Heidegger u raspravi *Što je metafizika?* iz 1929–te godine promišlja položaj čovjeka kao tubitka u odnosu na bitak i Ništa iz položaja namjesnika samoga odnosa⁴⁴, tako se sada umjetnik pojavljuje namjesnikom susreta neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika. Iz biti svetkovine tog susreta, koji se već jednom dogodio u iskonu grčkoga svijeta, Hölderlin kao »prethodnik svih pjesnika u oskudno doba« značenuje drugi put i drukčije kazivanje bitka samoga.⁴⁵ Svetkovina podaruje umjetnosti njezino mjesto, boravište i zajednicu. U odnosu između svetoga i umjetnosti nalazi se događaj, koji tek omogućuje da se pojavi djelo u svojoj istini. Ali ta istina kao neskrivenost bitka bića nije s onu stranu djela, nego jest u djelu samome. Iz otvorenosti povijesno–epohalnoga svijeta umjetnost ima tek svoje mjesto, boravište i zajednicu sudionika samoga događanja svetoga. Heidegger je estetskome iskustvu moderne umjetnosti suprotstavio grčku »veliku umjetnost«. Postoji, doduše, poprilično čvrstih dokaza protiv radikalne novosti njegova mišljenja umjetnosti. Tu valja uključiti i samokritiku da je *Izvor umjetničkoga djela* neprimjereno polazište za pregorijevanje metafizike moderne umjetnosti. Ne treba zaboraviti da se u isto vrijeme pojavljuje druga paradigmataska rasprava o umjetnosti, *Umjetničko djelo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti* Waltera Benjamina s glavnom postavkom o gubitku aure umjetničkoga djela.⁴⁶ Benjamin je iz drugih misaonih izvora umjetnost filma doveo do praga doba tehničkih medija, pokazujući kako je reprodukcija i događaj uvjet mogućnosti nastavka života umjetničkoga djela u moderno doba. Čini se da je ono »neprimjereno« u tumačenju Heideggerova poj-

44 Martin Heidegger, »Was ist Metaphysik?«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978., str. 103–122. 2. dopunjeno i pregledano izd.

45 Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, u: *Holzwege*, str. 320.

46 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003., str. 7–44.

ma umjetnosti iz znamenite rasprave 1935/1936. godine u tome što u njoj uopće nema nostalgije za minulom »grčkom paradigmom«. To nadalje znači da nije neprijateljski nastrojena protiv moderne umjetnosti. Kritika se odnosi na ono što tu umjetnost pokreće, razvija i svodi na službu postavu tehničkoga doba. Dakako, radi se o estetici i pogonu kulture. Heideggeru je glavni problem služba moderne umjetnosti estetici tehničkoga doba, a ne obratno. Filozof ne mora nužno imati »dobar ukus« u umjetnosti svojega vremena, ali mora imati svojeg autentičnoga svjedoka za ono isto što povezuje mislioca i umjetnika. Od Hölderlina do Kleea vodi put Heideggerova razgovora s drugom ne više metafizičkom umjetnošću.

Među lucidnim tumačima na tragu »trećega puta« na kojem se kreće naš pristup Heideggeru vrijedi izdvojiti znalca, stručnjaka i teoretičara čitavoga »pogona« suvremene umjetnosti danas, od medijskih strategija do muzejske dokumentacije. Boris Groys, naime, nedvosmisleno tvrdi kako je *Izvor umjetničkoga djela* vizija onog nadolazećega u suvremenoj umjetnosti. Paradoks je u tome što je putokaz rasprave suvremeniji od aktualnih teorija vizualnih umjetnosti po tome što u duhu romantike iziskuje novo mitiziranje modernoga doba.⁴⁷ Možda bi bilo primjereno stanju stvari kazati kako je Heidegger u ovoj raspravi otvorio temeljno pitanje modernoga doba. Što doista omogućuje da se moderna umjetnost postavlja autonomnom i suverenom moći stvaranja estetskih predmeta u svijetu kao nadomjeska »umjetničkoga« karaktera samoga svijeta? Temeljne kategorije moderne umjetnosti nalaze se već uvijek s onu stranu umjetnosti, a dolaze iz znanosti–tehnik i politike–ideologije: *eksperiment, projekt, metoda, autonomija, suverenost, doživljaj, iskustvo*. Iz Heideggerova shvaćanja umjetnosti 1930–ih godina proizlazi da je njegova kritika moderne oslobađanje prostora za obrat u biti umjetnosti. Nestankom samoga umjetničkoga djela iz svijeta dolazi do mogućnosti obrata. U Hölderlinovoj elegiji *Patmos* pjesnik izriče: *Gdje raste opasnost, prebiva i ono spasonosno*. Umjesto božanskoga u 20. stoljeću umjetnost se nalazi u službi znanosti–tehnik i politike–ideologije. To su dva Janusova lica povijesne avangarde. S njom otpočinje suvremena umjetnost. Sjetimo li se ideja talijanskoga futurizma s Marinettijevim manifestima i praksom totalne umjetnosti slike ili, pak, sovjetskoga konstruktivizma postaje razvidno da su »napredak« i tvorba »novoga čovjeka« izvedeni iz bitne sveze moderne znanosti–tehnik i političke ideologije fašizma i komunizma. Dvojstvo koje čini bit modernoga doba istodobno određuje sve prijepore moderne estetike. Znanost–tehnika i politika–ideologija tvore sklop modernoga pogona estetiziranja svijeta. U *Prinosima uz filozofiju* Heidegger odlučno ističe kako se moderno doba valja sagledati iz procesa estetiziranja kao rezultata postavljanja umjetničkoga djela u pogon

47 Boris Groys, »Martin Heidegger«, u: *Einführung der Anti-Philosophie*, C. Hanser, München, 2010., str. 73–92.

kulture. Postavljanje se misli iz novovjekovnoga čina tvorbe predmetnosti predmeta.

»Pregorijevanje estetike, naime, pokazuje se kao nužno iz povijesnoga razračunavanja s metafizikom kao takvom. Ona označava zapadnjački temeljni odnos spram bića, a pritom i temelj za dosadašnju bit zapadnjačke umjetnosti i njezinih djela.«⁴⁸

Čovjek prema Heideggeru umire dva puta: prvi put u kibernetici, a drugi put u estetici. Gubitak svjetovnosti svijeta u modernoj umjetnosti istodobno označava gubitak njezine povijesnosti. Za razliku od Lacanove dvije smrti, stvarne i simboličke, u Heideggera se pojavljuje nešto spasonosno unutar konačnosti epohe novoga vijeka. Vidjeli smo da u samoj estetici kao »doživljaju« rasterećenja modernoga čovjeka od radne prisile u modernom industrijskome društvu nastaje učinak uživanja i opuštenosti. Naspram tjeskobnoga svijeta rada i nihilizma alternativom se može smatrati samo ono što kasni Husserl naziva »svijetom života«. Premda primijenjena umjetnost u oblikovanju okolnoga svijeta (*Umwelt*) postaje totalnim dizajnom, gubeći svoju autentičnost i srozavajući se na banalnost i trivijalnost dokolice, što je posebno analizirao Adorno u svojem pojmu *kulturne industrije*, u estetskome pogonu metafizike ima neka unutarnja »moć subverzije«. Tumačenja Heideggerove ideje o spasonosnoj mogućnosti umjetnosti protiv nihilizma tehničkoga svijeta uglavnom spominju njegovo suprotstavljanje Hegelovoj postavci o kraju umjetnosti. Naime, Hegel tvrdi da je velika umjetnost Grka i njihova povijesnoga svijeta sa stajališta razvitka apsoluta u znanostima za nas zauvijek prošlost. Toj »realističkoj« ideji o kraju povijesti i kraju umjetnosti Heidegger suprotstavlja »idealističku vjeru« u mogućnost povratka događaja s onu stranu metafizike. Gdje se nalazi vrijeme tog mogućega povratka? Kao i za Artauda, to je vrijeme nadolazećega u samome obratu u biti umjetnosti »sada« i »ovdje«. No, nadolazeće dolazi iz iskona kao drugi početak. Pripremno mišljenje za jednu ne-metafizičku umjetnost bez-djela u odnosu na razdjelovljenost nepredmetne umjetnosti apstrakcije kao izraza destrukcije tehničkoga nihilizma iziskuje otvaranje novoga obzorja izvan dosadašnjega utemeljenja umjetnosti u »doživljaju« promatrača.

Rasterećenje (*katarza*) je jedan modus moderne estetike, a drugi je opuštenost (*sublimacija*). U rasterećenju se subjekt doživljaja umjetnosti pojavljuje u ulozi publike, bez obzira je li riječ o pasivnome promatraču djela ili interaktivnome sudioniku izvedbenoga događaja. Cjelina života u modernome društvu je razdvojena na svijet rada i svijet života. Što Debord naziva društvom spektakla u svojem integriranome stadiju nestanka razlike između pojave i biti ka-

48 Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA 65, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1989., str. 503. bilješka

pitala, ima formu totalnoga tehničkoga pogona »života«. U procesu rasterećenja dolazi do privremene suspenzije opterećenja tjelesno–duševnih sposobnosti čovjeka u radnome procesu. Umjetnost samo privremeno suspendira tehnormofnu preobrazbu čovjeka u stvar. Oznaka privremenosti zadobivena je tek iz pojma trajnosti vremena radnoga pogona. Katarza nije tek sretan trenutak (*kairos*), već doživljaj ugone u rasterećenosti od jednolikosti rada. Heterogenost umjetnosti uvijek se suprotstavlja homogenosti rada. Opuštenost (*sublimacija*) se, usuprot rasterećenosti od radne discipline u estetskome svijetu kulture, nalazi u stanju negativne svetkovine prazne slobode od rada. Užitek postaje nadomjesni način sublimacije same moderne kulture. A ona pretpostavlja proširenje područja umjetnosti na cjelokupni svijet života u okolnome svijetu s novim načinom dizajna svakodnevice. To područje slobode jest ono koje Lyotard, primjerice, pokušava odrediti poljem *noeme* kao neodređenosti jezika umjetnosti naspram porobljavajuće logike jezika tehnološke znanosti.⁴⁹ Užitek nije, dakle, nikakav isprazni hedonizam postmoderne zaokupljenosti objektima potrošačke civilizacije. U njemu se odvija eksperiment opuštenosti vođenja života u suočenju s »totalnom mobilizacijom« tehnike. Heidegger je u predavanjima o umjetnosti i tehničkome svijetu 1950–ih došao do još jednoga bitnog pojma svojega kasnoga mišljenja — *opuštenosti (gelassenheit)*.⁵⁰

Što je — opuštenost? U doba vladavine računalnoga mišljenja, koje se ne svodi na kompjutore već je kalkulativno, nedostaje briga za smisleno promišljanje (*bessinliche Nachdenken*). Kalkulacijom se koristi mišljenje tehničkoga pogona, jer sve kvantificira i raspoređuje u sustave. Smisleno promišljanje, pak, pripada nečemu bitno »nekorisnome«, pa stoga zahtijeva drukčiji jezik i pripremu.⁵¹ Za Heideggera se to »nekorisno« mišljenje korijeni u zavičajnosti tla. Kolijevka umjetnosti leži u zemlji. U predavanju naslovljenom *Jezik i domovina* ta će misao biti ovako iskazana:

»U dijalektu je ukorijenjena bit jezika. U njemu je, ako je narječje jezik majke, ukorijenjena i udomaćenost doma, domovina. Narječje nije samo jezik majke, nego prije toga i u isti mah majka jezika.«⁵²

Pjesništvo je ukorijenjenost u bit jezika. U povratku zemlji smisleno mišljenje razgrađuje put mišljenja kao računanja. Zavičajnost čovjeka dopijeva do njegove iskonske biti nesvodljive na sklop suvremenih znanosti i tehnike. Umjetnost se za Heideggera otvara jedinom preostalom alternativom. U doba

49 Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford — California, 1992.

50 Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen, 1959.

51 Martin Heidegger, *Gelassenheit*, str. 15.

52 Martin Heidegger, »Jezik i domovina«, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 146. S njemačkoga preveo Boris Perić.

vladavine tehnike s posljednjim vrhuncem u atomskoj fizici pitanje umjetnosti postaje pitanje spasa biti čovjeka. Atomska bomba označava prijetnju razaranja i uništenja zemlje i čovjeka jer počiva na oslobađanju energije iz same jezgre. Paradigma atomske fizike za Heideggera je ono što nosi i uvjetuje tehnološko-znanstveni napredak u planetarno doba. Kada se atomska energija pojavljuje novim uvjetom mogućnosti povijesnoga napretka čovječanstva, tada se gubi svjetovnost svijeta, a čovjek je nadomješten tehničkim sklopom znanosti. U tekstu predavanja *Opuštenost* najavljuje se biotehnologija, kloniranje i uspon biotehničkih znanosti u nadolazećem vremenu. Heidegger pritom jasno kaže da nije strahotna budućnost svijeta u znaku atomske energije i eksperimenta sa stvaranjem novoga ljudskoga života, već to što čovjek nije misaono spreman za tu radikalnu promjenu svijeta.⁵³ Problem koji povezuje raspravu *Izvor umjetničkoga djela* i predavanje *Opuštenost* u rasponu od više od dva desetljeća jest nestanak ukorijenjenosti umjetničkoga djela. Zemlja i svijet mogući su samo u odnosu. Bez ukorijenjenosti djela u zemlju svijet više nije mjestom povijesne svjetovnosti umjetnosti. Pitanje pjesništva u (oskudno) tehničko doba sada postaje pitanje umjetničkoga djela uopće u doba atomske fizike i biotehnologije. Što Benjamin vidi kao problem nestanka aure u mehaničkoj reprodukciji s obzirom na film kao novi medij, u Heideggera ima drugu dimenziju mišljenja. Radi se, naime, o pitanju autentičnosti nemetafizičke umjetnosti djela u srazu s tehnikom. Djelo kao sveza *eidos* i *ergon* pretpostavlja ukorijenjenost u zemlju. Kada toga više nema, nestaje odnos između zemlje i svijeta. Opuštenost spram bezuvjetne vladavine tehnike, međutim, predstavlja spasonosnu mogućnost distancije spram uporabe tehnologije u neku instrumentalnu svrhu. U opuštenosti prebiva mogućnost »paralelnoga svijeta« umjetnosti djela spram čiste energije tehnike u formi suvremenih digitalnih naprava. Baš ta usporednost, postojanje dva svijeta koja se međusobno drže na rastojanju, izaziva poteškoće u Heideggerovu mišljenju, a na njegovu tragu i u nekih mislioca poststrukturalizma i postmoderne, osobito u Lyotarda. Ono što je zacijelo naivno i romantično u tom Heideggerovu stavu spram totalnoga zahtjeva tehnike u formi koje više nije ljudsko djelo, nego posthumano stanje umjetne tehnosfere, jest da se »opuštenošću spram stvari i otvorenošću spram tajne« može preboljeti tehnički svijet nihilizma.⁵⁴ A što ako već u samoj biti suvremene tehnosfere u biokibernetici prisustvujemo »opuštenosti spram stvari« i »otvorenosti spram tajne«? I što ako je tehnosfera u svojoj bezuvjetnoj vladavini dokinula svaku heterogenost umjetnosti pretvorivši je u tajnu stvaranja same umjetne prirode »stvari«? Možemo li još nastaviti s tom »sve-tom iluzijom« umjetnosti kao posljednje utjehe i alternative u već posve ozbiljenom svijetu postava (*Ge-stell*) planetarne tehnike?

53 Martin Heidegger, *Gelassenheit*, str. 22.

54 Martin Heidegger, *Gelassenheit*, str. 26.

3. Slikovnost i druga stanja stvari: Cézanne — Klee

Ima nešto paradoksalno u Heideggerovu mišljenju umjetnosti. Nije to mišljenje o umjetnosti u smislu bitka bića kao predmetnosti predmeta. Novovjekovna i moderna umjetnost su samo dva modusa istoga. Mišljenje o umjetnosti odnosi se na novovjekovne estetike od Kanta do Hegela i na moderne teorije umjetnosti koje opravdavaju cjelokupni pogon suvremene umjetnosti. Umjetnost za Heideggera nije, dakle, predmet, nego ono što omogućuje otvorenost novoga svijeta. Takav stav je najradikalnija kritika modernoga doba i ujedno put njegova prevladavanja. Sve površne kritike Heideggera kao »antimodernista«, »konzervativca«, »tradicionalista«, »nostalgičara« za minulim svijetom povijesne prošlosti Grčke umjetnosti promašuju cilj stoga što ne vide da je njegovo mišljenje umjetnosti ono koje tek otvara mogućnost da se iz umjetnosti same i njezine bitne »suverenosti i autonomije« otvori novi povijesni svijet s onu stranu metafizike. Paradoks je Heideggerove kritike estetike i moderne umjetnosti u tome što je riječ o kritici znanosti o umjetnosti, a ne same umjetnosti, koja služi tehničkom nihilizmu ili, pak, smjera njegovu prevladavanju. Analogija kojom se služi pritom ima svojevrstnu strategijsku funkciju drukčijega ne–metafizičkoga mišljenja. Naime, u doba procvata grčke »velike umjetnosti« od 8. do 4. st. p.n.e. ne svjedočimo nikakvoj primjerenoj teoriji takve umjetnosti. Štoviše, sama umjetnost je u službi svetkovine živih bogova zajednice (*polis*), a ne u službi ljepote i doživljaja promatrača.⁵⁵ Moderna umjetnost, naprotiv, nužno potrebuje svoje estetike i teorije. Kada više nema utemeljenje u mitu i religiji, tehno–znanstvena tvorba estetskih predmeta postaje njezin jedino preostali način opravdanja. Što je više delirija teorije, to je manje izvorne umjetnosti danas.

U raspravi *Izvor umjetničkoga djela* pitanje o onome što čini bit samoga djela postaje bitno pitanje o biti umjetnosti. Ako je za Heideggera jasno da je umjetnost događanje istine bitka, tada je bit umjetnosti skrivena u razotkrivenosti *poiesis* i *techné*. Umjetnost kao *techné* u sebi sabire »tehnički« karakter pro–izvođenja (*poiesis*).⁵⁶ To znači otvaranje novoga u svijetu i novoga svijeta. U prvom je slučaju riječ o tehno–poietičkome odnosu spram već postojećih bića u svijetu (*mimesis*). U drugom slučaju, pak, samo otvaranje novoga svijeta jest poietička tehno–geneza ili *stvaranje svijeta kao umjetničkoga djela*. Čini se gotovo zapanjujućim ono što izbija iz zagonetke mišljenja Heideggera o doga-

55 Martin Heidegger, »Zur Frage nach der Kunst«, u: *GA*, III. sv. 74 — *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 2010., str. 193–195.

56 Vidi o tome: Christopher Rickey, »The Divinity of Work in the Age of Technology«, u: *Revolutionary Saints: Heidegger, National Socialism, and Antinomian Politics*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2002., str. 119–174., Miguel de Beistegui, »The Saving Power of Art«, u: *The New Heidegger*, Continuum, London, 2010., str. 125–144.

daju. U raspravi iz 1935/1936. godine kojom otpočinje avantura mišljenja nadolazeće povijesti bitka izvan metafizičkoga okvira mišljenja skriva se naznaka razumijevanja umjetnosti koje određuje duh povijesne avangarde. Heidegger kao mislilac povijesne avangarde? Dovoljno je navesti nekoliko prekretnih umjetnika i njihovih tekstova o umjetnosti iz različitih manifesta da bi se vidjelo kako avangarda ne želi oslikavati i opjevavati »ovaj« svijet »ovdje« i njegove predmete, nego želi stvoriti iz biti same umjetnosti novi svijet.⁵⁷ No, odnos Heideggera i avangarde je, dakako, samo uvjetno moguće izvesti iz temeljnoga ugođaja rasprave *Izvor umjetničkoga djela*. Problem je u tome što Heidegger nepredmetnu umjetnost, pa tako i prijelaz iz »estetike« djela u »estetiku« događaja, smatra opasnošću nestanka umjetnosti uopće u pustoši tehničkoga nihilizma. Benjaminova rasprava ostala je stoga do danas bliža »duhu avangarde«, dok Heideggerova izaziva i nadalje prijepore o njegovu »tradicionalizmu« ili prijelazu granica modernizma uopće.⁵⁸

No, u njegovu mišljenju o modernoj umjetnosti ovdje se isprepliću:

- (1) umjetnost kao opis (prikazivanje i predstavljanje) bitka–u–svijetu u smislu istine bića i
- (2) umjetnost kao događanje istine bitka u otvaranju novoga svijeta. Prvo je *tehno–poietička estetizacija svijeta*, a drugo *poietička tehno–geneza novoga svijeta*.

Opis je svijeta njegovo prikazivanje i predstavljanje kao na slici Van Gogha o seljačkim cipelama. Ako je ovdje uloga umjetnosti svedena na to da svijet »čini vidljivim«, odnosno da tematizira svijet koji već uvijek jest, tada je jasno da se ovo shvaćanje umjetnosti uklapa u ontologiju novovjekovne estetike i moderne umjetnosti apstrakcije. No, Heidegger je u raspravi iz 1935/1936. godine svojom znamenitom definicijom umjetnosti kao *sebe–postavljanja–istine–u–djelo* postavio bitno pitanje: što umjetnost postavlja u djelo — istinu svijeta ili svijet istine? Ako je svijet ono što se događa u jeziku, tada je djelo moguće razumjeti samo unutar granica jezika. Ovdje odjekuje Wittgenstenov *credo* o granicama svijeta i jezika. Jezikom se imenuje bitak. Istina u djelu umjetnosti kazuje o svijetu unutar povijesno–epohalnih granica. Umjetnost u smislu događanja istine bitka, dakle, jest svjetovanje svijeta. Odnos božanskoga i ljudskoga svjetuje u jeziku kao govoru kojim se označava mjesto, boravište i zajednica. U predavanjima o Hölderlinu jezik koji omogućuje nastanak povijesnoga svijeta nije više jezik kao logičko utemeljenje metafizike. S jezikom kao poetskim znamenovanjem događa se obrat. Zemlju i svijet jezik dovođi u odnos otvorenosti obzorja s kojeg se naziru znakovi novoga događaja. Ali

57 Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonolazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006. i Krzysztof Ziarek, *The Historicity of Experience: Modernity, the Avantgarde and the Event*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001.

58 Vidi o tome: Mario Perniola, *Art and Its Shadow*, Continuum, London — New York, 2004.

da bi moglo doći do mogućnosti novoga svijeta mora se dospjeti do onog što podaruje jeziku smisao imenovanja i znamenovanja. To podarivanje–pružanje u onome nadolazećemu proizlazi iz »svete vatre« iskonskoga pjesništva.

»Sveto podaruje riječ i samo dolazi u riječ. Riječ je *dogadaj* svetoga.«⁵⁹

Jezik otvara mogućnost događaja ne–metafizičke umjetnosti s kojom nastaje novo mjesto — boravište — zajednica. Mitopoetsko mišljenje uzima Hölderlina prethodnikom u zasnivanju naroda u etičko–političkome okružju novoga događaja. Narod nije mišljen biološki niti rasno–organski. No, blizina s idejom narodne zajednice (*Volksgemeinschaft*) 1930–ih godina i nacionalsocijalizmom jest neporecivom.⁶⁰ Sklop svijet — jezik — bitak razara se s dolaskom tehničkoga postava (*Ge-stell*). Sve se nakon toga urušava. Svjetovnost svijeta postaje konstrukcija prividnih svjetova. Jezik govori kroz tehničke slike, kao što je pokazao Flusser u svojoj mediologiji. Naposljetku, bitak postaje idealom i vrijednošću. Umjetnost bez svijeta — jezika — bitka doživljava trijumf u nepredmetnoj slici Maljeviča i u performativnoj estetici berlinskoga dadaizma.⁶¹ Ono što će Heidegger krajem 1930–ih godina promisliti kao stvar suvremenoga »svijeta« iz biti tehnike bit će upravo drugi početak mišljenja iz drukčije ne–metafizičke umjetnosti. To je umjetnost na rubovima između apstrakcije i figurativnosti u slikovnosti bitka samoga. Umjetnost koja otvara novi svijet djelotvorno se događa u slikarstvu kasnoga Paula Cézannea te u slikama–stanjima kao i poetskome mišljenju Paula Kleea.

»Primarni sukob« (*Urstreit*) o kojem Heidegger svjedoči u jednoj bilješci 1960–te godina povodom odnosa biti istine i događaja bio je sukob između metafizičkoga i ne–metafizičkoga shvaćanja umjetnosti. Događaj kao ključna riječ/pojam mišljenja kasnoga Heideggera otvara prostor koji moderna umjetnost doseže samo u rijetkim slučajevima. 1950–ih godina dogodit će se bljesak uvida u drugu i drukčiju dimenziju moderne umjetnosti od one koju je Heidegger imao za paradigmu u raspravi *Izvor umjetničkoga djela*. Kako svjedoči njegov prijatelj povjesničar umjetnosti Heinrich Petzet u knjizi razgovora i susreta s Heideggerom, otkriće Kleeova slikarstva i njegovih dnevnika bit će razlogom promjene puta mišljenja umjetnosti. Štoviše, otkriće Cézannea i Kleea bit će razlogom da u samokritici vlastita shvaćanja umjetnosti otpočne govoriti o bitnoj nedovršenosti svoje rasprave iz 1935/1936. godine, te o njezinom još

59 Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA, sv. 4, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1981., str. 76–77.

60 Vidi o tome: Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, G.Neske, Pfulingen, 1990. i Hans Sluga, *Heidegger's Crisis: Philosophy and Politics in Nazi Germany*, Harvard University Press, Cambridge — Massachusetts, London — New York, 1995.

61 Vidi o tome: Dieter Mersch, »Performativnost i događaj: Razmišljanja o reviziji performativnog koncepta jezika«, *Tvrđa*, br. 1–2/2012., str. 151–170. S njemačkoga preveo Boris Perić.

nenapisanome »pendantu«. ⁶² Ono što je Heideggera najviše pogodilo u zaokretu u biti moderne umjetnosti kod Cézannea u slikama kasne faze planine st. Victoire jest istovjetnost prisutnosti onoga naslikanoga i same prisutnosti (bitka) u kojem prisutno čini vidljivim samu prisutnost. Priroda se u Cézannovu slikarstvu ne pojavljuje predmetom u doba tehničkoga nihilizma industrije. Ako na njegovim slikama formalno nema vidljivoga traga ljudske egzistencije, to ne znači da je slikanje planine st. Victoire naturalizam ili, pak, dehumanizirani prostor moderne umjetnosti. Prihvatljivo objašnjenje Heideggerove promjene puta mišljenja umjetnosti s obzirom na otkriće Cézannea i Kleea daje Julian Young na tragu tumačenja Güntera Seubolda. ⁶³ Umjesto gotovo »manihejskoga« sukoba grčke i moderne paradigme umjetnosti, onog iskonskoga kao uzvišenosti »velike umjetnosti« i onog novovjekovnoga i modernoga kao estetskoga pogona trivijalnosti i banalnosti, sada unutar same neautentičnosti moderne paradigme umjetnosti s onu stranu službe tehničkome postavu iskrsava posve drukčija, nova umjetnost, koja ima značajke pregorijevanja metafizike.

U pokušaju da se bezavičajnosti modernoga čovjeka pronade alternativa Heidegger metafizičkome mišljenju Zapada nastoji otvoriti prostor drukčije povijesti. Događaj je ključna riječ mišljenja otvorenosti bitka u iskonskome vremenu. Ali događaj nije tek prazno svetkovanje. Bez podarivanja–pružanja i prisvoja u samome kazivanju četvorstva — neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika — događaj poprima iskustvo praznine. Nasuprot »simbolizmu« metafizičke umjetnosti transcendencije bitka, Heidegger u slikarstvu kasnoga Cézannea i slikama–stanjima Kleea vidi izravnu prisutnost svari same. Oslikovljenje čiste prisutnosti u prisutnome obilježava njihovu ideju umjetnosti. To više nije ontologijska razlika bitka i bića, kao u doba *Bitka i vremena* iz 1927. godine. Umjesto te razlike, kao uvjeta mogućnosti čitave povijesti zapadnjačke metafizike unutar koje umjetnost ima svoje mjesto u povijesnim epohama Grka, srednjega i novoga vijeka, sada se iz mišljenja događaja umjetnost shvaća otvaranjem novoga svijeta. Ako je sve do moderne umjetnosti temeljna oznaka umjetničkoga stvaralaštva na Zapadu bila u predstavljanju bića kao predmeta i otuda simboličkoga ukazivanja na ono »iza« pojavnosti bića samoga, što se i u suvremenoj filozofskoj estetici oživljava pod nazivom uzvišenosti kao »prikazive neprikazivosti« (Lyotard), onda je jasno da Heidegger u slikarstvu Cézannea i Kleea vidi obrat u biti umjetnosti uopće.

Za vrijeme posjeta Aix-en-Provence 1950–ih te jedne izložbe u Baselu u umjetničkoj galeriji Heidegger se oduševio Cézanneovim slikama. Kako svjedoči na kraju svoje knjige Günter Seubold, pozivajući se na Petzetove zapise o

62 Heinrich Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, Chicago University Press, Chicago, 1993., str. 149.

63 Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 68.

susretima s Heideggerom, Cézannov put je usporedio sa svojim putem mišljenja, i to od samoga početka do kraja.⁶⁴ No, osim jedne pjesme naslovljene *Cézanne* nema drugoga traga refleksija o njegovu slikarstvu. U pjesmi koja je nadahnuta slikom *Vrtlara*, Heidegger govori o kasnome djelu slikara. Raskol prisutnosti (bitka) i prisutnoga (bića) ozbiljuje se u zagonetnome identitetu. *Vrtlar* ovdje postaje modelom pjesnika–mislioca. Pregorijevanje razlike koja čini dvojstvo zapadnjačke metafizike s vrhuncem u istovjetnosti bitka i bića u postavu (*Ge-stell*) kao biti tehnike u Cézanneovoj slici otvara se u vidljivosti onoga nevidljivoga, ali tako da je u identitetu očuvana razlika. Ako je postav uvjet mogućnosti apstraktne (nepredmetne) umjetnosti, koja negiranjem predmeta ili bića kao takvoga samo uzdiže tehnički svijet do njegove bezuvjetne vladavine bez »otvorenosti i tajne«, onda je u Cézanneovu pojmu *réalisation* za Heideggera riječ o prevladavanju dvojstva bitka i bića. Kraj reprezentacijskoga i referencijalnoga slikarstva posve jasno je doveden do točke jedinstva prisutnosti i prisutnoga. Kakve su posljedice ovoga stava za nadolazeće mišljenje i drukčiju umjetnost? Ponajprije, tek sada svijet u svojoj otvorenosti zahvaljujući događaju »suvremene« umjetnosti postaje misterij. Nestankom dvojstva bitka i bića u istovjetnosti razlike, ono što nazivamo faktičnošću svijeta, njegova *takovost* (*quoditas*) pokazuje se zagonetkom. U tome je blizina u mišljenju kasnoga Wittgensteina i kasnoga Heideggera. Nije, dakle, više ni mistika niti misterij svijeta u simboličko–alegorijskome predstavljanju uzvišene *stvari* s onu stranu pojavnoga, nego u otvorenosti samoga svijeta »ovdje« i »tu«. Blizina bitka u događaju u koji pripada umjetnost posvjedočena je u dvodimenzionalnome prostoru ljudske figure. Ona se nalazi u međuprostoru između apstrakcije i figurativnosti. Prostor između bitka i bića oslikovljen je prostor ne–metafizičke umjetnosti. Zagonetka ne leži više u slici, već u samome događaju slikanja. Proces koji dovodi do ostvarenja same slike Cézanneova *Vrtlara* jedinstven je događaj. U njemu se spaja iskustvo vremena i čin slikanja. U svojim zapisima o slikarstvu sam će Cézanne reći: *Sada protječe jedan trenutak. (...) Moramo uhvatiti taj trenutak.* Taj trenutak nastajanja djela jest ulazak–dolazak slike iz kaosa nevidljivoga u vidljivi svijet. Što Heidegger misli kao događaj svijeta u umjetničkome djelu pokazuje se u zagonetki svjetovanja svijeta kao četvorstva neba i zemlje, božanskoga i ljudskoga. Kaos nije suprotnost poretku. Iz njegove čudovišne nerazlikovnosti bitka i bića rađa se novi svijet kao umjetničko djelo.

Otto Pöggeler u studiji o putu Heideggerova mišljenja među prvima je istaknuo otkriće Kleea za mišljenje o drukčijem putu umjetnosti izvan metafizički utabanih staza. Potvrdu za to nalazimo u Petzetovim zapisima. Tamo se spominje kako je krajem 1950–ih godina u posjetu Ernstu Beyeleru njegovoj

64 Günter Seubold, *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, str. 103–118.

kući u Baselu Heidegger razgledao veliku zbirku Kleeovih crteža.⁶⁵ Bilješke o Kleeu nalaze se u Heideggerovoj *Ostavštini (Nachlass)*. Sastoje se od citata iz Kleeovih dnevnika, spisa o umjetnosti te jezgrovitih refleksija o biti umjetnosti samoga Heideggera. Takva je, primjerice, zabilješka:

»Ono što priprema Cézanne otpočinje s Kleeom«.⁶⁶

Pripremno mišljenje i novi početak za Heideggera su odlučne riječi za ono što se može razumjeti u otklonu od linearnosti struktura u dijalektici povijesti.⁶⁷ Nasuprot Hegelu i njegovoj postavci o »kraju umjetnosti« u znanosti apsoluta, gdje umjetnost za nas postaje prošlost, Heidegger očekuje nadolazeću umjetnost iz biti događaja. Pripremno mišljenje nije kibernetika, kao što »pripremna umjetnost« ne može biti ni u najvećim dosezima apstraktne umjetnosti slike ili, pak, atonalne glazbe Schönberga i Berga. Ono pripremno uvodi u drugi početak. To se zbiva zato što lebdi između dviju obala — apstrakcije i figuracije. Cézanne predstavlja pripremni korak u stapanju prisutnosti i prisutnoga u vidljivosti nevidljivoga, u slikotvornosti samoga kaosa. S Kleeom nastaje »novi početak«. Poznato je da je Kleeova slika *Angelus Novus* bila za Benjamina mnogo više od umjetničkoga djela, gotovo sudbinska životna priča.⁶⁸ Heideggeru je Klee posljednji, uz Hölderlina možda i najbliži suputnik i sugovornik u mišljenju umjetnosti. Zašto?

Kleeova umjetnost označava oproštaj od čitave metafizičke ostavštine Zapada. U njegovu shvaćanju moderna umjetnost više ništa ni prikazuje (*mimesis*) niti predstavlja (*representatio*). U izreci od predlikovnoga do praslikovnoga (*vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*) u Kleea je riječ o putu kao okretu spram onog iskonskoga.⁶⁹ Od slike zapadnjačke metafizike spram onog što je izvornije od »slike« Heidegger je u raspravi *Izvor umjetničkoga djela* svoj zadatak mišljenja umjetnosti, a ne mišljenja o umjetnosti u smislu neke nove »filozofije umjetnosti« ili »estetike«, odredio ispitivanjem pojma djela, a ne umjetnika kao stvaratelja djela. Pogledamo li pomnije što je Kleeova nakana u modernome slikarstvu, vidjet ćemo da se njegov program razlikuje od ideje povijesne avangarde kao okreta u biti umjetnosti u tome što intenzivno otvara put između-bitka i vremena same slike. Taj put za njega pretpostavlja »defor-

65 Heinrich Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, str. 146–147.

66 Günter Seubold, *Kunst als Ereignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, str. 124.

67 Martin Heidegger, *Über den Anfang*, GA, sv. 70, V Klostermann, Frankfurt/M., 2005.

68 Vidi o tome: Gerschom Scholem, »Walter Benjamin i njegov Andeo«, u: Walter Benjamin, *Novi Andeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008., str. 127–172. Izabrala i s njemačkoga prevela Snješka Knežević.

69 Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern — Bümlitz, 1949.

maciju svijeta prirodnih pojava«, kako sam kaže u *Slikovnome mišljenju*. Temeljna postavka Kleea o biti umjetnosti istovjetna je čitavom Heideggerovu putu mišljenja umjetnosti: *umjetnost ne ponavlja ono vidljivo, ona ga stvara!* Kleeovo slikarstvo koje Heidegger uzima u razmatranje ili kao primjer za analogiju s mišljenjem događaja, kao što je slika *Heilige aus einem Fenster* koja se pojavljuje uz Rimbaudov stih iz *Illuminacija* »il y a« povodom za mišljenje bitka iz događaja u predavanju *Vrijeme i bitak* iz 1962. godine,⁷⁰ otvara mogućnosti prijelaza/prolaza između Scile moderne umjetnosti i Haribde avangardne umjetnosti. Stvaranje novoga svijeta ne svodi se na razaranje predmetnosti, a niti na slikotvorstvo tehničkoga postava svijeta. Poput Cézannea i u Kleea se radi o promišljanju odnosa nevidljivoga (kaosa) i vidljivoga (svijeta) u strukturi drukčije umjetnosti slike. »Polu–apstrakcija«, kako Heidegger bilježi ono što znači biti–između u Kleeovu načinu razumijevanja umjetnosti, omogućava uvid u strukturu vidljivoga svijeta.

No, problem koji nastaje u shvaćanju pred slikovnog u Kleea jest u odgovoru na ono Heideggerovo pitanje o apokaliptičkome dobu nestanka samoga umjetničkoga djela iz svijeta, kako ga je postavio u tekstu *Besinnunga*. Djelo ne iščezava tek iz svijeta koji ima karakter gubitka umjetnosti (*Kunstlosigkeit*). Ono se preobražava u događaj gubitka razlike između pred slikovnog i praslukovnog. To više nije »slika« (*Bild*) u značenju materijalnoga predmeta umjetnosti, koja se nalazi uokvirena na zidu galerije, muzeja, privatne kuće. Slika u avangardnoj umjetnosti postaje nepredmetnom slikom (Maljevič) ili estetskim objektom (Duchamp). Za Heideggera su oba modusa slike samo dva načina istoga: negacije i afirmacije tehničkoga postava bezuvjetne vladavine novoga načela znanstvene (re)produkcije. Nasuprot ekstremima istoga, razlika i ono drugo u drugome početku suvremene umjetnosti otvara se s Kleeovim slikama–stanjima. U njima nedovršenost i praslukovnost smjeraju događaju »svetoga kaosa« stvaranja. Gledajući iz današnje perspektive, Heideggerova je vizija nadolazeće umjetnosti istodobno kritika »praznoga događaja« suvremene umjetnosti, koja je u povijesnim pokretima avangarde prve i druge polovine 20. stoljeća doživjela trijumf. Nepredmetnost i estetski objekti, s jedne strane, a tjelesna izvedba dadaizma s druge strane, suvremenu su umjetnost zatvorili u staklene muzeje estetskoga eksperimenta svijeta života. Kleeova vizija obrata u biti umjetnosti i Heideggerovo mišljenje umjetnosti pripadaju onome drugome i drukčijem od glavne struje radikalne konstrukcije svijeta kao »praznoga događaja«. Što nedostaje u pokušaju da umjetnost iz same sebe, autonomno i suvereno, otvori novi svijet nije više u estetskome proizvođenju samoga »života«, nego u poetičkoj tehno–genezi novoga svijeta.

70 Martin Heidegger, »Zeit und Sein«, u: *Zur Sache des Denkens*, GA, sv. 14, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2007., str. 3–30.

Stvoriti svijet kao umjetničko djelo potrebuje mnogo više od eksperimenta tehno-znanosti u »ozbiljenju« mogućnosti umjetne inteligencije i samoga umjetnoga života. U tom »drugom početku« povijesti sama »bit« tehnike trijumfira na paradoksalan način. Biokibernetički način proizvodnje »svijeta« iz same »biti« tehnike potire onto-teologijsku strukturu metafizike. Tehno-znanosti ne proizvode novi bitak, već konstruiraju »svijet« kao novu tehno-estetsku okolinu. Na taj se način »bitak« konstruira iz događaja tehno-poietičke geneze. Novovjekovnom preobrazbom znanosti iz teorijskih (fundamentalnih) u praktične (aplikativne) priroda postaje postav (*Ge-stell*). Ono što nedostaje u tom obratu iz »prirode« (*physis*) u tehnosferu kao biokibernetiku Heidegger je u predavanju *Opuštenost* nazvao »opuštenost spram stvari« i »otvorenost za tajnu«. Kada je i sam događaj »novoga« prazan u svojem razotkriću novoga svijeta proizvedenog iz »biti« tehničkoga postava, nastaje potreba za onim što je izvornije od same umjetnosti. Mišljenje prethodeće filozofiji i umjetnosti u sebi pohranjuje mitopoetsko kazivanje otvorenosti prostora-vremena za sveto u samome događaju. Heidegger u slikarstvu Cézannea pronalazi sveprisutnost plave boje. Plavo je nebo, drveće, polja. Plavo je boja svetoga i čistoće, »najveće dubine i etera«. U plavetnilu se božansko pokazuje kroz kristalno čistu sliku otvorenosti. Paul Klee u akvarelu *Plava noć* iz 1937. godine zaokružuje put u drugi početak suvremene umjetnosti. Stvaranje novoga svijeta iziskuje napuštanje predmeta i tijela, estetskih objekata i korporalne tehno-geneze. Umjetnost prelazi u stanja stvari koje više nisu »slike« i »tijela«. ⁷¹ To su slike-stanja onoga što prethodi svijetu u njegovu praslukovnome kaosu. Nasuprot praznine nepredmetnih slika i fizičke golosti tijela u gibanju stoji ono uzvišeno kao sveto u svojem tamnome plavetnilu.

U Heideggerovu čitanju Kleeova dnevnika struji blizina mišljenja i umjetnosti na putu drugoga početka. Napuštanjem pojmova svijeta i zemlje iz *Izvoru umjetničkoga djela*, svijeta kao »utemeljenja« (*Erstellen*) i zemlje kao »prožimanja« (*Herstellen*), umjetnost nadolazećega doba više se ne ukorjenjuje u slici onoga prisutnoga. Sam događaj zahtijeva promjenu čitave metafizičke povijesti umjetnosti i njezine biti. Pojmovljem djela i slike kao izgleda ili pojave stvari (*ergon* — *eidos*) umjetnost se shvaćala od Grka do estetskih objekata modernoga doba. Što je bit moderne umjetnosti? Klee izlazi iz okružja autonomije moderne umjetnosti. U pročišćenju od svih »izvanjskih« određenja tijekom povijesti moderna se umjetnost tautologijski odnosi na samu sebe. Autonomija umjetničke slobode i suverenost estetske moći čine dvojnu prirodu moderne umjetnosti. Čistoća forme pritom ima metafizičku dimenziju samuteemeljenja u čistoj ideji slike apstraktnoga slikarstva. U Kleea, međutim, pokla-

71 Vidi o tome: K. Porter Aichele, *Paul Klee: Poet/Painter*, Camden House, New York, 2006.

pa se ono pred slikovno s praslukovnim. Biće kao predmet nije »stvar« njegove umjetnosti. Klee slika praiskonska stanja. U slikarstvu gotovo djetinjih tragova svetih likova dovodi do vidljivosti kaotične strukture samoga procesa stvaranja slike. Za razliku od drugih struja moderne umjetnosti, u njegovu je slikarstvu riječ o unutarnjem nadilaženju autonomije i svih otuda nastalih pojmova prikazivanja–predstavljanja onog zbiljskoga. U jednoj bilješci uz Kleeov dnevnik, Heidegger zapisuje:

»Današnja umjetnost: Nadrealizam = metafizika; apstraktna umjetnost = metafizika; nepredmetna umjetnost = metafizika.«⁷²

Bez napasti ironije, mogli bismo tautologijski dodati: metafizičko slikarstvo De Chirica = metafizika. Iako nema obrazloženja zašto su svi smjerovi moderne umjetnosti 20. stoljeća izjednačeni s metafizikom, očigledno je da se u odnosu na Cézannea i Kleea njihov put svodi na ono što Hugo Friedrich kaže za modernu poeziju kao »praznu transcendenciju«, ili, pak, na »praznu imanenciju« umjetnosti koja iz djela prelazi u događaj, poput neoavangardne glazbe Cagea ili slikarstva enformela i apstraktnoga ekspresionizma. Heideggerova postavka još iz *Izvora umjetničkoga djela* u bilješkama uz Kleeov dnevnik poprima zaokruženu misao promjene same biti umjetnosti. Rješenje se ne skriva u revoluciji društvenih uvjeta proizvodnje modernoga društva, a niti u preokretu u biti tehnike kao postava (*Ge-stell*). Prekriživši riječ umjetnost (*Kunst*) kao i bitak (*Sein*), Heidegger s Kleeom napušta metafizičku sudbinu zapadnjačke povijesti. Apokaliptička misao o nestanku umjetničkoga djela i čak same umjetnosti u tehničkome svijetu sada ima mnogo »konkretnije« ozbiljenje u mišljenju događaja nadolazećega iz iskona drugoga početka. Obrat u samoj biti umjetnosti spasonosni je čin događaja. Time se metafizički pojam djela iz njegove »mrtve« beskonačnosti premješta u pojam događaja iz njegove »žive« konačnosti. Što onome pred slikovnome podaruje novi smisao u Kleeovim slikama dolazi iz praslukovnoga. Biće u svojoj vidljivosti proizlazi iz bitka u njegovoj nevidljivosti. U »tamnome plavetnilu noći« zbiva se nešto mnogo izvornije od »umjetnosti«. Umjesto ponavljanja onoga što jest biće prisutno u slici, Klee stvara novu sliku kao stanje–između apstrakcije i figuracije. Prijelaz preko granica metafizike i prolaz kroz sam jaz između svjetova od iskona do otvorenosti budućnosti čini njegovu umjetnost istodobno zagonetkom i misterijem događaja. U samome događaju spajaju se arhetipsko s radikalno modernim. Nije li to temeljna odrednica povijesnoga pokreta avangarde? Nesumnjivo jest, ali upravo se u odmaku od avangardne destrukcije predmetnosti i praznine tjelesne događajnosti otvara »treći put«.

72 Vidi: Günter Seubold, *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, str. 125.

4. Kristalna slika kaosa

Što iz toga proizlazi kao živi trag prisutnosti u suvremenoj umjetnosti–bez–djela? Ako zanemarimo Heideggerov stav kojim je »prekrižio« najznačajnije smjerove moderne umjetnosti kao pripreme suvremene umjetnosti, od nadrealizma, apstrakcije do nepredmetnosti (Dali, Kandinski, Maljevič, Duchamp), zbog toga što su uronjene u metafiziku kao prikazivanje–predstavljanje bića kao bića, preostaje s Kleeom misliti ono suvremeno iz samoga »praznoga događaja« svijeta. Ali ne smijemo zaboraviti da za Heideggera promjena biti umjetnosti analogno znači i promjenu biti filozofije. Događaj se, dakle, ne odnosi na puku preobrazbu djela tradicionalne umjetnosti u performativnu tjelesnost života suvremene umjetnosti. Naprotiv, događaj se odnosi na stvaranje novoga svijeta iz nadolazeće vremenosti. Ona dokida metafizičko razumijevanje »vulgarnoga« vremena s vladajućom ekstazom aktualnosti. Suvremena umjetnost od Kleea i suvremena filozofija od Heideggera postaju putovi proizvodnja (*poiesis*) i mišljenja onoga Istoga (*to autó*) u razlikama. Ali filozofija više nikad neće moći umjetnosti određivati granice njezine moći stvaranja novoga svijeta. Heidegger je s Kleeom najavio skrbno mišljenje prijelaza i prolaza preko i kroz metafizičku tradiciju zapadnjačke umjetnosti. Kao što je Benjamin u Kleeovoj slici *Angelus Novus* vidio sveto mesijansko vrijeme koje slijedi nakon katastrofe modernosti i njegove mahnitosti povijesti, tako je Heidegger u Kleeovoj slici *Svetac s prozora* vidio nadolazeću umjetnost događaja, koja promjenom u biti umjetnosti otvara prostor–vrijeme suvremenosti. Bez događaja sveze ono *svetoga* i *svijeta* umjetnost nestaje s obzorja povijesti. Drugi početak mišljenja bez umjetnosti naprosto nije moguć. Znamo da je u oporučnome razgovoru za tjednik »Der Spiegel« iz 1966. godine, objavljen 1976. godine nakon njegove smrti najzagonetnija rečenica zapravo i bit njegova mišljenja nadolazeće umjetnosti. Ako nas *samo još jedan Bog može spasiti*, tada je umjetnost koja priprema prostor–vrijeme nadolazećega Boga otvaranje prostora svetoga izvan čitave metafizičke povijesti bitka.

Sveto je u samome događaju otvaranja novoga svijeta. Svijet je bez jezika prazan i napušten. U biti umjetnosti ne leži ništa drugo nego to jednostavno stanje–između djela i događaja, trenutak stvaranja novoga u suigri kaosa i porotka. *Heideggerova soteriologija bez Boga* priziva događaj iz kojega umjetnost isijava svoju bit. Izvor umjetničkoga djela, sada konačno primjeren mišljenju s onu stranu odvajanja grčkoga svijeta i moderne umjetnosti, kao postavljanje same istine u djelo, pripada tom pred–i–poslije stanju, tom izvornome događaju spasonosnoga pred totalnim nihilizmom tehničkoga doba. Može li umjetnost »poroditi« nadolazećega Boga izvan svekolike dosadašnje povijesti u kojoj je bila samo u službi božanskoga? Nije li taj Heideggerov nemoguć zahtjev samoj umjetnosti nakon Schellinga i njegove mitologije zapravo jedino mogući »spas« filozofije od srozavanja na tehnički jezik kibernetike? Koliko je taj put »okreta« 1930–ih godina bio radikalan i ujedno nesvodljiv na sve druge

putove u suvremenoj filozofiji i mišljenju umjetnosti možda dovoljno svjedoči to da je Heideggerovo mišljenje događaja otvorilo putove suvremenoj umjetnosti da se izbavi od jarma vlastite pseudo–autonomije kao i pogubne službe estetskome kiču i političkoj propagandi. Otvorenost svijeta moguće je samo onda kada se kao na kraju Viscontijeva filma *Smrt u Veneciji* sudbinska glazba Mahlera stapa sa slikom obzorja koji nestaje u beskrajnome plavetnilu. Još trenutak i sve će postati kristalna slika kaosa. Još samo trenutak...

Nada Gašić

Odlazak Plavog Mauricijusa

»Plavi Mauricijus« je poštanska marka jednostavna dizajna koja se ni po čemu ne razlikuje od milijuna sličnih. Skupocjena je samo zbog toga što je jedina. Do sada nije uspio nijedan pokušaj njezinog falsifikata. (Iz pogovora NG knjizi Đermana Ćiće Senjanovića *Vidi, vidi*)

233

Moje ime je Nada Gašić i književni sam lik koji je stvorio Ćiće Senjanović. Sve ostalo ispod čega se potpisujem, pa čak i knjige koje sam mu uredila, daju mi malo ili nimalo pravo da napišem koje slovo o Ćići, ali ova me pozicija izmišljene osobe oslobađa i ja ću je iskoristiti. Stoga, ne očekujte da ću napisati kako je hrvatska književnost izgubila jedno od najmoćnijih satiričnih pera, jednog od pokretača Ferala i krsnog mu kuma, književnika koji je *Dorinim dnevnikom* pomaknuo granice nadrealnog ne samo u tijesnoj hrvatskoj književnosti, onoga koji je uspješno savladao hermetičnu klopku i odveo mrtvog Smoju na put po Americi pa se vratio s izvanrednim putopisom *US & Amerika*, jednog od rijetkih koji je uspijevao nasmijati i rasplakati u istoj rečenici, koji je kulinarske recepte *Šjore Šimice* uspio izmiješati sa suzama za preminulim ocem u knjizi *Evo me u posteju*, onoga kojeg smo upoznavali preko sulude križaljke koju smo sluđeni ratom sluđeno rješavali, pisca koji se petljao u sve što mu je na pamet palo, koji je psovao i pjevao u isto vrijeme, tvorca autentične, kažu tv kritike–kronike, *Teletine* u koju je ugurao cijelu svoju obitelj, sve svoje prijatelje, poznanike, povijest Splita i Hrvatske, historiju Jugoslavije, partizanske borbe i hrvatske dragovoljce, kroniku propasti i nadanja, rezignacije i rijetkih ushita, što će kad–tad netko lucidan konačno prepoznati kao novostvoreni žanr koji je rezultirao jednim od najčudnijih romana u književnosti uopće. Hrvatske Buddenbrookove. »Kakva država takvi i Buddenbrookovi«, čini mi se da bi rekao Ćiće. Nemojte očekivati da vam napišem ijednu jedinu riječ

o odnosu književnog lika s autorom; provjerite, možda ste i sami jedan od njih i provjerite kakav je bio vaš odnos s čovjekom koji se tukao s vjetrenjačama i onda kad su svi već shvatili da je od njih isplativije proizvoditi ekološku energiju. Pročitajte još jednom Ćićine knjige, a posebno najnoviju *Duša bakina* koju je Ćićo Senjanović objavio u samizdatu (kako znakovito za stanje knjige i poziciju književnika kojeg trenutno svi nazivaju *najvećim*, zar ne), kao prvu u nizu od dvanaest koje će biti tiskane u ekskluzivnim nakladama, ma što danas mi o tome mislili. Dvanaest godina, dvanaest knjiga, dvije i pol tisuće stranica. Nemojte očekivati da se ijednom riječju osvrnem na njegovu muku kad je protjeran iz Slobodne Dalmacije i kad je očekivao (neostvaren) čin svekolike solidarnosti, ni kad je obaviješten da ni Novom listu više ne treba, te da se od dana tog i tog može smatrati umirovljenom osobom. Ne očekujete, valjda, da vam opišem strašan lom kojemu sam svjedočila u trenucima kad je otišao iz Ferala, a ni to da znam da mu je tada puklo srce. Sve poslije bili su samo banalni infarkti. Ali slobodno očekujte od mene, izmišljenog književnog lika, da proplačem za svojim autorom kad god netko spomene Feral, Bačvice, picigin, tenis s najmilijim bracom, Stari plac, antifašizam, oca, mater i njene partizanske pjesme, narodnog heroja Đermana Senjanovića, Bandieru rossu, Bearu, Smoju, Vrh Lučca, koncert Balaševića u Ljubljani, Ulicama lutam ne bih li te sreo, Dalmatinsku akciju, Sarajevo i Bosance, bratstvo i jedinstvo, Bena iz Durieuxa, Lumina, Pomet, Gospu od Pojišana, Srbe i Hrvate, Slovence i Makedonce, Aliju Sirotanovića, Milin rekord u plivanju, Ivanove ocjene, Franu i njegovu kćer Laru imenom po babi Maši, punicu i njeno »Vedrana , ovaj ti nije normalan«, svjetske prvake u piciginu braću Senjanoviće, Šoškića, Durkovića, Jusufija, Luku Kaliternu, Ko sunce u zoru sloboda se rađa, Proleterskih brigada, Trešnjevačku gimnaziju ... I to naglas da proplačem, baš onako kako je pjevala njegova luda Dora:

Beskrajno je more, beskrajni su judi,
beskrajan je čovik kad se ne probudi.

Jezik i ljubav

Lidija Vukčević: *Zagrljaj jezika*.
CDKN (Crnogorsko društvo
nezavisnih umjetnika), Podgorica,
2011.

Kad kažemo da su u Lidije Vukčević jezik i tijelo istoznačnice, onda pod time razumijevamo cijelu jednu poetiku, dramatski raščlanjenu, neistovjetnu, nepredvidivu. Ona se ukratko može odrediti prisporodkom trubadura Bernarta Martija koji kaže da su, u pjesničkom činu kao i u ljubavnom, *jezik i jezik u cjelovu zapleteni*. Znak jednakosti stavljen između jezika poezije i tijela — jezika o tjelesnom kao i tjelesnosti jezika — govori o nagonском zamahu pisma Lidije Vukčević, kojim se dobrim dijelom ocrta program ove zbirke. Kad je riječ o tijelu, kažimo da je to jedna od vukčevićevskih najplodnijih metonimija o kojoj sam napisao: »Čitamo li 'Poetiku tijela' vidjet ćemo da joj svrha nije sačinjati pjesme, nego analizirati spo-

sobnosti tijela sa stajališta poetike očevidnosti. Riječ je dakle o svojevrsnoj pjesničkoj fenomenologiji ili o viđenju s očuđujućeg gledišta tijela samog.« Sama riječ **zagrljaj** erotski je prvotna, ključna za cijelu zbirku: ona pretpostavlja dodir i strategije spajanja dva tijela u jedno. Na njega se višeputno poziva cijela zbirka pa se ona prešutno ispisuje kao ljubavni kanconijer.

Naslov »Zagrljaj jezika« sučeljava temi tijela sukladnu tezu o **panglosiji**, tj. da je sve što mislimo, radimo i govorimo zapravo jezik u svojim različitim ulogama i pretvorbama. Ukratko, da ne možemo izići izvan okružja jezika. Imajući u vidu tematski gotovo neograničeno područje širenja jezične spontanosti, pjesnikinja nalazi forme njezina usustavljanja i razvrstavanja kao što su **rječnik**, **fabrika**, **poetika**. U osnovi, pretežan dio pjesama knjige »Zagrljaj jezika«, koja privremeno odustaje od usustavljanja, nagovori su ljubavnom partneru, pri čemu njegov udio varira svojom prisutnošću, od puke naznake do sugestije njegove tjelesne blizine i sugeriranja ljubavnog čina. (Među sugovornicima, čini se, nazire se i sam bog, koji je pozvan da se odredi izazovom samog autoričina hipotetskog obraćanja njemu.) »Atopija ljubavi, kaže Roland Bar-

thes, ono svojstveno po kojemu ljubav izmiče svim raspravama, sastojalo bi se u tome što je o njoj u *krajnjoj crti* moguće govoriti jedino po *strogom određenju nagovorom*. Bio on filozofski, gnomski, lirski ili romaneskni, u govoru o ljubavi ima uvijek jedna osoba kojoj se obraćamo, pa makar ta osoba prelazila u stanje utvare ili neke buduće osobe. Nitko ne želi govoriti o ljubavi ako taj govor nije *za nekoga*.« Napokon, s vremenom nad nagovorima ljubljenoj osobi počinje prevladavati ljubavni ljetopis, koji je prema Barthesovoj uputi akronološki, neutraliziran nesustavnošću prisjećanja i spontanosti invencije.

U ljubavnom na-govaranju odnos može poprimiti okvir dramskog dijaloga, kao primjerice u pjesmi »Nisi rekao«, gdje Kazivačica govori partnerove odgovore protumačene njegovima u evazivnim šutnjama. Osobe dijaloga sve više su fantastične osobe i takvima se izrijekom smatraju: *Ni ti ni ja nijesmo oni koji jesmo / Ne znamo imena ni tijela ni madeža / Na neobičnu mjestu ni reza na koži...*(»Nepoznati«). Prema tome može se govoriti i o mijeni i kombiniranju žanrova kao pogonskog mehanizma »Zagrljaja jezika«. U njoj će postupno lavlji dio uzimati sve slobodnija fabulacija i poetizacija: *Brbljali smo jedno drugome...*(»Jantarska«).

*Rekao si mi: ti si moje tamno vino žudnje
Rekla sam ti: ja tvoja djevojka s grozdovima
I mogranjima što svjetlosti južne pamte
Rekoh ti: tvoje su oči zvijezde tamne
Jantari crni što sjaje
Rekao si mi: takvo nešto ne postoji
Rekoh: vidi u knjigama, tamo stoji
Tko se ne boji glavnice ljubavi broji*

Poezija Lidije Vukčević izrazito pripada sferi osobnog svjedočenja. Ne svrstava u **označiteljsku praksu** s njezinom metajezičnošću koja bi htjela zateći jezik na djelu i vrednovati rad jezika. Ona pripada odlučno području bartovskog **lju-**

bavnog diskursa koji se u svojim figurama »batrga u pomalo ludom sportu, troši se kao atleta«. Nju ne zanima postmodernistička potraga za novim, nego povratak drevnom odnosu nadahnutog-nadahnitelja. Vesna Parun to izražava sintagmom »ti i nikad« što bi se moglo čitati i kao »ti i oduvijek«. Ili, po Mani Gotovac, kao onaj vječni »fališ mi«, kojom se ljuvena igra uvijek iznova započinje.

ZVONIMIR MRKONJIĆ

Samosvojna pojava

Tatjana Gromača: *Božanska dječica*.
Fraktura, Zaprešić, 2012.

Punih osam godina prošlo je od prošle fikcijske knjige Tatjane Gromače, romana »Crnac«, odnosno sedam od zadnje objavljene, zbirke reportažnih zapisa »Bijela vrana«. Od samih početaka bavljenja književnošću, spisateljica nije igrala po utvrđenim pravilima. Nakon što se 2000. proslavila debitantskom knjigom, zbirkom pjesama »Nešto nije u redu?«, prekretničkom predstavnicom takozvane stvarnosne poezije, Gromača nije kapitalizirala silan uspjeh i veliku naklonost tada moćnog FAK-a, nego je zašutjela na pune četiri godine. Onda se pojavio spomenuti »Crnac«, i premda mu je pokoji dionik književne scene dodijelio istaknuto mjesto na godišnjima listama najvažnijih djela, kritika je, generalno govoreći, roman primila prilično mlako, posebno u usporedbi s panegiricima kojima je dočekana knjiga »Nešto nije u redu?«. Ipak, roman je dobio svoje slovensko i poljsko izdanje, a

2009. u riječkom je HNK-u i kazališno adaptiran. Onda je za autoricu ponovo nastupilo, ili bolje rečeno — nastavilo se vrijeme tišine (ako ne računamo stalni novinarski rad u Novom listu), da bi se ove jeseni pojavio njezin drugi roman »Božanska dječica«.

Po riječima same spisateljice, riječ je o nekovrskom nastavku »Crnca«. Ponovo se razmatra 'istočno pitanje', to jest društvena izmještenost zbog 'krivog porijekla' — samo što je sad u središtu majka koja zaklon traži u duševnoj bolnici, a ne kći koja izlaz pronalazi odlaskom u veliki grad — te se ponovo rabi osebujna poetika koja povezuje realističko-konkretno sa stilizirano-apstraktnim. Ovaj put autorica to i podcrtava kratkim zapisom prije početka teksta romana: *Sve je u ovoj knjizi posve odvojeno i drugačije od stvarnost, koja se ovdje samo djelomice i ponekad oponaša, u potpunosti i isključivo u cilju stvaranja književne igre.* Ta autorska izjava u sebi sadrži i doslovnost i ironijski pomak, upravo ono što će obilježiti i sam roman. Važan je također i drugi kratki zapis, to jest moto romana, citat Brodskog iz zbirke »Posvećeno kičmi«, citat kojim se ističe poznata sklonost ljudi da sami sebe liše odgovornosti za vlastitu individualnu sudbinu, sve svale na povijesne okolnosti i predstave se kao žrtve tih okolnosti. Drugim riječima, nasuprot i lijevima i desnim dragom svođenju pojedinaca na (klasni, nacionalni) kolektivitet za čije je propadanje više-manje isključivi krivac neki drugi, moćni i manipulativni (klasni, nacionalni) kolektivitet, Gromača prije početka pripovijedanja ima potrebu reafirmirati odgovornost pojedinca za vlastitu egzistenciju, što se dakako ne smije zaboraviti pri eventualnim budućim opsežnijim značenjskim interpretacijama djela.

Poput »Crnca«, »Božanska dječica« izrazito su fragmentaran roman, no za razliku od proznog debija gdje su se fragmenti označeni rednim brojevima tako-

reći u jednom dahu nizali od početka do kraja, novo ostvarenje organizira ih u četiri veće cjeline pomalo starinski nazvane glavama, a svaka glava sadrži svoj opis u stilu igralačke romaneskne prakse osamnaestog stoljeća, iako je glavni autoričin orijentir u tome, po vlastitim riječima, bio »Don Quijote«. Sukladno takvoj praksi, i unutar glava fragmenti su podijeljeni na svojevrsna poglavlja s opisno-ironičnim naslovima, a osim majkom »istočnog porijekla« bave se vremenom, prostorom, okolnostima, čitavim kontekstom s kojim ona dolazi u interakciju i koji bitno određuje njezino stanje; majka je također, kao dobar reprezent, polazište i za zaključke o ljudima općenito. Od jedne do druge glave romana, narativni i tumačiteljski naglasci premještaju se s pojedinačne osobe na kontekst, s konteksta na opće ljudsko stanje, a naposljetku malen će prostor biti posvećen i izravnoj komunikaciji majke i kćeri, preciznije ponajprije majčinom pričanju kćeri o danu njezina (kćerina) rođenja.

Zanimljiva je narativna koncepcija »Božje dječice« s obzirom na poziciju pripovjedača. Naime, roman je dosljedno ispričan iz kćerine perspektive, njezinim glasom (s tim da je katkad, u obliku citata, prisutan i onaj majčin). Međutim, iako se podrazumijeva da kći priča iz ja-perspektive, ta je perspektiva iznimno rijetko eksplicirana pa zapravo velika većina pripovijedanja funkcionira kao naracija u trećem licu. No s obzirom da znamo da je pripovjedač kći, stvara se interesantan efekt pomiješanosti privatne i objektivne perspektive, pri čemu je potonja dominantna. Posljedica je to autorske namjere da se takozvanom objektivnom pogledu da znatna prednost pred subjektivnim i intimnim, kakvi se tradicionalno očekuju u toj vrsti naracije. Stoga se u opisu druge glave kći predstavlja kao *majčina zapisničarka, sudska tumačica i pisarica*, posežući, sukladno distanciranom tonu kojim piše, za suhim pravničkim terminima

(umjesto da se recimo nazvala dnevničar-kom), a u opisu treće glave svoje pripovjedačko izvještavanje o majci te mjestu i vremenu zbivanja naziva poluznanstvenim i polumedicinskim analizama. Dakako, u oba je opisa upisana jaka ironija, iznova povezana sa stvarnim stanjem stvari, to jest objektivističkim funkcioniranjem teksta. Zanimljivo je kako se ta objektivistička razina opet prožima s probajkovito/proalegorijsko–arhetipskim, odnosno općim, i kako se opet taj sloj puni nizom posve realističkih detalja.

Naime, kao i u »Crncu«, Tatjana Gromača ne koristi imena likova niti nazive mjesta. Majka, otac i kći nemaju imena, kao što ih nema nijedno drugo ljudske biće u romanu (osim povijesnih osoba koje se povremeno spominju). Također, ime nema ni grad u kojem se radnja odvija, ni zemlja u kojoj se taj grad nalazi, niti rat koji se u njoj vodio. Kontekst je dakle apstraktan i na svoj način univerzalan. Ali, podsjećajući na recimo stare nijeme *Kammerspiel* filmove Lupua Picka (»Krhotine«, »Silvestrovo«), gdje su likovi također bili označavani samo svojim funkcijama, no smješteni u realističke pa i naturalističke ambijente (kao i u dijelu ekspresionističko–naturalističkog kazališnog repertoara tog vremena), Gromačin roman istovremeno rabi realističke odnosno naturalističke slike, predmetne detalje iz svakodnevnog zbilje, on je osjetilno pun realnog svijeta. A da usprkos programatskom neimenovanju ne bi bilo ni najmanje sumnje o kojoj se zemlji zapravo radi, veliki trgovački centar u kojem mnogi nalaze utjehu ima ime i zove se ni više ni manje nego Konzum. Takvi spojevi apstraktnog i konkretnog, stiliziranog i realističkog, objektivističkog i ironijskog stvaraju specifičan svijet djela koji na okupu drži intonacija pripovjednog glasa. Kritičar Boris Postnikov prigovorio je da roman sadrži različite, već dobro znane registre (izriječom je naveo Boru Čosića i Thomasa Bernharda kao

primjere nekih od tih registara), te da su oni odveć neusklađeni. Međutim zapravo je riječ o dva osnovna tona — jednom jasno ironijskom (na samom početku i ciničnom) i drugom eksplicitno i nesputano kritičkom (prvi bi mogao biti »Čosić«, drugi »Bernhard«). Svakako je točno da su oni načelno neusklađeni, no postoji i nadton koji je autorica uspostavila od prvih rečenica romana, nadton koji uspijeva objediniti ova dva osnovna tona te svojim zvučanjem u znatnoj mjeri neutralizirati činjenicu da Gromačina kritika zahvaća niz općih mjesta — patrijarhalnost, crkvu, masovne medije, potrošačku kulturu, beskičmeno priklanjanje pojedinačaca dominantnom kolektivizmu, u ovom slučaju nacionalizmu, strah od suočenja s istinom dok se istovremeno pronalaze pseudo zamjene za istu tu istinu. Bilo bi naravno bolje za roman ove (i mnoge druge) vrste da je kritika i društvu (kontekstu) i pojedincu upućena suptilnije, odnosno da se metaforički, ili bolje rečeno metonimijski ostalo u sferi majčine duševne bolesti, tim prije što je očito da se ne radi ni o kakvoj bolesti nego bijegu od stvarnosti, preciznije psihosomatskom odgovoru na stvarnost, a takvoj vrsti »duševne bolesti« prije ili poslije, makar samo zakratko, podlegne gotovo svatko od nas. Ipak, onaj spomenuti nadton dovoljno je dobro objedinio osnovne tonove i međutonove da djelo dobije dostatnu koherentnost. Bitna, možda i presudna karakteristika tog složenog nadtona jest distanciranost, ona ista koja je karakterizirala i »Crncu«, a tako različita od pjesničkog prvijenca »Što nije u redu?«, gdje je empatija za likove bila česta. Ta osebujna distanciranost odzvanja i u eksplicitno kritičkim trenucima (u »Crncu« takvi su trenuci bili rjeđi), ne dopuštajući da stvar poprimi patetičnu teksturu.

»Božanska dječica« formalno–stilski uglavnom je suvereno ostvareno djelo koje doduše zvuči nekako poznato, kao da

smo takvih knjiga podosta pročitali, no zapravo, koliko potpisnika ovih redaka služi sjećanje, u hrvatskom kontekstu takvih uradaka nije bilo još od vremena prethodna spisateljčinog romana, znači punih osam godina. U tom smislu Tatjana Gromača samosvojna je pojava aktualne hrvatske književne scene i to valja cijeliti.

DAMIR RADIĆ

Uzorna analitičnost

Boris Postnikov: *Postjugoslavenska književnost?*. Sandorf, Zagreb, 2012.

Debitantska knjiga književnog, medijsko-kulturalnog i društvenog kritičara Borisa Postnikova, ujedno i glavnog urednika dvotjednika za kulturu Zarez, sadrži posve neuobičajen, ali hvale vrijedan, recimo tako, epilog. Naime, ta zbirka 56 književnih kritika i pet eseja, nazvana *Postjugoslavenska književnost?*, kao svoje posljednje poglavlje nudi *Samokritiku*, s ponešto teatralno naslovljenim tekstom *Marginalna knjiga*. U njemu se Postnikov, sukladno naslovu, gradi da njegova knjiga eseja i kritika, »čini se«, nema nikakvog smisla, te samom sebi kao njezinom autoru upućuje niz prigovora. Oni su redom na mjestu — u rasponu od činjenice da upotrijebljen naslovni termin postjugoslavenska književnost nije razrađen te da nema skrupuloznije opravdanje, preko uočenih faktografskih grešaka do nonšalantnog baratanja terminima poput postmodernizma i raznih, ne posve istoznačnih naziva za varijante (pro)reali-

stičke poetike. No, dakako, sva ta samokritičnost ipak neće potvrditi ono »čini se ... kako objavljivanje ove (knjige) nema nikakvog (smisla)«. Sam autor »opravdanje za objavljivanje« pronaći će u svjedočenju svoje knjige o poziciji iz koje je on kao kritičar djelovao u razdoblju koje zbirka pokriva — od 2008. do 2012. godine. A to je pozicija posvemašnje marginalizacije književne kritike kao temeljnog vida ozbiljnijeg pristupa književnosti, u korist spektakularizacije književne scene čiji su glavni reprezent medijski napuhane i novčano izdašne književne nagrade. Objasnjavajući tu situaciju Postnikov suviše inzistira na »specijaliziranim, gušćem, teorijski eksplicitnije armiranom diskursu« kao obilježju marginalizirane, iz *mainstreama* prognane kritike, jer ruku na srce ni za jednog od iole istaknutijih književnih kritičara s takozvane margine, a to znači iz Zareza, Vijenca, Bibliovizora, Novosti, preostalih književnih i općekulturnih časopisa, a još manje s brojnih internetskih portala — ne može se tvrditi da piše takozvanu hermetičnu kritiku, bar ne u njezinim tvrdim izdanjima. Ni sam Postnikov nije izuzetak, pa se čini da je u tom segmentu svoje samokritike pomiješao stručnost s težom prohodnošću kritičarskog diskursa. Naime, i Postnikov i velika većina kritičara koji djeluju u nabrojanim medijima srećom spajaju strukovnu kompetentnost i takozvanu laku prohodnost, odnosno više-manje jednostavnim jezikom stručno zbere o predmetima svog interesa. Naravno, naići će se na pokoji nezaobilazan stručan termin poput intertekstualnosti ili pastiša, ili na pokoju riječ iz općeg leksika za razumijevanje koje će mnogima ustrebati rječnik stranih riječi, ali takve je situacije danas teško izbjeći i u ostacima ostataka takozvane popularne kritike u srednjestrujaškim medijima. U odnosu na doista hermetičan kritički diskurs kakav znaju rabiti recimo Cvjetko Milanja ili Vladimir Biti, tekstovi na koje upućuje

Postnikov, uključujući i same njegove kritike, gotovo da se mogu označiti kao popularni.

Samokritički epilog svoje knjige Boris Postnikov zaključuje dvama nadanjima. Prvo — ono o konzistentnosti, političkoj i poetičkoj prepoznatljivosti njegova pisanja koje demonstrira »jednu moguću perspektivu recepcije suvremene postjugoslavenske književnosti« — posve je opravdano (pogotovo ako apstrahiramo opravdanost uporabe termina postjugoslavenska književnost). Drugo nadanje — ono o dovoljnoj očitosti onog aspekta knjige koji inzistira »na ideološkom čitanju tekstova, njihovom smještanju u društveni i ekonomski kontekst, i to iz dosljedno lijeve političke vizure« — opravdano je djelomično. Naime u uvodnom, esejističkom dijelu knjige ta je perspektiva više nego očita, ali u samim književnim kritikama ona je češće decentno nego otvoreno prisutna, a nerijetko je uopće nema, odnosno barem je nema iz vizure koju bi trebalo shvatiti naglašeno lijevom. To dakako nije nikakva mana knjige, što god sam autor o tome mislio.

Temeljno pitanje knjige naslovljene *Postjugoslavenska književnost?* jest dakaako problematiziranje tog pojma, na što uostalom upućuje i upitnik na kraju sintagme. Postnikov je sam priznao da pojam nije razradio niti uvjerljivije artikulirao, nego da se njime služi kao kišobranom razapetim »nad okupljenim tekstovima i odabranim naslovima u nedostatku boljeg, preciznijeg rješenja«. Uostalom, što i sam ističe, više od dvije trećine kritika odnosi se na radove hrvatskih autora, manje od trećine na sve ostale takozvane postjugoslavenske spisatelje, od kojih su većina srpski, dok se izvan područja bosansko-crnogorsko-hrvatsko-srpskog jezika obrađuje tek jedan jedini (slovenski) autor (dakle Makedonaca nema, kamoli kosovskih Albanaca ili vojvođanskih Mađara). Iz toga Postnikov zaključuje da je njegov rad ponajprije neobavezno pun-

ktiranje nekih akcenata postjugoslavenske književnosti. A što bi to bila postjugoslavenska književnost pokušava objasniti u uvodnom eponimnom eseju knjige. U njemu ističe izrazitu raznolikost društveno-ekonomskih stanja država sljednica socijalističke Jugoslavije, potom oporbno i provokativno plasiranje tog pojma u lice ključnim kulturnim i političkim institucijama postjugoslavenskih zemalja, institucijama koje se prave kao da iz nekadašnje zajedničke države nije proizašlo nikakvo bitno nasljeđe koje sve sljednice dijele. Prema takvoj vrsti provokativnosti i moguće subverzivnosti Postnikov je vrlo rezerviran, s pravom ističući da naivni liberalni kritičari, znanstvenici i komentatori »zadovoljstvo zbog vlastitog nadilaženja i provociranja uskih nacionalnih kanona plaćaju previdom ekonomske pozadine cijele priče«. Tu na scenu uvjerljivo stupa onaj samoimenovani kritičar s lijevih ideoloških pozicija koji smatra kako postjugoslavenska književnost iz »jugoslavenstva« na koje se u svom naziva nastavlja ne bi trebala baštiniti nostalgiju, nego »precizno prisjećanje na jedan radikalno drugačiji sustav kulturnog rada i kulturne proizvodnje«, u kojem kompletan proces distribuiranja, recepcije i vrednovanja književnosti nije bio primarno povjeren tržišnoj logici. Tek onda bi se, »iz žive interakcije raznolikih tranzicijskih iskustava pojedinih današnjih nacionalnih književnosti virtualna postjugoslavenska književnost mogla ... transformirati u nešto poput polja za istraživanje i artikuliranje drukčije zajednice autor(ic)a, nakladnika i čitatelj(ic)a«. Dakle, postjugoslavenskoj književnosti imanentna bi trebala biti postsocijalistička društveno-ekonomska podloga koja ne bi automatski prisvajala mehanizme kapitalističke dominante, nego bi crpila dragocjene sastojke i iz socijalističke prošlosti kao provizornog orijentira za neki novi i pravedniji ustroj kulture od ovog koji je sada na djelu. Tek

tada bi ideja postjugoslavenske književnosti imala stvarni smisao. Problem je naravno u tome što ova plemenita »optimalna projekcija u budućnost« ne uzima previše ozbiljno u obzir banalnu činjenicu nacionalne partikularnosti književnosti i u nekadašnjem zajedničkom jugoslavenskom okviru, a kamoli u današnjem postjugoslavenskom. Čak ni u socijalističkoj Jugoslaviji formalno nije postojala jugoslavenska književnost, nego se službeno govorilo o jugoslavenskim književnostima. Ovo razlikovanje singulara i plurala Postnikov posve ignorira, ne zamjećujući paradoks u tome da se u Jugoslaviji zborilo o jugoslavenskim književnostima, a poslije nje o postjugoslavenskoj književnosti. Također, kako je dobro poznato, i u socijalističkoj Jugoslaviji književnost ili književnosti pisane na zajedničkom jeziku Bošnjaka (tada Muslimana čija književnost, *nota bene*, nije službeno ni postojala nego je bila podvođena pod hrvatsku ili srpsku), Crnogoraca (ni crnogorska književnost u socijalističkoj Jugoslaviji nije postojala samostalno nego kao dio srpske), Hrvata i Srba (predstavnici potonja dva naroda u Jugoslaviji su se pak sporili oko nacionalne pripadnosti dubrovačke književnosti) — bile su izrazito dominantne. Književnosti nastajale na drugim jezicima ostajale su u debeloj sjeni istojezične jezgre velike većine jugoslavenskog stanovništva, a u toj sjeni najbolje se držala slovenska literatura zbog jake kulturne tradicije i ekonomske podloge. Uglavnom, postavlja se pitanje — kako bez zajedničkog političkog okvira zadržati iole čvršći kulturni okvir »postjugoslavenske književnosti«, kad ni u vrijeme kad je postojao jugoslavensko–socijalistički politički okvir koji je garantirao kakvo–takvo zajedničko kulturno polje, to polje nije bilo nediskriminatorno? Ako je u socijalističkoj Jugoslaviji slovenska književnost bila u sjeni, makedonska još dubljoj, a one kosovskih Albanaca i vojvođan-

skih Mađara na debeloj margini, po kojoj bi logici danas stvari mogle biti drugačije? Ako je vrijeme pokazalo da je mnogo više u pravu bio Stanko Lasić od Igora Mandića u njihovoj čuvenoj polemici o srpskoj i bugarskoj književnosti, ako je s gubljenjem zajedničkog političkog okvira srpska književnost hrvatskoj (i obratno) prestala biti domaća (bez obzira što joj nije ni sasvim strana, no to je otprilike isti odnos kao i onaj njemačke s austrijskom ili švicarskom književnošću na njemačkom), kakve šanse pod zajedničkim kišobranom onda imaju bivše jugoslavenske književnosti na drugim jezicima? I konačno, neće li već za koje desetljeće, zahvaljujući svemu tome i dolasku novih generacija bez jugoslavenskog socijalističkog iskustva, rabljenje termina postjugoslavenska književnost biti podjednako apsurdno kao što bi bilo da je netko u doba socijalističke Jugoslavije rabio izraz postaustrougarska ili posthabsburška književnost? Ovo su ozbiljna pitanja, a Boris Postnikov nije ih uzeo u razmatranje, odnosno ako je implicitno i dotaknuo neko od njih, prejednostavan je teorijski izlaz pronašao u postuliranju spomenute optimalne projekcije u budućnost zasnovane na boljim socijalističkim tekovinama.

Odveć usko postavljeno tretiranje naslovne problematike nipošto ne znači da autor u svojoj knjizi nije ponudio neke bitne karakteristike današnjeg ili nedavnog stanja postjugoslavenskih nacionalnih književnosti. Dobro je detektirao kao jedan od glavnih interesa mladih naraštaja hrvatske, srpske, bosanskohercegovačke i crnogorske literature nov, drugačiji pogled na devedesete, uvelike temeljen na osobnom, djetinjem i ranomladalačkom iskustvu tih autora, a upravo je izvanredna njegova teza o nesvjesno postmodernističkom karakteru antipostmodernističke asertivno–agresivne strategije notornih hrvatskih fakovaca s početka nultih godina. Postnikov, s osloncem na

marksističko shvaćanje postmodernizma *a la* Frederic Jameson, dokazuje kako je fakovska promocija takozvane stvarnosne književnosti putem medijsko–populističkog udara bila tipično postmodernistički čin upravo po načinu te promocije, *par excellence* tržišno–kapitalističkom. Na to se nadovezuje uvelike opravdana sumnja o stvarnoj realističnosti takozvane stvarnosne književnosti, koju Postnikov svodi na puku komunikativnost i pretpostavlja joj, po njegovoj procjeni, umjetničkim dosezima znatno vredniju prozu Aljoše Antunca. Esej o Antuncu i njegovoj poetici najdulji je prilog u knjizi i neovisno o tome slagao li se netko ili ne s Postnikovljevim vrednovanjem prošle godine preminula autora, nedvojbena je činjenica, koju Postnikov lakoćom dokazuje analizom spisateljeva diskursa, kako je dotični građi koju obrađuje, a koja je ultimativno stvarnosna upravo po fakovskim kriterijima, pristupao umjetnički kud i kamo osvještenijim i ambicioznijim tretmanom jezika kao oruđa stila, te da je upravo zbog toga, zbog zahtjevnosti svog stila bio odbačen od strane fakovskih ideologa.

U većinskom užekritičkom dijelu knjige, u kojem su tekstovi umješno i uspješno tematski organizirani u rasponu od *Pozicije tranzicije* preko recimo *Krimogene zone* i *Prošlog nesvršenog vremena do Pisanja iskosa* — a te tematske podjele dobro ocrtavaju neke od glavnih interesa takozvane postjugoslavenske književnosti — Postnikov se predstavlja kao vrstan kritičar. Bez obzira na proklamiranu težnju da primarno progovara iz lijeve ideološko–kritičke perspektive, on je, kao što je ranije već napomenuto, ipak dominantno posvećen tekstu koji, doduše, ne isključuje kontekst, ali tom kontekstu u najvećem broju slučajeva ne pristupa iz specifično lijevog, marksističkog očišta. Zapravo, Postnikovljev ljevičarski pedigree u užekritičkom dijelu knjige možda se najviše očituje u njezinom jedinom slabi-

jem poglavlju, onom naslovljenom *Između ljubavi i ideologije*. Dotadašnji uglavnom pomni i vrlo trezveni analitičar stila, kompozicije, karakterizacije, dramaturgije, motivike, ideja, najednom u susretu s erotski, osobito užeseksualno obilježenim djelima postaje površan i paušalan, i donosi krajnje sumnjive ocjene. Tako je po njemu roman Drage Glamuzine *Tri* vrlo loš, a argument za tu procjenu leži u »zamorom« i »dosadnom« perpetuiranju seksualnog koje ostaje izolirano od nekog šireg *backgrounda*; doživljaj umjetničke moći podrobnog i ustrajnog prikaza jednog mučnog proto sado/mazo odnosa ostaje sasvim izvan dosega Postnikovljeva senzibiliteta. Prema romanu Mirjane Dugandžije *Nekoliko dana kolovoza* dobro namjerniji je jer tu postoji jasan društveni kontekst, ali tipično ljevičarski odvaja privatno erotsko od temeljnih uvjeta egzistencije koji su po njemu, dakako, isključivo ekonomsko–društveni. Ono što zove seksualnim eskapadama u romanu Marka Vidojkovića *Hoću da mi se nešto lepo desi odmah* svrstava u produženu adolescenciju (iz čega implicitno proizlazi da je tradicionalna i društveno izrazito preferirana takozvana monogamna romantična ljubav izraz zrelosti), te to ne smatra ozbiljnim razlogom da roman bude napisan. Ipak, daleko najgore prošla je Stela Jelinčić i njezin roman *Korov je samo biljka na krivom mjestu* (u poglavlju *Pozicije tranzicije*), čiji je književni pokušaj afirmacije erotske i užeseksualne emancipacije ne samo otpisan kao »simptom pripovjedačinih neprevaziđenih adolescent-skih fiksacija«, nego ga se i smješta u kontekst navodne proliferacije »seksualnosti u sveprisutnim, medijsko–oglašivačkim diskursima«. Dakle doživljava ga se kao nešto što podržava umjesto da podriva postojeći sistem, iako navodna hiperseksualizacija tog sistema kod prve ozbiljnije analize lakoćom pada u vodu kao jednodimenzionalni ventil seksualno sterilne društvene dominante, odnosno ra-

zotkriva se kao fiksacija lijevih i desnih erotskih konzervativaca. U tom smislu, smislu erotske konzervativnosti, barem kad je riječ o javnom govoru o erotskoj tematici, Boris Postnikov savršeno je drugo dvojici glavnih predstavnika hrvatske nove mlade ljevice, Srećku Horvatu i Marku Pogačaru. Jedini prihvatljiv tretman seksualnog za njega je, čini se, onaj gdje je seksualno u funkciji nekog 'višeg' umjetničkog postupka, kao u romanu *Ćerka* Davida Albaharija, odnosno tamo gdje se pomoću njega upućuje na mehanizme medijsko-senzacionalističkog djelovanja, što je, mišljenja je Postnikov, propustio učiniti Tomislav Zajec u svom romanu *Lunapark*.

Činjenica da je najveći prostor u ovom osvrtu posvećen spornim mjestima knjige, nikako ne bi trebalo stvoriti pogrešne zaključke o njoj i njenom tvorcu. S rabljenjem termina postjugoslavenska književnost ovdje se polemiziralo jer je vrlo složen i važan, a i sam autor svjestan je da se njime nedovoljno obuhvatno i elaborirano pozabavio. Autorov pak pristup erotskom, odnosno seksualnom aspektu književnih djela tipičan je primjer antiseksualnog diskursa izrazito dominantnog u našoj (i ne samo našoj) sredini, stoga je elementarna dužnost nekog tko je svjestan moći i utjecaja tog diskursa — što se u znatnoj mjeri poklapa s antiseksualnim kršćanskim, u našem slučaju službeno katoličkim diskursom — da o tome kritički progovori. No velika većina tekstova u knjizi *Postjugoslavenska književnost?* primjer su uzorne analitičnosti i artikulacije u pristupu i govoru kako (o) konkretnim djelima, tako i (o) fenomenima oko njih, pri čemu posebno treba istaknuti autorov fin stilski iskaz kojim nadmašuje nemali dio ostvarenja o kojima piše. Bez ikakve sumnje, Boris Postnikov svojom debitantskom knjigom demonstrira hvale vrijednu kritičarsku vrsnoću i upisuje se među najvažnije aktualne hrvatske literarne kritičare. Nje-

mu je naravno tamo mjesto bilo i prije ove knjige, koja je zbirka već objavljenih tekstova, no urednice nedavno izdanog *Leksikona hrvatskih književnih kritičara*, nastalog na Odsjeku za kroatistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta pod mentorstvom Krešimira Bagića, propustile su to spoznati, pa je za nadati se da će *Postjugoslavenska književnost?* biti dovoljan zalag da se u nekom budućem izdanju ta nepravda ispravi.

DAMIR RADIĆ

243

Putovanje po putopisima i putnim nalozima

Dean Duda: *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*.
Naklada Ljevak, Zagreb, 2012.

Možda bi knjiga Deana Duda *Kultura putovanja* i bila zanimljiva i poticajna čitaocima različitih kapacitiranosti, od akademski obrazovanih do prosječnih znatiželjnika, da nije njezine pretenciozne učenosti i ponešto učenoga dociranja, osobito u uvodnom tekstu *Književnost i kultura putovanja*. Postmodernistički diskurs, referiranje na domaće (u tragovima, simbolično) i strane autore (obligatno), te (ne)vješto bordižanje između različitih stajališta, s previše »ali« i »možda«, zaklanjaju autorovo stajalište, ako ga ima, i njegove sudove o problemima »kulture putovanja«, ako ih ima. On piše svoj tekst pod narečenim naslovom kao da *mora* dokazati da je apsolvirao potrebnu literaturu, koliko-toliko pohvatao konce

logike i smisla jedne izmišljene znanosti, koju mu je ispostavio M. Butor kao »znanost ljudskog premještanja koju ću iz zabave nazvati iterologijom«. Nama koji bismo trebali ocijeniti ovu knjigu pada na pamet, iako ne baš iz čiste zabave (jer zabavu ne smatramo ljudskim produktivnim djelovanjem), kako je na ovu našu malu kulturnu hrvatsku destinaciju doputovala jedna bjelosvjetska ideja s kojim naš kolonijalni mentalitet ne zna što će. Da je, primjerice, ukazanje ove ideje na hrvatskom prostoru autoru poslužilo za kritiku bjelosvjetskih globalističkih gluposti i domaće recepcije istih gluposti, onda bismo svakako dobili zanimljivije štivo koje se ne stidi svoje provincijske pozicije u okviru kozmopolisa u koji se, očigledno, pretvara planet Zemlja. Kapitalistički (neoliberalni, globalistički) projekt proizvodnje prostora, vremena, zatim premještanja i obrata, izumljivanja potreba o kojima »humanistika« do prije koju godinu nije imala pojma, a sve u cilju da se davno zaposjednuta fizička tržišta zamijene imaginarnim, virtualnim, kako bi profit i dalje rastao po respektabilnoj stopi od 10 do 15% (o čemu Marx piše i u *Komunističkom manifestu*) doveo je do »premještanja« industrija, radne snage i tehnologija u razmjerima kakvi nikad u povijesti ljudskoj nisu postojali. Posljedice ovakvoga ponašanja još nisu ni izbliza ispitane, iako se neke već naziru (uravnilovka koja sve izvorne kulture briše i podvodi pod sofisticiranu internacionalnu kulturu kretenizma zvanu amerikanizam). Dobrovoljno sudjelovanje intelektualaca, pa i autora ove knjige u ovakvim procesima, nije samo sramotno, nego će svakako imati i mnogo teže posljedice.

Dok se on i njegovi inspiratori, glumeći teorijski diskurs, a on zauzetoga hrvatskoga intelektualca, prenemažu i grade iz »zabave« kulturalni balon, intelektualnu tampon-zonu koja sprečava jasan i otvoren pogled u našu stvarnost i svakodnevicu, dotle se mase ljudi, tj. »huma-

nistika«, »premješta« iz zone ljudske kulture, života i produktivnosti u zonu barbarskoga sofisticiranog logora okruženoga nevidljivom žicom s mnogo različitih bodlji. I to je putovanje, ili premještanje, kako vam drago! O tome naš autor ne piše. Kao ni o transportima (koji nisu *samo* bili, nego se i danas događaju) u koncentracijske logore, a to jesu putovanja, premještanja, transferiranja više negoli ikakvo putovanje uopće! Logoraška književna djela, »putopisi« logoraša, ispovijedi zatočenika, pisma prezrenih izopćenika postoje i u domaćoj i u stranoj književnosti!

Zloupotrebene tehnologije, iza kojih stoje interesi kapitala, guraju nas u igri pomodnosti i majmuniranja praksama svakodnevnoga života koje s našim stvarnim životom (a koji stvarni život mnogi stvarni ljudi i ne poznaju!) nemaju nikakve veze. Hranimo se i oblačimo, spavamo i bdijemo, radimo i ljenstvujemo, zabavljamo se i tražimo sreću, pa dakako i putujemo i premještamo se (osim onih koji na to ne pristaju), a da pojma nemamo zašto i zbog čega. Slinimo poput Pavlovljevih pasa pred televizijskim i kompjutorskim zaslonima čeznući za stvarima, predmetima i predjelima kojih u biti nema. Čeznemo da pobjegnemo, da se premjestimo iz ove dosadne, siromašne, bijedne, jadne i neljudske stvarnosti u neku čarobnu stvarnost, umjesto da se prizemljimo i pogledamo kako da promijenimo našu stvarnu stvarnost u stvarnost u kojoj se ipak može živjeti. Sjajan život ne postoji. Postoji samo ovaj naš život takav kakav jeste i napor da ga učinimo nešto boljim. Sve ostalo su beskorisne tlapnje.

Dakako, naš autor, gurajući se u postmodernistički red suvremenih domaćih podupirača kapitalističkih nastojanja, ne usuđuje se ni beknuti o »kulturi putovanja« kojoj je i sam svjedočio za jugoslavenskoga socijalizma i istočnoevropskoga real-socijalizma. Njegov »zaborav« je intencionalan, jer bi ga podsjećanje svakako

dovelo u škripac. Intelektualac se povija na ideološkoj vjetrometini (čast malobrojnim izuzecima) sad na jednu, sad na drugu stranu. U tom »putovanju« ne samo da nema kulture, nego nema nimalo istinoljubivosti bez koje nema ni intelektualca. Naime, jedino što intelektualac ne smije dopustiti jeste to da pristane zanezariti svoj *maksimalistički* program i prihvati *minimalistički* program vladajuće politike i ideologije. A naš je Duda učinio upravo to! Pri tome ne mislimo na hrvatske politike i ideologije, jer u Hrvatskoj takvih nema. U Hrvatskoj su restlovi, otpaci europskih, svjetskih politika i ideologija; nadomjesci, erzaci, bofi, kojima se mala kolonijalna provincija zadovoljava umišljajući da je slobodna, samosvojna i samodovoljna životna i kulturna sredina. Naš autor, koji je uložio golem trud da spozna i nauči kojekakve strane lekcije, autore i djela o »kulturi putovanja« i pripadajućim fenomenima ovoga područja, dakako neće spomenuti ni Matka Peića, ni Sašu Vereša, a ni Predraga Matvejevića, pa čak ni onoga zlosretnoga Miljenka Jergovića, ostavljajući tako svoje polje interesa prilično neobrađeno, što će reći nekultivirano.

Bolji, razumljiviji i privlačniji dijelovi knjige su oni posvećeni putopisnoj književnosti i književnosti o putopisima, od antičkih, preko srednjovjekovnih do novovjekovnih ostvarenja i ostvarenja naših dana. Tu ćemo naći korisnih podataka, kad razgrnemo ubitačni Dudin jezično–stilistički diskurs profesorske učenosti. No velika je šteta da ovako golem uloženi trud nije osvijestio autoru da tzv. »kultura putovanja« nije nikakva kultura, nego da je riječ o *politici putovanja* (pored svih oblika industrije ili proizvodnje zaglupljivanja) kao obmanjujućoj ideologiji čiji je cilj odvratanje masa od prave pobune. Dudi bi, da je pošao putem vlastita mišljenja, bio inspirativniji esej Hansa Magnusa Enzensbergera *Jedna teorija turizma* (prvi puta objelodanjen

1958.) u kojemu, pri kraju, Enzensberger piše: »Ali snaga koja danas, svuda u svijetu, baca mase na plaže njihove male godišnjeodmorske sreće vrlo je velika. To je snaga jedne slijepe, neartikulirane pobune koja svaki put iznova propada u plimi vlastite dijalektike. Za politički poredak u kojem živimo zaista je porazno što tu snagu ozbiljno uzimaju samo poduzetnici, vlasnici autobusa i trgovci posteljama. Plima turizma nije ništa drugo do pokret bježanja iz jedne stvarnosti kojom nas okružuje naše društveno uređenje. Ali svaki bijeg, koliko god glupav, koliko god nemoćan bio, kritizira ono od čega bježi«. Dok su prije pedeset godina još postojala različita politička uređenja pa se barem pričinjalo da se ima kamo pobjeći, danas živimo u globalističkom političkom uređenju koji skoro pokriva cijeli planet. Putovanje se pretvara u permanentno bježanje, kao pasja trka za vlastitim repom! U svijetu posvemašnjega otuđenja, svijetu potpune neslobode, govoriti o »kulturi putovanja« doista je neodgovoran intelektualni voluntarizam.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Lopta filozofa

Viktor Žmegač: *Filozof igra nogomet*. Profil, Zagreb, 2011.

Pod humoristično ironijskim naslovom koji nalikuje onome inicijalnog teksta *Kant igra nogomet*, Viktor Žmegač nam se predstavlja u ovoj knjizi od pedesetak eseja različne tematske i intelektualne zaokupljenosti fenomenima suvremenosti

u posve drugačijem svjetlu od onoga na koje smo navikli u njegovim knjigama iz teorije ili povijesti književnosti. No, prevarili bismo se kad bismo pretpostavili da se iza lakoće kazivanja krije nepretenciozna nakana znanstvenika da nas jezičnom stilizacijom uobličavanom principima igre, ludičkim načelom, privede spoznaji i osjećajnosti jednog iznimnog intelektualca našeg vremena. Iako pisani bez akademske strogoće i zadanosti, u načinu kojim su esejistički temati oblikovani i kojim ih autor podvrgava stanovitom unutarnjem vrijednosnom sustavu, prepoznajemo pozadinu i svjetlo laboratorija minucioznog znanstvenika koji se želi najprije sam riješiti mnogih dvojbi, skepsa, intelektualnih znatiželja, tako da o njima promišlja i piše, nerijetko polemizirajući s uvriježenim mjestima, s uobičajenim solucijama problema, i konačno vlastitim protuslovljima. Iako su mnogi eseji neposredni odgovor na fenomene urbane svakodnevice, mnogima su povod snatrenja, čeznutljiva putovanja, ostvarena ili neostvarena, a kako su neka od tih pustolovina duhovne prirode, svime snažno vlada, u vidu iskazane ili pak implicitne podloge, najprije književnost u najširem smislu od literature i filozofije, antropologije i sociologije, do umjetnosti, likovnosti, arhitekture, urbanog grafita, dizajna, kazališta ili pak novinstva.

Razaznaje se u većini eseja da se estetskoj pustolovini od moderne naovamo, njezinu kaosu estetskih zadanosti ili proizvoljnosti podari promišljena refleksija u književnom eseju i samim time lakše uđe u morfologiju novije i aktualne suvremenosti koja se nadaje u enormnoj polifoniji ili pak kakofoniji artistskih glasova. Kako tekstovi pisani u formi kraćeg eseja najčešće nisu u kauzalnoj povezanosti, lako se iščitavaju nasumce, bez unaprijed zadanog reda, kao zanimljiva enciklopedistička niska ili intelektualistička brojanica, što unutarpoetičkom metodom na čitatelja prenosi intelektualnost svoga

autora ne dajući mu nikad gotova rješenja ili pak neupitne istine. Naprotiv, pojavnost zbiljnosti lako se prepoznaje u svome kaosu nemogućih proizvoljnosti kojima se u podlozi iščitavaju za autora najvažniji fenomeni estetskoga. Kako autor ne pretendira na konačne istine, niti na apsolutne kategorije filozofije ili estetike, iz teksta u tekst postaje razvidno kako nam zapravo želi zadržati pažnju na onom nevidljivom i nerijetko neuglednom aspektu estetskih pitanja da bi nas kao dobar sokratovac, analitičko kritički, dialogosom što ga uspostavlja s nevidljivim a prisutnim čitateljem, vodio do vlastitih zapažanja zaključaka ili drugačijih sagledavanja umjetnosti od onih koje najčešće smatramo samorazumljivima. Izbjegavajući apstraktni govor filozofije koliko i govor o apstraktnome, ali i otklanjajući opća mjesta, Žmegač nas zapravo poziva u zasićena semiotička polja, na stanovitu polemičku intelektualnu zavjeru, urotu protiv repertoara banalnosti i trivijalnosti kojima smo izloženi, i uz koje i nehotice, prešutno, pristajemo. Kako takav kritički govor autora ne može biti lišen ni političkog diskursa, zapažamo česta mjesta u kojem je autorski revolt eksplicitan. Tako u tekstu *Prepolovljeni umjetnik* kazuje »Što je politička cenzura prema komercijalnoj, što kantata o moćniku prema sapunici?« Nesumnjiv je rezignirani ton učenog analitika koji vodi zaključku »kako je sve moguće, postojan je samo kriterij uspjeha«.

Iako je u mnogim esejima postigao rastvaranje klišeja i stereotipova o mnogim aspektima našeg vremena, kad je sam britkim jezikom srodnijem feljtonističkom nego znanstvenom iskazu postigao da drukčije sagledavamo umjetnost, politiku, ekonomiju našega doba, osjećamo da taj učinak nije jedini programatski telos ove knjige. Postoji nešto što se provlači kao trajna i donekle tajna podloga suvremenosti našeg bivanja. To je paradoks, to su protuslovlja kojima smo iz-

loženi i koja, kako nam se čini, vladaju ne samo nama suvremenima, već i umjetnostima koje proizvodimo ili koje uživamo. Kako paradoks, jednu naizgled samo logičku kategoriju, Žmegač sagledava i nerijetko razrješava s lakoćom, kao da miješa karte ili izvlači keca iz svojeg rukava teoretičara, pronalazeći prihvatljive solucije za zamršena protuslovlja u koja smo i sami upleteni, valja nam učiti iz žmegačevske refleksivnosti i načina promišljanja. Oni su, usudili bismo se reći, ogledan primjer srednjoeuropskog intelektualca koji je zatomio svoju literanost za volju svoje znanstvene akribije. Sa zavidnom umješnošću Viktor Žmegač remeti i premeće svoje tematsko motivske preokupacije, od ontologijske i gnoseološke razine do egzistencijalističke, od aproksimativne kantijanske nogometne igrivosti do zaglušujuće buke brechtijanskog bitka koji nam se u svojoj neherojskoj verziji nadaje u tranzicijskim i konzumerističkim antivrijednostima. Stilski prijelazi i varijacije nerijetko bivaju nagli, kao da autor preludira, jer mu se upravo nameću i prelijevaju pitanja verizma iz literature u slikarstvo, a metonimija se susreće s apstrakcijom u avangardi dvadesetih godina pa se ne bez aluzija na Rousseaua carinika autor obreo u »džungli estetike«. Na taj način autorski se rukopis naizgled jednostavnim a jedinstvenim jezikom i stilom nijansira od metaforičkih zaokreta do metafizičkih uzleta ili jedva zamjetnih pohvala eshatologijskom aspektu umjetnosti. Metodički vodeći svoje pismo od jednostavnih iskaza do složenijih oblikovanja i uvoda u zaključke, autor ga naposljetku privodi magijskoj formuli umjetničkog jezika. S obzirom da s lakoćom izražava svoje poimanje umjetnosti u paleolitiku, srednjovjekovlju, renesansi ili pak novijem magičnom realizmu, nezamjetan je i diskretan a opet vrlo kompetentan ton kojim prosuđuje apstraktno slikarstvo, ili suvremeni diktat političkog jezi-

ka. Tamo gdje je suveren, u književnom polju, ako se i ne slažemo uvijek s njegovim tezama, npr. »Pisci autobiografija nepouzdana su bića«, prihvaćamo njegovu potrebu da se riješi vlastitih upitanosti nad bespreglednim poljem artistske produkcije, te da uzdižući estetska pitanja kao bitna potraži odgovore na tragu za ontičkom osnovicom umjetnosti. Jer, rekli bismo bez pretjerivanja, ona je u srodnosti i blizini, s bitkom samoga svijeta.

Pišući o najraznorodnijim oblicima novije i aktualne pojavnosti, od trivijalnoga do uzvišenoga, Žmegač je i u ovoj knjizi možda i nehotice navukao habit patrijarha teorije umjetnosti ali i svekolike kulture. Jedan od ključnih eseja koji to dokazuje jest onaj pod naslovom »Što je Europa?« u kojem kultivirano, uzimajući u obzir i promišljanja svojih prethodnika o zahtjevnome tematu, bilansira europejstvo kao bibavu ravnotežu između eshatologijskog i individualnog, između promišljanja njenih distinktivnih svojstava i tipično europskoga estetskog protuslovlja u kojem je diskontinuitet kanon a radikalno novo pravilo. Na tome tragu morali bismo čitati i sagledavati Žmegačevu enciklopedističku knjigu, kao jedinstvenu zbirku tekstova različitih o podlozi naših raznolikih a srodnih kulturalnosti u kojima je za autora, kao uostalom i za mnoge čitatelje, ono umjetničko, uznemirujuće i uzvišeno stjecište protuslovlja, jednako uzburkano kao pitanja nuklearne energije, seksualnosti, politike ili reklame, oti-manje zaboravu osobnih doživljaja i događaja pomnim bilježenjem i decentnim umetanjem u esejističku tekstualnost. Gonetanje mnogih uzburkanih značenja umjetničkog na tragu unutarne analitike djela i konteksta vremena jest nemala velika zadaća ove knjige. Autor ju je na zadovoljstvo svojih čitatelja, skromno držimo, posve ispunio.

Narrator in fabula

Branislav Glumac: *Odmrzlo ljeto*.
VBZ, Zagreb, 2012.

kad ljeta nekih
kradom brasmo sretne šparoge u cvatu.

B. Glumac, *Ostaci* u »62 pjesme i jedna
radosna«

Množinska riječ *ostaci*, riječ imenodavka: ona što ime je dala, tj. pjesmi »*Ostaci*«, nije me zainteresirala za sebe svojom naslovnom ulogom, nego time što u semantičkom polju, koje joj porijeklosno određuje glagol ostat(c)i, čuva ono što ostaje.

Ovčas, u ciku sabiranja odmrzle ljetine Branislava Glumca, razabirem bitak svega tog ostajućeg u značenjima na koja nismo svikli. Nesviklost, upjesmljena je u ostatku od sume koju tvore 62 pjesme. Puni naslov ostatka je »i jedna radosna«, iako B. Glumac naziva tu ostatačku pjesmu kratko: »radosna«. I umalo što to ne bje zamka. Kritik analitik sabirač, egomet ili »glavom ja«, jošte kao zbunovan kao odasna, gotovo previdjeh za roman »Odmrzlo ljeto« temeljnu fiktoindikaciju, bajkovito usročenu, smislovito asocijativnu, prevažno komparabilnu, koja Glumčevoj prozi od odledevina osigurava intertekstualna i kontekstualna povezivanja. Temeljtekst ovako bajkoslovi:

»Znam za jednu daleku zemlju i još udaljeniju pokrajinu u njoj, u kojoj se može kupiti djetinjstvo i dijete. Nek nam budne i čudno i nestvarno, no tako je kako vam kažem. Može se kupiti i razdvojeno, ako netko možda poželi samo djetinjstvo« (»Odmrzlo ljeto«, 15: *Uspavljivanje*).

Daleka zemlja i još udaljeniji u njoj sub-topos pokrajina, u smislu su egzi-

stencijalističke filozofije *loci communes*, zajednička mjesta, ili mjesta zajedništva, gdje karakterno individualno, lingvoestetički: navlastito, solipsistički prokreativno, ostvaruje se, kao takvo, jezičnim igrama komuniciranja. Rezultatski, tako su napisani likovi jedinstvene literarne reputacije, bez konkurentnog presedana u hrvatskoj književnosti, likovi amblematično pozicionirani u »Albumu likova«: brbljuša kuma Devička, Branko Vojkić fikcioner galanter priča, bajki, dosjetaka; Josip Čakmak samouk u fotografstvu i pjevač koji pijevom je ušutkivao »ptice nebeske«; uz njih u toj albumatičnoj riznici još »viša klasa« nadgornjavalaca, ponajprije dvojac komša Đuka i prosjak ubogar Boško; svi oni na fonu šutljive topike ravničnih krajobraza, s dominantnim bukolničnim mjestopisima Đurđincima i Dudincima u sezonama sajmovnih euforija.

Tako aranžiran albumatski postav, uvjerljivo je galerijsko zorno mjesto pregnantno ocjelovljenih likova, iznimno nadređenih pojavnostima empirijskog svijeta. Nadređenost je formalnoestetski izraz nadgradnje, ciljno oblikovana kritičnost koja se na duhovit način egzemplificira u ocrtu braće Lelas. Oni su jedan lik u dva. Naoko tek samo uspješna autorska dosjetka, takva impostacija lika likova Lelas postavlja riječ lelas u blizinu prariječi za koje je bilo karkteristično da izražavaju suprotne smislove, što je prikazao Karl Abel u knjižici »O suprotnim smislovima prariječi«, kojom se obilato koristio S. Freud u tumačenju snova. Stanovita zajedničkost ove razine ogledava se u jedinstvenom, ne-individualiziranom imenu-prezimenom Lelas kao imenu i prezimenu jednoga, što se zatim groteskno iskazalo u jednogovoru odgovora na pitanja koja im autor postavlja.

Utopijski karakter daleke zemlje i još udaljenije u njoj pokrajine time se razutopizira kao razmrzava, odleđuje, postaje

odmrzlovit; ono daleko prilazi nam bliže, postaje blisko, udaljenije pak još bliže.

Blisko i bliže nisu u ovome spomenu konvencionalni intimizmi, nego su, filozofijski rečeno, transcendentni uvjeti supripadnosti književnosti i filozofije zajedničkome prafenomenu, koji za trajno omogućuje, čak iziskuje, njihovo neprekidno uzajamno odmjeravanje u moći bivanja matricom filozofiranja. Može li se, naime, dublje filozofirati jezikom filozofije ili jezicima književnih procedura, ili je zapravo sav taj jezično mušti i nemušti opservarij ono Heraklitovo jedino jedinca-to mudro što skriva »sofia« u riječi »filosofia«, i što »aner filosofos« ljubi kao *teži k tome*, da bi mogao biti filozof. I pjesnik, kao što sam to pokušao pokazati u raspravi »Poetika očnog vida: filozofski razgovor s poezijom Branislava Glumca«.

U dosluhu s tim, osluhnut sluhom optimalne koncentracije, citirani temelj tekst je navlas istobitan za cjelinu Glumčeve romaneskne mape »Odmrzlo ljet«, kao što je takva za Friedricha Nietzschea minibajka o zvijezdu nalazećem se negdje u zabitnome kutku svemira, gdje su stanovnice Zvježdance, kolektivno nazvane »lukave životinje«, pronašle način skupljanja znanja spoznavanjem. A znanje nezalci, ili svezalci, što je isto, kažnjavaju. Kao po ugledu na biblijsku proceduru kažnjavanja zbog očitovanja volje za znanjem, u Nietzscheovoj inačici, po običaju radikalnijoj, lukave životinje moradoše u hipu umrijeti, izumrijeti. Zvijezde pak u nemjerljivo sićušnoj vremenitosti vremena moralo se rasplinuti, u Glumčevu žargonu: razmrznuti, kao »koprnim, koprnim, uskoro ću postati samo voda«, kako pjesmuje pjesma *Evolucija* u »62 pjesme ...« (48, 49), dakle se samosebno razlediti i u vodoplavnim se oblucima razići svemirnim beskonacima, neiskupljivo za sva kasnija vremena do dana današnjeg, do »Odmrzlog ljeta«, gdje se taj prafenomen zabiti počeo iznova prepoznati u ravničnim beskrajima.

Jedan s drugim, Glumčev i Nietzscheov smišljaj razilaze se u perspektivi sudboljudnog obastanka, iako manje na razini bajke, nego u stupnjevima existendi. Nietzsche je burevjesnik totalnoga evropskog nihilizma, njegovih sve bližih nam pobjedničkih tutnjava. Branislav Glumac pak opire se filozofijama proizlazećim *ex nihilo*. Opire se ozarjem ili vedrinom, o čemu Nietzsche u »Prilogu genealogiji morala« kaže da u njegovu jeziku to znači »radosna znanost«. U Glumčevu jeziku to pak znači »i jedna radosna«, tj. pjesma, uzbirčena u »62 pjesme i jedna radosna«. Radosna znanost, i radosna pjesma bitno su ritualne monstre ili pokaznice kojima se otvaraju svjetovi budnog sna. Iz njih apliciranih sad filozofski, odnosno pjesnički, čuje se zboriti da pjesnik i filozof, da filozof i pjesnik jesu *potencijalno* što su: svijet obuzet preobrazbama, prispodobama, aluzijama, alegorijama, i nepoznatim još nam invokacijama. Radost radosne pjesme, obuzete samo sobom, zaistinska je svijest o nepremoljivosti »gorde efemernosti«, iskazane, mislim, prvi put u »Pasjem prazniku«, sad potvrđene u »Odmrzlom ljetu« narečenostima Mali, Brzi, budući pripovjedač, vazda u značenju: *što će biti, jest* (Solomon). Samo u tome i zato, Nietzscheov totalni nihilistički zvon odjekuje i u Glumčevim radostima, vedrinama i ravničnim tišinama stvrđnut odčaravajuće u totalnu amneziju Čarobnog Zuba u razgodi posljednjega Glumčeva susreta s njim na sajmu u Đurđinovcu. Čak bio taj susret uzet i samo izmišljajno simbolično, u dozama namjernih mimikrija, u kojima se skriva ono *alias* Franjo Toth u životopisu Čarobnog Zuba. Kao to, »alias« je meta-logički korijen za u sebi dvojestvenu osobnost. U smislu stare metafizike, dvojstvo sebstva toga korijena je teofanijski model egzistencije poznat kao »ens geminale«, odnosno »sebi blizanačko biće«, povijesno do sada nenadmašivo reprezentirano Kristovim (dvo)likom Bogočovjeka.

Poredbeno izviđanje književnosti Brani-slava Glumca omogućuje teofanijski označitelj zamijeniti antropofanijskim. Tada pak pred nama je moć uprisućenja likova neprolazne energije bivanja onima koji jesu, tako ispostavljeni i time osve-vremenjeni, što je bitna odredbena zna-čajka Glumčeva odmrzlog ljeta kao roma-na i duha vremena.

Poredbeni uvidi s te osnove, ukori-jejene dakle s »alias«, vode nas u za »Odmrzlo ljetu« jednako značajkovite su-srete s jednako paradoksnu strukturira-nim ljetištim romaneskne kugle zemalj-ske. S takvima koja su nepropusna za in-filtracije zaborava. I pripremljena da ne posustanu aficirati u svemu antagonisti-čke ideale: estetiku duhovnosti i robno-novčanu estetiku; neprijateljski liberalno-kapitalistički odnos prema umjetnosti i onaj sadržan u *honos* (što) *alut artes*, u poštovanju, časti, uvažavanju kojima se *hrane umjetnosti*.

Među ljetištim kojima se umjetnost mogla i može »hraniti« dva su bez prese-dana. *Indian summer* prestarjelog Jolyo-na Forsytea i njegove Mrs in Gray, Soa-mesove mitske Sudboprelje Irene Heron Forsyte, koja lijepa ljepotom i nadarena intrigama poput Glumčeve Illonke iz mladenačke sezone »Odmrzlog ljeta«, k tome još motivirane različito istim realiz-mom kriterija, izvršavaju ulogu autorske obje-kcije diskontinuiteta. Irene: privodi razumijevanju povijesnoga pasatizma ko-jem je izručen posljednji devetnaestosto-ljetni spektakl besmrtnosti engleske gor-nje srednje klase osimboličene unutar-njim rasipnim raskolnim peripetijama monstrobitelji Forsyte. Illonka: bilancu odnosa u jednoj sociološki autohtonu mikro-zajednici samoorganizirane intere-sne skupine, za koju je stožerna persona grata i težište svih težnji Čarobni Zub, svodi na *pase* svega što se uzbudljivo do-gađalo; na gubitak sebe (Illonke), na hrđu pozlate čarobnarija Čarobnog Zuba, na defascinaciju fasciniranosti mitskim

toposima krajobraza: Klancem, Kućom i konjevskim galoperijama, na pustoš post sezone odmrzlog ljeta, o kojemu je još preostao velikoslovni digram P. S., sad više ne u značenju pokrate kojom se na-slovljuje pisanje poslije napisanog. P. S. u nadgradnji romana »Odmrzlo ljetu« za Glumca je »semantički semafor«, kojim regulira pristup taksativnom nizu a, b, c, d, e, f, g; jednome slovostaju koji u čita-nju ofrlje nije išta do li samodopadni pro-numerarij, a zapravo, da ponovim, u nad-gradnji romana je to niska od slovnih je-dinki, svojevrsna brojanica od mitskog ispovjednog zrnovlja u kojem Branislav Glumac sabire svoje stvarne i moguće stvarnosnice. Ili možda primjerenije: *stvarske elemente stvari*. Izrazom stvarski elementi koristi se Martin Heidegger u poznatom eseju »Izvor umjetničkog djela« u knjizi »Šumski putovi«. Taj izraz kazu-je o stvarima nešto indikativnije za njih, nego što se može postignuti nazivom stvarnosnice. Vođeni stvarskim elementi-ma, mi se naime udaljavamo od stvari kakve su one u isporukama uživo; na taj se način približujemo stvarima samim *kao* stvarima, o kojima jedino iz te udalje-nosti dospijevamo reći što su one kao iz-vor za djelo, i kao njegova predmetna supstanca. Iz te udaljenosti ujedno je i razvidno kako tri formulacije (d, e, f) naj-sugestivnije promiču konvencionalni Post scriptum u Post scripturum, u nešto dak-le budućnosno, significirano oblikom par-ticipa futura (scripturum!) glagola *scribe-re*, koji djelatnom biti, koju aktivira pisac, u ovom slučaju Branislav Glumac, antici-pira ono Post svijeta kao njegovo »što će biti« kao svijet poslije svijeta koji jest, i u tom smislu je već bio, iscrpio se, knji-ževno romaneskno se odmrznuo, pokazavši se tako nepobitno dovršenim. Taj svijet-–poslije, korespondentan je s Calderonó-vim »Život je san«, u Glumca: »više ne sanjarim ... samo živim.« Samo živim je samoživljenje. Solipsistička osamljenost u »ponovno zamrzlom ljetu« (c), što je per-

spektivno *novo odmrzavanje*: »nisam siguran da nekog zavodničkog proljeća (...) neću potražiti — Illonku ...«

Neuobičajeno, Glumčev P. S. opremljen je naslovom veoma indikativnim za književne trendove poratnog vremena drugog svjetskog rata, naime: »Kratki dnevnik novotvrdo kuhane stvarnosti«. To valja razumjeti tako da je time naglašena orijentaciona os nasljedovanja teorije i prakse pisanja u tehnici *hard-boiled prose*, za razliku od *jeans prose*, koja je, međutim, zbog površne procedure književni-ziranja, recipirana u Hrvatskoj kao gotovo kulturni brend, o čemu svjedoči knjiga »Proza u trapericama« Aleksandra Flakerara. U tom izričitom optiranju za *hard-boiled* model prozne umjetnosti riječi, susretnut još prije finišnog P. S., naime u naslovu »Ljeto. Prvi tjedan tvrdokuhane stvarnosti«, str. 113 do 124 »Odmrzlog ljeta«, prepoznajem za Glumčev opus dragocjenu tendenciju diskontinuiteta, pripodobivu s prijelazom u svijet poslije svijeta koji jest, što je pak duhovna nova paradigma, uparadigmatičena opozicijski spram moralnih, etičkih, političkih i ekonomskih optjecaja.

Tek digresivno: prvi tjedan tvrdokuhane stvarnosti ljeta odmrzlih panorama, Glumac nam Branislav podastire u sebi svojstvenoj maniri *in dies*, od ponedjeljka do četvrtka, s petkom, subotom i nedjeljom u prolongiju nadolazećem iz »mirisnog poljskog cvijeća«, naslovne signature »Beogradska lana«. Time je, barem za moj uvid, ostvaren jedinstveni tekstološki presedan, iznutra tematski uravnotežen, kako bi mogao održavati svijest čitača o *jednoj* cjelini; izvana pak pisalački usuklađeno artikuliran, kako bi i »puka forma« mogla biti estetski jednooblična. Razlika u pismenima: minuskula/majuskula, te apostrofirani »unutrašnji naslovi«, ispisani na lijevim marginama, pojačavaju jednom i drugom tekstu autorski udahnut »užitak čitanja«.

To sve specificirano u netom ispisanom digresiji čini da se duhovna nova paradigma raskriljuje za užitak čitanja tro-diferencijalno: filozofija egzistencije (K. Jaspers), egzistencijalna filozofija (M. Heidegger), egzistencijalizam (J. P. Sartre).

Ljeto tog diferencijalizma je Camusovo. Komparativna bliskost između do balja Camusova i Glumčeva ljeta zadržana je doživljajno najintenzivnije narativnim kišama koje su konstitutivne za simboličku razinu jednog i drugog opusa. Tu bliskost jasnije sam pozicionirao u studiji »Poetika očnog vida: filozofski razgovor s poezijom Branislava Glumca«. Sada je uputno dometnuti uz tu poredbu: prvo, da su Camusove kiše odroni egzistencijalističkog potopa što je bio preplavio vrijeme duha neposredno nakon drugog svjetskog rata; drugo, da je Sartre s pozicije »egzistencijalizam je humanizam« bio preradikalniji u negaciji Camusove književnofilozofske metaforike, njezine zrcalne vjerodostojnosti u pretapanjima duha vremena, osobito u tematici o pobunjenom čovjeku i sizifovskoj sudbini evropskog intelektualca, izviđenoj u djelu »Mit o Sizifu«. Fakcionalno-radikalno, u Glumčevu »Odmrzlom ljetu« strgnute su s evropskog intelektualca mitsko-sizifске naljepnice i On je pozvan na odlučujući summit s Revolucijom, istim onim »društim glasom« kojim je kritički i poetički, dakle jezikom budućnosnih objekcija pisao O. Paz. Čitamo o tome u »Odmrzlom ljetu«, str. 73, 74:

»Čovjek se opasno naginje i bolesno ljulja od globalnog profitterskog bezumlja i bešćutnosti. Kao ukleti Holandezov brod ... ili Rimbaudov 'Pijani brod'... Hoće li iz budućih Anda i prašuma vremena iskočiti neki treći Luther, treći Isus, treći boljševik/Guevara i probuditi mladost svijeta za viziju novog ljudskog poretka. Klice budućne, očovječene, Revolucije već su bačene! Gdje će prvo izbaciti plodove pravednog gnjeva? Jedinko, požurimo se!

Noću i danju radi protiv Wall Streetovskog, novčarskog, šizoumlja i pohlepnosti...« (»Odmrzlo ljeto«, 73, 74).

Mit je dakle u sadašnjem ovdašnjem svjetostaju odmrzlica urgentnih razmjera. Stvarski element intelektualne etike i političke prakse profilerskoga liberalizma, svakodnevno skandalozno obuzdavan u nas demokratskim iznevjerama i novčarskim posvetilištima. Dotaknuta je ne samo sistemska današnjica, nazvana Glumčevim maštenim jezikom *Eunatani-ja*, u Jedno spregnuti EU i NATO, pod čije skute svega postojećeg *svi hrle*. Dotaknuta je i sama životna svakodnevnica. Filozofski: samo ono Tu bitka. Opstanak in presentia. Optimizam logičkog pozitivizma vidi odnos etike i politike kao novi stari mitski ideal, kao svjesni zor apriori kojim se Amerika usveprisućuje kao apsolutna moć znanstvenotehničke (nekada) i korporativno-kapitalske integracije svijeta u cjelinu danas. Taj optimizam nije više onaj u Giordana Bruna naglašen optimizam slobodnog mišljenja i demokratskog individualizma, dominantno pozicioniranog u Marx-Engelsovu »Komunističkom manifestu«, u Camusa proživljeno literariziranog transegzistencijalistički. A to nam napokon dopušta ustvrditi kako nije bezrazložno vjerovati da je Camus (možda) i zbog toga skončao u prometnoj apokalipsi na Sartreovim »putevima slobode«, koji su književno i filozofski sumišljeni kao puti i kao sloboda u Sartreovu troknjižju *Odlaganje, Ubijene duše, Zrelo doba*.

Bez odlaganja, animističkim tajnama revitalizacije »ubijenih duša«, u sezoni sazrelih plodova svoga pripovjedalaštva, Branislav je Glumac komponirao djelo naoko tek dosjetkovita naslova »Odmrzlo ljeto«; za tradicionalno učeni ukus, naslova od suprotnosnih značenica, spregnutih à la *oxis* à la *moros*, dakle onako kako se tvori oksimoron. I kako sad razumjeti da ono što *sve* odmrzava mora i samo biti

odmrzuto? Što je naime »Odmrzlo ljeto«?

Ono već natuknuto o tome sad valja najkraće elaborirati, pomnjivo da se ništa ne zagubi, da se ni u čemu ne pretjera, ovako: »Odmrzlo ljeto« je u hrvatskoj književnosti jedinstven model romanske antropofanije, s podrazumijevajućim opojavljanjem ljudi umjesto bogova, što je posao teofanije. Obje to čine jezikom semantički samosvojnim, koji je po jed-nokratnosti smislova i brojnim neologiz-mima tijesno blizak *stoičkoj lectoni*, vjero-jatno najstarijoj filozofskoj jezikoslovlji, koja se neposustalo pozabavljivala izvorno izravnim odnosom jezika prema zbilji i prema istini, hoteći biti teorijom jedne i druge predmetnosti.

Odmrzlim zalihama naracije, koje su baš zahvaljujući tom jeziku oslobođene samoskrivljenih inhibicija, pa stoga suve-reno pršte u reminiscentnim obnovama pamćenja. Branislav Glumac u svemu bit-nom, osim u pogibelji svojoj i svojih liko-va, slijedi Camusovu kinetičku osebujnost pripovijedanja: pokretljivost, uzavrelost, burnost pripovijedanog vremena. Ne ispuštajući iz vidokruga svojih prozokaza ni tragične perspektive, slućene u antro-pomorfnim preobrazbama likova, najizra-zitije u liku Illonke i Čarobnog Zuba, o čemu je dostatno usporediti indikativne za to tekstove »Sajam u Đurdincima« i »Crvljiv vrt za sanjare«. Branislav Glu-mac je u tim pripovjednim segmentima na tragu klasićne književne djelotvornosti izražavanja u estetskoj formi metamorfo-ze. Kreće se njime ushitno, potpuno po-svećen esejistićkoj tehne u raskrivanju svoga talentnog obilja, često to čineći iz-borom oštarih rezova i replikacija, ne štedeći podjednako ni autoritarne ni slu-ganske svoje suvremenike, što najizraziti-je vrvi u vrevi pasažnih putovanja, na ko-jima su nastali antologijski dijalozi poput onog u »prvom seocetu« na putu u Du-dince, na stranicama »Odmrzlog ljeta« 74. do 76.:

- Stisla ova država...
- Priguzila... vrag joj mater ... pritegla nas seljake najviše ... kajišari ... ko staru kurvu uz plot ...
- Porezi, nameti, ha?
- Da su samo porezi. Kamatari i bankari! Zelenaši, kreditori! Lezilebovići. Varaju nas, obećavaju nam, lažu nas uzduž i popreko... otimačina moj gospodine... otimačina... pa još i ti đubretari prekupci ... da mi dođu oni mešetari iz sabora, bogami bi nekoga nabo na one vile! (74, 75).

Putovanja, naime, kad god im dopustimo biti smjerodajnicama, postaju uvjet za slobodu samostvaranja, ili Glumčevim terminom: *prestvaranja*.

Prestvaranje je ime za specifičnu praksu pisanja koja je porijeklosno povezana s filozofskim eklekticismom. Roland Barthes u djelcu »Kritika i istina« reducira opseg i sadržaj prestvaranja na značenje engleske riječi *rewriting* i s pozicije *reductio ad absurdum* negira tome umijeću svaku književnu relevanciju. Svjesno, ili zbog nedovoljne obaviještenosti, ne vidi da prestvarati podrazumijeva, indicira vrijednosni onkraj bitka suprotstavljen pozitivističkoj obezvrijeđenosti sebe statusom tubitka, i da je u tom smislu prestvaranje iznimno privilegirana subjektivna matrica pisanja, vrsta mašte koja iziskuje i daruje sebi u liku pisca primjeren jezik prestvaranja; koja traži onu duhovnu budnost čitanja koju James Joyce očekuje od čitača svog romana »Finnegans Wake«: da je naime čitanje susret s djelom »idealnog čitača koji pati od idealne nesаницe.« Nesаницa, dakako, nije odsutnost sna, nego je to *summa* kompetencija koje omogućuju dokučiti posebnosti pripovijedanog svijeta.

U filozofiranju na tom tragu, prestvorena je Teofrastova »Metafizika«, prestvoren je »Novum organon« F. Bacona i »Fedon« Mosesa Mendelsohna. Manje je poznat, znatno inače znakovit za knjiže-

vna i filozofska scripta, postupak filozofa Iriga Fetschera, koji je uspavljivao svoju djecu bajkama »provjerene« moći uspavljivanja, za koje, međutim, djeca nisu pokazivala osobiti interes, te ih je stoga odlučio prestvoriti, u doslovnom smislu »prenapisati«, što su djeca primjetno dobro primila, i tako je nastao njegov »Zbunovnik bajki«.

Riječ zbunovnik dopušta naslutiti da je prestvaranje u Fetschera kreativna disciplina discipliniranja dječje mašte koja se tako preparira za san. U razlici s tim, Glumčev Sinak je više budni spavač. Njegovo spavanje nije uspavljivanjem dosegnuto stanje duboke mračne sanidbe, gdje borave mirakulozne morgane snova, snomorgane. Spavanje za Sinka je poznati Freudov *Tagtraum*. Snatrenje kao stanje svijeta održavano maštom. Trajna duhovna budnost, ili pretpostavka za sudjelovanje u pripovjedačkim pohodima. U »Odmrzlom ljetu« je to zaokret za zaokretom, to su vrludava sjećanja, delte i rukavci jezične djelatnosti; uravnoteživanje dihotomije društvenog i pojedinačnog aspekta jezika, tragično rastavljenih i suprotstavljenih na primjer u »Tečaju opće lingvistike« Ferdinanda de Saussurea.

U jeziku estetskoga diskursa dominantno se izdvajaju dva niza izražavanja. F. de Saussure ih naziva kako je naveo; u R. Barthesa, u djelcu »Kritika i istina«, to je društveno-kritički i poetički niz; B. Croce u svom »Brevijaru estetike« naziva ih ogoljelim i ukrašenim nizovima. U »Odmrzlom ljetu« Branislava Glumca ti su nizovi ciljno podređeni raskošnome pripovjedačkom strukturiranju narativne svrhovitosti. Tihopojno tepanje utihama ravnirnoga krajobraza, gdje su tišine za Glumca mitske Angerone. Boginje šutnje. Nerazgovorljiva prostranstva zbilje. Erotska podatnost ravnice, dok je namotava na kotače vjernički mu odana Penelopa, s kojom u kojoj put putuje direkt u bukolne svjetove sajamskih uprigođenja. U

potrazi za Čarobnim Zubom, za Illonkom, za vremenom zajedničke vječnosti svega zbitog u životima im. U sinopsisima od kristaličnih odledevina ozaruju se sumorne naravi Galsworthyjeva i Camuseva ljeta; u kišama, koje su sad Glumčeve, dakle su bitno lirske, humane, pitome, i kao takve u apatična popodneva svakoga godišnjeg doba okupljaju zlosretnike, društvene ili privatne izolante, u zbrinjavališta kućnih veža, kao u pripovijetki »Sve je tako nesigurno« u mapi izabranih Glumčevih proza »Živjeti kao čovjek«. Ili su pak, naime još uvijek kiše, goropadno erotički pljuskovite kad su kobna scenografija za ljubav poput kiše što se obrušila na Clintu Eastwooda u »Mostovima okruga Medisson«; ili su to kiše koje su samo same sebi nešto *vivificans*, životvoće u Jungovoj nomenklaturi »*prafenomena*« arhetipska voda života, alhemijaska *aqua permanens*, u čemu je znakovno intimno blizu opis pljuska u »Odmrzlom ljetu« str. 145. Napokon se estetski možda najizrazitije veleljepno otkriva duša Glumčeva pisanja *lege artis* (po pravilima umijeća) u skupnom portretu Čarobnog Zuba, svilovito ljepotijelne Illonke, crvenkastih i žutih konjeva s jedincem Bjelcem, i s nekolicinom Njih, među kojima je Branislav Glumac i *narrator* i *fabula*. Dakle *narrator in fabula*, umjesto *lector in fabula*. To je iznimno sofisticirani *model autora*, koji je Glumac prvi put klarno i distinktno dosegnuo u romanu »Pasji praznik«, gdje je on sam također prvi put onaj Veliki Mali, ondje označen takvim voljom Slipa, ovdje i sada, u »Odmrzlom ljetu«, voljom Čarobnog Zuba. Ondje i ovdje matrica je Ecova. Onog Umberta koji u »Sei passeggiate nei boschi narrativi« (»Šest šetnji po narativnim šumama«) formulira svoj zahtjev, gotovo zapovjednički, prema kojem je čitač umjetničkoga pripovjednog teksta pozvan obligatno prihvatiti *fikcionalni sporazum* s piscem, što znači: neprekidno imati na pameti da čita izmišljenu priču. Glumac ide korak dalje

i govori o priči koja samu sebe priča, pri čemu to samopričajuće–se autor samo *lomi*, prestvara pričoreskne lomine. Time je preteknut u temeljnoj odluci: biti pripovjedač, *biti šaptač riječima svega što im je kazivati*; i preostaje mu autorizirati samorijek riječ, zbog čega se ne smije zaključivati da autor autorizacijom svojih lomina nešto laže. A laže doista, iznevjeruje neposrednu autentičnost, što Branislav Glumac u »Odmrzlom ljetu« više puta izrijekom potvrđuje. Stoga doslovno spas od banalnog poimanja tih potvrda nalazim u formuli autorizacije, koju razumijem kao svojevrsni specifikum Glumčeve autobiografske upletenosti u pripovijedanje sebestva. Znači: onoga (od sebe) što u duhovnoj sferi slobode omogućuje sebstvu slobodne individue biti uvjetom za slobodu svih. Liberalizam je temeljem toga humanizam *inclusive* naturalizam, ili: *čovjek i priroda su djelotvorno Jedno*, čime su evidentno motivirani i ispunjeni izleti društvaceta Čarobnog Zuba, uzbudljivi usljed velikih očekivanja, prolazi kroza klanac do kuće, do konjeva i svega što se u ozračanju time tada događalo, s Illonkom u osi univerzuma svakoga pojedinačno.

Što se događalo opečatilo je roman »Odmrzlo ljetu« izvanjski i unutrašnje, cjelovito, postojano, figurativno nametljivo zapljuskujući nas moćima privlačnosti nepresušivih emanacija. Ono ipak nad sve uzdignuto, kazuje da je dotaknuta jedna od temeljnih aporema filozofije umjetnosti, naime odnos između ideje stvarnosti i stvarnosti ideje. Izvorno, to je izvorni platonizam. Za estetski diskurs kasnijih stoljeća, u koji je kooptirana i zainteresiranost politike za umjetnost, pa utoliko i moguće skretanje estetskoga diskursa u politički, jezik nije puki *ergon*: ono njime učinjeno; kao oruđem, alatkom priređeno za upotrebu. Jezik je s toga gledišta *energeia*, sam actum činjenja, priređivanja čega, u čemu je potreba uključena kao princip. Principijelno u tome

smislu i značenju, jezik je umjetničkog djela apsolutno subjektivna moć stvaranja i prestvaranja, čemu je Branislav Glumac privržen izrijekom. Kaže tako iz prisne bliskosti s ovim subjektivizmom već u inauguralnome »Uspavljivanju« u »Odmrzlom ljetu«:

»Jer i od laži se sastoji priča i literatura, osobito ako si vješt stilist, govornik, pa laž njenom vlastitom snagom i energijom izvrneš u moguću istinitost ...«

Svrhovito je za volju te mogućnosti, u interesu njezinih intencija, *mijenjati* i *promijeniti*, a zapravo *rahlo* za daljnje izmjene, osmisliti njen ritam i smjer. Osmišljaj prethodi izmišljaju, istina laži, stvar predmetu; stvaranje prestvaranju, napisano prenapisanom. U tome je svemu Čarobni Zub ono principijelno principa. Nije dakle konstruktivna smišljotina definirana ulogom koju treba odigrati. Takav je Noćko. Čarobni je Zub zaokrenuta priča u staro vrijeme započeto prvim školskim zvonom i protegnuto do zadnjeg susreta Glumca i Čarobnog Zuba u Durdincima, kad više ništa nije bilo što je bilo: Illonka ne bje više Veleljepna, Konjevi ne rzahu više žutobojno i crveno,

Bijelac se vodnjikavo prelio u nevid, Klanac i kuća zaboravili su zadržati sebe svojim. Samo je Čarobni Zub sačuvao simboličnu neprolaznost onoga svog biti, ostati biti »drugačija, slobodna, razbarušena duša« (38).

Rođen u estetici uspavljivanja Glumčeve loze Sinka, Čarobni Zub je ostao biti prolegomena za estetiku njime inspirirane posebnosti, okopnjene i ušćuvane takvom u pripovjednim odmrzlinama Glumčeva ljeta. To u kritici i poetici Glumčeva pisalaštva jamči Čarobnom Zubu značenje koje za djelo ima princip djela.

»Stoga ni jednom pripovjedaču/piscu ne treba bespogovorno vjerovati! Vjeruj mu dok si unutra, u njegovu štitu, a poslije, kad izadeš iz njega — nadograđuj! Piši ili govori svoju sagu, i prenosi je kako ti se sviđi. Čak i kad nabasaš na evidentne nelogičnosti bilo u tekstu bilo u kazivanju. No, i nelogičnosti mogu itekako biti dragocjene i zanimljive: svjedoče i o našoj, sveukupnoj, nepouzdanosti i nemoci! Pa čak i onda kad su prestvorene u vrhunske rečenice.« (»Odmrzlo ljetu«, 94).

IVAN SALEČIĆ