

# **KNJIŽEVNA REPUBLIKA**

**Č A S O P I S   Z A   K N J I Ž E V N O S T**

## **SADRŽAJ**

Slobodan Šnajder: Zapis iz mrtvog doma, 3

### **OGLEDI, ISTRAŽIVANJA**

Leo Rafolt: Nove tendencije i interpretativne paradigmе (I.), 20

Krešimir Brlobuš: Thomas Bernhard i glazba, 43

### **ŽIŽEK**

Žarko Paić: Otvara li čarobni ključ psihoanalize vrata Wagnerova svijeta?, 54

Slavoj Žižek: Opečeni suncem, 65

Slavoj Žižek: Politika iskupljenja ili zašto je Richard Wagner vrijedan spašavanja, 77

### **KNJIŽEVNOST U PRIJEVODU**

Štefica Martić: Georg Klein, 110

Georg Klein: Schopenhauerova glazba, 113

Milan Mikulić: Michael Krüger, 122

Michael Krüger: Na prvi pogled, 124

### **KLOPKA ZA USPOMENE**

Branislav Glumac: Sjećanja na ljude. (O)smijeh. Hranu. Alkohole. Duhan..., 141

**GODIŠTE V**

Zagreb, siječanj–veljača 2007. Broj 1–2

Maja Bošković–Stulli: Krpice sjećanja, 150

## NOVA PROZA

Iva Šakić Ristić: Lazanje za ime, 162

Živko Prodanović: Pet kratkih priča, 181

## POLEMIKA

Snježana Kordić: Diktatom protiv argumenata, 184

## KRITIKA

Iva Grgić: Istinoljubiva moć imaginacije  
(*Višnja Machiedo: Putovima i prečacima*), 196

Jadranka Pintarić: Drugo lice sjećanja  
(*Željko Ivanjek: Pohvala zaboravu*), 199

Marina Protrka: Gdje završava Quorum?  
(*Tvrtko Vuković: Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši. Aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu*), 202

Kristina Despot: Filološka magistra vitae  
(*Ivo Pranjković: Filološki vjekopisi*), 204

Jadranka Pintarić: Smisao nevidljivosti  
(*Nicole Krauss: Povijest ljubavi*), 210

Nikica Mihaljević: Knjiga za zabašurivanje  
(*Richard Overy: Diktatori. Hitlerova Njemačka i Staljinova Rusija*), 213

Nikica Mihaljević: Svjedočenje o hrvatskoj ideologiji  
(*Svetozar Livada: Etničko čišćenje — ozakonjeni zločin stoljeća*), 215

Slobodan Šnajder

## Zapis iz mrtvog doma

Teško je opisati taj kiselkasti vonj: Bila bi ga prepoznala zatvorenih očiju, u svakom trenutku. I bila bi apsolutno u stanju reći gdje je: u Domu za stare i nemoćne, u dnu parka, kod tramvajskog okretišta. Da joj se to dogodi u snu, i opet bi znala gdje je. Kad bi joj u san došao taj dom, on bi sa sobom donio i vonj svojih hodnika i soba; san se može domisliti koječemu.

Možda bi joj gospoda Nevenka — nije ju zvala drugačije nego »mama« — možda bi joj, dakle, mama prišla kao žena od četrdeset i četiri godine, po prirodi vedra, puna humora, još željna života, kako ju je upoznala kao majku svojega momka još iz srednje škole. Možda bi tri starice, od kojih su dvije bile potpuno nepokretne, a s kojima je mama dijelila sobu u domu, a svi su ih zvali »curice«, počele skakutati i vriskati kao da su na školskoj ekskurziji. Možda bi se napokon gospodin N., koji ovdje sam sa sobom igra šah, i koji je s olovkom u ruci podcrtavao šahovske knjige, njima pridružio u nekom općem proljeću; možda bi s čudenjem, a i s gadenjem, odbacio pelene koje je u početku držao strašnim poniženjem, a onda se u međuvremenu navikao, čudeći se čemu se sve čovjek navikne; jednom se bio malo otvorio i Ana je onda čula da se gospodin N. htio objesiti kad se prvi put upišao u tramvaju.

— U mojoj generaciji šah je bio jako popularan! — govorio je gospodin N. Tri godine već čeka partnera i igra sam, probijajući se kroz velike partije i komplikirane teorije. Naravno da su se stanari doma mijenjali: do mjesta u domu bilo je jako teško doći, što znači da je na svaki krevet u kojem bi netko umro čekalo mnogo njih u istom poslu umiranja. — Šah igrali su svi! — tužio se gospodin N. — I prvi na svijetu bili su Rusi: Talj, romantik; Botvinik, taj je igrao šah kao kompjutor. Korčnoj, Kasparov...

Onda se u sve upleo onaj šmrkavac Fischer: teško se u šahu ratovalo. Zапад и Исток били су се добро довољали, а онда је тог Fischera nestalo... Шах је племенита вјештина, потječe из Индије.

S vremena na vrijeme moglo se čuti kako se gospodin N. smije, ili kako odobrava udarajući dlanovima o svoja koljena; jednom je jako zapljeskao, htio je potom nešto objasniti, a radilo se o jednom genijalnom potezu u jednoj slavnoj partiji, u kojoj je Gari Kasparov... No onda bi vidio kako ga prati, ili ga možda imaju u vidnom polju, ali ga u stvari ne vide, mnogo pari očiju iznad pokrivača, perina... očiju usadenih u žutilo puti i okrenutih *prema unutra*. Prosto svršeno vrijeme, mislio je negdašnji profesor hrvatskoga. Njegova agitacija za šah ovdje nije imala nikakvog uspjeha. Osobe iz personala koje bi s njim zaigrale, tek toliko da ga malo odobrovolje, bili su sve sami strašni paceri. — Moja generacija znala je što je šah! — rugao se on, iz nekog razloga zaboravivši da je ovdje njegova generacija u premoćnoj većini. Njegov mozak funkcionirao je vrlo dobro, analitika bila mu je jaka strana, on je u šahu po svoj prilici čak i napredovao, samo to nije mogao dokazati.

Kod većine ostalih funkcije gasile su se nekako istodobno. No bilo je i drugačijih slučajeva: Dok se gospodin N. nije usudio sam ni do tramvaja, u strahu od poniženja koje dijeli valjda još jedino dijete što predugo mokri u krevet, bilo je starica koje su hodale krepko, i mogle dospijeti daleko, ne znajući, nažalost, ni kamo ni zašto. Dom bio je uvijek otključan, starci su se gubili, i u vezi s tim bilo je raznih priča, smiješnih i manje smiješnih.

Na ulazu u Dom stajala je obavijest: »Posjete od 9 do 23 sata«, što će reći, skoro uvijek. Možda nema boljega dokaza o tome da se na ovom mjestu više ne računa s pobjedama; kako je to različito u ozbiljnim bolnicama gdje se do zadnjeg trenutka vode ozbiljni ratovi. Niti nakon pune tri godine otkako je Ana počela obilaziti »mamu« u Domu, ona nije sasvim otupjela na stvaran smisao te obavijesti. Na starinski način moglo bi se reći: Svaki put srce joj se stegnulo.

Malo tko dolazio je u Dom.

Vjerojatno je najgore bilo u proljeće. Nije sasvim nepoznato da je na svim mjestima na kojima se dogada nešto krajnje, proljeće najgore doba. Iz svih koncentracijskih logora u Drugome svjetskom ratu najviše se bježalo upravo u proljeće, bez obzira što su šanse na uspjeh najčešće bile ništetne. Dom za stare i nemoćne nije bio logor, glavna vrata bila su gotovo uvijek otvorena, i tko god je mogao, tko god bi se usudio, mogao se isetati kad je htio. No jedna je stvar otici u park u vedar proljetni dan, sjesti na klupu, nahraniti vrapce, dovabiti kakvo dijete koje se tu igralo na toboganu; Ana je bila uvjerena da ovi ljudi pate od pomanjkanja *fizičkog* kontakta s drugim ljudskim bićima, i da se starce nekako premalo *dodiruje*; da ih se *ne dodiruje* uopće, izvan onoga što propisuje rutina higijene, to jest ono što se općenito naziva *njegom*. Osoblje Doma, uglavnom mlade ili mlade žene, činilo je čuda na tom polju. Odavno već tu nije bilo nikakvog gadenja, rutina nadjačala je i samu pomisao na tako nešto; ali oni malobrojni i rutinski *dodiri*, s razlogom ispiranja tragova ove ili one lučevine, bili su do krajnosti automatizirani; čak su i pošalice žena u kutama bile rutinske: humor, često sa začinom blagog cinizma, kako se već šale oni koji vide kako je čovjek jadan i nemoćan — napose kad prestaje biti biološkom činjenicom — i sam je bio nekako rutinski. Pošalice, anegdote, neobični dogadaji,

bjegovi, nestanci, slomovi živaca, samoubojstva — sve se to prenosilo po dvjema linijama u Domu: između samih štićenika, i od jedne generacije sestara na drugu. Jedino sama smrt — ovdje nazvana prirodnom — nije nikako ulazila u taj tradirani korpus. Uopće se ne radi o potiskivanju, kako bi se moglo pomisliti. Premda, naravno, ona je ostala biti uznemirujućom činjenicom: dan kada bi ovaj ili onaj krevet osvanuo presvućen (a to se činilo rano ujutro, dok su štićenici mahom još spavalii), raširio bi Domom jednu vrstu uznemirenosti, neku opću uzrujanost, o kojoj se, međutim, nije govorilo. Onda bi novi stanaar zauzeo mjesto staroga: gospodin N., pun nade, prišao bi ponovno useljenom krevetu sa svojom šahovnicom, mnogo pari očiju fiksiralo bi pridošlicu, a da ovaj još ne poima kako ga u stvari ne vide iako ga gledaju... I već sutradan trenutna pobjeda smrti bila bi zaboravljena. Otvoreno govoreći, tu i nije bilo ničega vrijednog pamćenja.

U proljeće je ovdje najteže, mislila je Ana, slažući naranče koje je bila upravo donijela na mamin noćni ormarić. Gospoda Nevenka još je spavala; ili se pretvarala da spava. U proljeće je najteže, mislila je Ana. Teško je svjedočiti ciklusima prirode — u proljeće ona počinje nov ciklus obnavljajući se — a u njima ne moći sudjelovati. I teško je još i to što ove starce malo tko *dodiruje*. Malo tko je za tako nešto zainteresiran. Životinje je u Domu zabranjeno držati. S djecom u parku je teško: u današnje doba svaki i najmanji pokušaj približavanja stoji pod sumnjom pedofilije. Krepke cure sa sela koje su po parkovima čuvale dječicu, ili pak tete iz vrtića, bile bi svakim takvim pokušajem *pohotnih staraca i bludnika* alarmirane i spremne pozvati policiju.

Tako starce nitko ne dodiruje!, konstatirala je Ana po milijunti put. Mama se osmjehnula: — Hvala ti za — voćku!

Mislilo se, iako dijagnoza još nije bila postavljena, da se gospoda mama gubi zbog Alzheimerove bolesti. Njoj su se gubile riječi, kao što su je ostavljala sjećanja. Iseljavajući njezinu garsonijeru, pravo na koju Ana, nažalost, nije uspjela dobiti, vidjela je tragove borbe gospode mame da sačuva pamćenje: bile su to male ceduljice, zataknute u rublje, među novine, cipele, izgubljene u onom fantastičnom neredu nepotrebnih stvari koje vučemo kroz život kao prtljagu, držeći da će nam jednom zatrebati. Na tim je ceduljcama pisalo: »Plin platiti do 20.« Ili: »Anin rodendan je za tri dana.« Ili: »Stanko: 27. XI. 1991.« Ili pak ovo: »Stanko ubiven 22. XI.?« I onda ovo: »Moj sin ime Stanko«. »Stanko Nevenka Ana«. »U pondjeljak, majstori kotlić«.

Mama nije više raspolagala riječu *naranča*. A riječ *voćka*, kao i riječi *kockice*, odnosno *bombončići*, označavali su za nju sve što je stavljala u usta kao jelo. »Imali smo danas kockice!«, značilo je: »Danas smo za ručak imali kosani odrezak.«

Prozori u marnoj sobi bili su širom otvoreni. Ali onaj karakteristični kiselasti vonj — nastao kao rezultanta stalne borbe sa svime što tijela izlučuju na jednoj strani, te čistila i sredstava za dezinfekciju na drugoj — nije se samo tako predavao.

Ana je imala iskustava s Domom; konačno, posjećivala je gospodu mamu već pune tri godine. Mama je u ovoj sobi bila najdulje. Dvije nepokretne starice donijete su svaka s razmakom od tri mjeseca; treća, Barica, bila je ovdje dulje; bila je svadljiva, nepomirena. Nedjeljom su je obilazili rođaci sa sela i klukali je koječim. Začudo, njezin je tek još uvijek bio priličan.

Dakle, Ana je, već ulazeći, pojmlila da se u Domu događa nešto izvanredno. Osoblje bilo je jako uzrujano, šefica je svaki čas izlijetala iz svoje sobe, kao ptica kukavica ugradena u sat: svakih je pet minuta, malo kreštavo, ona objavljivala da to u četiri popodne, i ni pet minuta poslije, sve mora biti tip-top! Žene su prale i redile; »glancala« su pod ne baš čistim krpama, brisale školjke u wc-eu, prale prozore koje su dimovi i smrad zime učinili gotovo neprozirnim. U Domu vrido je kao u košnici.

Štićenici, svi do jedne osobe, koji su bili pokretni, zamoljeni su da se skupe u blagovaonici; šefica Doma sad je osobno došla k mami s istim zahtjevom. Ana je uzela pod ruku staru gospodu koju je zaogrnila kućnom haljinom; stara je gospoda prekrstila tu haljinu u tuticu. U jednom kutu blagovaonice gospodin N. uzalud se borio za komadić tišine. Za nj je ovaj dan bio prava katastrofa.

6

Kao u kasarni, uoči posjeta kakva generala, žene, koje su bile neka vrsta vojnika u jednom unaprijed izgubljenom ratu, čistile su Dom, kako se kaže, od poda do tavana; je li se radilo o generalu, Ana još nije pravo znala, ali da se radilo o generalnom čišćenju, bilo je jasno. Doduše, ono bi u proljeće svakako uslijedilo, ali teško da bi bilo tako temeljito: Dom je, naime, stvarno očekivao posjet osobe iz »visoke politike«, koji je objašnjen željom te osobe da se upozna s tim »kako žive naši stariji sugradani«. Pa to je u redu, mislila je Ana, takvi posjeti, iako baš nisu osobito česti, spadaju u njihov javni posao. Nije u redu što se to čini uoči izbora. Ali s druge strane, ako ta posjeta pridonese standardu Doma, koji je bio jako nizak, onda u tome nema ničeg lošeg. Nije učinila ni najmanji napor da se obavijesti o imenu visoke osobe; nije ju to uopće zanimalo. Njoj su svi oni bili i ostali isti.

Ana se morala vratiti u »firmu«; no obećala je doći popodne i staroj mami donijeti *visku*. Viska, tako je gospoda Nevenka zvali whiskey, onaj prvi (Black and White) koji je iza rata došao u Jugoslaviju u šezdesetim; no sad je *viska* stajala za voćni sok.

— A majstor za kotlić? Gdje je on? Zašto netko ne telefonira? — vikala je šefica.

Ana ustvari nikada nije bila sigurna kolika je stvarna mjera odsutnosti stare gospode. Mama je, u svojim budnim stanjima, govorila gotovo samo pojedine riječi, iako su te riječi, naravno, funkcionalne, napose za Anu, kao cijele rečenice, pa nekad, i kao cijeli ulomci nekog teksta počeci su i krajevi kojega bili izbliglijeli, nestali... Činilo se da je mama, u dugim razdobljima šutnje, potpuno odsutna, i da šeće nekim dalekim livadama koje su samo njezine. Tek bi disanje, koje je uglavnom bilo smirenno, ukazivalo na to da je živa, da nije kip. Jed-

nom će zaboraviti udahnuti!, strahovala je Ana, kao što će njezino tijelo zaboraviti probaviti ovo ili ono, srce će odjednom zaboraviti da mora kucati, itd. Organi će zaboraviti zašto su i čemu; zabacit će sve zadatke koje je evolucija vrste njima namijenila. Tako umire bolesnica od Alzheimera. Osoblje, međutim, tješilo je Anu, kao što ju je tješio liječnik koji je dvaput tjedno obilazio gospodu Nevenku, te sve druge starce i starice. Uistinu, dijagnoza još nije bila postavljena. I ta je činjenica podsjećala Anu na onu varavu nadu koje su njih obje hranile, pitičale, vadile je iz zabačenih pretinaca svijesti da je *isprase, osuježe, ponove* — kao što se u proljeće na balkone iznose perine i stara odijela: bilo je to vrijeme od trenutka kad je u Zagreb prispljela vijest da je Stanko nestao u Slavoniji, do trenutka kad je stigla obavijest o njegovoj pogibiji.

Da, činilo se da gospoda Nevenka daleko.

Ali onda su dolazili trenuci, rijetki, sve rijedi, kad je odjednom, kao u lucidnom intervalu, gospoda Nevenka rekla ponešto *zapanjujuće suvislo*; naprimjer, rekla bi, molim te, Ana, zatvori već jednom taj prozor, ovdje je strašan propuh! — dakle, iznimno komplikiranu rečenicu jednog funkcionalirajućeg jezika u kojoj je sve bilo na mjestu, rečenicu razumljivu svakome tko pripada zajednici hrvatskoga jezika; nije moguć neki nesporazum u tome da je prozor zaista prozor, da sklop *taj prozor* ukazuje na prozor u *toj sobi*, da prozor nisu *vrata*, da prozor nije vitraj na nekoj crkvi, da propuh nije naranča, da je voćka ustvari naranča, i da kockica nije odrezak, makar i kosani.

Ova iznenadna točnost jako bi pogodila Anu; jako bi uneredila njezine obrambene sustave. Jer u tom lucidnom trenutku, koji bi trajao možda jednu minutu, malo kad dulje, njoj se, Ani, odjednom učinilo da se gospoda mama, majka njezina muža, i jedine prave ljubavi njezina života, odjednom vraća u prisutnost, i da njezine oči, inače zakrite nekim mutnim sjajem, i kao oči većine staraca, nekako uvrnute prema unutra, odjednom sjaje na nov i blistav način, kao da se radi o osobi mladoj, pomladenoj, iznutra prosvijetljenoj: njezin iznenadni ispad u normalitet imao je točno suprotan učinak, ukazivao je na *vidovitost!* Zaborav po Alzheimeru naprotiv bio je njezino normalno stanje, a ne vidovitost, mogućnost da se vidi kroza zidove, u budućnost, kroz ljudе i pojave, kao da su svi oni stakleni.

Ani se ponekad činilo da to iznenadno prosvjetljenje nije na ovom mjestu tako rijetka pojava; ponekad bi mislila da noć ovdje izgleda sasvim drugačije nego dan; starci spavaju površno, jedva da spavaju, oni kunjaju, i u tom pogledu, za njih između dana i noći i nema neke osobite razlike. Njihov je san lagani, čak i kad su sadržaji snova najteži.

No to je možda teška zabluda. Tko će znati: možda starci noću dolaze k sebi, možda razmjenjuju svoje mladosti, svoje najljepše doživljaje, možda čak imaju neki erotski život... Možda razgovaraju predano, ozbiljni i potpuno prisesno o svemu što im se u životu dogodilo. Jednom osudeni na sporo umiranje, odjednom kao da u punom smislu riječi oživljaju, hoteći još jednom (ili koliko puta?) proživjeti taj svoj život. S vremenom, kod Ane se razvilo uvjerenje da starci i starice noću razgovaraju, da brbljavaju, časkaju, da se kikoću, pričaju vi-

ceve i anegdote, da psuju, pjevuše — a da danju, prema tome, bježući u bolest zapravo glume. Ta što im drugo preostaje u svijetu u kojem je obavezno biti mlad, lijep, snažan, drzak i okrutan? Starost je bolest, pa kad je tako, kad cio svijet u to vjeruje, moraju i oni; barem po danu.

I u tom bi trenutku, tako prebirući, ona, Ana, stajala uz mamin krevet, i razgovor, nečujan i neprimjetan za bilo koga osim za njih dvije, tekao bi po prilici ovako:

»To si ti, snaha mojega sina, nesretna do srži, s nejakom curicom, a ja sam na ovom strašnom mjestu, gdje se ne mogu čestito ni oprati, gdje je svak svakome na oku, gdje svak svakome podmeće najstrašnije stvari; hrane nas splaćinama, i čekaju da pomremo, što ćemo ubrzo i učiniti. Što sam ja Bogu skrivila, zašto ste me ovdje stavili?«

»Da, mama, to sam ja, Ana, ja se nisam mogla za tebe brinuti, moram raditi i zaraditi, svaki dan sam ovdje, i ja ću te obilaziti dok budem mogla i dok bude trebalo. Stanko nije više s nama, ali mi smo s njim, i on je pao za pravednu stvar. Mnogo nas je žena u sličnom položaju. Mnogo nas je ostalo bez ljudi, i snalazimo se kako znamo. Nije dobro, ali bi moglo biti i lošije. Ima i takvih nevolja prema kojima je naša mila majka.«

I šuteći, gospoda Nevenka gledala ju je pogledom bistrim, a opet, bio je to pogled životinje koju muče, i koja moli za milost.

Ti su trenuci u Domu za Anu bili najstrašniji. Ona je slutila da su ti isti trenuci i za njezinu svekrvu najstrašniji trenuci. Liječnik koji je obilazio staru gospodu, i kojega je, čini se, dirnula nježna briga mlade žene (iako je on mnogo toga u životu video, pak je i otvrđnuo), jednom je stao naširoko pri povijedati o tome što to zapravo znači *pobjeći u bolest*; te da u tome ima za osobu koja pobegne i *nekog dobitka iz bolesti*.

Ana je to shvaćala dublje. Ona je držala da nesreća čini vidovitom. Da smo u srednjem vijeku, staru bi gospodu strašno mučili a onda bi je spalili.

Ari se, naime, činilo da bistar pogled gospode Nevenke prodire i kroz nju, kao da je i ona staklena; da je gola pred njom, da čita njezine najskrivenije misli.

Tih je misli i želja bilo. Ana bila je još mlada, ona je sudjelovala u prirodnim ciklusima; bila je više željna nego gladna.

Na izlazu iz Doma Ana je skobila dvojicu muškaraca, kratko ošišanih, prijeteća izgleda; na tjemenu, iza ušiju spazila je male bubice, za koje je mislila da postoje samo na filmu. Dolaze njuškati!, utvrdila je. Bit će, dolazi nam krupna zvjerka. Nikad se ne zna što ti starci kuhaaju u svojim umornim glavama. I jesu li uistinu tako umorni i odsutni kao što izgledaju. Teška su vremena. Po protokolu, krupna zvjerka trebala je obići sobe, i kod jednog se kreveta zau staviti; potom, u blagovaonici, malo popričati sa starcima i staricama. Oni će mu pokazati nekoliko jednostavnih gimnastičkih vježbi koje nekolicina, jedna petina, izvode svakodnevno. Bit će također pokazan par staraca koji se prošle

godine u Domu vjenčao. Potom će jedna starica otpjevati ariju iz *Male Floramy* — ona je bila koristica, davno je u penziji i izvan forme, ali za ovu priliku stvar će spasiti gutanje jajeta. Političar porazgovarat će sa starcima: *naš* političar s *našim* starcima. U jednoj uređenoj državi treća dob otvara mnoge mogućnosti, baš onakve kakve prvim djnjem dobima, zbog opće ludnica i tempa života, nisu bile dane. Ovdje, u Domu, čovjek može o svemu razmisljati, može urediti svoja sjećanja, dvaput tjedno posjećuje ga liječnik, dolaze i brico i frizerka, dolazi i zubar, kao i svećenik. Možeigrati šah. Ima i televiziju. Krupna zvjerka tako će se zanijeti da će joj se u jednom momentu učiniti kako bi i njoj samoj najbolje bilo da se prevali u neki od kreveta, da se dobro odmori, o svemu razmisli, i onda se sutra da obrijati.

Jer težak je njegov život; malo tko to shvaća i razumije, mnogo teži od života ovih staraca koji ni o čemu ne moraju brinuti i sve im se doneše tako reći pod guzicu.

Ana morala je pobrzati, vrijeme njezine podnevne pauze bilo je gotovo isteklo. Srećom, »firma« nije bila daleko; bila je u dohvatu brže desetminutne šetnje. Ta njezina (njezina?) »firma«, »tvornica«, što li.

Pravo uzev ni prava firma, ni prava tvornica. Malo veća radionica, krojačnica, što li. Vlasnik, jedan zadrigao gospodin kasnije srednje dobi, kupio je zdanje koje nitko nije htio kupiti; bio je to propali dom kulture, primjer socijalističke arhitekture ranih šezdesetih, ali u očajnom stanju, davno demoliran, gotovo ruševina. Dom kulture, što je to uopće bilo? Čiji dom, za koga dom, za koju i kakvu kulturu?

Dakle, gospodin vlasnik išao je u red onih, zapravo malobrojnih, koji su na vrijeme pojmili duh novoga doba. Većina se ni izdaleka nije tako snašla. Kreditom za koji je jamčio hipotekom na zgradu (koju nikada nije platio jer ona tobože nije bila ničija, pa je nije imao kome platiti), i koji je velikudošno otpisan u masi propale banke, koja je, uzgred budi kazano, propala razdavajući kredite za koje se znalo da se neće vraćati, gospodin Cuculić postao je ponosnim vlasnikom male »tvornice«. U ratno doba, politički prijatelji gospodina Cuculića (ništa ovdje ne ide bez političkih prijatelja), pobrinuli su se da njegova »tvornica« dobije narudžbe od vojske; u ratnom stanju vojska je u stvari jedina sigurna »mušterija«. Cuculić je dakle *oblačio* vojsku, ali gledano strogo poslovno, bilo je to ipak manje unosno no poslovi s naoružanjem. Uz to, rat je prestao prebrzo.

I onda se uspješni glavničar prebacio na mirnodopski sektor: pedeset žena šilo je traperice u bivšem domu kulture, potom su na njih lijepile svjetske marke i cio contingent tjedno bi išao u — Arizonu, zonu dinamične trgovine smještenu nedaleko Banje Luke, gdje se moglo kupiti doslovno sve, pa i levisice iz »tvornice« na Peščenici. Gospodin Cuculić samo je primijenio model koji ve-like »firme« primjenjuju u — Aziji. Uvjeti i plaće bili su azijatski, ali pristojan promet s Arizonom ipak je omogućavao da se te plaće isplaćuju manje-više redovito.

Prošli je tjedan Ana radila u drugoj smjeni. Ta joj je smjena bila teža od dopodnevne; i već iza 6 sati popodne, njoj se činilo da će obnevidjeti, da će si probosti prste, da će ostati bez zraka... Prostorija bila je loše ventilirana, k tomu, bilo je još prehladno da se prozori drže otvorenima. Norma bila je visoka, fiksirana ugovorom o radu, itd. Ana jedva je čekala deset sati i kraj smjene.

Nazlazu, u mračnom hodniku koji je nekoč bio foyer doma kulture, preseo ju je, iza stupa, kao da je čučao u zasjedi, gospodin glavničar, uhvativši je čvrsto oko pasa. Ana bila je potpuno šokirana; druge su žene bilo još po we-eima. Gospodin vlasnik ukebao je trenutak kad u hodniku nije bilo uistinu nikoga.

— Kako si mlada, kako si čvrsta! — dahtao je on, stiskajući joj grudi. — Moglo bi ti biti bolje! Mnogo bolje! Ti bi mogla nešto za sebe učiniti. A i za malu!

Ana se stala divlje otimati. Muškarac nije bio rastom viši od nje, bio je uz to tust, i disao je teško (već teško diše, podsmjehne se Ana u sebi, skupljajući snagu da ga udari medu noge, kako je čitala da treba učiniti, a ništa se još nije dogodilo). — Kako samo mirišeš! Nemoj se prati! Kakva si ti ždrebica! Dodi, idemo u kancelariju!

U taj se hip ženski smijeh ospe stepeništem: žene druge smjene išle su kući. Vlasnik žestoko opsova, Ana ga napokon odgurne i izjuri iz doma kulture koliko su je noge nosile.

Drhtala je od bijesa i poniženja. Kako je samo optao! A nije ga još ni umocio, premda joj je uspio spustiti gacice. Da ga je umocio, bio bi ga strefio šlag. I to bi se onda zvalo — *slatka smrt* — jer bi se ipak bio osladio.

Nije otišla odmah kući, iako je znala da je dijete čeka, jer curica nije htjela zaspasti bez priče. Ana je neko vrijeme hodala oko kuće, pokušavajući se smiriti. Nije nikako željela da je kći vidi u takvom stanju.

Što sada učiniti? Po svoj prilici, morat će otkazati. Ona svinja neće se samo tako smiriti. Trajno će je presretati sa svojim željama. Što li si sve ne dopuštaju! Ako je plaća kao švelju, jedva za kruh i mlijeko, misli da mu je sve dopušteno. Još je i sada osjećala njegove ruke na prsima. Kad se mala smiri, pustit će vodu u kadu i pokušati se oprati od tog poniženja, sve zaboraviti.

No ako da otkaz, od čega će njih dvije živjeti? Još je u snazi: ali gdje naći posla? Burza je puna takvih kao ona. Samo u njezinoj kući — bilo bi je bolje nazvati nastambom — bilo je sedam ili osam mlađih žena bez posla. Muškarci još kako tako. Oni u srednjoj ili starijoj dobi imali su isto tako malo šansi kao žene.

Istina, mogla bi rediti i prati po kućama. Ali to je tek nesigurno.

I koliko ih je tek tu koji čekaju da se oslade mladim mesom?

Kad se malo smirila, Ana je ušla u stubište svoje nastambe. Čula je teško disanje — Franjo, stopostotni invalid domovinskog rata — spuštao se niz stepenište; njegove su potkoljenice završavale u masivnim cipelama, skoro cokula-

ma, koje su u stvari bile prazne. Ispod koljena Franji nije ostalo skoro ništa osim dva batrljka.

Ona se zbližila s tim čovjekom, nosila mu je hranu, čistila mu stan. U nastambi, katastrofalno loše izvedenoj, živjeli su oni koje je rat na neki način unesrećio; bilo da su sami ostali invalidi, bilo da su ostavili nekoga iza sebe, ženu, dijete, roditelje. Službeni Anin status bio je *udovica domovinskog rata*.

Čim je u Zagreb došla vijest o tome da je Stanko nestao — a tu je vijest baš ona, Ana, imala prenijeti mami, gospodi Nevenki — neko je vrijeme još tinjala nada da je negdje živ. Kad je, međutim, prepoznat njegov leš, kad je u Zagreb stigao zlatni lančić s križićem koji mu je, davno, jako davno, na jednom proštenju, kupila majka, njih su dvije oči isplakale. Gospoda Nevenka odlučila je, nedugo zatim, *otputovati u bolest*. Ne odmah, doduše. O njezinoj borbi za pamćenje svjedoče ceduljice koje je Ana našla u njezinom stanu, nakon što su je, uz pomoć jednog Stankovog prijatelja s fronte, smjestili u Dom za stare i nemoćne; ali nakon nekoliko mjeseci stara se gospoda bila predala, i u njezinom je životu počelo razdoblje *voćki, kockica, viske, tutice*. Domalo, jedino je Ana, od svih trenutno živilih na planeti, bila u stanju razumjeti njezin jezik i preostale riječi toga jezika, koje su u sebi spajale najfantastičnije opreke. Jedino je ona znala kada stara gospoda, izričući riječ *kockica*, misli na kosani odrezak, a kada na mali tranzistor uz svoje uglavljе, ili noćnu posudu.

Ana bi i sama rado nekamo otputovala, pa makar i u bolest. No tko bi se onda brinuo za Luciju?

Njezino i Stankovo dijete Lucija imalo je noćne strahove, neuredne zubiće, i smetnje s vidom. Ali u trećem razredu Lucija, dotada u svemu prosječna, od jednom se stane isticati u algebri, i to tako da je i njezina učiteljica bila zapanjena. U Zagrebu bi se reklo: naprsto je *vudrena za brojke*. Bilo bi šteta za nju, mišljaše Ana, nastojeći je uspavati. Bilo bi šteta da ostane bez visoke naočarazbe i da je nekakav pohotljivac hvata izmedu nogu jer ga na to, po njegovu sudu, opunomoćuje moć koju nad njom ima.

I što dalje od ove nastambe; po mogućnosti u daleki svijet, makar u Ameriku. U Kanadu, ta je zemlja željna mladih ljudi, tamo svi imaju svoju šansu.

Stanovi u »nastambi za branitelje«, otvoreni ceremonijalno, u nazočnosti desetaka političara koji su svojim automobilima zakrčili cijelu ulicu (kao da je kakva svadba!, pamtila je Ana ovaj dogadjaj), bili su jako loše izvedeni. Prva kiša poplavila je gotovo sve »stambene jedinice«, posvuda su se digli parketi, vrata su ispadala iz dovrataka, centralno ni nakon godine dana reklamacija nije proradilo. Takoder, ni liftovi za teško pokretne invalide. U borbi za svoja prava, u beskrajnom sastančenju, pisanju peticija, traženju saveznika »u vlasti«, i »u medijima«, kojih u pravom smislu riječi uopće nije bilo, stanari nastambe nekako su se zbližili, onako kao što nesreća zna zbližiti inače međusobno potpuno ravnodušne ljude. I tako joj je, zbližen, Franjo odjednom, bez vidljiva povoda, *tek da olakša dušu*, stao pričati o curama koje su se zavlačile u krevete teško obogaljenih ratnika po centrima za rehabilitaciju onih koje se rehabilitirati više nije moglo; kako je pod tim perinama u početku bilo i ljuba-

vi, barem za bogalje i invalide... No kako su se, nakon nekog vremena, mjesec ili dva, dolasci djevojaka uvelike prorijedili... I kako su momci ostajali sami, sa svojim batrljcima pod perinama, kao što je i on, Franjo, sam, bez kučeta i mačeta, iako je u najboljoj dobi, premda faličan na obje noge.

Ana je razumjela na što on misli i što se njemu mota po glavi, ali se građila da ne razumije. Ponekad, noću, mislila je ona ovako: Bi li Stanko imao nešto protiv? Napokon, kao što je borba s kišom, s prijevarom, s državom, zbljižila stanare ove nastambe, tako je isto boravak na bojišnici, vjerojatno, zbljižio one koji su dijelili zajednički rizik. Franjo i Stanko doduše nikada se nisu sreli, ali teorijski, mogli su se sresti. Bili su na istoj strani. Mogao je Franjo poginuti, a Stanko ostati invalid.

Bi li ona ušla pod njegovu perinu? Kakvo pitanje. Naravno da bi. I kakve su to cure koje su ostavile momke s takvom nevoljom?

Ana je odlučila ostati vjerna. Njezinu odluku olakšalo je to što je Franjo nije privlačio, znajući dobro da to nema ama baš nikakve veze s činjenicom što je umjesto nogu ispod koljena imao dva batrljka. Žena koja voli, bila je sigurna, tako nešto uopće ne bi primjećivala.

12

Ana spajala je skrojene dijelove žutim koncem; stare singerice, otpisane, tko zna gdje kupljene (za ništa?), zvrndale su u kraćim ili duljim zamasima. Sve joj je igralo pred očima; povremeno se osvježavala vodom iz plastične boce. Bojljela su je i koljena; možda je već u onoj vlazi u nastambi navukla reumu? To joj je bilo upisano obiteljski. Doktor koji je posjećivao starce u Domu važno joj je objasnio, premjeravajući i pipajući njezina koljena obmotana hula–hupkama, da se tu radi o obiteljskoj *anamnezi*.

Nju je ta riječ prepala. — To nije nikakva bolest! — objasnio je liječnik — to je popis svih bolesti twoje obitelji. Tvojih užih i daljih rodaka.

Ana je malo o tome znala. Ono što je primila kao obiteljsku predaju malo kad je bilo o sreći; ali ni bolesti se nisu pamtile. Ničeg osobitog. Naprimjer, zasad nijedan rak. Jedan poludjeli starac, djedov brat. Skoro pa ništa.

Jesu li bili sretni? Sretniji od nas danas?

Gospoda Nevenka sigurno jest. Kad ju je upoznala prštala je od sreće, od života; jedra, snažna, poželjna. Plesala bi do zore na plesnjacima u Pivovari, na Črnomercu; u kući se pjevalo, ljudi su se držali skupa. Stanko je zarana iskazao neke talente za jezike.

Otud je upisan u elitnu gimnaziju gdje su se učili jezici, osobito engleski. Djeca u razredu bila su uglavnom iz dobrostojećih obitelji: socijalistička nomenklatura, obrtnici koji su se *aranžirali*, nešto djece diplomata na službi u Zagrebu; slobodne profesije. Iako je socijalizam na papiru propovijedao jednakost šansi, šanse svih da dospiju u tu gimnaziju nisu bile jednakе. No ipak su postojale, pa su onda Stanka »provukle« njegove izvrsne ocjene.

Gospoda Nevenka, ona, po svemu prava zagrebačka gospoda, koja je govorila gradski, zagrebački, purgerski kajkavski, koji pravi seljaci već na pet kilo-

metara od Zagreba uopće ne razumiju, teško bi se bila složila s tim da je svoje djevojaštvo, unatoč činjenici što je pripadala »razvlaštenoj« buržoaziji, provela u Mraku. Ali ona se u politiku nije razumjevala i, otvoreno govoreći, bila joj je savršeno nezanimljiva. Ona je mislila da je skoro sve u životu mnogo važnije od politike. Drugi su politiku psovali kao *kurvu*, pa je onda i ona isto tako psovala tu nesretnu politiku kao kakvu posrnulu žensku koja se daje za novac. Ali gospoda Nevenka bila je možda odveć pametna da i jednu jedinu sekundu svog života — koji je do smrti muža bio ispunjen i veseo — potroši na takvu glupost.

Stanka je pazila i voljela — možda i odviše. Možda ga je pritiskala svojom ljubavi koja joj je trebala nadoknaditi sve, osobito rano preminulog supruga.

Kad su joj rekli: »Vaš je sin pao kao junak, za pravednu stvar!«, ona je već bila daleko. U trenucima lucidnosti, Ana je uzalud nastojala proniknuti što ona stvarno misli, u što stvarno vjeruje.

Vjeruje li ona da je njezin Stanko poginuo za pravednu stvar?

Vjeruje li ona, Stankova žena, da je on pao da bi na svijetu bilo ljepše, dakle, za neku pravednu stvar?

Ana se i sama pitala; ne jedanput. I sada se pitala, pritiskajući nogom pedalu singerice koja je zvрndala tako da su je uši bolje. Prostorija bila je dupkom puna zvrđanja i vonja oznojenih žena; teškog mirisa tkanine koje su ženske ruke pretvarale u hlače, na stotinu njih dnevno. I sve u — Arizonu!

Ana bila je bistro dijete. I ona je išla u dobru školu, gdje su se učili jezici, pomalo i povijest, i sve ono što se uči po gimnazijama. Ni ona, kao ni Stanko, ne bi spadali u tu elitu nomenklature i skorojevića: elite su uvijek postojale.

Postoje li i danas?

Naravno da postoje. Ana, bistro dijete, vidjela je kako novi skorojevići, ili staro-novi, razmetljivo pokazuju svoje bogatstvo.

To je bila jedina novost. Pripadnici stare nomenklature pokazivali su ono što su *spremili na stranu* jedni drugima. Ili su to što su spremili odvlačili u inozemstvo. Ili nisu pokazivali nikome. Sada je u modi pokazati što imaš; kao da se bijedu hoće još i dodatno razjariti. Vidjela je kako oni koji su u ratu stradali bivaju gurani u opći zaborav. To je bila nesreća koju više nitko nije htio. Tek su vrlo rijetki još govorili u ime te nesreće. Ona više nikome nije bila potrebna. Vidjela je kako oni koji su osobito teško stradali osobito teško traju svoje posljednje dane.

Napokon, vidjela je kako žive ljudi u njezinoj nastambi, onako svečano i ceremonijalno, javno, pred kamerama, na oči cijeloj zemlji, otvorenoj: kad su se dijelili ključevi, kao da su od zlata, na jastucima od crvenog pliša. A onda, povrh svega taj gospodin glavnicaр koji je hvata za prsa, dočekujući je u kmici, kao na čeku, kao da je ona kakva divljač! I druge su se žene tužile, stvar je već i na sindikatu, a kad bi stvar došla i u novine, možda se gospodin Culić ne bi dobro proveo. Ali sve su žene, nažalost, znale da ih na burzi čeka na stotine takvih kao što su one, a onda, nasrtljivog se gospodina lako otresti budu li se s posla vraćale u grupama. Neke su dočekivali muževi, ali te su riskirale da

pod raznim izgovorima, najčešće pod izlikom racionalizacije i poboljšanja konkurentnosti, budu najurene s posla.

I što sada: reći gospodi Nevenki da je Stanko pao ni za što?

Naravno, to se nije smjelo. I ona, Ana, nikada to ne bi rekla, usprkos cijelom svom zdravom razumu koji je funkcionirao isto onako besprijeckorno, kao singerica, i jednako ju je tako zamarao svojom rutinom: svojim pitanjima koja su već bila postala rutinska pitanja.

Kršćanstvo kaže: Isus Krist je razapet, potom je skinut s križa, spušten u grob u svetom gradu Jeruzalemu. Potom, Isus je uskrsnuo. Svakoga Uskrsa kršćani se sjećaju ovoga dogadaja, opisuju ga i slave.

Kršćanin postavlja stvari ovako: Možda je teško vjerovati u to da je Isus Krist, u neku ruku Bog (sin Božji dakako je i sam Bog), u neku ruku međutim čovjek, uistinu uskrsnuo; i to uskrsnuo u svojemu tijelnome obličju, kao čovjek, kao da bi, naprimjer, umrli ustao iz groba, i počeo govoriti, kretati se, smiješiti, plakati — sve što je činio prije no što je umro. Taj dogadaj potpuno proturječi iskustvu koje ljudska vrsta ima sa smrću; to se nikada nije dogodilo, uz pretpostavku da je čovjek uistinu umro, a ne da je samo zamro; potonje se događalo i ide u zbirku priča za plašenje male djece. Svako doba ima takve svoje priče i bajke.

No stvarno umrli čovjek nije nikada uskrsnuo.

Kršćanstvo rješava ovo pitanje tako da ga umata u paradoks:

Ako Isus Krist nije uskrsnuo, onda je naša kršćanska vjera besmislena.

Kako bi vjera mogla biti besmislena? Kako bi činjenica da je u uskrsnuće Isusa Krista vjerovalo, ili da vjeruje, mnogo, mnogo milijuna ljudi, mogla biti besmislena?

Otprilike tako, mišlaše Ana, završavajući jedan šav: Stanko je pao za pravu stvar, ili je njegova smrt besmislena.

I tko bi sad mogao imati koristi od toga što bi ta njegova smrt bila proglašena — besmislenom?

Kakva je uopće korist od istine? I što je tu uopće istina? Iako imade rana koje vrijeme lijeći teško, ili nikako, kad-tad mora početi kakav-takav normalitet, ne može se živjeti u mržnji, u stalnoj želji za svodenjem nekih računa. Kad-tad mora se početi zaboravljati. Ljudi poput Franje iz nastambe to teško mogu razumjeti. Njih njihovi batrljci svaki dan podsjećaju na to da su ispali iz igre, da im žene neće pod perinu, da su sami, i oni se, ostavljeni samima sebi, bore protiv i same primisli da je sve to na kraju (ili na samome početku?) moglo biti drugačije.

Bilo bi besmisleno njih uvjeravati da je sve to možda bilo besmisleno. Ana nikada, na kavama preko vikenda, u Franjinoj garsonijeri, nije otvarala takva pitanja. Nisu joj, barem ne na tom mjestu, ona bila ni na kraj pameti.

Kakva ergela!, pomisli Ana ulazeći u Dom. Bilo je neobično vidjeti desetke automobila, tamnih, elegantnih, medu kojima su audiji bili medu slabijima. Bilo

je neobično vidjeti svu tu strku ljudi iz osiguranja, tv-snimatelja koji su se vrzali oko svojega kombija, redovnu i specijalnu policiju: pokrajne su ulice bile zatvorene.

Od koga ga to tako čuvaju?, pitala se Ana. Dom bio je u dnu parka, činilo se, na kraju svijeta. Prve kuće bile su udaljene stotinu i više metara. Možda se boje da bi kakav starčić mogao puknuti? Možda bi neka starica mogla učiniti nekakav suludi ispad? Naprimjer, mogli bi ga početi gadati brisalima i krejona-ma: U Domu bio je likovni tečaj. Crtalo se uzduž i poprijeko, uglavnom cvijeće. Neke su starice plele goblene. Te su imale igle. Neke su plele, njihove su igle bile duge, no njih su »tete« u Domu privremeno stavile pod ključ. Možda bi neki starac poželio da se — zapali? Da se raznese bombom? Benzina bi se u Domu moglo naći, jer na takvim mjestima uvijek imade mrlja koje može očistiti jedino benzin; ali bombu...? Uostalom, oni koji su se dosad raznijeli ručnim bombama bili su svi odreda mladi ljudi; kao naprimjer Franjo. Ana na ovom mjestu odluči posjetiti ga još večeras, odnijeti mu piva, krekeru, cigareta.

Kad su je dvojica gorila ushtjela prestresti, to jest opipati pred ulazom u Dom, Ana se žestoko usprotivila; čak po cijenu da uopće ne uđe. Konačno, neće ni taj posjet vječno trajati; političari su uvijek u žurbi, uvijek s dva mobitela u džepovima, uvijek termini, termini... Državu voditi nije lako, neka pokuša svatko tko misli da jest. I kad se već okrenula, osvanula je na vratima neka žena koja je isto tako pripadala osiguranju; ova ju je pretresla i pustila, no potom ju je jedan gorila pljesnuo dlanom po stražnjici. Ana, pocrvenjevši, pomisli: Kakva prostačina! Idi, seljačino, onome tko te je napravio!

Kad je napokon puštena u Dom, obilazak soba upravo je bio na kraju. Ana je odmah shvatila da se gospodin N. ponio potpuno u skladu sa svojom odlukom da u »svemu tome« ne sudjeluje: sjedio je za stolom koji je bio izguran u kut blagovaonice, bio je u svojoj partiji, knjiga o šahu, otvorena, ležala je uz ploču. Njemu nasuprot sjedio je, ako se tako može reći, starčić s prvog kata kojega je gospodin N. platio bocom piva da mu više *statira nego sekundira*. Bojao se, naime, da bi mogao biti prokazan kao čudak, a naprsto je htio ostati neprimijećen. I dok su štićenici Doma prilazili gospodinu iz Vlade, sa svojim molbama (koje su se pretežno odnosile na »vanjski svijet«), i dok je tako gospodin B. ljubazno, angažirano, obilazio Dom kao hodajuća, a rastvorena Knjiga žalbi koja u sebe može primiti sve, kao Sandwich-man svoje vlastite politke, naš je šahist igrao, ili gradio se da igra, partiju s partnerom koji je, nažalost, zahrkao. To i nije bilo tako strašno, uzme li se u pamet da je njegove poteze vukao nitko manji nego Botvinik.

Gospodin B., iz Vlade, bio se upravo nagnuo nad krevet gospode Nevenke, koja je zurila pred se, i s Aninog se mesta, uza sve iskustvo s njom koje imala, nije dalo razabrati je li ona u tom trenutku prisutna, ili je daleko; je li u sobi, ili je naprotiv na plesnom podiju Pivovare u Črnomercu; ili još dalje u vrijeme, skakuće po kakvoj livadi na Jabukovcu, mlada kao rosa, kao jabuka, i to jabuka veoma vesela.

Ani, premda je bila u pokrajnom sobičku — nekoj vrsti skladišta — i samo se navirivala kroz pritvorena vrata, odjednom se učini da poznaje čovjeka u maminoj sobi: ne tek ovlaš, da ga poznaje prilično dobro, premda su, kako se to kaže, izgubili svaki kontakt. Korpulentniji gospodin, s prvim sjedinama, i već jasno razvidnim podvaljkom, nagnuo se gotovo do lica gospode Nevenke i nešto joj šaputao: nešto, činilo se, što ni njegova pratnja nije smjela čuti, da se i ne govori o dvjema nepokretnim staricama, te o trećoj, koja se, tko zna zašto, pokrila preko glave. Gospodin nosio je odijelo savršena kroja; švelja, krojačica Ana donijela je procjenu, brzu koliko i stručnu: Po mjeri! Netko tko se razumije u zanat i zna napraviti odijelo ako model nije odveć nemiran.

Ta nije bilo ni najmanje sumnje: Ako je »od kolijevke pa do groba najljepše dačko doba«, onda su njih dvoje, gospodin u Vladi, gospodin B., i ona, švelja kod privatnika, Ana, dijelili to doba; kao što je Ana išla u isti razred sa svojim Stankom, gimnazijском i jedinom svojom pravom ljubavi, tako je sa Stankom, pak onda, logično, i s njom, u isti razred išao i gospodin B.

**16** B. nije bio neki naročiti dak; bio je sportaš, sport i komadi, tu je bilo nje-govo polje interesa. Teško se provlačio, ali bi se na kraju godine ipak provukao, nitko nije znao kako. Imao je teoriju da ga kasnije u životu nitko neće pitati za ocjene, što uostalom vrijedi za ocjene na studiju, i u tome imao je potpuno pravo.

Gimnazijalci zalazili su jedni drugima u kuće; Ana se u tom trenutku nije mogla sjetiti jesu li bili u kući B.-ovi roditelja ili nisu; znala je jedino da su B.-ovi imali kuću, ne osobito luksuznu, ali ipak kuću, na Radničkom dolu koji tada još nije bio osobito elitna četvrt. U razredu bilo je i bolje stojecih, pa i takvih koji su se više razmetali; ali u odnosu na uvjete u kojima su živjeli Ana i Stanko, B. bio je pravi bogatun. Unatoč razmetanjima pojedinaca, a možda zahvaljujući relativnom demokratizmu masovne mode za mlade, to tada nije bio neki problem: Ana bila je prilično sigurna da joj je Stanko pričao kako je nekoliko puta pomagao B.-u pripremiti se za popravne, i kako nikada nije htio novac za tu uslugu; i onda su B.-ovi roditelji jednoga dana osvanuli kod udovice, gospode Nevenke, Stankove mame, i donijeli joj jedan (polovni) televizor marke Kumrovec. Tri je dana, i tri noći, gospoda Nevenka buljila u televizor, kavu i hranu su joj donosili susjedi i ukućani; poslije više nikada. U Domu za stare i nemoćne gospoda Nevenka nikada nije sjela pred televizor koji se, uostalom, gasio u deset sati navečer.

Čim je Ana shvatila tko se to u sobi nagnuo nad njezinu staricu, mamu njezina palog muža, zgrabila je skoro divljom gestom jednu kutu s vješalice koja se, srećom, našla u toj maloj spremnici odbačenih stvari; htjela je naravno čuti što to gospodin B., iz Vlade, šapuće gospodi Nevenki, ali nikako nije htjela da je taj ovdje vidi i raspozna. Kad bi se to dogodilo, kad bi joj ovaj rekao — Kaži, što mogu učiniti za tebe? — Ana, znala je to sigurno, bila bi eksplodirala, kao Palestinka, opasana oko trbuha šipkama dinamita. I tako se čvrsto uhvatala šipki jednog razmontiranog i okomito položenog ležaja da su joj članci skroz-naskroz pobijelili.

Sjetila se još samo ovoga: Sredinom devedesetih pitali su gospodina B., koji se tada još uvijek bio penjao partiskim lojtrama, lijanama, užadima i po svemu što služi kadrovskim penjačima u vlast, pitali su dakle novinari, novinarala, oni koji koješta propitkuju, kako to da gospodin B. nije ratovao. Naravno, nije Ana mislila da je i gospodin B. morao baš poginuti zato što je poginuo njegov drug iz klupe koji mu je nekoć davno davao instrukcije. No ispalo je da je gospodin B. bio *djelatnik za pravu stvar* u dalekoj pozadini, da je radio u opskrbi vojske opremom, oružjem... nešto slično kao njezin gospodin glavnicaš kod kojega je rintala i koji ju je, kad god mu se prohtjelo, drpaо za stražnjicu. Jedino, ti su poslovi — poslovi s oružjem — bili mnogo lukrativniji, pak je unutar sustava opće koristi u borbi za stvar dobru, svetu i pravednu, gospodin B. uzeo lijep komad za sebe. Medutim, nedokazivo kolik. A to će kazati, nedokaziv uopće. U osnovi, ni sam gospodin B. nije znao koliko je bogat, a rad u Vladi veselio ga je kao neki hobby. Što nikako ne znači da je bio lagan, naprotiv. A u taj rad spadali su i ovakvi posjeti, spadala su i ovakva iznenadenja kad čovjeka na položaju odjednom zna zaskočiti kakvo upamćenje iz daleke povijesti, kakvo lice, kakva nesreća... I tu je gospodin B. bio velikodušan, on je uvijek bio spremam pomoći.

Izdiktirao je pratinji da se već sutradan dopodne pošalje netko iz ekipe koja radi na održavanju sanitarija u Saboru, i da se — u roku keks — urede sanitarni čvorovi u Domu za stare i nemoćne osobe. — Ovdje treba mnogo toga promjeniti! — rekao je gospodin B., naravno, nabolje. Televizija opširno je izvjestila o njegovu posjetu rečenom Domu, s komentarom da u Hrvatskoj nitko nije ostavljen na cijedilu i da stari ljudi imaju pravo uživati plodove svojega rada, iako trenutno više ne rade, kao i svi oni koji danas rade. I još je dodao: — To da u Hrvatskoj ima ljudi koji rade a ne primaju plaću jest velik skandal, i mi to moramo sprječiti. Cijela je zemlja aplaudirala, ali oni na koje se to odnosilo šutjeli su u svojim sobičcima, ma gdje da su oni bili. Tako je ispalo da je posjet Domu za stare i nemoćne politički poantiran ukazivanjem na sasvim drugi problem; drugi put, kad se bude zaista govorilo o onima koji rade, a nisu plaćeni, već su prevareni, gospodin B. jako će se založiti za penzionere. Anu to nije jako zanimalo. A ni gospoda Nevenka nije gledala televiziju. Starci koji su u principu gledali ubrzo su okrenuli na nogomet. Nogomet ima jednu važnu prednost: Može se izgubiti utakmica, ali ne i život. Barem ne u principu.

Ana televizor u svojoj garsonijeri čak nije niti imala. Kada je mala Lucija zaželjela pogledati neki crtić, otišla bi susjedi; ili Franji koji je imao portabl-televizor. Bacao ga je u zid skoro svaki drugi dan, tako da su iz njega iscurile boje; bio je u boji, ali sada je slika bila siva, crna, bijela. U boji je bio, u principu.

Konkretno, nije. Kao da su sve boje utekle iz svijeta.

Ne samo da nije imala televizor; Ana si, naravno, sa svojom plaćom nije mogla priuštiti ni mobitel. Što će joj, k vragu, mobitel, tko bi nju nazvao, s kime bi ona mogla razgovarati?

Istini za volju, bile su to godine kad su mobiteli upravo izašli iz faze bijelih čarapa, svaka je šuša imala zvrndajuću kutijicu, te je za najobičnije vožnje tramvajem čovjek imao dojam da radi kao recepcionist u kakvom golemom hotelu, ili da spaja i prespaja srdite i manje srdite klijente u telefonskoj centrali, iz prehistorijskih vremena kad se razgovaralo putem žice.

Naravno, u garsonijeri nije bilo ni običnog telefona.

To je imalo jednu dobru stranu: da je gospoda Nevenka preminula, i to u noći nakon važnoga posjeta, Ana saznala je tek drugi dan, kada je, u pauzi za ručak, dotrčala iz svog šnajderaja.

Sve je već bilo gotovo. Gospoda Nevenka bila je oprana, nokti su bili podrezani (što je ionako padalo na današnji dan), bila je presvučena u čistu spačiću, te je mirno ležala na svom ležaju, prekrivena plahtom. Umrlica bila je prikopčana na noge koje su se nazirale ispod plahte; očevid dakle već je obavljen. Oči bile su sklopljene, brada podvezana. Ana kleknula je uz krevet i ljuto plakala. Sestre su je zatvorile u sobu, da se starci i starice ne bi pretjerano uznemirili. Dvije nepokretne starice dobine su injekcije za umirenje, Barica je izvedena u šetnju. Tako se moglo u miru plakati.

Tek nakon dva sata koje je Ana probdjela uz pokojnicu, pao joj je pogled na desnu šaku njezinu koja je bila jako zgrčena: nešto je u šaci bilo. Znala je kako je teško rastvoriti šaku osobe koja se već gotovo ohladila. Pogotovo ako je njezin stisak u posljednjim trenucima bio tako snažan, kao što je snažno stisnula gospoda Nevenka, Stankova mama, zlatni lančić s križićem koji je jedan nepoznati mladić iz Stankove postrojbe poslao u Zagreb.

Kao u nekoj magli, sjećala se da su sestre, njegovateljice, u svojoj prostoriji, kamo starci obično nisu ulazili bez prijeke potrebe, klopale kremšnите.

Tri dana nije Ana smogla snage doći u Dom; a onda je došla, jer nije imala kamo ići nego u taj Dom koji joj je postao navikom.

Uostalom, mogla bi naučiti šah? Nekoć davno njezin ju je otac učio osnovnim potezima. Za gospodina N., koji je u plemenitoj vještini bio jako potkovani, teorijski spreman, i potpuno u toku s najnovijim zbivanjima na šahovskom Olimpu, Ana bi dakako bila i ostala jedna obična pacerica. Ali važno je igrati; važno je sudjelovati. Možda je tom gospodinu ipak bolje da igra bilo s kim, nego sam sa sobom. Ipak, mora biti jako mučno, a i tužno, igrati stalno sam sa sobom, stalno samoga sebe pobjedivati.

I onda je Ana uzela pod ruku plastični kotlić, najjeftiniji, ali nov, dakle, neko vrijeme funkcionirajući kotlić, te se uputila prema Domu.

Na klupi u parku, ispred Doma, Ani je mahnula osoba koju je poznavala: Barica ju je zvala da sjedne pored nje.

— Ima mnogo novosti, gospoda Ana. — Dobili smo novu šeficu. Stara je jučer cmizdrila i naricala kao ljuta godina, rekla je, sve je politika. I nema je više ovdje. Nova grdo gleda. U dva dana sve je dobila protiv sebe, sestre joj iza

leda pokazuju dugi nos. Televizor se sada gasi u devet. Nije odavde, a nije ni Hercegovka. Meni se vidi, dugo je vani živjela. Grda baba!

— Je li popravljen kotlić u wc-eu? — pitala je Ana, a starica se, u odgovor, samo nasmijala. I to onako široko, kao što se iskusna osoba smije malom djetetu. Nije znala da je u kutiji koju je Ana vukla sa sobom bio novi kotlić.

— Nešto ti moram reći, gospoda Ana. Ja sam bila u sobi kad je onaj koji kao da je izašao iz televizora, i spustio se tu, k nama, u ovaj Dom, s njom šaptao. Gospoda Nevenka sve je čula, čak je rekla, da zna tko je on, da se sjeća.

Ani se zamaglilo: Zar je to moguće? Zar je moguće da je to bio jedan od onih lucidnih trenutaka kada je stara gospoda *proizvodila* dojam potpuno prisebne, sabrane osobe? Koja bi se i sama smijala kad bi joj netko pričao nevolje drugih osoba s Alzheimerom?

— Gospoda Nevenka rekla mu je da je Stanko najviše od svega volio kremšnите.

I onda su još iste večeri stigle kremšnите. Bile su jako dobre, iz »Vinceka«.

Onda je još iste večeri, ali kasnije, gospoda Nevenka, mrmljajući nešto u snu — Barbara nije znala kazati što — preminula.

S kotlićem pod miškom uputi se tada Ana prema Domu.

Leo Rafolt

## Nove tendencije i interpretativne paradigme (I.)

Strujanja u suvremenoj hrvatskoj znanosti o književnosti

20

Današnje doba vrijeme je preispitivanja vodećih ideja u svim znanostima o čovjeku...<sup>1</sup>

### I.

Onaj tko se prihvati istraživanja suvremene znanosti o književnosti kao nejedinstvene, počesto neujednačene, metodološki heterogene skupine teorija, pristupa i analitičko–interpretativnih paradigmi, ubrzo će zamijetiti da i njezin razvitak, upravo kao i razvitak njezina predmeta, književnosti, uvelike ovisi o promjenama u onim akademskim kulturama, dakle i u onim interpretativnim zajednicama, koje su dominantne.<sup>2</sup> Pritom se ponekad provizornim terminom »dominantne« književnoteorijske ili književnokritičke, a nerijetko i akademske kulture koristimo u naoko statističkom smislu. Naime, pod takvim kulturama, odnosno pod takvim akademskim zajednicama, podrazumijevamo one koje se nameću u različitim domenama vlastitog djelovanja, poglavito u izdavaštvu u području književne i kulturne teorije, čvrstim i internacionalnim akademskim programima u domeni književne znanosti, konačno i razvijenim simpozijskim djelovanjem i marljivim radom na promociji (metoda) znanosti o književnosti. Nije zato nimalo čudno da su gotovo sve kritičko–teorijske paradigme, koje su prisutne u Europi u posljednjih nekoliko desetljeća, ili barem sve »dominantne književnokritičke paradigme«, mahom angloameričke provenijencije. Iznimku ipak čini njemačka književnoteorijska škola koja se od osamdesetih godina 20. stoljeća nametnula i nizom autohtonih interpretativnih pristupa, među kojima treba istaknuti socijalnu povijest književnosti kao i niz pristupa zasnovanih na

1 Marcus/Fischer (2003), str. 21.

2 Pojmom se »interpretativne zajednice« ovdje koristim točno u onom smislu u kojem se njime koristi američki teoretičar »reader response« orijentacije Stanley Fish (1980).

teoriji sistema Nikolasa Luhmanna.<sup>3</sup> Međutim, u svim se tim pristupima vrlo lako može raspoznati tendencija ili prema immanentnom čitanju književnosti, najviše na tragu formalističkih pristupa (svremena teorija književne povijesti sklona je takve pristupe nazivati »imanentističkima«), ili prema nekom tipu »kulturne interpretacije« (svremena teorija književne povijesti pristupe tog tipa nerijetko naziva književnoantropološkima i kulturološkima). Jedan se od najpoznatijih dvadesetostoljetnih književnih teoretičara, koji povezuje stari immanentistički pristup književnosti, osobito estetiku recepcije, sa suvremenom praksom kulturoloških pristupa književnom tekstu, Wolfgang Iser, pozabavio upravo spomenutim književnoznanstvenim tendencijama. Iser u uvodu knjizi književnoantropološkoga<sup>4</sup> karaktera *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), koja se inače smatra temeljnom knjigom za taj pravac suvremene književne znanosti, napominje kako su te dvije tendencije (Iser upotrebljava zanimljivu sintagmu »dva dominantna trenda«) proizašle iz dvaju različitih »načina proučavanja« (*focus*) književnosti kao »dokaza« (*evidence*): prvi pokušava ustanoviti ono što se u tekstu može *detektirati* kao književno *per se*, pa se pritom koristi instrumentarijem koji ističe pjesničke karakteristike tog teksta, dok drugi književnost nastoji razmatrati kao polje/prostor sučeljavanja različitih, često i »skrivenih dimenzija društvene organizacije i međuodnosa«.<sup>5</sup> Jasno je, osobito nakon što pročitamo Iserovu isrpnu argumentaciju koja se na ovome mjestu ne može sažeti, kako formalističko-imantanističko proučavanje u znanosti o književnosti dominira negdje do osamdesetih godina 20. stoljeća, što ne znači da tada i u potpunosti iščezava, kada na književnoteorijsku scenu stupa obnovljeni interes za povjesne uvjete reprodukcije književnih tekstova, za povjesnost književnosti i literarnost povijesti, kako bi to formulirala »škola« američkog novohistorizma ili britanskog kulturnog materijalizma.<sup>6</sup> Neke od danas najzastupljenijih književnokritičkih metoda, poput postkolonijalne, feminističke, antropološke i *queer* teorije, polaze upravo od prije spomenutog, u Isera ekspliciranog rascijepa u dvadesetostoljetnome knji-

- 
- 3 Za stanje angloameričke i njemačke književne povijesti, odnosno za suvremene tendencije u pisaniu književne povijesti, usp. Biti (1997), osobito *sub voce* »Povijest« i »Povijest književnosti«.
  - 4 Iser se još uvijek smatra ključnim autorom za problematiku književne antropologije, kako za teorijska razmatranja o izvorištima književne antropologije kao »interpretative prakse« tako i za probleme njezine institucionalizacije kao discipline. O književnoantropološkim pristupima koji su karakteristični za suvremenu hrvatsku znanost o književnosti opširno će se govoriti u sljedećim poglavljima ove rasprave. Na hrvatskom je jeziku dostupan izvrstan članak hrvatske znanstvenice Lade Čale Feldman u kojemu se problematiziraju inače interdisciplinarna izvođačka književna antropologija kao »interpretative paradigmе«, odnosno njezin razvoj, institucionalizacija i afirmacija u domaćim i svjetskim akademskim krugovima.
  - 5 Iser (1993), str. x.
  - 6 Za teorijske postavke novohistorista usp. Šporer (2005). Riječ je o vrsnom priručniku koji može poslužiti kao uvod u kritičke metode jedne od dominantnih škola suvremene književne znanosti. Šporer donosi pregled osnovne literature o predmetu te o problematiki koja njega ponajviše zanima, o načinima reprezentacije vlasti u elizabetanskom dramskom diskurzu, odnosno u kazališnom životu engleske renesanse. Sličan tip analize, ali s drukčijim metodološkim polazištima i, što je puno važnije, na gradi iz dubrovačke renesansne dramske književnosti, pokušao sam provesti u Rafolt (2006).

ževnoznanstvenom diskurzu. No, bilo bi presmiono zaključiti da su kulturološki usmjereni pravci suvremene znanosti o književnosti nadvladali imantentizam kao metodu: za to naprsto nema dokaza ni u hrvatskome književnoznanstvenom okružju ni u europskim akademskim krugovima, od kojih hrvatska znanost o književnosti, s manje ili više uspjeha, nastoji preuzeti glavninu interpretativnih metoda. Na primjer, stilistički pristupi književnosti, najčešće obogaćeni iskustvima teorije i estetike recepcije ili suvremene (socio)semiotike, još uvijek su itekako prisutni, ne samo u francuskim akademskim krugovima u kojima se semiolistika kao disciplina najviše razvijala, nego i u angloameričkom akademskom okruženju. Uostalom, o stalnom angažmanu stilističke interpretacije književnih tekstova svjedoči zanimljiva apologija sada već klasičnih književnoteorijskih pojmoveva, među kojima se nalazi pojam stila, francuskog autora Antoine Compagnona. U knjizi indikativna naslova *Demon teorije* (1998) autor pokušava ustvrditi koji su književnoteorijski pojmovi »preživjeli« u suvremenom teorijskom diskurzu, u kojem, to ne treba posebno isticati, prevladava interes za sociokulturalnu i antropološku pozadinu književnih tekstova. Na njegovu su pak popisu, među ostalima, mjesto pronašli mnogi pojmovi koje bismo mogli, dakako pogrešno i pojednostavljajući složenost suvremene teorije, proglašiti nefunkcionalnima — čak i formalističkima — no autorova analiza pokazuje u kojim je razmjerima to pojmovlje funkcionalno i svršishodno u najsvremenijih /suvremenih teoretičara, kritičara i književnih povjesničara. Pritom Compagnon govori iz perspektive književnog znanstvenika koji je mnogo više zainteresiran za »tekstovnu narav« književnih artefakata negoli, na primjer, za njihov povijesni ili društveni kontekst. Dakle, ako Iserov članak nastoji dvije spomenute tendencije u suvremenoj znanosti o književnosti interpretirati ili problematizirati iz perspektive one kulturološko–antropološkog predznaka — poglavito iz perspektive teoretičara zainteresiranog za književnoantropološki tip interpretacije, za probleme fiktivne, imaginarne i realne reprezentacije dogadaja, bilo u književnosti bilo u svakodnevici — onda u knjizi francuskog teoretičara koja, takoder, u svega nekoliko manjih poglavlja, razmatra interes suvremene književne teorije za reprezentaciju svakodnevnih, antropološki simptomatičnih praksi u književnosti, prevladava imantentistička perspektiva. Oba su motrišta posve legitimna i, puno važnije, oba su prisutna u suvremenoj (hrvatskoj) znanosti o književnosti.<sup>7</sup> Kako je pak posljednji spomenuti pristup, dakle onaj kulturološke orijentacije, snažnije recipiran u domaćem akademskom okruženju u posljednjih nekoliko godina, o njemu će u ovom radu

7 Usp. Compagnon (1998). U novije vrijeme o takvim »tendencijama« u suvremenoj (hrvatskoj) znanosti o književnosti, poglavito u teorijskom aparatu Zagrebačke stilističke škole, isrprije je pisala Dubravka Oraić Tolić (2005). O institucionalizaciji semiotike u domaći akademski život pisalo se vrlo malo, usp. Vladimir Biti (1995). Valja spomenuti da su se književnoantropološki usmjereni analize, baš kao i semiotičke i posebice sociosemiotičke, prvotno počele pojavljivati u krugu znanstvenika zaposlenih u zagrebačkom Institutu za etnologiju i folkloristiku. Dakle, interpretativna paradigma »u nastajanju« s interdisciplinarnim predznakom kao da je tražila i »instituciju« interdisciplinarna karaktera unutar koje će se afirmirati. Naravno, kao i u slučaju semiotičkih istraživanja tako i u slučaju književne antropologije, postao je i niz znanstvenika koji su djelovali samostalno u spomenutim interdisciplinarnim područjima a izvan Instituta.

biti više riječi. No, treba napomenuti, korijeni se takva interesa za književnost, osobito u hrvatskih književnih znanstvenika i kritičara, mogu pronaći u poststrukturalističkim, semiotičkim krugovima: na primjer, Lada Čale Feldman govori o važnosti semiotike u institucionalizaciji i afirmaciji »hrvatske« književne antropologije, ukoliko takvo što uopće postoji.<sup>8</sup> Na formiranje diskurza znanosti o književnosti, osobito suvremene znanosti o književnosti, uvelike utječu druge discipline humanističkih znanosti, u novije vrijeme etnologija, filozofija, sociologija, politologija, kulturna antropologija, kulturni studiji itd. Zato se »stanje« suvremenih humanističkih znanosti, kao i društvenih, počesto definira kao interdisciplinarno ili pak transdisciplinarno, pri čemu prefiksi inter- i trans- ne trebaju označavati jedino prelaženje granica jedne discipline i ulazjenje u polje interesa druge nego, istodobno, prihvatanje nadležnosti nad predmetom, gorućih problema i kritičko-teorijskog aparata te druge discipline.<sup>9</sup> Ogleda li se takvo, na ovome mjestu ukratko i bez sintetskih pretenzija prikazano »stanje« suvremene znanosti o književnosti i u hrvatskom akademskom životu? Upravo to je cilj ove rasprave: prikazati nove tendencije, nove teorijske paradigme koje su u domaćoj književnoznanstvenoj publicistici iskrasnule u posljednjih dvanaest mjeseci ili, statistički precizno, od rujna 2005. do rujna 2006. godine.<sup>10</sup>

Letimičan pogled na spomenutu književnoznanstvenu produkciju, koja prema mojoj izračunu obuhvaća šezdesetak različitih bibliografskih jedinica, kritičkih, esejičkih, teorijskih, književnopovijesnih i inih rasprava o mnogim problemima hrvatske znanosti o književnosti, o različitim književnim djelima, autorima i opusima, tendencijama i poetikama, pokazuje da su u suvremenim raspravama o hrvatskoj književnosti itekako prisutne obje tendencije o kojima je bilo riječi u uvodnom poglavlju. Osim toga, čini se važnim istaknuti kako je u razdoblju koje analizira ova studija prvi put implementirana interpretativna praksa književne antropologije u domaći akademski život, potom i imagološki pristupi itd. To ne znači da do 2005. ili 2006. nisu postojale studije u kojima se, uglavnom sporadično, često vrlo sramežljivo »testirao« književnoantropološki ili neki njemu srođan analitički pristup književnom tekstu. Naprotiv, takvih se rasprava može pronaći: primjera radi spominjemo monografiju *Sultanova djeca* (2004) Davora Dukića u kojoj se interpretira protuturski diskurz i proizvodnja stereotipa i predodžbe o Turcima u hrvatskom ranonovovjekovlju; za-

8 Usp. Čale Feldman (2006).

9 O tome usp. poticajne studije u transdisciplinarnom zborniku *Culture/Contexture: Exploration in Anthropology and Literary Studies* urednika E. Valentine Daniela i Jeffreyja M. Pecka (1996), a osobito uvodne dvije studije simptomatičnih naslova »Iz antropološke perspektive: književno« i »Iz pera književna kritičara/germanističko motrište: antropologija«, u kojima se nastoji svaka od navedenih disciplina razmotriti iz perspektive one »druge« discipline, s kojom »prva« ulazi u svojevrstan metodološki cijep.

10 Takav mi se vremenski okvir nametnuo iz čisto praktičnih razloga. Jer zadatak mi je bio prikazati dijagnozu i stanje hrvatske znanosti u književnosti na temelju književnoznanstvenih publikacija i rezultata projekata koji su objavljeni u razdoblju od rujna 2005. do rujna 2006. godine. Rezultate provedene analize trebalo je iznijeti na simpoziju hrvatskog seminara za strane slaviste Zagrebačke slavističke škole, i to u kolovozu 2006. Za tu sam prigodu sastavio i posebnu bibliografiju koju na ovome mjestu izostavljam.

tim cijeli niz studija Lade Čale Feldman o različitim aspektima hrvatske književnosti od ranoga novovjekovlja do suvremenosti, među kojima valja istaknuti *Euridikine osvrte* (2001) i, konačno, recentnu *Feminu ludens* (2005), o kojoj će biti više riječi u sljedećim poglavljima itd. Interes se za tursku problematiku Davora Dukića može smjestiti na granicu između književne imagologije, folkloristike, teorije i filozofije povijesti, dok većina rasprava Lade Čale Feldman svoje metodološko ishodište pronalazi u kritičkim paradigmama književne antropologije, potom feminističke kritike i antropologije drame i kazališta, kritičke analize diskurza, sociologije kazališta, rodnih studija itd. Kultura, rasa, klasa, čovjek itd. — to su, dakle, problemska središta hrvatske književnoznanstvene produkcije u posljednje dvije godine. Pogledajmo, pak, podržava li statistika takvu pretpostavku! Koji broj od raniјe navedenih šezdesetak naslova, književnoznanstvene i njih bliske orijentacije, otpada na onaj pristup koji smo nazivali kulturološkim, a koji broj na formalističko–imanentistički pristup? Takvim tipom statističke analize, koja je neophodna u ovakovom tipu prikaza jednog poglavљa književne znanosti, ne može se nikako obuhvatiti cjelokupan korpus knjiga koji je otisnut od 2005. do 2006. godine, no moguće je upozoriti na glavne predstavnike — o kojima će biti riječi u sljedećem poglavljju — kao i na nove tendencije — o kojima će biti riječi u završnim poglavljima ove studije.

24

## II.

Prvo na što valja upozoriti — a tiče se korpusa o kojem se ovdje govori — velik je broj knjiga posvećenih suvremenom književnom stvaralaštву, osobito proznom i romanesknom. O suvremenoj prozi u 2005. i 2006. godini studije su objavili hrvatski znanstvenici različitih profila ili knjiženokritičkih orijentacija, među ostalima i Vladimir Biti, Daša Drndić, Velid Đekić, Boris Škvorc, Helena Sablić Tomić, Dubravka Oraić Tolić itd. Njihovi su interesi — a u skladu s tim i njihovi pristupi književnom materijalu — uglavnom vrlo različiti, no u njihovu se pristupu ipak može uočiti jedno zajedničko obilježje. Većina se spomenutih autora odlučila upustiti u težak posao: njih zanimaju problemi reprezentacije i tvorbe različitih identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi, na primjer u ženskih, poglavito postmodernističkih spisateljica, o kojima pišu Dubravka Oraić Tolić i Helena Sablić Tomić, proučavajući načine uspostavljanja ženskih identiteta u modernističkoj i postmodernističkoj prozi posljednjih desetljeća 20. stoljeća. Ili problemi tvorbe graničnih identiteta, oblici povijesnih ili pojedinačnih trauma u romanima klasika moderne i suvremene hrvatske književnosti, Janka Polića Kamova, Miroslava Krleže i Vladana Desnice, među ostalima, o kojima govori knjiga Vladimira Bitija, o kojoj će također biti više riječi. Rano-novovjekovna ili dopreporodna hrvatska književnost zastupljena je u tom književnokritičkom i književnopovijesnom korpusu s tek nekoliko naslova, ponajviše sa zanimljivom i problemski inovativnom monografijom Pavla Pavličića, u kojoj se analiziraju implicitni poetički zapisi u starijoj hrvatskoj književnosti, mahom predgovori, posvete i kraći uvodnici panegiričkog karaktera. O knjizi

Pavla Pavličića bit će više riječi u sljedećim poglavljima ove studije. Međutim, instrumentarij kojime se pristupa tekstovima starohrvatske književnosti, barem u ovom odsječku, ne posjeduje onu mjeru inovativnosti koja je karakteristična za studije posvećene korpusu novije i poglavito suvremenе književnosti. Iznimka je zbornik *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (2006), koji je nastao kao rezultat projekta urednica Žive Benčić i Dunje Fališevac, u kojemu, ipak, postoji nekoliko suvremenih kulturno intoniranih rasprava posvećenih hrvatskom književnom ranonovovjekovlju, na primjer, psihoprofilima ubojica-krvnika na koje nailazimo u dubrovačkim renesansnim tragedijama, tipovima tekstualne subjektivnosti u dubrovačkom ljubavnom lirskom pjesništvu itd. O nedostatku suvremenih interpretativnih pristupa korpusu hrvatske književne produkcije u razdoblju ranoga novovjekovlja svjedoče i teorijski i metodološki retrogradne monografije Dubravke Brezak Stamać (o dramskom opusu Mavra Vetranovića) i Zlate Šundalić (o nabožnim temama u slavonskoj književnosti). Kao zanimljiv primjer svojevrsne tematsko-motivske kritike, usmjerenе prema korpusu hrvatske književnosti od 16. do 18. stoljeća, a poglavito prema poeziji i prozi, valjalo bi spomenuti knjigu Nevenke Videk *Tri stoljeća s pjesnikom brata sunca: Franjo Asiški u hrvatskom pjesništvu i prozi od 16. do kraja 18. stoljeća* (2006) u kojoj autorica analizira vrlo raznorodan korpus hrvatske ranonovovjekovne književne kulture na, doduše, metodološki retrogradan način, no s iznimnom filološkom preciznošću, te nizom novih spoznaja na granici između religijske i književnopovijesne relevantnosti. Treću skupinu knjiga objavljenih u odsječku koji se ovdje analizira čine monografije posvećene periodu hrvatske književne kulture 19. i 20. stoljeća, posebice književnosti hrvatske moderne ili književnoj kulturi ranog 20. stoljeća. Ovdje valja posebno izdvajiti knjigu Zorana Kravar-a *Svetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća* (2005), u kojoj autor nastavlja svoje dugogodišnje istraživanje anti- i protumodernističkih strujanja u hrvatskoj književnosti na prijelazu stoljeća i u prvim desetljećima prošlog stoljeća, osobito u opusima književnika kao što su Ivo Vojnović, Miroslav Krleža, odnosno Janko Polić Kamov i rani Tin Ujević. S rezultatima istraživanja antimodernističkih stremljenja u dvadesetstoljetnom književnom stvaralaštvu hrvatskih autora Kravar je publiku upoznao u knjizi *Književni protusvetovi* (2001) koja je rezultat njegova zajedničkog rada s germanistom Viktorom Žmegačem i teatrologom Nikolom Batušićem. Tu su autori pokušali čitateljima predstaviti i retrogradne i »kritičke« svjetonazore sa strogo negativnim predznakom koji su usmjereni prema tekovinama moderne civilizacije, ponajprije prema procвату liberalne ekonomije ili kapitalističkome tipu privrede, potom prema tehnicizmu dvadesetstoljetne epohe, političkim i društvenim previranjima koja će dovesti do liberalne demokracije itd. Kravaru su se u tom zborniku studija »književni protusvetovi«, odnosno njihovih interpretacija na korpusima hrvatskih književnika, učinili simptomatičnima ne samo za stanje duha prve polovice 20. stoljeća nego i za osobito stanje književnoguma, za osobitu književnu epistemiju toga razdoblja. U objema navedenim knji-

gama, u kojima se, uostalom, obrađuje slična tematika — a dio je studija iz prve knjige gotovo mehanički prenesen u drugu — autor pokušava detektirati retrogradne, prevladane i, u razdoblju u kojemu se nanovo afirmiraju, najčešće alternativne tendencije u književnosti, kulturi i umjetnosti: primjerice pasatičke, odnosno neoromantičarske motive u lirskome pjesništvu prve polovice 20. stoljeća, vrlo jak interes za ezoteriju, okultizam i egzotiku itd. Ako bi te dvije knjige mogli smatrati analitičko-kritičko-interpretativnim »testiranjem« Kravarovih »teorija o antimodernizmu«, najčešće izvedenih iz angloameričkih i njemačkih teorija s politološko-sociološkim predznacima (Zygmunt Baumann, Ulrich Beck i John Schwartzmantel omiljene su autorove referentne točke, uz klasičnu filozofsku i književnoteorijsku literaturu o problemima moderne i moderniz(a)ma), onda bi njegovu prošlogodišnju monografiju naslovljenu na prosto *Antimodernizam* (2004) trebalo smatrati teorijsko-epistemološkim uvodom u tu problematiku. S tom knjigom, koju bi zapravo valjalo staviti na početak autorovih razmatranja o prirodi regresivnih ideja u modern(ističk)oj književnosti, filozofiji i politici, a osobito znamo li da ju je napisao izvrstan književni komparatist, valjalo bi pak otpočeti svaku ozbiljniju analizu (hrvatske) ranovadesetostoljetne književno-umjetničke prakse, i to zbog nekoliko razloga: prvo, antimodernizam se određuje kao *doksa*, odnosno kao neka vrsta nesigurnog znanja koje, poput podzemnog toka, pokreće no pritom transformira cijeli niz umjetničkih tendencija u ranom 20. stoljeću, ispreplećući se s umjetničkim tendencijama kao što su avangarda, esteticizam itd. Ukoliko u *Književnim protusvetovim i Svetonazorskim separeima*, u dvjema knjigama koje čine organsku cjelinu, autor pokušava antimodernizam kao tendenciju, *doksu* ili, suvremenijim rječnikom rečeno, *epistemu*, legitimirati iz perspektive hrvatske književnosti ili hrvatske književne znanosti, onda se ta ista tendencija *Antimodernizmom* nastoji legitimirati izvana, iz komparatističke perspektive proučavatelja koji je uvjeren kako su retrogradna stremljenja u 20. stoljeću obilježje cjelokupne književne kulture zapadnoeuropskog kruga.<sup>11</sup>

Drugo na što bi valjalo upozoriti prilikom analize književnoznanstvene produkcije u posljednjih dvanaest mjeseci — i što je vidljivo iz bibliografije koja se donosi na kraju ovog pregleda — raznolikost je književne grade koja postaje njezinim predmetom. Znanost o književnosti u razdoblju od rujna 2005. do rujna 2006. usredotočila se na, u žanrovskom smislu, uistinu raznolik korpus tekstova. Na primjer, Vinko Brešić nastoji usustaviti ili barem tipološki odrediti hrvatsku književnu periodiku, Vladimir Lončarević piše o djelovanju, književnom i društveno-političkom angažmanu Hrvatskog katoličkog pokreta (1900–1945), Cvijeta Pavlović tipološki definira i usustavljuje narativne tehnike i obrasce pripovijedanja u Šenoinim baladama, Velimir Visković daje kritičko-tipološku shemu djelovanja književne generacije FAK-a, Ante Stamać govori o djelima Tina Ujevića i Antuna Šoljana, Gordana Muzaferija vrednuje dramsko

<sup>11</sup> Usp. Kravar (2004). Pojmom se episteme koristim u onom smislu kako se tim pojmom koristi francuski filozof i teoretičar Michel Foucault (2002). Kravar, međutim, *doksi* — u smislu nesigurna znanja — daje prednost nad teorijski recentnijim i pomodnijim terminom *episteme*.

stvaralaštvo Mire Gavrana itd. Raznorodan korpus (književnih) predložaka za analizu rezultirao je veoma različitim kritičkim instrumentarijem, koji se može sistematizirati na sljedeći način. Prvi teorijsko–metodološki obrazac čine razne kritičke studije na granici između dnevno–novinske književne kritike ili eseja i rasprave viših književno–eksplikacijskih pretenzija. U tu skupinu mogu se pak svrstati kritike Velimira Viskovića o proznomu stvaralaštvu FAK-a i književni eseji Daše Drndić sakupljeni u knjizi simptomatična naslova *After eight* (2005). Drugi teorijsko–metodološki obrazac sačinjavaju književnoznanstvene studije, rasprave različitih disciplinarnih ili književnoteorijskih usmjerenja — od teorije književnosti i kulture, tradicionalne književne povijesti, teatrologije, književne antropologije, feminističkih ili rodnih studija, komparatističkih studija utjecaja itd. — koje još nemaju monografskih pretenzija. U tu se skupinu mogu ubrojiti knjige Zorana Kravara, zatim antropološko–etnološko–folklorističko–književna zbarka eseja *Od bugarštice do svakidašnjice* (2005) Maje Bošković–Stulli te Žanrovi žudnje: kazalište, radiodrama, televizija i kultura (2005) Branimira Boškovića, *Lica Mnemozine* (2006) Žive Benčić, s indikativnim podnaslovom *Ogledi o pamćenju*, zatim zbirke komparatističkih studija o hrvatskom književnom novovjekovlju Helene Perićić (*U potrazi za Weimarom*, 2006) i Zvonka Kovača (*Meduknjiževna tumačenja*, 2005), knjiga rasprava o hrvatskoj emigrantskoj književnosti Borisa Škvorce, raznolike studije »o starim knjigama, zaboravljenim piscima, rijetkim novinama, neostvarenim časopisima« Irvina Lukežića te, konačno, raznovrsni, tematski, problemski i metodološki heterogeni zbornici — poput *Dana hvarskog kazališta* (2005) i (2006) ili *Riječkih filoloških dana* (2006). Na granici, u tipološko–klasifikacijskom smislu dakako, između monografije i knjige studija/rasprava стоји *Muška moderna i ženska postmoderna* (2006) Dubravke Oraić Tolić u kojoj se raspravlja o procesu radanja postmoderne »virtualne kulture« i o posljedicama koje je takav proces imao u području književnosti i književne znanosti. Istog je pak karaktera i knjiga *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu* (2005) Helene Sablić Tomić, posvećena problema suvremene ženske proze, pod iznimnim utjecajem — i metodološkim i konceptualnim — knjige *Tekst, tijelo, trauma* (2004), kojoj je autorica zagrebačka komparatistica i teoretičarka Andrea Zlatar. Treću skupinu unutar korpusa suvremene hrvatske književnoznanstvene produkcije u proteklih godinu dana valjalo bi odrediti tipološkom oznakom književnih ili književnopovijesnih monografija. Toj skupini pripadaju sljedeći naslovi: ranije spomenuta monografija o dramskom i kazališnom stvaralaštvu Mire Gavrana, Lončarevićeva knjiga o djelovanju Hrvatskog katoličkog pokreta, zatim knjiga Velida Đekića *Flagusova rukavica* (2006) o intertekstualnim aspektima prozognog stvaralaštva Dubravke Ugrešić, monografija Darka Gašparovića o književnom opusu Janka Polića Kamova i Jasminke Brale–Mudrovčić o komediografskome opusu Milana Begovića itd. Među ostalima, ovdje valja spomenuti izvanrednu knjigu studija Vladimira Bitija o suvremenome hrvatskom romanu, odnosno o problemu tvorbe i reprezentacije identiteta u njemu, kao i zanimljivu, teorijski nabijenu monografiju Suzane Marjanić o Krležinim *Davnim danima*. O obje ove monografije književ-

noantropološke provenijencije bit će više riječi u zasebnim poglavljima. U posljednju skupinu takve tipologizacije, po mojoj mišljenju, trebalo bi uvrstiti problemski i metodološki koherentne i homogene zbornike, na primjer ranije spomenuti zbornik književnoantropološke orijentacije koji su uredile Živa Benčić i Dunja Fališevac (2006) i zbornik imagoloških radova koji urednički potpisuju Dubravka Oraić Tolić i Erni Kulcár Szabó (2006). Posebne kvalifikacije u tako predloženoj tipologiji idu *Povijesti hrvatske književnosti* ili, preciznije, posljednjim dvjema knjigama tog projekta književnog povjesničara starije generacije Miroslava Šicela, koje ulaze u razdoblje od 2005. do 2006. Taj Šicelov projekt zapravo je tradicionalna sinteza/pregled hrvatske književnosti od 18. stoljeća do razdoblja prve moderne, monografski koncipirana, što znači da se ponajprije bavi veličinama, odnosno kanonskim djelima i piscima te daje kraći uvid u poetička strujanja koja obilježavaju svako pojedino književno i/ili stilsko razdoblje. Šicelova se *Povijest* (2005) uvelike razlikuje od dviju povijesti književnosti koje su obilježile proteklih desetak godina, poglavito od Jelčićeve *Povijesti hrvatske književnosti* (1997, 2. izd. 2004) — koja je 2005. dobila talijansko izdanje — i *Povijesti hrvatske književnosti* (2004) Slobodana Prosperova Novaka. Ono što je simptomatično za suvremenu hrvatsku književnu historiografiju, a karakteristika je i drugih europskih književnih historiografija u 21. stoljeću, na ovome mjestu valja i posebni istaknuti. Jer, postmodernu je »historiografsku misao«, kao što tvrdi suvremena teorija povijesti i kritička analiza povijesnoga diskurza, obilježila teza o njezinu pripovjedno-literarnome supstratu.<sup>12</sup> Tomu, pak, u prilog ide i interes suvremene književne historiografije za leksikonsko-enciklopedijski način prikazivanja rezultata svojih istraživanja. U posljednjem desetljeću u Hrvatskoj je objavljen velik broj leksikografskih priručnika o svim aspektima hrvatske i svjetske književnosti, između ostalog i *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000), koji je priredila grupa književnih povjesničara, na čelu s autorom koncepcije Krešimirom Nemecom. U pripremi su, nadalje, i *Hrvatska književna enciklopedija* (urednika Velimira Viskovića i Zorana Kravara) i leksikon djela iz hrvatske književnosti (urednice Dunje Fališevac). Sve to govori o povećanome interesu suvremene znanosti o književnosti za enciklopedijsko-leksikonski tip oblikovanja književnopovijesnih, književnokritičkih i teorijskih činjenica.<sup>13</sup> No u ovakovom se tipu pregleda nije moguće usredotočiti na sva izdanja književne ili književnoznanstvene orijentacije objavljena u proteklih dvanaest

12 O tome usp. monografije Haydena Whitea (1975) i (1978) i izvrstan pregledni članak Davida Perkinsa o mogućnostima književne historiografije. Usp. Perkins (1992). Whiteove sam teze, i to ponajprije na primjeru Novakove *Povijesti hrvatske književnosti*, nastojao »staviti u pogon« u Rafolt (2004). Nacionalnu književnu historiografiju starijih autora razmatra Nenad Ivić (1996).

13 O tome iscrpnije govori Vladimir Biti (1997), osobito u natuknicama »Povijest književnosti«, »Periodizacija« i »Povijest«. On se tu osvrće na suvremene teorije historiografskog diskurza, ne samo na Haydena Whitea i Dominika LaCapru nego i na njemačku teorijsku scenu. O načinu, odnosno o modelima pristupanja historiografskom diskurzu Biti govori i u monografiji *Strano tijelo pri/povijesti: etičko-politička granica identiteta* (2000). Za tu problematiku usp. i Solar (1985), osobito poglavљa »Metodologija povijesti književnosti« i »Paradigma povijesti književnosti«.

mjeseci. U svrhu prikazivanja stanja suvremene hrvatske znanosti o književnosti, poslije ovakva iscrpnog uvida, usredotočit ću se na nekoliko naslova koji su, prema mojoj mišljenju, obilježili prošlogodišnju književnoznanstvenu praksu. Baš te a ne neke druge naslove izabrao sam na osnovi sljedećih kriterija, koji su, opet prema mojoj mišljenju, epistemološki relevantni: prvo, svaki od prikazanih, analiziranih naslova unosi neke nove tendencije u domaću književnu znanost; drugo, svaka od analiziranih knjiga ima donekle inovativan predmet analize, i to u smislu da se tim predmetom, na primjer opusom ili problemom, hrvatska znanost o književnosti nije intenzivnije bavila, ili se jednostavno nije bavila na takav način; treće, kao bitan se kriterij vrednovanja — to sam shvatio tek nakon što sam sastavio cijelu listu naslova na koje ću se kritički osvrnuti — nametnuo princip transdisciplinarnosti, dakle princip prelažeњa disciplinarnih granica u analizi pojedinih problema, koji je, inače, jedno od važnih obilježja suvremene znanosti o književnosti; i četvrtu, kao posljednji »kriterij vrednovanja« odabrao sam svojevrsni kontinuitet istraživanja, što će reći da sam prednost dao onim projektima, odnosno onim izabranim naslovima, koji su rezultati višegodišnje istraživačke prakse, bilo u akademski krugovima, institutima ili sveučilištima, bilo u privatnim kritičko-analitičkim »radio-nicama«. Dakle, naslovi koji su, po mojoj mišljenju, inovativni, originalni, u kojima se zasigurno vidi kontinuitet istraživanja, sljedeći su: zbornik književnoantropološke i njoj srodne tematike *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* (2006), zbornik radova s područja književne imagologije *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima* (2006), od zajedničkih radova; potom Vladimira Bitija *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* (2005) te *Femina ludens* (2005) Lade Čale Feldman, od zbirkri rasprava; i, konačno, monografija Pavla Pavličića *Skrivena teorija* (2006) o implicitnim poetičkim zapisima u hrvatskom ranom novovjekovlju, opsežna monografija Suzane Marjanović naslova *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22* (2005), teorijski recentna monografija Tvrtilka Vukovića koja nosi lucidan naslov *Svi kvorumski znaju da nisu kvorumski: aporije reprezentacije u kvorumskome pjesništvu* (2005) te, naposljetku, monografija koja ne ulazi pod okrilje znanosti o književnosti a u mnogočem se dotiče književne, odnosno književnoznanstvene problematike, poglavito književne kulture prije početka Narodnog reporoda, drugi tom *Socijalne povijesti knjige u Hrvata* (2005) Aleksandra Stipčevića.<sup>14</sup>

### III.

Zbornik *Čovjek, prostor, vrijeme* nastao je kao rezultat projekta u kojem su znanstvenici različitih profila i različitih interesa, svi s područja humanističkih

<sup>14</sup> U bibliografiji koja se nalazi na kraju ovog prikaza i predstavlja njezin neizostavni dio može se pronaći potpuni popis objavljenih izdanja u razdoblju od rujna 2005. do rujna 2006. Naučno, moguće je da sam neke naslove izostavio, posebice zato što ih nisam mogao pronaći u meni dostupnim bazama podataka, na primjer katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice.

znanosti, pokušali odgonetnuti koji bi to bio kritičko-analitički »instrumentarij književnoantropološke analize« i, konačno, takav instrumentarij primijeniti na hrvatsku književnost. Pretpostavke od kojih su krenule urednice tog zbornika, Živa Benčić i Dunja Fališevac, sljedeće su: prvo, kao što se napominje u uvodu zbornika, i stručnome i običnome »čitatelju bi se s pravom moglo učiniti da su se proučavatelji književnosti zaželjeli 'stvarnoga svijeta', tj. da su poput antropologa odlučili razmišljati o stvarnim a ne fikcionalnim ljudima točnije, književnim likovima, geografskim prostorima i povjesnim vremenima.«<sup>15</sup> Taj se pomak interesa prema »pravom životu« ili »pravim životima«, no ovaj put u suprotnom smjeru, dogada i u antropologiji. Suvremena je antropologija, kao i suvremena historiografija, svjesna »tekstualne naravi« vlastitih istraživanja (ili vlastitih istraživačkih/etnografskih zapisa), koje je osvijestila kao invenciju, ni u kom slučaju reprezentaciju drugih kultura, odnosno kao »djelomičnu istinu« o drugima (*partial truth*).<sup>16</sup> Druga pretpostavka koja je bitna za razumijevanje namjere takva zbornika može se definirati kao pretpostavka o »mogućnosti nadilaženja« immanentističke pozicije književne znanosti, odnosno nadilaženja i prelaženja granica jedne discipline, koja će jezične tvorevine promatrati jedino kao autonomne estetske tvorevine, bez ikakve referencije na kontekst u kojem takve tvorevine nastaju, u kojemu se recipiraju i kojeg su često reprezentacija. Temelj su takvome tipu »guste« analize kulturnih artefakata postavila poznata istraživanja antropologa Clifford-a Geertaza, posebice njegova osebujna metoda spajanja kulturalnoantropoloških i filozofsko–hermeneutičkih interpretacijskih paradigmi.<sup>17</sup> U podlozi su Geertzova shvaćanja semiotički pristup književnom umijeću i kulturi općenito, tj. pristup koji je bio dominantan u humanističkom tipu diskurza sedamdesetih godina 20. stoljeća. Pojam književne antropologije u znanosti je o književnosti afirmirao već spomenuti Wolfgang Iser, ponajprije u dvjema svojim monografijama koje u naslovu, i u podnaslovu, nose naziv ili sintagmu književne antropologije.<sup>18</sup> Iserovi su književnoantropološki nazori, i njegovi nazori o *mjestu* književne antropologije u humanističkim disciplinama, uvelike prožeti autorovim istraživanjima na polju estetike/teorije recepcije. U tome smislu, kao što ističu urednice hrvatskog zbornika, Isera zanima suština, »bit univerzalno ljudskoga« u književnosti, kulturi i umjetnosti, pri čemu se na središnje mjesto u tako postavljenome interpretativnom okviru smješta čitatelj ili, drukčijim riječima izrečeno, »jedna univerzalna ljudska sposobnost koja se aktivira u doticaju s književnim tekstom«.<sup>19</sup> Ključna pretpostavka kojom su se, iako to sramežljivo, tek na jednome mjestu u predgovoru priznaju, rukovodile urednice ovog zbornika pretpostavka je o mogućnosti primjene analitičkog ili kritičkog instrumentarija književne antropologije — ili pak instrumentarija koji se može svesti pod zajednički nazivnik književnoantropološke interpretacije

15 Benčić/Fališevac (2006), str. 7.

16 Usp. opsežnije o takvome antropološkom pre/obratu u Clifford (1986), str. 1–26.

17 O Geertzovim »gustum opisima« kulture (*thick descriptions*) usp. Geertz (1973), str. 3–30.

18 Usp. Iser (1993) i (2000).

19 Benčić/Fališevac (2006), str. 9.

— na korpus domaće književnosti. »Naša preporuka [potencijalnim] autorima da svoja istraživanja provode pretežno na materijalu hrvatske književnosti [rijec je o žanrovske veoma različitim tekstovima starijih i novijih razdoblja hrvatske književnosti] proistekla je iz želje da se i korpus nacionalne književnosti počne promišljati iz kulturnoantropološke vizure«, što će reći i »kao dio obuhvatnijih značenjskih mreža koje svojim bogatim i uvijek promjenjivim konfiguracijama i čine kulturu.«<sup>20</sup>

Zbornik se sastoji od dvadeset i dvije rasprave, koje autorski potpisuju, ponavljaju, istraživači različitih profila i interesa, mahom antropolozi, filolozi – književni znanstvenici, teatrolozi, etnolozi i folkloristi. Grada koja se analizira, odnosno opisu autora koji se kritički razmatraju, vrlo su raznovrsni: od autora iz razdoblja dubrovačke renesanse, preko Filipa Grabovca i njegova djela *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga* (1747), kajkavskih dramatičara iz razdoblja 18. i 19. stoljeća te cjelokupnih opusa hrvatskih realističkih prozaika, preko ranih djela Miroslava Krleže i Marinkovićeva *Kiklop* sve do suvremene hrvatske proze, posebice romana Ivana Aralice, Irene Vrkljan, Ivana Slamniga ili Slavenke Drakulić. Problemi koji autore zbornika pritom interesiraju isto su toliko različiti. Na primjer, Pavao Pavličić raspravlja o puštinjačkom topusu u pjesmama dubrovačkog renesansnog književnika Mavra Vetranovića Čavčića; Dunja Fališevac opisuje Dubrovnik kao otvoreni i zatvoreni grad, zacrtavajući pritom i kraću povijest dubrovačkih stereotipa, zatim sociokulturalnih i etničkih antagonizama, koji su specifični za tu prijestolnicu hrvatske kulture u periodu ranog novovjekovlja; Nikola Batušić analizira kulinarski diskurz koje se javlja u kajkavskih dramatičara, između ostalog i u komedijama Tituša Brezovačkog i u tekstovima nekolicine anonimnih dramatičara; Renate Lachmann analizira postupke arkaniziranja znanja u hrvatskoj fantastičnoj književnosti, ponajprije u prozi Ksavera Šandora Gjalskog; Morana Čale nastavlja s analizama romana *Kiklop* Ranka Marinkovića, usredotočujući se posebno na koncepciju ljudskog tijela, u svjetlu Barthesove teze o književnom tekstu koji poprima anagramske obrise ljudskog tijela i u svjetlu Lacanove psihoanalize; Žive Benčić raspravlja o modusima autobiografskoga diskurza u prozi Irene Vrkljan, supostavljajući je književnome stvaralaštву ruske pjesnikinje Marine Cvetajeve, o kojoj roman *Marina ili o biografiji* Irene Vrkljan zapravo i progovara; Bojka Tanhofer–Miličić interpretira kanibalističku tematiku romana *Božanska glad* Slavenke Drakulić u svjetlu suvremenih antropoloških pristupa kanibalizmu; Jasmina Lukić govori o diskurzu egzila u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić itd.<sup>21</sup>

Međutim, ono što kvalificira taj zbornik, kao metodološki inovativnu, teorijski usustavljenu i predmetno heterogenu zbirku zanimljivih rasprava, za »ti-

20 Benčić/Fališevac (2006), str. 10.

21 Neke od rasprava koje su objavljene u ovome zborniku, primjerice rasprave Maje Bošković-Stulli, Vladimira Bitija, Morane Čale, Lade Čale Feldman, Dubravke Oračić Tolić, Žive Benčić i Zorana Kravara, objavljene su i u njihovim (autorskim) knjigama, također u razdoblju posljednjih dvanaestak mjeseci. Za naslove tih publikacija usp. bibliografiju na kraju ove studije.

tulu« najbolje književnoznanstvene publikacije u proteklih dvanaest mjeseci njegov je »pionirski status« u hrvatskim razmjerima. Ne treba pritom smetnuti s uma da je povijest književnoantropoloških istraživanja u hrvatskoj znanosti, ne samo u hrvatskoj znanosti o književnosti, vrlo kratka. Naime, kao što ističe Lada Čale Feldman, obrisi hrvatske književne antropologije polako se naziru i moguće je »dohvatiti« njihove zajedničke izvore i diobene razlike, poglavito na području hrvatske kulturne antropologije, etnologije i folkloristike, odnosno u istraživanjima koje su provodili semiotičkim strujanjima impregnirani autori s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina 20. stoljeća, o čemu je govorio Vladimir Biti u poticajnom članku simptomatična naslova »Institucionalizacija semiotike u domaći akademski život«.<sup>22</sup> Osim što postavlja »teorijski okvir« za sva kasnija istraživanja književnoantropološke provenijencije, ovakav zbornik predstavlja i svojevrstan »test« — u kojim su razmjerima hrvatski znanstvenici i istraživači sposobni isprobati instrumentarij jedne nove discipline na svojemu predmetu — sposobni ne u smislu kvalifikacija teorijske ili metodološke naravi već u smislu spremnosti na nadilaženje/prelaženje usko disciplinarnih okvira jedne znanosti, jednoga diskurza, jedne metodologije, jednoga korpusa itd. Uz to što predstavlja novinu u domaćim akademskim krugovima, zbornik *Čovjek, prostor, vrijeme*, mišljenja sam, postavlja i nove parametre vrednovanja čitava hrvatskoga književnoznanstvenog miljea. Što to pobliže znači? To znači da su u tom zborniku hrvatski književni povjesničari, teoretičari, kulturni antropolozi, etnolozi i folkloristi pokazali da je hrvatsku književnost moguće analizirati na temelju suvremenih teorijskih paradigma, kao i da praksa takva istraživanja u hrvatskim akademskim krugovima ipak postoji. Koju to metodu ili, drugim riječima, koju skupinu metoda »krovna oznaka« književne antropologije ovdje, dakle u zborniku urednica Žive Benčić i Dunje Fališevac, zapravo predstavlja? Dakle, u zborniku se nalaze tekstovi koji su pisani u skladu s psihoanalitičkim paradigmama analize, ponajprije u skladu s lacanovskom psihoanalitičkom teorijom, zatim tekstovi koji su napisani klasičnim etnografsko-folklorističkim instrumentarijem, tekstovi koji pokušavaju razjasniti neke probleme moderne ženske proze i koji su napisani pod utjecajem suvremenih feminističkih teorija ili interpretativnih paradigma, tekstovi pisani u svjetlu antropoloških pristupa drami i kazalištu itd. Ono što obogrluje tako raznorodne pristupe književnomu tekstu te istodobno legitimira svaki od spomenutih tipova analize kao književnoantropološki ili kulturnoantropološki, kao što govore urednice, usredotočenost je na književni tekst kao »proizvod« kulture i na književni tekst kao »repräsentatem« zanimljivih (socio)kulturnih anomalija.

#### IV.

Tematski je i metodološki srođan prethodnom zborniku, no po temama i problemima koje opisuje nešto homogeniji, zbornik *Kulturni stereotipi* (2006), koji

22 Usp. Biti (1995). O mehanizmima domaće književne teorije Vladimir Biti pisao je u: *Priputnjavanje drugog: mehanizam domaće teorije* (1989).

su uredili Dubravka Oraić Tolić i Ernő Kulcár Szabó. Zbornik nosi veoma zanimljiv te teorijski pomodan podnaslov *Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Takav naslov upućuje, *prima vista*, na dvostruku prirodu zbornika: prvo, na njegovu imagološku a samim time i književnoantropološku teorijsko–metodološku orientaciju, i drugo, na njegov komparatistički koncept u izboru grade. Temeljna je misao koja stoji u pozadini ovog projekta, a riječ je o antropološki relevantnom aksiomu, ona o konstrukciji pojedinih identiteta u »carstvu razlika« (zbog čega je i prvotni naslov zbornika trebao glasiti *Identitet i razlika*). Takva je koncepcija zbornika, uostalom, višestruko simptomatična, i to iz nekoliko razloga. Jer u njemu o korpusu hrvatske književnosti ne govore, odnosno ne pišu jedino hrvatski književni znanstvenici. Naime, perspektiva u istraživanju, etnološko–etnografskim rječnikom rečeno, nije samo unutarnja ili *etska*, gdje pripadnici jedne kulture, a najčešće i akademске grupe, samostalno vrednuju artefakte vlastite kulture, nego i izvanska ili *emska*, osobito stoga što inozemni proučavatelji hrvatske književnosti, iz jasne komparatističke vizure, često bolje osvjetljuju neke autore, opuse, pojedinačne tekstove ili probleme.<sup>23</sup> Zatim, u zborniku se pozicija »drugosti« pokušava problematizirati s nekoliko metodološki vrlo različitih, često i suprotstavljenih motrišta. Na primjer, često se sučeljavaju (teorijska) gledišta koja stereotipe promatraju upravo kao uvjete razumijevanja ili svakodnevne komunikacije i, s druge strane, gledišta koja se, načelno, stereotipima bave kao *a priori* diskriminatornim fenomenima, osobito ako se radi o nacionalnim–etničkim stereotipima. Predmetna različitost otvara na taj način mogućnost za teorijsku ili metodološku različitost. Ipak, rasprave u ovom zborniku, barem načelno, koncentriraju se oko tri osnovne ideje: prva, prema kojoj se stereotipima ne izražava bit nekoga predmeta, oni nisu ni lažni niti istiniti, nego, primarno, sociokulturni konstrukti, predodžbe o vlastitome i drugome identitetu; druga, prema kojoj se identitet ne može konstruirati bez vlastite razlike, jer se vlastito redovito zrcali u tuđem/drugom, kao i obrnuto, tuđe/drugo u vlastitom; i treća, prema kojoj se stereotipi u književnosti mogu, ili trebaju, dohvati jedino »kulturnim« tipom analize, dakle poglavito pomoću različitih neimanentističkih, kontekstualno usmjerenih strategija interpretacije književnih tekstova, poput književne imagologije, discipline koja se ovdje teorijski ne eksplicira, no čije su temeljne postavke sadržane u većini rasprava.

Zbornik otvara niz rasprava teorijske orientacije, ponajprije usmjerenih prema definiranju književnoimagoškog instrumentarija, o prirodi stereotipa kao fenomenima koji pridonose »ekonomiji mišljenja«, potom o predrasudama kao *conditio sine qua non* svakoga razumijevanja koji, *ex negativo*, imaju golemi spoznajni poetencijal itd. Perspektive koje se u tome uvodnome dijelu zbornika eksplisiraju, mahom iz pera stranih, mađarskih književnih komparatista, svoje teorijsko uporište imaju u hermeneutici, spoznajnoj filozofiji i epistemološkom tipu razmatranja stereotipa–predrasuda kao preduvjeta komunikacije, i

<sup>23</sup> O *emskom* i *etskom* motrištu u interpretaciji kulture i artefakata kulture iscrpnije govore prve rasprave iz zbornika etnološke i antropološke provenijencije *Drugi i sličan: pogledi na etnologiju suvremenih društava* urednice Martine Segalen (2002).

sve na materijalu novijih srednjoeuropskih književnosti. Od hrvatskih znanstvenika, književnih povjesničara, teoretičara i komparatista, koji su svojim spravama doprinijeli ovom uvodnome dijelu zbornika, valja spomenuti Dubravku Oraić Tolić i Viktora Žmegača. Žmegač razmatra predodžbe o njemačkom narodu, u rasponu od romantizma do danas, pri čemu se posebno koncentriira na radove Madame de Staël, odnosno na prvi »rječnik stereotipa«, u imagološkom smislu vrlo zanimljivu knjigu Gustavea Flauberta, u kojoj se u formi grotesknih citata glupih izreka donosi pregled predodžaba o svim velikim europskim nacijama. Dubravka Oraić Tolić raspravlja o oblikovanju stereotipa *u i o* hrvatskoj naciji, posebice u kontekstu, kako ističe autorica, dviju velikih ideologija 19. stoljeća, pravaštva i jugoslavizma, odnosno u kontekstu dviju »stereotipija« koje su tim ideologijama, donekle, korespondentne — kroatocentrizma (Starčević/Matoš) i južnoslavizma (Strossmayer/Krleža). Središnji dio zbornika čine problemske i tematski raznovrsne rasprave madarskih, slovačkih i hrvatskih komparatista i književnih povjesničara — niz imagoloških »studija slučaja« (*case studies*). Među mnogim madarskim znanstvenicima i istraživačima, mahom komparatističkih interesa, Davor Dukić piše o ugrofilskim ideo-  
logemima u hrvatskoj književnoj kulturi u ranonovovjekovlju; Marijan Bobinac piše o ambivalentnim etničkim, odnosno nacionalnim određenjima Körnerova junaka Nikole Šubića Zrinskog; Ulrich Dronske piše o slici Hrvata u Jüngerovim, Dodererovim i Handkeovim tekstovima te pritom zaključuje kako u suvremenih njemačkih književnika ne postoji stereotipizirana slika Hrvata; Dubravka Zima istražuje predodžbene ili stereotipizirane obrasce u oblikovanju dječjeg lika u hrvatskoj dječjoj prozi 20. stoljeća, uočavajući dihotomiju između dioničijske slike »utjecajima podložnih dječjih likova« i apolonijske slike dječjeg junaka »koje je nevino, blisko prirodi, nepokvareno društvenim utjecajima [...]«<sup>24</sup>; Milka Car proučava ambivalentnu recepciju Lessingove drame *Natan Mudri* u zagrebačkome kazalištu (1912) itd. Vidljivo je kako prilozi u ovom zborniku, kao i u prethodnome, koji su uredile Živa Benčić i Dunja Fališevac, govore o hrvatskoj književnosti kao o različitim interesima, ideologemima i vrijednostima (is)premreženome kulturnom polju, koje više nipošto ne može zadovoljiti *samo* immanentistički tip ekspertize. Pored toga što se u njemu na teorijski suvremen, ako ne i inovativan, način razmatra korpus starije, novije i najsvremenije hrvatske književnosti, pored toga što su autori većine studija inozemni istraživači — i što je njihova perspektiva mahom komparatistička — vrijednost ovog projekta valja tražiti i u sljedećoj činjenici: u epohi koja zagovara multikulturalnost, globalno znanje, kulturni relativizam i globalizaciju svih vrijednosti, imagološki zbornici ovog tipa sasvim su sigurno dobrodošli, ako ne zbog legitimacije ranije spomenutih vrijednosti — poglavito vrijednosti različitosti i drugosti — onda zbog interpretativne perspektive koja hrvatsku književnost stavlja uz bok srednjoeuropskim književnim kulturama i srednjoeuropskom mentalitetu uopće. Takva se »globalna strategija« zbornika, naime, možda ponajbolje ogleda u raspravi madarskog komparatista i slavista Istvána Frieda

24 Zima (2006), str. 253.

jednostavnog naslova »Imagološka pitanja«, u kojoj se, uz kraći, nepretenciozni pregled institucionalizacije imagologije u Francuskoj, istražuju i hrvatsko-madarski odnosi u hrvatskoj književnosti (iz madarske perspektive razmatra se Krležino i Kumičićeve prozno stvaralaštvo, na primjer) i hrvatsko-madarski odnosi u madarskoj književnosti (ponovno iz madarske perspektive razmatra se književni opus Cécila Tormaya). Friedova studija, prema mojoj mišljenju, »nosiva« je studija ovoga zbornika, i to ne samo zato što sažima onaj oblik analize za koji se francuska književna imagologija isprva zalagala, nego i zato što razmatra jedan ograničen — ali i paradigmatičan — hrvatski i madarski književni korpus s polazišnom tezom da se *organizacija* nacionalnih stereotipa »u sustav« na istoku Srednje Europe pretežito pripisuje generaciji romantičara. Ta je tvrdnja simptomatična zapravo za one književnosti u kojima se razdoblje romantizma iscrpljivalo u društveno-političkim funkcijama prije negoli u čisto estetskim, kao što su hrvatska i, barem donekle, madarska književnost. Frieda pritom ne zanima geneza ili arheologija »projekta nacije« u srednjoeuropskim književnostima, na primjer u hrvatskoj, nego prvenstveno diskurz nacionalnih stereotipa i »revizija slike« vlastitog i tudeg/drugog identiteta, od romantizma do modernizma. Friedova mi je studija ovdje poslužila kao primjer književno-imagološke razrade tekstova koji su, naravno, imagološki iznimno »potentni«, odnosno kao primjer studije u kojoj se immanentistička tematologija, specifična za književnu komparativistiku ranoga 20. stoljeća, polako pretvara u kulturnu analizu teksta-simptoma-predloška, koja je specifična za književnoznanstvenu scenu u zadnja dva desetljeća 20. te u prvome desetljeću 21. stoljeća.<sup>25</sup> Jedan se prigovor, međutim, mora uputiti urednicima toga zbornika a tiče se izostanka kazala pojmova. Naime, ako je riječ o knjizi i projektu koji inauguriра, donekle i institucionalizira, imagološku perspektivu u hrvatski akademski život, takvo je kazalo prije konvencija žanra, dakle nužnost, negoli »kozmetička« potreba.<sup>26</sup> Zaključno bi valjalo istaknuti tri važna obilježja koja povezuju dva spomenuta zbornika objavljenih u 2006. godini i u približno isto vrijeme: prvo, poligrafski karakter knjige i obgrljujući zajednički nazivnik, u prvom slučaju književnoantropološki a u drugom književnoimagološki, pod kojim se krije teorijsko-metodološki vrlo raznolika skupina tekstova ili autora; drugo, tendencija prema prelaženju/nadilaženju disciplinarnih granica, dakle i prema prodiranju u polje nadležnosti drugih (teorijskih) diskurza, poglavito onih »kulturnih« i onih »antropoloških«; treće, pokušaj da se teorijski pristup, metodologija književne antropologije odnosno imagologije »testira« na djelima koja predstavljaju kanon hrvatske književnosti, bilo ranonovovjekovne, novije ili suvremene. Iz tih obilježja proizlazi i sljedeće, zadnje, alternativno obilježje, koje je pak naj-

<sup>25</sup> Usp. Fried (2006), str. 71–75.

<sup>26</sup> Ako se čitatelju ovog prikaza učini da njezin autor favorizira književnoantropološki pristup nad immanentističkim — najbolje je odmah otkloniti svaku sumnju — onda je čitatelj u pravu. No, zašto mi se takvi pristupi čine prikladnijim — moje se ime također pojavljuje u spomenuta dva zbornika književnoantropološke tematike — na to će pitanje odgovoriti kasnije, kad bude riječi o osobitom »stanju« suvremene književne znanosti. Nedostatak se moje analize, uostalom, može odmah razabrati: izvan fokusa ostali su radovi immanentističke analitičke orientacije, kojih je, međutim, doista nezavidan broj.

važnije za predmet ove studije — za iščitavanje novih tendencija, novih analitičkih paradigmi u domaćem književnoznanstvenom diskurzu. Na primjer, u oba prikazana zbornika sudjeluju znanstvenici različitih orijentacija i interesa — antropolozi/etnolozi, neofilolozi, teatrolozi, filozofi itd. — s jednim, u velikoj mjeri unificirajućim ciljem: iskoracići iz područja svoje discipline, iz vlastita analitičkog diskurza, i zakoracići, što suverenije, u polje nadležnosti druge discipline.<sup>27</sup> To je pak vidljivo kako po instrumentariju koji oni stavlju u pogon, odnosno na planu metodologije, tako i po problemima koji dolaze u središte njihove analize.

## V.

U takve se tendencije u suvremenoj hrvatskoj znanosti o književnosti, a posebice u onom njezinom odvjetku koji je zainteresiran za pitanja identiteta i re/prezentacije identiteta u suvremenoj književnosti, po mnogočemu uklopila i knjiga sakupljenih rasprava Vladimira Bitija *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi* (2005). Iako se u podnaslovu Bitijeve knjige sakriva danas već teorijski pomadan pojam identiteta — tim više što se nalazi u sklopu, u sintagmi »tvorba identiteta«, koja je danas često eksplorativna u suvremenim humanističkim disciplinama — koncepcije ili re/konceptualizacije identiteta na primjeru suvremene hrvatske proze nisu njezina jedina (glavna) tema. Uvodni tekst *Doba svjedočenja*, intoniran kao inicijalna teorijska rasprava o problemima artikulacije pojmljova identiteta i traume u nekih, pomno izabranih, kulturnih i književnih teoretičara, među ostalima i Rolanda Barthesa, Waltera Benjamina, Luoisa Althussera i Emmanuela Lévinasa, pozivajući se pritom na Barthesovu studiju »Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova« (1966), u jednom jezgrovitom fragmentu sažima Bitijevo metateorijsko polazište. Parafrazirajući tezu francuskog teoretičara i semiotičara, Biti napominje da se o pripovijedanju govori kao o veoma promišljenoj tehnici ovlađavanja gradom, koju upravo teorija treba staviti pod kontrolu na podjednako »planski način«.<sup>28</sup> Bitijeva knjiga analiza-rasprava ne čini, uistinu, ništa drugo! Ona prilazi korpusu suvremene hrvatske prozne produkcije, svjesna da je riječ o materijalu koji predstavlja promišljeno *kroćenje* široke povijesne grade, osobito kad je riječ o Araličinim i Krležinim romanima golema opsega. I konačno, njezin je autor svjestan da jedino »napeti« teorijsko-kritički diskurz može *disciplinirati* i, Barthesovim rječnikom rečeno, staviti pod kontrolu tako interpretacijski potentan romaneskni korpus.

27 Uistinu, pogleda li se popis citirane i korištene literature na kraju svake pojedine rasprave u navedenim zbornicima prvo što upada u oči širok je spektar disciplina koje se na tome popisu odmjeravaju i sučeljavaju. O »trendu« transdisciplinarnosti u suvremenih književnih kritičara, teoretičara, književnih povjesničara i komparatista, odnosno u diskurzu »humanistike« uopće, bit će više riječi u sljedećim poglavljima.

28 Usp. Biti (2005), str. 9.

I drugo Bitijevo »čvorište interesa«, isto toliko snažno prisutno u gotovo svim raspravama njegove knjige, iako nije implicirano u naslovu i podnaslovu knjige, ključno je za prikaz tendencija u hrvatskoj znanosti o književnosti; riječ je o njegovu interesu za probleme traume. Raspravljujući o podrijetlu iskustva traume, najviše u svjetlu suvremenih pristupa traumi — između ostalog i onih koji su obilježili teorijsku djelatnost Dominica LaCapre — Biti ustvrđuje da se i »traumatsko iskustvo na ovaj ili onaj način obnavlja *kao nesvesno pamćenje svih oblika svojega svjedočenja*«, ali »u različitom stupnju, vrsti i perspektivi proradenosti ovisno o tome tko s kojeg rodnog, rasnog, etničkog, religijskog, ekonomskog i kulturnog položaja te pred kim svjedoči (ili mu je to uskraćeno): žrtva, preživljenik, počinitelj, suradnik, svjedok iz prve, druge ili treće ruke, povjesničar, pripovjedač ili teoretičar [...].« Pa zaključuje: »Suočen s takvom pluralnošću etičko-političkog polja nijedan oblik svjedočenja — pa ni pri/povijest a to je, zapravo, osnovni materijal autorovih analiza — nema više osnove pretendirati na *apsolutnu istinu traumatskog događaja* [...]«<sup>29</sup>. Raščlanjujući tu rečenicu, apodiktičnu hipotezu o neminovnom medusobnom povezivanju pitanja traume, identiteta i svjedočenja, može se zaključiti sljedeće: naratoru se ustupa mjesto svjedoka; sâm čin pripovijedanja ovisi o različitim konceptima i položajima svjedokâ, dakle o perspektivi koja je počesto odredena identitetom svjedoka, rodnim, etničkim, religijskim, ekonomski ili kulturnim na primjer; i konačno, nema toga narativa koji sadržava istinu traume, odnosno, Bitijevim teorijskim rječnikom rečeno, absolutnu istinu traumatskog događaja, jer, zbog ranije navedenih razloga, ni jedan takav narativ ne može biti vjerodostojan.

U takvu su se interpretativnom polju, konačno, našli odabrani prozni tekstovi hrvatskih književnika: na primjer, *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova u kojoj se analizira ili problematizira anarhistički subjekt pripovijedanja koji je dosegnuo svoj vrhunac u »paradoksalmu projektu potenciranja oduševljenja umrvljenjem«<sup>30</sup>, Krležini *Dawni dani i Djetinjstvo*, proza u kojoj pak Biti nastoji, s mnogo uspjeha, interpretirati predstavljačku stranu Krležina prikazivanja, o kojoj se govorilo u starijih naših krležologa ili književnih povjesničara a koja je teško pomirljiva s intimističkom naravi dnevnika, polazeći od teorije govornih činova i zaključujući raspravu u svjetlu LaCaprinih i Lévinasovih propitivanja problematike svjedoka/svjedočenja; zatim Marinkovićeva *Pustinja* i *Zajednička kupka*, koje Biti razmatra, pretežito, iz perspektive teorije sistema, kao i novijih poststrukturalističkih koncepcija pripovijedanja; *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, roman za koji Biti utvrđuje da predstavlja zaokruženu modernističku filozofsku antropologiju u kojoj se, pomoću Desničine elitno-intelektualističke (auto)poetike, rastvara kozmos provodne romaneske niti, Galeba–naratora, u svjetlu Bahtinovih ili pak Lévinasovih teorijskih promišljanja; *Muzej bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić koji se interpretira kao »raskrhavanje« života u formi autobiografije, itd. Sve su rasprave Bitijeve knjige

29 Biti (2005), str. 29.

30 Biti (2005), str. 51. Na sličan način Kamovljevu romanu pristupa Brlek (2004).

monografski koncipirane, što znači da se bave pojedinim autorima, ponekad i opusima, i rijetko kad prelaze u književnopovijesne generalizacije ili analizu konteksta.<sup>31</sup> Naboј je ove knjige ponajviše metateorijski, što će reći da njezin autor pokušava iz interpretiranog materijala »istisnuti« njegov teorijski značaj, njegovu teorijsku potenciju, da bi, napisljetu, analizirani korpus suvremene hrvatske proze, sve od Kamova do Ugrešićke, postao i polje intenziv(ira)ne kritičko-teorijske diskusije. Književna ostvarenja Kamova, Krleže, Marinkovića, Desnice i Šoljana, da nabrojim samo neke, sučeljavaju se s kritičko-teorijskim razmatranjima Emmanuela Lévinasa, Rolanda Barthesa, Shoshane Felman, Judith Butler, Friedricha Nietzschea i dr. Plodan dijalog teorije i književne materije pritom ne zaustavljaju disciplinarna ograničenja, isključivost(i) immanentno estetičke prosudbe, polifonija teorijskog pojmovlja itd. U središtu se analitičarove pozornosti istodobno nalaze klasični pojmovi naratološke analize, problemi strategija u pripovijedanju, perspektiva i fokalizacija, kao i suvremenii kritičko-teorijski aparat kulturnoantropološke i sociološko-filozofske orijentacije.

38

Kako, na kraju, tumačiti takav interes za sve »kulturno« u suvremenih — ne samo hrvatskih nego i svjetskih — teoretičara i književnih znanstvenika, koji se raspoznaće i u ovomu pregledu hrvatske znanosti o književnosti u proteklih dvanaestak mjeseci? Mislim da bismo odgovor(e) na postavljeno pitanje mogli potražiti u dvjema novim monografijama koje su se, što je (hvale)vrijedno spomena, pojavile i u hrvatskome prijevodu — riječ je o knjigama *Kultura: znanost reformatora* (1998) Tonyja Bennetta i *Ideja kulture* (2002) Terryja Eagletona. U posljednjih su se dvadesetak godina najpoznatiji književni teoretičari, književni povjesničari, komparatisti, ne samo oni europski nego i, djelomice, hrvatski, otvorili prema ideji proučavanja književnosti kao općekulturalno signifikantnog proizvoda, s posebnim naglaskom na koncepciju »proizvodnosti« književnih tekstova, tj. na njegovu ekonomsko-tržišnu prirodu. Implusi za takvo pručavanje književnih i umjetničkih artefakata, o čemu iscrpniye govore ranije spomenute monografije dvojice istaknutih književnih i kulturnih teoretičara, dolaze iz interpretativno-kritičkih paradigmi kulturnih studija, na primjer. No, treba istaknuti, interes kulturnih studija za proizvodno-materijalnu prirodu kulture, za proizvode i »visoke« i »niske« kulture, karakterističan je za cjelokupan suvremeno-teorijski »pogon«, između ostalog i za kritičko-teorijske paradigme novoga historizma i kulturnog materijalizma i sl. Pritom, utvrđuje Eagleton, više niti »nisu važna sama književna ili pak umjetnička djela, nego način na koji se ona kolektivno tumače, načini koje ta sama djela zacijelo nisu mogla predvidjeti.« I nastavlja u istom smjeru: »U tom smislu, također, nije riječ o sadržaju takvih djela, nego o tome što ona znače.«<sup>32</sup> I njihovo je značenje uvijek »kulturno« jer je ovisno ne samo specifičnostima kulture u kojoj nastaju već i o tipu njihove interpretacije, odnosno o rodnim, etničkim, eko-

31 Primjer je takve kontekstualno osyještenije rasprave ona o Antunu Šoljanu i specifičnostima krugovaške proze, naslova »Gore i dolje u hrvatskome književnom zemljopisu: Antun Šoljan i krugovaši«, inače jedna od ponajboljih rasprava u knjizi. Usp. Biti (2005), str. 173–190.

32 Eagleton (2002), str. 69.

nomskim, nacionalnim i sl. stavovima sâmog analitičara itd. Dakle, na djelu je uvijek neki tip kulturne politike, i to u smislu neke na–metnute ili pod–metnute prakse iščitavanja teksta–predloška, redovito teksta kanonske vrijednosti, ili u smislu upravljanja njegovim značenjem, kao, na primjer, u obuhvatnijim interpretativno–valorizacijskim pokušajima, poput povijesnih pregleda nacionalnih književnosti. Suvremeni teoretičari skeptici, a katkada i ranije spomenuti Eagleton, rekli bi da kultura nije ništa drugo negoli pokušaj vladajuće političke elite da reprezentira i petrificira vlastiti identitet u zvuku, kamenu, tekstu i slici. Proučavati književnost, a zanemariti spoznaju o njezinome statusu u sistemu (opće)kulturne proizvodnje neke nacije, u nekom vremenskom odsječku naravno, bilo bi, uistinu, presmiono.<sup>33</sup>

## VI.

Ono što u proteklih godinu dana na polju kroatističko–teorijske analize–interpretacije suvremene hrvatske proze značila knjiga Vladimira Bitija, to je u domeni istraživanja suvremene hrvatske lirske produkcije značila monografija Tvrтka Vukovića intrigantno naslovljena *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši: aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu* (2005). Polazišna pretpostavka s kojom autor čitatelja zarana upoznaje na prvim stranicama predgovora — »[...] u knjizi se polazi od pretpostavke da paradoksalno potkopavanje žanrovske i estetičke paradigme bez njihova jednostranoga odbacivanja ima dalekosežne posljedice ne samo na život književnosti nego i na život drugih simboličkih sustava koje književnost podjednako prikazuje, zastupa i gradi« — ubrzo zatim pretvara se i u razgovijetno eksplisiran cilj čitave monografije: »pomno istražiti medusobno presijecanje, prepletanje kvorumaškoga pjesništva i suvremene a pritom tu vremensku odrednicu valja shvatiti dosljedno književne i kulturne teorije«.<sup>34</sup> Tri medusobno povezane skupine pitanja koje će ponajviše zanimati Vukovića — autor ih imenuje na sâmom početku knjige — slične su problemima koje je pokušao odgonetnuti Vladimir Biti u interpretaciji suvremene hrvatske prozne produkcije. Riječ je o problemima/pitanjima koje Vuković određuje na sljedeći način. Prvo treba istražiti aporije reprezentacije, odnosno način na koji kvorumaško pjesništvo, pjesnici kvorumaške generacije, prosudbe suvremene književne ili kulturne teorije, na primjer dekonstrukcije, prisvaja(ju) »kao svoje spisateljske taktike«, s osnovnim ciljem potkopavanja logocentričkih tvorbi, na primjer »stabilnog i 'čistog' identiteta, neupitne poetičke ili političke istine [...]« te aporije koje se »osobito dobro uočava[ju] u onim pjesničkim tekstovima koji problematiziraju zahvaćanje fizičke realnosti [što se, sigurno, odnosi na zbilju] suvremenim sredstvima priopćavanja, normama književnog predstavljanja ili kakvim drugim diskurzivnim operacionalizacijama.«<sup>35</sup> Problem aporije toga tipa Vuković razlaže u svjetlu Derridaove dekonstrukcije, katkad i lacanovske psihoanalize ili Foucaultove teorije diskurza. Potom valja

<sup>33</sup> O tome Bennett govori u knjizi indikativna naslova *Izvan književnosti*. Usp. Bennett (1990).

<sup>34</sup> Vuković (2005), str. 6.

<sup>35</sup> Vuković (2005), str. 6.

interpretirati aporije uspostave identitetā, problem koji autor razmatra iz laca-novske perspektive, a koji ga navodi na zaključak kako »kvorumaško pjesništvo pitanje identiteta ne postavlja u svjetlu čovjekove besmislene suvišnosti, radikalne otudenosti ili tragičkoga rasapa [kurzivom istaknuo L. R.], što je tendencija modernističke književnosti, nego s obzirom na činjenicu da mu upravo nepotpunost, alieniranost i decentriranost omogućuju opstanak [kurzivom istaknuo L. R.]«.<sup>36</sup> Iskustvo kraha, nepotpunost i alienacija, kako to naziva autor, približava pjesništvo kvorumaške generacije i iskustvu traume, koje Vuković samo spominje a koje je bilo ključno za analizu suvremene hrvatske proze Vladimira Bitija. Treći problem na koji bi se trebalo usredotočiti, nastavlja Vuković, pitanje je aporije o diskurzivnom oblikovanju zbilje. Jer, kvorumaški naraštaj pjesnika rado čitateljima (raz)otkriva osobitosti konteksta u kojem njihove pjesme nastaju kao i, autorovim rječnikom rečeno, »estetske, filozofske ili kulturne izvore na kojima se 'napaja'« pa tako pokazuje »njihovu gradbenu snagu i neosporan utjecaj na vlastito formiranje«.<sup>37</sup> Uistinu, nakon ovako predstavljenih ciljeva Vukovićeva istraživanja, poglavito pitanja, problema ili teorijskih izvora o kojima će biti više riječi u njegovojo monografiji, sličnosti se s Bitijevom knjigom rasprava mnogo jasnije naziru.

Autor u razmatranje pjesništva kvorumaškog naraštaja kreće od jednog zanimljivog paradoksa, koji, uostalom, stoji u naslovu knjige — »svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši« — a koji, zapravo, sažima njihovu (auto)poetiku, kao poetiku »u znaku paradoksa«. Jer, uistinu, »opće mjesto kvorumaškog projekta *paradoksalno je odbijanje uspostave vlastitoga naraštajnog identiteta i zajedničkoga poetičkog uporišta*. Beskrajna problematičnost toga zahtjeva skriva se u posve banalnoj činjenici da doista nije moguće osporiti ono čega nema, a da i ne govorimo o tome kako upravo taj nedostatak povratno postaje djelatan. Unatoč tomu svi se istaknutiji kvorumaši služe pojmom 'autopoetika' ne bi li ustriali na pokazivanju postmodernističke rasutosti [kurzivom istaknuo L. R.]«.<sup>38</sup> Na tom tragu, u prvom se poglavlju autor bavi odnosom koji se nameće između pjesnika kvorumaške generacije i njihovih pjesničkih preteča, ponajprije modernista, zatim pjesnika–eksperimentatora semantičkog konkretnizma i sl. U tom poglavlju Vukovića su zanimale kritičko–teorijske i (auto)poetičke osnove za osvješteno kvorumaško propitivanje i svijeta i subjekta »utopljenih« u sferu diskurza. Naime, navedeni su entiteti, svijet i subjekt, redovito rezultati različitih diskurzivnih previranja, Vukovićevim rječnikom izrečeno, »diskurzivnih i nediskurzivnih stratifikacija, podvajanja, selektiranja, umnožavanja, oblikovanja, isključivanja itd.«, zašto je i kvorumaško pjesništvo najčešće suočeno »s nekim neobjašnjivim, neupisivim ali konstitutivnim prijestupom.«<sup>39</sup> Sljedeća cjelina Vukovićeve monografije, na tragu prve cjeline naslovljene »Temelj«, donosi eksplikaciju aporija iznesenih u uvodu knjige — aporija reprezentacije, uspo-

36 Vuković (2005), str. 7.

37 Vuković (2005), str. 8.

38 Vuković (2005), str. 23.

39 Vuković (2005), str. 31.

stave identitetā i oblikovanja zbilje diskurzom — i to na temelju detaljnih »pročitavanja« pjesništva Branka Čegeca, Delimira Rešickog i Miroslava Kirina — da spomenem samo neke — usporedo s teorijskim tekstovima Derridaa, Foucaulta, Lacana i dr. Ključni su pojmovi tog poglavlja, među kojima se mogu pronaći — doduše, najčešće re–semantizirani — i neki tradicionalni pojmovi analize lirskoga iskaza, pojmovi lirskog subjekta i zbilje, isključivanja i identiteta, potom pojmovi reprezentacije i referencije i dr. Posljednja tri poglavlja knjige, valjalo bi spomenuti, operiraju i etimologiziraju jedan od ključnih pojmoveva cjelokupne Vukovićeve interpretativne paradigmе, pojam Gradnje, kojim je naslovljena druga cjelina monografije. Naime, treće se poglavlje, naslovljeno »Razgradnja«, ponajviše bavi »testiranjem« prethodnoga teorijsko–interpretativnog aparata na fragmentima kvorumaškog korpusa. Jer, cjelovit je prikaz, napominje Vuković, nemoguć. Naprotiv, on je ne–primjenjiv na kvorumaško pjesništvo. Jer ono sâmo propitkuje vlastitu zaokruženost i/ili samostalnost vlastitog »sustava« i, nipošto manje važno, jer teorijska polazišta autorove analize dovode u pitanje upravo takvu mogućnost usustavljenja pod jed(instve)nim zajedničkim (auto/poetičkim) nazivnikom. Posljednji dio ovog pregleda pjesništva poetički raznolikih i veoma zanimljivih autora, okupljenih oko časopisa »Quorum«, nosi naslov »Gradnja bez temelja«. U tome se odjeljku autor usredotočuje na etičko–politička čitanja aporia kvorumaškog projekta, pri čemu se odlučuje za tu sintagmu u smislu »nekoga početka čiji je završetak neizvjestan i neodrediv«<sup>40</sup>, ponajprije iz perspektive vrlo poticajne lacanovsko–derridaovsko–foucaultovske teorijske sinergije. Kvorumaška je auto/po/etika, zaključuje autor, nast(aj)ala pounutrenjem koncepta koji sâm sebe rastvara, pa zbog toga »subjekti izgradeni kvorumaškim tekstovima–pjesmama odgovaraju [...] modelu pojedinca koji pokreće i preuzima vlastito iskrivljavanje [...]«<sup>41</sup> Sad se valja, zaključno, upitati o prirodi identiteta koji ustanovaljuju takve subjekte: to su, konačno, identiteti čije su aktivnosti, po Vukoviću, proizvod neprestana sučeljavanja s onime što ih ugrožava, jer narušavaju ustaljene sustave politike, etike i morala. Junaci su lirske iskaza Anke Žagar, Krešimira Bagića, Delimira Rešickog, Branka Čegeca, kao i nekolicine drugih kvorumaša koje Vukovićeva knjiga dotiče, zapravo, »premreženi« različitim tipovima diskurza, političkim, ekonomskim, medijsko–potrošačkim i teorijsko–filozofskim, među mnogima, a zadaća je interpretatora da ukroti i usustavi takvu »mnoštvenost« materijala. S tim se problemom uhvatio u koštač autor ove monografije, ostvarujući pritom dijalog, nadasve plodnu komunikaciju, prije negoli okršaj, između suvremene teorije i suvremene hrvatske poezije. Pa ipak, jedini raskorak na koji knjiga tih teorijskih razmjera, sasvim sigurno, ne računa, onaj je *unutar* idealne publike — dakle, one skupine čitatelja koji dovoljno dobro poznaju korpus kvorumaškog pjesništva i, istodobno, »barataju« raznovrsnim teorijskim znanjima, na granici psihoanalitičke i dekonstrukcijske orientacije. No pokušaji takvih analiza, koji mogu imati svoje protivnike, iako predstavljaju iznimnu intelektualnu

40 Vuković (2005), str. 23f.

41 Vuković (2005), str. 240.

igru ne jedino s odabranom teorijom nego i s interpretiranim književnim materijalom, hvale su vrijedni u domaćoj književnoj znanosti. Jer, nikada i nipošto ne treba, na Derridaovu tragu, odustati od dekonstrukcije oruda kojime se analizira–interpretira–razmatra–opisuje književnost. Dijalog između (književne) teorije i, s druge strane, materijala koji se instrumentarijem takve teorije opisuje, barem u Bitijevu i Vukovićevu slučaju, završavao je nadmoćno na strani teorije. Kako spomenuti dijalog, međutim, uspostavlja Lada Čale Feldman, interpretirajući, konačno, uvelike različit književni, folkloristički i kazališni materijal od ranije istaknutih znanstvenika?

*Nastavak u sljedećem broju*

Krešimir Brlobuš

## Thomas Bernhard i glazba

Opsjednutost glazbenom umjetnošću i radikalizam klavirске interpretacije Glenna Goulda prema romanu *Gubitnik* Thomasa Bernharda

Pažljivi čitatelj koji nije samo površno čitao nego doista pročitao Bernhardov roman *Gubitnik* lako je mogao zapaziti da se radi o vrlo provokativnom i misaono poticajnom umjetničkom djelu — nešto vrlo slično Musilovom romanu »Čovjek bez svojstva«. Radi se književnom djelu koje je gotovo posve nihilistički ugodeno i kome životna neizvjesnost, besmisao, patnja, mučnina i melankolija nisu strani. U središtu Bernhardova pripovijedanja nalaze se trojica pijanista, od kojih su dvojica klavirski virtuozi — naglašavam ovu imenicu **virtuozi** — jedan je sine nomine odnosno narator što posreduje između pisca i dogadaja, drugi Wertheimer, a treći veliki umjetnik i pijanist Glenn Gould. Čitatelji Bernhardova romana lako će zapaziti da u njemu između povijesne ličnosti kao što je Glenn Gould i virtuoza Wertheimera postoji vrlo napet i zanimljiv psihološki kontrapunkt. Wertheimer je lik koji sebe najviše misaono analizira, ali ujedno duševno podcjenjuje uzastopnim sučeljavanjem s nenadmašnim umjetničkom klavirskogum umijeća kakav je bio Glenn Gould. Genijalni Kanadanin bio je za Wertheimerovu psihu nepremostivi umjetnički i ljudski uzor u duhovni svijet kojega, uz sve virtuzno-pijanističke i ine napore, nije mogao nikada dospijeti. Nije nepoznato da je neusporedivi radikalizam klavirске interpretacije Glenna Goulda, posebice prigodom sviranja Bachove glazbe, bio za mnoge njegove sudobnike nedostižni duhovni obzor u kome ga je malo tko mogao razumjeti, a još manje slijediti. Zato je njegova samoća bila nužna posljedica njegove umjetničke izvrsnosti.

Možda se u Bernhardovu literarnom opisu Wertheimerove melankolije i duševne nemoći na određeni način razotkriva njegov alter ego. Naime, poznati su podaci iz Bernhardove biografije, prema kojima saznajemo, da je on također želio postati klavirist, ali u tom nastojanju, na njegovu sreću, nije uspio. Zaci-jelo nije htio biti prosječni svirač, jednak među mnogima. Zbog toga se odlučio za književnost, u duhovnom obzoru koje je, sudeći po umjetničkim posljedicama njegova djelovanja, svoju umjetničku različitost puno uspješnije (po)svjedo-

čio. Bernhardov literarni opus bjelodano pokazuje da njegov umjetnički uspjeh u svijetu književnosti bio i ostao neprijeporan.

Njegov nam roman dostačno pokazuje da su mu duševne rane, nastale u njegovoj ranoj životnoj dobi, od tako nezgodne umjetnosti kao što je glazba, uvelike suodredile trajno i neizlječivo melankolično svojstvo njegova života. Uobičajenim germanski ugodenim virusom melankolije, Bernhard je literarno zarazio sve likove svoga romana, jednako tako i lik Glenna Goulda. Poznato je da je genijalni umjetnik Glenn Gould, za književnika Thomasa Bernharda bio i ostao čitav njegov život velika oopsesija.

On je već na samom početku svoga romana predodredio njegov osnovni motiv te posve jasno označio tko je u njemu glede umjetnosti i života gubitnik a tko dobitnik. Glavni lik romana svakako nije Glenn Gould kako bi to mnogi čitatelji poželjeli, nego imenovani pijanist virtuoz Wertheimer. Oduzevši sam sebi život, on ostvaruje potpuni gubitak u umjetnosti i u životu. Naime, on se, prema kazivanju Bernharda, *fanatično zaljubio u svoju propast*, potpuno je poludio te naprsto upropastio samog sebe. Autor *Gubitnika* objašnjava nam *da je Wertheimer krivnju za svoje samoubojstvo želio prebaciti na sestru*, (pokaziva je naime incestuoznu sklonost prema vlastitoj sestri) *samo da skrene pažnju s činjenice da su njegovo samoubojstvo, ako ne i njegovu životnu katastrofu uopće, izazvale Glennove interpretacije »Goldberg varijacije«, kao i »Dobro ugoden klavir«*. Ali početak Wertheimerove katastrofe dogodio se već u trenutku kad mu je Glenn Gould rekao da je **gubitnik**, nešto što je Wertheimer odvijek znao, a što je Glenn, moram priznati, iznenada sasvim nepristrano izrekao na svoj kanadsko-američki način, zadavši Wertheimeru **svojim gubitnikom** smrtonosan udarac, pomislio sam, i to ne zato jer je Wertheimer taj pojam tada prvi čuo, nego jer je Wertheimer, **a da riječ gubitnik uopće nije poznavao, odavno bio upoznat s pojmom gubitnik, dok je Glenn Gould riječ gubitnik samo izgovorio u presudnom trenutku**, pomislio sam. Mi izgovaramo riječi i njima uništavamo ljude, a da čovjek kojeg smo uništili u trenutku kad smo izgovorili riječ kojom smo ga uništili nije ni svjestan te smrtonosne činjenice. (vidi u romanu *Gubitnik* str. 163–164)

Natprosječni lik genijalnog klavirista kao što je Glenn Gould dolazi u Bernhardovu romanu ponajviše do izražaja posredstvom njegove usporedbe i njegova sučeljavanja spram Wertheimerove urodene nemoći da ostvari uvjerljivi identitet potpuna umjetnika. Zanimljivo je upozoriti da je Thomas Bernhard u svome romanu gotovo dosljedno izbjegavao opis genijalnog Glenna Goulda i njegovo kazivanje u prvom licu. O njemu se u romanu govori samo u trećem licu, a on sam nikada. Svi likovi pričaju o njemu i o tome što on kaza, ali njegovo neposredno kazivanje Bernhard dosljedno izbjegava. Zašto? Možda ponajviše zato što je bio i te kako svjestan činjenice, da je njegova umjetnička genijalnost, unatoč detaljnном poznavanju Gouldove biografije, jednostavno neopisiva pa je zbog toga morala, htio to on ili ne htio, ostati nedodirljiva i neporeciva tajna.

Što je to zapravo bilo tako osobito u umjetničkom djelovanju Glenna Goulda?

Naravno da se svakim mogućim odgovorom na ovo više retorički postavljeno pitanje ne može nikada potpuno razotkriti ona iznimna duhovnost što smo je namrijeli umjetničkim djelovanjem Glenna Goulda. Iznimnost snimaka s njegovim umjetničkim interpretacijama toliko je veličanstvena da same po sebi izmiču svakoj mogućoj usporedbi. Zato primjerenoš naše slušne recepcije s njegovim neusporedivim interpretacijama, posebice Bachovim glazbenim djelima, ne može drugačije supostojati nego samo kroz divljenje i začudujući respekt one zagonetnosti što u njima zauvijek neiscrpna jest. U djelomično se odgonetavanje njihove neiscrpne umjetničke zagonetnosti možemo najprimjerenije upuštati samo kroz strpljivo i pribrano slušanje njegovih umjetničkih interpretacija? U svakom slučaju Gould je bio i ostao jedna od najuvjerljivijih umjetničkih osobnosti u povijesti glazbene interpretacije.

U razmatranje o mnogim poznatim činjenicama i anegdotama iz njegova života, mi se ovom prigodom ne kanimo previše upuštati. Bitno nam je samo upozoriti da svi oni negatori koji još danas uporno omalovažavaju i podejenjuju umjetničke dosege Glenna Goulda nisu dovoljno svjesni da upravo posredstvom takve negacije više pomažu nego odmažu afirmaciji njegove neprijeporne umjetničke izuzetnosti. Poznato je da su mu mnogi njegovi sudobnici zbog njegova neobična ponašanja stalno priricali naziv egocentrik. Mnogi dirigenti su također paradoksalno tvrdili da je Gould bio potpuni ludak, ali su jednako tako bili nedvojbeni uvjerenja da je bio genij. Kada je o njegovu neobičnom ponašanju riječ onda nije na odmet parafrazirati poznatu Mannovu izreku iz njegova romana »Dr. Faustus«, koja glasi: *nismo dovoljno ludaci da bismo bili takvi umjetnici kao što je to bio Glenn Gould*. Može li se zbog odviše površnog tumačenja njegove osobnosti kao tzv. egocentrika, ustanoviti da je on poput mizantropa mrzio glazbu i da je bio protivnik glazbene umjetnosti. Nipošto! Sve drugo samo ne to. Jer ono što nam o tome govori Nietzsche u svom filozofskom spisu »Rodenje tragedije iz duha muzike« da... *hoteći individuum koji promiče vlastite egoistične svrhe, može biti mišlen samo kao protivnik a ne kao izvor umjetnosti*, ne može se nipošto pripisati umjetničkom djelovanju Glenna Goulda. Njegovo stalno traženje samoće zbumjivalo je mnoge obožavatelje a još više irritiralo glazbene kritičare. Tijekom sviranja redovito je pjevuo, nerijetko nogama udarao ritam, a čim mu se ruka oslobođila od sviranja umakao bi prste u mlaku vodu te stalno držao čašu mineralne vode na dohvatz ruke. Poznato je da je tijekom najtoplijeg godišnjeg doba nosio kaput i rukavice. Gotovo je uvjek izbjegavao rukovanje. Je li to sve činio samo zato da bi se mogao što više usredotočiti na interpretaciju muzike? Možda? Mnogi prosječni recipijenti ne mogu mu još danas oprostiti što je svojim koncertiranjem posvjedočio takvu umjetničku interpretaciju čiju teško premostivu razliku još i danas, tijekom slušanja njegovih snimaka na nosaćima zvuka, ne mogu razumjeti. Bez obzira na spomenute biografske činjenice on je u mnogih ljudi koji su ga bolje poznavali, svojim ponašanjem izazvao zbumjenost, nerijetko osjećaj antipatije. Ali ka-

da je sjeo za klavir sve vanjske ljske njegove neobične umjetničke osobnosti odjednom su otpale.

Thomas Bernhard osobito naglašava činjenicu da se Gould zbog mnogih životnih teškoća koje je proživljavao nikome nije žalio a još manje je imao potrebu da bude od nekoga spašen. Budući da je i sam bio vrlo depresivan i melankoličan, onda nas ne treba previše začuditi što je u ličnosti Glenna Goulda pronašao svoj uzor, ali jednak tako svog tlačitelja i osloboditelja. Upravo pomoću melankoličnog opisa Wertheimera, Bernhard vlastitu depresiju otvoreno sučeljava Gouldovoj vedrini i razigranosti. On takoder zapaža paradoksalnu činjenicu da je Gouldova genijalnost bila ponajviše uzrok njegove depresivnosti a njegova vedrina bjelodani pokazatelj iste genijalnosti. Osim što je bio melankoličan kao i Bernhard, Glenn je uz sve to svjedočio i višak zanosa pokazujući ujedno smisao za šalu i ironiju. Zaciјelo mu nije bila strana svijest da je nekonfliktni suživot s onima koji su kako kaže Nietzsche *neizlječivo prosječni bez genijalnosti i bez duha*, moguć samo sa smijehom na ustima. Jer svi oni malobrojni koji su poput Glenna ugodenii nekom neprotumačivom preobrazbom života i te kako znaju da se trebaju znati pretvarati i onda kada im uopće nije do smijeha.

Bez obzira na to što ni jedan, pa ni Bernhardov roman nije pouzdan izvor biografskih činjenica, možda ipak u njegovu romanu *Gubitnik* možemo djelomično otkriti neke činjenice iz Gouldova života koje nam uvelike mogu osvijetliti njegov karakter.

*Volio je jasnu definiciju, a mrzio nedorečenosti. Jedna od najdražih riječi bila mu je **samodisciplina**, upotrebljavao bi je svako toliko, čak i za vrijeme nastave kod Horowitza. Često bi govorio, da moramo neprestance udisati svjež zrak, inače ćemo biti spriječeni u napretku, paralizirani u našem nastojanju da postignemo ono najviše.* Brenhard nas nadalje upozorava: *Prema sebi je bio najbezobzirniji čovjek. Nije si dopuštao nijednu netočnost. Svoj govor razvijao je isključivo iz mišljenja. Prezirao je ljude koji su govorili nedomišljene stvari, da-kle prezirao je zamalo čitavo čovječanstvo. A pred tim prezirnim čovječanstvom povukao se prije dvadeset godina. Bio je jedini klavirski umjetnik svjetskog glasa koji je prezirao svoju publiku, povukavši se doslovce i zauvjek pred tom prezenom publikom. Ona mu nije bila potrebna.*

Poznato je da ga javni nastupi nisu previše radovali. Dapače sam je izjavio da su javni nastupi za njega *krvavi sport*. Poput Friedricha Nietzschea osobnu je potrebu za samoćom stalno svjedočio. Poznavajući detaljno životopis Glenna Goulda i Thomas Bernhard u njemu otkriva njegovu zatvorenost, zatočenost, nadasve osamljenost. Navodno je i sam Gould tvrdio da je samoća najbolji jamac za uspostavljanje uspješne zajednice. Ljudi poput Glenna zaciјelo nisu za-služili neiskrenu samilost i tiraniju neuvjerljiva zajedništva. Zato se sukladno njegovoj neodoljivoj potrebi za samoćom, može posve paradoksalno ustvrditi da je samo dostojanstveno susamovanje onaj jamac što nam donekle može zajamčiti nepomućenu opuštenost slobodna suživota. Neusporediva različitost u živo-

tu genijalaca je preočita i predragocjena da bi je trebali olako trošiti i uništavati posredstvom nepotrebne tiranije najčešće dvojbenog zajedništva.

Kada je Glenn Gould, u trideset i prvoj godini, 10. travnja 1964. održao u Los Angelesu svoj posljednji javni koncert, svoju nakanu da konačno pobjegne u samoću potpuno je ostvario. Iako se posve povukao iz javnih društvenih zrcala, njega ipak ne napušta volja za interpretacijom glazbe. Dapače, on se još više posvetio sviranju i snimanju ploča. Na posljednjem koncertu svirao je između ostalog i nedovršeno Bachovo djelo »Umjetnost fuge«. Uz »Goldberg varijacije« to je svakako bilo djelo koje je najradije i najčešće svirao i snimao. O tome također piše i Thomas Bernhard, kada kaže: *Glenn je u osnovi ipak svirao samo »Goldberg varijacije« i »Umjetnost fuge«, čak i kad je svirao nešto drugo, primjerice Bacha ili Mozarta, Schönberga ili Weberna, o kojima je imao najviše mišljenje, no Schönberga je uvijek pretpostavljaо Webernu, nikada obrnuto, kako bi netko možda pomislio.* Bernhard također naglašava manje poznati podatak, da je Glenn čitavog Bacha znao napamet, isto tako Händla, gotovo sve od Mozarta, te sve od Bartoka.

Bernhard se također djelomično osvrće na fetističko krivotvorene i zloporabu Gouldove umjetničke osobnosti, odnosno na nekritičko obožavanje njegove umjetničke izuzetnosti. O tome piše slijedeće: *Obožavatelji obožavaju fantoma, oni obožavaju jednog Glenna Goulda koji nikad nije postojao.* (vidi isto str. 88)

Zbog snažne Glennove osobnosti nije čudo da su se uz njega i nakon njegove smrti mnogi poznati i nepoznati pijanisti vrlo lako zarazili kompleksom inferiornosti. Ponovimo, svaka negacija njegovih umjetničkih dosega, istodobno je njihova afirmacija. I u Bernhardovu romanu oba pijanista mrze Gouldovu umjetničku izvanrednost. *Ne postoji ništa strašnije nego vidjeti čovjeka koji je toliko veličanstven da nas njegova veličanstvenost uništava, te da taj proces moramo promatrati, izdržati, a na kraju i prihvatići, dok zapravo u takav proces ne vjerujemo i ne možemo povjerovati, sve dok nam ne postane nepobitnom činjenicom, a tad je za nas prekasno.* (vidi isto str. 91)

Možda se u potonjem ulomku iz Bernhardova romana ponajviše razotkriva zašto prosječni službenik ne može drugo nego najčešće nijekati umjetničku izvanrednost neusporedivih pojedinaca, napose umjetničku natprosječnost Glennove svirke. Ono osobito i nenadmašno u Glennovu interpretiranju, poglavito Bachove glazbe, mnogi prosječnici ni ne čuju, a još manje prepoznaju, zato im ne preostaje ništa drugo nego da to svjesno ignoriraju, potiho mrze i dosljedno negiraju.

Koliko je Glenn Gold ugrozio Wertheimerovu nekritičku potrebu, da bez obzira na njegove interpretativne mogućnosti (bolje reći nemogućnosti) postane klavirski virtuozi, najbolje nam govori sljedeći ulomak iz Bernhardova romana: *Tijekom dva i pol mjeseca seminara kod Horowitza, Glenn je od Horowitza napravio svog učitelja, a ne Horowitz od Glenna genija. (...) Ali stvarna žrtva tog tečaja kod Horowitza nisam bio ja, nego Wertheimer, koji bi bez Glenna zasigurno postao izvanredni, glasoviti klavirski virtuozi. Wertheimer je očito napra-*

*vio veliku pogrešku što je otišao na seminar u Salzburg k Horowitzu, gdje će ga uništiti Glenn a ne Horowitz. (...) Glenn je odsvirao svega nekoliko taktova, a Wertheimer je već pomicao da odustane, točno se sjećam kako je Wertheimer ušao u sobu na prvom katu Mozarteuma, koja je bila dodijeljena Horowitzu, i čuo i video Glenna, nakon čega je zastao na vratima nemoćan da sjedne; čak ni kad mu je Horowitz ponudio da sjedne, on to nije mogao, dokle god je Glenn svirao, i tek kad je Glenn prestao svirati, Wertheimer je uspio sjesti, sklopio oči i ništa više nije rekao. Patetično rečeno, bio je to kraj Wertheimerove karijere virtuoza. I dalje: Deset godina studiramo instrument koji smo sami odabrali, a onda, nakon tih mukotrpnih, manje–više depresivnih deset godina, čujemo nekoliko taktova jednog genija i gotovi smo. Wertheimer to godinama nije želio priznati. Ali tih nekoliko taktova Glennova sviranja bili su njegov kraj. (...)*

Glenn Gould je osobito izbjegavao rivalstvo i natjecanje u interpretiranju glazbe. Takav nas odnos prema natjecanju nimalo ne čudi, jer u pogledu takvog stava nije bio ni ostao usamljen. Sjećam se jednog razgovora s uglednom pijanisticom Alisom, pokojnom suprugom izuzetnog umjetnika Ive Pogorelića, koja je također izrijekom tvrdila da svako natjecanje mlađih muzičara posve krivo usmjerava njihovo umjetničko napredovanje te ujedno dokida mogućnost uvjerljivog ostvarenja njihove umjetničke osobnosti. Kada je općenito uzevši riječ o prenaglašenoj dominaciji natjecanja u današnjem školovanju budućih muzičara onda nije na odmet upitati: Gdje završava toliko mnoštvo muzičara koji su tijekom školovanja više puta pobijedili na raznim natjecanjima? I dalje: može li se glazba uvjerljivo svirati ako u dušama budućih mlađih umjetnika uvijek lebdi neka njima strana i nadasve frustruirajuća intersubjektivna zapovijed — **moraš svirati?** Ne završavaju li i oni u onoj istoj ograničenoj proječnosti kojoj su često, iskreno budi rečeno, od samoga početka uvelike pripadali? Upitno je također, tko i zašto takve mlade ljude najčešće svjesno zavarava? Nadam se da nitko ne treba zavidati mnogim Kinezima i Japancima koji pomoću virtuzne tehnike na klaviru zlorabe i uništavaju mnoge mlađe živote. Ako se posljedice koje proizlaze iz takvog najčešće krivog usmjerenja u školovanju mnogih mlađih muzičara pokušavaju psihološki objasniti onda nije neumesno upitati koliko se u njihovim dušama sakupila teško premostiva energija nezadovoljstva i što da u životu čine s takvom negativnom energijom, pogotovo onda kada posve rezignirani konačno shvate da su gotovo potpuno prevareni. Zar je nakon toga doista umjesno da svoju ambiciju preusmjeruju na glazbenu pedagogiju te **in continuo** nastave zavaravati sebe i druge? Na posljeku im ne preostaje ništa drugo, nego onaj nihilistički obzor potpunog bespuća u kome je dosada najčešće vrlo neugodni i teško podnošljivi gost. Preostaje im jedino da gotovo potpuno uzaludno gnjave i trape sami sebe i sve druge oko sebe. Nije li onda posve razumljiv Gouldov bijeg u samoću? Zaciјelo se jedino na taj način može uspješno izbjegći kolektivna tiranija neupitne prosječnosti. Bijeg u samoću je svakako i prije svega moralni izbor. Možda bi o tome trebali razmišljati svi oni koji nose u sebi neizlječivu iluziju da mogu biti doista veliki umjetnici. Pitat će se netko, pa od čega da prezive svi oni koji su završili visoke glazbene

škole, a istodobno su i te kako svjesni da su tijekom tzv. glazbenog školovanja, (bitno uzevši) najčešće prevareni? Pitanje je glede njihove neizuzetnosti svakako umjesno, ali s bitnom napomenom da to nije umjetnički, nego prije svega sociološki i moralni problem. Jedno je nedvojbeno da je takvo najčešće neprimjereno bavljenje muzikom unaprijed korumpirano, glazbenoj umjetnosti posve nesklonim realnim okolnostima i zbog toga najčešće reducirano na ponižavajuće svakodnevno kruhoborstvo.

Da bi nadoknadiili ono bitno što nemaju u sebi, **učitelji klavira**, kako ih označava Thomas Bernhard, tijekom svog pedagoškog rada često pribjegavaju bezbrojnim kompenzacijama. Najčešće tjeraju djecu da svakodnevno drilaju i štrebaju, nerijetko neprimjereni i preteški virtuozni repertoar, od nastupa do nastupa, od natjecanja do natjecanja. I tako u beskraj do završetka glazbenog školovanja. Kakve su moguće posljedice što proizlaze iz takve štreberske i posve stereotipne glazbene pedagogije? Već smo ustanovili, bjelodana dosada, a nerijetko potpuna mržnja glazbe i prestanak sviranja klavira. Upitno je nadalje, kako se može izbjegći takav bjelodani kaos u klavirskoj i inoj glazbenoj pedagogiji? Možda bi se prije svega trebala smanjiti pretjerana količina učenika i učitelja klavira u korist mogućeg ostvarenja umjetničke kvalitete. Ali ostvariti takvo nešto doista je iluzija za čije ćemo ostvarenje trebati još dugo vremena čekati. Pedagoški pogoni neupitno *rade in continuo* svoj posao.

Pročitajmo što o tom problemu na sedamnaestoj stranici svog romana kaže Thomas Bernhard: *Sve visoke škole su loše, a onu koju pohađamo uvijek je najgora, ako nam ne otvore oči. Kakve li smo samo mizerne učitelje morali otrpjeti, dok su zlorabili naše glave. Svi su oni bili istjerivači umjetnosti, uništavatelji umjetnosti, grobari duha i ubojice studenata. Horowitz je bio izuzetak, možda i Markewitsch ili Vegh... Ali jedan Horowitz još uvijek ne čini prvoklasnu akademiju... Dilektanti su ovladali zgradom...* (str. 22)

Ili: *Moj posljednji učitelj prije Horowitza bio je Wührer, jedan od onih učitelja koji čovjeka udave osrednjošću, o njegovim prethodnicima da i ne govorim, koji svi, imaju sjajna imena, nastupaju u velikim gradovima i drže visoko dotirane katedre na našim slavnim akademijama, ali nisu ništa drugo nego svirajući uništavatelji koji nemaju blage veze s poimanjem glazbe... Ti učitelji glazbe sviraju i sjede posvuda, ruinirajući tisuće ili tisuće svojih učenika, kao da im je zadatak da u zametku uguše glazbeni talent mladih ljudi. (...) Svake godine tisuće studenata glazbe krenu putem akademskoga glazbenog zatupljivanja, na kojem ih uništavaju njihovi nekvalificirani učitelji... Možda će se i proslaviti, a da svejedno ništa ne shvate... Postanu nešto à la Gulda ili Brendel, a da svejedno nisu ništa.* (vidi isto str. 17)

Zanimljivo je također upozoriti na koji, podosta ciničan i vrlo nemilosrdan način, Bernhard opravdava nužnost postojanja prosječnih učitelja glazbe, kad posve kratko ustanovljuje: *Horowitz je sve naše profesore učinio beznačajnima. Ali ti grozni učitelji klavira bili su također potrebni da shvatimo Horowitza.* (vidi isto str. 7) Prosječnost je, prema Bernhardovu mišljenju, nužna ponajviše zato da bismo lakše prepoznali natprosječnu razliku rodenih umjetnika. Pa

ipak, uz sav njegov pesimizam i njemu je bilo jasno da se nepomućeno zadovoljstvo i sreća u glazbenoj poduci očituje ponajviše u tome, što uz sav pedagoški štrapac koji moraju proći mnogi učenici, nitko ne može pokvariti niti uništiti onog iznimnog pojedinca koji je po samoj svojoj naravi rođeni umjetnik.

Bernhard nas također u svom romanu posredno upozorava da iz nihilistički ugodene stvarnosti ne možemo pobjeći pomoću glazbe. Glazbena umjetnost nije jedna od mnogih metafizičkih kompenzacija ili surogata, nego osobita stvarnost, odnosno imanentni duhovni susvijet čije obzore ne treba uzaludno krovotvoriti bezumnim i posve nemuzičnim ambicijama. Ako nas ponekad posredstvom autentičnog sviranja i slušanja glazbe posve nenadano sustigne neka neopisiva transcendencija onda zacijelo u takvom neizrecivom trenutku nadilaženja našega svakodnevlja možemo djelomično naslutiti pravost našega suputovanja s neopisivim svjetom glazbe.

Postoji još nešto na što nas Thomas Bernhard smjerno upozorava u svojoj knjizi *Gubitnik*. Da bi kroz umjetničku interpretaciju smrznuta glazba u notnom zapisu doista postala živa glazbena umjetnost, valja je itekako poznavati. Sviranje glazbe bez njezina prethodnog poznavanja pokazuje bjelodani diletantizam. A on u svakom, jednakoj tako i u našem, glazbenom školstvu već dugo dominira. Glenn Gould svojim umjetničkim primjerom posredno poučava mlađe muzičare da glazba nije samo puko emocionalni i zvukotvorni kaos. On je bio i te kako svjestan jedne bitne činjenice, da je glazba, pogotovo ona Bachova, jednakoj tako osobita vrsta mišljenja kao primjerice filozofska misao Immanuela Kanta, zato je danomice, kao skladatelji iz Beethovenova doba koji su u unutarnjim džepovima svojih kaputa nosili Bachove džepne partiture, nosio partiture uz sebe (poput pljoske za alkohol), te čitao i analizirao notne tekstove koje je kanio svirati. Za njega je sviranje na klaviru bila prije svega mentalna predodžba. *Musica è cosa mentale*. Zato klavir Gould nije razumijevao kao puško sredstvo za postignuće virtuoznih ciljeva nego kao umjetnu napravu u službi duha. U tom smislu nije neumjesno postaviti inverzno pitanje: A što će klavir onom sviraču koji tobože na njemu svira a čije sviranje nije u službi duha? Nadamo se da odgovor na ovo pitanje nije potreban.

Budući da se u Bernhardovu romanu više prepostavlja nego promišlja neupitna umjetnička osobitost Gouldove umjetničke interpretacije i mi ćemo namjerno izbjegći njezino detaljno objašnjene. Pa ipak nije nam odmet načelno upitati: U čemu se sastoji bitno svojstvo umjetničke interpretacije? Kako je moguće iz tištine uči u umjetničku osobitost odredenoga glazbenoga djela i ostvariti njegovu zvukotvornu djelotvornost? Ili drukčije pitano, kako je moguće neizrecivost glazbene partiture posve uvjerljivo umjetnički ozvukotvoriti u njezinu izrecivost? Svima je poznato da teorija o interpretaciji glazbe ima previše a da bi se u njihovo objašnjenje trebali upuštati.

Značajno je upozoriti da je svaka nova interpretacija pojedine skladbe uviđek njezina re-interpretacija. Bitno je također upitati da li se bitni temelj umjetničke re-interpretacije nalazi u glazbenom djelu ili u subjektu koji interpretira. Nadalje je upitno, treba li interpret tijekom sviranja strogo poštovati upo-

rabu originalnih glazbala iz doba u kojem je skladatelj djelovao; mora li također tijekom sviranja strogo poštovati skladateljeve zamisli ili ne? Primjerice, kako je moguće autentično svirati Brahmsovu komornu glazbu ako se tijekom sviranja dosljedno ne poštuju njegove točno određene agogičke, dinamičke i ine oznake? Je li uopće potrebno prigodom interpretiranja pojedinoga glazbenog djela rekonstruirati izvorni kontekst prve izvedbe, itd.

Odlučno pitanje koje se implicitno nalazi u Bernhardovu romanu *Gubitnik* glasi: Treba li interpret svakom novom izvedbom istog glazbenog djela težiti što boljem ostvarenju njegove savršene interpretacije? Naravno! Ako je tijekom interpretacije na djelu umjetnikova težnja da tijekom sviranja postigne savršenstvo onda nismo daleko o onoga što je svojim sviranjem želio dostići i postići Glenn Gould. Sudeći prema njegovu djelovanju i kazivanju, on je nedvojbeno težio prema interpretativnom ostvarenju savršenstva. Je li njegovo interpretiranje »Goldberg varijacije« dostiglo taj cilj? Što se o tome pobliže kaže u Bernhardovu romanu *Gubitnik*? Naime posredstvom sljedećega ulomka iz romana pisac nas usmjerava na vrlo zanimljivi zaključak. *Glennove Goldberg varijacije preslušao sam, uzgred, pred odlazak u Chur u svom bećkom stanu, nekoliko puta zaredom. Za to vrijeme nekoliko puta sam ustao iz fotelje i hodao gore-dolje po radnoj sobi, zamišljajući kako Glenn zaista svira Goldberg varijacije u mom stanu. Hodajući gore-dolje pokušavao sam dokučiti u čemu je razlika između interpretacija na tim pločama i interpretacija dvadeset i osam godina ranije u Mozarteumu, preda mnom, Horowitzem i Wertheimerom. Nisam zapazio nikakve razlike. Glenn je prije dvadeset i osam godina Goldberg varijacije svirao na jednak način kao i na tim pločama, koje mi je poklonio za pedeseti rođendan. (...) Slušao sam ga kako svira Goldberg varijacije i pomislio kako je bio uvjeren da je tom interpretacijom stekao besmrtnost. Može biti da mu je to uspjelo, pomislio sam, jer ne mogu zamisliti da bi osim njega ikad postojao klavirist koji bi Goldberg varijacije svirao na jednak način kao on, to znači tako genijalno kao Glenn.* (str. 68) Potonji nas ulomak samo učvršćuje u uvjerenju da je Bernhard obuzet Gouldovim sviranjem naprosto (po)vjerovao da je on doštigao savršenstvo. Isti nas ulomak također vodi prema odlučnom, ali prije svega spekulativnom pitanju večernjeg izlaganja: Postoji li, onkraj subjekt-objekt odnosa, za svako pojedino glazbeno djelo neka zavazda jednaka i samo njegovu glazbenom ustroju primjerena posve nepomućena interpretacija? Možda! Jer kada ne bi postojala takva umjetnikova težnja i njegovo nepomućeno, filozofski ugodenio uvjerenje da je savršenstvo umjetničke interpretacije moguće ostvariti onda se zacijelo ne bi uopće poduhvatilo takva izuzetno dragocjena posla. Kao neizlječivi metafizičar i umjetnik i Glenn Gould je vjerovao u ostvarenje takve mogućnosti. Zato je i bježao u vlastitu osamu. Upravo ga je neodoljivo traženje savršenstva u njegovim umjetničkim interpretacijama činilo samo po sebi usamljenim. Njegov fenomenološki redukcionizam na samo njemu razumljivu i podnošljivu samoču bio mu je zacijelo neophodan samo zato da u otklonu od odviše zamornog i krivotvorećeg zajedništva pokuša umjetnički ostvariti samoga sebe. Snimke njegovih umjetničkih interpretacija najbolje nam pokazuju je

li u tom nastojanju doista uspio. To što je Wertheimera zaprepastilo da je Glenn jednako odsvirao »Goldberg varijacije« i nakon dvadesetak godina, svakako ne znači da je Gould perpetuirao vlastite interpretativne navike, nego da je dva puta, prema njegovu uvjerenju, pogodio ono isto. I to više nije realni, odnosno puko stručni problem umjetničke interpretacije, nego filozofsko–spekulativni problem. Bernhard nas implicitno navodi na (po)misao da interpretacija glazbe postaje uistinu umjetnost tek onda kada se kroz relativitet zbiljskog pogodi i dosegne ono što u njoj nezbiljsko, odnosno neusporedivo jest. U tome je osnovna spekulativna poàanta njegova romanesknog kazivanja. Naglašavamo ovo spekulativna poàanta, jer je u zbilji naprosto nemoguće ponoviti jednu umjetničku interpretaciju na posve jednak naèin. Kada bi u zbilji doista postojala takva mogućnost da se može dva puta posve jednako odsvirati ista skladba, tada bi sviranje na klaviru trebalo svakako napustiti. Zato Bernhard potonju dvojbu u romanu rješava upravo na taj naèin da glavni junak Wertheimer, takozvani gubitnik, potpuno prestaje svirati klavir te prodaje svoje skupocjeno glazbalo. Pa ipak, tješimo se, ono što je u romanu moguće to je u zbilji naprosto nemoguće.

52

Iako su površni glazbeni kritičari Glenna Goulda strpali u zajedništvo s mnogim virtuozima, on je bio sve drugo samo ne virtuoz. Druga dvojica pijanista su, kako kaže Bernhard: *U svojoj propasti zlorabili klavirsku virtuoznost, štoviše, pijanista su od poèetka doživljavali kao nešto smiješno...* Upravo se takvo nešto postiže ako se glazba studira iz inata. Opisujući beznadno nastojanje virtuoza, Bernhard je oèito bio svjestan uobičajene činjenice da oni tijekom svirke, u tehnièkom pogledu mogu mnoge slušatelje zavesti i zaprepastiti svojim virtuozitetom, ali umjetnièki vrlo malo i gotovo ništa pokazati. Samodopadna virtuoznost svirke i umjetnièka interpretacija su *contradictio in adiecto*. Jer kada primjerice slušamo najnoviju snimku »Goldberg varijacija« u izvedbi ruskog pijanista Andreja Gavrilova mi mu ne možemo poreci neospornu i teško dostižnu virtuoznost. Ali kada isto glazbeno djelo slušamo u Gouldovoj izvedbi (snimano davne 1981.) onda svakako zapažamo da je, osim neosporna virtuoziteta, posrijedi iznimna umjetnièka interpretacija koju malotko može ponoviti. Za virtuoze možemo parafrazirati drevnu grèku poslovicu koju Platon navodi u svom dijalogu »Gorgija« (vidi, 514e6), *pokušavaju trčati prije nego što nauče hodati*. Ako se glazbeno djelo koristi samo kao sredstvo za promicanje sviraèeva subjekta onda nas ne treba previše čuditi da se posredstvom takva sviranja reducira na puko brbljanje. Nije na odmet također upozoriti da se izmedu interpretatora umjetnika i virtuosa razotkriva posve jednaka razlika kao izmedu autentiènog filozofa i retorièki usmjerenog sofista. Slièno kao Paul Valery, i Glenn Gould je bio i te kako svjestan činjenice *da nema nièeg težeg nego biti osoban*. (P. Valery, »Nužnost poezije«) Jer, puka *virtuoznost je oduvijek stvarala samo banalne stvari*. (Andre Gide, »Dnevnik«)

Ako se pak glazba studira iz inata odnosno iz neke voluntativne potrebe da se nekoga pod svaku cijenu pomoèu nje pobijedi, tada se najčešće zbiva ona otudenost od sviraèkog umijeća koju bismo mogli uvjetno imenovati kao **sra-**

**motnu zapalost ili propast u našu virtuoznost...** Jer sve one kojima se neodoljivo čini da u prividu neprimjerene virtuoznosti nalaze tzv. domašaj sviračkog savršenstva možemo nedvojbeno svrstati u **neuvjerljive skorojeviće subjektivnosti pod svaku cijenu**. A oni gotovo uvijek brzo popuštaju pred zahtjevom svjetine. Takvi redovito i posve dosljedno samodopadno uživaju u uskogrudnim obzorima svoje subjektivnosti zlorabeći virtuoznost, za razne, glazbenoj umjetnosti posve strane ciljeve i svrhe. Autonomitet sviračkog umijeća zacijelo podrazumijeva dosljednu primjenu onog smisla koji nam je Novallis, prije dvjesto godina, ponudio u sljedećem fragmentu: *Umjetnik pripada djelu a ne djelo umjetniku*. A u takvom obratu nudi se kreativni otklon od svake moguće, posebice odviše egocentrički ugodene zloporabe glazbenog djela. Jer kada poznati austrijski pijanist Artur Schnabel izjavljuje: *Što je moć muzike veća, to je moć izvodča manja*, onda to svakako ne znači da primjereno interpretiranje koje je potpuno u službi umjetničkog djela umanjuje izuzetnost interpreta, nego dapače još više povećava.

Na posljetku ovog izlaganja savjetujemo svima koji žele potpunije razumjeti Bernhardov roman *Gubitnik* da svakako pažljivo (od)slušaju Gouldovu snimku »Goldberg varijacija« koju je snimio 1981. godine, pa će se sami uvjeriti koliko je tzv. radikalnost njegove klavirske interpretacije, služeći moćnoj ljepoti istoga glazbenog djela, istodobno uzvisila njegovu nenadoknadivu umjetničku osobnost. Možda samo takva umjetnička interpretacija koju je ostvario Glenn Gould ima pravo biti zamjena za neizrecivost izvorne tištine. A tko se primjerenim slušanjem uspješno kreće u zvukotvornom obzoru Bachovih »Goldberg varijacija«, koje je nam je ostavio kanadski genij Glenn Gould, taj svakako ne može postati gubitnik. Takav slušatelj ne gubi, nego dapače samo dobiva.

Žarko Paić

# Otvara li čarobni ključ psihoanalize vrata Wagnerova svijeta?

Slavoj Žižek i druga smrt opere

54

## *Veliki zahtjevi*

Htjeti objasniti svaki fenomen suvremenog svijeta pomoću jednog načela ili iz jedne misaone orijentacije odveć je blisko zahtjevu nekovrsnog »totalitarizma uma«. Nakon postmodernog obrata u epistemologiji znanosti i filozofiji takav je pothvat unaprijed sumnjive kvalitete. Derridaina metoda dekonstrukcije pokazala je da se od iskona zapadnjačke metafizike do suvremenog svijeta filozofija uvijek bavila razumijevanjem presudne riječi mišljenja — *ideja, logos, energeia, Bog, rad* itd. — kao jedinog putokaza za sve što uopće jest. Um i zbilja u povijesti dovršena su zgoda podudaranja onog trenutka kad se zbilja ponaša umno ili kad se svijet u svojoj svjetovnosti zbiva kao nabačaj znanstveno-tehničkog bitka. To je rezultat metafizičke zgode povijesti. Ona svoj vrhunac doстиže u Hegelovu sustavu apsolutnog duha i Marxovoj ideji realizacije filozofije u doba znanosti i tehnologije.

Kako je onda moguće da se nakon Derridae još netko »ozbiljno« bavi analizom svih fenomena svijeta ustrajnim, moglo bi se kazati, uzorno dogmatskim pristupom koji pretpostavlja nužnost i neprekoračivost psihoanalize i njezina drugog Oca/Zakona — Jacquesa Lacana? Kako je, nadalje, moguće da upravo politizirana verzija neolakanizma u teoriji kulture dospije na rang diskurzivne moći koja određuje s kojim kategorijama valja jedino misliti povratak religije u postsekularnim društвima Zapada, smisao i funkciju filmova, fenomenologiju terora, ideologische ratove kultura Zapada i Trećeg svijeta, totalitarizam i dijaboličko zlo, modu i pornografiju, lenjinizam i drugu smrt opere? Parafrazirajući Hegela, sve što je moguće nužno nije i realno nemoguće osobito kad je riječ o tekstovima Slavoja Žižeka. Apsurd? Nije isključeno, dakako. U njegovim brojnim knjigama objavljenim posljednjih desetak godina dvije su ključne riječi koje se neprestano ponavljaju: ideologija i realno. Žižekova teorija ideologije neprijepono je jedan od najzanimljivijih pokušaja spoja Marxa, Althusera i Lacana za doba post-politike. Njegovo korištenje modalne kategorije realnosti na

tragu Lacana zacijelo je najspornija kategorija suvremene teorije kulture. Ono što jest *realno* u razlici spram imaginarnoga i simboličkoga nije ništa zbiljski opstojeće kao faktično i kontingenčno u »svjetu«, nego ima poprilično fluidni karakter koji proizlazi iz shvaćanja novog pojma subjekta.

## Žižekova teorija subjekta

Slavoj Žižek u knjizi »programatskog« naslova *Škakljivi subjekt (The Ticklish Subject)* svoje razumijevanje pojma subjekta izvodi u polemičkome suprotstavljanju svakom obliku decentriranja subjekta, napuštanja kartezijanstva u korist »opskurantizma New Age kognitivizma«. Drugim riječima, Žižek se nasuprot vladajućeg trenda decentriranja subjekta u postmoderni vraća »tvrdim« pozicijama Descartesa, Hegela i Marxa, barem kako ih on interpretira na osebujan neolakanističko-psihanalitički način. Subjekt nije stoga ovdje mišljen iz tradicije novovjekovnog subjektivizma, nego ponajprije kao strategija otpora svakom budućem teologisko-iracionalnom operiranju s idejom kozmičke duhovnosti i univerzalnog božanstva postmoderne koji preuzima funkciju umrtvljivanja radikalne promjene suvremenog stanja stvari. Subjekt nije realizirana supstancija povijesti apsoluta kao u Hegela ili kao znanstvene prakse rada u Marxa, već nužno nešto posve drugo. Na temelju Lacanova čitanja Descartesa pojam subjekta valja redefinirati: subjekt je *cogito* nesvjesnoga.<sup>1</sup>

Indikativno je da će Žižek svoju teoriju subjekta, koja ima dodirne veze s teorijom subjekta francuskoga neomarksističkog filozofa Alaina Badioua<sup>2</sup>, potkušati opravdati upravo misaonim povratcima metafizici subjektivnosti. Time se smješta ispod razine hegelovskog kruga mišljenja, a ne iznad nje, kako to trijumfalno pokušava uvjeriti svoje čitatelje i obožavatelje. Odakle uopće potreba za tzv. novim teorijama subjekta? Nije dovoljno jasno zašto se Badiou i Žižek odlučuju na taj korak. Argumenti su napokon izvanjske, a ne unutarnje naravi. Protiv postmodernog decentriranja subjekta i njegova lažnog prevladavanja izlaz se traži u posve nevjerodstojnom povratku Descartesu i Hegelu, ali bez radikalnog suočavanja s posthegelovskom matricom mišljenja.

Povratak subjektu znači bezuvjetni povratak metafizičkom krugu mišljenja samo s prizvukom psihanalitičke struje nesvjesnoga *cogita*. Kritika takve neoljevičarske političke ontologije, međutim, dosad je uvijek bila politički ili ideo-lijekovički motivirana. Ista je metoda dovedena do paroksizma u krugu neomarksističke psihanalitičke filozofije u kojem Žižek ima vodeću ulogu. Tako je izostao nužan filozofski dijalog između suprotstavljenih strana. Radikalizirajmo stvar! Nema daljnega filozofiskog razvijanja u smjeru prevladavanja povijesno (ne)dovršenog svijeta moderne ako se ne pokaže zašto bi uopće Lacanova

<sup>1</sup> Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London-New York, 2000., str. 2.

<sup>2</sup> Vidi o tome: Bruno Bosteels, »Alain Badiou's Theory of the Subject: The Recommencement of Dialectical Materialism?«, u: Slavoj Žižek (ed.), *LACAN: The Silent Partners*, Verso, London-New York, 2006., str. 115–169.

teorija subjekta bila alternativa hajdegerijanskom mišljenju događaja (*Ereignis*) bitka i vremena u kojem svaka apologija subjekta nužno ima regresivni i konzervativni prizvuk. Zanimljivo je i naizgled paradoksalno da se Žižek afirmativno odnosi spram Badiouove teorije događaja (*événement*) koja nije drugo negoli pokušaj spoja suvremene matematike, Heideggera i Lacana u području onog političkog kao prekretnog preobrata realne situacije.<sup>3</sup> Otuda je Žižekova nakanica da se razračuna s Heideggerom polovična i nedosljedna. Pirova pobjeda neolakanizma u objašnjenju svijeta suvremene kulture spektakla ne znači uopće pobjedu Lacana nad Heideggerom ili psihanalize nad izvornim mišljenjem, nego posve suprotno: redukciju filozofije na subjekt tzv. nesvesnjog.

Filozofija se tako sinkretički širi na sva područja kulture i postaje kvazi-mišljenje nedovršenih »velikih priča« modernosti i totaliteta. U tu svrhu potrebno je sve što proizlazi iz Heideggerova misaonog obzorja izvragnuti kritici. Međutim, problem je što razračunavanje s Heideggerom *grosso modo* nikad nije uistinu u Žižeka izvedeno filozofijski precizno, vjerodostojno, pa otuda ni svi koji su kritiku metafizike subjektivnosti baštinili od Heideggera, poput Derridae, primjerice, ne mogu biti Žižeku drugo nego »tihi neprijatelji«. Partneri u dijaligu stoga su samo istomišljenici koji nikad nisu posumnjali u teoriju subjekta, ideologije i realnoga Jacquesa Lacana. Tako je i zbornik posvećen formalno Lacanu koji potpisuje Žižek kao urednik zapravo ništa drugo negoli povod kruženju mišljenja oko nužnosti neke nove neoljevičarske (političke) ontologije za doba post-politike globalizacije.<sup>4</sup>

### ***Redukcije: od ontologije do opere***

U tu svrhu sve je dopušteno. O svemu se može misliti pod uvjetom da teorijska priča slijedi lakanovske premise. Žižekovi eseji o operi i ideologiji koji slijede iz njegove teorije »škakljivog subjekta« takoder su odličan primjer iskazanog. U njima nailazimo na sve one poteškoće koje se mogu vidjeti iz njegove političke ontologije nesvesnjog subjekta nakon »smrti subjekta« u suvremenoj postmodernoj filozofiji. Wagner i druga smrt opere za Žižeka imaju smisao i funkciju u pokazivanju paradoksalnog obrata suvremene ideologije koja funkcioniра kao realno pacificiranje subjekta od strane povampirenog imaginarnog i simboličkoga globalnog spektakla. Opera je stoga samo simptom nečeg drugoga, neke sublimne drugosti, neke opasne i istodobno bliske čudovišnosti *Stvari* koja univerzalno vrijedi za svaki slučaj partikularne perverzije svijeta.<sup>5</sup>

No, što je ono *realno* koje u Žižekovoj političkoj ontologiji zauzima posebno istaknuto mjesto? U jednom razgovoru za *Journal of Philosophy & Scripture* studenata Villanova sveučilišta 2004. godine Slavoj Žižek ustvrdio je da je Sö-

3 Vidi o Badiouovoj filozofijskoj poziciji: Žarko Paić, »Etika kao ideologija«, u: *Traume razlika*, Meandar, Zagreb, 2007.

4 Slavoj Žižek (ed.), *LACAN: The Silent Partners*, Verso, London–New York, 2006.

5 Slavoj Zizek, *Der zweite Tod der Oper*, Kadmos Kulturverlag, Berlin, 2003.

ren Kierkegaard bio upravo onaj filozof koji je otvorio plodno tlo za uspostavu tog ključnog pojma lakanovske psihanalize i Žižekova teorijskog aparata. Kierkegaard se suprotstavio Hegelu tako što je prvi ustanovio istinski paradoks Kristova poslanja. Ukratko, prema Žižekovu tumačenju, za bit kršćanstva Kierkegaard je bio važniji od mnogih teologa zato što je prvi pokazao da Krist nije metafora u tom smislu da se istina prvo otvara kao misterij osobnosti a tek potom s Duhom Svetim, nego da se istina otvara sa spoznajom i iskustvom ljubavi. Veličina je Kierkearda u tome što je pokazao da je jedini pristup vječnosti zajamčen prolaskom kroz vremenitost. Nasuprot Hegela kojemu je vječnost totalitet gibanja onog vremenitoga, »ludi paradoks« kršćanstva jest zapravo u povjesnome dogadaju vremenitosti koji tek dopušta pristup vječnosti.

Ako se Žižeka može ozbiljno uzeti u tom smislu da ono što ovdje tvrdi ne pobija u nekom novom tekstu, onda je krajnje promašena njegova kritika Heideggerova temeljnog djela *Sein und Zeit-a* (*Bitka i vremena*) u već spomenutom Žižekovom djelu *The Ticklish Subject* (*Šakljivi subjekt*) iz dva razloga. Prvo, što se odupire epohalnom situiranju problema vremena kao konačnosti epohalnog podarivanja i sustezanja bitka, čime Heidegger ne suspendira problem vječnosti u bezdan filozofije, nego tek vulgarne vremenitosti koja se upravo ravna prema modelu punktualne prisutnosti (*nunc stans*) od Aristotela do Hegela. Time se Žižek povratkom Descartesu i Hegelu vraća na metafiziku *cogita* kao nesvjesnoga subjekta koji se zbiva u vulgarnome vremenu vječne sadašnjosti, jer sve metamorfoze subjekta kao paranoidne i shizofrene pishopovosti nisu drugo negoli dokaz njegove (us)trajnosti u vulgarnome vremenu.

Drugo, Žižek temporalizira bitak na taj način da ga relativizira. Stoga je legitimno da Kierkegaard uvodi u mračni i tjeskobni labirint realnoga dogadaja subjekta pokazivanjem istinskog Krista kao osobe u vremenu, a ne kao fikcije ili metafore totalne dijalektike negativnoga. Što jest *realno* nije, dakle, ono objektivno, totalno, nego subjektivno koje se razvija u vremenu kao dogadaju subjekta. Žižek je time desupstancijalizirao subjekt. Oduzeo mu je pravo na nestanak u univerzalnome dogadaju post-povijesti. U njoj i iz nje više se ništa ne može razlučiti. U njoj više ništa ne može bez paradoksalne logike dvostrukе negacije negacije. Kako se na jednom mjestu Badiou nadovezuje na Heideggera, može se kazati da je svijet izgubio smisao i raspao se kao koherentni koncept u fragmente nečeg što još ima samo subjektivnu stranu, ali više nema svoju supstancijalnost. Sve drugo su Žižekovi sublimni objekti ideologije kao imaginarno-simboličko-realne konstrukcije lažne cjeline »svijeta«.

Ako, dakle, prihvatišmo postavku da se svijet više ne može razmatrati objektivno niti kao horizont smisla, što preostaje od pokušaja razumijevanja tog i takvog svijeta koji se skriva iza ideoloških koprena bića i stvari? Žižekov odgovor je uzorno jednostavan i stoga krajnje problematičan. Preostaje samo jedna stvar — politička ontologija subjekta. Ono realno je stoga (nad)realno i fantazmatsko, ideološčno i perverzno, nepouzdano i fiktivno, iluzorno i paradoksalno. Ono realno jest imaginarno-simbolički sklop užitka (*jouissance*) u stvarima kakve »jesu« činom izokrenutosti u svojoj biti. U slučaju bavljenja ope-

rom, primjerice, riječ je o tome da se ponovnim interpretiranjem Wagnera protiv i s onu stranu Nietzschea, a s pomoću Lacana, ustvrdi nešto samorazumljivo za suvremenu kulturu. Opera nije mrtva umjetnost totalne umjetnosti moderne koja sebe ideološki reprezentira sublimnom djelatnošću nesvjesnoga subjekta elitne kulture, nego iziskuje drugi, odlučni korak interpretativne smrti u afirmativnom pristupu realnome.

Što treba značiti postavka o »drugoj smrti opere«? Žižek se u toj apokaliptičkoj formulaciji oslanja na Lacanovu dijagnozu stanja stvari. Aluzija je to na poznatu Lacanovu postavku iz *Etike psihanalize*. Razlika između prirodne ili biološke smrti, koja proizlazi iz totaliteta kruga života, i nečeg posve drukčijeg, simboličke smrti nadahnjuje Žižekove analize opere kao spektakularne teatralizacije gradanske forme i vrste umjetnosti u doba kraja gradanskog svijeta. Simbolička smrt jest ona druga, konačna smrt. S njom se ispunjava vremenski i povijesni smisao nečeg što je dovršeno u pojmu, zbilji i ideji, govoreći hegelovski. Simbolička smrt opere, prema Žižeku, dovršava se nakon njezine prve smrti početkom XX. stoljeća u triumfalnom duhu spektakla obnove.<sup>6</sup> Wagner je pritom postmodernizirani apokaliptičko-tragični svjedok umjetnosti bez istinske pozadine mita. On je puki »logo« bez svojeg supstancijalnog sadržaja.

U Wagnerovu slučaju kao imaginarno-simboličkog »proto-fašista« Žižek pokušava dekonstruirati ideološki sustav sublimne objektivnosti svijeta kao totalnog pogona užitka i represije želje. Ono realno jest vagnerovski spektakl svijeta kao mrtve uzvišenosti koja se funkcionalno zbiva u suvremenim političkim ideologijama. Opera ne odražava bit naše post-povijesti. Post-povijest se ne zbiva operno, još manje operetno ili komično-tragično. Žižekova je lucidnost u interpretaciji Wagnera i opere samo u tome što pokazuje konzekevencije drugog »života« opere u svijetu mrtve uzvišenosti globalnoga kapitalizma. Politika iskupljenja subjekta koji odražava na životu volju za cjelovitim umjetničkim djelom (*Gesamtkunstwerk*) u doba društvene i političke estetizacije pravi je problem Žižekovog pristupa operi.<sup>7</sup>

### **Paradoksi interpretacije — interpretacija paradoksa**

Zašto, dakle, Wagner? Ili čemu Wagner za ovo post-tragično doba? Prije negoli pokažem u čemu je paradoks, originalnost i promašaj Žižekove interpretacije opere, što proizlazi iz njegove dekonstrukcije anti-esencijalističkih teorija subjekta od Heideggera, Derrida, Vattima, Foucaulta do suvremenih neognostičkih teorija Sloterdijka i mnogih drugih, valja vidjeti koliko je uopće uvjerljiva

6 Njemačko izdanje knjige o »drugoj smrti opere« nije posve korektno stoga što pripisuje ideju simboličke smrti jedino Slavoju Žižeku, premda je izvorno knjiga bila rezultat »četveroručnog« rada slovenskih lakanovaca i psihanalitičkih filozofa Mladena Dolara i Slavoja Žižeka. Engleski izvornik glasi *Opera's Second Death*, Routledge, London-New York, 2001. Dolar se u knjizi pozabavio Mozartom, a Žižek Wagnerom.

7 Vidi njegove tekstove u zborniku *LACAN: The Silent Partners* (»Burned by the Sun«, »Politics of Redemption, or, why Richard Wagner is Worth Saving«, »Kate's Choice, or, the Materialism of Henri James«)

njegova prosudba da je lakanovska psihoanaliza jedini teorijski aparat s kojim možemo razumjeti suvremeni film i umjetnost cyber kulture. Problem nije u toj doktrinarnoj postavci samog Žižeka, nego u tome što se interpretacijski virus psihoanalize širi i na vizualne umjetnosti. Tako svjedočimo pverznoj situaciji koja ima karikaturalne učinke po teoriju suvremene umjetnosti, koja se u nekim svojim izvodima još može impresionirati prijenosom psihoanalitičkih kategorija na djela/dogadaje performativno-konceptualnih uradaka umjetnika s onu stranu svake apologije bilo kakvog pa i paranoičnog »subjekta«. Uzmimo samo jedan primjer koji će pokazati neprimjerenošć Žižekove i neolakanovske teorije subjekta za objašnjenje onog što suvremena umjetnost otvara svojim dogadjajima/djelima.

Debordovi ikonoklastični filmovi iz 50-ih godina XX. stoljeća bave se dekonstrukcijom slike gotovo na isti način kao i Maljevičevi eksperimenti s idejom slike kao nepredmetnosti realnoga. Umjetnost u tom samorazumijevanju treba biti prevladana kao estetski autonomni »svijet« koji se suprotstavlja redukciji na društvene i kulturne činjenice. Razaranje estetske dimenzije slike završava tako što se otvara ono *Ništa* koje ništa svaku slikovnost svijeta. Subjekt nije umjetnik. Iz eksperimentalnih filmova Deborda ne može se izvesti никакva subjektivnost. Posrijedi je dogadaj dekonstrukcije djela i subjektivnosti uopće.<sup>8</sup>

Umjetničko polje djelovanja nadilazi subjekt–objekt shemu. Nema ništa sublimnoga u tom činu razaranja slike. Sve je svedeno na crno–bijelu pozadinu i na dogadaj praznine kao u beketovskim dramama bez »subjekata«. Tko ili što jest »subjekt« tog i takvog dogadaja eksperimentalnog filma? Pitanje je krivo postavljeno. Treba pitati kome ili čemu je upućeno takvo djelo/dogadajapsolutne dekonstrukcije priče ako je ono bez ikakvih referencija na realno? Famozna lakanovska trijada imaginarno–simboličko–realno ovdje nema svoju primjenu. Film ne mora nužno biti uopće pripovjediv, slikotvoran i interpretacijski svodiv na avanturu subjekta kao *cogita* nesvjesnoga. Sve ovdje izrečeno vrijedi još više za suvremenu performativnu umjetnost za koju psihoanaliza ne može biti mjerodavnom teorijom dogadajaapsolutne prisutnosti/odsutnosti umjetnosti u insceniranom prostoru.

Žižekova je originalnost u teoriji novog subjekta u tome što slijedi putanju paradoksa narativne strukture filozofije subjekta u post-povijesnim uvjetima kao čin ideologijske refleksije. Nasuprot postmoderne i Lyotardovih »malih priča« pluralizma, decentriranja subjekta i fragmentarnosti, u Žižekovom se argumentacijsko–diskurzivnom pristupu umjetnosti uvijek radi o pukotinama u ideji priče uopće. Pripovjedna struktura suvremene umjetnosti mora odgovarati nekom od nosivih ideja moderne filozofije subjekta. Identitet je danas vodeća riječ/ideja svih suvremenih teorijskih promišljanja globalnoga svijeta. Podrijetlo je te ideje u modernoj filozofiji subjekta (Kant, Fichte, Schelling, Hegel). Stoga je korak natrag ili veliki povratak Descartesu, Hegelu, Kierkegaardu, Marxu,

8 Guy Debord, *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*, AK Press, Oakland–Edinburgh, 2003.

Lenjinu uvijek voden negativnom moći podrijetla modernih ideja subjektivnosti. Žižek ih koristi da bi vjerodostojno porekao uvjerljivost postmoderne lako-umne i fluidne igre diskursa. One u konačnici tek opravdavaju metafizičku strukturu ovog shizofrenog i paranoičnog subjekta globalnog kapitalizma čija je posljednja riječ sublimnost *kulture kao nove ideologije*.<sup>9</sup>

U tome je njegova velika kritička moć dekonstrukcije lažne necjelovitosti cjeline i njegova ontološka slabost. Već je podnaslov programatske knjige o subjektu problematičan: politička ontologija? U odnosu na problematičan koncept političke antropologije Hannah Arendt, koju Žižek u kritici totalitarizma uvijek uzima kao slučaj neradikalnog interpreta zagonetke totalitarizma uopće, ovdje se pretenzija nove ontologije reducira na ono političko čime ontologija kao metafizika koja pita o bitku bića i o biću kao takvom pada na razinu uputstva za djelovanje. Politička ontologija uvijek je napisljetu nekovrsna praktična filozofija koja se iskupljuje od bezuvjetnosti etičkih načela time što iziskuje svojega Velikog Drugog (Boga ili čovječanstvo) za transcendentalnog potpornja djelovanja. Političko u doba post-politike jest radikalni korak s onu stranu ideologije i kulture globalizacije. No, redukcija ontologije na politiku pokazuje se napisljetu malim korakom natrag od onog što je s Heideggerom preostalo filozofiji. Razračunavanje s Heideggerom najslabija je točka Žižekove teorije subjekta.<sup>10</sup>

60

### ***Wagner i simbolička smrt***

Kao i uvijek, i u interpretaciji Wagnera i druge smrti opere suočeni smo s obiljem asocijativnih igara. Mnogo se razglaba o Antigoni, Eisensteinu, Ivani Orleanski, Peteru Singeru i bioetici, političkome sukobu Izraelaca i Palestinaca, Alfredu Hitchcocku i cyber ratovima kultura. Opera i Wagner nisu, dakako, tek povodom. Žižek je fasciniran s dvije Wagnerove glazbene drame, *Tristanom i Izoldom* i *Parsifalom*. Posrijedi su apsolutna i totalna umjetnička djela u povijesti čovječanstva. Opera je kvintencija gradanskog doba umjetnosti kao

9 Vidi o tome: Žarko Paić, *Politika identiteta: kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005.

10 U nekoliko navrata i s različitim povodima, ali u pravilu uvijek asocijativno, Žižek pokušava rasključati odnos Heideggera i politike, pri čemu je problem odnos filozofije (teorije) i politike (djelovanja) u slučaju Heideggerova kratkotrajnog služenja politici Hitlerova nacionalsozializma. Odgovornost mišljenja i političkog djelovanja doista je pitanje totalne odgovornosti s onu stranu puke etičke obvezе. Ali, indikativno je da Žižek u svim prigodama uvijek zaobilazi ključni problem filozofske odnosno metafizičke naravi koji s Heideggerom izlazi na vidjelo. To je pitanje smisla destrukcije tradicionalne ontologije. Derrida je na to pitanje odgovorio metodom dekonstrukcije ili ontičko-ontologjsko diferencijom bitka i bića, a Žižek politizira ontologiju i tako ono što je uistinu periferno, tzv. pitanje realnosti realiteta, ili onog realnoga uzdiže na rang prvorazrednog ontologiskog problema. Problem ontologije nije realnost realnoga, nego uvjet mogućnosti otvorenosti bitka i bića. Čak je i život u biopolitičkome i bioetičkome smislu predmet ontologije, ali realnost izričito nije. Ona je uvijek, govoreci kantovski, apriori ili aposteriori nabačaj transcendentalnog »subjekta«. Vidi o tome: Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London-New York, 2000., str. 9–69.

prikaza unutarnje i izvanske drame (imaginarnog, simboličkog i realnoga) svijeta koji je povjesno došao do realizacije svih prethodnih povijesnih epoha.

Ovdje nas ne treba osobito zanimati kritika koja dolazi s muzikologejske strane ili, uvjetno iskazano, povjesno–estetičke. Međutim, zanimljivo je da će njemački recenzenti Žižekove knjige o Wagneru i operi svoju kritiku njegove knjige usmjeriti upravo na problem redukcije.<sup>11</sup> Što Žižek reducira u svojim psihoanalitičkim studijama o Wagneru? Ništa drugo nego ono njoj imanentno — estetsku dimenziju umjetnosti koja ujedinjuje mit i povijest estetike od početaka do njezina kraja. Ako je s Wagnerom i njegovom »obnovom« nastupila *druga smrt opere* kao konačni »kraj povijesti« u elementu glazbene drame našega doba, pitanje je kada se dogodila tzv. prva smrt opere. Žižek odgovara tipično filozofjski na pitanje povijesne zgode kraja. *Od samoga početka opera je mrtvorodenče umjetnosti glazbe*. Ako je opera parazitski ustrojena jer posuđuje i travestira autonomne aspekte drugih umjetnosti, onda je konzekvenca takve postavke da je zapravo njezina prva smrt ništa drugo negoli rođenje svojevrsnog postmodernog hibrida koji s Wagnerom još k tome doživljava realizaciju mitsko–herojske epizode povijesti čovječanstva. U ovom slučaju suglasan sam sa Žižekom, a ne njegovim »glazbenim kritičarima«. Misliti operu moguće je samo ako se poput Nietzschea odstrani zmijski sylak estetske autonomije moderne umjetnosti. Dakako, to se ne odnosi samo na operu, nego na umjetnost moderne uopće. Opera i moderna umjetnost nisu autonomne estetske pojave. Autonomija ili sloboda od nadredenih povijesnih epoha s vladavinom božanskog nad ljudskim svijetom određuje modernoj umjetnosti njezino polje važenja. Ali moderna umjetnost od samog početka nastoji estetski prevladati svoju redukciju na unutarnje i apstraktno. Opera je paradigmatski slučaj paradoxatakvoga unutarnjeg oslobadanja moderne umjetnosti od svojih fiktivnih okova tradicije.

Radikalnost Žižekove postavke o parazitskom karakteru opere, međutim, kako primjećuje Gustav Mechlenburg u svojoj kritici, bila bi argumentacijski potpuna da je izveo povjesno ono što je opera u svojem razvitku iz renesanse nedvojbeno otvorila kao više negoli umjetnički problem roda ili vrste umjetnosti. Naime, aporija je opere u tome što je posrijedi pokušaj sinteze antičkih grčkih tragedija s idealnim stapanjem riječi i tona u obliku primjerenom modernome dobu. Drugim riječima, opera je kao i cijelokupni projekt renesanske umjetnosti obnova mitske umjetnosti u uvjetima povijesne smrti mitskog odnosa spram svijeta.<sup>12</sup> Stoga Žižekove postavke nisu ni povjesno–muzikologejski ni estetički vjerodostojne. Njihova je jedina moguća interpretacijska važnost u tome što proizlaze iz masivnoga psihoanalitičkog pristupa operi. Može li se psihoanalitičkim čarobnjem otvoriti vrata Wagnerova svijeta?

Odgovor na to retoričko pitanje unaprijed je poznat. Nipošto, jer ni opera ni bilo koja umjetnička forma u svojim posljednjim nakanama nemaju tera-

11 Vidi o tome: Kal Köhler, »Assoziationswirrwarr: Slawoj Zizek über dieses und jenes«, *Literaturkritik*, br. 9, rujan 2003.

12 Gustav Mechlenburg, »Ein Tod ist nicht genug«, <http://www.textem.de/zizek.0.html>

peutsku funkciju, nego se sabiru u otvaranju i zatvaranju povijesnoga svijeta za kojeg umjetnost kao i filozofija i religija još istinski duhovno čovjeku pripremaju horizont smisla svijeta. Redukcija opere na funkciju psihodramatskih ra-sterećenja i traumatskih prevladavanja ograničenosti subjekta u izvanjskome i unutarnjem svijetu zbiva se tako što se Wagner uzima kao paradigma sublimne igre s beskonačnim u projekciji ljudske tragedije u povijesti. Već je Nietzsche u svojoj polemici protiv Wagnera govorio o bolesnim i histeričnim karakterima njegovih opera, a Freud je u njima otkrio umjetničku preradbu uzornih libidinoznih i edipalnih struktura osobnosti.

Žižekov je put interpretacije samozadan lakanovskim odnosom spram zagonetke onog »ženskog o sebi«. Smrt i žudnja za onim nadilazećim što pokreće dogadaje umjetničkog sublimnoga u Wagnera se zbiva na paradigmatski način individualno-kolektivne sudbine europskog samoutemeljenja u kulturno određenom duhu nacije. Primordijalna je fatalna kultura koja mit uzima za svoju drugu (simboličku) realnost. Upravo je to sporno mjesto razračunavanja Nietzschea s Wagnerom. Sažeto iskazano, Nietzsche dekonstruira samoutemeljujući čin mitske konstrukcije njemačkoga naroda i njemstva uopće kritikom kulture. Za njega je iskupljenje nemogući čin povijesno-kulturalne borbe naroda protiv sudbine (prirode i božanskoga). Rješenje je u prevladavanju čovjeka kao biološko-genetskog mehanizma primitivnih instinkata i volje. Nietzscheov nadčovjek nije posthumana vrsta s onu stranu povijesti, nego prevladani stadij europskoga nihilizma kojоj kultura ressentimenta i nacionalistički patos utiskuju pečat.<sup>13</sup> U Wagnera, pak, iskupljenje je umjetničko-teatralni put oslobođenja od zgušnute i potisnute žudnje koja implodira u tragičnom kultu heroja bez metafizičkog opravdanja u samome činu žrtvovanja za *Stvar* samu. Žižek je fasciniran Wagnerom i zbog toga što se ono iskupljujuće u toj tragičnoj igri konačnosti i beskonačnosti nalazi u biti onog »ženskog o sebi«. Sam je Wagner u svojem nedovršenom spisu *O ženskome u čovječnome* ponudio paradoksalni obrat mitsko-povijesne drame čovječanstva koje se na svojem vrhuncu u povijesti sunovraća u bezdan nemogućnošću ispunjenja primarne zadaće jedinstva subjekta i supstancije. Što Žižeka uistinu fascinira u Wagnerovim operama nije ni estetska ni glazbena furioznost, pa čak ni pseudomitizirani prostor jedne »protofašističke« priče koja danas nužno izaziva cinički odgovor u popularnoj kulturi Zapada. Riječ je o vagnerijanskoj teozofiji ženskoga koja se spaja s teorijom evolucije kao što se, s druge strane, kritika kapitalizma spaja nečuveno s obnovom eugenike i rasnih teorija.

Sam je Wagner prototip postmodernog nečuvenog obrata u kojem decentrirani subjekt mahnitno traži prostor i vrijeme svojeg životnog iskupljenja. Žižekov je iznimno lucidno ocrtani psiho portret Wagnera samo nužan egzistencijalni uvod u mnogo veću i intrigantniju temu: kako je moguće istodobno uzdići ono »žensko« (sublimno), a u realnosti ugnjetavati »ženu« (realno)? Paradoks je logike postmodernih životnih stilova u doba globalizacije u tome što je ideo-logija pluralizma i nesvodivih kulturnih razlika (*cultural differences*) načelo fe-

13 Vidi o tome: Christian Lipperheide, *Die Ästhetik der Erhabenen bei Friedrich Nietzsche: Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.

minističke kritike modernog falo(logo)centrizma. Ali u praksi mržnja spram žene doseže nečuvene razmjere. Mogli bismo kazati da se masovno siluje i ponižava onoga Drugog/Drugu samo zato što se vjeruje u misterioznu moć onoga ženskog kao svetog. U ime Madone/Majke ritualno se mrzi egzistencijalni slučaj žene kao takve. Spor nije bezazlen. Žižek psihoanalitički uspijeva iskoristiti Wagnera za svoje svrhe upravo stoga što se vagnerijanstvo održava u simboličkoj smrti opere kao način ontologejske perverzije suvremene kulture spektakla. Smrt i žudnja za onim ženskim iziskuje prijenos mračnog i misterioznog u ispravnjenu kulturu bez visokih emocija i visokih instinkata. Ali Žižek nije ničeanac. Zato ne može pristati na odustajanje od racionalnoga utemeljenja onog što se zbiva u temelju simboličke smrti opere.

### ***Sublimno iskulpljenje Europe?***

Razrješenje zagonetke sublimnoga u Wagnerovim operama stoga nije, prema Žižeku, moguće dokučiti niti racionalno niti iracionalno. Već na početku najboljeg eseja o Wagneru koji se bavi *politikom iskulpljenja* Slavoj Žižek postavlja problem: ako je s romantizmom nastupio obrat u glazbenoj umjetnosti tako što odsad sama glazba »emanira« smisao iz sebe same a ne više putem riječi kao kodirane poruke — uzvišeno protiv realnoga kao racionalnoga — onda smo suočeni s dalekosežnim implikacijama »druge smrti opere«.<sup>14</sup> Ako, dakle, s Wagnerom i romantizmom glazba više nije »semantika duše« već noumenalna struja *jouissance* onkraj lingvističkog značenja »rijec«, tada je posrijedi radikalna razlika spram transcendentne božanske istine. Glazba kao drama života samoga svjetovna je istina »subjekta nesvjesnoga«.

Žižekova analiza ovoga *svjetovno-glazbenog obrata (worldness-musical turn)* nije drugo negoli drugim riječima i iz psihoanalitičkog okružja Freudovog-Lacanovog mišljenja putokaz u razrješenje samoutemeljujućeg čina umjetnosti moderne. Sublimni pristup operi u različitim verzijama — od Rossinija do Wagnera — pokazuje da se obrat proteže na sve dimenzije glazbenog odnosa spram forme pojavljivanja života kao totaliteta. Ono sublimno više nije u onostranosti i nije »objekt«, nego se premješta u samo srce »škakljivog subjekta«. S Wagnerom se sublimno podvostručuje kao subjektivno–objektivni svijet paradoksa i proturječja. Metafizičke figure sublimnoga u Wagnerovim operama *Tristan i Izolda* i *Parsifal* više ne odgovaraju sukobu duhovnoga i fizičkoga, nego je riječ o unutarnjem sukobu u sublimnome samome.

Kako završava Žižekova psihoanalitička lekcija na temu Wagner i suvremena postmoderna kultura svijeta (Europe, Amerike i Trećeg svijeta)? Njegov je zaključak eseja važniji od svih korektnih i ontologisko–političko nekorektnih postavki o »drugoj smrti opere«. Sublimno nema svoje razrješenje u političko–me antisemitizmu i protofašizmu Wagnera koji je uvijek mogao biti zloupotrijebljen kao, uostalom, i Nietzsche za svrhe oživljavanja njemačkoga nacionalističkog i rasističkog programa samoutemeljenja nacije onkraj političke povijesti

14 Slavoj Žižek, »The Politics of Redemption, or, Why Richard Wagner is Worth Saving«, u: Slavoj Žižek (ed.), *LACAN: The Silent Partners*, Verso, London–New York, 2006., str. 231.

moderne. Wagner je mogao biti i jest (zlo)upotrijebljen kao, uostalom, i Nietzsche samo zato što je u njegovim operama kao i u Nietzscheovim spisima o nadčovjeku i nihilizmu na djelu kritika subjekta moderne metafizike, a ne obratno. (Zlo)upotrebljava se uvijek djelo, a ne njegov autor. Iz kritike subjekta proizlazi pitanje o sublimnome i zlu. Žižek, međutim, ide drugim smjerom i ustvrđuje da je upravo povratak subjektu iz duha Wagnera i »druge smrti opere« negativni rezultat metafizičke kritike totaliteta.

Protiv disperzije i decentriranja subjekta koji završava u diskurzivnim igramu novog opskurantizma New Age holistike, protiv novog *začaravanja svijeta* iza kojeg stoji politički i kulturni fundamentalizam s idejom povratka religije, a ne Boga, rješenje je samo jedno. Iskupljenje zapadnog čovječanstva iziskuje prolaz kroz »tamnu noć nesvjesnoga« u Bayreuthu — sada i ovde. Cijela priča o Wagneru napisljetu se svodi na kritiku obnove ideje Europe kao univerzalnog tla neke imaginarno-simboličke kulture koja bi trebala biti središte otpora protiv realne hegemonije američke politike. Žižek je u estetskom i povijesno-muzikologiski nezgrapnom pristupu Wagneru preko velike dogme lakanovske psihoanalyze ipak pogodio u metu. Ali to nije stvar Wagnera, niti ima ikakve veze s »drugom smrću opere«.

Ideja Europe kao sublimnoga prostora-vremena simboličko-imaginarnе moći kulture u manifestu Habermasa i Derrida pokazala se promašenom kulturno konzervativnom strategijom lažnog otpora.<sup>15</sup> Problem je u tome što Žižekova analiza ima svoju terapeutsku funkciju u doba dok psihoanaliza više nema nikakvu vjerodostojnost terapije za bolest i nelagodu postmoderne kulture koja pati od viška »uzvišenoga« u svim svojim manifestacijama. Europska kultura koju Žižek dekonstruira u psihoanalitičkim tekstovima o operi, želi li se biti radikalna, doživljava svoju »drugu smrt« ili svoj simbolički kraj nakon što je sa Spenglerom, Ortegom y Gassetom, Cioranom misaono pokopana kao ideja.

Ali, naravno, takva bi prosudba bila suprotna Žižekovu shvaćanju i kritici kulturnog pesimizma. To bi značilo napustiti svaku ideju o povratku i obnovi subjekta u doba »kraja subjekta« i na kraju pristati uz Heidegerovu misao o preboljevanju metafizičke avanture povijesti. Bio bi to krajnji trenutak radikalizacije mišljenja i mjesto »novoga početka« s onu stranu redukcije filozofije na kulturnu teoriju koja uz pomoć Lacana i psihoanalyze diktira tempo interpretacijama svega i svačega, umjesto da sebe dovede u pitanje činom samorefleksije o onom najproblematičnijem uopće. Što je to uopće *realno* u događaju umjetnosti koja više nema za svoj predmet svijet, nego tek relikte odavno odigranoga svjetskog teatra koji se ciklički ponavlja svake godine na svetkovinama u Bayreuthu?

<sup>15</sup> »2003. godine nakon javnih pisama Jürgena Habermasa, Jacquesa Derriade i Richarda Rortya i drugih filozofa mnogo se govorilo o oživljavanju izvornih europskih vrijednosti kao alternativi amerikaniziranom novom svjetskom poretku. Ako danas postoji neki kulturni događaj koji kondenzira i utjelovljuje tu europsku tradiciju, onda je to Bayreuth. Dakle, parafrازirajući Maxa Horkheimera, oni koji ne žele govoriti o Bayreuthu, trebali bi šutjeti o Europi.« — Slavoj Žižek, »The Politics of Redemption...«, u: Slavoj Žižek (ed.), *LACAN: The Silent Partners*, Verso, London-New York, 2006., str. 266.

Slavoj Žižek

## Opečeni suncem

Na vrhu brda Gellert u Budimu uzdiže se spomenik Oslobođenju grada po Crvenoj armiji 1945.: divovski kip žene koja vijori zastavom. Taj kip, koji se obično smatra izvrsnim primjerom soorealističkog baroknog kiča, zapravo je načinjen 1943. po zapovijedi fašističkog diktatora, admirala Horthyja, kao počast njegovu sinu koji je pao na istočnom frontu boreći se protiv Crvene armije; kada su 1945. taj kip pokazali sovjetskom zapovjedniku, maršalu Klimentu Vorošilovu, pomislio je da bi mogao poslužiti kao spomenik oslobođenju... ne govori li nam ta anegdota mnogo o otvorenosti »poruke« umjetničkog djela? Unutar horizonta tradicionalne metafizike, umjetnost se odnosi na (lijepo) pojavnosti, a znanost na stvarnost ispod pojavnosti. No današnje se znanosti sve više usmjeravaju na čudnovato područje autonomiziranih pojavnosti, na pojavnne procese lišene ikakve tvarne osnove; stoga nije čudo da se, u okviru simetričnog protupokreta, umjetnost sve više usredotočuje na Pravu Stvar. Nije li najsažetija definicija moderne umjetnosti da je to umjetnost »s onu stranu načela ugode«? U tradicionalnoj umjetnosti trebalo bi se uživati, očekuje se da ona stvara estetski užitak, suprotno modernoj umjetnosti, koja potiče neugodu — moderna umjetnost po definiciji *boli*. Upravo u tom smislu moderna umjetnost je uzvišena: ona stvara ugodu u boli, ona djeluje vlastitim neuspjehom jer se odnosi na nemoguće Stvari.<sup>1</sup> Suprotno tome, ljepota, skladna ravnoteža, kao da je sve više na području znanosti: već i Einsteinovu teoriju relativnosti, tu paradigmu moderne znanosti, veliča se zbog njezine jednostavne elegancije — nikakvo čudo što se izvrsno prodavani uvod u teoriju struna Briana Greenea zove *Elegantni univerzum*.

Stoga se tradicionalni platonički referentni okvir postavlja na glavu: znanosti razmatraju fenomene, dogadaje, pojave; umjetnost se bavi grubim Realnim: ta »prava stvar«, borba da je se prenese, istinski je »predmet« umjetnosti. Dmitrij Šostakovič je u svojim memoarima osudio Sergeja Prokofjeva, svoga velikog

---

<sup>1</sup> Dakle, je li postmoderna umjetnost povratak užitku?

suparnika, zbog toga što je odbijao ozbiljno razmatrati povijesne užase i uvijek glumio »pametnjakovića«. No, da navedemo samo jedan izvrstan primjer, Prokofjevljeva Prva sonata za violinu (op. 80) jasno pokazuje drugu stranu skladateljeve (ne)slavne »ironije«:

*U njezina četiri stavka... osjeća se jaka borba ispod površine. No to nije borba djela protiv nečega izvan sebe nego borba nečega unutar djela, nečega neiskazanoga, što očajnički želi izbiti, a postojeća, vanjska forma i jezik djela neprekidno ga »blokiraju«. To blokiranje »nečega iznutra« odnosi se na neostvarenje želje za katarzičnim izbojem u neko vrhovno, pozitivno stanje bitka, u kojemu je značenje — glazbeno i nadglazbeno — jasno i nepodložno ironiji: ukratko, područje duhovne »čistocene«.<sup>2</sup>*

Tu Prokofjev plaća cijenu svoga ironijskog stava i ti odlomci svjedoče o njegovu umjetničkom integritetu: daleko od toga da upućuje na ikakvu taštu intelektualnu superiornost, taj ironijski stav tek je lažno svijetli obrat neuspjeha Prokofjevljeve neprekidne borbe da izvede »Stvar iz Unutarnjeg Prostora« (»nešto iznutra«) na vidjelo. Površna »zaigranost« nekih Prokofjevljevih djela (poput njegove popularne Prve simfonije) samo otkriva, i to na negativan način, činjenicu da je Prokofjev istinski anti-Mozart, svojevrsni Beethoven čija je »titanska borba« završila porazom: ako je Mozart bio vrhunski glazbeni genij, vjerojatno posljednji skladatelj u kojemu se glazbena Stvar transponirala u glazbene note u spontanom tijeku, i ako je u Beethovena djelo stjecalo svoj konačan oblik tek nakon dugotrajne herojske borbe s glazbenom gradom, Prokofjevljeva najveća djela spomenici su neuspjehu njegove borbe.

Je li, dakle, ta »stvar iz unutarnjeg prostora« moj unutarnji »genij« (koji je u meni, ali je više od mene, impersonalna sila koja me pokreće<sup>3</sup>)? Odnos između toga »genija« i moga »ega«, jezgre moje osobe, pripada polju koje nema никакve veze s frojdovskim nesvjesnim u pravom smislu, pa čak ni sa strogo filozофским pojmom subjektivnosti. Njegovo pravo mjesto je u *Lebensphilosophie* i u jungovskoj problematici: *Ja* ne obuhvaća cjelinu naše subjektivnosti, ono je nešto što se može pojaviti samo u dugotrajanom procesu individuacije koji izrađuju iz pozadine golemoga impersonalnog polja naše »psihičke supstancije«, iz *Ono* u više jungovskom nego istinski frojdovskom smislu. Drukčije rečeno: frojdovsko nesvjesno nema nikakve veze s *Ono* u *Lebensphilosophie* (i, posljedično, subjekt nesvjesnoga nema nikakve veze s *Ja*). Dakle, što je subjekt nesvjesnoga (ili, jednostavno, pravoga subjekta)? Tu bismo se trebali prisjetiti Kierkegaardova čudesnog kratkog teksta »O razlici izmedu genija i apostola«, u kojem

- 
- 2 Ronald Woodley, prateći tekst na snimci Marthe Argerich i Gideona Kremera (Deutsche Grammophon 431 803-2).
- 3 Ne predstavljaju li tri paradigmatska lika glazbenoga genija, Bach–Mozart–Beethoven (koji otprilike odgovaraju slikarskoj trijadi Leonardo–Rafael–Michelagelo) tri modusa nošenja s trau-matsko–ekscesivnom Stvari u meni koja je moj genij? Svoj genij možemo ostvarivati ili kao obrtnici, neopterećeni nikakvom božanskom misijom, tek obavljajući svoj težak posao (Bach), ili pak možemo imati sreće i primjenjivati svoj genij u nesputanoj struci kreativnosti, gotovo djetinje spontano (Mozart), a moguće je i da genij bude svojevrsni unutarnji demon koji prisljava umjetnika da stvara djela u procesu bolne, titanske borbe (Beethoven), namećući svoju volju gradi koja se odupire.

definira genija kao pojedinca koji je kadar izraziti/artikulirati »ono što je u njemu više nego on sam«, svoju duhovnu supstanciju, suprotno apostolu koji »po sebi« uopće nije važan: apostol je čisto formalna funkcija onoga koji je posvetio život svjedočenju impersonalne Istine koja ga nadilazi. On je glasnik koji je odabran (milošću): on ne posjeduje nikakve unutarnje osobine koje bi ga kvalificirale za tu ulogu. Lacan u tom kontekstu spominje diplomata koji služi kao predstavnik svoje zemlje: njegove idiosinkrazijske su irelevantne, sve što čini čita se kao poruka iz njegove zemlje u zemlju u koju je poslan — ako se zakašlje na važnoj diplomatskoj konferenciji, to se tumači kao da neizravno naznačuje sumnje svoje države u vezi s mjerama o kojima se na konferenciji raspravlja i tako dalje. A Lacanov paradoksalan zaključak glasi da frojdovski »subjekt nesvesnjog« (ili ono što Lacan naziva »subjektom označitelja«) ima strukturu kjerkegorovskog apostola: on je svjedok »impersonalne« Istine.

Nije li ono na što nailazimo u histeriji upravo »tijelo istine«: u tjelesnim simptomima koji rezultiraju iz histerične »konverzije«, u neposredno organsko prodire Istina, otima ga i pretvara u nositelja istine, u prostor/površinu u koju se upisuju Istine (nesvesnjog) — histerija je vrhovni slučaj Lacanovog *c'est moi, la vérité, qui parle*. Ukratko, tu je riječ o strukturi kjerkegorovskog apostola: tijelo se ukida/poništava kao indiferentno u svojoj neposrednoj stvarnosti; nadilazi se kao medij Istine. I ne bismo smjeli ustručavati se da povučemo poveznicu odatle do Staljinovih zloglasnih riječi na Lenjinovu sprovodu: »Mi, komunisti, nismo poput ostalih ljudi. Stvoreni smo od posebne grade« — ta »posebna grada« upravo je tijelo transsupstancializirano u tijelo Istine. U svojoj poznatoj kratkoj pjesmi »Rješenje« (1953.; objavljeno 1956.), Brecht se ruga aroganciji komunističke nomenklature suočene s radničkom pobunom:

Nakon ustanka 17. lipnja  
 Sekretar Saveza pisaca  
 Razdijelio je letke u Stalinallee  
 U kojima se kaže da su ljudi  
 Izdali povjerenje vlade  
 I mogu ga vratiti samo  
 Ako udvostruče napore.  
 Zar u tom slučaju  
 Ne bi bilo lakše da vlada  
 Raspusti narod  
 I izabere drugi?<sup>4</sup>

Međutim, ta pjesma nije samo politički oportuna, kao naličje njegova pisma solidarnosti s istočnonjemačkim komunističkim režimom objavljenim u *Neues Deutschland* (brutalno rečeno, Brecht je htio pokriti oba krila: izraziti podršku režimu kao i naznačiti solidarnost s radnicima, pa tko god pobijedio, on bi bio

<sup>4</sup> Bertolt Brecht, *Gedichte in einem Band* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), str. 1009–10.

na pobjedničkoj strani): riječ je o tome da, u političkoteorijskom smislu, naprosto nije imao pravo: valja hrabro priznati da je zapravo dužnost — i to glavna dužnost — revolucionarne stranke da »raspusti narod i izabere drugi«, to jest da ostvari transsupstancijaciju »starog« oportunističkog naroda (trome »mase«) u revolucionarno tijelo svjesno svoje povjesne zadaće, da transformira tijelo empirijskog naroda u tijelo Istine. Daleko od toga da je to jednostavna zadaća: »raspustiti narod i izabrati drugi« najteži je zadatak od svih.

Tako imamo dva para suprotnosti koje treba strogo razlikovati: os Ja–Ono i os subjekt–Istina. Subjekt nema nikakve veze s Ja kao izrazom i organizacijskim agensom spremnika psihičkih sila i nagona: on je zapravo, gotovo u birokratskom smislu, službenik anonimne Istine. Kada, na samom kraju Shakespeareove *Oluje*, Prospero stoji sam oslobođivši Ariela, njegov duh (»Ostadoh evo, tu pred svima, / bez sve svoje carolije, / i ovo snage što je imam/ samo je moja i slaba mi je.«),<sup>\*</sup> ne ostavlja li on iza sebe ne samo svoj duh, nego i svoje Ja? Ne ulazi li u drugo područje, ono istinske subjektivnosti? Subjekt je onaj tko može reći »ovo snage što je imam samo je moja«. Pravi subjekt je prazan, svojevrsna formalna funkcija, praznina koja ostaje nakon što žrtvujem svoje Ja (bogatstvo koje čini moju »osobu«). Pomak s Ja na subjekta, s osi Ja–Ono na os subjekt–Istina, istoznačan je s pojavom istinske etičke dimenzije: mijenjam se iz pojedinca, osobe, u subjekt, onog trenutka kada se pretvorim u agensa impersonalne istine, onog trenutka kad kao svoju zadaću prihvatom beskrajan rad svjedočenja te istine.<sup>5</sup> Kao takav, ja nisam ništa sam po sebi: cjelokupan moj autoritet je autoritet Istine — ili, kako je to Kierkegaard rekao o Kristu: S obzirom na njihov sadržaj, Kristove pozitivne izjave nisu ništa dublje od izjava prosječnog studenta teologije; golem jaz koji ih razdvaja objašnjava se time što je jedan od njih bio vrhovni apostol Istine a drugi to nije. Struktura o kojoj je riječ krajnje je »dogmatska«: važno je *tko* govori, a ne *što* je rekao. To naizgled proturječi mojoj prethodnoj tvrdnji da je važna Istina, a ne subjekt koji je širi; međutim, u tome je paradoks autoriteta Istine: Istina se ne karakterizira inherentnim svojstvima istinitih iskaza nego formalnom činjenicom da su ti iskazi izrečeni s pozicije Istine. U skladu s tim, u preciznoj paraleli s činjenicom da je subjekt puki glasnik, apostol Istine, bez obzira na sebi svojstvene osobine, sama Istina nije svojstvo iskaza, nego upravo *ono po čemu su istiniti*. Istina je poput umjetnosti *ready-madea*: pisoar je umjetničko djelo kada zauzima mjesto umjetničkog djela — Duchampov pisoar se ni po kakvom materijalnom svojstvu ne razlikuje od onoga u obližnjem javnom zahodu.

Dakle, što je ta »stvar iz unutarnjeg prostora« ukoliko predstavlja Istinu kao *agens*? Slavna epizoda »ukradenog čamca« iz Wordsworthovih *Preludija* daje precizne koordinate njezine pojave:

Jedne ljetne večeri (slijedeći nju [Prirodu]) pronašao sam  
Malenu barku vezanu za vrbu

\* W. Shakespeare, *Oluja*, prev. A. Šoljan, NZMH, 1979.

5 Dakako, tu je ključno pozivanje na shvaćanje istine Alaina Badioua.

U nekoj pećini, njenom stalnom domu.  
 Smjesta ju oslobođih lanca, i udoh u nju  
 Odgurnut od obale. Bje to potajan čin  
 I mučno zadovoljstvo, bez ikakva glasa,  
 Bez planinske jeke kretaše se moja barka;  
 Za njom sa svake strane ostajaše  
 Maleni krugovi što dokono blistaše na mjesecini,  
 Dok se svi ne spojiše u jedan trag  
 Iskričavog svjetla. Ali sada, poput onog koji vesla i  
 Dići se svojom vještinom, da stignem do izabranog mjesta  
 Posve ravnim putem, prikovah pogled  
 Za vrh strmog grebena,  
 Tu krajnju granicu obzora; daleko iznad  
 Ničega nije bilo osim zvijezda i sivoga neba.  
 Ona je bila nestvarna brodica; požudno  
 Uronih svoja vesla u to taho jezero,  
 I dok se opirah o vesla, moja barka  
 Uzbibala se poput labuda sijekući vodu;  
 Kad li, iza onog strmog grebena do tada  
 Granice obzora, glavu je pomolio  
 Golemi vrhunac, crn i golem,  
 Kao da slijedi moć nagonske volje.  
 Upirao sam i upirao opet,  
 A taj tmurni, sve veći lik  
 Uzdignut između mene i zvijezda, i dalje,  
 Tako se činilo, s nekim svojim ciljem  
 Koračaše za mnom, odmjeren u kretnji  
 Kao da je živi stvor. Okrenuh se, drhtaše mi vesla,  
 I kroz tihu vodu kradom krenuh  
 Natrag prema zaklonu pod vrbom;  
 Tamo na njenom vezu ostavih svoju brodicu,  
 I preko livada krenuh kući, obuzet teškim  
 I ozbiljnim čuvstvom; ali nakon što sam video  
 Taj prizor, mnoge je dane moj mozak  
 Radio s nekim mutnim i neodređenim osjećajem  
 Za neznane načine bivanja; nad moje se misli  
 Nadnjela tmina, nazovimo je samoćom  
 Ili praznim odsućem. Ne osta nikakva poznata  
 Lika, nije bilo ugodnih slika stabala,  
 Ni mora ni neba, nije bilo bujnih zelenih polja;  
 Tek goleme i moćne forme, koje ne žive  
 Poput živih ljudi, kretaše se danju sporo umom,  
 A snove moje ispunio mukom.\*

---

\* Prijevod: Miloš Đurdević.

Jasno je što se doista dogodilo u toj epizodi: mladić je bio žrtva optičke iluzije:

*Kada je odveslao od špilje, mladić je netremice promatrao vrh grebena iza kojeg se na početku činilo da nema ničega osim neba. No kako je sve dalje veslao jezerom, počeо je nazirati udaljeniji vrh. Sto se više udaljavao od obale (a prvi nagon mu je da vesla brže: »Upirao sam i upirao opet«), to je vidiо veći dio planine; stoga se činilo da je ona »sve veći lik«. Dakle, postoji krajnje racionalno objašnjenje onoga što mladić vidi. No njegova mašta pretvara planinu u »živi stvor« koji »koračaše za mnom«.<sup>6</sup>*

Tako se pojavljuje »stvar iz unutarnjeg prostora«. Tu su svi sastojci fantazme — noumenalno »prosijava« kroz ono što je »zapravo« tek optička iluzija. Dakle: daleko od toga da bude tek nasljednik kantovske stvari po sebi, frojdovska »stvar iz nutrine« njezina je inherentna suprotnost: ono što se pojavljuje kao višak neke transcendentne sile iznad »normalne« vanjske stvarnosti jest upravo mjesto izravnog upisa moje subjektivnosti u tu stvarnost. Drugim riječima, ono što mi se vrati pod krinkom užasavajuće—nepredstavljive Stvari je objektivizacija, objektni korelat, moga vlastitog pogleda — kako je to rekao Wordsworth, Stvar je »trezvena boja« koju stvarnost dobiva od oka koje ju promatra:

Oblaci što okupljaju se u zalasku sunca  
Svoje trezvene boje od onog oka uzimaju  
Što neprestano bđije nad našom smrću.<sup>7</sup>

Iz te perspektive Stvari kao Zla možda bismo se trebali okrenuti dobro poznatom augustinovskom pojmu Zla kao onoga što nema nikakvu pozitivnu supstanciju ni silu, nego je samo odsutnost Dobra: a samo Dobro je odsutnost Zla, udaljenost od Zle Stvari. Rečeno transcendentalnim pojmovima: Dobro je način pojavljivanja Zla: »shematisirano« Zlo. Stoga je razlika izmedu Dobra i Zla zapravo paralaksa. Uobičajena definicija paralakse je prividan pomak predmeta (promjena njegova položaja u odnosu na pozadinu) prouzročena promjenom položaja promatrača kojom on dobiva novo gledište. Dodano filozofsko tumačenje, dakako, glasi da uočena razlika nije naprsto »subjektivna«, zbog činjenice da se isti predmet koji postoji »vani« vidi s dva različita položaja, ili gledišta. Riječ je o tome da su, kako bi to Hegel rekao, subjekt i objekt inherentno »posredovani«, tako da je »epistemološki« pomak u subjektovu gledištu uvijek odraz »ontološkog« pomaka u samom objektu. Ili, rečeno lakanovski, subjektov pogled je uvijek—već upisan u sam opaženi objekt, u obliku njegove »slijepje pjege«, one koja je »u objektu više od objekta samoga«, točke s koje sam objekt uzvraća pogled.

»Akcija« u *Nitko ništa nikad* Juana Joséa Saera (*nadie nada nunca*, 1980.), tom remek-djelu čiste paralakse, minimalna je, gotovo da je i nema: tijekom zagušljivoga argentinskog ljeta, Cat Garay, nasljednik nekoć bogate loze koja

6 Alan Gardiner, *The Poetry of William Wordsworth* (Harmonsworth: Penguin, 1990), str. 84.

7 Vidi i: »... the midnight storm / Grew darker in the presence of my eye«.

sada propada, i njegova ljubavnica Elisa pokušavaju zaštititi svoga konja od ubojice konja u pohodu; njihova intenzivna ljubavna priča i lov na ubojicu na obalama rijeke Parane odvijaju se u ozračju političke tjeskobe i raspada. Priča se kazuje tako da se svaki dogadjaj pripovijeda dvaput, prvo glasom »objektivnog« pripovjedača, a zatim Catovim glasom — pri čemu se iste fraze često doslovno ponavljaju. Nije li to poput Maljevičeva *Crnog kvadrata na bijeloj pozadini*, obilježavanje čisto formalne minimalne razlike, jaza, na pozadini onoga »ništa« pripovijedanog sadržaja? Tu nemamo posla s bitnom razlikom između dvaju konkretnih sadržaja, nego s »čistom« razlikom koja razdvaja objekt od sebe samoga i, kao takva, obilježava točku na kojoj se subjektor pogled upisuje u percipirani objekt. Ista minimalna razlika je točka oko koje se vrti Alejandra Pizarnik, još jedna vrhunská argentinska autorica. Tri kratke pjesme iz njezina vrhunskog dostignuća, *Arbol de Diana* ([Dijanino stablo], 1962.) u potpunosti prikazuju njezinu gotovo zenovsku sažetu preciznost:

71

poput pjesme pokopane [*enterrado del*]  
tišinom stvari  
govoriš da me ne bi čuo [*para no verme*: da me ne bi vidio]<sup>8</sup>

daleko od svih zabranjenih zona  
zrcalo je za naše tužne odraze [*transparencia*]<sup>9</sup>

ova pjesma kajanja [*arrepentido*], budna, izvan moje poezije:  
ova pjesma poriče me, guši mi glas.<sup>10</sup>

Ti stihovi su međupovezani na način koji postaje razaznatljiv ako dodamo stih iz »Znakova«, pjesme iz kasnije zbirke *El inferno musical* ([Glazbeni pakao], 1971.):

Sve vodi ljubav s tišinom.<sup>11</sup>

Može se tvrditi da je Pizarnik prava pjesnikinja suptrakcije, minimalne razlike: razlike između ničega i nečega, između tištine i fragmentirana glasa. Prva činjenica nije Tiština (koja čeka da je naruši božanska Riječ) nego Šum, nejasan mrmor Realnoga u kojem još nema nikakve razlike između lika i nje-gove pozadine. Prvi kreativan čin stoga je *stvoriti tištunu* — nije riječ o tome da se naruši tiština nego o tome da sama tiština narušava, prekida stalni mrmor Realnoga i tako otvara prostor u kojem je moguće izgovarati riječi. Nema pravoga govora bez te pozadine tištine: kao što je znao Heidegger, sav govor odgo-

8 Alejandra Pizarnik i Susan Bassnett, *Exchanging Lives* (Leeds: Peepal Tree, 2002), str. 20.

9 Pizarnik i Bassnett, *Exchanging Lives*, str 25.

10 Pizarnik i Bassnett, *Exchanging Lives*, str 26.

11 Pizarnik i Bassnett, *Exchanging Lives*, str 32.

vara na »zvuk tišine«. Potreban je težak rad da bi se stvorilo tišinu, da bi se obuhvatilo njezin prostor na isti način kao što vaza stvara svoju središnju prazninu. Tako su nagon za smrću i sublimacija u strogoj korelaciji: nagon za smrću prvo mora izbrisati mrmor Realnoga i tako otvoriti prostor za sublimne formacije. Kada je riječ o poeziji, to nije razlika između pjesama nego između pjesme i pjevane pjesme, koja, dakako, mora ostati neotpjevana, neizgovorena, jer je to pjesma tišine.

Tu nastupa vizualna dimenzija; prisjetimo se Nietzscheove tužbalice; »Zar im moramo razbiti uši da nauče slušati očima?« (*Tako je govorio Zaratustra*, Prolog, 5). Zar ta tužbalica o tome kako je teško naučiti ljude da slušaju nije dvosmislena? Znači li ona da je teško *naučiti slušati očima* ili da je jednostavno teško naučiti *istinski slušati*? Drugim riječima, slijedimo li Wagnerovog Trista na (koji, na samrti, kliče: »Vidim njezin [Izoldin] glas!«) i kao jednu od definicija moderne umjetnosti prihvatimo da je se mora slušati očima, znači li to da je samo očima moguće istinski čuti (čuti tišinu, nijemu Poruku–Stvar prekrivenu blebetanjem riječi)? Stoga, nije li moderno slikarstvo (kako naznačuje još Munchov *Krik*) »zvuk tišine«, vizualni prikaz točke u kojoj se riječi slamaju? I, usput rečeno, tako funkcionira i kritika ideologije (čije bismo platoničko podrijetlo trebali priznati bez srama): ona nam pokušava razbiti uši (hipnotizirane sirenskom pjesmom ideologije) kako bismo počeli slušati očima (u modusu *theoria*).

Vratimo se Pizarnik: izbjegavajući lažni opskurantizam, ne bismo se trebali bojati »logički« pročitati ta četiri fragmenta kao dijelove složenog »argumenta« koji nude ključeve za njihovo uzajamno razumijevanje. Stoga počnimo od posljednjeg stiha, »sve vodi ljubav s tišinom«: to, dakako, ne znači da postoji spolni odnos između Nečega i Ničega, nego upravo njegov neuspjeh: to vodenje ljubavi ne uspijeva. To znači: glas tišine, »pjesme pokopane u tišini stvari, nije tiha potpora koja štiti i njeguje pjesnikove riječi, nego onaj koji govori da »ignoriramo« pjesnika, brutalan, zlonamjerno neutralan entitet koji »upozorava, on-kraj mojih pjesama... poriče me, guši moj glas«. Dakle, kada se Pizarnik poziva na tu pjesmu tišine kao na »zrcalo naših tužnih odraza«, smješteno »daleko izvan svake zabranjene zone«, to ga iznova pretvara u nedostupan, prijeteći entitet — kantovski rečeno: u pjesmu koja prebiva u zastrašujućoj, noumenalnoj domeni Realnoga u kojem je upisana svojevrsna »objektivna« istina (ili, bolje rečeno, posve objektificirajuća spoznaja) o meni.

Da bismo pojasnili tu ključnu tvrdnju, prisjetimo se čudesnog prizora u *Matrixu*, kada izdajnik Cipher, agent Matrixa medu pobunjenicima, smješten u stvarnosti, ubija pobunjenike (uronjene u virtualnu stvarnost Matrixa) jednog po jednog, jednostavno tako što prekida njihovu vezu sa strojem. Premda pobunjenici doživljavaju da su potpuno uronjeni u običnu stvarnost, oni su zapravo u »pustinji Realnoga«, nepokretni na naslonjaču na kojem su povezani s Matrixom: Cipher ima izravan fizički pristup njima kakvi »uistinu jesu«: bespomoćna stvorenja koja samo sjede u naslonjaču, kao pod narkozom na zubarskoj stolici, i stoga ih se može maltretirati kako god mučitelj poželi. Cipher komu-

nicira s njima telefonom koji služi kao komunikacijski kanal između virtualne stvarnosti i »pustinje Realmoga«, a užas situacije je u tome što, premda se pobunjenici osjećaju kao normalna ljudska bića koja slobodno hodaju stvarnošću, oni znaju da ih se, u Drugom Prizoru »pustinje Realmoga«, jednostavnim iskopčavanjem kabela može ubiti u oba univerzuma, virtualnom i stvarnom. Ta situacija, premda je paralelna sa stanjem svih ljudi koji su priključeni na Matrix, za njih je i gora jer su oni u potpunosti svjesni ne samo svoga istinskog stanja nego i prijetnje koju predstavlja zao agent koji ih kani ubiti. To je kao da subjekti ostvare nemoguću izravnu vezu s Realnim svoga stanja, Realnim u svim njegovim prijetećim dimenzijama. Taj Drugi Prizor je »zrcalo naših tužnih odraza... daleko izvan svake zabranjene zone«.

Dakako, to nas vraća Platonovoj špilji: kako možemo preživjeti izravno suočavanje sa suncem, s konačnim Realnim, a da nas ne sprži vrelina njegovih zraka? Među pjesnicima, Hölderlin se usredotočio na opasnost tog suočavanja i za to platio najvišu cijenu: ludilo. A mi smo na području na kojem pad u ludilo imamo jasnu političku konotaciju. Georg Lukács zavreduje da ga ovdje citiramo — prisjetimo se »Hölderlinovog *Hyperiona*«, toga brutalnog, ali ključnoga kratkog ogleda iz 1935. u kojem Lukács hvali Hegelovu podršku Napoleonovu termidoru, suprotstavljenom Hölderlinovoj nepopustljivoj vjernosti herojskoj revolucionarnoj utopiji:

*Hegel se pomiruje s poslijetermidorskem ephom i zaključkom revolucionarnog razdoblja buržoaskog razvoja, i gradi svoju filozofiju upravo na razumijevanju te nove prekretnice svjetske povijesti. Hölderlin ne pristaje na kompromis s poslijetermidorskom stvarnošću; ostaje vjeran starom revolucionarnom idealu obnove demokracije »polisa« i slama ga stvarnost u kojoj nema mjesta za njegove ideale, pa čak ni na razini poezije i misli.<sup>12</sup>*

Tu se Lukács poziva na Marxovo shvaćanje da je herojsko razdoblje Francuske revolucije bilo nužan, zaneseni prođor nakon kojeg je uslijedila nimalo herojska faza tržišnih odnosa: istinska društvena funkcija Revolucije bila je uspostaviti stanje prozaične vladavine buržoaske ekonomije, a istinski heroizam nije u tome da se slijepo prianja uz rani revolucionarni entuzijazam, nego u tome da se prepozna »ruža u Križu današnjice«, kako je Hegel volio parafratati Luthera — to jest, u odbacivanju pozicije Lijepe Duše i prihvaćanju sadašnjosti kao jedine moguće domene stvarne slobode. Stoga je taj »kompromis« s društvenom stvarnošću omogućio Hegelov ključan filozofski korak naprijed, korak kojim nadilazi protofašistički pojam »organske« zajednice u svom rukopisu *System der Sittlichkeit* i ulazi u dijalektičku analizu antagonizama buržoaskoga gradanskog društva. (To je uistinu dijalektički paradoks protofašističkog pokušaja povratka u predmodernu »organsku« zajednicu: daleko od toga da bude jednostavno »reakcionaran«, fašistički »feudalni socijalizam« to je svojevrsno kompromisno rješenje, zamjenski pokušaj da se izgradi socijalizam bez ograničenja samoga kapitalizma.) Očito je da je ta Lukácseva analiza duboko alego-

<sup>12</sup> Georg Lukács, »Hölderlin's Hyperion«, u *Goethe and His Age* (London: Allen & Unwin, 1968), str. 137.

rijska: napisana je dva mjeseca nakon što je Trocki objavio svoju tezu o staljinizmu kao termidoru Oktobarske revolucije. Lukáćev tekst stoga treba čitati kao odgovor Trockom: on prihvaća Trockijevu karakterizaciju Staljinovog režima kao »termidorskog« i daje joj pozitivno tumačenje — umjesto da oplakuje gubitak utopiskske energije, trebali bismo, u modusu herojske rezignacije, prihvatići njegove posljedice kao jedini stvarni prostor društvenog napretka... Za Marxa, dakako, otrežnjavači »dan poslije« koji slijedi revolucionarnu opijenost otkriva izvorno ograničenje »buržoaskoga« revolucionarnog projekta, lažnost njegova obećanja o univerzalnoj slobodi: »istina« je da su univerzalna ljudska prava tek prava na trgovinu i privatno vlasništvo. Pročitamo li Lukáćevu podršku staljinističkom termidoru, ona implicira (možda i protivno svojoj prvoj nakani) u cjelini antimarksističku pesimističku perspektivu: i sama proleterska revolucija također se karakterizira jazom između svoga iluzornoga univerzalnog poziva na slobodu i proizlazećeg otrežnjenja u novim odnosima dominacije i eksploatacije, što znači da komunistički projekt ostvarenja »stvarne slobode« nije uspio.

74

Hölderlinovo polazište isto je kao i Hegelovo: jaz između tradicionalnoga organskog jedinstva (ili nemogućeg povratka njemu) i moderne refleksivne slobode — kako ga premostiti? Njegov odgovor je ono što naziva »ekscentričnom stazom«: uvidom u to kako upravo beskrajno titranje između tih dvaju polova, sama nemogućnost i ponavljanji neuspjeh ostvarenja konačnog mira već jest sama stvar — naime, ta vječna staza jest čovjekova sudbina. No Hölderlin ne uspijeva načiniti sljedeći, u pravom smislu *hegelovski* korak u istinski spekulativno jedinstvo tih dvaju polova: njegovo ograničenje najbolje je oprimjereno na slovom njegova filozofskog fragmenta »Bitak i sud (Ur-Teil, prvotna podjela)«. Prema Hölderlinu, bitak je uvijek—već izgubljen prrefleksivni Temelj kojemu se vječno čeznemo vratiti — no on ne zaključuje da je upravo taj prepostavljeni Temelj već retroaktivno postavljen i, kao takav, već je *čista razlika* (ili ime za nju). Ukratko, Hölderlinu izmiče istinska priroda hegelovske univerzalnosti kao mjesta strukturalne slijepе ulice čije osobite formacije želi razriješiti. Upravo zbog tog razloga on se oko 1800. definitivno okreće poeziji kao najprikladnijem načinu opisivanja »ekscentrične putanje« čovjeka — dakle, barem u njegovu slučaju, pribjegavanje poeziji je bijeg, znak neuspjeha da se obavi rad mišljenja.

Rješenje *Hyperiona* je rješenje pripovijesti: ono što se u stvarnosti ne može razriješiti razrješuje se kasnije, nezinom narativnom rekonstrukcijom. (Zanimljivo i ključno svojstvo *Hyperiona*, tog romana koji se sastoji od pisama, u tome je da se *sva* pisma pišu nakon »stvarnih« dogadaja.) Dakle, prikladno je čitati to rješenje kao hegelovsko — naime, tvrditi da, u jasnoj paraleli s Hegelovom *Fenomenologijom duha*, Hölderlin vidi rješenje u naraciji koja retroaktivno rekonstruira upravo »ekscentričnu stazu« stalnog titranja između gubitka Središta i ponavljanju neuspješnih pokušaja da se iznova stekne neposrednost Središta kao procesa sazrijevanja, duhovnog obrazovanja? Pročitan na taj način, Hölderlinov kasniji pomak lako se može protumačiti kao oproštaj od metafizike

subjektivnosti, kao izlaz iz metafizičkog zabrana i kao pretpostavka o nepremostivom jazu koji razmatra metafizika. Primjer je takva čitanja knjiga Erica Santnera o Hölderlinu: za Santnera, kasni Hölderlinov slom dogada se kad njegovoj narativnoj sintezi i *Aufhebungu* napetosti zaprijeti, pa ih čak i odbaci, »trijezno« prihvaćanje nesvedivog mnoštva koje se više ne može pomiriti u općoj narativnoj shemi. Kako ističe Santner, to odbacivanje obuhvatnoga narativnog okvira ne vodi samo prema odbacivanju veza između fragmenata nego prema otkriću nove razine medupovezanosti, »parataktičkog« polja tajnih veza, odjeka i odzvanjanja između monadskih elemenata — nečega, u iskušenju sam ustvrditi, donekle sličnog unutarnjim vezama Platonovih *chora* koje prethode mreži Ideja.<sup>13</sup>

Tu bih trebao uvesti trostruku, a ne tek bipolarnu strukturu: narativni postupak nije ni izravno izlaganje »ognju s neba« (ekstatičko bacanje sebe u smrtonosno blaženstvo božanske Stvari) ni smrtonosna trezvenost ledene svakodnevice i njezine besmislene mnoštvenosti, nego posredovanje same te mnoštvenosti. Drugim riječima, premda Santner nalazi »narativni oprez na strani »ognja s neba« i smatra ga isključivo obranom od raspršene mnoštvenosti trijezno-ga i ledenoga običnog života, ne bi li bilo još prikladnije smatrati ga obranom od ekstatičkog rastakanja svake strukture u »ognju s neba«, pokušajem da se zadrži minimalna struktura života? Nije li naracija u konačnoj analizi naracija o onome što je Hölderlin nazvao »zakonom nasljedivanja«, očinskim simboličkim poretkom koji održava kaotični ponor Svetoga na primjerenoj udaljenosti<sup>14</sup> Nadalje, nisu li parataktička koegzistencija i mistično iskustvo Jednosti na istoj strani, oboje suprotstavljeni narativnom ustrojstvu? Nije li ekstatičko iskustvo Jednosti nešto što se pojavljuje tek kad iskoracišmo iz okvira narativnoga i suočimo se s apsolutno posebnim monadskim entitetima?

Hölderlinov iskorak koji je primijenio Santner, iz »narativnog opreza«, iz podvrgavanja svega velikoj prići o kretanju bogova na zapad, i polaganja temelja za dolazak novih bogova, u »trezvenost«, obilježavanje znakova svakodnevnog života, može se savršeno dobro objasniti hajdegerovski, kao pomak s ontoteologije, sa sveobuhvatne metafizičke naracije, na postmetafizičko stajalište *Gelassenheit*, »puštanja stvari da budu« izvan svih okvira metafizičkog opravdanja — poput ruže Angelusa Silesiusa, koja je »ohne Warum«.<sup>15</sup> No tu se jav-

13 Vidi Eric Santner, Friedrich Hölderlin: *Narrative Vigilance and the Poetic Imagination* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1986).

14 Ono što se nužno doima kao najradikalnija suprotnost Heideggerovu čitanju, edipovskom čitanju Hölderlinova sloma (koje je 1960-ih razvio Jean Laplanche), posve je uvjerljivo: kako je i sam Hölderlin jasno primijetio, on nije bio kadar locirati manjak, naime, živio je u trajnom stanju ontičko-ontološkog kratkog spoja u kojem svako iskustvo (čak i nevažnog) ontičkog neuspjeha ili nesavršenstva prijeti da će se razviti u ontološku katastrofu, u dezintegraciju cijelog svijeta. Umjesto da odbacimo to čitanje kao psihološki redukcionističko, ontičko, kojemu nedostaje ontološko-povjesna razina, trebali bismo nesretnom »Edipovom kompleksu« dati ontološko dostojanstvo.

15 Zašto se Heidegger usredotočuje gotovo isključivo na Hölderlinove pjesme? Zašto ignorira njegove filozofske fragmente i roman *Hyperion*? Tome je dobar razlog: njegove kasne pjesme naznačuju neuspjeh rješenja koje je Hölderlin pokušao artikulirati u *Hyperionu* i filozofskim fragmentima s kraja 1790-ih.

lja dvostruka ironija. Prvo, sam Santner izlaže taj pomak u knjizi koja u cjelini zanemaruje Heideggera (a napisati knjigu o Hölderlinu a da se ne spomene Heidegger već je postignuće samo po sebi). Drugo, i sam Heidegger u svojim podrobnim čitanjima Hölderlina takoder zanemaruje taj »hajdegerovski« aspekt tekture Hölderlinove poezije — parataktičku dezintegraciju narativnog jedinstva — i usredotočuje se upravo na veliku priču o povlačenju i mogućem dolasku novih bogova.

Što ako pročitamo Hölderlinov pomak kao prijelaz sa žudnje na nagon? »Oprez« je oprez prema djelomičnim objektima oko kojih cirkuliraju nagoni. Takvo čitanje ima preciznu sociopolitičku pozadinu: Hölderlinovoj otvorenosti prema znakovima svakodnevnog života trebali bismo pristupiti iz perspektive jednog od glavnih obilježja kapitalizma: naime, neprekidne proizvodnje gomila smeća. Naličje nepresušnoga kapitalističkog nagona za proizvodnjom novih predmeta stoga je gomilanje beskorisnog smeća, brda iskorištenih automobila, računala i tako dalje, poput poznatog »počivališta« zrakoplova u pustinji Mojave — u tim sve većim gomilama trome, disfunkcionalne »tvari«, čija beskorisna, beživotna prisutnost nužno utječe na nas, možemo prepoznati kapitalistički nagon u mirovanju. Tu bismo se trebali prisjetiti Benjaminove spoznaje o tome kako na povijesnost u pravom smislu nailazimo upravo kada promatramo kulturne artefakte u raspadu, u procesu koji ih vraća prirodi. U studenom 2003., nakon posjeta Poljskoj, gdje je sudjelovao na festivalu Camerimage i otvorio izložbu vlastitih slika i skulptura u Lódzu, David Lynch bio je pod jakim dojmom tog uistinu »postindustrijskoga« grada: veliko industrijsko središte u kojem je većina čeličana i tvornica u stanju propadanja, betonske stambene zgrade se urušavaju, zrak i voda krajnje su onečišćeni... Lynch želi uložiti novac ondje i osnovati vlastiti filmski studio te pomoći Lódzu da se pretvori u središte kulturnog stvaralaštva (s tim projektom povezani su i Peter Weir i Roland Joffe). Lynch je istaknuo da se »u Poljskoj osjeća gotovo kao kod kuće« — ne u romantičnoj Poljskoj Chopina i *Solidarnošći* nego upravo u toj ekološki uništenoj Poljskoj, punoj industrijskih pustinja. Ta vijest potvrđuje Lynchovu iznimnu osjetljivost, zbog koje bismo trebali biti spremni zaboraviti njegove reakcionarne političke izjave, kao i njegovu smiješnu potporu megalomanskom New Age projektu megacentra za meditaciju. Postindustrijska pustinja *Drugoga* svijeta zapravo je povlašteno »poprište dogadaja«, simptomalna točka s koje možemo potkopati ukupnost današnjega globalnog kapitalizma. Trebali bismo voljeti taj svijet, uključujući i njegove sive zgrade u propadanju i sumporni smrad — sve to predstavlja *povijest*, kojoj prijeti brisanje između postistorijskoga Prvog svijeta i prethistorijskoga Trećeg svijeta.

*S engleskoga preveo GORAN VUJASINOVIĆ*

## Slavoj Žižek

# Politika iskupljenja ili zašto je Richard Wagner vrijedan spašavanja?

*Wagnerovsko uzvišeno*

77

Glazba u romantizmu mijenja ulogu: više nije tek puka pratnja poruci koju prenosi govor nego sadrži/prenosi vlastitu poruku, »dublju« od one isporučene riječima. Rousseau je prvi jasno izrazio taj izražajni potencijal glazbe kao takve kad je ustvrdio da glazba, umjesto da samo oponaša afektivna svojstva verbalnoga govora, treba dobiti pravo da »govori u svoje ime« — suprotno varljivom verbalnom govoru, u glazbi je — da parafraziramo Lacana — sama istina ona koja govorи. Kako je to izrazio Schopenhauer, glazba izravno izvodi/izražava noumenalnu Volju, dok govor ostaje ograničen na razinu prikaza fenomena. Glazba je supstancija koja odlazi do same srži predmeta, onoga što je Hegel nazvao »Noć Svijeta«, ponora radikalne negativnosti: glazba postaje prenositelj istinske poruke onkraj riječi, s pomakom od prosvjetiteljskog subjekta racionalnog Logosa na romantički subjekt »Noći Svijeta«, naime, s pomakom metafore za srž subjekta s Dana na Noć. Tu susrećemo *tajanstvo*: ne više izvanjsku transcendenciju nego, slijedeći Kantov transcendentalni zaokret, suvišak Noći u samoj srži subjekta (dimenziju Nemrvih), koju je Tomlinson nazvao »unutarnjom duhovnošću koja obilježava kantovski subjekt«.<sup>1</sup> Ono što glazba prenosi više nije »semantika duše« nego neporecivo »noumenalni« tijek *jouissance* s onu stranu lingvističkog značenja. To noumenalno radikalno je drukčije od predkantovske transcendentne božanske Istine: ono je nedostupan višak koji tvori samu srž subjekta.

Nakon tog veličanja glazbe moramo se složiti s Vladimirom Nabokovom kada je idealnu državu opisao kao onu u kojoj »nema torture, nema smrtne kazne i nema glazbe«...<sup>2</sup> Doista, razdjelnica između uzvišenog i smiješnog,

1 Gary Tomlinson, *Metaphysical Song* (Princeton, Nj: Princeton University Press; 1999.), str. 94.

2 Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: McGraw-Hill, 1973.), str. 35.

između plemenita čina i patetične prazne geste, u konačnici je nedokućiva. Prijetimo se početka prvog stavka Beethovenove Devete simfonije: je li ikad postojala jasnija objava odlučnog stava, tvrdoglavog stava beskompromisne volje da se provede odluka?<sup>3</sup> Međutim, nije li istina da, ako samo malo promijenimo perspektivu, ista gesta doima se poput smiješnog pretjerivanja, histeričnog manjana rukama koje odaje činjenicu da zapravo imamo posla s prijevarom? Nadalje, što ako stav prvoga stavka ne pročitamo kao dostojanstvo nego kao *tvrđavost* »nemrvog« nagona? To naše kolebanje znači da kič sam po sebi ne postoji: ono što Bartók postiže svojim Koncertom za orkestar jest *iskupljenje* krajne kič-melodije i Lehárove Vesele udovice — Lehárov citat ni na koji način ne želi biti ironičan, jer ga postavljanje u drukčiji kontekst defetišizira, pruža mu odgovarajuću glazbenu okolinu iz koje ta prelijepa melodija »organski« izrasta. Međutim, na sreću, problem s tim izražajnim potencijalom glazbe u tome je što, kada ga se dovede do prirodnog zaključka, do kraja, on se poništava: kada dospijemo do same srži subjekta, nailazimo na fantastičnu jezgru užitka koji se više ne može subjektivizirati, subjekt je više ne može afektivno obuhvatiti — može samo zuriti, hladnim, zapiljenim pogledom, nesposoban da se u potpunosti prepozna u njemu. Prijetimo se Schubertove pjesme »Der Laienmann«, posljednje u ciklusu *Zimsko putovanje*: na samom dnu očaja, emocije su zamrznute, vratili smo se ne-izražajnom mehanizmu, subjekt je sveden na krajnji očaj oponašanja automatizma mehaničke glazbe.

U povijesti opere taj uzvišeni višak života prepoznatljiv je u dvjema glavnim verzijama, talijanskoj i njemačkoj, Rossinijevoj i Wagnerovoj — pa možda, premda su to suprotnosti, Wagnerova iznenadujuća privatna simpatija prema Rossiniju, kao i njihovi prijateljski susreti u Parizu, svjedoče o dubljem afinitetu. Rossinijevi veliki muški portreti, trojica iz *Brijaća* (Figarov »Largo il factotum«, Basiliova »Calumnia« i Bartolov »Un dottor della mia sorte«), zajedno s očevim autoportretom propadanja u *Cenerentola*, izvode ironičnu samooptužbu, u kojoj se zamišljamo na prizeljkivanom položaju, obasuti zahtjevima da činimo usluge. Subjekt dva puta mijenja položaj: prvo preuzima uloge onih koji mu se obraćaju, ispunjavajući golem broj zahtjeva kojima ga obasipaju; zatim glumi reakciju na njih, stanje dubokog zadovoljstva time što je pretrpan zahtjevima koje ne može ispuniti. Pogledajmo oca iz *Cenerentola*: on zamišlja kako će se ljudi, kada se jedna od njegovih kćeri uda za Princa, obraćati njemu i nuditi mu mito za usluge na dvoru, a on će reagirati lukavim razmišljanjem, a potom

3 Na žalost, isto se ne može reći za neslavni četvrti stavak. Adorno u jednom od svojih eseja spominje prekrasan primjer vulgarnosti *Halbbildung*: američki priručnik koji bi trebao pomoći ljudima da prepoznaju najpoznatije skladbe klasične glazbe i tako izbjegći osramoćenje u intelektualnom društvu — kako? Autor predlaže riječi za svaku poznatu klasičnu melodiju (koje bi ilustrirale njezin »sadržaj«) uz pomoć kojih bismo je lakše zapamtili — četveronotsna tema na početku Beethovenove Pete tako se pretvara/prevodi kao »To kuca kob! To kuca kob!«, glavna melodijska linija iz Šeste Čajkovskoga kao »Oluja minu, Čajkovski je miran, ali opet tužan...«. Dakako, Adorno pršti od gnjeva (ocito pomiješanog s krajnjim uživanjem u opšenosti) na takvo barbarstvo. Problem s četvrtim stavkom Beethovenove Devete, koji je uglazbljena Schillerova oda o bratstvu svih ljudi, jest u tome što on to čini sam sebi: Schillerove riječi zapravo funkcioniraju upravo kao vulgarni podsjetnik na »duboki« sadržaj...

glumiti očaj zbog toga što mu upućuju previše zahtjeva... Kulminacija arhetipske Rossinijeve arije je taj jedinstveni trenutak sreće, potvrde viška života do kojeg dolazi kada je subjekt preplavljen zahtjevima i više nije kadar nositi se s njima. Na vrhuncu svoje »factotum« arije, Figaro uzvikuje: »Kakva me gomila ljudi/ obasipa svojim zahtjevima/ Imajte milosti, jedan po jedan [uno per volta, per carit]!«, pozivajući se na kantovsko iskustvo uzvišenoga, u kojem je subjekt obasut viškom podataka koje ne može razumjeti. Osnovna ekonomija pri tom je opsesijska: objekt junakove žudnje je zahtjev drugoga.

Ta višak je istinska suprotnost wagnerovskom uzvišenom, »höchste Lust« uranjanja u Prazninu u zaključku *Tristana*. Ta suprotnost rossinijevskog i wagnerovskog uzvišenog savršeno se uklapa u kantovsku suprotnost između matematičkog i dinamičkog uzvišenog: kao što smo upravo vidjeli, rossinijevsko uzvišeno je matematičko, ono provodi subjektovu nesposobnost da razumije veliki broj zahtjeva koji ga preplavljaju, dok je wagnerovsko uzvišeno dinamičko, ono provodi usredotočenu, nadmoćnu silu jednog zahtjeva, bezuvjetnog zahtjeva ljubavi. Moglo bi se reći i da je wagnerovsko uzvišeno apsolutna emocija — tako bi trebalo čitati slavnu prvu rečenicu Wagnerove »Religije i umjetnosti, u kojoj tvrdi da, kad religija postane umjetna, umjetnost može spasiti svoj istinski duh, svoju skrivenu istinu — kako? Upravo odbacivanjem dogme i izražavanjem samo autentične religijske emocije, to jest, transformacijom religije u najviše estetsko iskustvo. (A paradoks *Parsifala* u tome je što postavlja *Tristanu* na glavu; intimno metafizičko iskustvo se ponovno silovito eksternalizira i upravo pretvara u *obred* — vrhunci *Parsifala* nedvojbeno su dva obreda s Gramom.)

Stoga bi *Tristana* trebalo čitati kao razrješenje napetosti između uzvišene strasti i religije koja djeluje još u *Tannhäuseru*. Zaklinjanje na početku *Tannhäusera* provodi neobičan obrat uobičajenog zaklinjanja: nije to zaklinjanje kojim bi se izbjeglo ograničenja smrtnosti i pridružilo voljenoj, nego ono koje se upućuje voljenoj da oslobodi junaka i vrati ga smrtnom životu boli, borbe i slobode. *Tannhäuser* se žali da, kao smrtnik, ne može podnijeti neprekidan užitak (»Wenn stets ein Gott geniesen kann, bin ich dem Wechsel untertan; nicht Lust allein liegt mir am Herzen, aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen / Premda bog može neprekidno uživati, ja podložan sam promjeni; zadovoljstvo sâmo nije mi srcu blisko — usred užitka ja za boli žudim«). Malo poslije on pojašnjava da čezne na mirom same smrti: »Mein Sehnen drängt zum Kampfe, nicht such ich Wonn und Lust! Ach mögest du es fassen, Göttin [wild] Hin zum Tod, den ich suche, zum Tode drängt es mich! / Moja čežnja vodi me k borbi; ne tražim užitak i zanos! O, kad bi to razumjela, božice! [silovito] Stoga smrt tražim, smrt privlači me!« Ako tu postoji sukob između vječnosti i vremenita postojanja, između transcendencije i zemaljske stvarnosti, onda je Venera na strani zastrašujuće vječnosti nepodnošljivo ekscesivnog *Geniessen*.

To nam pruža ključ za središnji sukob opere: nije tu riječ, kako se obično tvrdi, o sukobu između duhovnoga i fizičkoga, uzvišenoga i običnih užitaka puti, nego o sukobu svojstvenom samome uzvišenom, koji ga raskoljuje. I Venera

i Elisabeth metafizički su likovi uzvišenoga: nijedna od njih nije žena čija je soubina postati običnom suprugom. Dok je Elisabeth očito sveta djevica, čisto duhovno biće, *nedodirljiva* idealizirana Dama dvorske ljubavi, Venera predstavlja i metafizički višak, onaj ekscesivno pojačanog seksualnog užitka; ako išta, Elisabeth je bliža običnom, zemaljskom životu. Govoreći s Kierkegaardom, moglo bi se reći da Venera predstavlja ono estetsko, a Elizabeth ono religijsko — pod uvjetom da ovdje estetsko shvatimo kao uključeno u religijsko, podignuto na razinu bezuvjetnog apsoluta. To je Tannhäuserov neoprostiv grieh: ne to što se upustio u malo slobodne seksualnosti (u tom slučaju, stroga kazna bila bi smiješno pretjerana) nego to što je uzvisio seksualnost, spolnu žudnju, na razinu apsoluta, postavljajući ga kao inherentno naličje svetoga. Zato uloge Venera i Elisabeth mora pjevati ista pjevačica: one su jedna ista osoba; jedina razlika je u stavu muškog junaka prema njoj. Nije li to jasno iz konačnog izbora između njih dviju koji Tannhäuser na kraju mora obaviti? Kad on pada u agoniju, Venera ga poziva da joj se pridruži (»Komm, O Komm! Zu mir! Zu mir! / Dodi, o dodi! K meni! K meni!«); kada joj se približi, Wolfram zove iz pozadine; »Elisabeth!«, na što Tannhäuser odgovara: »Elisabeth!«

U standardnoj postavi, spominjanje mrtve svete Elisabeth daje Tannhäuseru snage da izbjegne Venerin zagrljaj i Venera tada gnjevno odlazi; no ne bi li bilo mnogo logičnije prikazati to tako da se Tannhäuser i dalje približava *istoj* ženi, otkrivajući, kada joj pride blizu, da je Venera zapravo Elisabeth? Subverzivna moć tog pomaka u tome je što obrće staru temu dvorske poezije o zasljepljujuće prelijepoj dami koja, se kada joj se odviše približimo, pokazuje kao odvratno biće od trulog mesa po kojem plaze crvi — tu se sveta djevica otkriva u samoj srži rapsusne zavodnice. Stoga poruka nije uobičajena desublimacija (»Čuvajte se prelijepo žene! Ona je privlačna varka koja skriva odvratno trulo meso!«) nego neočekivana sublimacija, uzdignuće ertske žene u modus pojave svete Stvari. Ta napetost u *Tannhäuseru* stoga je napetost između dvaju aspekata apsoluta; idealno-simboličkog i realnog; zakona i superega. Istinska tema *Tannhäusera* je tema *poremećaja u poretku sublimacije*: sublimacija počinje titrati između tih dvaju polova.<sup>4</sup>

## Wagner s Kierkegaardom

Sada vidimo u kojem točno smislu *Tristan* utjelovljuje »estetski« stav (u Kierkegaardovom smislu riječi): odbijajući kompromitirati svoju žudnju odlazimo do kraja i voljno prihvaćamo smrt. *Majstori pjevači* suprotstavljaju joj etičko rješe-

4 U postavi Tannhäusera u Bayreuthu 2002., Wolfram se na kraju izdvaja iz gomile kao obris u tami, ogorčeni gubitnik. Taj detalj počiva na domišljatom uvidu da je Wolfram, taj poslovni »najbolji prijatelj« koji pokušava pomoći Tannhäuseru i omogućiti mu da se iskupi, zapravo u cijelini *zao* lik: ništa manje poslovičan zaljubljeni muškarac zaljubljen u djevojku svoga najboljeg prijatelja koji je pokušava osvojiti zabijajući mu nož u leđa dok hini suošćeće i dobrohotnost. Wolfram je krajnji licemjer koji potajno gura najboljeg prijatelja u nesreću kako bi se potom javno prikazao kao ganuti žalovatelj i potpora nesretnoj djevojci.

nje; istinsko iskupljenje ne krije se u tome da slijedimo besmrtnu strast do njezina samouništavajućeg zaključka; umjesto toga, trebali bismo naučiti nadići je kreativnom sublimacijom i vratiti se, u raspoloženju mudre rezignacije, »svakodnevnom« životu simboličkih dužnosti. Na kraju, u *Parsifalu* se strast više ne može nadići svojom reintegracijom u društvo, u kojem bi opstala u ublaženom obliku; mora je se u potpunosti poreći u ekstatičnom potvrdivanju religijske *jouissance*. Tako trijada *Tristan–Majstori pjevači–Parsifal* slijedi preciznu logiku: *Majstori pjevači* i *Tristan* predstavljaju dvije suprotne verzije edipovske matrice u kojoj *Majstori pjevači* obréu *Tristana* (sin krade ženu od očinskog lika; izbjiga strast između očinskog lika i mlade žene čija je subbina postati mlađicevom partnericom); dok *Parsifal* daje samim koordinatama antiedipski moment — ranjeni subjekt koji se žali ovdje je očinski lik (*Amfortas*), a ne mladi prijestupnik (*Tristan*). (*Majstori pjevači* se tužbalici najviše približavaju u Sachsovoj »Wahn, wahn!« iz III. čina.) Wagner je planirao da Parsifal posjeti ranjenog Tristana u prvoj polovici III. čina, ali mudro je odlučio protiv toga; ne samo da bi taj prizor uništilo savršenu ukupnu strukturu III. čina, nego bi izveo *nemoguć* susret lika s (družnjom, iz alternativne stvarnosti) verzijom *sebe*, kao u znanstvenofantastičnim pripovijestima o putovanju kroz vrijeme u kojima ja susreće *sebe*. Tu bismo mogli potonuti i u komično, zamišljajući i kako se treći junak pridružuje dvojici — Hans Sachs (u svom ranijem utjelovljenju, kao kralj Mark, koji dolazi na brodu pred Izoldu), tako da njih trojica (*Tristan*, *Mark*, *Parsifal*), koji predstavljaju tri stava, raspravlja o svojim razlikama u habermasovskom kontekstu neiskrivljene komunikacijske razmjene.

Dakle, Wagnera treba čitati u »horizontalnoj« interpretaciji, a ne u »verticalnoj«: trebali bismo tražiti strukturalne varijacije geste ili predmeta, a ne njihovo značenje. Kundry koja ljubi Parsifala treba usporediti sa Siegfriedom koji ljubi Brünnhilde, Gral treba usporediti s Prstenom i tako dalje. Prvi korak u ispravnom razumijevanju Wagnerova djela je uspostaviti višestruki niz svojstava koja služe kao pobočne poveznice između različitih Wagnerovih opera, kao i između njegovih opera i onih drugih skladatelja. Svojstvo koje povezuje *Majstora pjevače* i *Tannhäusera*, na primjer, jest glavno mjesto koje zauzima pjevačko natjecanje: Wagner je nadošao na pomisao da sklada *Majstora pjevače* 1845., odmah nakon što je završio *Tannhäusera* — izvedimo sad komični pandan tragičnom pjevačkom natjecanju u *Tannhäuseru*. Drugi odlomak iz *Majstora pjevača* potječe iz *Tristana*: suprotno *Tristanu*, u *Majstorima pjevačima* bujica ekscesivne žudnje se kroti, ograničava. Tu je presudna paralela između kralja Marka i Hansa Sachsa: obojica nude voljenu ženu mladem muškarcu; no u *Tristanu* ta ponuda dolazi prekasno (Mark je izriče mrtvom *Tristanu*), dok se u *Majstorima pjevačima* ponuda prihvata i dolazi do sretnog svršetka. Stoga nije čudo da u 4. prizoru III. čina *Majstora pjevača*, neposredno prije uzvišenog kvinteta dolazi do izljeva pseudoincestne erotske napetosti između mlade Eve i očinskog lika Hansa Sachsa, u kojemu se izravno spominje kralja Marka:

Eva: »Kad bih imala izbora, ne bih odabrala nikoga nego tebe; ti bi bio moj muž, ne bih dala nagradu nikome osim tebi. — Ali sada sam ja odabrana... ako se danas udam, onda nisam imala izbora: to je bila obveza, prisila!«

Hans Sachs: »Dijete moje, iz Tristana i Izolde znam tužnu sudbinu. Hans Sachs bio je mudar i nije želio ništa od Herr Markeovog bogatstva. Bilo je krajnje vrijeme da pronađem pravog muškarca za tebe.«

Kvintet koji slijedi stoga ne predstavlja samo trenutak unutarnjeg mira i pomirenja koji prethodi presudnoj borbi; on obilježava i razriješenu incestnu napetost. U tom smislu, u iskušenju sam ustvrditi da se trijada *Tristan-Majstori pjevači-Parsifal* reproducira u trima egzemplarnim postvagnerovskim operama: *Salome* Richarda Straussa, Puccinijeve *Turandot* i Schoenbergovog *Moj-sija i Arona*. Nije li *Salome* još jedna verzija mogućeg ishoda *Tristana*? Što bi bilo kad bi, na kraju II. čina, kada kralj Mark iznenadi ljubavnike, on eksplodirao u gnjevu i zapovjedio da se Tristanu odsječe glava; tada bi očajna Izolda uzela glavu svoga ljubavnika u ruke i počela ga ljubiti u salomskoj *Liebestod*... (I, da dodamo još jednu varijaciju virtualnoj vezi između *Salome* i *Tristana*: što bi bilo kad na kraju *Tristana* Izolda ne bi naprsto umrla završivši svoju »Mild un leise« — što bi bilo kad bi ostala općinjena svojim uranjanjem u ekstatičku *jouissance*, a kralj Mark, zgaden time, izdao zapovijed: »Neka se ubije ovu ženu«?!?) Često se primjećuje da je završni prizor *Salome* oblikovan prema Izoldinoj *Liebestod*; međutim, ono što je pretvara u pervertiranu verziju wagnerovske *Liebestod*, jest ono što Salome zahtijeva u bezuvjetnom činu hirovitosti, naime da poljubi usne Ivana Krstitelja (»Želim poljubiti tvoje usne!«) — kontakt ne s osobom nego s djelomičnim predmetom. Ako je *Salome* komplement *Tristanu*, onda je *Turandot* komplement *Majstoriga pjevačima* — ne zaboravimo da su obje te opere o javnom natjecanju, pri čemu je žena nagrada koju osvaja junak.

Salome dva puta do kraja ustraje u svom zahtjevu: prvo, ustraje na tome da joj vojnici dovedu Jokanaana; zatim, nakon Plesa sedam velova, inzistira da joj kralj Herod doneše Jokanaanovu glavu na pladnju — kada kralj, vjerujući da je Jokanaan zapravo sveti čovjek, te da ga je stoga bolje ne dirati, ponudi Salome za ples što god želi, pa čak i pola svoga kraljevstva i najsvetije predmete koje posjeduje, samo ne Jokanaanovu glavu (te stoga i njegovu smrt), ona ignorira taj eksplozivan licitacijski izljev i jednostavno ponavlja svoj neumoljiv zahtjev: »Donesi mi Jokanaanovu glavu.« Zar u tom njezinom zahtjevu nema nečeg od Antigone? Poput Antigone, i ona ustraje bez obzira na posljedice. Nije li Salome stoga na neki način, ništa manje nego Antigona, utjelovljenje određenoga etičkog stajališta? Nije čudo što je Jokanaan tako privlači — riječ je o tome da jedan svetac prepoznaje drugoga. I kako bismo mogli previdjeti činjenicu da, na kraju drame Oscara Wildea na kojoj se zasniva Straussova opera, nakon što je poljubila Jokanaanovu glavu ona izgovara itekako kršćanski komentar da je ljubav jača od smrti, da ljubav može nadići smrt?

Što bi tada bio pandan *Parsifalu*? *Parsifala* se od samog početka shvaćalo kao u cjelini dvosmisленo djelo: pokušaj da se umjetnost dovede na najvišu razinu, protoreligijski spektakl koji okuplja Zajednicu (umjetnost kao posrednik između religije i politike), nasuprot utilitarnoj pokvarenosti modernog života i

njegovojo komercijaliziranoj kulturi kiča — no u isto vrijeme klizi prema komercijaliziranom estetskom kiču zamjenske religije — falsifikat, u pravom smislu riječi. Drugim riječima, problem s *Parsifalom* nije neposredovani dualizam njegova univerzuma (Klingsorovo kraljevstvo lažnih užitaka nasuprot svetom području Grala) nego prije nedostatak distance, konačnog identiteta, njegovih suprotnosti: nije li obred Grala (koji nudi najviše zadovoljavajući estetski spektakl djela, njegova dva najveća »hita«) najveći »klingsorovski« falsifikat? (Mrlja loše vjere u našem uživanju u *Parsifalu* slična je lošoj vjeri u našem uživanju u Pucciniju.) Zbog toga je *Parsifal* bio traumatsko polazište koje nam omogućuje da mnoštvo kasnijih opera shvatimo kao reakcije na njega, kao pokušaje izlaska iz njegove slijepе ulice. Najvažniji od tih pokušaja je, dakako, Schoenbergova *Mojsije i Aron*, najozbiljniji kandidat za naslov »posljednje opere«, metaopera o uvjetima (ne)mogućnosti opere: iznenadni prekid na kraju II. čina, nakon Mojsijevog očajnog »O Wort, das mir fehlt!«, neuspjeh da se djelo skладa do kraja. *Mojsije i Aron* je zapravo anti-Parsifal: dok *Parsifal* zadržava potpunu, naivnu vjeru u (iskupljujuću) moć glazbe i ne vidi problema u tome što prikazuje noumenalnu božansku dimenziju u estetskom spektaklu obreda, *Mojsije i Aron* pokušava nemoguće: biti opera usmjerena protiv samog načела opere, načela scensko-glazbenog spektakla — to je operni prikaz židovske zbrane estetske reprezentacije.

Nije li optimistična glazba Zlatnog teleta konačna verzija bakanalijske glazbe u Wagneru, od *Tannhäusera* do glazbe Cvjetnih djevica u *Parsifalu*? I ne postoji li još jedna ključna paralela između *Parsifala* i *Mojsija i Arona*? Kako je primijetio Adorno, vrhunska napetost *Mojsija* nije jednostavno između božanske transcendencije i njezine reprezentacije u glazbi, nego — inherentno glazbi samoj — između »zborskog« duha vjerske zajednice i dvojice pojedinaca (*Mojsija* i *Arona*) koji se ističu kao subjekti; na isti način, u *Parsifalu*, Amfortas i sam Parsifal ističu se kao jaki pojedinci — nisu li Amfortasove dvije »tužbalice« najsnagažniji dijelovi *Parsifala*, koji implicitno potkopavaju poruku odricanja od subjektivnosti? Glazbena suprotnost između jasnoga zborskog stila zajednice Grala i kromatizma Klingsorovog univerzuma radikalizira se u *Mojsiju i Aronu* u obliku suprotnosti između Mojsijeve *Sprechstimme* i Aronove pune pjesme — u oba slučaja napetost ostaje nerazriješena.

O Schoenbergovu *Mojsiju i Aronu* uvijek treba imati na umu da je to nastavak drugog opernog projekta koji je, premda je razmatrao isti problem, ostao tek u nacrtu: *Biblijski put*, glazbena drama o sudbini židovskog naroda. Kako bi stekli novu domovinu, Židovi koloniziraju neku afričku zemlju; kada im zaprijeti pobuna domorodačkog stanovništva, razviju tajanstveno novo oružje masovnog uništenja (zrake smrti koje guše sva živa bića) — kamo smjestiti tu fantaziju, koja se u literaturi o Schoenbergu uglavnom samilosno ignorira? Doduše, u planiranom finalu drame Židovi se odriču upotrebe tog oružja, a to odricanje odvija se u nedvojbeno najčudnovatijem slučaju hegelovskog *Aufhebunga* brutalnog uništenja u duhovnu potragu: Židovi obećavaju da će, umjesto da se posluže smrtonosnim zrakama, zračiti samo duhovnu moć svoje čiste vje-

re — ukratko, širenje njihove vjere je sublimirani oblik smrtonosnoga kemijskog rata...<sup>5</sup>

Schoenberg je zamislio vodu koji bi pokušao dijelom biti Mojsije, nositelj božanske poruke koji ima govornu manu, i Arona, političkog aktivista koji je znao kako pripremiti ljude za ispunjenje svojih snova, ne zazirući od »izvodenja čuda«, i planirajući istinsku borbu za posjedovanje zemlje. *Mojsije i Aron* stoga slijedi *Biblijski put*: prvo dobivamo sintezu, a potom njezin neuspjeh. Max Aruns, junak *Puta*, nemoguća je sinteza *Mojsija i Arona* (kako mu već i ime govori), a u Schoenbergovoj obradi »Jedan se razdvaja na Dvojicu«: Max Aruns dijeli se na Mojsija i Arona.

U Schoenbergovoj drami prognanici prvo provode razdoblje sazrijevanja u zemlji pripreme, kao što su Hebreji činili u pustinji. Schoenberg tu zemlju naziva Asmongaea, a vladar te zemlje obećao je Maxu Arunsu zaštitu i pomoć njegovu narodu. U razgovoru između Maxa Arunsa (oštromnoga političkog mislioca) i bivšeg skeptika dijalog odjekuje proročki: »Ljudi ne mogu zauzeti položaj u zemlji naseljenoj neprijateljima«, kaže Aruns (koji je odabrao svojevrsnu Novu Palestinu kao teritorij za okupljanje prognanika). U poticajnom govoru u »Imigracijskom centru« Aruns tvrdi: »Kao što je učinio za Židove kod Jerihona, Bog nam je dao moćno oružje kojim ćemo svladati neprijatelje: imamo vlastite trube jerihonske! Izum... nam omogućuje da usmjerimo zrake bilo kamo na globusu i one će na bilo kojoj udaljenosti apsorbirati kisik iz zraka i ugušiti sva živa bića.« (To je napisano 1926.) Kada se odnosi sa zemljom domaćinom zakompliciraju, židovske mase se pobune, Aruns biva svrgnut i mladi Guido preuzima ulogu biblijskog Jošue. Odvest će narod u Obećanu zemlju, i

kao što gotovo uopće ne kćimo usmjeriti te novootkrivene, smrtonosne zrake materijalne moći nekamo na ovu zemlju, kao što se gotovo uopće ne kćimo osvjećivati ni biti nasilni prema bilo kojem narodu, s istom odlučnošću, naprotiv, kćimo ozračiti... svijet prosvetjujućim zrakama svoga vjerovanja... kako bi urođio novim duhovnim životom... Imamo neposredan cilj: želimo se osjećati sigurno kao narod. Želimo biti sigurni da nas nitko ne može prisiliti ni na što, da nas nitko ne može sprječiti ni u čemu.

Duboka dvomislenost toga rješenja naznačena je upravo ustrajnošću označitelja »zračenje«: u svojevrsnom pseudohegelovskom *Aufhebungu*, zračenje kemijskog rata internalizira/spiritualizira se u zračenje židovske duhovnosti na druge. No, kako će se Židovi »osjećati sigurni kao narod« ako ne uz pomoć svojevrsne vojne obrane koja će jamčiti mjesto s kojeg će moći zračiti svoju duhovnost? Ako ništa drugo, Židovi će se morati osloniti na smrtonosne zrake kao trajnu prijetnju koja ugrožava njihovu sigurnost: ne namjeravamo ih uopće upotrijebiti, ali imamo ih...

Dakle, što može uslijediti nakon tog sloma? Tu sam u iskušenju da se vratim na polazište: rossinijevsku komediju. Nakon potpunog raspada subjektivnosti koja se izražava, iznova se pojavljuje komedija — ali čudnovate, pomaknute

5 Vidi »Der biblische Weg«, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, sv. XVII, br. 1–2, ur. Paul Zukofsky (Los Angeles: University of California Press, 1996.).

vrste. Nakon *Mojsija i Arona* slijedi imbecilno komični *Sprechgesang* opere *Pierrot Lunaire*, osmijeh ludaka koji je toliko shrvan boli da nije u stanju poj-miti svoju tragediju — poput osmijeha mačke u crtanim filmovima, kad joj ptice lete oko glave nakon što dobije udarac čekićem u glavu. Komedija stupa na pozornicu kada je situacija u toj mjeri zastrašujuća da je se ne može smatrati tragedijom — stoga je komedija jedini ispravan način da se snimi film o koncentracijskim logorima: u snimanju tragedije o koncentracijskim logorima ima nečeg lažnog.

### ***Wagner kao teoretičar fašizma***

Možda nam takvo čitanje omogućuje i da vezu između *Parsifala* i *Prstena* vidi-mo u novom svjetlu. *Prsten* prikazuje poganski svijet koji, slijedeći svoju inhe-rentnu logiku, mora završiti u općoj katastrofi; no neki tu katastrofu prežive, bezimena gomila čovječanstva koja tiho svjedoči samouništenju Boga. U jedin-stvenom liku Hagenu, *Prsten* nudi i prvi portret onoga što će se poslije pretvo-riti u fašističkog vodu; međutim, budući da je svijet *Prstena* poganski, zahva-ćen u edipovski obiteljski sukob strasti, u njemu se ne može ni razmotriti problem kako to čovječanstvo, sila Novoga, treba sebe organizirati — kako doz-na-ti istinu o svome mjestu; to je zadaća za *Parsifal*, koji stoga logički slijedi *Prsten*. Sukob između edipovske dinamike i postedipovskog univerzuma upisan je u samome *Parsifalu*: Klingsorove i Amfortasove pustolovine su edipovske, te je ono što se dogada u Parsifalovu velikom zaokretu (njegovu odbijanju Kundry) upravo to da on ostavlja iza sebe edipovski incestni erotizam i otvara se prema novoj zajednici.

Mračni lik Hagena duboko je ambivalentan: premda se na početku prika-zuje kao mračni spletkar, i u *Pjesmi o Nibelunzima* i u filmu Fritza Langa, izranja kao najveći junak cijelog djela i na kraju se iskupljuje kao vrhovni ju-nak *Nibelungentreue*, vjernosti do smrti jednom cilju (ili, bolje rečeno, Gospo-daru koji predstavlja taj cilj), koji se ostvaruje u završnom pokolju na Atilinom dvoru. Pritom je na djelu sukob između vjernosti Gospodaru i naših svakod-nevnih moralnih obveza: Hagen predstavlja svojevrsno teleološko potiskivanje morala u ime vjernosti; on je istinski »*Gefolgsmann*«.

Značajno je što samo Wagner prikazuje Hagena kao lik Zla — nije li to naznaka da Wagner ipak pripada modernoj ravnini slobode? I nije li Langov povratak pozitivnom liku Hagenu naznaka da je dvadeseto stoljeće obilježilo ponovnu pojavu novog barbarstva? Wagnerov genij ispravno je predosjetio us-pon lika fašističkoga nesmiljenoga izvršnog dužnosnika koji je istodobno i de-magog koji podjaruje (prijetimo se Hagenova zastrašujućeg *Männerruf*) — što dopunjuje njegovu drugu valjanu intuiciju, onu o histeričnoj ženi (Kundry) mnogo prije nego što je taj lik preplavio europsku svijest (u Charcotovoj klinici, u umjetnosti od Ibsena do Schoenberga).

Hagen je protofašist zbog svoje uloge u bezuvjetnoj podršci slabom vladaru (kralj Gunther): on za Gunthera obavlja »prljave poslove« koji, premda su nužni, moraju ostati skriveni od pogleda javnosti — »Unsere Ehre heisst Treue«. Kao takav, Hagen nije »Guntherov falus« — to je prije sam Siegried koji očito poprima tu ulogu kad za njega svladava, kroti i siluje Brünnhilde; on je falusan zbog same činjenice da djeluje kao Guntherov sablasni dvojnik. (Kada se u nedavnom njemačkom bestseleru *Hagen von Tronje* Wolfganga Hohlbeina Hagen na kraju u potpunosti rehabilitira, to ne bismo trebali očitati kao potvrdu njemačke autoritarnosti nego kao odbacivanje kulta junaka Siegfrieda: Hohlbeinov Hagen je složena osoba koja je do usiju zaljubljena u Kriemhildu. Drugim riječima, tu imamo posla s »psihologizacijom« Hagena kao cijenom njegove rehabilitacije — nešto slično onome što je učinio John Updike u svojem *Gertrude and Claudius*.)

To stajalište, svojevrsni zrcalni obrat »lijepo duše« koja odbija zaprljati ruke, u najčišćem obliku nalazimo u desničarskom divljenju junacima koji su spremni obaviti nužne prljave poslove: lako je učiniti nešto plemenito za svoju zemlju, pa čak i žrtvovati svoj život za nju — a mnogo je teže počiniti *zločin*, za svoju zemlju kada je to potrebno... Hitler je vrlo dobro znao igrati tu dvostruku igru s obzirom na holokaust, služeći se Himmlerom kao svojim Hagenom. U govoru vodama SS-a u Posenu 4. listopada 1943. Himmler je posve otvoreno govorio o masovnom ubijanju Židova kao »veličanstvenoj stranici naše povijesti, koja nikad nije bila napisana i nikada ne može biti napisana«, izričito uključujući ubijanje žena i djece. »Nisam smatrao opravdanim istrebljivati muškarce — to jest, ubijati ih ili naredivati da ih se ubija — a dopustiti da osvetnici u obliku djece odrastu za naše sinove i unuke. Morali smo donijeti tešku odluku kako bi taj narod nestao s lica zemlje.«

To je Hagenova *Treue* dovedena do krajnosti — nije li paradoksalna cijena Wagnerova negativnog prikaza HAGENA njegovo *požidovljenje*? U mnogo novijih historicističkih radova pokušalo se iznijeti na vidjelo kontekstualno »istinsko značenje« Wagnerovih likova i tema: blijadi Hagen zapravo je Židov koji masturbira, Amfortasova rana zapravo je sifilis... Ideja vodilja je da Wagner mobilizira povijesne kodove poznate svima u njegovoj epohi: kada tko zatetura, zapjeva kreštavo visokim glasom ili čini nervozne geste, »svi znaju« da je to Židov, pa je Mime iz *Siegfrieda* karikatura Židova; strah od sifilisa kao bolesti u slabinama prouzročene snošajem s nečistom ženom bio je opsesija druge polovice devetnaestog stoljeća, pa je bilo »jasno svakome« da se Amfortas zapravo zarazio sifilisom od Kundry... Marc Weiner razvio je najizražajniju verziju takvoga dešifriranja usredotočivši se na mikroteksturu Wagnerovih glazbenih drama — način pjevanja, geste, mirisi: antisemitizam je na djelu u Wagnerovim operama na toj razini onoga što bi Deleuze nazvao predsubjektnim afektima, premda se Židove ne spominje izričito u načinu na koji Beckmesser pjeva, u načinu kako se Mime žali...

## Marksizam protiv historicizma

No prvi problem koji se pritom javlja u tome je što takvi uvidi, čak i ako su točni, ne pridonose mnogo relevantnom razumijevanju djela koje se razmatra. Često čujemo da, želimo li razumjeti umjetničko djelo, moramo znati njegov povijesni kontekst. Suprotstavljajući se tom historicističkom općem mjestu, trebali bismo tvrditi da previše povijesnog konteksta može zamutiti pravi doticaj s umjetničkim djelom — na primjer, da bismo istinski percipirali *Parsifala*, morali bismo *apstrahirati* takve povijesne zanimljivosti, *dekontekstualizirati* djelo, otrgnuti ga od konteksta u koji je prvotno bio umetnut. Stoviše, upravo sâmo umjetničko djelo nudi kontekst koji nam omogućuje da ispravno razumi-jemo danu povijesnu situaciju. Kad bi danas netko posjetio Srbiju, izravan doticaj sa sirovim podacima ostavio bi ga u stanju zburjenosti. No kad bi pročitao nekoliko književnih djela i video nekoliko reprezentativnih filmova, oni bi ne-sumnjivo pružili kontekst koji bi mu omogućio da sirove podatke smjesti u okvir svog iskustva. Stoga ima neočekivane istine u staroj ciničnoj mudrosti iz staljinističkog Sovjetskog Saveza: »Laže kao da je svjedok!«

Postoji još jedan, dublji problem s takvim historicističkim dešifriranjem: nije dovoljno »dešifrirati« Albericha, Mimea, Hagenu i tako dalje kao Židove i ustvrditi da je *Prsten* jedan veliki antisemitski pamflet, priča o tome kako su Židovi, odbacujući ljubav i odlučujući se za moć, unijeli pokvarenost u univer-zum; dublja je činjenica da *antisemitski lik samoga Židova nije izravan konačan referent nego već kodirana šifra ideoloških i društvenih sukoba*. (A isto vrijedi i za sifilis: u drugoj polovici devetnaestog stoljeća to je bio, zajedno s tuberkulo-zom, drugi veliki slučaj »bolesti kao metafore« [Susan Sontag], koji je služio kao kodirana poruka o društveno-seksualnim sukobima i stoga su ljudi bili u toj mjeri opsjednuti njime — ne zbog njegove izravne i stvarne prijetnje nego zbog ideološkog ulaganja viška u njega.) U prikladnom čitanju Wagnera trebalo bi se uzeti tu činjenicu u obzir, i ne tek »dešifrirati« Albericha kao Židova, nego i pitati: *kako se Wagnerovo kodiranje odnosi prema »prvotnom« društvenom sukobu, kojega je »Židov« (tj. njegov antisemitski lik) već šifra?* Dakle, sliku komplicira njena cirkularna struktura: dok je lik »Židova« referent kodiran u Wagnerovoj osudi požude za moći i bogatstvom i tako dalje, društveni kontekst lika-šifre »Židov« takoder je kapitalistička pohlepa za bogatstvom (referencija koju »židovska zavjera« nudi je svojevrsna naturalizirana, lažna genealogija kapitalizma). Stoga nema potrebe tragati za drugim, »dubljim« sadržajem skrivenim iza lika »Židova« — sve je tu, a mi trebamo samo pomaknuti perspektivu na kapitalističku dinamiku i u njoj razabratи šifru te dinamike.

Sljedeći protuargument je taj da Siegfried, Mimeov protivnik, ni u kojem slučaju nije jednostavno prelijepi arijevski plavokosi junak — njegov portret mnogo je ambivalentniji. Kratki posljednji prizor 1. čina *Sumraka bogova* (Siegfriedovo nasilno otimanje Brünnhilde; pod krinkom *Tarnhelma*, Siegfried se pretvara da je Gunther) šokantna je i krajnje brutalna međuigra nalik na sa-blascu noćnu moru. Taj prizor još je zanimljiviji zbog jedne od velikih nelo-gičnosti u *Prstenu*: zašto Siegfried, nakon što je brutalno svladao Brünnhilde,

stavlja mač između njih dvoje kada liježu, kako bi dokazao da neće voditi ljudav jer on naprsto čini uslugu prijatelju, slabom kralju Guntheru? *Kome* on to mora dokazivati? Zar Brünnhilde ne bi trebala misliti da je on Gunther? Prije no što bude svladana, Brünnhilde maskiranom Siegfriedu pokazuje ruku s prstenom na njoj, vjerujući da će je prsten zaštititi; kada joj ga Siegfried grubo skine s ruke, ta se gesta može pročitati kao ponavljanje prve krajne nasilne otimačine prstena u 4. prizoru *Rajninog zlata*, kada Wotan skida prsten s Alberichove ruke. Užas toga prizora u tome je što prikazuje ogoljenu Siegfriedovu okrutnost u njezinu sirovu stanju: Siegried se nekako »depsihologizira« i otkriva se kao neljudsko čudovište, to jest, kakav »uistinu jest«, lišen svoje varljive krinke — *to* je učinak napitka na njega.<sup>6</sup>

Zapravo, u Wagnerovu Siegfriedu ima nesputane »nevine« agresivnosti, nagona da izravno prijede na čin, da samo nastavi i skrši sve što mu ide na živce — kao u Siegfriedovim riječima upućenim Mimeu u I. činu *Siegfrieda*: »Dok te gledam kako stojiš, / Vučeš se i guriš, / Poslušno se saginješ, škiljiš i trepćeš, / Čeznem da te zgrabim za kimavi vrat / I svršim s tvojim odurnim treptanjem!« (Izvorni njemački tekst zvuči još dojmljivije: »Seh'ich dich stehn, gangeln und gehn, / Knicken und nicken, / Mit den Augen zwicken, / Beim Genick möcht' ich den Nicker packen, / Den Garaus geben dem garst'gen Zwicker!«). Isti izljev ponavlja se dvaput u II. činu: »Das elige Nicken / Und Augenzwicken, / Wann endlich soll ich's / Nicht mehr sehn, / Wann werd ich den Albernen los?« (»To vučenje i vrebanje, / Te oči što trepaju — / Koliko dugo moram / Trpjeti prizor taj? / Kad ću se te budale riješiti?«), i, samo malo dalje: »Grade so garstig, / Griesig und grau, / Klein und krumm, / Höckrig und Hinkend, / Mit hängenden Ohren, / Triefigen Augen — / Fort mit dem Alb! / Ich mag ihn nicht mehr sehn.« (»Vuče se i vreba, / Otrcan i siv, / Malen i poguren, / Šepav i grbav, / Klempavih ušiju, praznih očiju... / Sklonite mi ga s očiju! / Da ga više ne vidim!«) Nije li to elementarna odvratnost, odbojnost koju osjeća ego suočen sa stranim tijelom uljeza? Lako možemo zamisliti neonacističkog *skinheada* kako izgovara upravo iste riječi isluženom turskom gastarabajteru...<sup>7</sup>

Na kraju, ne zaboravimo da u *Prstenu* izvor svega zla nije Alberichov kobni izbor u prvom prizoru *Rajninog zlata*: davno prije tog dogadaja Wotan je poremetio ravnotežu prirode time što je podlegnuo zovu moći, dao prednost moći nad ljubavlju — iščupao je i uništio Drvo Svetoga pretvorivši ga u koplje u koje je upisao rune kao izraz pravila svoje vladavine; iskopao si je i jedno oko kako bi stekao uvid u unutarnju istinu. Stoga zlo ne dolazi Izvana — spoznaja Wotanova tragičnog »monologa s Brünnhilde« u II. činu *Walküre* glasi da je za Alberichovu moć i izglede »kraja svijeta« kriv sam Wotan, njegov etički neuspjeh — hegelovskim jezikom rečeno, vanjska suprotnost posljedica je unu-

6 Ne upućuje li Wotanovo poimanje Siegfrieda u *Prstenu* — samo slobodno ljudsko biće začeto protiv volje bogova, nesputano njihovim zakonom, može iskupiti njihovu krivnju — i na kri-stološku dimenziju? Nije li Siegfried čovjek koji se žrtvuje radi krivnje bogova?

7 Kada Nietzsche u *Slučaju Wagner* porugljivo odbacuje Wagnerov univerzum, ne upućuje li njegov stil na te retke? Sam Wagner Nietzscheu je bio u toj mjeri odbojan — a u tome ima i neke pjesničke pravde, jer je Mime zapravo Wagnerov ironični autoportret.

tarnjeg proturječja. Stoga nije čudo što se Wotana naziva »Bijeli Alb«, suprotno »Crnome Albu«, Alberichu — uostalom, Wotanov izbor je s etičkog stajališta gori od Alberichova: Alberich je čeznuo za ljubavlju i pribjegao je moći tek nakon što su ga Rajske djevice odbile i okrutno mu se rugale; a Wotan je pribjegao moći nakon što je u potpunosti uživao u plodovima ljubavi i zasitio ih se. Trebali bismo imati na umu i da se nakon svoga moralnog kraha u *Walküre* Wotan pretvara u »Lutalicu« — lik Lutajućeg Židova, poput prvog velikog Wagnerova junaka, Letećeg Holandeza, toga »Ahasver des Ozeans«.

Isto vrijedi i za *Parsifala*, u kojemu nije riječ o elitističkom krugu čistokrvnih kojima prijeti izvanska kontaminacija (kopulacija sa Židovkom Kundry). Ta slika pati od dva problema: prvo, Klingsor, zli čarobnjak i Kundry gospodar, i sam je bivši vitez Grala, on dolazi iznutra; drugo, ako doista pomno pročitamo tekst, ne možemo izbjegći zaključak da istinski izvor zla, primordijalne neravnoteže koja je razorila zajednicu Grala, počiva u samom njezinu središtu — u izvoru nesreće je Titurelova ekscesivna fiksacija na uživanje u Gralu. Istinski lik zla je Titurel, taj odvratni *père-jouisseur* (možda podoban divovskim crvolikim članovima Svetmirskog ceha iz *Dine Franka Herberta*, čija su tijela jezovito izobličena zbog njihova pretjerana uživanja u »začinu«).

Dakle, to ruši antisemitsku perspektivu prema kojoj poremetnja uvijek u konačnici dolazi izvana, u obliku stranoga tijela koje narušava ravnotežu društvenog organizma: za Wagnera, uljez izvana (Alberich) tek je sekundarno ponavljanje, izvanjenje apsolutno imanentne neskladnosti/sukoba (Wotanova). S mislima na Brechtovo slavno »Što je pljačka banke prema osnivanju nove banke?«, u iskušenju sam upitati »Što je kad siroti Židov ukrade zlato u usporedbi s nasiljem arijskog (Wotanova) utemeljenja vladavine zakona?«

Jedan od znakova tog inherentnog statusa poremetnje je neuspjeh velikih finala Wagnerovih opera: formalni neuspjeh pritom upućuje na ustrajnost društvenog sukoba. Razmotrimo najveće od svih, majku svih finala, finale *Sumraka bogova*. Dobro je poznata činjenica da u posljednjim minutama te opere orkestar izvodi bogatu i zamršenu mrežu tema, u biti ništa manje nego rekapitulaciju tematskog obilja cijelogra *Prstena* — nije li ta činjenica krunski dokaz da ni sam Wagner nije bio siguran u to što konačna apoteoza *Prstena* znači? Nije bio siguran pa je poduzeo svojevrsni »skok prema naprijed« i sve teme nabacao zajedno... Tako kulminirajuća tema »Iskuljenje ljubavlju« (prelijepa i strastvena melodijska linija koja se prethodno pojavila samo u III. činu *Walküre*) nužno podsjeća na jedak komentar Josepha Kermana o posljednjim notama Puccinijeve *Toske* u kojima orkestar bombastično rekapituilira »prelijepu« patetičnu melodijsku liniju Cavaradossijeve »E lucevan le stelle«, kao da, ne znajući što bi, Puccini jednostavno očajnički ponavlja »najučinkovitiju« melodiju iz prethodne partiture, ignorirajući svaku narativnu i emocionalnu logiku.<sup>8</sup> A što ako je Wagner učinio *upravo to isto* na kraju *Sumraka bogova*? Nesiguran u konačan obrat koji bi trebao stabilizirati i jamčiti značenje cjeline, pribjegao je prelijepoj melodiji čiji učinak je donekle nalik »što god sve ovo mo-

8 Joseph Kerman, *Opera as Drama* (Berkeley: University of California Press, 1988.).

glo značiti, zajamčimo da će zaključni dojam biti dojam nečega trijumfalnog i snažnog u svojoj iskupljujućoj ljepoti...« Ukratko, što ako ta konačna tema izvodi *praznu gestu*?

Svršetak *Sumraka bogova* nema samo dvije nego čak tri verzije, koje je najbolje označiti imenima Feuerbacha, Bakunjina i Schopenhauera: vladavina ljudske ljubavi, revolucionarno uništenje staroga svijeta, rezignacija i povlačenje od svijeta. U istom smislu, uopće nije jasno kako bismo trebali shvatiti gomilu ljudi i žena koji »u najdubljoj emociji« svjedoče konačnom razaranju u vatri i potopu — tko su oni? Utjelovljuju li oni doista novo, oslobođeno društvo?<sup>9</sup> Promjena s rano revolucionarnog na »zrelog« schopenhauerovskog Wagnera obično se shvaća kao prijelaz s humanističkog vjerovanja u mogućnost revolucionarne promjene u postojeću društvenu stvarnost — naime, vjerovanja da je naša stvarnost bijedna zbog nenužnih, povijesnih razloga — na »dublju« spoznaju da je stvarnost *kao takva* bijedna, a jedino istinsko iskupljenje krije se u povlačenju od nje u ponor »Noći Sviljet« — i čini se da je lako prokazati taj prijelaz kao elementarnu ideošku operaciju, operaciju izdizanja nenužne povijesne prepreke u a priori transcendentalno ograničenje. No, što ako stvari nisu tako jednostavne? Što ako se revolucionarno stajalište prema postojećem društvenom poretku može održati i »pesimističkim« shvaćanjem propalog univerzuma, kao što se čini da je slučaj čak i s Brechtom? Ukratko, ključno pitanje glasi: je li Wagnerovo rano shvaćanje revolucije doista posve »ukinuto« u metafizičkom obratu kasnoga Wagnera? Što ako nas pomak prema pesimističkoj metafizici prisiljava da iznova postavimo pitanje društvene promjene, iz nove perspektive?

Ono što bismo trebali smatrati problematičnim kod Wagnera upravo je sama naivnost njegove rane »revolucionarne« teorije o prvoj »izdaji« ljubavi koja je stvorila moć — cijela ta historizacija feuerbachovske antropologije ljubavi.<sup>10</sup> Ne treba li odbaciti shvaćanje primordialne harmonije iz koje izranja

- 
- 9 Još je nešto zanimljivo o Wagnerovu *Prstenu*: Wagner je obradio samo prvi dio *Pjesme o Nibelunzima*, naime, *Prsten* završava Siegriedovom smrću — a što je s drugim dijelom, Kriemhildinom osvetom, kada se Kriemhild udaje za Attilu i iskoristava ga da ubije Hagena, Gunthera i sa njihov rod? Nije li ta tema izdaje i strastvene osvete Verdi u najčišćem obliku (nije čudno što se u finalu II. čina *Sumrak bogova* približava temi strastvene osvete i tada slušamo trijumfalni verdijevski trio, strogo zabranjen Wagnerovim samonametnutim pravilima!) — a iznenadenje je u tome što je Verdi uistinu i napisao *Attilu*: to je jedan od njegovih ranih radova (premijera je bila 17. ožujka 1846. u Veneciji), sa zapletom punim strasti i osvete koji uopće ne zaostaje za *Nibelunzima*. Opera počinje s Attilinom vojskom koja slavi pobedu nad gradom Akyilejom. Veliča se Wodan i general koji dolazi i sjeda na prijestolje. Odabella predvodi skupinu zatvorenicu koje objavljuju svoj nepobjedivi duh. Borile su se uz svoje muškarce, za razliku od Attilinih žena. Attila postaje općinjen njome i nudi joj dar po izboru. Ona zatraži mač i on joj daje vlastiti. Ona objavljuje da će se tim mačem osvećivati za sve što je izgubila. Dolazi Ezio i nudi cijeli svijet Attili ako mu ostavi Italiju. Attila izjavljuje da će cijela Italija biti njegova i kreće u rat. Tijekom primirja Attila dolazi vjenčati se s Odabellom i nalazi je u zagrljaju Foresta i u društvu s Eziom. Attila kori sve troje i Odabella ga izbode na smrt.
- 10 No treba nešto reći i o mlađom, revolucionarnom Wagneru. Godine 1848. Wagner je u biti zahtijevao socijalnu revoluciju kako bi se stvorili uvjeti za ispravno izvođenje njegovih opera — ali to ipak nije argument *protiv* njega. Zašto to ne bi bio posve valjan argument? Prvo, imajući na umu antagonizam između umjetnosti i društva, stvaranje uvjeta njihova pomirenja

moć, činom nasilnog prisvajanja koji remeti ravnotežu? Nije li srž fašizma upravo ponovno uspostavljanje te ravnoteže likvidiranjem ekscesivnog elemenata koji je stvorio neravnotežu i antagonizam (Židova)? Sažeto rečeno: prianjajući uz mit netaknute prirode koja biva razglobljena prvočnim činom zla, odabirom moći umjesto ljubavi, Wagner je zaboravio uzeti u obzir osnovnu Darwinovu pouku, naime upravo to da takva priroda ne postoji.

*Dok je Lamarck snažno isticao razumnost i istinitost prirode, Darwin je uživao u njenim ekscentričnostima i hirovima, a katkad čak i u njenoj gluposti. Tražio je ono marginalno, ono iznimno, kako bi potkrijepio svoj argument za prirodnu selekciju... Moglo bi se reći da priroda uživa u nagomilavanju proturječja kako bi razriila svaki temelj za teoriju unaprijed postojeće harmonije između vanjskog i unutarne svijeta.*

*Tu imamo samu srž darvinizma. Nema posebnog čina stvaranja, nema savršene prilagodbe, nema nikakvog uskladišavanja s umom svijeta. Darwinovu imaginaciju privlačilo je upravo ono neskladno.<sup>11</sup>*

S obzirom na taj arhiideoški pojam primordijalne neravnoteže, riječ je o pomaku s ranog, »revolucionarnog« Wagnera koji je želio obnoviti harmoniju ljubavi ukidanjem državne moći, na kasnog, »schopenhauerovskog« Wagnera koji je shvaćao »doista postojeću« vanjsku stvarnost društvenog života *kao takvog* kao lažnu domenu koju treba nadići ne uspostavom novoga društvenog poretka nego odbacivanjem same stvarnosti i uranjanjem u ekstatični zanos Noći. Uostalom, treba dati prednost drugoj verziji jer se ona temelji na spoznaji da »stvarnost« *kao takva* nastaje kao posljedica određenog poremećaja, neravnoteže — tu bismo se mogli usredotočiti na osnovni narativni okvir *Prstena*: stvari se dogadaju, priča se pripovijeda, sve dok prsten kola — to jest, počinje kada prsten (ili, ipak, zlato) biva ukraden, a završava kada se prsten vraća Rajni (stoga bi možda prikladan podnaslov tetralogije, u stilu romana iz osamnaestog stoljeća, mogao glasiti »Tužna pripovijest o tome kako su tri putene, ali nevine djevojke koje su živjele u dubinama Rajne izgubile i potom vratile svoje blago«). Zar to ne objašnjava »odbacivanje kastracije«, antiedipovsko proincestno Wagnerovo stajalište koje je očitao Claude Lévi-Strauss? Možda primordijalna katastrofa za Wagnera nije toliko izdaja ljubavi radi moći nego edipovska vladavina kolanja? Dakle, što ako je ono što Wagner poima kao Pad zapravo (ne toliko Spasenje koliko) eksplozivno otvaranje, pojava istinske ljudske slobode? U tom smislu trebali bismo protumačiti pokušaje da se rehabilitira Hagen. Može li se stoga reći da ono što Wagner ne vidi jest nasilna priroda same ljubavi — ljubav je primordijalni čin nasilja, okrutno privilegiranje jednog objekta na račun svih drugih, čin koji postavlja ljubavnika u svojevrsno opsadno stanje?

---

konačan je cilj revolucionarne politike. Drugo, revolucija se ne izvodi zbog idealnih, apstraktnih ciljeva nego zbog pojedinačnih potreba; svaki pojedinac može odlaziti i u krajnju idiosin-kraziju (osobnu ljubomoru) — ta mnoštvenost ni u kojem smislu ne utječe na »objektivni revolucionarni cilj.

11 Jeremy Campbell, *The Liar's Tale* (New York: Norton, 2001.), str. 27.

To nas vraća Wagnerovu antisemitizmu: kada se Wagnera brani tvrdnjama u stilu »ne smije se retroaktivno osudivati djela iz devetnaestog stoljeća i bacati na njih sjenu holokausta«, odgovor bi trebao glasiti da upravo tu treba primijeniti Benjaminovo shvaćanje da su neki tekstovi poput nedovršene tekture tragova, ili nerazvijenih filmova koji postaju posve čitljivi tek naknadno, u kasnijem razdoblju, kada se njihove posljedice ostvare. No antisemitizam ipak nije skrivena konačna »istina« Wagnerovog univerzuma: prvo, nije skrivena nego se otvoreno prikazuje tako da je svi mogu vidjeti; drugo, čak i kad je antisemitska poruka očita u njegovu djelu, Wagner je potkopava, distancira se od nje upravo svojom umjetničkom praksom. Mime je možda portret odbojnog Židova koji je suprotnost junačkoj mladosti i snazi Siegfriedovoj, no zar se Siegfiedov grub izraz odbojnosti prema Mimeu ne prikazuje (barem implicitno) kao sam po sebi odbojan? Treći i presudni moment: ne zaboravimo da prvi punokrvni wagnerovski junak, koji se nalazi u arhetipskom wagnerovskom položaju bivanja nemrtvim, osudenim na beskrajno lutanje, nesposoban pronaći iskupljenje u smrti (i čeznuti za njim) još Leteći Holandez, a on je očito židovski lik, stvoren po uzoru na Ahasvera, Lutajućeg Židova (uostalom, glavni izvor za njega je Heine, židovski pjesnik!). Svi ostali Wagnerovi likovi su varijacije na Holandeza, uključujući i Lohengrina (ne čeka li i on nemirno u Monsalvatu na poziv dame u nevolji, kojim očekuje da će se iskupiti od dosadna i jalova života onđe, od »Monsalvatovih beživotnih zadovoljstava«?), Wotana pretvorenog u Lutalicu, pa i samu Kundry kao luteajuću Židovku (možda bismo tako trebali očitati tajanstveno »iskupljenje iskupitelju« iz finala *Parsifala*: što ako tu formulu primijenimo na Kundry, ženu-iskupiteljicu koju treba iskupiti?<sup>12)</sup>). Lohengrina možemo zamisliti kao paralelu s Holandezom: nije li i on u svojevrsnom limbu u Monsalvatu, u situaciji ne tako različitoj od Holandezova lutanja, očajnički čekajući da ga dama u nevolji pozove kako bi pobegao od monotonije Monsalvata? Lako ga možemo zamisliti kako pjeva vlastitu verziju Holandezove »Die Frist ist um...«, žaleći nad svojim sudbinom i čeznući za ženom koja mu neće postaviti kobno pitanje. I, poput Holandeza, kada se poveže sa ženom, on potajno čezne da mu ona postavi to zabranjeno pitanje jer se ne može suočiti s izgledima na dosadan bračni život i rado iznova izvodi dostojanstveno povlačeњe nakon što je okupljenoj gomili rekao tko je...

U *Lohengrinu* bismo trebali inzistirati na suprotnosti između mora i treba, »müssen« i »sollen«. Kada Lohengrin preklinje Elsu: »Nie sollst du mich befragen!«, to je zabrana moralnim apelom — ne »ne smiješ!« nego »ne bi trebala!« Elsino postavljanje pitanja je na drukčijoj razini, onoj »mora« — ona »ne može drugo nego« pitati, ne može učiniti drukčije, to je u biti njezina karaktera, gonjena je nesmiljenim nagonom (upravo frojdovskim *Trieb*) da ga postavi. »Mora« i »treba« stoga se odnose kao Realno i Simboličko: Realno nagona čiji se

<sup>12</sup> Osim toga, što ako tri lika Kundry (naivna pomagačica u I. činu, zavodnica u II. činu i sluškinja koja se kaje u III. činu) pročitamo u smislu klasične teme tri žene — tri kutijice za dragulje?

poziv ne može izbjegći (zato Lacan kaže da je status nagona etički); Treba kao simbolički ideal uhvaćen u dijalektici žudnje (ako ne biste trebali učiniti nešto, upravo ta zabrana stvara želju da to učinite). Kada »morate« nešto učiniti, to znači da nemate drugog izbora, čak i ako je to neugodno ili užasno: Fricka stjera Wotana u kut i on »mora« (»ne može drugo nego«) dopustiti ubojstvo Siegmunda, premda mu srce krvari zbog njega; on »mora« (»ne može drugo nego«) kazniti Brünnhilde, svoje najdraže dijete, utjelovljenje svoje najdublje težnje.<sup>13</sup> Tu Wagner nailazi na paradoks »ubijanja s piet«, od Talmuda (koji nas poziva da pravdu provodimo ljubavlju) do Brechtova dva ključna *Lehrstücke*, *Der Jasager* i *Die Massnahme*, gdje mladoga druga nježno i blago ubijaju njegovi sudrugovi.

### **Ljubav i njezine tegobe**

Samo *Rajnino zlato* je čista glazbena drama — na dva mesta u *Die Walküre* opera doseže najviše vrhunce, kao muška arija — Siegmundova »Winterstürme wichen« i Wotanova »Der Augen leuchendes Paar«. Lako je zamisliti da se obje te arije pjevaju kao popularne pjesme. (Premda se, barem u prvom slučaju, »arija« postupno pretvara u wagnerovsku glazbenu dramu u pravom smislu.) *Rajnino zlato* je Wagner »kao takav«, u svom najčišćem obliku: hegelovskim jezikom rečeno, »u svom pojmu« — ta opera jedinstvena je po tome što je to jedini čist primjer Wagnerove teorije glazbene drame, djelo u kojem je Wagner u potpunosti poštovao vlastita pravila koja je prethodno razradio u *Operi i drami*; u *Die Walküre* se »ljudska, i odveć ljudska« strast (i operna arija) silovito vraća i razara spone Wagnerova teorijskog zdanja. Nije čudno što se *Rajnino zlato* dogada samo među bogovima, čudovištima i patuljcima, bez ljudi (a prema Wagnerovu feuerbachovskom shvaćanju u to doba, čovječanstvo je jedina stvarnost): *Rajnino zlato* je svojevrsno virtualno preontološko kazalište koje nam pruža prikaz čistih potencijalnosti (božansko, čudovišno...) prije pojave stvarnoga ljudskog svijeta.<sup>14</sup> Cijela tetralogija potom slijedi preciznu unutarnju logiku: *Siegfried* se vraća nevinoj bajkovitoj čaroliji, dok nas *Sumrak bogova* baca u vulgarni univerzum političkih intriga i igre moći. Tu je na djelu svojevrsni Greimasov kvadrat: os *Rajnino zlato* — *Siegfried* suprotstavlja se osi *Walküre* — *Sumrak bogova*. Nadalje, postoji paralela između *Walküre* i *Sumraka bogova*: u oba slučaja I. čin završava situacijom spolnog čina (pri čemu se sam čin konzumira u prvom slučaju, a u drugom se odbacuje).

13 Istinitost Nietzscheove zajedljive primjedbe da su sve Wagnerove junakinje verzije Madame Bovary u potpunosti se potvrđuje bacimo li pogled na drugi čin *Die Walküre*: zar nema nečeg bitno komičnog u tome kako se Wotan nakon velikih junačkih bitaka boji suočiti s gnjevom svoje žene? I ne vrijedi li isto i za *Sumrak bogova*, u kojem Siegfried pada zbog obiteljskih spletaka? (Isti obrazac razabire se već u *Lohengrinu*.)

14 Prijelaz s orkestralnog interludija na pjev Rajnskih djevica u *Rajninom zlatu* treba pravilno izvesti: rezom uz istodobni nastavak, to jest inherentnu eksploziju/inverziju, otpuštanje unutarnje napetosti. (Isto vrijedi za Musorgskijeve *Slike s izložbe*), prijelaz s »Babe Jage« na »Vejlike kijevske dveri«.)

U studijama Wagnera održava se klišej da je trijumfalno finale *Rajninog zlata* lažno, prazan trijumf koji izražava krhkost božanske moći i njihov predstojeći pad — međutim, ne vrijedi li isto i za finale *Siegfrieda*? (Štoviše, je li finale *Rajninog zlata* uistinu plitko, izgrađeno na slabim temeljima te stoga osudeno na neuspjeh? Što ako mu upravo taj karakter krhkosti pruža ton tragične veličine? Što ako je ono tako dojmljivo ne unatoč nego upravo *zbog* te krhkosti?) Uzvišeni duet Brünnhilde i Siegfrieda kojim opera završava lomi se nekoliko minuta prije kraja, ulaskom teme koja najavljuje trijumfalno sjedinjenje para (a obično se naziva temom »sretne ljubavi« ili »ljubavne spone«) — ta tema je očito lažna (a da ne spominjemo bijedan neuspjeh zaključnog bučnobastičnog orkestralnog *tutti*, kojem nedostaje dojmljivost ulaska bogova u Valhalu u *Rajninom zlatu*). Kodira li taj neuspjeh Wagnerovu (nesvjesnu?) kritiku Siegfrieda? Prisjetimo se dodatne zanimljivosti da je ta tema gotovo jednaka — u bliskoj srodnosti — Beckmesserovoj temi u *Majstorima pjevačima* (tu spoznaju dugujem Gerhardu Kochu; III. čin *Siegfrieda* napisan je kada i *Majstori pjevači*)! Nadalje, ne upućuje li taj prazan, bombastičan neuspjeh završnih nota na predstojeću katastrofu Brünnhildine i Siegriedove ljubavi? Kao takav, taj »neuspjeh« dueta je strukturalna nužnost.<sup>15</sup> (No ipak bismo trebali pomno slijediti unutarnju trojnu strukturu tog dueta: cijela njegova dinamika je na Brünnhildinoj strani: ona dva puta mijenja svoje subjektivno stajalište, dok Siegfried ostaje na istom. Prvo Brünnhilde sa svoga uzvišenoga božanskog položaja radosno izjavljuje ljubav prema Siegfriedu; zatim, kad postane svjesna što znači njegovo strastveno udvaranje — gubitak njezina sigurnog, distanciranog položaja — iskazuje strah od gubitka identiteta i spuštanja na razinu ranjive smrtnice, muškoga plijena i pasivne žrtve. Čudesnom metaforom ona se usporeduje s prelijepom slikom u vodi koja se zamuti čim muška ruka izravno dotakne i poremeti vodu. Na kraju, ona se predaje Siegfriedovom strastvenom udvaranju i baca se u vrtlog.) No osim posljednjih taktova, III. čin *Siegfrieda*, barem od trenutka kad Siegfried slama Wotanovo koplje a Brünnhilde se budi, nije tek nepodnošljivo prelijepa nego i najkonciznija izjava o edipovskoj problematiki u specifično wagnerovskom stilu.<sup>16</sup>

Na putu prema čarobnoj gori na kojoj leži Brünnhilde, okružena plamenim zidom kroz koji može prodrjeti samo junak koji ne zna za strah, Siegfried prvo susreće Wotana, svrgnutog (ili, bolje rečeno, posustalog) vrhovnog boga pod krinkom latalice; Wotan ga pokušava zaustaviti, ali malodušno — on u biti želi da Siegfried slomi njegovo koplje. Nakon što to Siegfried bez ikakva poštovanja i učini, u svom neznanju pun prezira prema ogorčenom starom mudracu, on

15 Taj ljubavni duet također je jedan od povratak Verdiu kod Wagnera (najpoznatiji je osvetnički trio koji zaključuje III. čin *Sumraka bogova*, o kojemu je Bernard Shaw primjetio da zvuči poput urotničkog trija iz *Bala pod maskama*) — Gutman ga je opisao kao oproštaj od glazbene drame i zaokret prema »iznova otkrivenom cilju konačne velike opere« (Robert Gutman, *Richard Wagner* [New York, 1968.], str. 299).

16 Zar par Gutrunе (Kriemhilde) i Brünnhilde ne pripada nizu koji počinje s Antigonom i Brünnhilde, hladnih »nehumanih« žena koje prati njihova »humana« strastveno/patološka sjenja (Juliette i Justine, Gudrun Ensslion i njezina sestra)?

napreduje kroz plamen i ugleda čudesno stvorene kako leži u duboku snu. Misleći da oklop na prsima stvorena otežava disanje, on mačem reže njegove stremene; kad podigne oklop i ugleda Brünnhildina prsa, očajnički uzvikne: »Das ist kein Mann! [Ovo nije muškarac!]«. Dakako, ta nam reakcija ostavlja komičan dojam svojom pretjeranom neuvjerljivošću. No pritom bismo trebali imati na umu nekoliko stvari. Prvo, cijeli smisao priče *Siegfrieda* do tog trenutka u tome je što, premda je Siegfried proveo cijelu mladost u šumi, družeći se samo sa zlim patuljkom Mimeom, koji je tvrdio da mu je jedini roditelj, majka-otac, on je ipak zapazio da su u životinja roditelji uvijek par, te stoga želi vidjeti majku, ženski komplement Mimea. Siegfriedova potraga za ženom stoga je potraga za spolnom razlikom, a činjenica da je ta potraga istodobno potraga za strahom, za iskustvom koje će ga poučiti što strah jest, jasno pokazuje u smjeru kastracije — s osobitim obratom. U paradigmatski Freudovu opisu prizora kastracije (u njegovu kasnom, kratkom tekstu o fetišizmu), pogled otkriva odsutnost kada se očekuje prisutnost (penisa), dok ovdje Siegfriedov pogled otkriva suvišnu prisutnost (prsa — a moram li dodati da je tipičan wagnerovski sopran bujna pjevačica s velikim grudima, pa Siegfriedovo »Das ist kein Mann!« obično izaziva srdačan smijeh publike?).<sup>17</sup>

Drugo, trebali bismo imati na umu očitu nedosljednost u libretu koja upućuje na pravo razumijevanje tog prizora: zašto je Siegfried tako iznenaden time što nije ugledao muškarca kad već unaprijed naglašava da želi prodrijeti kroz plamen upravo kako bi ondje pronašao ženu? Kako kaže Latalici: »Daj mi mesta, dakle, jer ovaj put, znam, vodi prema usnuloj ženi.« Nekoliko trenutaka poslije: »Ti se vrati, hvalisavče! Ja moram onamo, u goruće srce plamena, Brünnhildi!« Iz toga bismo trebali izvući jedini mogući zaključak: *premda je Siegfried uistinu tražio ženu, nije očekivao da ona neće biti muškarac*. Ukratko, tražio je ženu koja bi bila — ne isto što i muškarac nego simetrična dopuna muškarcu, s kojim bi tvorila uravnoteženu označiteljsku dijadu: no, on pronađe nepodnošljiv manjak/višak... Ono što otkriva je višak/manjak koji binarni označitelj ne pokriva — naime, činjenicu da Žena i Muškarac nisu komplemen-tarni nego asimetrični, da ne postoji nikakva ravnoteža yina i yanga — ukratko, da ne postoji spolni odnos.

Stoga nije čudo da Siegfriedovo otkriće da Brünnhilde »nije muškarac« potiče izljev istinske panike koju prati gubitak stvarnosti, u kojoj Siegfried traži utočište sa svojom (nepoznatom) majkom: »To nije muškarac! Srce mi se vatrom pali; oči mi ispunja jeziva tjeskoba; osjetila mi se mute i gube! Koga u pomoć da pozovem? Majko, majko! Misli na mene!« Potom prikuplja svu svoju hrabrost i odlučuje poljubiti usne zaspale žene, premda će to značiti njegovu vlastitu smrt: »Tad ću isisati život iz ovih slatkih usana, *premda ću zbog tog mrijeti*.« Slijedi veličanstveno budenje Brünnhilde, a potom i ljubavni duet kojim opera završava. Važno je napomenuti da to prihvaćanje smrti kao cijene

<sup>17</sup> Kao da se poziva na taj prizor, Jacques-Alain Miller jednom se upustio u mentalni eksperiment i naveo druge moguće operatore spolne razlike koji bi mogla zamijeniti odsutnost/prisutnost penisa te spominje odsutnost/prisutnost prsa.

doticaja ženskoga Drugoga glazbeno prati odjek takozvane teme »odricanja«, vjerojatno najvažnijeg lajtmotiva cijele tetralogije. Prvi put se čuje u prvom prizoru *Rajninog zlata* kada, u odgovoru na Alberichov upit, Woglinde otkriva da »nur wer der Minne macht versagt / samo onaj tko se odrekne moći ljubavi« može osvojiti zlato; taj motiv se sljedeći put uočljivo pojavljuje krajem I. čina *Walküre*, u trenutku najveličanstvenije izjave ljubavi između Sieglinde i Siegmunda — malo prije nego što izvadi mač iz debla, Siegmund mu pjeva riječima: »Heiligster Minne höchste Not / najsjetiće ljubavi najviša potrebo.« Kako da pročitamo te dvije pojave zajedno? Što ako ih shvatimo kao dva fragmenta potpune rečenice koju je iskrivio »rad sna«, to jest, postala je nečitljiva tako što se podijelila na dvoje — dakle, rješenje bi bilo obnoviti potpun iskaz: »Najviša potreba ljubavi je da se odrekne vlastite moći.« To Lacan naziva »simboličkom kastracijom«: tko želi ostati vjeran svojoj ljubavi, ne smije je uzdignuti u izravan fokus svoje ljubavi nego se treba odreći njezina središnjeg položaja.

Možda bismo to mogli pojasniti izletom u ono najbolje (ili najgore) u hollywoodskoj melodrami. Osnovna pouka *Rapsodije* Kinga Vidora glasi: kako bi zabilježio ljubav voljene žene, muškarac mora dokazati da je sposoban preživjeti bez nje, da svoju misiju ili profesiju stavlja ispred nje. Dva su jasna izbora: (1) najvažnija mi je moja profesionalna karijera, a žena je tek zabava, afera za razonodu; (2) žena mi je sve, spremam sam se poniziti, odbaciti sve svoje javno i profesionalno dostojanstvo radi nje. Oba su pogrešna; oba vode prema tome da žena odbaci muškarca. Stoga poruka istinske ljubavi glasi: premda si ti meni sve, mogu opstatи bez tebe, spremam sam žrtvovati tebe zbog svoje misije ili profesije. Stoga je prava kušnja kojom žena provjerava muškarčevu ljubav zapravo ta da ga »izda« u presudnom trenutku njegove karijere (prvi koncertni nastup u navedenom filmu, presudni ispit, poslovni pregovori koji će odlučiti o njegovoj karijeri) — samo ako on izdrži tu kušnju i uspješno obavi svoj zadatak, premda je duboko traumatiziran njezinom izdajom, on će pokazati da je dostojan nje i ona će mu se vratiti. U osnovi toga je paradoks da ljubav, upravo kao Apsolut, ne treba postaviti kao izravan cilj — ona treba zadržati status nusproizvoda, nečega što dobivamo kao nezasluženu milost. Možda nema veće ljubavi od ljubavi između para revolucionara, kada su oboje ljubavnika spremni napustiti jedno drugo u svakom trenutku ako to revolucija zahtijeva.

Dakle, što se dogada kada Siegfried poljubi usnulu Brünnhilde, pri čemu taj čin zavreduje pratinju temom odbacivanja? Siegfried kaže da će poljubiti Brünnhilde »premda ču zbog tog mrijeti« — posezanje za Drugim Spolom uključuje prihvatanje vlastite smrtnosti. Prisjetimo se sada još jednog uzvišenog trenutka iz *Prstena*: dueta Siegmunda i Brünnhilde s kraja II. čina *Walküre* kada Brünnhilde u svojoj hladnoj, veličanstvenoj ljepoti pristupa Siegmundu i kazuje mu da će ubrzo umrijeti svaki smrtnik koji je vidi — ona mu zapravo govori da će ga odvesti u Valhallu, vječno boravište mrtvih junaka, nakon što izgubi bitku s Hundingom. Siegmund odbija njezinu ponudu ako mu se u Valhalli ne može pridružiti Sieglinde i daje prednost ljubavi bijedne smrtnice nad »hladnim radostima Valhalle / Wallhalls spröden Wonnen«. Siegmund se tako

doslovno odriče besmrtnosti — nije li to najviši mogući etički čin? Zaprepaštena Brünnhilde komentira njegovo odricanje: »Zar tako malo cijeniš vječno blaženstvo? Zar je ona tebi sve, ta sirota žena koja, umorna i tužna, tromo leži u tvom krilu? Možeš li zamisliti nešto manje slavno?« Ernst Bloch s pravom je napomenuo da u njemačkoj povijesti nedostaje više gesta nalik na Siegmundovu.<sup>18</sup>

No *kaju ljubav* on time odbacuje? Recimo to otvoreno: incestnu majčinsku ljubav. »Neustrašivi junak« je neustrašiv u mjeri u kojoj doživljava sebe kao zaštićenog po svojoj majci, majčinskom ovojnicom — »naučiti strahovati« zapravo znači naučiti da smo izloženi svijetu bez ikakva majčinskog štita. Važno je pročitati taj prizor u povezanosti s prizorom iz *Parsifala* u kojem Kundry ljubi Parsifala: u oba slučaja nevini junak spoznaje strah i/ili patnju preko poljupca koji je negdje između majčinskog i istinski ženskog. Sve do kraja devetnaestog stoljeća Crnogorci su obavljali neobičan obred prve bračne noći: navečer, nakon svadbe, sin bi legao u postelju s majkom, a kad bi zaspao, majka bi se potihno povukla i dopustila nevjesta da zauzme njezino mjesto: provevši noć s mladom, sin bi morao pobjeći iz sela na planinu i ondje sam provesti nekoliko dana kako bi se priviknuo na sram braka... ne dogada li se nešto slično i Siegfriedu?

No razlika između *Siegfrieda* i *Parsifala* u tome je što u prvom slučaju žena biva prihvaćena, a u drugom odbačena. To ne znači da u *Parsifalu* nestaje ženska dimenzija i da ostajemo unutar homoerotiske muške zajednice Grala. Syberberg je imao pravo kada je, nakon što Parsifal odbaci Kundry poslije njezina poljupca, »posljednjeg poljupca majke i prvog poljupca žene«, zamjenio Parsifala dječaka pjevačicom, hladnom mladom ženom — nije li time proveo freudovski uvid prema kojemu je identifikacija, u najradikalnijem smislu, identifikacija s izgubljenim (ili odbačenim) libidnim objektom? Mi *postajemo* objekt (identificiramo se s njim) kojega smo bili lišeni, tako da je naš subjektivni identitet skladište tragova naših izgubljenih objekata. To znači da sukob u *Parsifalu* nije sukob između spolnosti i duhovnosti niti (kako se katkad tvrdi) između heteroseksualnosti i zatvorene homoseksualne zajednice (kao libidnog utemeljenja totalitarne zajednice, kako bi se reklo u toj priči). Umjesto toga, to je sukob između intersubjektivne žudnje i djelomičnog nagona zahvaćenog u zat-

18 S obzirom na svoje nijemstvo, Wagner zauzima posebno mjesto među velikim kompozitorima. Govoreći o Čajkovskom, Richard Taruskin prikladno je opisao začaranji krug u kojem su skladatelji iz »perifernih« zemalja (Istočna Europa, Skandinavija): upravo ono što održava njihovu privlačnost u medunarodnim razmjerima (njihovi nacionalni korijeni) istodobno im jamči sekundarni status u odnosu na neobilježene »univerzalne« kompozitore (iz Njemačke, Italije i Francuske) (Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* [Princeton, Nj: Princeton University Press, 1997.], str. 48). Drugim riječima, upravo ono svojstvo koje podupire njihovu uključenost u kanon osuduje ih na sekundarni status u tom kanonu. Ako je veliki »univerzalni« skladatelj bio gorljivi nacionalist, to se u pravilu otpisuje kao sekundarno i zapravo nebitno, a s druge strane, čak i ako »periferni« skladatelj nije nationalist, ta se odsutnost ne tumaći kao znak njegove univerzalnosti nego kao znak njegova problematičnog odnosa prema svojoj etničkoj skupini. Velika iznimka je Wagner: premda je on »velik« skladatelj, njegovi nacionalni korijeni u ovom slučaju jesu važni — i zbog toga je ideološki sumnjiv.

vorenim krug *jouissance*: Monsalvat je perverzni raj djelomičnog nagona koji zatvara krug oko Objekta.<sup>19</sup>

### Intermezzo: Janáček kao anti-Wagner

Izlaz iz tih Wagnerovih slijepih ulica nalazimo u Janáčekovoj *Katji Kabanovoj*. Ta opera zasniva se na *Oluji*, najpopularnijoj drami Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskog, ruskog pisca iz devetnaestog stoljeća koji je bio i strastveni društveni reformator, duboko zabrinut zbog pohlepe, praznovjerja i uskogrudnosti ruskoga društva njegova doba.<sup>20</sup> Likovi u središtu njegovih drama predstavnici su onoga što Rusi nazivaju *samodurstvo*: ograničeni, sitničavi, tvrdoglavci, ne-popustljivi i moralno kruti, uskih pogleda i skloni tiraniji u obitelji. Tragična ironija i poanta *Oluje* jest da je Katerina (Katja) Kabanova, junakinja koja se buni protiv *samodurstva*, već preduboko indoktrinirana otrovom protiv kojega se buni: osjećaj grijeha, praznovjerje koje prožima to ograničeno društvo, tako je užasno jak i tako duboko uvriježen da Katerina ne može izbjegći njegovim posljedicama. Za vrijeme oluje, kada stanovnici moraju potražiti utočište u oronuloj crkvi oslikanoj starim freskama paklenih muka, ona u gromovima i munjama čuje nebeski gnjev, doživljava slom i priznaje svoj prekršaj; samo je jedan bijeg iz ruševina njezina života koje nastaju tim samooptužbama: samoubojstvo. Stoga se Europoljane devetnaestog stoljeća Katerina mora doimati kao slaba i pasivna žrtva, ali za Ruse, u koje su pasivnost i fatalizam usadivani dugotrajnim kmetstvom, ona je bila simbol pobune jer njezini činovi šire obzor onih koje tradicija sputava. Na primjer, tradicija je inzistirala da supruga glasno oplakuje mužev odlazak kao dokaz svoje predanosti: javno zagrliti muža ili izaći iz kuće i susresti se s drugim muškarcem bili su nezamislivi prekršaji pristojnjog ponašanja.

I što je Janáček učinio s tom pričom? U biti, nestaje aspekt društvene pobune, prosvjetiteljske borbe protiv vjerskih predrasuda: Janáčekova Katja žrtva je sudbine u obliku slijepi, neukrotive strasti — zašto? Trebali bismo uzeti u obzir promjenu povjesne situacije: Janáček je svoju operu napisao početkom dvadesetog stoljeća, kada seljačko *samodurstvo* više nije bilo neposredna stvarnost protiv koje se treba boriti nego stvar koja pripada (nostalgičnoj) prošlosti, zatvoreni univerzum strasti i njihova potiskivanja koji više nije bio prisutan u modernom industrijaliziranom društvu. Je li on zbog toga ideološki mistifikator, netko tko predstavlja povjesno određenu represiju kao vječnu sudbinu? Usporedba s drugom Katerinom u drugoj operi iz dvadesetog stoljeća zasnovanoj na sličnoj ruskoj priči — Šostakovičevoj *Lady Macbeth* — kao da potvrđuje taj zaključak: Šostakovičeva Katerina Ismailova buni se, ubija muža i svekra,

19 Što ćemo sa Syberbergovom filmskom verzijom, u kojoj se i sama Amfortasova rana prikazuje kao parcijalni vaginalni objekt? Nije li njezina ironija u tome što se sama vagina, ženska »prijetnja« muškom identitetu, svodi na fetišistički parcijalni objekt?

20 Zanimljivo je da Janaček nije prvi uglažbio Oluju: nitko drugi nego Čajkovski napisao je uveritvu »Oluja« (opus 76).

suprotno Janáčekovoje Katerini Kabanovoj, koja uspijeva usmjeriti nasilje samo na sebe.

*Lady Macbeth* temelji se na poznatoj priči strave drugog pisca iz devetnaestog stoljeća, Nikolaja Leskova, o slučaju Katerine Ismailove, žene iz stvarnoga života, trgovčeve žene usred goleme ruske zemlje, koja se buni protiv patrijarhalne okoline tako što ubija muža, svekra i svetolikog muževa nećaka. Ona i njezin ljubavnik Sergej zatečeni su pri ubojstvu dječaka i osудeni na progonstvo u Sibir. Na putu onamo, Sergej se spetlja s drugom, mladom zatvorenicom, koju Katerina ubija skokom u ledeno hladno rijeku u kojoj se obje utepe. Šostaković je tu jezivu priču pretvorio u sovjetsku moralku: objektivni uvjeti u kojima je Katerina bila prisiljena živjeti opravdavaju njezine nasilne činove, koji nisu zločini nego djela feminističkog oslobođenja. (Dakako, u toj se interpretaciji mora izostaviti treće ubojstvo.) Kako bi izveo tu interpretaciju, Šostaković je kombinirao Leskovljevu Katerinu s onom u Ostrovskoga, nudeći budenje libida kao motivaciju za njezina djela:

*Cijeli prizor iz drame Ostrovskog (Katerinina prisega na vjernost) umetnut je u libretu kako bi se izrekla poanta; Šostaković je svoju junakinju opisao istim slavnim epitetom — »zraka svjetla u Kraljevstvu Mraka« — kojim je radikalni pisac iz devetnaestog stoljeća počastio nježnu junakinju Ostrovskoga šezdeset godina prije... Šostaković... je opisao razliku između krotke junakinje Ostrovskoga i njihove neobuzданo nasilne kao razliku između blagih prosvjeda carističkog pisca i trijumfalnih postignuća socijalističkog realizma. Njihova Katerina, ponosno<sup>21</sup> su objavili, više nije tek zraka svjetla nego jarko sunce marksizma u punom sjaju.*

Leskovljev pristup njegovoj priči naznačen je njezinom prvom rečenicom: »U našim krajevima katkad nalazimo likove kojih se ne možemo prisjetiti a da ne zadrhtimo, bez obzira na to koliko je godina prošlo otkad smo ih sreli.« Nakon ubojstva svekra, njegova Katerina pada u vrtlog gotovo neizbjježnih zločina koji će je odvesti u smrt: sve počinje teškom pogreškom, prvim zločinom, što je razlog zašto je *motto* na početku Leskovljeve priče popularna izreka: »Dvaput promisli prije nego što načiniš prvi korak!« Dakle, to je zapravo moralistička, uzorna priča. U operi se taj ton stvarnosne, užasavajuće, moralističke kronike zamjenjuje gledištem muškog lika koji nam se nudi kao lik za našu identifikaciju. Katerina Ismailova je svojevrsna poludjela Madame Bovary koja na svoj nezadovoljavajući brak koji je guši reagira divljim izljevom ubilačkog nasilja, u dugoj tradiciji koja seže od naturalizma Zoline *Thérèse Raquin* do američkog *film noir* (*Poštar uvijek zvoni dvaput*). U toj tradiciji mizoginija je nerazdvojno povezana s feminističkim potencijalom: očajno, patrijarhalno stanje navodi ženu na takav izljev nasilja.

Tako možemo uspostaviti matricu četiriju položaja s obzirom na to kako se Janáček i Šostaković odnose prema svojim književnim modelima: Šostaković pretvara Leskovljev naturalističko–moralistički prikaz moralnog čudovišta u pripovijest o agresivnoj ženskoj pobuni; Janáček pretvara suosjećajnu priču

<sup>21</sup> Richard Taruskin, »A Martyred Opera Reflects Its Abominable Time«, *The New York Times*, 6. studenog 1994.

Ostrovskega o žrtvi vjerskog praznovjerja i društvene opresije u dramu o elementarnim strastima. Jedan način da se dalje razradi usporedba između Janáčeka i Šostakovića je razmatranje spolnog čina, konzumacije afere, koji se odvija u sredini obiju opera: Šostaković ga u cjelini prikazuje na pozornici, dok se u Janáčekovoj operi pojavljuje iza pozornice, u »offu«. Je li to primjer Šostakovićeva »napretka« u odnosu na Janáčekovu sramežljivu suzdržanost, što se odražava i u suprotnom razrješenju Katerinine sudbine? U Janáčekovoj operi Katerina doživljava slom, priznaje svoj čin i ubija se, dok se Šostakovićeva Katerina silovito buni protiv svojih ugnjetača — opet, je li to »napredak« ili ne? A što ćemo s trećim, moderno sekularnim razrješenjem iste napetosti, u kojem Katerina jednostavno napušta muža i njegovu obitelj, a da ne spominjemo komičnu verziju (Katerina i dalje vara muža) — bi li to još bila grada za operu?

Vratimo se II. činu *Kabanove*: par koji čine Katerina i njezin ljubavnik Boris predstavljaju se kao jedno u nizu, u jasnoj suprotnosti s dva druga para: neuspjela veza Katje i Borisa smještena je između dva para koji uspješno funkcionišaju, »normalnog« para koji tvore Varvara i Kudraš, dvoje mladih ljudi čiji je odnos jednostavna, radosna ljubavna afera i koji na kraju odlučuju otići u Moskvu kako bi ondje vodili slobodan život, i »patološkog« para koji čine Kabanova i Dikoj — naizgled pristojna moralna čudovišta koja izvode okrutnosti pod krinkom »lijepog ponašanja«, čiji se odnos temelji na sadomazohističkoj igri pronalaženja zadovoljenja u samoponižavanju i mučenju drugoga. Katjin paradoks u tome je što je njezin subjektivni stav upravo suprotnost stava površne zavodnice: ona je savršena supruga, religiozna, ponizna, uslužna — upravo zato je Kabanicha, njezina svekrva, mrzi gotovo ontološki, želeći je uništiti u samoj njezinoj srži. Kabanicha ne može podnosići istinske osjećaje, poklapanje unutarnjih afekata i vanjske forme — za nju, mora postojati jaz između to dvoje, forma mora biti »licemjerna«. Dakle, kad na početku II. čina Kabanicha kritizira Katju zato što ne iskazuje žalost zbog muževe odsutnosti, ona joj ne zamjera na neiskrenosti nego upravo na nedostatku neiskrenosti, na tome što ne uspijeva izvesti licemjerni ritual tugovanja.

Prisjetimo se Pascalova dobro poznatog savjeta onima koji se ne mogu navesti na to da vjeruju: »Kleknite, ponašajte se *kao da* vjerujete, i vjera će doći sama!« Trebali bismo pokušati na neki način obrnuti Pascalovu formulu — što ako je njezina prava poruka ova: »Vjerujete li prejako, preizravno? Osjećate li da vas vaša vjera ugnjetava svojom sirovom neposrednošću? Onda kleknite, ponašajte se kao da vjerujete i *riješit ćete se svoga vjerovanja* — više nećete morati sami vjerovati; vaša vjera postojat će već objektificirana u vašem činu molitve!«? Drugim riječima: što ako tko klekne i moli se ne kako bi vratio vlastitu vjeru nego upravo suprotno, kako bi se riješio svoga vjerovanja, njegove prevelike blizine — kako bi dobio prostora za disanje, ostvario minimalnu distancu prema njemu? Vjerovati — vjerovati »izravno«, bez posredovanja rituala koji eksternalizira — to je teško, ugnjetavajuće, traumatsko breme koje se, ritualnim provodenjem, može prenijeti Drugome... A što ako isto vrijedi i za brak? Uobičajena katolička pouka »Ne voliš svoju ženu? Obavi obred vjenčanja, izvo-

di činove ljubavi koje propisuje bračni život i ljubav će sama doći!« trebala bi se također obrnuti u: »Jesi li odveć strastveno zaljubljen, remeti li ta strast tvoj život i onemoguće li da vodiš miran, normalan život? Nema problema: ritualiziraj svoju ljubav brakom, pretvori je u bračnu dužnost i riješit ćeš se njezina viška, pretvorivši život opet u dosadan, ali zadovoljavajući dnevni ritual, bez velikih strasti koje bi ga uznemiravale!«

I *Katja Kabanova* i *Jenufa*, drugo Janáčekovo remek-djelo, odvijaju se u matrijarhalnom univerzumu, o kojem otkrivamo da nije manje opresivan od patrijarhalnog; no dok je u Katji matrijarhat prikazan kao zločudan, kao vladavina izopačenog i licemjernog Zla, on je u *Jenufi* dobrohotna sila: Kostelnička, Jenufina svekrva, žrtvuje se za Jenufu, ubijajući njezinu novorodenog sina kako bi joj omogućila brak — priznanje u *Jenufi* ne obavlja Jenufa nego Kostelnička. Nitko drugi nego Max Brod, kao i sam Kafka, Janáčekov osobni prijatelj i poštovalec, primjetili su to svojstvo koje je zajedničko *Jenufi* i *Katji*: javno priznanje.<sup>22</sup> No tim zajedničkim svojstvom samo postaje uočljiviji kontrast između tih dvaju slučajeva: zločin u *Jenufi* uistinu je zločin, ali se opravdava kao čin ljubavi koji zapravo spašava Jenufu (riješivši se neželjena djeteta, Jenufa se može udati i voditi normalan život), a i samo priznanje se obavlja iz ljubavi (kako bi spasila Jenufu, koja je osumnjičena da je ubila vlastito dijete); dok zločin u *Katji* i nije uistinu zločin i sve javno priznavanje je »iracionalno« — daleko od toga da je spasilo junakinju, ono ju je uništilo.

U tom predmodernom matrijarhalnom univerzumu, prirodne sile (rijeka Volga i oluja) mogu igrati ulogu koja je mnogo veća od metafore ljudskih strasti. Rijeka je mirna, sveobuhvatna supstancija, Velika Majka koja slijedi svoj put ravnodušna prema našim, ljudskim težnjama i pustolovinama — a oluja predstavlja njezinu suprotnost, trenutak osvetničkoga gnjeva i silovitih napada na sav ljudski trud. Tu prirodnu силу Jacques Lacan nazvao je »Velikim Drugim«, supstancialno Realnim, kompasom cijele naše egzistencije, onim što se »uvijek vraća na svoje mjesto« i tako pruža temeljne koordinate našeg života — kao što je i prikladno u matrijarhalnom poljoprivrednom društvu, životni ritam strukturira se pozivom na prirodne cikluse (godišnja doba; dan i noć). U modernom industrijskom društvu to pouzdano Drugo nestaje, primjer čega je upotreba elektriciteta koji ukida noć i njezinu neprozirnu dubinu — paradoks je u tome što jezgra modernog subjekta postaje »Noć Svijeta« upravo u trenutku u kojem stvarna noć nestaje. Za histeričnu junakinju Schoenbergove *Erwartung* nema noći, nema prirodnog kompasa koji bi pružio orijentir za njezin život.

No i dalje ostaje pitanje zašto oluja tako jako uznemiri Katju da ona javno prizna svoj preljub i ubije se stopivši se s rijekom, sveobuhvatnom majčinskom supstancijom? Mjesto na koje udara oluja i navodi Katju na priznanje u Janáčekovoj operi se mijenja: u priči Ostrovskoga to je oronula crkva i Katja je užasnuta kad munja osvijetli likove grešnika koji pate u paklu, dok su to u

<sup>22</sup> Max Brod, »Katia Kabanova«, u *Katia Kabanova. L'Avant-Scène Opéra* (Pariz: Éditions Premières Loges, 1988.), str. 5.

Janáčekovoj operi samo »svodovi stare, ruševne zgrade«, bez vjerskih konotacija koje bi upućivale na to da je Katjin slom prouzročen »vjerskim tlačenjem«. Dakle, zašto Katja priznaje i ubija se? Nije »internalizirani vjerski moral« ono što je sprečava da bude slobodna; nakon svoga preljuba ona »shvaća da ne može ostati u braku nakon što je jednom iskusila istinsku sreću... Katjino samoubojstvo stoga je i prihvatanje poraza i oslobođenje... Premda u smrti ima tuge, za Katju bi stvarna tragedija bila nastaviti živjeti.<sup>23</sup>

Nije li ta situacija slična onoj na kraju Cameronova *Titanica* (još jedne ljudbavne priče koja završava utapanjem)? Istinska tragedija bila bi da je par ostao zajedno...

Presudan element u dugačkoj ariji Katjina samoubojstva je ponavljanje ustrajanje na njezinu blokiranoj težnji da označava, na njezinu neuspjehu da riječima izrazi što želi izreći. Prvo objašnjava Borisu zašto je javno priznala svoj preljub: »Nisam te željela povrijediti! Zaciјelo sam izgubila zdrav razum kada sam sve otkrila. Nije to! Nije to! Željela sam ti reći nešto drugo!« I, malo poslije: »Ali ne, ne! Evo kako govorim o nečemu drugom! A htjela sam ti reći nešto drugo!« I iznova: »Što sam htjela reći? U glavi mi je takva zbrka! Ne mogu se ničega sjetiti.« Što je Katji tako teško izreći riječima? Kakva joj blokada smeta? Ona se odnosi ponajprije na status njezina priznanja: daleko od toga da je prouzročeno vjerskim osjećajem krivnje, počinjenja smrtnoga grijeha, njezino priznanje je ostvarenje *utopijskog sna o javnom priznanju/simboliziranju svoje ljubavi*, njezino odbijanje da je smatra tajnom aferom. Dakle, nije riječ o tome da je Katja poluobrazovana seoska djevojka koja ne može artikulirati svoje osjećaje ni o tome da su ti osjećaji sami po sebi preduboki za medij govor; teško joj je izraziti ključnu ulogu samoga simboličkog medija. Poteškoća nije u nekoj neizrecivoj transcendenciji nego u autoreferencijalnoj imanenciji simboličkog medija u odnosu prema ljubavi: ljubav postaje ono što jest tek time što se javno priznaje kao takva. Upravo u tom smislu Katja Kabanova je istinski antipod Wagnerovu Tristantu. Mit o Tristantu i Izoldi prvi je u potpunosti izrazilio aksiom dvorske ljubavi: ljubav je čin radikalne transgresije koji potiskuje sve društveno-simboličke veze i, kao takav, mora dostići vrhunac u ekstatičnom samoukipanju smrti. (Izvedenica tog aksioma glasi da su ljubav i brak neuskladivi: u univerzumu društveno-simboličkih obveza, istinska ljubav može nastati samo u obliku preljuba.) Zašto je taj pojam preljubnoga ekstatičnog samoukipanja koje prelazi granice braka neadekvatan? U braku ima nečega što se gubi kada ga smjestimo u opoziciju između njegove pravno-ekonomski uloge (jamči nasljeđivanje i tako dalje) na jednoj strani, i njegove emocionalne, psihičke uloge: simboličkog čina javnog objavljuvanja uzajamnog vezivanja dvoje ljudi. Taj čin ne bi se smjelo reducirati na izraz emocija: na neki način, on objavljuje: »Predani smo jedno drugome bez obzira na fluktuacije svojih osjećaja!« Dakle, kada Judith Butler, na primjer, protiveći se zahtjevu za priznavanje brakova homoseksualaca, inzistira na potrebi da se forma braka odvoji od

<sup>23</sup> David Hurwitz, u popratnim bilješkama za Supraphonovu snimku Katje Kabanove (Češki filharmonijski orkestar / Charles Mackeras).

stvarnih prava koja se zakonski odobravaju bračnom paru (zdravstvena skrb, olakšice za djecu, naslijedivanje...), problem je u tome što uopće ostaje od te forme, od formalnoga simboličkoga bračnog čina koji javno objavljuje najintimniju predanost. Što ako su, u našem postmodernom svijetu propisanog prekoračivanja, u kojem se bračna veza smatra beznadno zastarjelom, oni koji je se još drže zapravo istinski subverzivci? Trebali bismo se iznova prisjetiti prodorne primjedbe G. K. Chestertona u njegovoj »Obrani detektivskih priča« o tome kako detektivska priča

*u nekom smislu podsjeća nas na činjenicu da je sama civilizacija najupadljivije odstupanje i najromantičnija pobuna. Kada detektiv u policijskoj romantičnoj priči nema preanca, i donekle je besmisleno neustrašiv među noževima i šakama kradljivčeve kuhinje, to nas zasigurno podsjeća da je upravo agens društvene pravde originalan i poetski lik, dok su provalnici i razbojnici tek bliјedi, stari kozmički konzervativci, zadovoljni u bezvremenoj respektabilnosti majmuna i vukova. [Detektivska priča] temelji se na činjenici da je moral najmračnija i najsmjelija od svih urota.<sup>24</sup>*

Što ako isto vrijedi i za brak? Što ako je danas brak »najmračnije i najsmjelije od svih prekoračenja«? Implicitna pretpostavka (ili prije zabrana) standardne ideologije braka jest upravo ta da u njemu ne bi smjelo biti ljubavi: stupamo u brak kako bismo se izlječili od pretjerano strastvenog vezivanja, kako bismo ga zamijenili dosadnom svakodnevnom rutinom (a ako se baš ne možemo oduprijeti iskušenjima strasti, tu su izvanbračne afere...) Stoga je najviša subverzija *objaviti* ljubavno sjedinjenje, javno ga izjaviti umjesto da ga se skriva.

Flaubert je izveo presudan korak u potkopavanju koordinata transgresivnog shvaćanja ljubavi. Naime: zašto se *Madame Bovary* povlačilo po sudovima? Ne zato, kako se obično tvrdi, što prikazuje neodoljiv čar preljuba i tako potkopava temelj gradanskoga spolnog morala. Umjesto toga, *Madame Bovary* preokreće standardnu formulu popularnog romana, u kojem se preljubnike na kraju kažnjava zbog njihova užitka u prelaženju granica: dakako, u takvom romanu konačna kazna (bolest na smrt, isključenje iz društva) samo pojačava kobnu privlačnost preljubničke afere, istodobno dopuštajući čitatelju da se ne kažnjeno prepusti tom iskušenju. U *Madame Bovary* duboko uznemiruje i deprimira to što nam taj roman oduzima čak i to, posljednje utočište — on prikazuje preljub u cjelokupnoj njegovoj bijedi, kao lažan bijeg, kao tek jedan trenutak u dosadnom i sivom gradanskom univerzumu. Zato se moralo suditi *Madame Bovary*: taj roman lišava gradanskog pojedinca posljednje nade u to da je moguć bijeg iz sputnosti besmislenoga svakodnevnog života. Strastvena izvanbračna veza ne samo što ne predstavlja nikakvu prijetnju bračnoj ljubavi; ona zapravo funkcioniра kao svojevrsno inherentno prekoračenje koje pruža izravnu fantazmatsku podršku bračnoj vezi i stoga sudjeluje u onome što navodno potkopava. Upravo to vjerovanje da izvan bračnih spona, u preljubničkoj transgresiji, uistinu možemo ostvariti »ono«, potpuno zadovoljenje, dovodi se u pi-

<sup>24</sup> G. K. Chesterton, »A Defense of Detective Stories«, u H. Haycraft, ur., *The Art of the Mystery Story* (New York: The Universal Library, 1946.), str. 6.

tanje u histeričnom stavu; histerija uključuje bojazan da je »ono pravo« iza maske društvenog bontona zapravo tek praznina, puka prikaza. Ako postoji svojstvo koje može poslužiti kao jasan pokazatelj modernizma — od Strindberga do Kafke, od Muncha do Schoenbergove *Erwartung* — to je pojava lika histerične žene koja predstavlja radikalnu disharmoniju u odnosima između spolova. Wagner se još nije bio usudio zakoračiti u histeriju: problem s njim nije njegova histerija (kao što je mislio Nietzsche) nego to što nije dovoljno histeričan. Premda njegove drame nude sve moguće varijacije o tome kako »ljubav može poći krivo«, sve se to dogada na fantazmatskoj pozadini iskupljujuće moći potpune seksualne veze — upravo katastrofičan ishod djela na pozornici kao da *per negationem* potvrduje vjerovanje u iskupljujuću moć spolne ljubavi. Očito je više od slučajnosti to što Schoenbergova *Erwartung*, prvo istinsko remek-djelo atonalne glazbe, uglazbljena pjesma koju je Schoenberg naručio od Marije Pappenheim, minorne pjesnikinje koja je pripadala užem Freudovu kruku (rodakinja Berthe Pappenheim, Freudove Anne O., pacijentice koja je skovala izraz »liječenje govorom«?) i napisala pjesmu prema Schoenbergovim detaljnim uputama.

104

Dakle, kamo pripada Janáčekova *Katja*? U razdoblje omedeno s jedne strane romantizmom, njegovim pojmom radikalnog Zla (»užitak u boli«), a s druge strane Freudom, izravnim utjecajem psihoanalize na umjetnost — zašto? Lacan je polazište ideja koje su na kraju dovele do psihoanalize vidio u Kantovoj etici (njegovoj kritici praktičnog uma) i u romantičnom pojmu »užitka u boli«. To razdoblje nudi jedini istinski temelj za ono što se varljivo naziva »primjenjenom psihoanalizom«. Prije toga bili smo u univerzumu u kojem Nesvjesno još nije postalo operativno, u kojem je subjekt bio Svetlo Razuma, suprotstavljeno impersonalnoj Noći nagona, a ne, u samoj jezgri svoga bića, upravo sama ta Noć; poslije je upravo utjecaj psihoanalize transformirao umjetničku književnu praksu (na primjer, drame Eugenea O'Neilla već prepostavljaju psihoanalizu, dok Henry James i Katherine Mansfield to ne čine). U tom obzoru kreće se i *Katja Kabanova* — u tom prostoru junačke nevinosti Nesvjesnoga u kojemu neodoljive strasti slobodno krstare. Samo u tom prostoru moguće je poslužiti se olujom kao metaforom za izljev nezadovoljene ženske seksualnosti. Zato je *Katja Kabanova* još uvijek opera: trenutak rođenja psihoanalize (početak dvadesetog stoljeća) također je i trenutak smrti opere — kao da opera više nije moguća, barem u tradicionalnom obliku. Stoga nije čudo da freudovski odjaci prožimaju većinu pretendenata na titulu »posljednje opere« (recimo, Bergovu *Lulu*).

Ta spoznaja omogućuje nam objasniti osnovnu zagonetku djelā poput *Katje Kabanove* i *Jenufe*: jesu li ona jednostavno osude opresivnih običaja koji sputavaju žensku seksualnost? Čemu to pribjegavanje izvanjskom tlačenju upravo u trenutku kada u društvenoj stvarnosti u potpunosti ulazimo u industrijsku eru? Ne krije li se iza te osude nostalgičan bijeg u stanje kada su stvarne strasti još bile moguće i sputavala ih je samo opresija? Schoenbergova *Erwartung* kazuje gorku istinu o Jenufinoj i Katerininoj čežnji: da je ona sputana *po sebi*.

## Parsifal kao pedagoška drama

No je li čitanje finala *Parsifala* kao histerične identifikacije s objektom jedino konzistentno čitanje? Problematična priroda Nietzscheove kritike *Parsifala* značuje da je Wagnerovo posljednje djelo puno iznenadenja: nije li prizor (»dispozitiv«) Nietzscheove kritike Wagnera već prikazan u *Parsifalu*? Nije čudno što je *Parsifal* u Nietzscheu izazvao tako neobičnu mješavinu gnjeva i divljenja. Klingsorovo kraljevstvo uklapa se u Nietzscheovo poimanje Wagnera: impotentni hipnotički Gospodar koji manipulira histeričnim ženama i tako zavodi publiku; i, u tom kraljevstvu i njegovu glazbenom aspektu (kromatizam, uronjenost u beskrajan tijek lišen vlastite unutarnje forme), junak bez krivnje koji predvodi zajednicu Grala, obnavlja čvrst, marševski ritam i odnose junačke hierarhije... Nietzscheova kritika Wagnera stoga je činjenica u slučaju »okvira koji je i sam dio uokvirena sadržaja«: i sam okvir Nietzscheove kritike već je prikazan u kritiziranom sadržaju.<sup>25</sup>

Dakle, što ako *Parsifal* pokazuje i u drugom smjeru, prema pojavi novog kolektiva? Ako *Tristan* provodi iskupljenje kao ekstatičan samoubilački bijeg od društvenog poretka, a *Majstori pjevači* rezigniranu integraciju u postojeći društveni poredak, onda *Parsifal* zaključuje s invencijom nove forme Društvenoga. S Parsifalovim »Otkrijte Gral!« [»Enthült den Graal!«] prelazimo sa zajednice Grala kao zatvorenog poretka u kojem je Gral otkriven, u propisano vrijeme i propisanim obredom, samo krugu iniciranih, na nov poredak u kojem Gral mora biti cijelo vrijeme otkriven: »Hram više neće biti zaključan!« [»Nicht soll der mehr verschlossen sein!«]. (To je možda jedini uistinu kršćanski trenutak u *Parsifalu*: trajni sjaj Grala pretvara ga u *lux aeterna*, prekidajući s poganskim kružnim kretanjem otkrivanja i povlačenja.<sup>26</sup>) Što se tiče revolucionarnih posljedica te promjene, prisjetimo se sudbine lika Gospodara u trijadi *Tristan-Majstori pjevači-Parsifal* (Kralj Mark, Hans Sachs, Amfortas): u prva dva djela Gospodar opstaje kao tugaljiv, melankolični lik; u trećem djelu on biva *svrgnut* i umire.

Stoga, zašto ne bismo čitali *Parsifala* iz današnje perspektive: Klingsorovo kraljevstvo u II. činu područje je digitalne fantazmagorije, virtualne zabave — Harry Kupfer s pravom je postavio Klingsorov čarobni vrt kao videosalon u kojem su Flower Girls svedene na fragmente ženskog tijela (lica, noge...) na razbacanim TV ekranima. Nije li Klingsor svojevrsni Gospodar Matrixa koji manipulira virtualnom stvarnošću, kombinacija Ruperta Murdoch-a i Billa Gatesa? A kad prelazimo s II. čina na III. čin, ne prelazimo li zapravo iz lažne virtualne stvarnosti u »pustinju Realmog«, »pustu zemlju« nakon ekološke ka-

25 Nije teško dokazati unutarnji raskol u Nietzscheovu odnosu prema Wagneru — naime, kako siloviti napadi na Wagnera svjedoče o činjenici da Nietzsche nije mogao pobjeći od Wagnerove sjene; međutim, unatoč tom raskolu (ili upravo zbog njega), Nietzscheovo subjektivno stajalište bilo je mnogo autentičnije od nepokolebljivog samopouzdanja kasnog Wagnera.

26 Struktura mita o Hamletu u biti je poganska (»krug života«, kako kažu u Kralju lavova, kružno kretanje poretka koji remeti stric, a ravnotežu uspostavlja sin), dok je Edip (kako je pokazao Jean-Joseph Goux) neobična iznimka među mitovima, atipičan mit u kojem se prekida normalan tijek stvari.

tastrofe koja je poremetila »normalno« funkcioniranje prirode? Nije li *Parsifal* model za Keanua Reevesa u *Matrixu*, dok Samuel Jackson ima ulogu Gurnemanza?<sup>27</sup>

Stoga sam u iskušenju ponuditi izravan, vulgaran odgovor na pitanje što je zaboga Parsifal radio na svom putovanju u dugačkom međuvremenu između II. i III. čina? Istinski »Gral« su ljudi, njihova patnja. Što ako se Parsifal jednostavno naviknuo na ljudsku bijedu, patnju i eksplataciju? Dakle, što ako je nov kolektiv nešto nalik na revolucionarnu stranku, što ako pristanemo na rizik čitanja Parsifala kao prethodnika Brechtovih *Lehrstücke*, što ako njegova tema žrtvovanja upućuje na temu Brechtovih *Die Massnahme* koje je uglazbio Hans Eisler, treći veliki Schoenbergov učenik nakon Berta i Weberna? Nije li tema i *Parsifala* i *Die Massnahme* tema učenja: junak mora naučiti pomoći ljudima u patnji? No, ishod je suprotan tome: kod Wagnera suosjećanje, kod Brechta/Eislera snaga da se ne popusti suosjećanju i djeluje u skladu s njim. No i sama ta suprotnost je relativna: zajednička tema je tema hladnog/distanciranog suosjećanja. Brechtova pouka je umijeće *hladnog* suosjećanja, suosjećanja s patnjom koje je naučilo oduprijeti se neodložnoj potrebi da se pomogne drugima; Wagnerova je pouka hladno *suosjećanje*, distanciran svetački stav (prisjetimo se hladne djevojke u koju se pretvara Parsifal u Syberbergovoј verziji) koji ipak zadržava suosjećanje. Wagnerova pouka (i Wotanova spoznaja) o tome kako je najveći čin slobode prihvatići i slobodno izvesti ono što se mora nužno dogoditi neobično odjekuje u osnovnoj pouci Brechtovih »pedagoških drama«: dječak kojeg njegove kolege žele ubiti mora naučiti umijeće *Einverständnis*, prihvatanja vlastitog ubojstva, koje će se ionako dogoditi.

A što ćemo s mizognijom koja očito podupire tu opciju? Nije li *Parsifal* negirao zajedničku pretpostavku prvih dvaju djela, njihovu potvrdu ljubavi (ekstatične dvorske ljubavi, bračne ljubavi), odlučivši se za isključivu, mušku opciju? Što ako je Syberberg i tu imao pravo: nakon Kundryna poljupca, upravo u odbacivanju (histerično–zavodničke) ženstvenosti, Parsifal se pretvara u ženu, prihvatač žensku subjektivnu poziciju? Što ako zapravo imamo posvećenu »radikalnu« zajednicu koju predvodi hladna okrutna žena, nova Ivana Orleanska?

A što ćemo s poimanjem da je zajednica Grala zatvoreni, elitistički inicijacijski krug? Parsifalov konačni zahtjev da se Gral otkrije potkopava tu lažnu alternativu elitizam/populizam: svaki istinski elitizam je univerzalan, obraća se jednome i svima, i ima nečeg inherentno vulgarnog u tajnim inicijacijskim gnostičkim mudrostima. Brojni ljubitelji *Parsifala* imaju uobičajenu pritužbu: velika opera s mnogo vrhunaca od kojih zastaje dah — ali ipak, dva dugačka Gurnemanzova recitativa (koji zauzimaju najveći dio prve polovice I. i III. čina) su

27 Što ako — u istom smislu — sva radnja u Siegfriedu i Sumraku bogova jest Brünnhildin san dok ona spava okružena plamenom? Kada se nakon toga dvaput (na krajevima obaju opera) u njezinim snovima pojavi plamen, ona u san uključuje vanjske podražaje vatre koja cijelo vrijeme plamti oko nje. A traumatičan, posljednji prizor I. čina *Sumraka bogova* trenutak je koji razara fantaziju, brutalna, nedosljedna dvostrislenost — ona tada brzo smišlja zamršenu priču II. čina kako bi objasnila tu traumatsku poremetnju.

Wagner u najgorem izdanju; dosadna rekapitulacija prošlih djela koja su nam poznata, bez ikakve dramske napetosti. Moje predloženo »komunističko« čitanje Parsifala povlači punu rehabilitaciju tih dvaju recitativa kao ključnih trenutaka u operi — činjenicu da se možda doimaju »dosadnima« treba shvatiti u smislu Brechtove kratke pjesme s početka 1950-ih koja se obraća bezimenu radniku u DDR-u koji nakon dugih radnih sati mora slušati dosadan politički govor lokalnoga partijskog funkcionara: »Iscrpljen si od dugotrajna rada/ Gornik se ponavlja/ Govor mu je zamoran, govor s naporom/ Ne zaboravi, umorni čovječe: / On govori istinu.«<sup>28</sup> To je Gurnemanzova uloga — on je ni manje ni više nego agens — zašto ne i glasnogovornik? — istine. Upravo u tom slučaju, sam predikat »dosadan« je pokazatelj (štoviše, vektor) istine, suprotne zasljepljujuće zbrci šala i površne zabave. (Dakako, postoji i drugi smisao, u kojem je, kao što je Brecht vrlo dobro znao, i sama dijalektika inheren-tno komična.) No s obzirom na opću ekonomiju Wagnerova rada, dugački recitativi koji prekidaju tijek dogadaja, posebno u kasnijim Wagnerovim operama, kada pjevač rekapitulira što se dogodilo prije opere, a često i u prethodnim operama ili činovima, Wagnerov su *simptom*, simptom inherentnog neuspjeha projekta *Gesamtkunstwerka*: umjesto organske *Darstellung*, izravnog prikaza dogadaja, dobivamo umjetnu *Vorstellung*, predstavu.<sup>29</sup>

A što ćemo s finalnim pozivom zbara, »Iskupite Iskupitelja!«, koji neki čitaju kao antisemitsku izjavu »iskupite/spasite Krista iz ralja židovske tradicije, desemitizirajte ga«? No što ako tu rečenicu pročitamo doslovno, kao odjek druge »tautološke« izjave iz finala: »Ranu može iscijeliti samo kopljje koje ju je zadalo [Die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug]«? Nije li to glavni paradoks svakoga revolucionarnog procesa, tijekom kojeg ne samo da je potrebno nasilje kako bi se nadvladalo postojeće nasilje, nego i revolucija, kako bi se stabilizirala kao Novi Poredak, mora pojesti vlastitu djecu?

Wagner kao protifašist? Zašto ne bismo ostavili iza sebe tu potragu za »protifašističkim« elementima u Wagneru i umjesto toga, snažnom gestom prisvajanja, upisali *Parsifala* u tradiciju radikalnih revolucionarnih stranaka?

Zademo li u *Festspielhaus* za vrijeme stanke, naš prvi dojam zasigurno će biti da smo zalutali u prizor iz Fellinijeva filma: aseptični starci u tamnim odijelima potiho se motaju okolo u pratinji dama s previše šminke, pravi ples vam-pira, skup živih mrtvaca koji glume visoko društvo... No je li to cijela istina? Ili je Boulez imao pravo kad je još 1960-ih u jednom od svojih nezaboravnih avangardnih ispada, rekao da treba bombardirati sve operne kuće — osim Bayreutha?

Ostaje činjenica da izvedbe u Bayreuthu (ili čak izvedbe Wagnera općenito) pružaju najpreciznije zapise naših globalnih duhovnih i političkih preokupacija.

28 Bertolt Brecht, *Die Gedichte in einem Band* (Frankfurt: Suhrkamp, 1999.), str. 1005.

29 O tom poimanju vidi David J. Levin, *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen* (Princeton, Nj: Princeton University Press, 1998.).

Prisjetimo se *Parsifalā* posljednjih desetljeća: sve je bilo tu, od ekoloških briga do duhovnosti *new agea*, od svemirske tehnologije do političkih revolucija i mladalačkog bunta... Općenitije govoreći, zar veliki pomaci u postavama Wagnera nisu sažet izraz trijade tradicionalizam–modernizam–postmodernizam? Prije Drugoga svjetskog rata prevladavale su tradicionalne postave *Prstena*: naturalističke pozadine sa stijenama i drvećem u divljini, junaci nalik na Vikinge... A zatim, 1950-ih, došlo je do eksplozije radikalnog modernizma u novom Bayreuthu: asketske, pseudostarogrčke tunike, s jakim svjetлом i tek tu i tamo ponekim minimalnim jednostavnim predmetom s runama. U sljedećem desetljeću postave Wagnera bile su avangarda postmodernizma u svim njegovim verzijama: nedosljedna mješavina heterogenih stilova i scenografije (Rajnske djevice kao prostitutke, sukob između Siegfrieda i Hagena kao sukob između SA i SS-a, izvršni uredi Valhale...), izmjene u priči (Izolda ostaje kod kuće i Tristan ostaje sam, Holandez je Sentina histerična halucinacija...).

Tako se Bayreuth — a i samo Wagnerovo djelo — sve više pojavljuje kao nenadmašni *kanon*, usporediv samo s grčkom tragedijom i Shakespeareom: ne kao temelj s čvrstim značenjem nego kao trajan referentni okvir koji zauvijek poziva na uvijek nove postave, koji se mora njima hraniti kako bi ostao živ. Novim postavama Wagnera pojašnjavamo sebi gdje stojimo, u najradikalnijem egzistencijalnom smislu, a snaga Wagnerova opusa upravo je u tome što preživjava uvijek nove interpretacije.

Zamislimo — što je moj privatni san — da se *Parsifal* dogada u modernom megalopolisu, u kojem je Klingsor impotentni svodnik koji vodi javnu kuću; on iskoristi Kundry da zavede pripadnike »Grala«, suparničke bande dilera droge. »Gral« predvodi ranjeni Amfortas, čiji je otac, Titurel, u neprekidnom deliriju prouzročenom pretjeranom opijenošću drogama; Amfortas je pod strašnim pritiskom članova svoje bande da »izvede ritual«, naime isporuči im svakodnevnu porciju droge. Ranila ga je (zarazila AIDS-om) Kundry tako što ga je ugrizla za penis obavljajući felaciju. Parsifal je mladi neiskusni sin samohrane majke beskućnice koji ne shvaća u čemu je stvar s tim drogama; on »osjeća bol« i odbija Kundryno udvaranje dok ona obavlja felaciju na njemu. Kada Parsifal preuzme bandu »Gral«, uspostavlja novo pravilo za svoju zajednicu: besplatnu raspodjelu droge...<sup>30</sup> Dakako, takvi eksperimenti su opasni; često su to smiješni promašaji — ali *ne uvijek*, i to se nikada ne može unaprijed predvidjeti, pa je nužno pristati na tu opasnost.

Bayreuth, koji je proglašavan mrtvim, otpisivan kao zastario još u samom začetku, danas je življi od većine onih koji su mu priredivali sprovode. Uvijek iznova izranja kao Meka europskih kulturnih fundamentalista — popriše

<sup>30</sup> Isto se može učiniti i s Tristantom: zamislimo radnju koja se prenosi u sukob između dvaju patrijarhalno–gangstersko–ribarskih sicilijanskih obitelji, svojevrsnog Tristana prenesenog u Cavalleria Rusticana. *Capo* jedne od obitelji (»Mark«) šalje nećaka (»Tristana«) na drugu stranu zaljeva da mu dovede »Izoldu«: dogovara se brak kako bi se okončao sukob između obitelji. Na brodu se oboje prisjećaju svog susreta iz prošlosti i, nakon što sluga koji prati Izoldu daje placebo napitak umjesto otrova, obostrano izjavljuju ljubav. U drugom činu »Mark« se napija s prijateljima, a »Tristan« potajno posjećuje »Izoldu«...

njihova *hadža*, svetog hodočašća — morate otići onamo barem jedanput u životu ako želite spasiti dušu. A srž tih fundamentalista više se ne sastoji od tvrdo-kornih konzervativaca: kao što je nedavno primijetio jedan američki kritičar, *Prsten* su gotovo oteli ljevičarski židovski redatelji — neobičan je to slučaj poetske pravde: ako želite uživati u »autentičnom« teutonskom *Prstenu*, morate otići na američki Zapad (u Seattle)...

Godine 2003., nakon otvorenih pisama Jürgena Habermasa, Jacquesa Derrida, Richarda Rortyja i drugih filozofa mnogo se govorilo o obnovi osnovnih europskih vrijednosti kao protuotrovu za amerikanizirani novi svjetski poređak. Ako postoji kulturni dogadjaj u kojem se danas ta europska tradicija sažima i utjelovljuje, onda je to Bayreuth — dakle, da parafraziramo Maxa Horkheimera, oni koji ne žele govoriti o Bayreuthu trebali bi šutjeti i o Europi.

*S engleskoga preveo GORAN VUJASINOVIĆ*

# Georg Klein

110

*Njemački književnik Georg Klein književno je otkriće s kraja prošlog i početka ovog desetljeća. Pritom Georg Klein uopće više nije mlađ. Rođen 1953. u Augsburgu, u Bavarskoj, studirao je germanistiku, povijest i sociologiju, a prvu je knjigu uspio objaviti tek dobro zašavši u četrdesete godine. A nakon toga je doskorašnji autsajder vrlo brzo stekao veliku popularnost i avanzirao u »shooting stara« njemačke književne scene.*

*Gotovo dva desetljeća Georg Klein je uzaludno pisao; osim nekih sitnih proznih radova, koje mu je s puno muke uspjelo progurati u poneki književni časopis, nitko mu ništa nije htio objaviti. Klein se jednostavno nije uklapao u zadani prostor u kojem se kretala njemačka književnost. Nisu mu poricane književne sposobnosti, ali ono što mu je priječilo put do čitateljske publike, bile su prije svega njegove teme, a onda i njegov jezik. Nakladnici su nalazili da je Kleinova proza neugodno zastranjujuća i da su joj potrebne temeljite izmjene; savjetovali su mu da piše o sebi, o svom ocu i vlastitoj mladosti, da pokuša s nečim više autobiografskim te da malo amerikanizira jezik, ali Klein je ostajao gluhi na takve sugestije. A onda se ipak našao nakladnik koji se nije osvrtao na mišljenja svojih kolega o tome što je dobra književnost; u jesen 1998. godine Alexander Fest se odvažio tiskati Kleinov prvijenac, špijunski roman Libidissi. I već ta knjiga donijela je autoru veliki uspjeh i širom mu otvorila vrata književnog svijeta. Odnos prema njegovoj prozi potpuno se promijenio. Taj crni romantičar, dijete trivijalne kulture, i kako već sve ne nazivaju Georga Kleina, sad je proglašavan majstorom književnog zanata, velikim pripovijedačkim talentom bizarre mašte, smještan je negdje između Kafke i Grishama, dovođen u vezu s Jeanom Paulom i E. T. A. Hoffmannom, a njegov je roman ubrzo preveden na više jezika. U recenzijama koje su popratile izlazak te knjige u tisku su se mogle pročitati i sljedeće rečenice: »Georg Klein ne piše kao majstor, on jest majstor.«*

(*Die Welt*); »Roman između Kafke i Grishama: zagonetan i uzbudljiv« (*Stern*); »Književno zahtjevan njemački velegradski roman, fulminantno ispričan« (*Focus*); »Ovdje se gotovo može govoriti o početku jedne nove moderne.« (*FAZ*)

*Samo godinu dana nakon Libidissija izlazi Kleinova zbirka pri povijedaka Anrufung des blinden Fisches (»Prizivanje slijepе ribe«), iz koje je i prevedena pripovijetka »Schopenhauerova glazba«. Knjiga je dočekana s oduševljenjem, ocijenjena je kao grandiozna zbirka, a autoru je donijela Nagradu braće Grimm. Sljedeći roman s naslovom Barbar Rosa, detektivska priča, kako stoji u podnaslovu, koji izlazi 2001. godine i koji po riječima kritičara, jednako kao i Libidissi, daleko nadilazi žanrovsku odrednicu iz podnaslova, donosi autoru prestižnu Nagradu Ingeborg Bachmann i Klein je neokrunjeni kralj Leipziškog sajma knjiga iste godine. A Barbar Rosa je odavno bio napisan, autor ga je pune četiri godine, između 1991. i 1995, uporno pokušavao plasirati, a kad je shvatio da su mu napor užaludni, digao je od toga ruke. Po Kleinovim riječima jedan je urednik, koji je osobito dugo držao kod sebe taj rukopis, na koncu o njemu rekao kako ne bi bilo nikakavih problema da knjiga dolazila iz Engleske ili Amerike, ali da kao njemačka književnost jednostavno ne može proći. Samo nekoliko godina kasnije isti rukopis, odnosno samo jedan njegov dio, osvaja veliku nagradu koja se dodjeljuje za ulomak iz još neobjavljenja djela.*

*Doda li se navedenim djelima još i knjiga pri povijedaka Von den Deutschen te 2004. godine objavljeni horor–roman Die Sonne scheint uns, onda bi time bio zaokružen dosadašnji književni opus Georga Kleina.*

*Iako uz Kleinovo književno djelo idu atributi poput zagonetno, groteskno, sumračno, opsceno i morbidno, iako je riječ o špijunskim, detektivskim i horor pričama koje se vješto služe fundusom žanra, ali se od njega i odvajaju i »na subverzivan ga način nanovo ispisuje«, kritika još od prvoga Kleinova romana slavi ovog autora kao velikog i značajnog pripovjedača. Postoje, doduše, i oni koji misle da se u slučaju nevjerljatnog uspjeha Georga Kleina radi o nesporazumu, onih koji u apartnim sposobnostima tog autora, što mu ih priznaju, vide upravo izdaju književnosti, ali takvi su glasovi sporadični u odnosu na one koji veličaju Kleinovo književno djelo. U jednome intervjuu iz 2004. godine sam autor o suvremenoj književnoj produkciji kaže sljedeće: »Svakako postoji književnost koju ja doživljavam kao bojažljivu, budući da u svemu ide, na sigurno'. Ako u konkurenciji s drugim umjetnostima književnost uopće još može igrati neku ulogu, onda to zapravo može samo ako ima odvažnosti upustiti se u rizik. Književnost koja ide na sigurno sama sebi kopa grob. U tom slučaju ona nema šansi u odnosu na konkurentske medije kao što je televizija, film i ono što upravo nastaje u području kompjutorskih igara.«*

*Georg Klein je vrlo zanimljiv i kao sugovornik, pa je tako omijenjen i veoma poželjan kao gost u svim književnim razgovorima i događanjima, »jedan od malobrojnih njemačkih književnika koji od au-*

*torskog-čitanja-s-čašom-vode pravi istinski doživljaj». S takvim je odlikama bio idealan kao »poet in residence« na Sveučilištu u Duisburg-Essenu, a nedavno je s velikim uspjehom nastupao i na Odsjeku za germanistiku Sveučilišta u Tokiju.*

*U braku s Katrin de Vries, također književnicom, Georg Klein danas živi u Berlinu i Istočnoj Friziji.*

ŠTEFICA MARTIĆ

Georg Klein

## Schopenhauerova glazba

Svaki muzej, pa i moj, skriva neku tajnu, i možda su danas upravo muzeji ti koji su, na pakosno komičan način, osudeni na to da od nas skrivaju naše tajne. To je mišljenje prošle noći emfatično izrazio moj prijatelj Volkmar. On, koji sa svojom malom informatičko-tehnološkom tvrtkom zaraduje silni, da ne kažem debeli novac, naziva mene miljenikom sudbine otkad sam imenovan za ravnatelja našega muzeja, koji smo utemeljili prošloga ljeta. Za samo sebi odgovornog i doživotnog ravnatelja. Takvih radnih ugovora još ima. Ili bolje reći: opet ih ima. Ugovorom mi je doživotno osiguran i mali službeni stan u novoizgrađenome muzejskom potkroviju, direktno iznad velike dvorane u kojoj smo, na našoj prvoj izložbi, prikazali mnoštvo dosad nepoznatih filozofovih autografa.

Moj prijatelj Volkmar vidi uzrok mojim problemima sa spavanjem, koji me sve više muče otkad sam direktor, u samome stanju moga službenog stana. Volkmar zastupa mišljenje kako su se u stare zidove, u svaku pojedinu opeku, u prastaru žbuku, unutarnju i vanjsku, čak i u podno drvo i krovne grede počinile emocionalne informacije iz proteklih stoljeća. Poput nečujne pozadinske glazbe takve će se akumulirane afektivne vibracije, neprestano i uvijek u novim ritmovima, usnimavati u prisutni senzor, i nijedan živčani sustav ne može bezbolno podnijeti to nečujno razlijeganje zvukova. Stoga me Volkmar već mjesecima nagovara da konzultiram rašljara. On je uz njegovu pomoć očistio od zračenja svoje uredske prostorije, koje su isto tako jako bile opterećene poviještu. Ja se još uvijek opirem toj ponudi. Ne zbog toga što malo cijenim rašljarstvo. Ono što valja Volkmaru, dokazanom softverskom geniju, trebalo bi valjati i meni, za dlaku propalom učenjaku duhovnih znanosti. Ne prezirem nijednu vrstu praznovjerja pa ni tu. Naprotiv, ja strahujem od pomisli da bi senzibilni rašljarevi štapići mogli u mome službenom stanu čak i kroz tri medustropa osjetiti zračenje iz podruma, uhvatiti ondje titraje i previše jasno reagirati na njih.

Butzbüttel je slabo poznato frankfurtsko predgrađe koje ni za filozofova života nije bilo osobito renomirano. Tako gledano, muzej ima periferan položaj. Ali ja to ne smatram za manu. Mi smo na pravome mjestu. Ovdje, u Frankfurtu, filozof je u nerazumijevanju i izolaciji proveo najdulji dio svoga života i ovde, u našoj kući, u butzbüttelskoj vili njegova štovatelja, prijatelja i zaštitnika Simona Heigela, u privatnom je prostoru uživao ono što mu je javnost uskraćivala sve do duboke starosti: divljenje i žudenje. Prijateljstvo između Simona Heigela i filozofa datira od prvoga meksičkoga državnog bankrota iz 1847. godine. Naš misilac, dotad ponosan što je i u praktičnom životu bio na visini zadatka, špekulirao je s meksičkim državnim zajmom. Činilo se da je veliki dio njegova imetka bio nepovratno izgubljenim. Simon Heigel, prekooceanski trgovac velikog formata, vlasnik male, ali agilne privatne banke i vatreni filozofov štovatelj, doznao je za to i ponudio filozofu svoju pomoć. Frankfurtski bankar je pokrenuo svoje veze u Srednjoj i Sjevernoj Americi. Kompliciranim transakcijama navodno mu je pošlo za rukom uložiti filozofov kapital u jedan zajamčeni SAD-ov obnovinski fond. Ondje je novac morao, doduše, godinama ležati, ali je bio osiguran čvrstim dolarom, pa je donosio čak i kamate. Danas, iz pronadene poslovne korespondencije Simona Heigela, znamo da bankar zapravo nije uspio spasiti ni feniga i da je svaki cent koji je veliki misilac smatrao u prekomorju svojim, bio savršeno prikriven dar njegova dobročinitelja Heigela.

Upravo svome prijatelju Volkmaru, koji nikad nije pročitao ni retka od velikog filozofa, zahvaljujem za nadasve presudni kontakt s obitelji Heigel. Gospoda Marilyn Heigel, bez djece, s dobrih pedeset i vjerojatno posljednja koja nosi to ime, ušla je kao suvlasnica u Volkmarovu softversku tvrtku, koja je vrlo brzo napredovala. Očevu banku, koju je on nakon emigracije, rata i povratka kući ponovno utemeljio, gospoda Heigel je uspjješno dovela do prijelaza tisućljeća i svoj je zamašni imetak odvažno investirala u nove tehnologije. Volkmar je gospodu Heigel, koja je bila dobrih deset godina starija od njega, jednostavno smatrao veličanstvenom, i mora da je njegov odnos s bankaricom kuštrave si jede kose, izrazito niska rasta i prekomjerne težine, brzo prešao granice čisto poslovnoga. Uskoro je kao prijatelj počeo zalaziti u njezinu kuću, koja je sad moj muzej. I kako je njihov ljubavni odnos otpočetka bio glagoljiv, Volkmar je svojoj Marilyn brzo počeo pričati i o meni, svom najstarijem prijatelju, i o mojoj strasti prema filozofu. Gospodi Heigel je bilo poznato njegovo ime, iako nije ništa znala o njegovu rangu kao čovjeka duha. Preko Volkmara mi je poručila da u podrumu heigelovske vile leži sedam velikih transportnih sanduka koje je nekoć spakirao njezin djed, kako bi njihov sadržaj spasio iz nacističke Njemačke, a koje je njezin otac, dvanaest godina kasnije, za svoje remigracije, dao vratiti u frankfurtski obiteljski dom, koji je ostao pošteden bombardiranja. Ni za vrijeme dok su ležali u Americi niti ikad poslije sanduke nitko nije otvarao. Ona, nasljednica, nije znala što je u njima, ali na svih sedam krupno i jasno bilo je ispisano Schopenhauerovo ime.

Samo nekoliko dana nakon toga, naoružani svakojakim grubim alatom, utroje smo stajali u podrumu heigelovske vile. Masivni su se prekoceanski

sanduci opirali izrazito nespretnim Volkmarovim i mojim pokušajima da ih otvorimo, tako da je na koncu, kad smo izmoreni odustali, gospoda Heigel dohvatala jednu polugu i bez puno okolišanja našla pravo mjesto zahvata. Dva su dugačka čavla, povućena iz drva, u dvoglasju zacviljela; daska koju su držala odskočila je kao oslobođena stege. Gurnuo sam ruke u otvor i otrve izvukao svežanj pisama i pisamaca. Bila su uvezana ružičastom vrpcem. Prepoznao sam filozofov rukopis, njegove vrlo markantne, teško odgonetljive hijeroglife, slutio sam vrijednost nalazišta i obuzeo me euforičan predosjećaj sigurnoga filološkog uspjeha. Moj prijatelj Volkmar, na kojeg se lako prenosilo uzbudjenje njegovih bližnjih, navalio je da odmah pročitam nešto od onoga što sam izvukao. U svojstvenom joj, mirnom transatlantskom stilu i gospoda Marilyn Heigel me ohrabrilava da na licu mjesta pokušam nešto pročitati. Tako sam, dakle, izvukao iz svežnja ono što je bilo na vrhu, neku vrstu dopisnice, i počeo čitati.

U svojih šest rečenica pisamce je *in nuce* sadržalo sve ono što je obilježavalo i preostale pisane stvari iz tog svežnja. Sva su pisma iz paketića uvezanog ružičastom vrpcem bila upućena Raheli Heigel, supruzi Simona Heigela. Filozof joj piše obraćajući joj se s »Moj božanski puhiću«, na koncu čak i s »Oh, Ti božanski mufiću«, a ni sve drugo što je dalje bilo napisano ni u čemu nije zaostajalo za obraćanjem. Sve se vrtjelo samo oko jednoga. Kad sam tada u podruму, pri svjetlosti Volkmarove džepne svjetiljke, glasom koji je sramežljivo zapinjao, pročitao prvu dopisnicu, gospoda Heigel je na svom američkom našla pravi pridjev za grubi način izražavanja što je obilježavao napisano. Ja sam, sa svojim siromašnjim novonjemačkim, sve do danas ostao upućen na daleko slabiju izražajnu snagu strane riječi »opsceno«. S predgovorom iz mojega pera, koji oprezno uvodi u problematiku, popraćena kratkim prikazom obiteljske povijesti, što ga je napisala gospoda Heigel, pisma trebaju biti objavljena već u jesen sljedeće godine, točno za Frankfurtski sajam knjiga.

Moj prijatelj Volkmar je autodidakt i istinski znanac novih medija, no zbog razvojnog pritiska i sve većeg umreženja proizvoda i on je sa svojom malom tvrtkom bio prinuđen na užu specijalnost. Volkmar o sebi kaže da se bavi pištanjem i zujanjem. To je daleko od stvarnoga stanja. S druge pak strane, i moj vlastiti PC, koji je srednje starosti i koji, ako se izuzmu rashladni šumovi, doista samo pišti i zuji, upućuje na oskudni svijet šumova od kojeg je krenula Volkmarova akustička umjetnost. Njegova tvrtka se zove Internacional German Soundmaster. Samo sam se spočetka ismijavao s tim poput trakovice dugačkim imenom koje u sebi nosi proturječe. No sad, dok ga šapćem, čujem malu, zgušnutu melodiju što vibrira kroz njegovih deset slogova. Cijelu sam prošlu noć proveo s Volkmarom ispred jedne sasvim nove kompjuterske igrice čiji je zvučni svijet djelo International German Soundmastera. Prvi put sam doista bio spremjan bez ustezanja se upustiti u neku od igara što ih je Volkmar akustički opremio. Volkmar se silno radovao zbog moga zanimanja i s potpunom je bezazlenošću stručnjaka uživao u tome što može mene, početnika, cijelu noć voditi kroz pomahnitale i zažamorene, ustutnjale i uzšaptale odaje svoje House of the Monkey. Volkmar, dakako, nije mogao ni slutiti što je mene navelo da

sjednem na njegovu radnu stolicu i prihvatom se miša. Uzrok moje grozničave napetosti, koja nije jenjala sve dok nisam pretražio i posljednju sobu virtualne majmunske kuće, mojem je prijatelju ostao nepoznat. Ja sam sa svojim potajnim očekivanjima doživio razočaranje. Kompjutorska igra je obilovala užasnim zvučnim efektima, Volkmar je sakupio krike rijetkih prašumskih ptica, škripu istrošenih strojeva i radijske govore nacističkog poglavnika Roberta Leya, i od toga je smiješao lude zvučne koktele. House of the Monkey može postati prodajni hit na tržištu horor-igrica. Ja sam se, međutim, klonuo i upaljenih očiju odvukao u svitanje do svog stana u muzeju. Odjeven sam se srušio na krevet i jedino sam na sebe svalio krivnju što nisam mogao zaspati. Kako sam se mogao nadati da ću iz Volkmarovih strojeva čuti pravu majmunsku glazbu? Kako sam samo mogao očekivati da bi se tajna koja mi nije davana mira slučajno mogla otkriti u nekome drugom mediju?

U međuvremenu sam za prvu ruku u cijelosti katalogizirao heigelovsku zbriku. Odlučio sam se za najjednostavniji mogući oblik popisa: svaka stvar, svaki pojedini komad iz sanduka dobio je broj i veliku katalošku karticu, s prvim, provizornim pokušajem opisa. Tako sad pouzdano i s ponosom mogu reći da posjedujemo gotovo tisuću dokumenata koje je svojom rukom napisao filozof. Raspon se kreće od ceduljica sa zabilješkama koje se odnose na najsvakidašnije stvari do opsežnih filozofskih manuskriptova koji će već i samim svojim postojanjem, a da i ne govorim o njihovu sadržaju, silno uzbuditi stručni svijet. I tek kad u specijalnom istraživanju i općem kulturnom kretanju budemo malo pomalo stekli rang koji nam pripada, kad budemo uključeni u igru, tek tad ćemo izvući iz rukava sljedeće adute. Tako sanduk broj pet sadrži dosad nepoznata likovna djela: crteže, dagerotipe i fotografije. Među crtežima se ističe u olovci uradena serija od dvanaest velikoformatnih portreta ostarjelog Goethea. Portreti su signirani, nacrtala ih je ruka našeg filozofa.

Mora da mu je — njemu, tom svome sasvim mladom obožavatelju — ostarjeli Goethe sjedio kao pravi model. Tehnički složenim i istinski bezobzirnim realizmom slike prikazuju borama izbrazdano, velikim bradavicama i drugim promjenama na koži nagrđeno lice jednoga starog pijanca. Čak ni na bjeloočnicu pjesničkoga kneza nije izostavljena nijedna od razgranatih krvnih žilica. Iz jednoga Goetheova pisma upućena filozofovoj majci biografskim istraživačima je poznato da su postojali ti crteži, ali se mislilo da su izgubljeni. Sad su tu. Njihovi će se današnji promatrači sa strahopštovanjem morati složiti s humorom opaskom našega nacionalnog pjesnika, u kojoj sâm kaže kako je portretiran »u podrobnoj temeljitosti, sasvim u skladu s mojom kukavnom naravi«. Ali, od ružne točnosti svakoga pojedinog portreta još upečatljiviji može biti dojam koji se tek postupno priopćava kroz cijelu seriju: čini se kako weimarskoga heroja iz slike u sliku sve više napušta njegova muškost, da bi se na posljednje datiranom crtežu, na jedan sablažnjivo prijetvoran i u svojoj promašenosti istodobno dirljiv način, njegovo lice pojavilo feminizirano.

Osim mene, moj prijatelj Volkmar dosad je jedini koji je pregledao svaki komad tehničkoga slikovnog materijala iz sanduka broj pet, sve dagerotipe i

fotografije. Gospoda Marilyn Heigel je samo jednom, na samom početku, za našega prvog odlaska u podrum, bacila na njih površan pogled. Na svom simpatičnom njemačkom, koji je ostao akcentnski obojen i kreativno pogrešan, ona je filozofa, vidjevši njegovu fotografsku zbirku, nazvala prljavim ljigavcem. Dvije trećine fotografija prikazivale su njega osobno. Sve su nastale u posljednje dvije godine života. Sjedeći ili stojeći zauzimao je pozu ispred aparature za snimanje; čini se da mu mirovanje, koje je imalo za cilj oštru reprodukciju, do samoga kraja nije teško padalo. Čak i sa posljednjih snimki, načinjenih uoči same smrti, a koje srećom nose točan datum, izbjlijedjele nas staračke oči gledaju sa sasvim nepomična lica. Filozof je svaki put u pripojenom kaputu i s visokim, krutim ovratnikom, a u sliku nikad nije zaboravio unijeti i ruke, koje mu lijepo namještene počivaju na tijelu, ili drže pero.

Druga kategorija naslijedenih fotografija prikazuje, pak, stalno jedno nago tijelo. Radi se o nekoj starijoj, jako pretiloj ženi. Svaki put leži ispružena na istom divanu, prekrivenom orijentalnim sagom. U većini slučajeva glava joj je oslonjena na jednu ruku; svi prsti se gube u gustoj kovčavoj kosi. Ozbiljno se smiješći gleda u objektiv fotografskog automata, u oči potomstvu. Pretpostavljam da je gospoda Marilyn Heigel i pri oskudnome podrumskom svjetlu prepoznaла tko nas tu gleda. Volkmar nalazi frapantnom obiteljsku sličnost. Sa svojstvenom mu otvorenosću moј mi je prijatelj pri prvom razgledanju rekao kako su žene iz dinastije Heigel, ne samo u licu nego i u osnovnoj gradi i oblikovanju detalja stasa, više od dobrog stoljeća ostale iste.

Ja nisam mjesecar. A donekle je to ipak somnabulna nesanica, to što me noću goni po muzeju, uz stepenice i niz stepenice. Turobna me prebudnost vodi kroz veliku izložbenu dvoranu i nagoni da uvijek s novim slalomom krivudam oko vitrina, uspavljaju me jednolični pjev vlastitoga razmišljanja, sasvim se zatamnjuju kulise izvanjskog opažanja. Tek kucanje unese opet svjetlost u moju sanjivu tamu. Tek kad njega začujem, tek tad mi se opet podignu vjede, koje su bile skoro sasvim zatvorene. Tad mogu razaznati kamo sam ponovno dospio. Svaki put prvo ugledam vlastitu ruku koja nastavlja udarati još dva-tri takta. Kroz podrumski prozor ulazi svjetlost od jedne ulične lanterne. Vidim svoje članke kako kuckaju po poklopcu sanduka broj sedam. Čak je i meni, koji sam se oduvijek smatrao sasvim nemuzikalnim, moguće simulirati neku jednostavnu melodiju samo kroz njezin ritam. Volkmar, koji rado i dobro pjeva, i koji je cijelu svoju mladost kod baptista svirao trubu, iz moga bi kucanja po sanduku prepoznaо upitnu melodiju, ako bi mu ona bila poznata. Ali on je ne zna, jer ja čak i od njega tajim sadržaj sanduka sedam.

Volkmar, moј jedini prijatelj, morao bi uživati moje povjerenje. Kako je on samo otvoren prema meni. Bez ustručavanja mi priča o onome što ga veže za gospodu Heigel, moju hraniteljicu; do opipljivih pojedinosti opisuje mi ono što je praksa njihova odnosa. Drastične se stvari dogadaju među njima. Tek sinoć sam, sa zaprepaštenjem punim poštovanja, imao mogućnost ocijeniti ono što je gospoda Marilyn učinila s Volkmarovim lijevim uhom. Zbog mene je skinuo zavoj; s tri uboda ušna je resica opet bila prišivena za uho. Moj prijatelj je odu-

ševljeno rastumačio kako je došlo do tog ugriza i svoj prikaz je zaključio rečenicom koja je već postala stereotipom: Iz Amerike nam se opet vraća umijeće ljubavi! Ja sam mu na to, kao i uvijek, odgovorio jednim citatom iz spisa moga filozofa, praveći se pritom važan što svaki put koristim neko drugo mjesto iz njegova djela, s kojim se suprotstavljam Volkmarovoј erotičkoј empfazi. Ah, prgavo je i nepravedno to kako se pritom, sa zvukom tudiх riječi, izdižem iznad njega! Bez Volkmara, bez njegove slabosti za zrelu ženstvenost i bez njegova talenta za osvajanje starijih dama, ne bih danas ovdje sjedio. Volkmar je uvjerio gospodu Heigel kako sam upravo ja, nezaposlen i ne više sasvim mlad, kakav sam bio, pravi čovjek za voditelja muzeja. Ne treba puno mašte da bi se zamislilo kako je i u kojoj prigodi uzmogao najuvjerljivije joj otpjevati hvalospjev u moju čast.

Iz sigurnosnih razloga stalno sa sobom nosim muzičku kasetu. Smjestio sam je u vrećicu na prsima koju ni noću ne skidam. To što ona preko dana ne baš lijepo naklobuči moju košulju i na kravati napravi neobičnu grbu, to se do daljnjeга mora prihvatići. Tek sam prošlog petka, s jednim starim mikrofonom i primitivnim radiorekorderom koji još od studentskih dana vučem sa sobom od preseljenja do preseljenja, presnimio melodiju na vrpcu, i snimka mi je, međi, diletanu u akustičkoj tehnici, ispala gotovo neobično dobra. Mora da je razlog tome u akustici muzejskog podruma, možda i u zasvođenome podrumskom stropu heigelovske kuće. Sanduk broj sedam na prvi pogled izgleda isto kao i svi drugi prekoceanski sanduci, koji su tako dugo skrivali predmete naše zbirke. Ali, ja sam drvenu grdosiju preradio za vlastite, potajne potrebe. Sad se ne podiže samo poklopac, nego se može do poda otklopiti i cijela frontalna strana. Na taj način se brzo i lako može doći do sadržaja sanduka broj sedam, do jedinstvenog automata, a isto tako ga je brzo moguće opet sakriti. Automat, srećom, nije bio demontiran. Samo je pogonska cjelina — od četiri zatezne opruge, sinkronizirane veoma komplikiranom mehanikom — bila odvojena od dijela za reprodukciju zvuka. Priložene upute za montiranje i održavanje, napisane rukom, ne potječu iz filozofova pera. Vjerljivo ih je sastavio mehaničar koji je izradio mašineriju kao unikatni komad. Ime lukavog tehničara otkrio sam tek nedavno u jednoj od filozofovih kućanskih knjiga. U njoj su, među presmiješnim iznosima od samo nekoliko feniga, zabilježena i tri itekako za-mašna iznosa na ime erlangenškog urara. U rubrici njegove kućanske knjige, u koju je škruti mislilac upisivao razlog izdatka, gdje je navodio ono što je bilo kupljeno ili uslugu koja je korištena, tri puta je zabilježeno ništa drugo do gola riječca: glazba.

Svaki bi razuman čovjek, pa i moj prijatelj Volkmar, ako bih mu se povjario, rekao da su za moje trenutačne smetnje sa spavanjem krive noći koje sam proveo u preradijanju sanduka i montiranju automata, što je moralo biti pogubno za moje živce. Ali, tome proturijeći činjenica da mi je osposobljavanje stroja, unatoč manjkavoj zanatskoj praksi i mimo mojih očekivanja, vrlo brzo pošlo za rukom. U tome su mi pomogle dvije filozofove skice, dva koncepta za pisma erlangenškome mehaničaru. Na tim listovima prekrasno je dolazila do

izražaja filozofova nadarenost za crtanje: bez prekidanja crte, tekst i skica kada prelaze jedno u drugo, kao da se stvaralačka misao kroz tok tinte pretakala iz medija u medij. Čovjeku postaje jasno koliko je daleko išla starčeva predodžba o funkciji i izgledu njegova stroja. Kasniji artefakt, izrađen od lima, drva i kože, do u detalj, do u najsjtniji klin ili vranj, počiva na dvodimenzionalnim fantazijama njegova naručitelja. Nitko tko upozna crteže ne može sumnjati da je automat gotovo u potpunosti nastao prema filozofovim nacrtima. Čovjek gotovo da povjeruje, barem ja vjerujem, dok do jutarnjih sati uvijek novo studiram skice, kako od noćne tišine prenadraženo uho razabire iz automata glazbu.

Ja sam čuo i video glazbu svog filozofa. Nakon što sam završio montiranje, puna sam četiri puta, klečeći ispred otvorenog sanduka broj sedam, od početka do kraja prisustvovao radu mehanizma s oprugama. Posljednji put, da bih napravio tonski zapis. Moj prijatelj Volkmar, jedini čovjek u kojeg imam povjerenja, morat će se za početak zadovoljiti samo preslušavanjem kasete. Dakako da pri snimanju na audiokasetu nije zabilježeno ono što se vidi, i moje duboko nepovjerenje prema suvremenim reproduktivnim tehnikama usuduje se čak ustvrditi da ni videovraca ne bi mogla zabilježiti ono što promatranje glazbene izvedbe čini tako teško snošljivim. Volkmar, autodidaktički umjetnik zvuka, kojega je jedan američki stručni list izabrao za Mastera of Sound, prije svega mi mora jednom reći što misli o zvucima s automata. Ja njegove akustičke efekte, u svojoj pojmovnoj nesnalazljivosti, nazivam janjičarskom glazbom. To je historijski i glazbeno-teorijski pogrešno, jer ono što se može čuti u podrumu, a sad i s moga rekordera, nesumnjivo se pokorava europskim harmonijskim zakonima. Beskrajno mučno perpetuiranje melodije, minimalno variranje slijeda tonova, nekoliko kliznih tonskih efekata i malobrojne, ali rafinirano naglašene disonance svakako stvaraju gotovo penetrantno orijentalni dojam. Ne mogu se oteti lažnoj egzotici i s Volkmarom ču ostati pri nazivu »janjičarska glazba«. Najzad, i strašni su janjičari, elitne trupe turskoga sultana, po rođenju navodno bili zapravo europski sinovi, oteta djeca koja su se nakon odvođenja i otudenja, vraćala kući kao razbojnici i osvajači. Volkmaru će se svidjeti glazba. Meni se svida. U nemirnim, polusnenim maštanjima, u kojima se nakon kratkotrajnoga besvjesnog mira prevrćem prije ustravljenog budenja, i sâm sam u nekoj janjičarskoj kapeli, s malom, zdepasto neformastom volinom pritisnutom na vrat, po kojoj gudim s fanatičnim blaženstvom, kao da se pri svakom cvilećem tonu ne radi ni o čemu manjem doli o vlastitome mi životu.

Moj automat, promatran u stanju mirovanja, nije ništa više od šarenog sanduka na kojem stoje četiri limene figure visine dobre podlanice. Sve ostalo — pogonski mehanizam, mijeh za proizvodnju zračnog tlaka i spremište programa sa četiri sinkronizirane rupičaste ploče — bilo je skriveno u sanduku. Ali izvor zvuka — što svakako zaprepaštava i fascinira — smješten je u same figure: četiri muzikanta, koja se ispred promatrača kreću amo-tamo po četvrtini kruga, svojim limenim tijelima, limenim rukama i limenim ustima, mehanički ili pneumatski, sami proizvode svaki ton. Melodija izlazi iz dvaju zvona i

dviju zviždaljki koje se sviraju slično trombonu. To samozvučanje daje limenoj družbi, u svoj oskudnosti njezinih trzaja i okretaja, nešto nepokolebljivo odvažno i dirljivo pošteno. Kad je one znamenite noći, nakon gotovo stotinu pedeset godina mirovanja, udarajući i pušući, prvi put ponovno zasvirala pred ljudskim bubnjićima, meni su u oči nahrupile suze, baš kao da su se i one otprilike jednako dugo sakupljale u hidrauličkim mješinama.

Svom prijatelju Volkmaru mogu dokazati da je glazbeni komad što ga izvode majmuni kompozicija moga filozofa. Sačuvana je u brojnim varijacijama kao rukom sastavljen notni zapis i zapravo ne predstavlja nikakvo iznenadenje, budući da je glazbena nadarenost velikog mislioca istraživačima oduvijek bila poznata. Puno teže i istinski delikatno bit će, pak, kad Volkmaru počnem uvođiti u konvolut nacrta za figure. Ni kod likovnog oblikovanja četvorice muzikanata filozof ništa nije prepustio slučaju ili tehničarovom estetskom hiru. Na više tuceta olovkom uredno uradenih crteža četiri figure se mogu vidjeti u originalnoj veličini na papiru s unesenim mjerama; samo je lice — sva četiri muzikanta nose isto — naknadno još jednom nacrtano, u dvostrukoj veličini. Te su fiziognomije, profil a još više frontalni izgled glave, otkad su mi poznate, nepresušni izvor moga nemira, a možda i uzrok onih zaboravljenih noćnih mora od kojih bježi moja nesanica. Volkmar će reći da se ne radi ni o čemu drugom doli o običnim majmunskim licima. Majmuni koji muziciraju, ali to i sâm znam, standarni su motiv slikarstva koje ima uzor u orijentalnome, pa se, prema tome, često mogu naći i u povijesti glazbenih automata. Još i na posljednjim orguljama s godišnjih sajmova našega stoljeća, koje je već pokretnao elektromotor, na hibridnim gigantima američke tvrtke Wurlitzer, majmuncići podižu ruke prividno udarajući po automatski upravljanim cimbalima. Volkmar bi bio u pravu. Znam te figure, najčešće su to stilizirani čimpanze, s prevelikim očima i ušima, što im daje obilježje mladih životinja. Ali, što bi zajedničko mogla imati ta dražesna lica s licem koje imaju moja četiri muzikanta. To bi trebali biti majmuni? — pitat ću Volkmara. Da bi jedan učenjak, koji je dobro poznavao prirodne znanosti, čija je privatna knjižnica posjedovala ilustrirana djela s prirodi vjernim slikama svih primata, tako nacrtao lice majmuna? Već i ta neobična kosmatost, a još više to oblikovanje sledenih bora u nesumnjivo human izraz lica, meni, koji sam upućen, ukazuje na nešto drugo.

Sve otkrivaju usta muzikanata. Kako to reći Volkmaru koji je, unatoč profesionalnoj rafiniranosti i poslovnoj preprednosti, ipak ostao veliki, veseli dječak? Kako to priopćiti gospodi Heigel, koja je kao nasljednica, kao zakonska vlasnica automata i majka našega muzeja izravno pogodena mojim otkrićem? Njuška pseuodomajmunskih muzikanata nesumnjivo ima ljudski uzor. To mogu predočiti i slikovnom dokumentacijom, fotografijom. To je posljednja filozofova snimka, dosad nepoznato poprsje, nastala četiri dana prije njegove smrti. Već definitivno iscrpljen upalom pluća, starac još jedanput oblači odijelo i stavljaju vraratnik, još jedanput, nepomična izraza lica, odolijeva dugotrajnom vremenu osvjetljavanja. Ah, kako bi nas inače bila kadra ganuti slika nekoga tko je jednom nogom već u grobu, kako bi nas umjelo fascinirati i prikovati za sebe

to grozničavo sjajno okce ako ne bi bilo toga užasnog kreveljenja s napućenim usnicama! To je pseudomajmunsko grimasa njegovih muzikanata koju sâm ima na licu na posljednjoj fotografiji. Tko automat nije vidio u prirodi, taj će četiri male prilike u pozadini fotografije smatrati za neke ukrase. Ali ja ih prepoznam i ja znam tumačiti njihovu neobično izbrisano oštrinu: dok Schopenhauer pozira za posljednju fotografiju, tamo, otvara, svira njegov automat. Na mene se, na slaba pleća jednoga muzejskog ravnatelja, spustila spoznaja; to mi lice poput olova liježe na dušu. I samo u dobrom snu, s vretenastom violinicom na vratu, gudeći kao peti majmun Schopenhauerovu janjičarsku glazbu, i sâm sam dio glazbenog automata i time blaženo razriješen naše tajne.

*S njemačkoga prevela ŠTEFICA MARTIĆ*

# Michael Krüger

122

*Michael Krüger, nakladnik, pjesnik, prozni pisac i kritičar, rodio se 1943. u Wittgendorfu, u Saskoj. Nakon mature u Berlinu završio je školovanje za knjižara i tiskara. Zatim je kao izvanredni student studirao filozofiju i književnost. Godine 1968. zaposlio se kao lektor u izdavačkoj kući Carl Hanser u Münchenu. Svojim inovativnim stupom već je sredinom sedamdesetih godina postao istaknuta ličnost u njemačkom izdavaštvu. U to vrijeme (1976.) izdao je prvu knjigu prethodno drugdje objavljenih pjesama Reginapoly. Prvu knjigu proze Što da se radi — jedna staromodna pripovijest objavio je 1984. Od 1986. Krüger je na čelu naklade Hanser i voditelj beletrističkog odjela kuće. U tom se poslu posebno zalaže za poeziju. Uz to on je izdavač uglednog književnog časopisa »Akzente«, član Bavarske akademije ljepih umjetnosti u Münchenu, Njemačke akademije za pjesništvo i jezik u Darmstadtu, Akademije znanosti i književnosti u Mainzu i Akademije umjetnosti u Berlinu. Za svoje književno djelo dobio je mnoštvo književnih nagrada, među njima Nagradu Peter Huchel (1986.) i Nagradu Ernst Meister (1994.).*

*Uza svu svoju svestranost i zauzetost Michael Krüger u prvom je redu pjesnik. Objavio je cijeli niz knjiga pjesama od kojih navodimo: Diderotova mačka (1978.), Nekrolozi (1979.), Iz ravnice (1982.), Ponavljanja (1983.), Dronte (1985.), Zoološki vrt (1986.), Idile i iluzije (1989.), Iza granice (1990.), Pismo kući (1993.), Noću pod stablima (1998.), Vremenska prognoza (1998.), Netom pred olju (2003.).*

*Kao izdavač a posebice kao autor Krüger njeguje poseban odnos prema mogućnostima jezika i snazi pjesničke riječi. Protivno svakom iskustvu, za njega pisanje pjesama nije ezoterijska vježba i intelektualna dokolica, njegov odnos prema jeziku poujerljiv je, obziran, gotovo nježan, nošen daškom ironije i poetskom prisebnošću.*

*Polazeći od svakodnevnog života i prirode pronalazi povoda za pjesmu koja traga za istinom, pronalazi one druge riječi, koje su u normalnom jeziku gotovo zapostavljene i stavlja ih u novi kontekst, daje im izvjestan sjaj, neku drugu auru i točniji smisao. Potraga za*

*istinom u neku je ruku uzaludan posao, jer istina je jezična konstrukcija, dogovor, suglasnost, vjera... u svakom slučaju nematerijalna je i nečovječna. Svako pisanje nije ništa drugo nego ponovno pronalaženje i približavanje prvočno izgubljenoj istini, što će reći da ih ima na tisuće, a pri tom je jedino važno, ne htjeti mijenjati svijet nego ga ostaviti na miru.*

Krügerove su pjesme zgušnute i zahtjevne misaone slike u najboljem smislu te riječi, lirske refleksije u kojima opažanje stvarnosti i apstraktna misao zahvaćaju jedno u drugo a realne situacije i događaji pokazuju se kao iza mlječnog stakla, tek u naznaci: »Sve vidljivo sjeća se/nevidljivoga.« One nemaju svoj stvarni prostor i vrijeme, one pronalaze svoj međuprostor između uzroka i posljedice, slike i značenja, govornika i sugovornika, laži i istine, života i smrti, u prostoru malih i velikih pitanja, kojima se čovjek mora izložiti i na koja nitko ne zna pravi odgovor.

U njegovim se pjesmama suzdržano, ali postojano nakupljaju napetosti, postaje ozbiljno, autoru i čitatelju za vratom je egzistencijalni strah, ali to su samo pokušaji zavaravanja. One su uvijek drugačije nego što izgledaju toga časa. Krüger ih ne opterećuje teškim teretom dubokoumlja, njegovi stihovi djeluju lagano, njegov jezik tečno, i često dostaje tek jedna jedina rečenica ili samo jedna riječ da izbjije iskra za neki filozofski diskurs, a uz to ostavljaju, ako tako nešto postoji, dojam melankolije pomiješane s vedrinom.

MILAN MIKULIĆ

**Michael Krüger**

## **Na prvi pogled**

**124**

NA PRVI POGLED

Zapravo promijenilo se nije ništa:  
kesten pred kućom, muči ga bršljan,  
stabla šljiva na svom plavom sagu,  
slatki miris djetinjstva i raspadanja.  
Iz doline ovamo gore tutnje teretnjaci,  
a sjena žurno obilazi kuću,  
protivno kazaljci na satu, i propituje muku.  
Čak i bunar još stoji poput pjesme.  
Zavirivši u nj, pozdravilo me odozdo, s dna,  
jedno lice, naborale ga žabe.  
Usta mu širom otvorena, kao da je htjelo kriknuti.  
Samo su se puti oko sela umnožili,  
a jedan mi vodi ravno kroza srce.  
Ali inače promijenilo se nije ništa.

KASNO SUNCE

Nad jezerom, koje se u ovo doba izljeva  
i proizvodi zelenu sluz,  
pokost za oblutke, koja —  
o podne, kad se ukaže —  
hvata sunce, koje prostodušno  
izlazi iz krpenih

oblaka, bijedo od dugog odvikavanja,  
nad jezerom nadvišena ptica  
poput male, crne pjesme,  
nezamjetno zadršće, kad valja  
prelomiti redak.

Ja stojim na obali, oklijevam, pod  
hrastom koji stenje,  
pišem i ja, okrećem list, ubirem,  
što godina prinijela je pa  
izgubila s očiju, kao da mi je htjela  
dokazati, koliko sam neznatan.  
Ptica se obrne, kao na zapovijed,  
odnese istočni vjetar, a s istočnjakom  
svjetlo, brzinom sekunde.  
Meni je, kao da još raspoznam njenu  
letnu putanju, svjetlijii trag  
u vatenoj tami,  
koja jednu usamljenost odjeljuje  
od druge.

#### SVITA ZA CELLO

S prozora  
gledam kako dolazi željeznica,  
zardali kukac  
raširenih očiju.  
Kojom li ona lakoćom  
ljesove vuče kroz osunčanu dolinu!  
Dvadeset jedan, dvadeset dva...  
Jesu li puni ili prazni?  
Sad siktavo otpušta paru  
koja se blago diže k meni  
poput nejasne poruke.  
Navijam radio glasnije,  
svita za cello, u pozadini  
soptav dah  
glazbenika, jasno se razabire.

#### PROSJACI

Pred katedralom Saint Pierre  
u hladovini Porte du Midi  
ispod iscerenih zmajeva sjede tri prosjaka.  
Svaki je svoju zlu sudbinu ispisao

na karton, bolest debelo podcrtao,  
tri stiha balade o bijedi svijeta.  
Pred njihovim prekriženim nogama košarice  
od lijeske, zaobljene kao šestarom.  
Redovnici siromaštva, straha i smrti,  
pogleda strogo uprta u zemlju.  
Samo me pas, koji se pružio pokraj njih,  
pogleda svojim pepelno sivim očima.  
O zid oslonjene dvokuke štakе,  
na njima im poput mrtvačkih glava vise kape.  
Moram mimo njih, jer danas je na tržnici  
procesija s križem, miris voća osjeća se  
iza tamjana. Kome da dam tu jednu  
kovanicu, koju imam?  
Strahu, siromaštvu ili smrti?  
Nijemo prolazim mimo očiju psa  
i čutim kosti u tijelu.

126

### GOVOR FILOZOFA

Noću,  
kad svijet ima šansu,  
započinjem s poslom.  
ali nemojte očekivati nikakav sistem.  
Smjelost mi je uvijek bila slaba strana,  
za neku školu bio sam odveć umoran,  
nepoznato mi je ulijevalo strah.  
Neku budućnost mišljenja  
ne mogu zamisliti,  
udaljenost od pojma do pojma  
raste, a nad onim što je prošlo  
vise teški oblaci.  
Sve, što još vidim,  
nekoliko je otisaka stopala izdaleka,  
koje brižljivo prevodim,  
prije no što se izgube.  
Od svoje knjige o etici  
napisao sam samo riječ »Ja«,  
a i nju nesigurnom rukom.  
Ponekad mi djetinjstvo napiše  
dopisnicu: Sjećaš li se?  
Ali to, strogo uzevši, nije,  
nikakva filozofija.

## GOVORI MARX

Ponekad, kad se na zapadu razvedri,  
promatram blještave rijeke novca,  
koje zapjenjene prelaze obale  
i plave još maloprije neplodnu zemlju.  
Zabavlja me diktatura brbljanja,  
koja se isplati kao teorija  
društva, ako smijem vjerovati  
vjestima odozdo. Meni je dobro.

Ponekad vidim Boga. Dobro se oporavio.  
Razgovaramo, ne bez duha i dijalektički  
začudno verzirano, o metafizičkim pitanjima.  
Nedavno me pitao za izdanje  
mojih sabranih djela, jer ih  
navodno nigdje nije mogao nabaviti.  
Ne da želim vjerovati u njih, kazao je,  
ali nikako ne može škoditi.

Dao sam mu svoj ručno rađeni primjerak, posljednji  
od plavog izdanja, skupa s komentarima.  
Uostalom on je obrazovaniji, nego što sam mislio,  
teologija mu dodijala, dekonstrukciji  
baca klipove pod noge, psihoanalizu  
drži besmislicom i niti je ne  
spominje. Začudne su mu predrasude.  
Nietzscheu na primjer opršta svaki  
ma i bedast izraz, Hegela naprotiv  
ne podnosi. O svom projektu  
zbog svoje plahosti nikad ne govori. Molim Vas,  
kazao je nedavno nakon dugog pogleda  
na Zemlju, molim Vas, budite u pripravnosti.

127

## GOVOR SPOROGA

Povijest se ubrzava,  
ubrzo će nas dostići i  
žurnim korakom hitjeti pred nama.  
Tad ćemo ledeno doba gledati  
odzada, Grčku,  
Rim, francusku revoluciju,  
Staljinov potiljak, stražnja svjetla  
Hitlerova auta.

Čudno, da se ne umori  
i ne padne.

Ponekad se okrene  
i pokazuje nam lice  
otvorena usta  
i pokvarene zube.

#### NAKNADNA PJESMA

Znakovi govore  
nekim svojim jezikom:

to je njihovo puno pravo.  
Previše smo se čvrsto  
pouzdavali  
u njihovu dvoznačnost,

sad smo uvrijedeni  
i šutljivi. Onda opet

zaglibimo  
na tudim stolicama i predano  
prebiremo po brdima papira. Mnogo se  
toga ponovo rimuje,

a to nam je prije nekoliko godina  
izgledalo poput pogreške u govoru.

#### O NADI

Htjeli smo  
iznenaditi nadu,  
kad gubi prisebnost:  
sekunda revolta.  
Pripravili smo se  
na dugo putovanje.  
Oboružali se  
protiv vrućine i hladnoće.  
Provijant  
nam pritiskao pleća:

povijest, odgoj,  
sposobnost, da podnosimo  
beznađe, puno literature.  
Od jučer smo doma.  
Umorni,  
kako se samo može zamisliti,  
i gladni.

Slike  
još nisu razvijene.  
Rezultati  
će se obznaniti.

#### MOJA RADNA STOLICA

129

Slušaj,  
stolico moja: Ne smiješ mi mijenjati  
život. Sve ukazuje na tvoj utjecaj,  
na tvoju krutu školu!  
Neumoljivo  
me prisiljavaš da sjednem,  
dok sjedim mijenja mi se svijet,  
znatno se uvećava.  
Sramoćenje/uzbudenje  
Poniženje/euforija  
naizmjence, uz izmjenično  
držanje.  
Sačuvaj mi  
rečenice, stolico,  
iza mojih leđ;  
jer meni pogrbljenom,  
ostaje samo,  
oholo otpućivanje  
svake pojedine rijeći.  
I prištedi porugu, stolico,  
kad mi ništa ne uspijeva:  
tvoje neslane šale isto su  
na klimavim nogama.  
Pusti me da odem/ili: zadrži me,  
ali ništa mi ne pričaj o slavi  
u drvenom životu.

## LEOPARDI I PUŽ

Puž plazi po terasi,  
sluzavi trbonožac, sretno umakao  
nemiru vrta. Nježan, savitljiv, rogat,  
mete pod, neki magnet ispod pločica  
upravlja njime. Uzdignute glave  
ova sveta živina arogantnim dostojanstvom križa  
mravlju cestu, gdje cvatu posli  
i gdje se trampe tereti, tako da se pogled  
smućuje. Sizifov brat,  
koji radi u ravnici, prirodni neprijatelj  
ponavljanja.

Središte je dosegnuto, toliko nečujno, kao da se  
ne smije zatreći kuća svijeta,  
koja puna je nevidljivih napuklina.

Sada nemoj misliti na vrijeme, nemoj misliti na sreću,  
jer tek kao nesretnici mi besmrtni jesmo.

Ali kako pojmiti, da poredak  
funkcionira samo s ovim pužem, koji je  
evo dovršio bijelu kazaljku svoga sata?  
A čemu bismo se i radali, veli Leopardi,  
nego da spoznamo, koliko bismo bili sretni,  
da se nismo rodili?

130

## KOMARAC

Ti da srca imаш, beskorisna živino?  
Svojim me iritantnim tonom povlačiš  
na najdonji stupanj slijepog bijesa,  
gdje mržnja na sav svijet i mržnja na sebe sama  
u fiktivnom su braku do izbijanja  
dana. Od boga napušten, sprečavaš me,  
budiste među životnjama, u tome,  
da se usprotivim vladajućem razumu.  
Upalim li svjetlo, ti zašutiš. Kukavički se sakrivaš  
u naborima prašne zavjese ili  
na hrbatima knjiga, dok se ja,  
umoran od bolne svjetlosti, iscrpljen  
opet sakrivam u tami.

Evo tebe opet, već bojažljivo  
osluškujem nepopustljivu ortodoksiju tvog

liturgijskog zujanja, već mi se mozak otvara  
tvom zadovoljstvu, da me bezrazložno kažnjavaš.  
Od svih zamislivih soba na zemlji ti zaposjeo  
moju, od svih zamislivih bića  
ova slučajna gomilica od nukleina  
i proteina, to sam ja, razdražila te. Znam,  
moraš proživjeti u nekoliko dana, što  
ja moram ispaštati u četrdeset godina. Znam,  
da ti koji si bez iskustva, da ti ne znaš, što mi  
radiš. Nevino krivo mene si  
izabralo, ne smijem dakle spavati.

Ti ne znaš, što zlo je a što dobro,  
ti ne vidiš, kako se moja blistava slika svijeta  
raspada nakon noći probdjevene s tobom.  
Tvoja jednostranost, komarče, čini te opasnim,  
tvoja nepopustljiva fiksacija na me. Samo te jedna ideja  
izgleda održava te na životu: moja krv.  
Jer od koga živiš, ako ne od mene?  
Tako, zbog tvog zujanja bivam sve manji,  
manji nego ti. Pa ipak sam ti zahvalan.  
Jer mentalistički jezik, odavna već  
izšao iz mode, s tobom se vraća.  
Tako i ti mene održavaš na životu. A ujutro,  
kad se svi ponovno prepuste razumnome  
poslu, toneš ti, tonem ja u besani san.

### SIGHTSEEING

Lak je zrak, bez ikakva se otpora  
razmiče. Ideš pa ideš  
i slušaš vrijeme, koje se oblikuje  
u ritmu tvojih koraka. Nije mnogo, zasigurno,  
ali svejedno. Sljeparija se  
u ovom zraku zadovoljava s malo vremena.  
A negdje u nigdini, gdje se grad  
nikako ne može opredijeliti, u hodu ti  
padaju na pamet sve one riječi, koje  
držiš u zemljишniku svog srca  
(svoje duše, svog života, svog tijela  
kako ti drago): objava, ime, istočni grijeh.  
Na semaforu crveno. Prepuštaš se struji,

znaci po zidovima idu s tobom.  
Klaonica, veletržnica, groblje automobila, groblje,  
na koncu onda zoološki vrt s divljim životinjama.  
Sad se vraćaš.

### NA MOSTU

Rijeka je narasla preko noći,  
ujutro smeda voda od otapanja snijega  
nevoljko bježi poda mnom.  
Nijedna se slika ne može održati u ogledalu  
prirode. A ti ipak zastaješ.  
Ni krv se ne smiruje  
ovog jutra, bježeći sopće  
mi kroz tijelo, kao da nema više  
nikakva uporišta. Druga je obala nevidljiva.  
I nadugo i naširoko nikakva mora, u koje  
se možeš baciti. Samo pretjerane  
slike u tragičnim vrtlozima,  
koji grgljavajući nestaju u vodi.

132

### VELIKO POSPREMANJE

Između prozora blijeda vuna  
paukā, smršena i jednom  
napuštena, kad smrt je bila preteška.  
Otuda: umjetnički ispredena mreža,  
pripovijetkama predaka slična. Otuda:  
struktura, usporediva sa životnim sjećanjem.  
Jest, jednom započeta u proljeće,  
nit je dalje predena preko ljeta,  
poput kakve stare legende. Onda došao junak  
u liku muhe, za njom došla osa  
u ovaj izdvojeni prostor, vojska  
drugih životinja, vjerojatno grinja.  
Bilo je moguće sanjati o nekom drugom svijetu,  
kad bi se gledalo u ovaj prozor.  
Ali jednom je i ovoj priči bio  
kraj, geometrija se splela, mreža  
raspalala. Trupla, posvuda trupla

poput nepoznata notnog zapisa.  
A kad sam se odlučio obrisati ove  
mrtve neprobavljive ostatke, da napokon vidim jesen,  
zaostala u staklu jedna crna pruga:  
jedna simbolična natuknica. Sada, kako se dani  
skraćuju a tama ljude odvodi  
sa sobom, pripovijest bi morala početi.

## ODGOVOR

Nemoj reći: nepristrana  
da smrt je ili ravnodušna:  
ona savjesno izabire.  
Danas joj treba glava,  
u kojoj spavaju tajne  
poput starih lijениh mačaka.  
Jučer je to bio ludak,  
koji je hvalio zaobilazni put: Nešto  
bezrazložno da se mora dogoditi,  
inače da se nećemo približiti  
ljubavi. A sutra?  
Uvijek odgovara  
zamjenski glas,  
nepoznat jezik —  
tko izabire ili odbacuje,  
pravi se da ga nema.  
Danas je umro i pas  
u susjedstvu, on uvijek je lajaо  
kao da valja upozoriti Boga.

133

## PATKE

Okovano u led i smrzli snijeg jezero stenje  
pod obućom. Svaki korak nanosi bol  
i uzbiba vodu u nezaledenom  
pojasu uz obalu. Neka žena prelazi  
jezero na njegovom najširem dijelu, ja  
to slušam. Na sredini  
vodenast jezičak, zaposjele ga patke,  
od njihova skolastičkog disputa sunce

zapleše. Stati, očekati,  
brojiti. Mjesto, povoljno za me.  
Dva labuda muklo plješćući odlijeću  
preko mene: prelistava se jedna bijela  
stranica, jedna jedina bijela stranica.

### POVIJEST SLIKARSTVA

Čitao sam jednu povijest umjetnosti  
od početaka do danas.  
Jednu povijest bijelih janjaca,  
prije nego ih pogodi zraka.  
Jednu povijest malih, krilatih andela  
i djevičanske ledine,  
posute krasuljcima.  
Jednu povijest tvari  
i afirmacije zlata.  
Jednu povijest najfinijih suza  
na bližedim licima.  
Jednu povijest svedenih čela  
i upalih obraza.  
Jednu povijest vode  
i kako je slikati.  
Jednu povijest škola,  
stilova, borbe za istinu.  
Jednu povijest vlasti,  
pakosti i podlosti,  
vjerolomstva i izdaje,  
prekršenih prisega, revolta  
i krvoprolića koja nikad ne prestaju.  
U fusnotama sam isto tako iščitavao  
jednu povijest srama,  
jednu zapletenu povijest utjehe.  
Sve u svemu jednu lijepu povijest,  
povijest slikarstva,  
i ne samo za oči.  
U svom pogовору autor obilazno  
objašnjava, da je ono što smo vidjeli,  
samo boja u različitim nanosima.  
On zaboravio je otrov,  
koji je bio umiješan u nju,  
otrov za oči.

## PRIČA VOZAČA TAKSIJA

Gost je želio da krenemo prečicom,  
nisam ja. Prvo se jedan puž ispriječio na cesti,  
kasnije stado krava, onda jedna srna,  
koja se nije htjela maknuti. Jedna crna mačka  
navela nas da krenemo obilaznim putem, do granice  
i preko nje, prema istoku. Gospodin se onda  
morao olakšati pa zalutao u šumi.  
Potrgan i drhteći ležao je pod kupinama,  
gdje je pretpostavljao da su mu naočale. Nekako smo se  
zbližili. Našli smo nekoliko gljiva,  
koje smo pojeli sirove, da utažimo glad. Zacijelo sam mu  
bio čudan, iako me uopće nije dobro  
razumio. Za vrijeme vožnje obojica smo  
povraćali kroz prozor. Vi ste blijedi,  
kazao mi je lica bijela poput sira.  
Onda opet neka granica. Zapravo ne njemačka,  
dakle opet natrag. U zračnoj luci, oko 17 sati,  
ušao je u moj taksi. Bez prtljage,  
u laganom ogrtaču, s tankom knjigom pod rukom.  
Da skratim: Pred jutro stigli smo u  
neki grad, nekako sretni i sad već  
prilično navikli jedan na drugog. Bože moj, kakav  
život je on vodio. Samo platiti nije htio.

135

## VRTLAROVA PRIČA

Među ružama raste neki vagabund  
nabubrena tijela na mršavim nogama,  
vole ga puževi. U njegovoј se blizini  
i korov dobro osjeća. Kad pada kiša  
svoje prijatelje prekriva tamnim pregačama,  
nakon kiše izvodi svoja medno žuta ticala  
i traži kontakt s bumbarima. Nema sumnje  
umnožava paletu zelenila. Da ga  
uklonim? Ako mu poraste broj  
sljedbenika, morat ću se umiješati. Za sada  
puštam ga neka raste, jer i on ponosno nosi  
latinsko ime, čak ako i ne  
godi ružama.

## BABLJE LJETO

Prije nego zaključamo kuću,  
vino mora u slivnik  
a svjetlo napustiti sobe.  
Za svaku riječ, koja sad još padne,  
obvezna je suglasnost.  
I ne zaboravi vrećicu sa smećem.  
Prijazna se ogledala  
na ulazu klanjaju  
tužna lica.  
I ostavi ključ u bravi.

Na obali čeka arka,  
na pramcu pas plazeći jezik  
pokušava uloviti muhe.  
Od sad pa nadalje lastavice će  
kosit travu. Ni ljubav  
ne zaboravi.

Već na vodi,  
gledamo kako gore brežuljci.

136

## VREMENSKA PROGNOZA

Jednom će se snijeg  
otopiti a u otapanju  
postati poplavni potok,  
koji bistri tamne rijeke  
na njihovu nadziranom putu  
k moru. Jednom  
će se oblaci razići  
i osloboditi pozornicu  
za oči koje mole.  
Jednom ćemo ponovo  
sjediti pod vedrim nebom  
za svježe obojenim stolovima  
i čitati knjige  
koje su snivale zimski san.  
Dakle, dodi, molim te, što prije,  
jer kako izgleda,  
jednom će opet  
padati snijeg.

## PUT U JERUZALEM

Grčke kamenu pest video sam  
pruženu u Sredozemnom moru i brod,  
koji je vodi oduzimao plavilo  
u namreškanim trakama. Dalje istočno  
turske pjesme, neizgovorljive,  
ritmički ih mreškali valovi.  
Video sam, kako se voda odjeljivala  
od soli na obali koja je činila pokoru.  
Izmedu svega toga mrzovoljnog kamenja  
nastajali su epovi: Pripovijest  
strička i kruha,  
što ga peklo sunce.  
Odonuda dolje, pošao jezik na kopno,  
i svaka je stvar dobivala ime.  
Mogao sam to jasno vidjeti —  
riječi su drhtale poput jata ptica  
nad pustom zemljom.  
Morali smo se vezati, čvrsto zavezani,  
zadržana daha  
stigli smo u obećanu zemlju.

137

## KLJUČEVI

Pospremajući pojatu  
našao sam škrinjicu sa starim ključevima,  
teške naprave s lijepim asirskim bradama.  
Svaki je sanjao o nekim drugim vratima  
u nekom drugom stoljeću,  
o dvobojima i masnim kobasicama.  
Jedan je pristajao u jedno srce umorno od ljubavi.  
Mora da su poznavali Bismarcka  
ili Fontanea ili neku gospodiću  
u jednom romanu, koji nije dobro završio.  
Kako ih nije više željela nijedna brava  
oprezno sam ih odložio.  
Kuća je s olakšanjem odahnula.

## POSJET U AMSTERDAMU

*za Harryja Mulischa*

Grad širom otvara svoje prozore,  
da ne propusti nijedan ton.  
Jedna se pjesma provozi na biciklu  
i svakoj kući poklanja jednu notu.  
Moj prijatelj stanuje uz kanal.  
Stepenice njegove dobro smještene kuće  
dizajnirao je jedan  
zmijar, školovan u kolonijama:  
ako se na njih oprezno zakorači,  
čuju se bademasti uzdasni.  
Prigodice se neki stari brod  
proveze kroz salon, njegov kapetan  
odlaže spise na prozorsku dasku,  
srednjevjekovne traktate  
o prosvjetiteljstvu i magiji,  
ali i posve normalne životne priče.  
Ako mi prijatelj pogleda s prozora,  
grad se udvostruči.  
U sumrak klasičari izlaze  
iz regala i počinju raditi,  
neki ih pas poslužuje sirom i vinom.  
A noću neki andeo brižljivo mete  
put između vode i kućnih vrata,  
kao da valja očistiti jednu od  
četiri rijeke u raj.

138

## SLIKA PRIRODE

Nad obzor nadvisila se ptica.  
Gleda zeca, koji leti preko livade,  
vrijeme netragom nestaje.  
Neki miš u besmrtnom draču.  
Svakog mrava vidi, pokretni zbroj  
nesanice. Vidi manje ptice,  
njihova krika razbudi zidine.  
Vidi i nas, fine uspravne živine,  
kojima je istina na srcu.  
Vidi, kako širom otvaramo usta.  
Nikakva zbora više.

## PREKASNO

Već je iza ponoći,  
kazaljke sata duboko dišu.  
Jedan puž kreće  
i sa sobom odnosi pepelno sive riječi,  
dok papir ne pobijeli,  
zemljovid praznine.  
Meni ne ostaje vremena.  
Poput vode, koja u proljeće  
izlazi iz kamena, svjetlo zore  
probija se unutra.  
Potpuno budan odlazim spavati.

## DOBRI DANI

**139**

Daj da zatvorim unutrašnje  
granice. Slutnja je već  
odavna znanju na glavu navukla  
ludačku kapu; dobri dani doista kod kuće.  
Tad se večer naglo ispunila  
rijecima: A kad smo napokon  
znali, gdje smo i što smo, došao san.  
Ovdje me moraš napustiti,  
jer sam sebe odavno napustio.  
Dug silazak kroz naučavanje,  
dug rastanak, malo života  
u pustolovinama. A kad dode  
plima, jer ona mora doći  
nakon duge oseke, vrijeme će razdvojiti  
more; noć ne zna ni za kakve obale.  
Sad je voda u nama, odnosi nas,  
a jedan papir pleše na valovima,  
u potrazi za izvorom  
onih dobrih dana, koji skriveni su  
na tamnom obzoru.

## U LABIRINTU

Ulaz si ti sam. Posve se lako vrata  
raskriljuju pogledu i puštaju te unutra.  
Drugi su bili tu prije tebe, oni sjene  
su ostavili, koje tebi pristaju: Glava, ruka, trup,  
i nogu što oklijeva. Samo se glas natiskuje naprijed  
od jeke do jeke, i već je u središtu  
sa svojim površnim argumentima. Tijelo  
jadno стоји na početku: previše se tragova  
otpisuje od njega kroz pjesak,  
a nijedan nije čitak.

*Zatvori oči i podi!*

**140**

To je taj jedini mogući put. Svaki korak  
bez muke razmiče granice: natrag, naprijed,  
kako se nozi svida. Tako gubiš sjenu,  
koja zaostaje na zidovima, tako zastranjujući  
gubiš sebe sama, ostaješ bez riječi usred  
zakotrljanih jeka, koje te na svakom uglu  
rječito napadnu. Naprijed ideš, mimo  
ruševina, a ipak stalno zaostaješ. Noću  
ligežeš medu tragove, koji neprestance  
streme u središte, uvijek mimo tebe.

*Ustanu sad, otvori oči!*

Na putu, u jezičnom prometu, od stranice do stranice,  
tebi nema mjesta. Mijenjaš godišnja doba,  
odjeću, pogled. Od znanja u neznanje  
ispisuješ se dalje, od straha u opsjenu.  
Nikakva te sreća ne može zadržati, nikakva žalost. A  
iza tebe vrijeme se ponovo slijeva, neozlijedeno.  
Ne boj se, neće te prepoznati nitko, nitko osloviti.  
Dodeš li u središte, nagazi ga, ono nema  
imena. Sad se pred tobom otvara ravna cesta,  
o koju se razbijja jeka. Hodи, hodi u tišinu!

*Ako te ne brine izlaz, na cilju si.*

*S njemačkoga preveo MILAN MIKULIĆ*

**Branislav Glumac**

## **Sjećanja na ljudе. (O)smijeh. Hranu. Alkohole. Duhan...**

marinković

**141**

arijelska duhovnost. a sintezno tako zemaljska. suspregnut. malorječiv.  
prebogat mudrošću.  
šjor ranko. misaono samstven. ko udaljen. nepodnošljivom samozatajnošću bliz.  
susret s njim — svečanost.  
volio je razgovor o starim urama. šahirati s filmadžijom šimatovićem. pisanje  
držaše sjajnom ludošću.  
ništa važnijom od svagdanjih težina. one dvije tri rečenice što kaza —  
esencijalna nam radost.

majer

A liga hrvatske boeme. A liga egzistencijalne čednosti. A liga svih vina.  
živio je paučinasto u limenom naselju pokraj bundeka. sa odanom suprugom.  
i raritetnim klavirom.  
hodao je koračićima teretna puža. a specijalne bodove dobi od barda slobode —  
tina.  
totalni agramer. plemeniti proleter. vjeko. u duetu sa svojim (i golikovim)  
nezaboravnim fulirom!

mihalić

vječno neuhvatljivi slavko. ko površina migoljave vode. pun zemaljskih trikova.  
totalni pjesnik. pisanje mu bješe kisik. oltar. vid. svetinja.  
bludnik duhanu. car i sluga svim pićima. u jednome obitavaše stotinu  
miha/likova.  
onako prhak. iza debelih dioptrija. doimao se kao da ne živi. već da ko svijeća  
polako. paluca. tinja.

gotovac

nekako je djelovao patetično i hladno. neprestani intelektualni sjever u njemu.  
sve dok se ne bi rascvjetao u kartezijanski smijeh. do razumskog očišćenja.  
**142** retorstvo mu bje postelja. ljubav. ljubavnica. ljubovanje. preljubništvo u svemu.  
sitnežu i krupnoći. u kafiću na trgu. držaše vlado s tenžerom seanse govorenja.

kiš

1959./60. bijasmo u istoj grupi na festivalu jugopoezije u makedoniji. čitanja!  
prozu danilo još nije objavljivao. a duge je pjesme strasno govorio.  
od ohrida do bitole.  
vitak. kaluderski suh. bujnokosan. glasom je osvajao. trajno udaren na djeve.  
u valovima na alkohole.  
u parizu. mom sinu borisu pokloni željezni krevet. odužih mu se gestom  
iskrenog suputničkog štovanja.

horvatić

dubravko. intrigantna figura. nagnut nezasitno u poeziju. nikotin i čašu. kralj  
noćobdija. moj susjed iz remetinca. kasnije otputa u politiku.  
stradavao je. patio.  
no osta uvijek nikotinske i ludističke čudi. uz onaj svoj bakreni smijeh i gušeći  
kašalj.  
koji mu je na koncu metastazno plodnu literarnu karijeru i život (u)skratio.

### šovagović

fabijan od silnoga smijeha i silovite tame! pogled strijelnog kobca i orla!  
kao da je bio u tajnom dosluhu s mračnim silama. (»orem svoje uloge«).  
i ljepotama.

u teatru dominirao unutrašnjim eksplozivima. tišinom. misaonim glasom.  
do grla. uživalac i u čavlima. tesarstvu. stolariji. dlijetima. ciglama.  
i lopatama.

### cvitan

cvitan. donat (zane). sabljak. važan trio medutkiva hrvatske literature. na različitim žanrovskim obalama.

ode dalibor premlad. pametan. pronicljivko. suzdržano ujastven. tugaljivo polagan.

sa svojom nerazdvojnom starinskom taškicom. staromodnim odijelima. grubim očalama.

ko trgovački putnik iz milerove drame. romanopisac. pjesnik. kritičar.  
sramežljivi dragan!

143

### gliha

slikarstvo mu je bilo prvo. ostalo: kaštelan. cigarete. kape. jarčev gomoljasti smijeh.

nekako uvrćen u se. u naočale. kontemplativne utihe. francuska kultura.  
a korijen u gromačama.

kritičan duh. počesto ljut na stari hrvatski jal. i njemu bje drug od taštine mijeh.

za neke bi govorio: pazite, branislave. ti će tipovi sigurno završiti na galgama  
i lomačama!

### feldman

taj stari dramatičar. pjesnik. miroslav. moj virovitičanin. sličan sitnjem lavu.  
podsjećao je više na upeglanog profesora iz vlažnog devetnaestog stoljeća.  
na omanjem tijelu ponosno je nosio krupnu. rusu. glavu.

divanio duboko. ko iz hada. iza arhaičnih naočala naslagao mnoga znanja  
i proljeća!

## delorko

mediteranski gizdav. dekoriran. u plavim kaputićima i žutim kravatama.  
skakutav. svjetlucav. druželjubiv. književno vrijedan ko neumorni mravičak.  
poet. eseijist. prevoditelj. olinko. utišani eruditivni marljivičak.  
vedar. majušan. crnomanjast ko dalmatinska maslina iz njegovih pjesama.

## milivojević

i taj artist od dasaka što život znače skonča mlad. dragan. stari moj iz noći  
drug.

markantan ko barokna slika. čudesnoga glasa. smijeha. dopingiran na žene.  
bela i krleža rado ga imaše. često ga pozivahu gore na tuškanac. u gvozd svoj.  
uz glas. stas. smijeh. nosio je dragan aristokratski i one crne oči svoje snene!

**144**

## serdar

jedan od onih glumaca za sva vremena. ivo. sad komik. sad klaun. sad traged.  
što zaistinski umrije usred kulisne predstave. mlad. začigran ko neprestani  
dječarac.

u zaiskrenim očima i osmijehu imao je topline za cijelu jednu kazališnu kuću!  
osta nam iza njega mirisni prijateljstva dragocjeni povjetarac.

## friščić

mili moj ivo! ubile su te cigarete. frustrirane a voljene žene. vino teško. stolno.  
sve si činio do samih živaca. iskreno. moćnobolno. glavobolno. plućobolno.  
tako i vlastito slikarstvo. zatajeno kiparstvo. prijateljstva bez primisli.  
onako tjelesno sićušnome. u smijehu neodoljivome. podmetali su ti kad god su  
stigli!

dujšin

jedan dio života proživjela je u uspomenama na svog slavnog (glumca) dujšina.  
drugi dio u moru i oko mora. ljubav — na usni joj prva i posljednja!  
slikarica cata. sjajna oka i u starosti. ko dite samohvali se: i sa 75 skačem na  
glavu u vodu!  
u mladosti — andeoska ljepota. kasnije: lirska dobrota. svašta je proživjela.  
no osta vjerna svome brodu.

augustinčić

tonček. tepahu mu. prijatelji i njegovi zagorci. i tito. tamo na durmitoru.  
i on od raspusnoga smijeha. vjernik duhanu. pokeru. al i novcu.  
onako zdepast. okrugao. naočale na vrh nosa. no vrhunske ruke kad je poradao  
skulpturu.  
njateže mu je bilo kad je netko od njega u šahu napravio — ovu!

145

raos

duhovit čovo. ivan. britka jezika i misli. vrstan novelista. u dosjetki prava  
brzica!  
pa se raspusti. moćno krene u priču. al nikad predugačko i narcisoidno!  
uvijek po gradanski uredan. ulickan. sa usudnim mu crnim šeširom. ozbiljna  
lica!  
krugovaši su ga visoko cijenili. vlasti pak proganjale — bestidno!

gavella

branko. moćne lavovske glave. kosa davidova. stas spartakov. tajnovit do  
ganuća.  
besprjekorno obučen. vavijek u sivom odijelu. tri ista. ponosio se dosjetkom!  
šahirao do dugo u noć. o teatru malo. al tamo na pozornici žario do puknuća!  
mnogim kazalištarcima bje i otac i mati. samstvo proglaši kreativnim metkom!

selimović

procućena. smirena. produhovljena osobnost. meša. unutarnji tkalac. raznoga  
dara.  
baš kao i njegov derviš u tvrdavi od uma. prolaznosti. srca i povijesti.  
vodih s njim razgovor prije 35 ljeta za vjesnik. riječi i misli vadio je iz dubokog  
bunara.  
na svoj način i pjesnik. izvan čopora. odan svom jastvenom peru i savjesti.

marković

veliki srpski pjesnik. besprimjerni rastrošnik života. žena. svakakvih vina.  
šampion boeme. Slobodan. ljubimac alfirevića frane i najvećeg nam ujevića tina.  
**146** njihov odnos bijaše prisnost oca boeme i nasljednika sina.  
gorostas. a dušom dijete. voljehu ga i u zagrebu. svjedočim. tako mi svetog  
nikotina!

miljković

unosio je branko u svaku kuću univerzalno poetsko bratstvo. umno. uznosljivo.  
tomićić i on proglašće se braćom. kad je ono šezdesetih došao živjeti u zagreb.  
prihvatiše ga objeručke.  
nagonski vjeran alkoholima. cigaretama. cigaršpicu. nevjernim ženama. kučke!  
nosio je kravatu na gumu. svejedno. objesio se o malešnu vrbu na ribnjaku.  
prebolno nam i neshvatljivo!

p. s.

sjećam se: božić i pupačić plakali su u DKH ko mala šokirana djeca.  
posljednji napisani i objavljeni mu tekst bješe o zajedničkoj zbirci pjesama  
MAJETIĆ — GLUMAC — MAJDAK (1960.)

dončević

ivan grozni. ivan željezni. primetasmo mu. a i bješe takvog lednog pogleda.  
partijski moćan ko direktor *zore*. diktatorski krut. no pisce nosaše na dlani!  
odvaljen od moslavačkog hrasta. elegantan. zapepeljen. kartaš (remi.  
preferans.) prvog reda.  
tajno je na badnjak popeval. s generalima papal bakalar. i posvećenu ribicu  
slanu.

### vučetić

u šimi živješe neki mitski čovjek. golemko. mediteranac od snage i tereta. s onom svojom sićušnom lulicom. preparandističkim brčićima. s obaveznom taškicom u ruci.  
više je sličio finansijskom inspektoru no pjesniku. majstor čakavskoga spleta. tih život. od kranjčevićeve do po koje redakcije. i natrag. najsretniji u svojoj od libara luci!

### šop

činio sam davno antologiju *moja prva ljubavna pjesma*. podoh nikoli. bolan je ležao.  
usitnjen. usahnen. spokojan u svom bitku i bogu. teško mu je bilo iz боли  
govoriti o ljubavi.  
uprkos. kaza tri rečenice. jednostavne. isprane. kao da više nije živio u javi.  
nisam dugo ostao. ostavih ga njegovim duhovnim svjetlostima. od njih nikada  
nije bježao.

147

### ivančan

dubravko. odmila duca. povučena. sebeskrita. pjesnička i prevodilačka jedinka.  
izvan koterija. suptilni gorostasni usamljenik. uspravan život. izvan javnog  
žiča.  
krugovaški uvrzen. odmjereno je govorio o suštinskim stvarcama poezije i bića.  
katkad mi se činjaše da u njem pjevuše krapinski i dječarac i klinka!

### klaić

bratoljub! pojam za riječi! rječnike! plovna. otvorena. topla. slavonska duša.  
tajno je pisao dobre novele. prvu mu ja objavih u večernjem listu. kakvo  
usrećenje!  
ljudina moćna basa i volumena! radoznala oka. kulen i cigar u čas operuša!  
glumci i ini nesuzdržano ga voljehu! krcata znanjima i jezicima. od stare atene  
pa sve do tenje!

dizdar

sedamdesetih. ljeti. znali bismo časkat u legendarnoj kazališnoj kavani.  
u zagrebu.

treperio je. iščekivao je vitaminske sastanke sa svojom mladahnom draganom.  
mak. onizak. njegovane bradice. tih ko sama tihost. umilna glasa. gestom  
probranom.  
kazivaše zbito. u prosijanim sentencama. srćuć duhan nasladno. puštajuć  
smiješak tek tu i tamo u upotrebu.

pavlović

ako ikome na grobu raste humak od dima i pepela onda je to boro!  
**148** autentična krugovaška persona. mnogoznac. od pjesničkoprevoditeljskog do  
likovnoga.  
virtuozno se upuštao i u zavodljiva polja kalambura i govornoga.  
patio je od manje proganjanja. činjahu mu nepravde. ipak. plodnu je književnu  
brazdu zaoro!

gorjan

zaseban stvor. evropejac. učtiv. intelektualan. zanimljiv pjesnik. izvrstan  
prevoditelj.  
kapetan od svakakvih lula i lulaša! orijentalnim mirisima nesebičan udomitelj.  
joyce i nijemci zlatku bijahu trajna prestvoriteljska poslastica.  
inače likom i odijelom posve pasatička pojava. vedrolik. do pokožice izbrijana  
lica!

šolc

u drugoj polovici 20. stoljeća taj je glavni urednik *mladosti* podsta značio. oto.  
pjesnik konstrukcionist. prevoditelj rilkea. heinea. svrzan religiozno s partijom.  
plah ko zec s naočalamama. dalje od literarnih pobuna — bje mu moto.  
oprezno je od mene tražio da iz *zagrepčanke* izbacim antirežimske dijelove.  
držah to književnom izdajom!

golik

oličenje skromnosti. finoće. učtivosti. uljudnosti. profilirane mudrosti.  
brzanac u hodu. mada rastom nizak. pod nerazdvojnim mu obješenjačkim  
kačketom.

kristalna tinova kocka vedrine! nikad se filmskom slavom ne okoristi!  
krešo čisti! ima li nekog tko mu nije poželio biti bar znancem? suputnikom?

laušić

1961. jozo i ja. imasmo u ono vrijeme čuveni književni petak. on o svom prvom  
romanu *kostolomi*.

ja o zbirci pjesama *peta strana svijeta*. on. visok. nebusklon. tanak ko šiba iz  
zagore.

ja. slavonac. oniži. čvršći. gušći. upotpunjavali smo se. kasnije će nadoći  
ideolomi.

zanimljiva jedinka. isposnik i besjednik u ateljeu sikiričinom: trešet. raos. jure.  
dolutalo more!

149

Maja Bošković–Stulli

## Krpice sjećanja\*

150

1

Svoje snove zaboravljam većinom čim se probudim. No dva sna iz djetinjih ranih dana zorno su preda mnom. Imam oko četiri do pet godina. Sanjam: sama sam na Cmroku na livadi, gdje sam se zimi češće sanjkala. Sada je proljeće. Na rascvjetaloj velikoj grani dolijeće vila, sve je u prelijepim bojama. Pita me hoću li s njome letjeti. Isprva se nečkam, no zatim letimo iznad grada i okolnih brda. Sve je i poznato i čudno. Vila me vraća na livadu.

Probudim se, ispričam to mami i zaboravim. Idem se igrati s djecom u dvořište (u Martićevoj ulici br. 10). Moja sekha Magda već je u školi. Vraćam se na ručak, sekha je prije mene stigla iz škole i kaže mi: Danas smo bili s razredom na šetnji oko Cmroka i vidjeli nešto neobično: na jednoj rascvaloj grani letjela je vila s djevojčicom. Ja sam krajnje začudena i promucam da to, dakle, nije bio san, nego se uistinu dogodilo. (Da je mama ispričala moj san seki, toliko pametna još nisam bila.)

Drugi san izravno je potaknut *Pričama iz davnine*, koje mi je sekha (tako smo se nazivale) češće prepričavala. Na velikoj livadi igraju se djeca, i ja medu njima, iz dviju neprijateljskih država. Igra se pretvara u rat. Dotle je sve vrlo slično priči *Regoč*, a nastavak se odvaja. Vojska neprijateljskoga kralja zarobljuje nas djecu iz protivničke države i zatvara u kraljevoj kući (nije dvorac) na kraju livade. U kući su već moja mama i sekha. Kralj je posebno meni sklon, izdvaja me iz ostalih zarobljenika, povjerava mi: pustit će sve zarobljene da izidu odavde. No, ona velika zlatna kvaka na vratima otrovana je, nemoj je dirati. Nikomu to ne smiješ reći. Očajna sam, želim izbaviti sekhu i mamu, ali

\* U biblioteci Posebna izdanja MH (ur. Jelena Hekman) u tisku je knjiga *Priče iz moje davnine*, kamo pripadaju ovi ulomci. U knjizi će biti pretiskani i autobiografski dijelovi iz autoričine knjige *O usmenoj tradiciji i o životu* (izd. Konzor) te iz rubrike *Članka za uspomene* časopisa »Književna republika« 2005., br. 5–6 i 2006., br. 1–2 i 5–6.

ne znam kako. Polazim do vrata, hvatam otrovanu kvaku i probudim se. (Edipovska pozadina toga sna je evidentna, no ovo nije priručnik psihoanalyze.)

## 2

U časopisu *Novi omanut* (br. 39–40, 2000.), u zapisu Egona Erwina Kischa o nekoj tradiciji kako je u sinagogi u Pragu bio pokopan Golem, pročitala sam rečenicu gdje gospodin Zwiker pita nešto Kischa »tonom u kome se znatiželja miješala s ironijom, koju u Vlaškoj nazivaju *nekóme*«. Pročitavši riječ nekóme, u meni je iskrarlo zapretano sjećanje na pričicu koju sam nekoć davno slušala kao dijete, ne znam više da li od tate ili od tete. Jednom Židovu gorjela je kuća. Svi su se susjedi okupili, plakali i jadikovali, a jedino je vlasnik razdražano skakao i očito uživao. Ljudi misle da je poludio i pitaju ga čemu se veseli, na što je odgovorio: Ich habe *nekóme* auf die Wanzen (otprilike: Neka, baš mi je drago zbog stjenica!). Riječ *nekóme* nisam mogla točno prevesti, kao što joj nije točno značenje ni u Kischovu tekstu. Najbliže bi značenje bilo nešto kao zlurada veselost. No, smisao je pričice jasan i čini se da sjajno iskazuje onu znamenitu židovsku autoironiju.

U sjećanju su mi još jedna priča i jedan vic, koje su, kao i prethodna, bile kazivane na hrvatskome osim ključne rečenice na njemačkom jeziku (...) Čula sam je kao dijete od tate. Neki siromašni čovjek imao je dvanaestoro djece i nije znao kako bi vezao kraj s krajem. I kako je djece bilo mnogo, brojio bi ih i jednoga dana vidi da djece ima trinaest, a ne dvanaest. Upita dečka koji mu se učinio nepoznatim: 'Pa dobro, tko si ti?' a on je rekao: 'Ich bin der *Dales*'. To je bila jedina njemačka rečenica u cijeloj priči, a *Dales* je zapravo 'zla sreća', zla kob čovjekova, koja se kasnije u priči ipak pretvorila u sreću.

Napokon, jedan vic pričao se u Zagrebu u početku Drugoga svjetskog rata, dok rat još nije bio zahvatio Hrvatsku. Sjede dva stara Židova na klupi na Zrinjevcu pa jedan kaže drugomu: »Jesi li čuo da je žirafa u zoološkom vrtu dobila mladunče?« A drugi mu zabrinuto prišapne: »Ist das für uns Juden gut oder schlecht?« (Je li to za nas Židove dobro ili zlo?). Sva strepnja od nadolazećega, te opet ona ista autoironija skrivene su u tom vicu.

Ove sam tri pričice zapamtila i priopćujem ih sada ne kao stručnjak za usmenu književnost. Ne znam postoje li njihove varijante u zbirkama židovskoga folklora. Ja ih kazujem samo kao slučajni pripovjedač.

## 3

Konac ožujka 1941. Spremam se poslije ručka u školu dobro pripremljena za ispravljanje slabe ocjene iz matematike, posljednje prilike prije velike mature u osmome razredu gimnazije (sada bi ti bio četvrti razred). Čas prije polaska iz kuće fućka mi pod balkonom u Rakovčevoj broj 21 Ivo. Dugo ga nije bilo. Uzi-

mam torbu i polazimo u šetnju. Škola, matematika, matura, predvidive ozbiljne posljedice — sve je zaboravljeno. Šećemo do mraka po Mirogoju među grobovima. Nije me taj put poljubio.

Vjeratna školska katastrofa razriješena je višom silom. Šestoga travnja bombardiran je Beograd. Topovi grme, čini se, i u Zagrebu. Ili se na radiju čuju iz Beograda? Spikerov alarmantan glas uz zastrašujuću stalno ponavljanu pjesmu »Spremte se, spremte, četnici«, koju sam tada prvi put čula.

Nakon nekoliko dana rat je završen. Osnovana je Nezavisna Država Hrvatska. Ivo i ja dočekali smo, dršeći, tenkove s vojskom na Maksimirskoj cesti. Potom dani straha, neizvjesnosti, bez prave slutnje što će se uskoro dogadati. S matematikom i maturom sve je u redu — svi smo dobili spomen-svjedodžbe bez završene školske godine.

Rani su ljetni dani. Kupamo se na drugoj obali Save nekako na potezu nasuprot Heinzelovoј ulici, među vrbama i nekim grmljem kojemu ne znam ime. Isprva dolaze, uz Ivu i mene, prijatelj Tonči Fabijanić, Ivina sestra Beba, moj bratić Mirko, student medicine. Najviše smo Ivo i ja sami. Magda, moja seka, najprije se krije u sanatoriju u Podsusedu, a onoga dana kad se vratila u Zagreb, odveli su je. Prokazala ju je očito naša kućna pomoćnica Anka. Zatim (ili prije toga) odvode Mirka; o njemu više nismo čuli. Potom su uhitili Tončija — o njegovoj sudbini pišem u ovoj knjizi u članku o davnim mladićima i o Krleži. (To je bio referat, gdje sam nastojala izbjegći intimnije detalje, no oni se naziru. Ivo Habunek iz toga teksta isti je o kome sada govorim.) Rastali smo se Ivo i ja potkraj srpnja 1941. na autobusnoj postaji u Vlaškoj ulici. Neizgovorena slutnja da je to kraj. On je oputovao k rodbini u sela Radoišće i Komin kraj Sv. Ivana Zeline, a ja zatim u Slatinski Drenovac k djedu.

U Zagrebu je sve opasnije. Na dan 14. kolovoza primam u Drenovcu Ivino pismo na desetak stranica velikog formata, pismo tuge i neizgovorena oproštaja. Toga istoga dana Ivu su odveli; ubili su ga u Jasenovcu. Pismo je propalo u ratu.

Kako sam tada doputovala u Drenovac? Vlakom do Čačinaca? Sama? Jesam li imala kofer? Dokumente? Kako sam iz Čačinaca stigla u Drenovac? Nekoć se kroz tri sela stizalo kočijom. A ovaj put? Ništa, baš ništa ne pamtim.

Nakon mjesec ili dva doputovala je mama iz Zagreba. Tata je bio dva dana u sabirnom logoru, ali je pušten. Kako? Ne znam. Uspio je potom umaknuti u Kraljevicu pod talijansku okupaciju, a mama je stigla k nama. Poslije nam se tata pridružio na Lopudu, gdje smo bili internirani u jesen 1942. godine.

## 4

U drugome dijelu ove knjige u tekstu nazvanom *Sudbina moje obitelji* pretiskano je moje usmeno kazivanje Jasminki Domaš za njezinu knjigu *Obitelj* (objavljeno poslije i u mojoj knjizi *O usmenoj tradiciji i o životu*). Pričala sam suho

faktografski, uz povremene osvrte na aktualne prilike. O toj duboko zatrpanoj prošlosti nisam mogla pripovijedati drugačije, ponajmanje stranoj osobi. Sada kad pišem sama, puštam da se jave potisnuti ili zaboravljeni trenuci.

Mjesec rujan godine 1943. na otoku Rabu (kamo smo bili s Lopuda premešteni u talijanski logor). Italija je kapitulirala, a najveći dio nas mladih, zatočenih dotada u logoru, stoji te večeri na obali. Uključili smo se u tzv. Rapski bataljon i čekamo da nas brod preveze na kopno u partizane. Ispraćaju nas naši najbliži. Ne znamo kakva budućnost čeka ni njih ni nas. Slutnja da će se Nijemci vratiti obistinila se uskoro.

Mama nije nikada imala smisla za tzv. borbene ideje. Strepjela je zbog Magdina ljevičarstva i opasnosti kojima se izvrgavala, te čekala kad će se »opametiti«. Bilo je to prije rata. Taj put na obali u mraku, neposredno prije našeg odlaska, pitam mamu zamjera li mi što je napuštam i čujem odgovor: »Ja bih se sramila, kad ti sada ne bi išla.« Više je nikada nisam vidjela.

\* \* \*

153

Proljeće 1944. negdje na Baniji, lijep je dan. Ja sam u pokretnoj bolnici VII. divizije za lakše ranjenike i bolesnike, koja prati diviziju krećući se u njezinu zaledu. Ondje sam nešto između bolničarke i pisarice. U seljačkoj kući, gdje sam se zatekla, čujem da me doziva druga bolničarka veselo i nasmijano: »Dođi, dodi, traže te dvije drugarice.«

Ne znam kako ni zašto, povjerujem odjednom da su došle moja mama i teta Bežika (službeno Jelka). Nisam ništa o njima čula od one večeri na Rabu; prošlo je šest ili sedam mjeseci. Kako bi se one tu stvorile, kako bi znale gdje sam? Ne pada mi to na pamet, pojurim k njima.

Dočekale su me dvije nasmijane seljanke — majka i sestra ili žena našega bivšeg pacijenta; u rukama im je nešto pokriveno lijepim čistim ručnikom, pod kojim je pogaća ili tako nešto. Pričao je da sam mu bila dobra, pa su mi donijele »miloštu«. Razočaranje, praznina i pustoš.

Nekoliko dana poslije toga zove me upravitelj bolnice doktor Miškolci i ozbiljna lica kaže mi da imam nekoliko dana dopusta, neka podem k svojima u to i to selo. Ne znam više kako se zvalo, no bilo je podaleko od nas. Putujem što pješice, što seljačkim kolima. Usput susrećem poznanike s Raba, pitam jesu li moji u tom selu, što oni potvrđuju, ali se čudno drže. Ne osvrćem se na to. Dolazim u selo i kuću kamo su me uputili. Dočekala me je teta Bežika. Mršava, ispaćena, u crnini. (Ni danas ne znam kako ju je nabavila.) Plače u mom zagrljaju. »Sirota, jadna tvoja mama.« Potom: »Ne znam što je s tvojim tatom.« Pripovijeda mi što se dogodilo.

O tome je teta Bežika odmah nakon svršetka rata pisala pismo najbližoj maminoj predratnoj prijateljici Jelki Freundlich, a objavljeno je u listu »Novi omanut« (2001, broj 47-48). Ispisujem dijelove (s mojim tumačenjima u uglatim zagradama):

»Glina, 19. V. 1945.

(...) Moga dobrog staroga oca [mojega djeda] zakopali smo još na Rabu, on je umro lako, ne padajući nikome na teret, umro je kao što je i živio (...) Nas petero, Janka, Karl, Frieda, Marko i ja živjeli smo blizu šest mjeseci u Škarama, osam kilometara od Otočca [moja majka, otac, te šogorica i šogor tete Bežike]. Kada je neprijatelj 6. januara 1944. zauzeo Otočac, mi smo trebali odmah krenuti dalje prema Kordunu, ali je bio dva metra visok snijeg, Marko teško bolestan, nije bio za transport (anemija, leukemija), moja sirota Janka slaba i bolesna. Sredstava smo imali vrlo malo. Ostali naši ipak su pošli, a mi smo ostali. Prvoga aprila 1944. počela je velika VII. ofenziva. Mi koji smo mogli hodati pošli smo prema Vrhovinama, prepustivši sirotu Friedu i Marku svojoj sudbini. Još uvijek ne znam što se je poslije toga s njima dogodilo. Mi smo 2. aprila stigli kroz šumu u selo Dugidol kod Vrhovina. Povlačili smo se s vojskom. Ondje moja sirota Janka nije mogla ili nije htjela dalje, pa smo zaostali u jednoj seljačkoj kući. Tu nas je isti dan našla jedna neprijateljska patrola. Karla su odmah počeli tući, a Janka i ja smo uzele svaka po deset veronala. Karla su odveli, a mi smo ostale. Ja sam se probudila 6. aprila. Janka je baš izdilala, a neprijateljske patrole upravo su opet nadirale. Ja sam dočekala njenu smrt i gledala kako su je zakopali: četiri žene u jednoj ponjavi bez lijesa. Jelka, to je bilo strašno. I sada sam ja pošla sama, potpuno opljačkana, po dubokom snijegu osam kilometara preko šume u Doljane (...) [Teta opisuje svoje prestrašno putovanje, što izostavljam] Sirota moja Janka nikako ne bi mogla te štrapace izdržati, pa bih je ja ionako morala ostaviti negdje na putu u šumi.

Ona je, sirota moja, do zadnjega časa bila mirna i staložena. Jedina su joj misao bila njena djeca. Vjerovala je, sirota, da je Magda još živa, a ni od Maje sirota ništa nije znala sve do svoje smrti (...) Ja sam poslije njenog gubitka skoro duševno obolila i samo mojoj jakoj konstrukciji mogu zahvaliti da sam se nekako iskopala. Morala sam još mjesecima očajno izgledati, jer je bilo mnogo ljudi koji me uopće nisu prepoznali (...)«

Tatu su, kako sam poslije saznala, odveli u Jasenovac, gdje je bio živ do proljeća 1945. Teta Bežika, koja se nikad više nije oporavila, odselila je poslije s preživjelim sinom Brankom i mužem u Izrael, gdje je umrla godine 1962.

\* \* \*

Katkada mi se čini da su se ti strašni dogadaji zbivali upravo u trenucima kad su mene posjetile dvije ljubazne seljanke sa svojom »miloštom«. No, što mogu znati?

\* \* \*

Gdje sam bila, što sam činila, što osjećala u času kad su Ivu, koga sam voljela, ubijali u Jasenovcu? Kad su prijatelja Tončija, koji me je volio, strijeljali na Dotrščini? Kad je moja seka izdisala usmrćena, čini se plinom, na putu od dakovackog logora za žene i djecu do Stare Gradiške? Kad je moja mama negdje u snijegom zavijanom ličkom selu umirala otrovana veronalom; kad je tata u Jasenovcu ubijen ili je umro pred sam kraj rata?

Ništa u tim trenucima, osim možda u jednome, nisam osjetila. Nije bilo znaka.

Poslije žalost i bol svakako, ali i studij, diploma, miran i uglavnom lijep život uz Brnu, moga supruga, s krugom prijatelja; studijski rad, objavljene knjige. Navršila sam osamdeset četiri godine. Kako ih je trebalo živjeti? Nakon svega?

## 5

»No podjedno ili u vrijeme dok sam ja pisao svoje katrene ili crtao životinje a Ana bosa plesala prema Bártošovoj glazbi, ili smo sjedili u kinu i gledali francuske filmove iz tridesetih, daleko negdje polagano je umirala moja majka (...)«

Dok je siroti Bert Brecht još nijemo grickao svoju cigaru, a intelektualni zastupnici svjetskih sila — Melvin Lasky zapadnih a Wolfgang Harich istočnih — popisivali zločine svaki onoj drugoj sili i uzajamno prijetili atomskim udarima — rak je razdirao moju majku (...)

Mi smo svakom zgodom plesali i mislili da je biti mladim sve — njezina utroba dotle je postala ranom, koja nije mogla zacijeliti (...)

Ono što se raspravljalo medu Istokom i Zapadom — primjerice uvijek iznova bila je riječ o žrtvama staljinizma i o procjeni atomskih žrtava Hirošime i Nagasakija (...), moglo je poticati svijet; umiranje moje majke zbivalo se u tišini.«

Iz knjige: Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel (Dok ljuštim luk)*, 2006. Ovdje prema izvorniku.

## 6

Nakon proživljenoga u ratu donekle sam okorjela i tek polagano se ta kora skidala.

Ljeti 1945. javila mi se telefonski majka moga vršnjaka i predratnoga bliskog znanca Radenka. Nekoć je bio za mene zagrijan bez moga uzvraćanja. Za vrijeme rata čula sam da ga vidaju u domobranskoj uniformi.

Sada mi je Radenkova majka rekla kako je u skupini s nekoliko domobrana pokušao prebjeci partizanima, ali je tom prilikom poginuo. Nisu joj poznate okolnosti i moli me da pokušam nešto doznati.

Rekoh joj — što je bila istina — da ne znam koga bih pitala i ne poznam nikoga tko bi mogao o tome biti obaviješten. Prešutjela sam da se pomalo ustručavam ispitivati o takvu možda delikatnom dogadaju.

Nikada joj se više nisam javila. Niti sam išta čula o samohranoj majci mlađića, koja je možda mislila da sam bila djevojka njezinog jedinca. Kasno je da je molim da mi oprosti.

Poslije prve godine studija slavistike u Zagrebu nadoh se u jesen 1946. medu izabranima za nastavak studija u Sovjetskom Savezu. Okupili smo se u Beogradu i čekamo kad ćemo na put. Čekanje traje vrlo dugo vjerojatno zbog nekih medudržavnih nesporazuma. Stanujemo u studentskom domu nestrpljivi, ali se i zgodno zabavljamo. Sprijateljila sam se s dvjema djevojkama — s Marijom Sertić i Savkom Dabčević. Marija je iz Hrvatskoga primorja — simpatična, vesela, zafrkantica. Poslije tih dana nisam je više vidjela.

Savka je podjednako sklona zafrkancijama na način *fetive* Splićanke (premda to nije rodom), ne mareći u to doba za obiteljski usadivane manire. Na Terazijama smo se častile *paštama* ako bismo našle koga da nam plati, a ja sam u prvi mah mislila da ćemo kupiti pastu za cipele. Kod Savke se u ozbiljnim razgovorima očitovala obrazovanost i kultura.

Kad smo napokon krenuli na žuđeni put, mene su uputili u Kazan, a Savku u Lenjingrad (Petersburg nekoć i iznova danas). Sljedeće godine i ja sam u Lenjingradu.

**156**

\* \* \*

U svojoj knjizi '71 *Hrvatski snovi i stvarnost* govori Savka o tom vremenu u poglavljju *Prvo veliko razočaranje — put u »obećanu« zemlju*. Sjeća se našega dopisivanja. Netočno je zapamtila da sam boravila u gradu Gorkom, no dobro se sjeća sadržaja i smisla mojih pisama u kojima njihova autorica, tj. ja »očajnički traži sličnost svijeta na koji je naišla s onim svijetom poznatim iz knjiga Dostojevskoga, Tolstoja ili onih partijskih i ne nalazi tu vezu! Dopisujemo se, razočaranje je duboko, duboko.«

\* \* \*

Moja iskustva u Kazanu slična su Savkinima, zapravo još mnogo gora. Iz Zagreba su sa mnom u Kazanu Slavica Despot, Višnja Barac i Božo Bek, te troje iz Slovenije. (O svakome pojedinačno mogla bi se ispričati priča.)

Stanujemo podalje od grada u tzv. *obšežitiju*. U jednoj polovici zgrade žive studenti, a u drugoj obitelji sa po jednom sobom i zajedničkim ostalim prostorijama.

Nas je u sobi šest: Višnja (ili Slavica?) i ja te četiri Ruskinje. U sobi je toplo, gradska toplana funkcioniра, za razliku od svjetla koje se prema utvrđenom rasporedu svaka dva sata gasi. Prozori su zbog gotovo sibirske zime oblijepljeni papirom, čak i *fortočka*, malo okno predvideno za prozračivanje. Šuškanje u zidovima znači da uz cijevi promiču štakori, a u zahodu, gdje na podu ima četiri ili pet otvora, štakori jure slobodno. Ondje se igraju i djeca iz susjednoga dijela zgrade.

\* \* \*

Pošto smo donekle svladali ruski jezik, bila sam zamoljena da za studentske novine napišem članak u ime stranih studenata. U objavljenom tekstu bilo je moje — jedino ime i prezime.

Jednom sam ušla u sobu i čujem kako dvije naše djevojke razgovaraju čudnim nerazumljivim riječima. Začudim se i pitam kako to govore. One su se uplašile, mole da o tome nikomu ne govorim. Saznajem da nisu Ruskinje, nego su Čuvaškinje. (Kazan je glavni grad Tatarske Republike s čuvaškom autonomnom pokrajinom. No, čuo se samo ruski jezik.)

\* \* \*

Putujem tramvajem na fakultet. Stotinjak ili nešto više metara podalje od nas vuče se po snijegu povorka ljudi u droncima, s krpama na nogama mjesto cipela. Prolazi me jeza. Čujem da su to njemački zarobljenici, što je moglo i nije moralno biti točno. Promrmljam nešto da su i moji najbliži stradali u logoru. Jedna žena glasno se zgraža, drugi šute. Ne znam je li ti bio izraz sućuti ili provokacija.

157

\* \* \*

Jednoga vrlo hladnog predvečerja vraćam se s fakulteta. Nedaleko od našega doma leži na zamrznutom snijegu pijani invalid s drvenom nogom, točnije štulom, a njegov nešto manje pijani drug uzalud ga nagovara da se digne. Ljudi prolaze mimo njih. Onaj malo trezniji preklinje me da mu pomognem pridići i podupirati pijanca barem do zgrade gdje stanujem. Činim to s velikim naporom. Kad sam stigla do studentskog doma, mole me obojica da podem s njima još malo dalje do njegove kuće, koja da je vrlo blizu. Pristajem. Međutim je pao mrak. Mi teturamo, padamo, dižemo se, ne videći ništa, po nekom terenu s velikim rupama, što sve traje, kako mi se činilo, satima. Ne znam koliko je potrajalo dok smo u mraku stigli do neke neosvijetljene zgrade. Nisam vidjela ni kuću ni ulicu. Invalid kaže da je tu njegov dom i moli me (*izvinjavaj, sestrica*) da mu oprostim što me ne može uvesti u kuću. Njegov sudrug, kad je on otišao, predlaže da podem s njime, a kad sam odbila: »No, dobro (*ladno*), ako nećeš, onda ništa.« Vraćam se bauljajući u tami kroz rupčage i stižem u dom oko pola noći. Moje sustanarke jako su uznemirene, pa kad čuju što se dogodilo, kažu da sam sretna što nisam poginula.

Te noći spasila sam jedan život, jer moj invalid bi se do jutra bio smrznuo kao toliki drugi pijanci.

\* \* \*

Studij u Kazanu, gradu znatnih akademskih tradicija, bio mi je, unatoč tadašnjemu jadnom zapuštenom stanju, prilično poticajan. Ja sam se zagrijala za predmet folklor, što je bio naziv za usmenu (tradiciju) književnost. O tome

sam tada prvi put slušala i čitala u udžbeniku Jurija Sokolova, knjige nakićene obvezatnim Staljinovim kultom i ideološkim floskulama, ali se pod površinom ipak prepoznavala autorova europska kultura i znanje o jednome meni posve novom području. Predavala nam je taj predmet pomalo smiješna i simpatično egzaltirana nastavnica, kojoj se ime tu i tamo spominjalo u literaturi.

Sljedeće godine, s prelaskom u tadašnji Lenjingrad, upoznajem osobno profesora Marka Azadovskoga, te po viđenju Vladimira Proppa, koji me oduševio svojom netom objavljenom knjigom *Povijesni korijeni bajke*. Kupila sam je na fakultetskom štandu s knjigama, a ubrzo zatim je isčezla.

Obojica su potpala pod udar Ždanovljevih partijskih direktiva, »postanovljenja«, uz progone i zabranu da predaju na fakultetu. Propp se gotovo potajno povremeno smicao fakultetskim stubištem, a Azadovskij je na prepunome studentskom zboru, upriličenom protiv njega, dobio srčani napad. Uskoro je umro. Propp je bio kriv jer je izvore motivā bajki, čak i ruskih, tražio u ritualima nekakvih dalekih divljih plemena, a Azadovskij je, baveći se vezama ruske književnosti i folklora, ustvrdio da je najveći ruski pjesnik Puškin siže svoje *Bajke o ribaru i ribici* preuzeo od Nijemaca braće Grimm, a ne iz jedinoga dostojnog nadahnuća ruskih narodnih priča.

Na njihovu tragu odlučila sam se za područje kojim će se poslije, ako bude moguće, u životu baviti.

Oživjela su tada i sjećanja na narodne priče iz ranoga djetinjstva, koje nisam slušala od starica uz ognjište, no djelovanje im nije bilo slabije: na kazališnu predstavu bajke *Dugonja*, *Vidonja* i *Trbonja*; na četverouglati zvonik Kovacićeve crkve Svetoga Blaža na Prilazu, odakle je, prema pričanju Frau Singer (koja je mene te nedavno preminulu prijateljicu Veru iz Martićeve br. 10 i sina Milivoja svakoga popodneva vodila u šetnju uz razgovor na njemačkome), ljetopotica Rapunzel, zatočena u tornju kod vještice, uvečer potajno spuštala do princa na zemlji svoju dugu plavu kosu; sjećanja na prve samostalno pročitane priče, od kojih me je od jedne hvatala strava, a od druge veselost pomiješana s malo jeze: na hrvatsku narodnu priču *Djevojka jaše s mrtvacem* i na Grimmovu *O momku koji je tražio strah*.

Sada su te pomalo zapretane uspomene zaživjele na nov način, kao nešto što je vrijedno proučavanja.

Dovezalo se to i na moju davnu fascinaciju Ivinim pričanjem o zebnjama, vizijama i mračnim glasinama kostanjevečkim u Krležinu *Filipu Latinoviczu* (o čemu je u ovoj knjizi riječ u ogledu *Krleža u žarištu nekih davnih mladića*).

## 8

Pet godina nakon svršetka rata diplomiram u Beogradu i vraćam se u Zagreb. Nemam nikoga.

Dobivam posao u Akademijinu Jadranskom institutu u tadašnjoj Ulici braće Kavurića, sadašnjoj Hebrangovoj, gdje je sada dio Akademijinih razreda. Po-

magat ё u pripremanju pomorskoga rječnika. Urednik je profesor Blaž Jurišić, uz suradnju staroga umirovljenog admirala Luterottija za tehničko nazivlje.

Prije primanja na rad dolazim na razgovor tajniku (te potom kratko vrijeđe ravnatelju) Instituta Bernardu Stulliju. Opisuje mi što bih imala raditi, pita o mojim interesima. Kažem da baš nemam velikoga afiniteta ni predznanja za rad na rječniku, no mogu pokušati. Zanimaju me usmene tradicije, folklorne priče i pjesme (područje koje mi se otkrilo u vrijeme studija). Dobro, kaže budući šef. Pola radnog vremena radit ё na poslovima rječnika (ispisivati pomorske termine iz književnih djela), a drugu polovicu dana mogu proučavati literaturu o pomorskom folkloru.

Profesor Jurišić mnogo mi pomaže. Upućuje me na *Zbornik za narodni život i običaje*.

Brnja (Bernard Stulli) i ja vjenčali smo se nakon nešto više od godine dana. Iz Jadranskog instituta prešla sam u tadašnji Institut za narodnu umjetnost, a grada za pomorski rječnik pripala je poslije, koliko znam, Leksikografskom zavodu.

Živimo u podstanarskoj sobi. Brnji se uskoro razbuktjela stara tuberkuloza i jedva je ostao živ. Nakon oporavka postaje ravnateljem Hrvatskoga državnog arhiva — kako se ta ustanova sada zove. Savka nam je pomogla da dobijemo stan. Ondje živim i danas.

Moj život nakon Drugoga svjetskog rata, sve do susreta s Brnjom, kao da je uglavnom bio u redu. Studij, druženja, studentske djelatnosti, neke kratko-trajne ljubavi. Samoća.

Uz mene je sada bliska osoba. Družimo se s nevelikim krugom prijatelja. Miran rad kraj dva pisaca stola. Za svojim stolom on je, uz arhivističke, napisao niz historijskih studija, poglavito o povijesti Dalmacije i Dubrovnika (koje, čini mi se, u cehu historičara nisu dovoljno adekvatno ocijenjene).

Stekla sam i nešto kao osjećaj pripadanja. Brnja je Dubrovčanin, u Dubrovniku ima sestre i brata, obiteljsku kuću na Boninovu (sagradio ju je otac još u Austro-Ugarskoj). Putujemo češće u Dubrovnik, poprimam ponešto iz dubrovačkoga govora. Odlazim onamo i na terenski rad — istražujem folklor dubrovačke okolice, a i grada Dubrovnika.

Brnja je umro; umrli su brat i sestre. Živa je njegova *kunjada te nepuća* i njezina djeca. S njima sam i sada blisko povezana, no u Dubrovnik ne putujem. Više nema dubrovačkih riječi u mome govoru.

\* \* \*

Ovih dana, dok ovo pišem, telefonski me zove ravnatelj Hrvatskoga državnog arhiva i priopćuje o odluci da se državna nagrada za arhivistiku nazove imenom Bernard Stulli, ako se slažem. Primam ovu vijest vrlo dirnuta.

## 9

Kad sam po drugi put bila bez ikoga, sada bez potpore mladosti, pomogla su mi prijateljstva iz ranih zagrebačkih dana.

Tu je bila Ranka, s kojom drugujem još iz vremena naše višegodišnje zajedničke gimnazijске klupe. Sada više nije živa.

Beba je Ivina sestra. Nismo se družile u »ono doba«, no otkada njega nema, jako smo prisne. Bebina kćerka Lelija odmalena me osjeća i zove svojom tetom, druge tete ona nema. Tako je i sada, kad su joj sinovi već veliki.

S Verom sam se družila od dvanaeste godine. Kad smo se Brnja i ja ženili, ona je na vratima pri odlasku iz stana ispustila suzu umjesto majke. Priredila je svečani ručak s pohancima, što je tih poratnih godina bila velika »fešta«. Njezina kćerka Sanja (koju sam nekoć davno svakodnevno vozila u kolicima u jaslice) ne zove me tetom i ne pokazuje respekt, ali vrlo me voli, kao i njezini.

Treća »obitelj« bio je moj Institut. U mirovini sam dugo, no nema pravoga diskonuiteta. Odlazila sam u Institut, pa i surađivala u programima. Smatralu me »dijelom« Instituta čak i neki mladi, koji su došli u ustanovu kad joj ja već odavno nisam pripadala.

Nedavno je Institut preselio u nove velike i krasne prostorije. Kutak za sebe u tom prostoru više ne nalazim.

## 160

## 10

Kad sam 1999. godine primila u Osijeku Nagradu »Antun Barac«, zahvalila sam vrlo kratko: da se Nagradi nisam nadala te da zbog svoje dobi ne mogu, prema običaju, ništa obećati o budućem radu. Ova nagrada da mi je čisto veselje.

Ljepše nagrade od one kojoj se samo veseliš zapravo nema.

Nisam u tom času znala da će sljedeće godine biti izabrana za redovitoga člana Hrvatske akademije na prijedlog Razreda za književnost. Prethodnih izbora na skupštini sam bila propala iz više razloga: bilo nas je dvoje predloženih kandidata za jedno mjesto, uz to moja poodmakla dob, te nepripadanje nikakvoj grupaciji. Iznenadila sam se i bila zahvalna na ponovljenom prijedlogu. Taj put na skupštini sam izabrana.

Napisala sam dotada (a i nakon izbora) dovoljno toga o dijelu kulture kojim se bavim, priloge poznavanju kao i modernijem pristupu tom tradicionalističkom rezervatu.

Za zalaganje oko drugih stvari nisam više kadra. Slažem se u načelu s preporukom da bi trebalo birati u Akademiju mlade osobe (sa znanstvenim ili umjetničkim dostignućem). No, ne isključivo njih. Kad na posljednjoj Akademijinoj skupštini Miroslav Radman, znanstvenik vrlo visokoga dometa prema neupitnim ocjenama, nije bio izabran za redovitoga člana (zbog tko zna kakvih igara),

ja sam se sramila premda je u mojoj moći bilo tek dati jedan glas. Za njegov izbor na skupštini se zauzeo, bez uspjeha, najstariji član Akademije.

Po svojoj naravi nisam *fighter*, nisam hrabra. U ocjenjivanje drugih pojava sada ne ulazim.

## 11

Lijepa i duga jesen 2006. U parku ispred kuće gdje stanujem uvečer se okuplja skupina momaka. Svako malo oni nešto nerazgovijetno zaurlaju, »pjevaju« tonom nogometnih navijača, što vjerljivo jesu. Skrivena za prozorom pokušavam razabratiti riječi i čujem skandiranje: »Ubij, ubij Srbina«, zatim nešto kao pjevanje divljih potmulih glasova: »Oj, hrvatska mati, nemoj tugovati. Zovi, samo zovi, svi će sokolovi za te Srbe klati.«

Uokolo je tišina, ne čuju se tramvaj ni pijanci iz restauranta »Pauk«. Bojim se izići na balkon.

\* \* \*

161

Već nekoliko večeri, kad nastane mrak, u parku blizu »Pauka« uvijek na istome mjestu pokraj jednoga grma zavija, civilni, plače veliki lijepi pas. To traje nekoliko sati, poslije bude tišina, ne znam kamo je nestao. Iduće noći ili nakon dva-tri dana opet se javlja. Katkada ga vidim i prije podne.

\* \* \*

Moja mila i dobra prijateljica savjetuje mi da izostavim prikaz noćnoga urlanja, da je odviše grubo i odudara od mojih prethodnih pričanja o sjećanju. Ne mogu je poslušati. Duboka je povezanost svega i zbog toga me je taj dogadjaj uznemirio, zbog toga ga upisujem medu uspomene.

## 12

Iščitavam ove krpice, fragmente koji nisu i ne žele biti autobiografija. Nisu suvisla cijelovita slika vremena — kojim se bave samo onda kad je ono duboko osobno odredivalo moj život. (Zbivanja novijih, osobito ratnih godina zaokupljala su me na drugačiji način. U raspravama o narodnoj pjesmi i njezinoj uporabi razmatrala sam kako se povijesna dogadanja mogu očitovati u pjesmama te kako se pjesmom može manipulirati. To pripada studijskim radovima, a ne uspomenama.)

Ovi fragmenti jedva bi mogli biti zanimljivi i za pokušaj neke zakašnjele interpretacije tzv. ženskog pisma. Jednostavno oni su moji. Dijelovi su moje životne priče, koji mi se nametnuše da ih iskažem prije odlaska.

Prosinac 2006.

**Iva Šakić Ristić**

## Lazanje za ime

**162**

Mlitavo leži ruka stišćući se za zadnji odjek sna o sigurnosti, vezanosti, čudu. Život se kreće dalje dok stojim začuden nad unutarnjom tišinom koja je ostala nakon svega. Ničeg, ni odjeka sjećanja, sam. Krećem se polako misleći što dalje, kamo, kao da je život i dalje moguć, kao da će biti stvaran nakon raskida.

Znao sam da moram biti negdje rasječen, i to gadno, samo još nisam osjećao bol. Možda nikad ni neću, reče neki mali dio mene, hladan i dalje. Da, taj glas bi i bio zadovoljan da tako bude, nikad ničeg više u meni, samo vakuum, praznina. Možda je praznina bila tu i prije, prije svega, možda se zato sve i odvilo, možda zato ne boli. Bol je davno izgurana iz mog vidokruga, mog iskustva, ničeg više nema, samo ja kao i na početku, kao i uvijek.

Ustanem polako ispuštajući taj zadnji ostatak za sobom da padne nemarno na pod iza kauča, da nestane iz mog sjećanja poruka na njemu. Krenuti dalje, taj glas sam i poslušao, uvijek ga poslušam, gdje bih inače završio u svim tim gungulama od života. Razmišljati neću, to bi predaleko odvelo u neku tamnu zemlju beznada, to mi ne treba više, s tim je gotovo.

Otvorih hladnjak u potrazi za nečim, pivom možda, ali naravno da ga nema unutra. Kako se opet izvući van, navući tenisice i otići družiti se uz nogomet i picu, nasmijem se sam sebi. Kao da opet imam dvadeset i Sanja me je ostavila i imam tu opciju. Ne, jedino što mogu je otići na posao i zaboraviti, ali naravno da sam uzeo mjesec dana odmora i ne mogu ni to. Mogao bih skoknuti k starcima, ali to je jadno, i ne bi ionako znali pričati ni o čemu nego o Mireli. Ne, ne idem tamo, samo bi me natjerali da glumim da mi je žao, da to nisam sam napravio i da jesam njihov dobar sin koji želi ženu prije četrdesete i hrpu dječurlije da ih oni šopaju hranom, kao da se nisam trudio, ali jednostavno ne znam gdje uvijek zaserem. Nema čak ni velikih svada, samo nadem poruku i to je to. To je misterij koji me izjeda, zašto ništa više, samo poruka i nestanu, doslovno nestanu i tek tad uvidim koliko smo malo vremena imali zajedno osim kreveta i jela. Da, kuhinja mi uvijek nedostaje, kakve god kuharice bile. Ali što raditi mjesec dana. Stvarno bih morao navući tenisice i otići

do birca na pivo, to pomaže, ali ne mogu se prisiliti da to učinim, nekako mi se ne da. Osvrnem se na stan prazan i velik. Pun svjetla, naravno, i tehnike, sve što si muškarac na pragu tridesetih može poželjeti. Ni ne vidi se razlika od jutros, ali uvjeren sam da nema ni jednog končića više od nje, samo poruke iza kauča koje se nakupljaju, neću misliti na njih. Svejedno obujem tenisice i izle-tim van, uhvatila me neka klaustrofobija od gledanja u taj prizor svježe promjenjene atmosfere tog stana, ali nisam otišao do birca, stvarno više nemam dvadeset, a oni koji i jesu tamo od društva nisu baš prizor za liječenje depresije. Umjesto toga zaokrenem za ugao i nasmiješi mi se djevojka u prolazu. Zstanem uhvativši joj pogled i nasmijem se poput djeteta, široko i veselo.

— Što? — upita ona. Nastavim se smiješiti i kažem: — Ti se zoveš Dani-jela.

— Da — odgovori neuplašena, ali oprezna — kako znate?

— Ne znam — odvratih — jednostavno sam to shvatio dok sam vas gledao kao iz neba mi je sinulo ime i imao sam silan osjećaj dragosti prema tom.

Nasmijala se zbnjeno i zacrvenjela slatko pomalo se ogledavajući gdje bi mogao biti sakriven neki šaljivdžija.

— Oprostite ako sam vas uz nemirio, sam sebe sam zbnio, puštam vas da idete svojim putem i do videnja, radije nego zbogom — i zablijesnem je iskre-nim pogledom.

Ostala je stajati sekundu kad sam ja krenuo polako, skoro je zaustila da me zaustavi, ali nije. Pustio sam da kuha par dana, bit će spremna do utorka kad ćemo se sresti na placu, ja bezazlen s vrećicom špeceraja i, naravno, ona će se meni obratiti i reći da joj nisam rekao svoje ime, ali ona će ga već znati, zar ne. Ovaj put je bilo brzo, vjerojatno jer se nisam prepustio stanu da djeluje već krenuo odmah u lov. Ova možda ostane, pomislih sjetno i nastavih hodati prema sutonu.

Lako je reći pustit će je da se kuha par dana, a što će ja u međuvremenu. Preuredivati stan, to je uvijek dobra stvar. Nabaviti stvari koje ona voli, već sam se ugodio na njenu vibraciju i svako malo uleti nova stvar. Npr. zidovi u svijetloplavo, a strop modar s par bijelih školjkica u obrisu, htjet će useliti odmah samo moram pogoditi pravu nijansu. Zavjese u morskom štihu. Danijela voli more, a nikad ni ne ide na njega. Ide u posjet baki u Bosnu kad god može. Kakva vezanost, želja za slobodom. Ovo će biti zanimljivo, zanosno možda.

Ajme gospodo, kakva soba, za to će se morati potruditi. Baldahini. Arapska princeza ili što. Na tvoju zapovijed, baldahini boje dima.

To će potrajati, riješiti se sve tehnike, kompjutera, nabaviti dovoljno knji-ga... dobro da me starci nikad ne posjećuju u stanu, mislili bi da sam pošeme-rio.

Dobra je ta promjena, uvijek su tako različite, bar izbrišem onu zadnju, nekako bi mi bilo nastrano uvesti novu djevojku u isti svijet. Kao da brišem onu prijašnju.

Moram naučiti raditi lazanje, to će biti teže, možda mama zna. Morat ću odugovlačiti s pokazivanjem stana, to će joj se svidjeti.

Kome dati kompjuter? Naći će se netko.

Vidiš, s jedne je strane dobro da se one ne javljaju više, tko zna što bi rekle na moje radikalne promjene.

Možda uspijem i prije utorka. Magdanova frendica radi izvrsne lazanje, tko bi rekao da će od njega biti koristi. Tu se pokazuje moje načelo, ništa ne treba odbaciti, ne znaš kad će ti trebati... osim bivših, ali ne bacim ih, odu same... ma nema veze.

Uglavnom, kako se zove... kako čudno, nikako da zapamtim, morao sam zapisati... a neobično je. Moronela? Mortadela? Kako? Mitana... a je ti ime. Nadam se da bar pristojno zgleda. Uz takvo ime još da je i gadna, jadna žena. Tko je tebi dao ime, zašto ga nije promijenila? Mitana, Mitonela, Mitica. Mala prima mito, da nije cajka. Uglavnom, uozbilji se, mogla bi ti čuti misli, ha ha. I to bi bio dogadaj. Uglavnom lazanje. Ali Mitana, kvragu, kako je mogu zvati tako. Molim vas Mitanu, je li doma?

Ajde okreni broj da čujemo i te misli. Mora da je glupača s naočalama kao pepeljare, ne zna što je regenerator, a kamoli pinceta. Neću razmišljati dalje. Mislio sam da nikada više neću morati slušati misli nesretnih princeza. Nitko me ne voli, jadna ja, sama na svijetu. Čudovišta jedna koja dave svojim jadima. Da se malo sredi, obuče ljepše i uspravi... ali nisam ja spasitelj, davno sam si to rekao. Ne treba imati sućuti za takve, same su si krive i treba ih još i zajebavati da se saberi i ne prosipaju svoju nevolju po sretnijima.

Dobro, broj. Stvarno lutam ne znam što mi je, dugo nisam bio tako rastresen. Nadam se da će utorak brzo, jer me samoča počinje hvatati. Bolje da ovaj put uspijem, dosta mi je mijenjanja, uvijek sve ispočetka. Osvajanje, udvaranje, selidba, ugadanje... ah dok njene misli ne sjednu i počnu se ponavljati, pakao dvostrukosti. Ali poslije dolazi nagrada: mir. Mir u glavi i nikog više ne čujem osim nje, kad želim. Samo se prebacim na njenu frekvenciju i nastane tišina. Mrak. Ni njene misli više ne čujem nakon dovoljno vremena, postanu samo pozadinski žamor, mrmor. Kakav prostor osobne slobode, nenadoknadivo.

Telefon je počeo pištati, predugo ga držim u ruci. Usredotoči se, čovječe.

Tako ni ne saznam zašto odu. Nakon što misli odu u mrmor nikad ih više ne mogu čuti, nestanu. Možda im se želje promijene, možda požele picu umjesto bolonjeza. Da kažem draga, a ne ljubavi. Tko bi želio toliko se truditi, zauvjek osluškivati tude želje, jebeno naporno, dovoljno je da se skroz prilagodim tom početnom impulsu i improviziram tu ulogu. Ne kužim. Uglavnom, tad ne bih, dobio tišinu pa bi se gubio smisao svega. Samo da je Danijela od onih što ostaju i ako joj ne ispunim baš svaku želju.

Broj, da čujemo Mitnicu.

Minicu.

Mimicu.

Micu.

Picu.

Kicu.

Aj se javi već jednom, misli mi lutaju.

— Molim — naglo uspuhano, malo hrapavo. — Kaj si se ševila, ha mala našla si nekog usput ko voli cvike. — Tišina.

— Molim? — nestrpljivo, i dalje tišina.

— Ah — spetljah se, tišina je trajala. — Ja sam Magdanov prijatelj.

— Da? — i dalje izludujuća tišina.

— Uputio me na tebe, nadam se da pričam s Mitanom, nadam se da sam pogodio ime.

— Mitana pri telefonu.

— U vezi lazanja — kakva fakin tišina, nije vrag da je tak praznoglava.

— Ah da, rekao mi je, dečko koji želi učiti kuhati, da i to vidimo, *seronjo* — pogodi me nagla strelica i ništa više, gotovo sam pomislio da je na glas — ja sam sutra slobodna, a čujem da si i ti, pa svrati. Evo ti adresa.

165

I to je to. Koja noćna mora. I ja još idem k njoj. Nisam se stigao ni pobuniti. Možda i bolje da ne uđe u stan. Još bi joj se svidjela gajba. Strava. Je li ono *seronjo* mene išlo, zašto? Mislim, a ta tišina, kako ćeći k njoj. Pa ne znam ništa o njoj. Ni kak zgleda. Samo adresa. Ovo je noćna mora. Magdan me je spojio s kujom koja ne misli. Možda ima psihički poremećaj, misli besmislice i tako. Grozno. Idem spavati. Susret s kujom iz pakla. Grozno.

Svrati. Kaj znači svrati?

U jedan. Prijepodne. Navečer.

Kaj će cijeli dan sjediti doma i čekati me... da me pojede. Ne, ne treba mi to sad, ta paranoja. Dovoljno je što kučka ne misli.

*Ili misli pa ti ne čuješ*

Ne... ne, pa još nitko nije...

Možda. Kučka.

*Možda ona tebe čuje*

Ne. To nikako. Jeza. Zamisli. Da može čuti moje misli, da ih ne mogu sakriti od nje. Grozno.

Tako bi bilo svim tim ljudima da znaju kako ih ja čujem. Zato nikada nikom nisam rekao... premda se kuži. Kuži se.

Jedno vrijeme, dok nisam skužio, ljudi su bježali od mene glavom bez obzira.

Prestravljavao sam ih.

Prestao sam s time. Više ni ne reagiram na tude misli. Ni na gadosti. Moje lice neće ništa pokazati. Baš ništa... ali nije da nemam mišljenje o tome.

Dobro, bar sam se okružio relativno inertnim ljudima bez pretjeranih grozota, ili pretjerane dobrote. Bože sačuvaj, ali nije da u tebe vjerujem.

Joj nisam to mislio, jesam li je povrijedio, možda jesam, kako da to ispravim, kako da to izbrišem, a možda nisam pa ako kažem nešto naljutit će se jer će misliti da treba, a ništa loše nisam mislio...

Grozno, i tako u nedogled, a cura nije ništa ni skužila previše je sobom zaokupljena. Glupača neodlučna. Nadi život pa te neće biti briga, ili bolje prestani mariti, tak nema nekog života za naći sve je to rutina, dušo. Ja znam.

Užasno je ovo samopromatrjanje, jedva čekam utapanje, čekam da prestane. Danijela, ti si moja ulaznica za raj. Sad samo savladati ovu kućku.

Lazanje su cijena i ja ču je platiti.

Tri sata, nije prerano, a opet nije večer. Ovo nije spoj, curo. Tri, hm, možda grijesim, ali jebi ga, sad nema nazad.

Zvonim. Kuća ne odaje previše, osim činjenice da je kuća, tko još živi u kući. Drvena, tko dovraga živi u drvenoj kući? Ah da, gospoda mitnica.

Ne otvara. Kvragu još je i zaboravna, a ne samo neodređena. Navirujem se po vrtu ničega. Što sad? Čekati? Da ne bih čekao gospodu mitolovku.

Ah. Sjedam na stepenice. Grozno. Ne volim čekati, to je tako ponižavajuće. Čekati.

Čekam. Ne želim opet ovo prolaziti. Dolazak i sve. Užas.

*Tebi je sve užas.*

Misao, moja, ne nije moja. Njena je kao i ona sa seronjom. Meni upućena, ne, ne nikako.

Ide prema meni puna vrećica. Kako da je pitam, mislit će da sam lud. Je l' ti meni čitaš misli? Ako čita čula je.

Digne pogled i nasmiješi mi se. Malo smedjokoso stvorene. Nije se namrštala, ali ne bih ni ja.

— Bok, drži ovo — i uvali mi vrećice, nimalo lak teret.

Tišina. Otključava vrata. Ništa, nikakva isprika.

— Da, čujem ti misli — odvali me ulazeći, nije se ni okrenula. — Ali to je samo zato jer su tako glasne i meni upućene. Stavi vrećice na šank, pa se izuj, nadi šlape svog broja u ormariću, lijeva gornja ladica.

Zbunjeno sam je poslušao. Nastala mi je konfuzija u glavi. Ona me čuje. Ona doista čuje moje misli. Kako, kako?

— Da, nisi poseban. Sjedni i gledaj.

Sjeo sam na barski stolac za šank. Zanijemio sam. Ona je počela vaditi namirnice i slagati ih po pultu. Nigdje nije bilo tjestova, onda je izvadila brašno.

— Hej, hej, ne očekuješ valjda da ja mijesim tjesto, pa u kojem smo stoljeću, sigurno ima gotovog tjestova za kupiti u dućanu.

— Želiš li ti — upitala je smirenog ni ne pogledavši me nastavivši vaditi posude — da te ja naučim ili ne?

Ušutio sam. Ali nešto je čudno u njenom izboru namirnica.

— A meso? Zar ne bi trebalo, nema ga ni mrvica i što će ti svo to povrće...

Prostrijelila me je pogledom naslonivši se rukama na šank.

Tišina je potrajala.

— Dobro, dobro, želim da me naučiš — premda sam počeo sumnjati, kako netko tako mali može biti zastrašujući — ali, pliz, mi reci što sam krivo rekao?

— Ti doista ne čuješ nijednu moju misao, zar ne?

— Ne, ustvari čuo sam ih par, ono seronjo, i onu maloprije, ali ne, ne čujem.

Vrpoljio sam se u stolcu, zašto k vragu tako nepomičan pogled?

— Ne sviдаš mi se — bubne na glas — ali rekla sam te naučiti pa i hoću, stoga slušaj jer ne bih htjela da sve to predugo potraje, naporno mi je tvoje prisustvo. Bože, još nisam nikog srela s tako neurednim mislima. I molim te, ne vraćaj se na temu mesa, jer ga ovdje nećeš vidjeti, a što ćeš ti kasnije raditi s mojim receptom ne tiče me se. I da, radit ćeš tjesto.

Čekao sam sekundu pogoden, a onda prasnuo.

— Zašto ti se ne svidam? — i dodao u mislima zašto ne spominjati meso, ne jedeš ga, zašto?

— Isuse, zar ti nemaš baš nikakvu kontrolu?

— Sorry — stvarno sam se počeo osjećati bed — kakvu kontrolu?

— Znači gore je nego mi se činilo — priča sama sa sobom? Okrenula mi je leđa. — Ne — tiho doda — *ovo neće pasti meni u krilo, dosta toga.*

— Ne želim ti ja pasti u krilo, samo želim naučiti raditi lazanje, nisam ni ja oduševljen tobom, prije bi se reklo prestravljen.

Naglo se okrenula pomalo zbumjena izraza lica.

— Kako si sad to čuo, nije čak ni tebi bilo upućeno?

— Mislio sam da si to rekla na glas.

— Nisam.

— Sigurna?

Odgovor je bila samo dignuta obrva.

— A da počnemo ispočetka — široko se osmjehnuh — žao mi je zbog fora s imenom.

Uputi mi lisičji osmjeh.

— Da, a što s tvojim imenom?

— Što s mojim imenom?

— Kako je tebi ime?

— Moje ime?

— Da, reci mi svoje ime.

— Nemoj se šaliti — počeo me je oblijevati znoj — ne možeš mi oduzeti ime, ja imam ime, vrati mi ga.

— Dečko bez imena, nisam ti ga ja oduzela, sam si si ga oduzeo, samo nisi shvatio kad si ga izgubio.

— Ovo je okrutno, vrati mi ime — sad sam se već derao.

— Kako možeš imati ime, kad ne znaš tko si. Ne znam da li da te naučim raditi lazanje kad znam za koju su svrhu. Koje si ime odabrao za novu djevojku? Ah da, još nije odabrao. Možda Danijel za Danijelu. Grozno, kako te nije stid, raditi takve gnjusobe, a ja sam okrutna.

— Dakle, jesи ti? — siknuo sam.

Netremice me je gledala, gladna okrutnost joj se vidjela u očima.

— I ako jesam? — zapiljila se u zrak između — Što mi možeš?

Gledao sam je razrogačenih očiju, mislio sam da će ispasti, a onda sam počeo plakati, nekontrolirano i grčevito. Stajala je nepomična gledajući me odsutno.

Položio sam čelo na brašno, jecaji su presahnuli, ostala je samo prazna napetost u kojoj sam tražio svoje ime.

— Dakle, ipak u moje krilo — ovaj put je to rekla na glas.

Digao sam glavu. Nasmijala se i odjednom nije izgledala tako okrutna i daleka.

168 — Pogledaj se — pokaže na mene rukom — izgledaš poput izgubljenog dječaka, mogli bi te zvati Petar, jer gubiš ime kao on sjenu.

— Hoćeš li ti onda biti Wendy i prišiti mi ga nazad? — ponudih mali smiješak.

— Ne, ja znam tko sam, ja sam Mitana koliko god to tebi bilo smiješno, to sadrži moj identitet. A tvoje ime odražava istinu, ti si izgubio svoje ime, nisam ja ništa učinila osim pokazala ti to.

— Moji roditelji — sjetih se — oni sigurno znaju.

Odmahnula je glavom.

— Ne — koja odlučnost — da su bili dovoljno snažni i zapamtili ga i ti bi ga znao. Vjerojatno ga nećeš moći nigdje ni pročitati.

— Ti, ti bi mogla, ti si dovoljno snažna da vidiš da ga nema.

— Ni ja.

Teret je pao na moja prsa. Ne mogu vidjeti ni koliko dugo nema mog imena.

— Od puberteta.

— Kako znaš?

— Jer dotle vidim.

— Kako misliš, vidiš?

— Vidim sve tvoje metamorfoze, nema ih prije, ali ne vidim — prekine me stvarnog tebe.

Pobjegao sam. Zaboravio sam na lazanje, na sve, samo sam pobjegao odatle. Ona me vidi, ili bolje ne vidi, ona vidi nedostatak mene. Bilo mi je dobro i bez tog saznanja, mogu opet ne znati, mogu opet zaboraviti, može i ona, može, zaboravit će svakog trena sad.

Ništa se nije mijenjalo dok sam se udaljavao od njene kuće. I dalje sam bio svjestan nedostatka imena. Što ime znači, kvragu, to je samo skup slova i ništa više, ne odreduje me, ja mogu biti tko hoću, nema stvarnog mene, nema, ja sam samo skup izmišljotina o sebi, kao i svi ostali. Uhvatio sam bus za doma. Nikad nisam kupio auto, njega je teže kupiti pa prodati, a i cure sve imaju predodžbe o tim autima, previše određuju za nešto što se tako teško mijenja i na čemu gubiš novac i vrijeme. A, uostalom, gdje mi se žuri, ne moram na posao stići na vrijeme ili nešto slično.

Sad mi se žuri ustvari. Htio bih juriti što dalje, možda i izvan grada, stisnuti gas nekom crvenom automobilu bez krova da ne čujem buku od vjetra i glazbe. Otkud sad to, auto, crven, bez krova, brz. Ne, to ništa ne znači, to je samo želja za bijegom. Želja za bijegom... moja želja, a ne nećija tuda... ne. Ni-kako možda nećija iz busa... iz buke... gdje je buka?

Sigurno sam problijedio. Ovo me je užasnulo više od svega. Buka od koje bježim tako dugo je nestala, nema je. Ne čujem ih, nikoga ne čujem, sam sam u glavi.

Muslim da sam počeo na glas mumljati od straha jer me je starica preko puta počela zabrinuto promatrati, a ja je ne čujem, ne čujem njenu brigu.

Izašao sam na idućoj stanici, skoro sam povraćao. Sjeo sam na rub pločnika, glava medu nogama. Što se, dovraga, dogada?

Vještica me je začarala, oduzela mi je dar, eto što je bilo.

Dar? Kako ironično to sad zvući, dar... prije je uvijek bilo prokletstvo, ali ja ne mogu živjeti bez tog prokletstva, tog dara. Muslim šef će uskoro shvatiti da ništa ne radim na poslu ako ni moje izlazne kontrole ne rade, a tek ta zbrka s imenom... Ni sam ne znam kad se to dogodilo, ali ljudi će početi primjećivati da nemam ime.

Danijela, idem sresti Danijelu, tako je, još uvijek se toga sjećam. Sutra će ona biti na placu i dat će mi ime kao što mi uvijek daju, ti njihovi blesavi prinčevi uvijek dolaze s imenom, premda ne kužim čemu tako glupi detalji služe. Glupače, nadite život, prave frajere, eno vam Magdan, što će vam k vragu ja koji si ni ime ne znam.

Glupače.

— *Nisu one krive za twoja djela*

Naglo sam skočio. Što? Mitana.

— Kako te sad čujem? — rekoh na glas, sreća da je ulica prazna premda me i nije baš briga.

— *Kao što sam rekla — čak se i uzdah čuo — na moja leđa si pao i sad nemam puno izbora nego pomoći ti kad sam već nabasala na ta twoja vrata i otvorila ih, sama sam si kriva.*

— Sebi kriva? A meni? Vidi što si mi učinila, kučko jedna.

— *Prestani govoriti na glas, završit ćeš u ludari, a i glava me boli, i ovako te prejako čujem.*

— Ti si kriva, ti...

— *Dobro znaš da nije tako. Odi k Danijeli i vidjet ćeš.*

Isključila se. Osjetio sam to. Kako se mogla isključiti? Ne shvaćam to, što ona misli da ima prekidač, otvoreno–zatvoreno. Zar ima?

Osjećajući se kao idiot zaputio sam se doma. Sutra, izdržat ću do sutra ovu groznu izolaciju.

Ali čemu će ti Danijela kad ne čuješ tuđe misli, od čega će te štititi?

Gurnuo sam to pitanje na stranu.

Sutra.

Večer je bila nemirni pakao. Dočekala me je bijesna šefova poruka. Gdje sam dovraga, treba hitno još ljudi. Kad će skužiti. Možda i neće, on se služi prezimenom... možda bih morao sutra na posao, ali tko se sjeća što bih tamo. Ne, to ionako nema smisla, jer bi se vidjelo da ništa ne radim.

Mitana se više nije oglašavala.

## 170

Jutro, kome još to treba, jutro.

Ali čekaj, danas je dan, danas će sve biti gotovo, koga briga što ne znam raditi lazanje, mogli bismo ih raditi skupa, napraviti dogadaj od toga.

Koliko je sati, valjda ne kasnim.

Ne, dobro je, još obući se... k vragu nisam provjerio prije kod Danijele, što voli. K vragu. Grozno, to uvijek ostavim za zadnji dan, samo to nesvesno pokupim iz zraka i obučem se. Dosad, hvala bogu, imam bar po primjerak svake vrste odjeće koja se traži. Zanimljivo, najviše imam obične odjeće, djevojke koje vole takvu bi jednostavno dulje ostale, valjda vole sigurnost.

Sad, mogao bih pogadati... nešto što paše uz ovaj stan. Joj, počinje me boljeti glava od sve te plave, a tek mreže, bojim se da će pasti svaki tren i uhvatiti me. Pomalo mi izazivaju mučninu sve te slike mora, nije da sam lud za njim.

Stao sam usred koraka. Što je to bilo? Kakav je to napad misli bio?

— *Tvoje vlastite, dobro jutro.*

Prokleta baba, sigurno je to čula, nema veze, glupača. Brzo će to proći. Ma ne sluša me valjda cijelo vrijeme.

— *Nije baš da imam izbora*

— Naravno da imaš, ti se možeš isključiti, sjećaš se.

Ne smije mi ovakvo što izletjeti pred Danijelom, te misli na glas. Grozam sam, nemam pojma što bi išlo uz ovako iscrpljujući stan.

Nikad mi prije nisu tudi svjetovi bili iscrpljujući, samo njihove misli.

Mora da Mitani smetaju moje misli, meni smetaju, više volim tišinu koje nikad nema.

Volim tišinu. Da, to je istinito.

Zašto se onda žurim vratiti u buku, buku tudih misli?

— *Jer se bojiš praznine koju tišina donosi, prepustenost samome sebi.*

— Prokleta bila — nisam mogao ne izderati se na te ružne zidove boje prejarkog neba — zar me sad slušaš stalno?

— Izgleda da sam sad u prijenosu uživo iz nekog razloga, cijelo vrijeme te čujem.

— Pa zar ti to ne možeš kontrolirati?

— Kontrolirati, ne. Utjecati, da. Ali katkad kad je buka ovako snažna bolje se ne opirati, to je naporno, nego radije se smiriš i slušaš, da vidiš čemu te ta buka poučava, a što još ne znaš. Ako pobjegnem, samo će se sve ponoviti, kasnije, jače, s tobom ili nekim drugim.

— Zvučiš suludo, jer ti to znaš, jednostavno suludo. Kao da postoji neki plan u svemu, neka viša sila. Kao da je sve uređeno, a ne kaotično.

Šutjela je, nije mi odgovorila na deranje, a onda sam se pitao tko je sulud, ja ili ona. Ipak se ja derem na prazan stan. Upalio sam glazbu. Kvragu i cd-eovi sa zvukom mora i jebene klape. To me samo podsjeća na miris soli i mučninu nakon cijelog dana na suncu. Bio sam sa svakavim curama i skoro sve su voljele more, ali nijedna nije bila ovako suluda. Jebo joj mater. Da se obučem kao mornar? Ali to je pretjerano... zar nije?

Uskoro ёu zamrziti plavu, kunem se da će mi zidovi biti ljubičasti kad ovo prode... ili ne, i to je preslično. Možda smedi, hm, nešto boje drva... i zeleno uz nju, ali ne kričavo, već zagasito. I namještaj od drva, s puno jastuka da se ukopam dok gledam telku u udobnoj trenirci i toplim šlapama. Tko dovragna hoda uokolo u bijelo–plavim boroletama bez čarapa, netko tko ima cirkulaciju ko slon.

Ako se uskoro ne vratim u normalno stanje, razvit ёu toliko mišljenja da nikad više neću moći utopiti se u drugome. Zastrašujuće... a zašto se dio mene raduje? Ne znam, nije važno, idem ili ёu zakasniti i to grdno.

Uletio sam na plac, a male nigdje na vidiku, grozno. Lutao sam medu štandovima, gledajući u ljude, a ne štandove.

— Bok — trgne me glas iz usredotočenosti — tražiš nekoga?

Okrenuh se s namjerom otresti se smetnje, kad shvatih da je to ona, Danijela. Oduševio sam se.

— Tebe — izletjelo je.

Nasmijala se, to je dobar znak.

— Ne, stvarno, izgubio si nečije dijete ili nešto slično. Izgledao si potpuno uspaničeno. Dvaput si me mimošao.

— Ne — propentah — nikakvo dijete.

Ta ona je dijete. Sasvim je mala, bez obzira koliko godina imala, što nije puno, tako je mala. Pa to je smiješno, zar sam izgubio sve standarde. Jesam, odgovorih sam sebi. Glavno je da je žensko i da želi nešto i ja joj to dati. Kvragu, predugo šutim, počela se vrpoltiti.

— Što ne valja? — upitala me.

— Zašto misliš da ne valja nešto?

— Gledaš me čudno, kao da ti je zbog nečeg žao, a ni ne poznajemo se.

— Ah da, poznavanje, ja sam pogodio tvoje ime, ajde pokušaj ti moje.

— Neću.

— Molim? — gotovo sam se izderao.

Ustuknula je korak, to nije dobar znak. Prodavač jabuka nas motri, bolje da se maknemo.

— Mislim — spustio sam ton — zašto ne? Zabavno je.

— Ne volim igre pogadanja.

Ne voli igre pogadanja, ma nemoj, mala ziherašica, nije ni čudo da ima takav ekstravagantan ukus, ti bi galeba da te bari i podučava, e ja nisam taj, ja samo hoću svoje jebeno ime, ništa više, tko te šljivi, živi, nemoj samo jebeno čekati da netko dode i radi sve umjesto tebe, glupačo.

— Mislim — s naporom proglutah — da ti već znaš moje ime, to onda više nije igra pogadanja.

— Ne, ne znam — ostala je odlučna.

Mala štreberica, je li? Ma tko bi rekao. Glupača. S naporom shvatih da malo preduboko dišem, i glavu sam malo isturio kao bik.

— Ja bi sad morala ići — počela je žestoko uzmicati.

Moram je uhvatiti, ona je zadnja šansa.

— Di ideš, mogu ti vrećice ponijeti — požurih.

— Ne — odreže prilično grubo — mogu i sama hvala.

Uz sve to i emancipirana, ma da ne bi, macho frajera, a onda nosit ču vrećice sama hvala lijepo. Grrr. Mrzim te fineze i zakutke, toliko proturječnosti u njihovim snovima, sigurno sam se i posve krivo obukao. Posve plavo, ali dosadno, nisam htio riskirati i eto ti sad.

Krenuo sam za njom.

— Sigurno ne bi htjela probati, to s imenom?

— Ne — unijela mi se u facu i izderala — ne bih probala, hvala.

Koji izljev bijesa, još i tanki živci. Ovo ne bi baš potrajalo, zar ne? Pustio sam je da ode. Odi i jebi se lijepo, tko ti kriv, nećeš vidjeti stan, taj preružni stan koji me je stajao vremena i živaca, i kaj ču ja sad s njim.

Zastala je i okrenula se. Kaj sam je trebao slijediti? Požurih prema njoj. Pa naravno, trebao sam inzistirati unatoč njenoj temperamentnoj naravi, trebao sam poskočiti od strasti, reći da je takvu volim još više i oteti joj vrećice iz ruku. Kako logično. Požurio sam da je sustignem.

— Ime ti je Ivor, zar ne? — tiho je rekla.

— Da — poskočih od sreće — vidiš da si znala!

— Naravno — reče i rezignirano slegne ramenima. — Nikad ne bih mogla voljeti nekog tko se zove Ivor, tako obično.

Okrene se i ode. Tek tako.

Trik odgovor. Trebao sam znati, trebao sam znati po načinu na koji je na-krivila glavu promatraljući.

Mogao sam ponuditi da će promijeniti ime, ali to nema smisla, to sam ionako namjeravao.

Pa mogu biti Ivor... ne, ne mogu.

Kvragu. Odvukoh se doma kupivši kilu banana. One su dobre, teško sjednu na želudac. Kvragu, od tog jebenog stana me boli glava. Naručit će ličioce, nemam snage to sam raditi.

Želudac mi je počeo gadno zavijati pred jutro, ali nisam se imao snage pomaknuti, disati. Jebeš sve. Čemu toliki trud oko zaborava, kad se sav tako lako izjalovi. I gdje sam sad? Jebeš ime, što ime znači, ništa, samo skup slova, ništa više. Jebo mater, mora da je bilo ružno to moje ime kad sam ga odbacio bez ikakva traga. Jebo mater i zvonu na vratima.

Zvono na vratima?

Tko mi ima doći, nikog nisam zvao, a goste nisam primao. Jebeš zvono, glupi prodavači gluposti i prosjaci, ne zanimate me, odlazite.

Netko je stvarno sjeo na zvono. Jebe mi se, nek zvoni.

Fakat, kaj bi da sam naletio na curu koja očekuje čopor frendova oko tebe 24 sata dnevno? Vjerojatno bi je zaobišao u širokom luku, glupača. Dobro, većina glupača to ne želi, to je u biti na listi nepoželjnih osobina za mužjaka, sreća za mene. Ne, one žele čistokrvnog muškarca, ali samo za sebe, ne bi dijelile, pičke jedne.

Još uvijek zvoni, koji kurac. Ustao sam već ljut, oderat će majku tom vani. Otvorih vrata.

— Koji... — ostao je visjeti u zraku taj kurac.

Mitana na vratima, s vrećicama, pune hrane, reklo bi se po izgledu.

Progurala se pokraj mene u stan. Nikakav bok, ništa. Hvala lijepo i tebi isto.

Počela je ordinirati po kuhinji, koji kurac si ona umišlja, kravetina. Zabletnuo sam za njom, nije se obazirala, samo je ordinirala dalje.

Pa dobro, kak hoćeš. Zatvorih vrata kad je isparila nada da će samo izaći glupača.

Vratio sam se u kauč i u buljenje u prazno.

— Mogao bi se i obući — oglasi se oštro — a ni tuš te ne bi ubio.

Pogledah se. Fakat. U boksericama sam, i potkošulji. Počeh se smijati. Napolkon počinjem izgledati kao pravo muško.

Nabusito me je gledala preko šanka. Valjda misli da sam skrenuo. Možda i jesam. Fakat, možda sam skrenuo. Okrenula mi je leda i nastavila vaditi lonce. Pa mogao bi se i obući za mladu damu, možda mi onda vrati to moje ime koje je ukrala.

— Nisam ukrala tvoje prokletoto ime — počela se derati idući na mene — čovječe, kunem se, trese se od bijesa, kak tak mala ženska može biti tako zastrašujuća.

Digo mi se, stvarno postajem oduran, gadim se sebi. Digo ti se, to je sve kaj imaš reći, kretenčino. Sreća da je mrak pa me ne vidi potpuno. To sa spuštanjem roleta je bila dobra ideja, bar se ne vidi ta prokleta plava boja. Mogao bih bljuvati od nje.

— Nisam ti ukrala ime, zaboga — ponovila je tiše — to si si sam učinio, proklet bio i ja nemam ništa s tim. Nisam prokletko odgovorna za tebe. Sad ćeš se otuširati i obući, ja ču ti napraviti jesti, nisi jeo ništa u ova dva dana, glupane jedan, a onda ćeš nastaviti svoj život dalje.

— Bez imena — oglasih se napokon, stvarno zvučim malo smijehuljivo, zabrinjavajuće ili ne.

Ispuhala se na ovo.

— Ne znam tvoje ime — prošaptala je očajno.

— Daj mi pusu — tražio sam.

— Molim — ustuknula je, stvarno počinje misliti da sam otisao.

— Daj mi pusu, pa mi daj ime, bilo koje vražje ime.

— Ne — odvratila je tiho, ali odlučno.

Nemam se energije ni ljutiti. Ustao sam. Čovječe, tako ju smiješno nadvijusem. Sami smo u stanu, kud bi mogla, nikud.

Počela se ogledavati po sobi. Borila bi se, to svakako, ali kaj onda?

Okrenuh se prema tušu. Nemam ja želudac za to, sve to vrištanje, to nije lijep prizor. Možda pobjegne dok izadem iz tuša, ni to nije loša opcija.

Vruća voda. Volim vruću vodu, mrzim hladnu. Ovaj gel za tuširanje je groznan, upravo grize nosnice. Moram nabaviti nešto blaže, neprimjetnije.

Mekani ručnici, tako se grozno kelje za tijelo. Gdje su nestali oni isprani kojima se možeš dobro istrljati, ah eto ih, na dnu ormara. Popis omiljenih stvari se samo povećava, grozno. Možda mi sve te stvari nadomjestete ime. Izašao sam iz tuša s ručnikom oko bokova. Nije otisla. Mala gadura je stvarno hrabra, misli da sam bezazlen ili izaziva, što god bilo tu je. Da maknem ručnik?

Ne, ne nikako. Zanimljivo sram, sram me je oprao na tu zamisao. Ona se zacrvanjela, nije valjda... osjetio sam njen sram, gadura sluša. Nema veze. Zanimljiv osjećaj, taj sram. To nisam osjetio još od... nije važno.

Trenirka, da, bez gaća, jebeš gaće. Kad smo kod toga jebeš svilene plahte, mora da negdje u ormaru imam pamučne.

Izašao sam iz sobe osjećajući se snažan i opet živ. Ljutnja me je probudila, ponijela dalje. Taj izvanredan osjećaj prezira prema svijetu. Što ta glupača radi? Lazanje. Pa neka joj je, može me poslužiti ak joj je stalo, meni nije.

Ušao sam u kuhinju i posegnuo iznad njene glave u ormarić, mogao bih je smrviti, zar ta žena nema straha, zdravog održavajućeg straha, samoodržanje. Kornflakesi, baš i nisu muževni kako bih želio, ali poslužit će, hruskavi su. Nije otvorila rolete, zar je ne plaši mrak, žene se toga boje. Kako god ni meni ne smeta, ali baš bih mogao pogledati van, imam osjećaj da dugo nisam.

Zalazak sunca. Mislio sam da je jutro, prevario sam se.

— Prošla su dva dana — oglasila se.

- Molim — okrenuh se.
- Dva dana su prošla od susreta na placu.
- Nemoguće — usprotivih se.

Nije raspravljala.

Neobično, zar je moguće tako dugo biti sam, bez imena, bez identiteta.

- Meni se čini da ga imaš i više nego kad sam te upoznala.

Nisam odgovorio, čini se da ni ne trebam.

Zašto bih trebao, što sam ja njoj dužan? Ali oštrica te hladne ljutnje je oslabjela pri pogledu na crveno nebo, krvav kraj dana. Kome treba još krvi, meni ne.

Uzdahnuh, i izdahnuh tu ljutnju, tu hladnoću. Ostala je samo tuga, malo manje hladna, ali hladna.

- I što sad? — upitah je poražen.

- Sad ćemo jesti.

Ništa više. Dobro. Jesti, spavati, buditi se. Sve isto.

Sjedoh za stol, sva energija je istekla iz mene, nije bilo ničega da me pokreće više. Pustio sam je da radi, natovari mi tanjur pušećim lazanjama. Moram priznati da izgledaju sjajno, ali tako sam prazan, prazan od svega.

Zašto mi pomažeš? Obratih joj se nečujno. Ni trzaj na licu nije pokazao da me je čula. Ti si jedna jebena sfinga, curo. Na to se trgnula. Reakcija, ipak ima nešto iza tog lica, nešto što se može povrijediti.

Počeo sam jesti i osjećati ta dva dana nejedenja.

Tek sam na trećem vadenju shvatio da ona ne jede, samo me je gledala sa svojim tužnim očima. Prije nisu bile tužne, zašto su sada.

Gledao sam je s vilicom u zraku. Slabašno se osmjehnula i ustala, otišla prati sude. Kako može prati sude tako tužna? Zašto je tužna?

Sjedio sam još sekundu, a dio mene je govorio nemoj, ili je to ona rekla.

Ustao sam i prišao joj. Prala je sude silovitom brzinom.

Stavio sam joj ruke na ramena.

— Mir — rekao sam osjećajući snagu u prsim, neku neobičnu, tihu snagu.

Stala je. Mogao sam osjetiti ukočenost u ramenima.

Prislonio sam je na sebe, nije se opirala, ali nije se ni predala. Poljubio sam joj tjeme i prislonio obraz na glavu. Tad se počela polako tresti. Obuhvatio sam je u zagrljav. Suze su tekle, gotovo sam ih mogao čuti, ali jecaje je još uvijek prigušivala, zaljuljao sam je. Plakala je, držao sam je i nunao, prestala je spavati jecaje, ali ostali su tihi. Bijes se osjetio, bijes što je spustila branu, jer nije bila jaka i nepopustljiva do kraja.

Nastavio sam je držati kad je prestala jecati, i kad su joj suze prestale teći, nastavio sam je držati. Tad sam osjetio kako se moje oči pune suzama i kako ih ne mogu zaustaviti, kako ne želim. Suze su joj kapale po kosi, nije se pomakla, samo mi je obuhvatila ruke svojima.

Tiho sam plakao, bez jecanja, ali nisam želio stati, stati plakati.

Suze su napokon presušile, ali je i dalje nisam puštao, nije se pomaknula, ali se moj penis pomaknuo, morala ga je osjetiti, ali se i dalje nije micala. Čvrsto sam je stisnuo i dalje je mirovala.

*Glupača, najednom se digne uragan u meni, zašto držiš tu glupaču i tješiš je, glupane, zar ne znaš da je ona kriva za sve, da je ona sve pokvarila, bilo nam je dobro, štitio sam te i uvijek si imao pičaka za ševiti. Što sad ti se na nju diže?*

— Odjebi — promrsio sam.

Ona se nije pomakla, znala je da nije njoj upućeno.

*Glupane glupi, ona zna tko sam, odjebi je, ne mogu živjeti u tebi više, ako ona ostane, dovoljno je loše što te čuje glupane, kako si to uopće mogao dopustiti. Što si ti glup?*

— Jesam.

Ostao je bez teksta.

— Glup sam — izderao sam se — glup — nisam je puštao, osjetio sam stup snage u njoj, ja nemam taj stup, nije fer.

— Imaš — prošaptala je tiho.

Imam?

*Nemaš, glupane.*

Imam.

*Glupane.*

Imam snage odreći te se.

*Nemaš glupane, nemaš, što ćeš bez mene, misliš li da će te ona štititi tako dobro kao ja, nema ona twoje ime.*

— Ti ga imaš — uspravio sam se polako shvativši — da naravno, kod tebe je, zar ne?

Polako sam otpetljao klupko ruku i odvojio se od nje, moram to moći, moram to učiniti sam.

— Ne sam — prošapće ona — dobit ćeš pomoć.

Kimnuh.

Odstupih korak, samo korak i to je bilo dovoljno. Smirenje je nestalo, obuhvatio me je vihor, vihor mržnje, mržnje ljutnje i tuge, a sve su se uspomene sručile na mene.

— Ne — derao sam se — ne — i pao na pod udaren teretom.

*Zar se toga želiš sjećati, zar želiš da te i dalje boli, želiš li patiti vječno? Je li, je l' želiš? Znam da ne želiš, sve može otići, sve samo reci.*

Šutio sam, šutio i primao patnju u sebe, patnju kao i bol, staru bol i batine, znao sam da ih moram uzeti u sebe, moram izdržati ovaj put, proći kroz bol.

Kroz stisnute oči gledao sam nju kako kleći i gleda me postojano, nije pričala, nije nudila dodir, ni utjehu, ne sad, puštala me je samog da idem, ali neće otići, tu će biti.

*Vidiš, vidiš sad da ti žena ništa ne može pomoći, ona je samo teret.*

Nisam se prepirao s njim, na njega ne trebam rasipati energiju, ionako je imam malo nakon svega.

Uronio sam, zavrištao je, uronio sam još dublje u sjećanja, sjećanja na drugi život, život boli i poniženja, život straha. *Strah je oruđe kojim se ljudi koriste da bi vladali jer ne vladaju sobom*, govorio je neki suludi glas unutar mene, ili je to bio razuman glas? Zar je bitno? Bitno je. To je razuman glas, njega treba slijediti.

Osjetio sam njenu prisutnost negdje iza sebe, blaga toplina. Krenuo sam dalje.

Slike bola... aaa to boli, boli, mama to boli, zašto ne prestane, zašto? *Bol je stvarna i treba je prihvatići koliko god bila strašna, bol je twoja, pobijedi je, izadi na drugu stranu tog straha*.

Neću, neću, zašto bih? *To je samo stara bol, kako ćeš podnijeti sadašnje, ako se toliko bojiš prošle*.

Pustih se dalje, pustih bol da uđe i boli me. Vrištao sam, nije me dotaknula, ali video sam na trenutak koliko joj se zglobovi na šakama bijele od stiskanja.

Zar je i nju boljelo?

Odoh dalje, i dalje me slijedila.

*Samoća*. Pa nije ona tako strašna, to mogu. *Možeš?* Oko mene se sklopi tama, ništa nisam video, sve je nestalo, zar doista nikog nema, grebao sam po zidovima, nitko se nije odazvao. Plakao sam sklupčan na podu. *Samoća je put koji nas može naučiti neovisnosti, ali nas može i slomiti svojom prazninom ako se odrekнемo nade, nade i svijesti da su drugi nadohvat ruke*. Otpetljah se i pogledah, bila je tamo.

Dalje, tražio sam dalje unatoč boli, mogu ja to.

*Možeš?*

A što je s beznadom? I ispuni me, bolje rečeno isprazni. Sve je nestalo i tuga i bol, ali ništa nije ostalo, ni ja, sivilo me je obuhvatilo, ništa se više neće dogoditi, ništa. *Beznađe je opasna iluzija, jer kad vjeruješ u nju propustiš vidjeti sva čuda koja te zovu van i nude ljubav*.

Ljubav, nemam ja toga.

*Nemaš?*

Opere me opet, ali ovaj put se u prsima provali brana i poteče ljubav van. Zašto i ovo boli? Zašto sve boli, pa ovo ne bi trebalo. *Ovo je neizivljena ljubav, ona za kojom žališ, koju nikad nisi izrazio. Ona nema veze s fizičkim dodjom, premda mogu biti povezani, ona je osjećaj koji uneseš u pogled, riječ, misao i ona dottiće druge kao i tebe, ona je ono što sve ostalo iscijeljuje, ali kad je zauštaviš boli kao i sve drugo*.

Sad je kraj, nema više boli.

*Nema?*

Udari me još jednom kad sam mislio da ničeg više u meni nema. Udari me žaljenje, jako poput vatre, žaljenje za tisuću stvari koje sam učinio i nisam.

Zašto vidim to sada kad je kasno. *Nije kasno, nikad nije kasno, kako to ne možeš shvatiti, prošlost je prošlost i to je sve što ona jest, ali uvijek postoji to sutra, makar to bila minuta.* Žaljenje ti pokazuje što možeš učiniti drukčije.

Mirno sam ležao na ledima na kuhinjskim pločicama i disao polako čekajući dalje, daljnje udarce, ništa nije došlo.

Zar je to sve?

Mitana se nasmijala na to, od olakšanja.

*Nije,* rekao je taj razuman glas, *sad se s njim moraš suočiti i odreći ga se, jer ti si ga stvorio i održavao živim. On je twoje stvorenje i ja ga ne mogu otjerati.*

Čekao je odgovor.

— Dobro — rekoh na glas — spreman sam.

Spreman?

Pojavio se, shvatio sam to po gadenju koje me obuhvatilo, a odatle to, ni sam ni znao.

*Puno toga ti nisi znao i to sve zahvaljujući meni.*

Da, rekoh.

*I to mi je zahvalnost.*

Šutio sam razmišljajući o problemu. Kako ga se odreći, kako otići? Bio sam nakratko bez njega, bez Zaborava, da to mu je ime, osjetio sam trzaj u sebi kad je čuo svoje ime.

— Zastršujuće je bez tebe — započeo sam na glas — ali je i lijepo, tako slobodno se nisam godinama osjećao, u biti se skoro ni ne sjećam tog osjećaja slobode. Dosta mi je Zaborava, tebe, možda me i jesi štitio od boli, ali sad je toga dosta. Nisi me ojačao, niti izlijecio. Oslabio si me i ranio još dublje. Neću to više. Sad će probati nešto drugo.

Nešto se streslo duboko u meni uz jedva čujan urlik, trenutak zasljepljujuće boli i gotovo.

Je li to to, pitao sam se.

Šutnja je bila odgovor i znao sam, osjetio da je otišao, da ga nema, nema više u meni. Bez praska, bez pompe, jednostavno ga više nije bilo.

Ponio je sa sobom sve svoje velove. Gledao sam neko vrijeme u ta izgubljena sjećanja i osoba u njima sam bio ja, ljut i tužan, slab i jak. Zašto sam se svega toga odrekao?

— Zbog straha — trgne me Mitanin glas.

— Kako lijep glas imaš — rekoh joj blago — bolji melem si ne bih mogao smisliti.

Nasmiješila se i opustila. Legla je kraj mene na pločice.

— To tvoj umor priča iz tebe.

Pogledah van, počelo se daniti.

— Vrijeme brže teče u zadnje vrijeme.

— Ja bih rekla da se usporilo, cijeli život mi je prošao pred očima. Srećom tvoj.

— Sve si vidjela?

— Pa da, ali ništa nije ostalo, osim općih osjećaja, prebrzo su tekle, nisam ih mogla slijediti, ipak nisu moje.

— Ostala si.

— Što sam drugo mogla?

— Otići.

Nije odgovorila na to.

Lice joj je bilo čudesno promijenjeno. Otvoreno, sve se na njemu moglo vidjeti.

— Gdje je sfinga nestala?

— Nije potrebna više, nećeš me popapati.

— Mislio sam da sfinge jedu. A prije bih te popapao?

— Bi, znaš i sam. Da si nanjušio trunku straha pojurio bi tragom kao lovački pas na tragu.

— Rastrgao bih te — nije proturječila — zato si sakrila strah.

— Ne.

— Nego?

— Zato nisam imala straha.

— Jednom ćeš me morati naučiti taj trik.

Ustadoh.

— Mislim da sam ostavio nešto tvojih slasnih lazanja.

— Imaš pravo, sad bih i ja mogla jesti.

Pružih joj ruku da ustane. Djelovala je ukočeno dok se ustajala. Koliko dug je nepomično sjedila?

— A prije nisi mogla — upitah dok sam vadio tanjur za nju.

— Ne — čekao sam objašnjenje — hrana uzemljuje — pojasnila je — i uspavljuje, a to si nisam mogla priuštiti.

— A tuga? — razvezao mi se jezik.

— Gle, nije bilo jednostavno živjeti u tvom svijetu par dana, a ova dva dana u stanu što si proveo, meni su izgledala kao vječnost... a i pogodio si u sridu sa sfingom — doda na kraju.

Jeli smo u tišini.

— I onda? — upita kad je pojela.

— Što?

— Kako ti je ime?

Nasmijah se.

— Zar je bitno?

— Tebi je bilo bitno.

— Sad se ne osjećam tako, to je samo skup slova.

— Tako grozno, ha?

— Nije grozno — branio sam se — a i zar ne možeš pročitati.  
— Ne, na sreću više ne mogu, to je prošlo.  
— Ali ako ti kažem nećeš mi više htjeti dati pusu i saznati kako se sjajno ljubim i poželjeti mi zauvijek raditi lazanje.

Otvorila je usta i zatvorila, pa opet.

Uputio sam joj najširi dječački osmjeh koji imam.

Ustala je i počela kupiti sude, o ne, ne opet pranje suda. Uhvatih je za ruku. Pogleda me.

Ne ideš ti nikamo. I bez čitanja misli to je shvatila. Počela se ogledavati u panici, ali bez potrage za oštrim predmetima, samo je izbjegavala pogled, a znala je da nema kamo.

Privukoh je i posjedoh u krilo.

— A sad, gdje smo stali prije nego su nas demoni prekinuli?

I dalje me nije gledala. Čekao sam.

— To nije bilo... — poče, ali ne završi. — Mislim stvarno.

Čekao sam, možda je okrutno, ali je slatko. Ovdje mi nije trebalo čitanje misli da znam što treba.

Vrpoljila se, ali to je samo pogoršalo, ili poboljšalo stvar, shvatila je pa je prestala. Možda se ne bih trebao igrati, ali je zabavno. Nije baš da se igraš. Ne, nije.

Ozbiljan sam, možda je to i gore.

Pokušala je ustati, to joj nisam dao.

Napokon me je pogledala.

Nasmiješih se. Zjenice su joj se raširile. Tako je slatka kad se opire, a go-tovo je. Joj kako će te voljeti, voljet će te silno i to će mi biti beskrajni užitak.

Rastopila se. Neke stvari ne trebaš čuti, vide se. Misli i riječi lažu, ali osjećaj ne.

Čekala je. Polako sam prišao, usne su nam se dotaknule, samo ovlaš, odmaknuo sam se. Namrštila se.

— Moje ime — progovorih — ne možeš se ljubiti sa strancem.

— Reci — dahnula je — samo reci više.

Smijat će se unatoč nedostatku zraka, znam to.

Duboko udahnuh, uvijek se smiju, makar u sebi.

— Drago mi je — naklonih glavu — ja sam Gordomir.

Nasmijala se, ali samo blago i potražila moje usne odmah, kvragu malena me je prevalila sa stolca.

— Stoji ti — rekla je kasnije s glavom na mojim prsima — nemoj ga mijenjati. Ovako se bar zna s kim se ima posla.

— Ma nemoj — prevadio sam sad ja nju — a tvoje ime, nisi mi rekla nje-govu tajnu.

Nasmijala se, bože kako volim taj smijeh, i prepustila mojim milovanjima.

**Živko Prodanović**

## **Pet kratkih priča**

### ***Prva priča o životu***

**181**

Cijeli svoj nevoljni život trpjela je najrazličitije nepravde.

Nepravde su je čekale na njenom loše plaćenom radnom mjestu, na poslu koji ju nije zanimalo, sapletavale su je nepravde na ulici, u tramvaju, u autobusu, na tržnici, svugdje. Nepravde su skakale preko njezina kućnog praga, uletavale u njen dom, u brak, stizale su od nepoznatih i poznatih. Nepravde bi je stizale u trgovini, kod liječnika u ambulantni, pred kioskom za novine, i za blagdan, i za svagda. I tako cijeli, cijeli njezin život.

I onda je napravila jedino što joj je preostalo.

Trpjela je i dalje.

### ***Druga priča o životu***

On je bio čovjek za sva vremena.

Njegovo poštenje bilo je neupitno. Prošlost bez zamjerke.

Njegovi stavovi bili su kao isklesani, misli čiste i prave.

Svakome je govorio istinu u lice. Punu istinu i samo isitinu. Bila ona ugodna ili ne. Laž, ta prljava laž, nije nikada prelazila preko njegovih usana.

Njegovi znanci upotrebljavali su ga kao argument u svojim diskusijama, naročito onda kada je misao trebalo poduprijeti snagom nepotkuljivog autoriteta. Novcem se njega nije moglo pridobiti. Bio je sto posto nepotkuljiv.

I uredno je pometao ulice.

## Treća priča o životu

Živio je tiho, povučeno, ispravno i neprimjetno. Stanovao je u susjednom neboderu, onom preko puta.

Kada je umro, to nitko nije primjetio, pa se nitko i nije ražalostio. To je bilo jedino vrijedno što je učinio u svojem životu, to što nikoga nije ražalostio.

Zapravo, jedna je susjeda s njegovog kata htjela otici na njegov pogreb i htjela je biti malo tužna, ali baš taj dan iskipjelo joj je mlijeko, pa je zaboravila što je htjela.

## Kavanski torzo

Bila je to zapravo vrlo neobična slika. Sredovječan muškarac, pristala izgleda, razgovarao je s nekim, ali tog njegovog sugovornika nije se moglo vidjeti, jer ga je zaklanjao široki stup u kavani. Muškarac je nešto živo pričao, pravio grimaše, zamahivao rukom. Bilo je teško odrediti priča li on nešto smiješno ili rabiјatno, opisuje li ili zapisuje neki dogadaj. Pritom se lagano primicao svojem nevidljivom sugovorniku, pa odmicao, naslanjao na stol, pa gladio kosu, a zbog iluzije prostora izgledalo je kao da cijelo vrijeme priča sa stupom.

Tko je bio njegov nevidljivi sugovornik? To pitanje moglo je prouzročiti zgodnu igru pogadanja. Je li to nekakav njegov vršnjak? Osoba koju dobro poznaje? Recimo, školski kolega. Slučajno su se susreli nakon dužeg vremena, pa sada pročešljavaju minule dačke dane, prepričavajući nekakvu živahnu školsku nepodopštinu. Ili to on razgovara sa prijateljem iz susjedstva, razgovaraju o nečemu što samo njih dvojica znaju i to ih ispunjava zadovoljstvom. A možda mu je sugovornik žena. On ozbiljno pokušava obiljem riječi i pokreta zadržati njezinu pažnju, sebe naznačiti, dobiti osmijeh njenih očiju. I sav u želji da ga ona prihvati razvija priču u kojoj je on bolji od sebe samog.

Igra pogadanja traje, a onda je iznenadno grubo prekinuta, jer su ga izbacili van. Mirni su ljudi željeli svoju kavu popiti u miru, bez zaziranja od nepoznatog čudaka. Njih nije zanimalo zašto sredovječan muškarac razgovara sa studentom u kavani.

## Bolesnikova priča

Ležeći u krevetu, sam i uplašen, bolesnik, vrlo star, vrlo plaćljiv i vrlo dobro upoznat sa svojom sumornom dijagnozom, prebrojavao je u mislima svoje preostale dane. Nije želio niti jednog preskočiti, za svakog smatrajući da mu je neophodan i da će u sebi donijeti nešto odlučno i važno. Iako mu se u cijelom njegovom životu nije dogodilo ništa zanimljivo, različito od onog što zovemo sivilo ispraznog života.

Isprrva je imao osjećaj da mu brojanje budućih dana ne ide lako od ruke, zbungivalo ga je prisjećanje na jutrošnji doktorov zabrinuti izraz lica i neko nje-

govo mrmljanje koje je trebalo biti odgovor na bolesnikova pitanja. Ah, ti doktori, teško je s njima, bez njih još teže.

Onda se bolesnik prisjeti i priče o onom doktoru koji je nedavno neočekivano umro, i to prije svojih najtežih pacijenata. On je bio zdrav, oni su bili otpisani, a nadživjeli su ga, svatko za poneki komadić života.

Smješkajući se toj prići bolesnikovo prebrojavanje preostalih dana proteglo se na buduće tjedne, mjesecce. I bi on vrlo zadovoljan sa svojim vizijama, jer je na listi sudbine pronašao dovoljno prostora za cijeli niz dana koji su ga čekali. Nije bilo razloga da bude drugačije, bez obzira na zasluge. I kada je tako došao do jedne izgledne i zadovoljavajuće brojke usnio je bolesnik sretan i ozaren.

Poslije se nećak koji je bolesnika našao mrtvog svima tvrdio da se starac smješkao, što nećaku nitko nije previše vjerovao, jer priče o radosnim mrtvacima svi uzimaju s najvećom sumnjom.

**Snježana Kordić****Diktatom protiv argumenata**

Uz knjigu Dalibora Brozovića *Prvo lice jednine*,  
Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

**184**

Brozovićeva knjiga *Prvo lice jednine* sadrži njegove tekstove objavljivane u istoimenoj kolumni u *Vijencu* od 2000. do 2003. godine. Iz knjige se vidi da je Brozović svoju kolumnu koristio prvenstveno za reklamiranje pravopisa svog prijatelja Stjepana Babića. Sam priznaje da je trećinu svojih tekstova posvetio temama vezanim za pravopis (245). Štoviše, priznaje i da je dobar dio tih teksta objavio čak tri puta (6) kako bi njegove pohvale Babićevog pravopisa dospjele do svih hrvatskih ušiju.

Posežući poput Babića za ratničkim rječnikom o pravopisu, piše da »upravo se vodi žestoka i nesmiljena borba između dviju pravopisnih« struja (5). Naime, »postoje dva pravopisna priručnika«, a »onaj trojice autora bez sumnje je bolji« (237). Ali velik dio hrvatske javnosti ima suprotno mišljenje o Babićevom pravopisu i odbacuje ga. Često se čuje argumentirana kritika protiv tog pravopisa, pa Brozović u svojoj kolumni reagira na nju.

Kao prvo, ako su osobe koji kritiziraju Babićev pravopis novinari, Brozović ih proglašava »plaćeničkim novinarima«, a ako su »kvalificirani jezični stručnjaci«, onda kaže da se kod njih radi »o nemoralnoj neistini« (123). Na primjer, »nemoralno je pak kada se danas huška natuknuvši da bi Babić–Finka–Mogušev pravopis mogao imati veze s Endehazijom« i »takve će podvale ostati crnim mrljama u povijesti hrvatske filologije« (35, 206). Ali kako da ta Brozovićeva tvrdnja o »crnim mrljama« bude uvjerljiva kad Babić sam priznaje da mu je neka riječ hrvatska ako se naziva ustaškom riječju (*Hrvatska jezikoslovsna prenja*, 2001, 232).

Brozović ima još veći primjer za »nemoralnost« stručnih kritika: tvrdi da nije točno da Babić piše s ciljem »kako bi se povećale razlike prema srpskom jeziku i pravopisu« i da nema »ništa lažnije i nemoralnije od takvih podvala« (74). No kako da ovo povjerujemo Brozoviću kad Babić i sam priznaje da piše upravo s tim ciljem: »jasno da mi je u podtekstu bilo da [...] povećam razlike prema srpskome« (*Hrvatska jezikoslovsna prenja*, 2001, 94).

O stručnjacima koji iznose kritiku Babićevog pravopisa kaže da je kod njih riječ o »profesionalnoj ljubomori ili konkurenciji« (34). Za slučaj da bi netko možda htio pobiti takve njegove tvrdnje, Brozović unaprijed upozorava da će pobijanja uzeti u obzir samo ako izidu u »znanstvenom ili stručnom jezikoslovnom časopisu«. A da bi se točno znalo na koji to časopis misli, dodaje u bilješći: »u stručnom časopisu *Jezik*« (34). Uvjeren da do pobijanja neće ni doći, hrabro nastavlja: »Sumnjam pak da bi se koji lingvist profesionalac usudio ugroziti svoj ugled i u takvim glasilima pod svojim imenom izričito pobijati stavove koje će ovdje iznijeti« (34). Toliku Brozovićevu hrabrost lako je razumjeti jer zaista je nemoguće da neki lingvist profesionalac u *Jeziku* pobija Brozovićeve stavove. No razlog tome je banalan: Babić jednostavno ne objavljuje takve članke. Zato Brozović i želi prebaciti svaku eventualnu kritiku svog branjenja Babićevog pravopisa na teren na kojem Babić kontrolira objavljivanje članaka.

O raznim prigovorima Babićevom pravopisu kaže samo da su »neistine«, a čitatelj se mora zadovoljiti tom tvrdnjom bez dokaza. Dokazi se moraju pričekati, dovoljno je što Brozović obećaje »podrobno ču prvom prilikom raspraviti« o tome, a »ovdje za to nema prostora« (36). On bi odgovorio i na neke kritike o njegovoj kolumni, ali »bila bi mi potrebna dva–tri priloga u ovoj rubrici, za što nema uvjeta«, pa mu zato treba vjerovati kad kaže »mogu samo reći da kritičari nisu bili u pravu« (191).

Ali »prostora« i »uvjeta« ima za ponavljanje pohvala Babićevom pravopisu, što Brozović pokazuje svaki puta kad izide neko novo izdanje Babićevog pravopisa. I svoje pohvalne izjave objavljene u drugim novinama, npr. u *Večernjem listu*, citira i u kolumni u *Vijencu* (204–205). Hvaleći Babićev pravopis, piše usput općenito o izradi pravopisa da »sedam mjeseci zaista je premalo za jednu ozbiljnu jezikoslovnu« pravopisnu knjigu (73). Sasvim je jasno, dakle, da Babićev pravopis nije ozbiljna jezikoslovna knjiga jer Babić priznaje: »za mjesec i pol dana napisali smo nas trojica, B. Finka, M. Moguš i ja, *Hrvatski pravopis*« (*Hrvatska jezikoslovna prenja*, 2001, 268).

Brozović u predgovoru kaže da mu je žao što nije posvetio »još malo više pozornosti« stručnim protivnicima Babićevog pravopisa. Tko očekuje da Brozović konkretno dokaže barem jednu netočnost kod stručnih protivnika Babićevog pravopisa, taj će se razočarati jer Brozović misli kako je dovoljno ako on samo izjavi da se radi o »neshvatljivo nemoralnim neistinama u tobožnjoj argumentaciji« (7). I kod drugih tema je Brozović primijetio da je mnogo lakše nalijepiti etiketu kako se radi o »nevjerljativim i očajno neznačajkim besmislenostima« (7), nego da pokuša naći i jedan dokaz. Ali publika treba vjerovati da on dokaze ima. Samo nema vremena, ili nema mogućnosti, ili je na neki drugi način spriječen da ih iznese. Zato kaže »Žao mi je« (7). Čitatelji trebaju zadržati slijepo vjerovanje u njega.

Trebaju mu vjerovati i kad kaže da Babić, Finka, Moguš ispunjavaju »plebiscitarnu hrvatsku želju« o pravopisu (60), dakle sastavljaju baš onakav pravopis kakav čitav narod želi. Ali kako da mu se to povjeruje kad i sam zapaža, usporedujući reakciju naroda na Babić–Finka–Mogušev pravopis i na konku-

rentski Anić–Silićev, da »slobodno se može reći da su kritike Babić–Finka–Moguševa pravopisa bile osjetno žešće« (62). To znači da bi uzimanjem u obzir »hrvatske želje« o pravopisu trebalo uzeti Anić–Silićev pravopis jer se on prema Brozovićevom priznanju osjetno manje kritizira u Hrvatskoj.

Brozoviću smetaju glasne kritike koje prate svako Babić–Finka–Mogušovo izdanje: »na naše se prijelazno izdanje obrušila kuka i motika zbog 'nepodnošljivih' dvostrukosti. No kada su u petom, neprijelaznom izdanju uklonjene [...], onda su opet uslijedili žučni napadaji zbog toga. Same te dvije činjenice očito pokazuju o čem je zapravo riječ« (36). Pa neka si čitatelj misli o čemu je riječ jer Brozović to ne kaže. Ponavlja i u drugom tekstu »Jasno je da nije riječ o dvostrukostima kao takvima, nego o nečem drugom« (62), ne govoreći ni ovdje što bi to moglo biti »nešto drugo«. I u trećem tekstu opet ponavlja isto (206–207). Htio bi sugerirati nekakvu skrivenu, vjerojatno političku zavjeru u Hrvatskoj protiv Babić–Finka–Moguševog pravopisa jer kako je inače moguće objasniti da se ljudi prvo bune protiv dvostrukosti, a onda se bune kad se dvostrukosti ukinu. Prešućuje da se to može objasniti sasvim jednostavno i logično. Naime, Babić–Finka–Moguš su uveli kao dvostrukost ono što se nije koristilo, pa su se ljudi bunili protiv toga. A kad su zatim krenuli ukidati dvostrukе mogućnosti, ukidali su ono što se koristilo, ostavljajući kao jedinu mogućnost ono što se nije koristilo, pa su se ljudi naravno opet bunili.

Babić–Finka–Moguš vrše nasilje nad hrvatskim društvom, a Brozović to svesrdno podržava. O glasnim suprotstavljanjima pravopisu kaže da se po Babićevom pravopisu »puca« jer »ulizice« »misle da će se tako dodvoriti sadanjim vlastima« (33). Pritom prešućuje da je za vrijeme tih vlasti, kao i prije i poslije njih, jedino Babićev pravopis imao preporuku vlasti za upotrebu u školama. Stoga dodvoravati se vlastima znači podržavati Babićev pravopis. Stalna kooperacija Brozovića i Babića sa svim vlastima očituje se i u tome što kad Brozović napiše da treba sastaviti jedno povjerenstvo za pravopisna pitanja (238), vlasti to sprovedu, i to točno po Brozovićevim uputama. Naime, Brozović piše kako povjerenstvo treba »da onda uskomu autorskom kolektivu (više–manje već poznatomu) povjeri dopunu i konačnu doradu sadanjega pravopisa trojice autora« (238). I zaista, za predsjednika povjerenstva imenuje se Brozovićev i Babićev istomišljenik i prijatelj Katičić, u povjerenstvo se gotovo isključivo stave također istomišljenici, i povjerenstvo se izjasni u korist nametanja iz Babićevog pravopisa.

Jos jedan primjer. Brozović napiše da vlasti trebaju napraviti nekakvo tijelo za sva jezična pitanja, čija diktiranja »bi postala obvezatna i provela se u praksi«: »bit će potrebno jedno kvalificirano radno tijelo koje bi imenovali odgovarajući državni organi (primjerice Sabor uz pomoć određenih ministarstava)« a sastav tog tijela bi »potvrdile Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Matica hrvatska« (247). Pri sastavljanju tog tijela i pri sprovodenju njegovih diktata »ne treba se obazirati na galamđije koji će se bez sumnje protiviti takvu tobože nedemokratskomu zahvatu« (247). I zaista, vlasti poslušno osnivaju i Vijeće za jezičnu normu i donose jezične odredbe u okviru Udžbeničkog stan-

darda (a za voditeljicu Predmetnoga povjerenstva hrvatskoga jezika postavljaju Babićevu kćerku, dok za ravnateljicu Instituta za hrvatski jezik imenuju Brozovićevu kćerku). Demokracija je očito manje važna od poslušnosti Brozoviću i Babiću.

Brozović hoće od vlasti i da pojačaju jezičnu nastavu, i to »osobito obilnije« (238). S obzirom da on i Babić drže u svojoj ruci ideološku centralu hrvatskog nacionalizma — HAZU — poziva se i kod ovoga na HAZU: »Tu su potrebni konkretni zahvati, i HAZU i Matica moraju postaviti energičnije zahtjeve« (238). Kao i kod prethodnih primjera, tako traži i kod ovoga da treba uključiti »i neka ministarstva, bar ona prosvjete i znanosti« (246). Poznato je da se jezična nastava danas u Hrvatskoj najvećim dijelom svodi na usadivanje jezičnog nacionalizma jer uči da sve u jeziku treba dijeliti na naše i tude, i da je ono što se proglašava našim dobro a ono što se proglašava tudim zlo. To znači da zahtjevom za »obilnjom« jezičnom nastavom Brozović želi osigurati što obilnije prenošenje nacionalističkog načina razmišljanja na nove generacije. Jezična nastava danas predstavlja i torturu jer zahtijeva odbacivanje općeproširenih standardnih riječi i usvajanje umjetnog novogovora. Ona predstavlja i zaglupljivanje jer nema nikakvog logičnog ni lingvističkog obrazloženja za zabranjivanje već standardnih riječi i za forsiranje drugih. Nadalje, takva jezična nastava je u suprotnosti s radom na učlanjivanju u Evropsku uniju: jezični nacionalizam može samo štetiti unutar Evropske unije. A Brozović želi uz pomoć Ministarstva obrazovanja i njegovog Vijeća za jezičnu normu uvesti jezičnu nastavu i na sve fakultete kako bi svi budući intelektualci prošli kroz barem četrnaest godina nacionalističke torture kojom im se usaduje novogovor (usp. »Hrvatski jezik uvodi se na sve fakultete«, *Jutarnji list* 29. 10. 2006.).

Kao razlog za povećavanje jezične nastave Brozović zajedno s HAZU i Ministarstvom iznosi tvrdnju da su intelektualci u Hrvatskoj nepismeni. Očito se izrazu *nepismenost* pokušava dodati novo značenje: nepismenošću se proglašava korištenje internacionalnih riječi i neprimjenjivanje pravopisnih pravila koja donosi »Hrvatski školski pravopis (Babić, Ham, Moguš, Školska knjiga, Zagreb, 2005.)«, kako se vidi i u *Jeziku* 53/4, 2006, str. 154–156. U tom tekstu u *Jeziku* traži se od Hrvatskog sabora da doneše »Zakon o jeziku kojim će se novčano kažnjavati nepismenost« (156). Saboru se i prijeti da bi nedonošenje takvog zakona značilo da Saboru nije stalo do dobropitje jezika Hrvata.

Sve to pokazuje koliko su Babić, Brozović i drugi puristi beskrupulozni prema vlastitim sunarodnjacima. Ne sustežu se od uvođenja bilo kakvih mehanizama prisile kako bi nametnuli promjene jezika i pravopisa. Iz toga se ujedno vidi koliko su njihove izmjene jezika i pravopisa iracionalne i nepraktične jer kad bi imale ijedno pozitivno svojstvo onda ih ne bi trebalo prisilno namestiti. Činjenica je da od početka 1990-ih godina, otkako Babić i Brozović sprovode jezičnu strahovladu, stalno postoji državna diktatura o jeziku, koja se očituje u osnivanju državnih tijela za jezik (predsjednik im je po pravilu Babić): osnovan je Državni ured za jezik, Ministarstvo znanosti osnovalo je Vijeće za hrvatski jezik, pa Vijeće za normu hrvatskoga jezika, a osnovana su u Mini-

starstvu i brojna jezična povjerenstva. Danas Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa ima Vijeće za normu hrvatskoga standardnog jezika, kojemu je predsjednik Babićev istomišljenik Katičić. Ta produžena Babićeva ruka, osim što sprovodi njegove pravopisne i jezične želje, treba napraviti sve da se ostvari još jedan Babićev san: Zakon o jeziku. U tom smislu Babić svoj uvodni referat na godišnjoj skupštini Hrvatskoga filološkoga društva 2005. zaključuje riječima da »treba objaviti inicijativu za osnivanje jezičnog zakona koji uključuje formiranje jezičnog povjerenstva«, i postavlja zahtjev: »Inicijator Zakona o hrvatskom jeziku mora biti Vlada Republike Hrvatske«. U istom tonu već izlaze i tekstovi u časopisu *Jezik*.

Predsjednik državnog Vijeća za normu, Katičić, na prvoj sjednici Vijeća (13. 5. 2005.) kaže da je standardni jezik u Hrvatskoj »valjano razvijen i dobro nam služi«. Budući da jezik, kako i sam to zapaža, »dobro funkcionira«, pita se »čemu onda Vijeće i njegova sustavna skrb«. Pa daje odgovor: nije problem u jeziku, nego je problem u tome što su Hrvati poremećeni. Država mora na sebe preuzeti skrb za jezik jer je »odnos hrvatske jezične zajednice prema njemu duboko poremećen«. Hrvati su neuravnoteženi, njima nedostaje »uravnotežene jezične svijesti«, pa zato država obradbu jezične svijesti mora uzeti u svoje ruke.

Brozović, Babić i Katičić imaju svaku vladu na svojoj strani pa se Brozović na to i poziva: »vlasti su svjesne da je pravopis trojice autora stručno kvalitetniji« (135). Ako se vlasti imalo kolebaju u vezi s Babićevim pravopisom, ako možda »ne žele se za nj odlučiti, svjesne da bi takva odluka izazvala žestoke reakcije«, Brozović odmah uskače sa savjetom: »Mislim da je ipak jedini izlaz prihvatići pravopis trojice autora, makar se i izložili bijesnim napadajima onih što bi bili nezadovoljni takvim rješenjem« (136).

Babiću i Brozoviću je toliko stalo do mijenjanja pravopisa i zbog još jednog razloga: Brozović priznaje da razlozi koji pravopisce navode da stalno mijenjaju pravopis i tako izbacuju nova izdanja su »materijalni, jer je izradba pravopisa uvijek bila unosan posao« (74). Naime, svako novo donekle izmijenjeno izdanje moraju kupiti sve škole i brojni drugi korisnici. Pa ne čudi što o šestom izdanju Babićevog pravopisa Brozović i sam ističe: »Osnovna činjenica što se tiče novoga izdanja jest da je prethodno izdanje rasprodano i da ga više na tržištu nema!« (204).

Kako bi pridobio publiku za Babićev pravopis, Brozović proglašava konkurenčki pravopis nastavkom »novosadštine« (5). Onima koji argumentiraju protiv Babićevog *ne Ću* kaže da su zaljubljenici Novog Sada i da svojim neprihvaćanjem *ne Ću* kažu »Miliji mi je Novi Sad (možda i šestojanuarski režim) nego sva hrvatska tradicija« (36). A istovremeno priznaje da je pisanje *neĆu* znanstveno opravданje: »Kada bi u pravopisima odlučivala samo čisto znanstvena problematika, bez obzira na praktičnost i tradiciju, sastavljeni pisanje *neĆu* bilo bi opravdanje u hrvatskom pravopisu« (35). Usprkos znanosti, Brozović u svojoj knjizi primjenjuje »ne Ću«, »pogrješka« i ostala Babićeva pravopisna nametanja.

Kaže da je Novosadski pravopis bio nametnut (35, 57, 73), da je to bio »novosadski diktat« (36, 205). Ta tvrdnja je postala čarobna formula za opravdavanje svakog jezičnog nasilja koje danas vrši Babić: fraza o takozvanom »novosadskom nametanju« služi Babiću i Brozoviću kao glavno pokriće za njihova nametanja. Međutim, Novosadski pravopis nije bio nametnut. O tome sam nedavno opširno pisala u prikazu Babićeve knjige *Hrvanja hrvatskoga*, koju je Babić posvetio Ljudevitu Jonkeu. Baš taj Ljudevit Jonke je čitav život pisao pozitivno o Novosadskom pravopisu. Dobro ga je poznavao jer je u njegovoj izradi aktivno sudjelovao od početka do kraja. Bio mu je i jedan od dvojice glavnih urednika. Kad Brozović (59) poput Babića, Težaka i drugih kao glavni primjer novosadskog nametanja navodi *tačka*, prešuće jednako kao i ostali da se Jonke zalagao za pisanje *tačka* umjesto *točka* i da je navodio argumente u korist toga. Sve to znači da Babić, Brozović i sljedbenici ciljano šire laž o navodnom nametanju Novosadskog pravopisa kako bi na temelju te laži mogli danas vršiti nasilje u hrvatskom društvu.

Suočen s činjenicom da su Babićevi pokušaji povećavanja hrvatsko–srpskih razlika od 1990. do danas nametanja, Brozović čitatelje uvjерava da »*jedina* su nametanja bili pokušaji da se *smanje* hrvatsko–srpske razlike«. Budući da kao »najkonkretniji« primjer toga navodi Novosadski pravopis (74), potvrđuje da jezičnog nametanja s ciljem smanjivanja razlika nije ni bilo. Osim toga, nije bilo ni nikakvih državnih ureda za jezik ili državnih vijeća za jezičnu normu koja bi pokušala nasilno mijenjati jezičnu upotrebu. A danas ih ima.

Uvjeren da neistina može postati istinom ako je dovoljno puta ponovi, Brozović ponavlja ono što ponavljaju i Babić, Težak, Katičić, i svi autori jezičnih savjetnika. Svuda iste fraze o navodnim strahotama »nasilnoga unitarističkog serbokroatizma obiju Jugoslaviju« (183), »unitarističkoga nasilja« (219). Pričom o imaginarnim jezičnim strahotama prošlosti nudi čitateljima bijeg od opipljivih jezičnih strahota sadašnjosti. Jer danas im se zaista proganjaju riječi. I Brozović u svojoj kolumni proganja riječi. Priznaje i sam da mu se zbog toga predbacuje »hrvatski nacionalizam« (13).

Silom bi htio da mu publika povjeruje kako Srbi govore stranim jezikom, iako priznaje da »se Hrvati i Srbi uglavnom dobro razumiju i nije potrebno prevodenje. Istina je, dakako, da je odnos hrvatskoga i srpskog jezika drugačiji nego odnos hrvatskoga prema bilo kojem drugom jeziku, i kada se na televiziji daje izjava kojega stranca, uvijek se prevodi, samo ne ako govori srpski« (14). A prešuće da je ta međusobna razumljivost jedan od glavnih lingvističkih kriterija za utvrđivanje da li se radi o jednom jeziku ili o nekoliko jezika. Ona pokazuje kao i ostali lingvistički i sociolingvistički kriteriji da Hrvati, Srbi, Bošnjaci i Crnogorci govore jednim standardnim jezikom. Sve te kriterije opisala sam u opširnom odgovoru Brozoviću, usp. »Demagogija umjesto znanosti (odgovor D. Brozoviću)«, *Književna republika* 7–8, 2003, str. 176–202. Zanimljivo je da Brozović svoj tekst iz kolumnne povodom kojeg sam napisala odgovor ponavlja i u ovoj knjizi (228–232), ali prešuće da sam na njega odgovorila. A odgovor mu je poznat jer iz njega je saznao i informaciju koju je ugradio u

bilješku u knjizi riječima »poslije se pokazalo da je naslov donesen prema tekstu nakladničkoga ugovora o izdavanju zbornika« (230) — ovo »poslije se pokazalo« ustvari znači da se pokazalo iz mog odgovora.

Zašto, dakle, Brozović prešuće tekst iz kojeg se čitatelji mogu obavijestiti o lingvističkim kriterijima? Kao nekome tko je nominalno lingvist, trebalo bi mu biti stalo da se publika što više lingvistički informira. Ali ne, Brozović publici kaže kao prvo da je naša jezična situacija neuhvatljivo složena, a kao drugo, da ako je »jezična situacija ekstremno složena, nije li onda prirodno da ne bude reda ni u znanosti koja se njome bavi« (71). Znači, zalaže se za to da ne bude reda u lingvistici kod nas. Međutim, kao prvo, naša jezična situacija uopće nije složena jer se radi o istoj dobro poznatoj situaciji kao kod njemačkog, engleskog, španjolskog, francuskog, arapskog i brojnih drugih jezika. Svaki od tih jezika opisuje se u lingvistici kao policentrični standardni jezik, dakle jezik koji ima nekoliko nacionalno različitih centara između kojih postoje odredene jezične razlike, ali one su toliko male da ne ugrožavaju medusobnu razumljivost pa se stoga radi o jednom standardnom jeziku s varijantama. Kao drugo, baš lingvistika je ta koja uvijek može unositi red i tamo gdje nacionalni demagozi poput Brozovića iza svojih neistinitih tvrdnji o složenosti jezične situacije (239) skrivaju vlastito pravljjenje nereda.

Naša situacija je ista kao i kod mnoštva drugih nacija: jezične granice ne podudaraju se s nacionalnima, nego nekoliko nacija govori jedan jezik. Pa i sam Brozović potvrđuje da zna za najprominentnije takve primjere kad kaže: »nerazumna bila bi i tvrdnja da su Austrijanci i većina Švicaraca pripadnici njemačke nacije jer se služe njemačkim standardnim jezikom« (105–106). Usput rečeno, ovo ujedno pokazuje koliko je netočna tvrdnja koja se često čuje kod nas da je jezik nositelj nacionalnog identiteta. Brozović zna i da je jezik engleske, američke i australijske nacije jedan standardni jezik bez obzira na »sve veće razlike u izgovoru, rječniku i frazeologiji a i u pravopisu između britanske, američke, australske i drugih varijanata engleskoga standarda« (81). Medusobna razumljivost zajedno s drugim lingvističkim kriterijama pokazuje da se radi o jednom jeziku.

Tko želi saznati više o mogućnostima utvrđivanja medusobne razumljivosti, može se o tome obavijestiti u internacionalnom sociolingvističkom priručniku, koji opisuje kako lingvistički instituti koriste za mjerjenje razumljivosti testove u obliku teksta ili u obliku izoliranih rečenica (*Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*, 1987, str. 325). Ispitanik mora odgovoriti na pitanja o sadržaju teksta ili izoliranih rečenica, koja mu se postavljuju odmah nakon što mu se prezentira tekst ili rečenica. Stupanj razumljivosti se mjeri pomoću broja ispravno odgovorenih pitanja. Testovi sastavljeni od izoliranih rečenica imaju prednost utoliko što je u takvim rečenicama zališnost manja nego u koherentnom tekstu pa ih je teže razumjeti. Ako rezultati testiranja pokazuju visok stupanj medusobne razumljivosti, dolazi do »svrstavanja različitih varijeteta u jedan te isti jezik. To se po pravilu radi kad medusobna razumljivost iznosi između 75% i 85%«.

Budući da je međusobna razumljivost između Hrvata, Srba, Bošnjaka i Crnogoraca kad govore standardnim jezikom daleko veća od granice navedenog postotka, nesumnjivo se radi o jednom te istom standardnom jeziku. Brozović prešućuje ovakve znanstvene argumente. On očekuje da je za publiku dovoljno uvjerljivo ako on tvrdi da »jednostavno nije istinita tradicionalna slavistička predodžba o zajedničkom standardnom jeziku Hrvata i Srba« (194). Znači, kazati da Hrvati i Srbi imaju zajednički standardni jezik mogu samo nekakvi tradicionalisti. Usput rečeno, tradicija mu je inače pozitivna stvar. A zaključak o zajedničkom standardnom jeziku Hrvata i Srba ne pripada jedino tradiciji nego i današnjici jer lingvistika i sada na osnovi primjene kriterija međusobne razumljivosti, sistemskolingvističke sličnosti i zajedničke dijalektalne osnovice standardnog jezika dolazi do istog zaključka.

O spomenutoj dijalektalnoj osnovici standardnog jezika priznaje i Brozović »da i jedni i drugi imaju novoštokavsku dijalektnu osnovicu strandara« (194). S obzirom da, dakle, i jedni i drugi imaju štokavski za standardni jezik, shvatljivo je zašto ne postoje bitne sistemskolingvističke razlike i zašto je međusobna razumljivost jako velika.

Što se tiče naziva zajedničkog standardnog jezika, Brozović kaže da je naziv *srpskohrvatski* neprihvatljiv jer »obuhvaća samo Srbe i Hrvate« (78). No kao prvo, sam je prije pisao suprotno. A kao drugo, onda je neprihvatljiv i naziv *njemački* jer ne obuhvaća Austrijance i Švicarce, neprihvatljiv je i naziv *engleski* jer ne obuhvaća Amerikance, Australijance, Irce, Kanadane, neprihvatljiv je i naziv *francuski, španjolski, portugalski, arapski* i brojni drugi nazivi.

Brozović računa da će čitatelji pasivno ponavljati fraze i izraze koje od njega čuju, bez ikakvog preispitivanja. Najčešće neće znati ni što odredeni izrazi znače, npr. standardni jezik, purizam, dijasistem. Uostalom, ni Brozović, Babić i drugi koji im te izraze nude ne znaju što oni znače. Npr. Brozović uvijek iznova govori o dijasistemu, koristeći taj izraz umjesto internacionalnog naziva dijalektalni kontinuum. Samo čitatelj koji pogleda u internacionalnu lingvističku enciklopediju vidjet će koliko je Brozović neobaviješten o temi o kojoj piše. Naime, *The Cambridge encyclopedia of language* (1998, str. 25) pokazuje da u Evropi ima pet dijalektalnih kontinuuma, a dva od njih se prostiru na području slavenskih jezika. Brozović, međutim, samo na području slavenskih jezika vidi čak trinaest dijalektalnih kontinuuma (77). Kao što neispravno govori o dijasistemima, tako neispravno naziva 'r' samoglasničkim (118, 128), dok ispravan naziv za takvo 'r' glasi slogotvorno 'r'.

Bez obzira što nije upućen u lingvističko nazivlje, svesrdno se zalaže za odbacivanje internacionalnih termina u lingvistici i za izmišljanje novih riječi: »Bilo bi zaista poželjno da se nazivu/terminu *fonem* nade zgodan hrvatski parnjak, nešto kao turbulent = šumnik. Ja se nisam uspio dosjetiti« (99). Potiče nastanak šumnika, treptajnika i bočnika jer to su »dobre hrvatske riječi« (150). Poput Babića, Težaka i drugih purista ne voli riječi koje bi Hrvatsku mogle povezivati s internacionalnom zajednicom, pa piše »nepotrebne su tudice često znak pomodnosti i snobizma« (151). Zna da takav pristup nema temelje u zna-

nosti pa kaže: »pišući ove redove primjećujem da riskiram optužbe za jezično čistunstvo, za pretjerani purizam« (151). Svjestan je i da se takav pristup nazi-va »nazadnjaštvo, nacionalizmom« (182).

Kako bi hrvatsku publiku pridobio za purizam, neistinito tvrdi »purizam je jak i kod Nijemaca« (151). On zna da Njemačka kod čitatelja ima prestižni status jer je najveća i ekonomski najjača evropska država pa je svakako uvjerljivije ako se pozove na nju kao uzor. Činjenica je, međutim, da je Njemačka među onim državama u kojima puristička jezična politika ne postoji. Takoder je činjenica da je razdoblje kada je prije pola stoljeća purizam bio jak kod Nijemaca bilo razdoblje nacizma, što Brozović prešuće. Brozovićeve tvrdnje ne provjeravaju se u Hrvatskoj, nego ih od njega preuzimaju i drugi puristi, uključujući i Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, pa se zadnjih nekoliko godina od njih čuje da Njemačka pomoću zakona štiti svoj jezik, i da se Hrvatska treba ugledati na nju. Međutim, ta tvrdnja o Njemačkoj nije istinita: u Njemačkoj ne postoji nikakav zakon za zaštitu jezika. Kad je prije pet godina jedan jezični nationalist u Njemačkoj predložio uvodenje zakona za zaštitu jezika, bio je žestoko kritiziran od strane svih parlamentarnih stranaka, a najviše se desni blok distancirao od njega. Ondašnji ministar za znanost iz desnog bloka, Hans Zethemair (CSU), istakao je da bi donošenje takvog zakona bilo nerazumno i da bi takva 'jezična policija' u najboljem slučaju bila protivno svojoj volji smiješna. Ako se vlada u Hrvatskoj zaista želi ugledati u Njemačku, onda treba kao prvo iz Ustava izbaciti odredbu o službenom jeziku jer Njemačka je nema, a kao drugo treba ukinuti Vijeće za jezičnu normu jer Njemačka ni to nema.

Brozović se poziva i na to da Njemačka mijenja svoj pravopis (36). Pritom prešuće da ga mijenja tako što odbacuje ono što je činilo posebnost njemačke tradicije, npr. u nizu riječi odbacuje njemačko slovo 'ß', koje je činilo posebnost Njemačke čak i naspram Švicarske. Brozović i Babić čine suprotno: oni se pri mijenjanju pravopisa u Hrvatskoj pozivaju na nekakvu posebnu hrvatsku tradiciju koju žele ponovo uspostaviti. Nadalje, Njemačka mijenja pravopis u dogovoru s Austrijom i Švicarskom. To znači da ako Brozović i Babić uzimaju Njemačku za uzor, onda trebaju mijenjati pravopis isključivo u dogovoru sa Srbijom, Crnom Gorom i Bosnom i Hercegovinom.

Kao što je vidljivo, za Brozovićeve i Babićeve tvrdnje u vezi s jezikom i pravopisom lako se može pokazati da nisu točne. Oni zato žele isključiti razumnu kontrolu njihovih tvrdnji tako što alarmiraju emocije kod publike. Jedna od ključnih emocija je strah. Stoga se u Brozovićevim i Babićevim tekstovima redovito pojavljuje tvrdnja o navodno očajnoj jezičnoj situaciji u Hrvatskoj, koja treba mobilizirati publiku, a prije svega vladu, da bez razmišljanja podrži sve Brozovićeve i Babićeve zahtjeve. S takvim ciljem Brozović piše: »Opće stanje hrvatskoga jezika u krajnjoj je mjeri zabrinjavajuće i nezadovoljavajuće« (246). Pritom zaboravlja da to piše 2003. godine, dakle nakon punih 13 godina njegove i Babićeve apsolutističke diktature, sprovodenja jezičnih i pravopisnih promjena isključivo po njihovoj volji, uvodenja opće jezične cenzure po njihovoj volji i osnivanja državnih tijela za jezičnu kontrolu po njihovoj naredbi. To znači da ako je stanje s jezikom danas kod nas »u krajnjoj mjeri zabrinjavajuće i nezadovoljavajuće«, onda to možemo zahvaliti jedino Brozoviću i Babiću.

Brozović se tuži da »je naša opća jezična kultura spala na zaista niske granice« (111). Taj kulturni pad očituje se i u tome što pojedinci znaju dobro engleski ili njemački jezik. A kad netko dobro zna engleski, njemački ili neki drugi strani jezik pa koristeći neku riječ iz tog jezika izgovori je točno onako kako se tamo i izgovara, Brozović to ne može podnijeti. Zato osuđuje savršeni izgovor stranih riječi: »izgovor s tudim glasovima snobovska je afektaža« (117).

Nadalje, zabranjuje u Hrvatskoj riječi *mrazevi, kursevi, putevi* (208), a istovremeno i sam koristi te riječi, npr. na str. 31 piše »da je povijest išla drugi putem«. Progana *ljubičice* (210) jer ih ima i u Srbiji. Želi što više takvih progona pa zahtijeva »potrebno je tiskati i jezične savjetnike« (237). I zaista, jezični savjetnici izlaze, a ministarstvo financira njihovo tiskanje.

Brozović o svojoj djelatnosti proganjanja riječi kaže da je »sitničav gnjavator« (20), »identificirao sam samo sebe kao gnjavatora. Ali mislim da treba i dalje gnjaviti. I to uporno« (21). Hvali one koji to čine poput njega. Posebno pohvalno ističe strategiju gnjavljenja pomoću emisije *Jezikomjer*, čiji termin emitiranja neposredno prije večernjeg dnevnika je »dobro izabran. Večernji se dnevnik mnogo sluša, ljudi obično uključe televizor nekoliko minuta prije kako bi čuli program za cijelu večer, a onda se pojavi *Jezikomjer* i ljudi ga htjeli — ne htjeli odslušaju« (149).

Kad netko kritički spomene da je u Hrvatskoj za riječ *helikopter* ponuđena zamjena *zrakomlat*, Brozović mu predbacuje da na »pokvaren način« *zrakomlat* »podvaljuje kao primjer hrvatskoga jezičnog 'čistunstva', zapravo nacionalizma« (186). Pa da, krugovi oko Brozovića nisu toliko za *zrakomlat*, oni zastupaju *vrtolet*. Izmišljajući i namećući riječi koje nisu materinske nijednom Hrvatu, kunu se: »Materinski je jezik blago prema kojemu se svaki čovjek mora odnositi i s ljubavlju i s poštovanjem. I svakomu bi to moralno biti omogućeno« (218). Brozović uništava to blago i zabranjuje Hrvatima da ga koriste, a istovremeno citira UNESCO-vu Deklaraciju koja kaže: »svakoj se osobi mora omogućiti izražavanje i stvaranje djela na jeziku koji izabere, posebice na materinskome jeziku« (216). Gazeći materinski jezik, Brozović se žali kako kod nas nema dovoljno »poštovanja i pažnje prema materinskomu jeziku i normama njegova standardnoga oblika« (238).

Kad se hrvatski govornici suprotstavljaju Brozovićevim i Babićevim samovoljnim zahvatima po jeziku, Brozović u njima vidi svjetsku zavjeru, vidi »sekundiranje raznovrsnima stranim izrazima neraspoloženja prema samomu hrvatskomu jeziku i suvremenoj hrvatskoj jezičnoj stvarnosti« (239). Sebi pripisuje obranu jezika, a u stvarnosti je on taj koji napada jezik. Kritiku protiv sebe i Babića ne može zaustaviti argumentima jer ih nema, pa se zato služi politiziranjem proglašavajući onoga tko kritiku iznosi protivnikom čitavoga jezika i hrvatske stvarnosti. A ustvari je Brozović taj koji je protivnik stvarnosti jer on odbacuje jezik kakvim govori većina Hrvata i zahtijeva jezik kakvim ga on zamišlja u svojoj glavi. Poziva se na stvarnost, a upravo on ignorira stvarnost da Hrvati, Srbi, Bošnjaci i Crnogorci govore jednim jezikom, što se vidi iz medusobne razumljivosti i drugih lingvističkih kriterija. Svima koji ne prihvaćaju njegov zamišljeni jezik predbacuje zavjeru. Za zavjeru optužuje domaće stručnjake, domaće tjednike, a ima toga »i na znatno višim razinama« (239). Svi oni

»zbog zapjenjenog antihrvatstva pišu neistine o hrvatskom jeziku« (185). Dakle, ekskluzivno hrvatstvo rezervira samo za svoje istomišljenike. Pa kako da ubuduće netko u Hrvatskoj iznese ijedan argument protiv Brozovićevog i Babićevog jezičnog nasilja kad time automatski postaje »zapjenjeni antihrvat«?

Na više mesta u knjizi Brozović fantazira gubeći se u vizijama tipa »što bi bilo da je prije 400 godina nešto bilo« (22–25), što bi bilo »da je povijest išla drugim putem« (31). O Ljudevitu Gaju u 19. stoljeću tvrdi: »nije on izabrao novoštakavštinu kao osnovicu hrvatskoga jezičnog standarda« (31), iako je općepoznato da je suprotno istina. Ta novoštakavska osnovica je Brozoviću trn u oku. On je uvjeren da »nesumnjivo je da bi nam povijest bila sretnija kad bi osnovica za standardizaciju bila drugačija« (30). Znači nesretan je što zahvaljujući novoštakavskoj osnovici od 19. stoljeća Slavonija, Dalmacija i Hrvatska više nisu jezično razjedinjene. Čitatelj se možda pita gdje je tu nesreća i kakvu veću sreću bi donijela neka druga osnovica, no Brozović po običaju ne daje nikakav odgovor.

Poput Babića, Težaka i drugih, Brozović proglašava »hrvatske vukovce« odgovornima »za hrvatske jezične nevolje koje je prouzročila ta struja na čelu s Tomom Maretićem« (52). No, koje bi to moglo biti »hrvatske jezične nevolje« i kako su to hrvatski vukovci za njih »odgovorni«, ostaje nepoznato. Štoviše, čak i Brozović na istoj stranici priznaje o Maretiću i drugim vukovcima da su naspram konkurentske Zagrebačke škole Adolfa Vebera Tkalčevića bili »bolje stručno potkovani« i da se njihovi konkurenti veberovci u Zagrebačkoj školi »nisu znali prilagoditi ni jezičnoj stvarnosti ni ondašnjim kretanjima u europskome i slavenskom jezikoslovju, a nisu ni točno prosudivali samu prirodu hrvatskoga jezika«.

Brozović piše kao da su oduvijek postojali Hrvati i oduvijek su pisali: »do XII. stoljeća pisali smo isključivo glagoljicom« (50). Međutim, to je laički pristup povijesti, koji se ne temelji na činjenicama. U znanosti je poznato da u ono doba niti smo postojali mi, niti su postojali Hrvati uopće, jer proces pravljenja hrvatske nacije započeo je tek u 19. stoljeću. Poznato je također da su ljudi koji su u ono doba živjeli bili nepismeni, broj pismenih je bio zanemariv.

Kao što fantazira o prošlosti, Brozović tako voli fantazirati i o budućnosti. Bez obzira na realnost, on u svojim proročkim vizijama vidi da engleski nije svjetski jezik, nego su to francuski, španjolski, arapski i ruski (81). Tvrdi da »u doglednoj budućnosti nema nade« i »nema šanse« da engleski »pobijedi u utrci za položaj stavnoga svjetskog medunarodnog jezika« (82–83), iako svatko zna da nije potrebno čekati doglednu budućnost kad je engleski već sada stvarni svjetski medunarodni jezik. Svoja proročanstva o mračnoj sudbini engleskoga ponavlja i u drugom članku (142), nakon što je u najavi napisao »Ne ćemo se upuštati u opća proročanstva« (142). Njemu se u vizijama ukazuju »buduća desetljeća koja će biti radni vijek sadanjih daka« i on zato zna da, što se engleskog jezika tiče, »to će biti posve drugačije doba« (190).

Kako bi čitatelji više vjerovali u njegove vizije, on hvali svoju tematiku u knjizi i hvali samog sebe. Kaže: »Zadovoljan sam tematikom koju sam obrađivao« (5) i piše kako je u Zadru 2002. na kongresu »od iznimne važnosti za hrvatsku slavistiku« dobio nagradu »za zasluge u hrvatskoj filologiji« (201).

Kad se na kraju knjige u bilješci o autoru čitatelju kaže da je Brozović član jednog uredništva, čitatelj treba biti svjestan da se u Brozovićevom slučaju radi o specijalnom članstvu jer njegovo članstvo »predstavlja suradnju na uopće najvećim lingvističkim pothvatima u povijesti znanosti« (250).

Osim što u knjizi hvali sebe i svog istomišljenika Babića, Brozović hvali i svog nećaka, pišući u svojoj kolumni prikaz njegove knjige i ne spominjući primjer da mu je rodak. Na početku prikaza opisuje kako je HAZU, čiji je Brozović redovni član, upravo dodjeljivala »nagrade Hrvatske akademije za najveća znanstvena i umjetnička dostignuća« i da »najmladi među nagrađenima bio je prof. dr. Ranko Matasović (rod. 1968.)«, kojemu je nagrada dodijeljena za knjigu o kojoj Brozović, njegov ujak, u svojoj kolumni sada piše i prikaz (158). U prikazu se čitateljima kaže da je riječ o »iznimnom doprinosu hrvatskomu, ali, uvjeren sam, i svjetskom jezikoslovju«. Ovoj ujakovoj tvrdnji mora se vjerovati jer »Rekao bih da dosta dobro poznajem svjetsku lingvističku produkciju, ali knjige ovoga karaktera zaista su rijetke i u svijetu« i zato »je zaista prijeko potreбno izdati ovu knjigu u kakvu prijevodu. Naravno, najbolje bi bilo u engleskome, ali praktički gledano, možda bi i njemačko izdanje ispunilo svoju svrhu«. Zašto je Brozoviću toliko stalo da hrvatsko ministarstvo financira ne samo objavlјivanje nego i prevodenje knjige njegovog nećaka? Zato što »naravno, međunarodni bi iskorak [...] samomu autoru donio osjetne prednosti«. Na kraju prikaza Brozović poziva cjelokupnu hrvatsku javnost da slijedi Brozovićev primjer i obaspe njegovog nećaka prikazima i naklonošću: »valja očekivati daljnje vrlo pozitivne i naklone prikaze i recenzije i u stručnoj literaturi i u općim kulturnim medijima« (161).

Taj Brozovićev tekst samo pokazuje ono što je očito i iz drugih njegovih tekstova u knjizi: sve norme koje bi se morale uvažavati kada se pristupa pisanju za javnost prekršene su u Brozovićevoj knjizi. On nastupa s pozicije sve-moćnoga Boga, koji smije čak i otvoreno svoj položaj iskorištavati za materijalnu dobrobit svojih rođaka i političkih prijatelja. Iako titularno ima poziciju znanstvenika, on odbacuje sva pravila znanstvenog pisanja: ne nudi dokaze, nego zahtjeva da mu se slijepo vjeruje. Ne zanimaju ga znanstveni kriteriji, a kad ih netko iznese, Brozović pokušava sprječiti da se za njih sazna. Potiče purističko nasilje nad jezikom u Hrvatskoj, iako je ono u suprotnosti s lingvistikom. Poziva se na standardni jezik, a radi protiv njega. Poziva se na hrvatstvo, a organizira jezični i pravopisni diktat nad Hrvatima. Ne poznaje značenje lingvističkih izraza koje koristi, svjesno falsificira povijest, a kad ga se suoči s argumentiranim kritikom, poseže za politizirajućim etiketama. Sve to si može dopustiti jer iza sebe stalno ima vladu koja sprovodi svaki njegov zahtjev. Kakve to posljedice ima za čitatelje njegove knjige, zatim za mlade ljudi kojima se njegovi tekstovi nude kao uzor, pa i za sve Hrvate koje država prisiljava da primjenjuju Brozovićeve pravopisne i jezične zahtjeve? Velike, jer se od njih traži da odbace razmišljanje i traženje dokaza, i da umjesto toga sve slijepo vjeruju politički podobnim autoritetima. Drugim riječima, ono što se u zapadnoevropskim zemljama smatra najvećom vrijednošću — razvijanje sposobnosti samostalnog razmišljanja i kritičkog rasudivanja — Brozović i svaka vlada koja ga podržava ubijaju u Hrvatskoj.

196

### Istinoljubiva moć imaginacije

Višnja Machiedo: *Putovima i prečacima (esej i ogledi)*. Mala knjižnica Matice hrvatske, Zagreb, 2005.

Rijetko je, od samih svojih početaka, književni rad Višnje Machiedo bio stožernom temom nekoga okupljanja, a još manje predmetom ozbiljnijega bavljenja književnih kritičara ili teoretičara. Kao da ga je većina kulturne javnosti naprsto podrazumijevala, ne želeći se nikako odreći autoričinih priloga. Ali, s druge strane, priznajući mu uvijek visoke filološke i stilske kvalitete, ta javnost kao da nije željela posve uzeti u obzir njegov poveliki subverzivni potencijal.

Kad kažem »subverzivni potencijal«, mislim ovdje na dva plana. Prvi bih mogla nazvati žanrovskim, a autoricu rodonačelnicom jednoga književnog žanra koji spaja antologičarske, prevodilačke, kritičke i teorijske aspekte. Kritičari i recenzenti koji

su se dosad osvrtni na njezine uratke, čak i kad su oni bili s pravom obilježeni nagradama (Društva hrvatskih književnih prevodilaca, Grada Zagreba), te najprestižnijim stranim odlikovanjima (Vitez Legije časti), njezin su rad, njezin književni profil ponajčešće svodili svaki put na po jednu, prigodi shvatljivu i ubičajenim modusima klasifikacije prihvatljivu dimenziju.

*Komedija dell'arte*, djelo Višnje Machiedo iz osamdesetih godina, doživjelo je »komadanje Orfeja« između onih koji su uživali u duhovito adaptiranim dramskim *canovaccima* i onih, rjedih, kojima se traduktološki esej uključen u knjigu učinio *groundbreaking* na našim prostorima.

*Osamnaest izazova*, njezina osobna antologija dvadesetstoljetne francuske poezije iz 1996. (a postoje li drukčije, te ne znamo li da postaju službenima samo onom vrstom akademske moći koju Višnja Machiedo nikada nije posjedovala), uključivala je eseje (zapravo znanstvene rade, kad autorica ne bi, kao što naprimjer čini i uvaženi suvremeni talijanski povjesničar i filozof Riccardo Campa, držala da je samo tekst invencija, dok su fusnote dosadno ponavljanje onoga što smo naučili na jednak način na koji je to svatko mogao naučiti) te time postala neprispodobiva knji-

ga-hibrid, kakav u drugim kulturama nije poznat.

U nizu žanrovske »skandaloznih« knjiga Višnje Machiedo valja još istaknuti *Francuski nadrealizam* iz 2002. Ponovno je bila riječ o spoju eseja i prevedenih tekstova koji bi, da nema upravo one autoričine blasfemične koncepcije koju sam spomenula na početku, mogao, vjerojatno na zadovoljstvo čitatelja naviklih na stanicu čistoću impostacije, činiti i dvije knjige.

U knjizi *Putovima i prečacima* (te gotovo istovremeno u knjizi *Drugi život* u izdanju DHK), međutim, po prvi su put 2005. godine okupljeni neki od brojnih njezinih eseja na koloplet tema, nastalih u posljednjih dvadeset i pet godina. *Putovi i prečaci* ne temelje, ovaj put, spomenutoj subverzivnu snagu na puko žanrovskom planu (iako je sama forma eseja, kod Višnje Machiedo doista shvaćena, prema i tradicionalnoj definiciji, kao spoj književnog i znanstvenog, već hibrid). Ovdje je u prvom redu riječ o tematskoj subverzivnosti. »Putovi« iz naslova ove knjige odnose se na staze utabane u prvom redu romanističkom edukacijom koja joj je omogućila da, kada čita suvremene pisce, npr. Pascala Brucknera, posegne za književnom i filozofskom tradicijom odveć maglovito poznatom nekom ne-francuzistu (jer, osim De Sada, tu su Fourier, Laclos, Baudelaire, Apollinaire, Jouve, Breton, Aragon, Kłosowski, Genet, Bataille). Putovi se odnose i na komparativistički dio njezinog formiranja, ali od baldenspergerovske komparativistike za koju su je odgajali kod ove autrice ne razabirem nikada neko traženje paralelizama bazirano na starinski shvaćenom pojmu nacionalnih književnosti, već jedino svijest o postojanju uvijek nekoga *tertium comparationis* koje proviruje iz kulisa dok se ona približava hrvatskim autorima (kao što su u ovoj knjizi npr. Nikola Šop i Nedjeljko Fabrio). Nadalje, komparativističko je ostavilo traga na autoričinu pisanju i u zanimanju za intermediji-

jalnost (kronološki mnogo ranije negoli je to postalo velika moda), kada ona, krećući se i linearno i skokovito po vremenskoj osi, analizira npr. umjetničku sudbinu legende o Parsifalu u srednjovjekovnim romanima Chretiena de Troyesa i Wolframa von Eschenbacha, u Wagnerovoj operi i u filmovima Erica Rohmera i Hansa-Jurgena Syberberga — i još svoj esej nazove »igrokazom« (što me pak podsjetilo i na njezine radio-dramske adaptacije koje bi također valjalo tiskati), a naslovom toga teksta koji otvara knjigu i teatarski je aspekt provirio medu ove korice, inače posvećene u poeziji i (u postocima još više) prozi.

»Prečaci« pak iz naslova u ovoj knjizi potječu od samostalnosti golemlih čitalačkih pothvata Višnje Machiedo, od njihove neovisnosti kako o prigodničarskim povodima, tako i o robovanju metodi — o opasnosti da metoda tematski prekrije svoj predmet ona na više mjesta uzgred govori u knjizi, iako iz njezinoga pisanja vidimo da raznim metodama, raznim teorijskim terminologijama koje kroz desetljeća prati s veseljem dopušta da se diskurzivno isprepletu s njezinim osobnim, snažno metaforičnim, ponegdje rekla bih gotovo sinkretističkim stilom. Ali probijala je ona sebi te prečace i kratkim spojeva u kojima je očito uživala kad bi oni zablijesnuli između npr. pingvina Anatolea Francea, Kafkining kukca i Ionescova nosoroga (u tekstu iz ove knjige naslovljenom *Tragom nekih književnih zoo-figura*). Prečaci su nastajali i iz njezina interesa za iskakanje iz sustava binarnih opozicija, kao u primjeru zanimanja za androgino u književnosti i kulturi (i to u obliku koji bismo danas nazvali *cross-gendering*), koje ipak, s druge strane, dopušta i sim-patijsku analizu onoga što autorica naziva »poetikom sjećanja«, npr. u nas nepoznate francuske spisateljice Catherine Claude.

Za jednu osobitu kartografiju prečaca, prisutnu i u ovoj knjizi, zaslужno je autoričino dugogodišnje iščitavanje nadrealističkih pjesnika, koje joj pruža uporišnu

interpretacijsku točku za one autore kod kojih će se pojavitи njima poetički usporedivi elementi (ovdje možda još više nego na oniričko i automatsko, što će prvi pasti na pamet kad se govori o nadrealistima, mislim na njihovu koncepciju »čudesnog«), bilo to u nekom književno-povijesnom evolucijskom smislu priznatljivo ili ne, bilo to u poeziji ili prozi, i bilo tu riječ o sličnosti ili o otklonu — kao što vidimo iz eseja posvećenih Borisu Vianu i Michelu Deguyu.

Možda bi se iz netom rečenoga mogao dobiti dojam da je u knjizi *Putovima i prečacima* Višnja Machiedo okupila uglavnom radeve posvećene dvadesetom stoljeću, što ne bi bilo točno. Njezin vitalni, naprotiv, dio čini i prisutnost srednjega vijeka, s kojim joj je izravan kontakt omogućilo njezino poznavanje starofrancuskog (već sam spomenula uvodni tekst o Graalju), ali kojem posvećuje i komentar Zumthorova *Razgovora o srednjem vijeku* u kojemu je ovaj veliki medijevalist prije dvadesetak godina propitivao upravo dugogodišnji pozitivistički odnos svoje suvremenosti (koja je u toj podjeli zauzimala mjesto metode) prema razdoblju (koje je pak igralo ulogu predmeta te metode).

Za Višnju Machiedo, čini mi se, neki srednjovjekovni elementi mogu upravo poslužiti kao metoda kada moderno (mislim na povijesne avangarde) ili uopće dvadesetostoljetno postaju predmetom, kada se ona npr. bavi uzaludnim proročanstvima Andrea Suaresa (proza) ili sebi tako dragog Charlesa Peguya (poezija). Tako ona, da parafraziram Josefa Otegu y Gasseta, u svojim tekstovima otkriva tajne koje epohe pokušavaju sakriti jedne od drugih. Slažući se otvoreno s drugim velikim autorom koji je rekao da veliko u književnosti nikada nije definitivno iza nas.

Ali, reći »poezija«, ali, reći »proza«. Kad Višnja Machiedo gaji osobitu naklonost prema hibridnim oblicima — na početku sam govorila o žanrovskoj hibridnosti njezinih djela — i kod autora kojima se

bavi (možda je i tu pokoji trag nadrealističkog ukusa). Od Peguya do već spomenutog Deguya, od kojega ona posvaja sintagmu »poezija koja misli«, koja probija granicu, da, katkada i prema transcendentalnom, ili bar onostranom. S druge strane, proza koja poetski tretira svoju gradu opirući se linearnosti, da, katkada i finim lirizmom. Možda i zato u njezinim tekstovima, bilo da se to odnosi na tzv. primarnu ili tzv. sekundarnu literaturu, često nalazimo, osim baš riječi »hibridno«, još i sintagme kao što su »klizni smještaj«, »pomaknuto motrište«, »asimptotsko približavanje«.

A žanrovska kontaminacija o kojoj na početku, iako ovaj put ne određuje samu strukturu knjige, ipak je prisutna. Višnja Machiedo, naime, ni u njoj nije samo esejistica, nego i prevoditeljica (da okrenem ustaljeni red ovakvih inače banalnih aperlativa). Navest ē samo dva primjera. *Baudelaire ovdje i sada* (kako se zove jedan od eseja) dospio »ovamo i u ovo vrijeme« upravo njezinim prijevodnim postupkom koji nazivam »prijevodnom poetikom ponovnog ili autorskog čitanja«, a koji se opire dotadašnjoj hrvatskoj recepciji tog, što je autorici važno, i vidovitog pjesnika. A interpretacija romana *La lune de fiel* upravo proizlazi iz njezina prijevoda ovoga naslova kao *Ledeni mjesec*, toliko utemeljenijega od onoga *Gorki mjesec* pod kojim su u nas zaživjeli film Polanskoga i zagrebačka kazališna predstava. Da su drugi prevodioci, dramaturzi i redatelji pročitali tekst Višnje Machiedo o ovome romanu, to se, mislim ne bi dogodilo. Ali nisu. Ima ih dovoljno koji će, međutim, možda ponajviše zbog one kvalitete koja se u njima nepogrešivo nalazi, a autorica je, govoreći o nekom drugom, naziva »istinoljubiva moć imaginacije«, njezine tekstove čitati i dalje, nove, kao i stare, očekujući da se što više posljednjih iz časopisa okupi u knjige.

IVA GRGIĆ

---

## Drugo lice sjećanja

Željko Ivanek: *Pohvala zaboravu (Članci i eseji)*. V. B. Z., Zagreb, 2006.

---

Ako me sjećanje ne vara, jednom davno, još u gimnaziji (naposljetku, poslije sam zaključila da tada pročitamo, ili ne pročitamo, knjige koje trajno utječu na naše oblikovanje, svjetonazor, izbore koji će uslijediti u životu, pa vjerojatno čak i književni ukus koji je, naravno, samo dio životnog ukusa) u nekoj knjizi sam pročitala mudrost koju sam smatrala važnom za upamtiti a govorila je o tome kako se čovjek sjeća ako hoće, a zaboravlja ako može. Banalno predvidivo: ali zaboravila sam u kojoj knjizi je to bilo, međutim — izrazita svijest o značenju toga važnog procesa prisjećanje-zaboravljanje ostala je u meni, a tijekom nakupljenih desetljeća i bolno sam iskušala svu istinu toga. Primjerice, da se počesto ne može uteći duhovima iz prošlosti koji vas progone tj. uteći se zaboravu, ali i da se gomila rado dragovoljno hrpmice zavalii u, krležljanski rečeno, *gnojštinu* zaborava da ne bi morali biti odgovorni pred budućnošću, tj. voljnim sjećanjem. U međuvremenu stekla sam prijateljicu koja skuplja kornjače i govori za sebe da sve pamti kao stara kornjača. I doista, »gora« je svih tekstova pamćenja koje, isto kao i zaborav, valja naučiti cijeniti u životnim ludostima. Eto sada i Željka Ivanjeka u metaforičkom liku stare kornjače. Pa i još ponekom obličju.

Promišljeno odabran naslov knjige *Pohvala zaboravu*, za zbirku od dvadeset eseja objavljenih u proteklih dvadesetak godina u periodici i magazinima, koji dakako parafrazira znamenito djelo Erazma Roterdamskog *Pohvala ludosti*, s jedne strane

kao da želi čitateljima sugerirati da će se suočiti sa štivom koje nije laka (komercijalne i/ili petparačke knjige u šlampavoj izvedbi koje uglavnom objavljuje dotični nakladnik) literatura za ubijanje neželjene (i nepotrebne im) dokolice (na koju su osudeni brojni suvremenici koji žive u blaženoj anestetičkoj tuposti posvemašnjeg zaborava koji Ivanek naziva nasilnim), a s druge strane da je dvojac »sjećanje/pamćenje« nešto poput srednjovjekovne lude: entitet koji nitko ne želi unutar zidina svoga grada, pa poput ukletih luta od jednih do drugih bedema. Neželjeni efekti toga ludog (potencijalna opasnost ludila uvijek je bila zastrašujuća) dvostrukog entiteta »sjećanje/pamćenje« nepredvidivi su, te stoga i nepoželjni: utoliko koliko su hiroviti u očitovanjima te je teško imati čvrst nadzor ili su pak u krajnjoj liniji iracionalni te stoga nepodložni za političku manipulaciju. Kako god to odredili na osobnoj ili društvenoj razini, moramo se složiti sa Željkom Ivanjekom kad kaže: »Spremnost na zaborav nikada nije mogla izbrisati neugodna sjećanja. A bez njih ne može biti niti onih ugodnih, od kakvih se ponekad živi. Tim više što mi se čini da je nasilni zaborav bio jedan od poticaja ratu iz 90-ih. Sadržaj zaborava, zapravo, treba poznavati kako bi on uopće postojao. O tome je riječ u ovoj knjizi.«

Sadržajno, zaborav koji od sada ipak postoji u obliku članaka i eseja ukoričenih u knjigu, kod Ivanjeka obuhvaća povelik raspon tema: problemski obradena tekuća strana i domaća književna produkcija, novo promišljanje ličnosti i djela iz književne povijesti, uvijek iznova nadahnjući srednji vijek ili zrcalo, kunsthistoričarska pa i urbanistička zadiranja u »bolna« mjesta, drugo lice književnog života, tj. susreti i priče s i o hrvatskim piscima, pa i još poneka iznenadenja. Zato i jest teško pisati o takvoj knjizi, iako je svojom raznovrsnošću zanimljiva.

U očito poprilično nadahnutom tekstu o životu Edgara Allana Poea koji je zbog

krivotvorina nasljednika njegovih autorskih prava postao poročan »prokleti Poe: 'alkoholičar, narkoman, ludak, seksualno upitna osoba i ujedno genije' bio je junak mojeg dječaštva na Trešnjevcu«, nalaze se mnogovrsne analize. Od onih s početka teksta o tome kako su Sjedinjene Države pomoću bratstva i jednakosti masovne kulture »s vremenom preoblikovale cjelokupnu kulturnu povijest prema malom-velikom ekranu«, do ustvrdivanja kako je životna priča Poea »učinila miljenikom trećeg naraštaja psihanalitičara, posebno francuskih, koji su naslijedovali Baudelairou privrženost 'objektu'«. U ogledu pak o prijepornom liku Fassbindera valja uočiti kako u vremenu ne zastarijevaju neke prosudbe, ali ni teme kojima se Rainer Werner bavio — sve u svemu jednom: ljubavlju — tvrdi Ivanjek: »Čitavo je Fassbinderovo djelo proces etičkog sazrijevanja u svijetu bez ljubavi. U svijetu gdje ljudi ne mogu spoznati a nekmoli priznati nesreću ne-vrijenja.«

A znate li onu toplu radost koju očutite kad shvatite da s autorom dijelite kakav sitni kuriozum? Osim jedne moje prijateljice, ne znam nikog tko je pročitao tanušan roman engleskog pisca Brucea Chatwina zagonetna naslova *Utz*, koji se mene osobito dojmio i nisam ga pustila iz ruku dok ga nisam u jednom dahu iščitala. To je neobičan i pomalo bizaran roman o neobičnom i prilično bizarnom kolekcionaru porculanskih figura iz Praga, kojeg očito svatko kome je dopao šaka drugačije doživlji. Našla sam u Ivanjeka referencu na Chatwina: »U knjizi *Utz* Chatwin je video komunistički Prag kao produžetak onog Kafkinog. Pratio je muke jednog skupljača porculanskih figurica, Utza iz naslova, i opisao njegove muke pod policijskim terorom. Bila je to postmoderna 'knjiga s tezom'. Moć komunističke vlasti u njoj je utjelovila sva prethodna negativna značenja 'istoka'. Chatwin je, zapravo, provjerio parolu 'prijedimo s riječi na djela'. A komunistička djela nerijetko su bila nedjela

i protivila se temelju ljudskog bića. Što se riječi tiče, one mogu biti tek uzdahom što je tiho i neizbrisivo završio u Vltavi.« Međutim se pak *Utz* više dojmio kao pripovijest o tajnovito pogubnoj strasti kolekcionarstva, kao krasna skica za portret svakog kolekcionara, i da ne razglabam dalje jer nije važno — nešto drugo mi je bilo važnije od »teze« u knjizi. Tek nekoliko dana poslije u knjizi *Istanbul* Orhana Pamuka našla sam opet na istu referencu, a obozavam takve koïncidencije, u kojoj slavni turski književnik priziva Chatwinova junaka u trenutku kad ga obuzme srdžba zato što su prestali izlaziti svesci *Enciklopedije Istanbula* koju je skupljao: »Podsjećalo je na bijes sakupljača Utza, koji je u takvu raspoloženju porazbijao svoju zbirku porculanskih predmeta. Utz je fikcionalni junak romanopisca Brucea Chatwina, koji je nekoć radio u Sothebyju.« Samo toliko i to u zagradi kao digresija. No, krasna je ta spoznaja da postoje oblici koje na našoj metalno-intelektualnoj mapi dijelimo s drugima, a nisu baš svakodnevni. Eto, uviđej, ču pamtititi kako smo Ivanjek, Pamuk i ja zavoljeli *Utz* iz različitih, a opet tako bliskih razloga. Naprosto: tome služe knjige, zar ne? Ne samo da vam prošire obzore, nego i da se utješite tanahnom, koliko i iluzornom, mišlju kako ima još netko tamo u svijetu s kim biste možebit mogli podijeliti misli. Tja, »Nada je djetinjasta, ona je svojeglavost maštanja«, rekao bi Orhan Pamuk, a Željko Ivanjek o djetinjastim povratcima: »Barem u času ovog povratka [u djetinjstvo] treba biti jako, jako dobar da bi se uzdahnulo: riječi, riječi, riječi. Uostalom, nekad im se vjerovalo, i predbavalo im se. S druge strane, odraslim 'racionalistu' potrebna su objašnjenja za sve, a onda je uvjeren da ih sva može uvijek razumjeti. Samo što se djetinjstvo objasniti ne da. Njegova se vrata zatvaraju istovremeno sa životom.« Tako je, zapravo, sa svim strastima, a na »oglasnoj« ploči moga radnog stola uvijek stoji misao Marine Cvetajeve: »Riječi su vječne: kad ih govorиш

ili zapisuješ, budi svjestan njihove vječnosti.« I tako čak i svojeglava maštanja o povratku u prošlost pomoću riječi mogu biti početak prosvjetljujuće spoznaje da *Pale* nikad nije *sam na svijetu*, da ne laže sebi ako još *vjeruje u pobedu dobra nad zlom* — što su navodi iz Ivanjeka. Pamuk kaže da ga je burtonovska melankolija sačuvala od ogreznosti u cinizam, a vjerujem da je uzdahnuvši »riječi, riječi, riječi« i Ivanjek zadržao vjeru u riječi. Uostalom, valjda zato i piše.

Budući da je zarana bio osuden svaldati prednosti i mane novinarskih formi izražavanja, Ivanjek i u vrlo serioznim esejima zadržava lakoću i jasnoću izričaja, za koju je teško čitatelju prosuditi je li naučena ili stečena, ali to je sve u svemu i posve nevažno. Važno je to da vas autor umije natjerati da se zajedno s njim zamislite nad zadanim temom, da mu povjerujete u svemu: od toga kako je i zašto probrao baštne servirane vam »cvebe« do toga što je naposljetku zaključio o nerečenome, bez obzira je li riječ o kakvoj neproničnoj vam filozofsko–hermetičnoj temi ili njegovim susretima s Krležom koje iz mladenačke bahatosti nije zapisivao (»Naime, 'drugu Krleži' nosio sam američku recenziju nekog njegova djela, ne znam više kojeg, pa sam u skladu sa spomenutom mladenačkom bahatošću samoga autora imenice 'japajakanje' poistovjetio upravo s njom.«) ili pak važnosti Dragutina Tadijanovića za cijelokupnu hrvatsku književnu povijest 20. stoljeća — pa štograd mislili o njemu kao pjesniku. Tako od inače suhoparne i dosadne povijesti književnosti autor pravi zanimljivo, intrigantno, dinamično pa čak i napeto štivo — jer od književnika koje je imao priliku i čast osobno upoznati ne stvara nestvarne utvare nego ih prikazuje kao stvarne ljude — od krvi i mesa, u okolnostima i prilikama koje im nisu uvijek pogodovale, s nasljednicima koji ih nisu uvijek cijenili. Na primjer: o podrobnostima Joyceova boravka u Puli i što je tada nastalo, govori o »porocima javim, vrlina-

ma tajnim« unutar generacije koja je doživjela »hrvatsko proljeće«, skida kapu pred Severovom uspomenom — posljednjim zagrebačkim pjesničkim boemom, dosljedan je i pošten prema Tadiji. »Na jednome mjestu svoga dnevnika našao sam rečenicu 'Telefonski razgovori s Krležom napreduju.' Da, prema potpunom zaboravu.«

U nekim je tekstovima pak sačuvano mnogo duha i ozračja tek minulog doba, ponajprije onoga iz 1980-ih, što priziva slike ljudi, mjesta, dogadaja koji su obilježili generacije svojom osebujnošću toliko da su to spoznali i filmaši i razni lovci u mutnom po imaginarnim »filigranskim pločnicima« pa to nastoje iskoristiti u posljednjih nekoliko godina. I nehotice, ti se tekstovi sad doimaju poput svojevrsnoga »izgubljenog spomenara«, što je autorova sintagma iz uvoda. Mogli bismo reći kako u njima žive neki »zlatni danci« iz djetinjstva/mladenštva kojih se ni po koju cijenu ne želimo odreći i koji s vremenom i patinom postaju sve ljepši i bolji, osobito usporedimo li ih s nevoljama sadašnjice. I tako poželimo uživknuti: »O kako smo bili dobri! I kako je svijet bio dobar!« Medutim, i još jedan znakovito asocijativan »medutim« iz tog rokerskog vremena, otrežnjujuće nas upozorava kako se težom zadaćom nadaje drugo lice sjećanja: bilježenje onoga ružnog, onoga što smo u nelagodi izbrisali, ne samo iz sjećanja nego i službene povijesti. Te stranice Željka Ivanjeka najbolja su »pohvala« ludosti ustroja i vremena koje želi izbrisati prošlost. Kao i obično, sva absurdnost političke (zlo)porabe kulture ogleda se u činjenici da kad služi njezinim kratkoročnim ciljevima onda joj odgovara golemo breme naslijeda iz kojeg se uvjek može izvući prikladan detalj, a kad pak nije sluškinja, onda joj je bolje da je i nema.

*Pohvala zaboravu* Željka Ivanjeka u jednoj svojoj dimenziji tako postaje i pohvala sjećanju generacije rodene pedesetih, premlade da bude kriva za 70-e, inventiv-

ne i kreativne 80-ih, prestare da sprijeći rat 90-ih i dovoljno tvrdoglove da 2000-ih sve to ne želi zaboraviti. Ili preciznije: »Rodeni pedesetih a odrasli sedamdesetih proživjeli smo u svojim najboljim životnim godinama rat koji smo trebali spriječiti. Trebali smo biti ljubavni alibi očevima-ratnicima Drugoga svjetskog rata, a postali smo taci njihovih lažiranih bitki, zbiljskih jama, Bleiburga i drugih strahota koje su, uglavnom, zatajili pred nama. Kao da je počinjeno zlo, bez obzira na čijoj ili na kojoj strani ponovno zaživjelo zato što mu nije smetala želja svih da ga zaborave i sakriju. Naprotiv.«

JADRANKA PINTARIĆ

202

---

### Gdje završava Quorum?

Tvrko Vuković: *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši. Aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu*. Disput, Zagreb, 2005.

---

Plodotvorno i nadahnjujuće povezivanje pjesništva i filozofije (u novije vrijeme i teorije općenito), poznato od najranijih vremena — doživjelo je različite permutacije medusobnog objektiviranja, nadopunjavanja, suglasja, dijalog... Recentne teorijske tendencije, kako ih u uvodu svog zbornika *Suvremeno pjesništvo susreće modernu poeziju* (1991.) sagledavaju A. Easthope i J. O. Thompson, prepoznaju korelaciju vlastitih strujanja u modernom pjesništvu. U horizont polazišta i očekivanja od takva medusobnog susreta upisuje vlastita nastojanja predočena u knjizi *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši* i Tvrko

Vuković. Počevši od samog naslova, autor problematizira aspekte aporetičnog u pjesništvu kvorumaša; bavi se u prvom redu aporijama reprezentacije, zatim aporijama uspostave identiteta (osobnih, generacijskih kolektivnih) i diskurzivnog oblikovanja zbilje. Kvorumaši se, eksplikite prema vlastitim manifestima, ali i kroz unutardiskurzivne strategije predstavljene u knjizi, odriču prije svega bilo kakve stabilne i zadane generacijske pripadnosti. Osim toga, »ukazujući na mnogobrojna proturječja sadržana u nizu operativnih i nezaobilaznih odnosa: ja-drugi, politika-etika, popularno-elitno, fikcija-fakcija književnost-film, povijest-priповijest... — prema Vukoviću »denaturaliziraju tradicionalno shvaćene pojmove poput Autora, Istine, Prošlosti, Dobroga i Lijepoga, »priznajući« da je njihovo potpuno odbacivanje istodobno nužno i nemoguće«. Takvo zapitivanje i preokretanje daleko je, kako se pokazuje, od modernističke paradigme uzurpiranja i bunda protiv Tradicije. Pitanja identiteta, primjerice, ne postavljaju se »u svjetlu čovjekove besmislene suvišnosti, radikalne otudenosti ili tragičkoga rasapa (...) nego s obzirom na činjenicu da mu upravo nepotpunost, alieniranost i decentriranost omogućuju opstanak«. Svoja nastojanja u ovoj knjizi Tvrko Vuković predstavlja kao »proturječan spoj književnopovijesnog usustavljanja pjesništva kvorumaškog naraštaja i teorijskog raščlanjivanja pojmoveva sustav, naraštaj ili pjesništvo«, spoj koji se dobrano poziva na teorijski propulzivne autore i smjerove: J. Derrida i dekonstrukciju, J. Lacana, S. Žižeka i psihoanalizu, L. Hutcheon i Th. Keenana, pa se u prepoznatljivoj retoričkoj maniri izmiče znanstvenoobjektivirajućem statusu vlastitog iskaza i njemu inherentnih pretenzija na sustavnost i dosljednost. Knjiga je, u svojevrsnom dijalektičkom nastojanju, podijeljena na poglavlja naslovljena: 1. Temelj, 2. Gradnja, 3. Razgradnja i 4. Gradnja bez temelja. U prvom poglavlju (Gradnja) izlaže, kako ga predstavlja, problem

paradoksa, aporetičnog položaja kvorumaškoga projekta u okviru poslijeratnih pjesničkih praksi. Naime, kvorumaši su i ovde, sukladno novijim interpretacijama (Bagić i drugi), prikazani kao generacija s kojom započinje shvaćanje postmodernizma kao paradoksa »kontinuiteta-u-prekidu s modernizmom« koji je ponekad obilježen i kao nostalgični pogled unazad, ali nikad, naglašava Vuković, bez stanovalita podsmjeha koji je »parodična gesta nježnosti i mržnje«. Po tome se, dakako, razlikuje i od ofovaca i od pitanjaša kod kojih je C. Milanja, primjerice, dijagnosticirano neposredno »pričapčanje« na onodobnu poststrukturalističku misao, ponajviše oblikovanu kroz djelovanje časopisa *Tel Quel*. Prethodne generacije, naročito kvorumašima referentni ofovci, isuviše su, smatra Vuković, modernistički usmjereni prema raskidu s krugovaškim i razlogaškim egzistencijalizmom, s jasnoćom referencijsalnosti i sa smisлом prošlosti, te se, unatoč trudu usvajanja dekonstrukcije, iznevjeravaju načelu »ne odbacivati, nego odbacivati prihvaćajući, ne rezati, nego rezati spajajući, ne brisati nego brisati pisanjem«. Kvorumaši, nasuprot tome, ističu važnost sociohistorijskog i kulturnog konteksta predočenog kroz vlastita diskurzivna posredovanja. Paradokse koji obilježavaju njihovu tekstualnu praksu autor predočava kroz niz »pojmova s crticom« (priroda-kultura, prikazano-prikazivanje, subjekt-dруги, izvorno-izvedeno...) koji često funkcioniрају kao stvarni tematski ili formalni okvir ispitivanja.

U drugom poglavlju (Gradnja), ponudena je teorijska razrada temeljnih aporija reprezentacije, uspostave identiteta i diskurzivnog oblikovanja zbilje — i to u srazu koncepata L. Hutcheon, J. Derrida, M. Foucaulta i kroz pjesničke i druge tekstove najviše K. Bagića, B. Čegeca, K. Mićanovića i A. Žagar. Ovdje se, kao uostalom i kroz cjelinu knjige, stječe dojam pomalo napregnutog upisivanja programiranoga teorijskog djelovanja pjesničkih imena, pa

se, unatoč uvjerljivoj elaboraciji i njihovu međusobnu povezivanju, »kvorumaši« prikazuju kao legitimni i osviješteni izvodači svremene (poststrukturalističke) misli.

Treće poglavlje (Razgradnja) predstavlja neku vrstu »pomnog čitanja«, kako sam autor sugerira, većeg dijela korpusa kvorumaškog pjesništva, pri čemu je obuhvaćeno nekoliko nosivih pravaca kvorumaške tekstualnosti, ali izričito bez pretenzije monografskog prikaza. Vuković pritom dolazi do nekoliko hvalevrijednih zaključaka o naruvi kvorumaškog projekta koji prepoznaže kao diskurs histerika (prema J. Lacanu) koji »moć (diskurs gospodara) i znanje (diskurs sveučilišta) prikazuje u svjetlu njihove nužne manjkavosti«. Značajna je zatim i perspektiva heterotopija, kao prostora slobode koju, služeći se Foucaultovim nalazima, nudi kroz čitanja Mićanovićeva *Ziba* i Bagićeva *Vrta* primjerice. Kroz heterotopije, kao i kroz koncept »monstruoznih« identiteta — Vuković pokazuje smjrove, kako ih imenuje, transgresivnih djelovanja kvorumaških subjekata koji u neprestanom prelaženju pograničnog prostora, takoreći žive proturječe »sigurne nesigurnosti« koje sprečava stabiliziranje bilo apsolutne (apsolutističke) neuvjetovanosti, bilo potpune i konačne zarobljenosti.

U zaključnom dijelu knjige (Gradnja bez temelja) Vuković nudi vlastitu interpretaciju etičko-političke zasnovanosti kvorumaških aporija, obilno potkrijepljenih Derridaovim, Lacanovim i Foucaultovim etičkim uputnicama koje međusobno za ovu svrhu spaja u zaključku kojim formira stanovitu etičku kušalicu »pravednosti onkraj prava«, »oslobadnja od fantazmatske etike sklada i politike utopijskog jedinstva« i otpora discipliniranju kroz etiku brige o sebi i politiku otpora. Ponor koji pri tom prepoznaće nastaje »opozivom granica, pravila i znanja na koja se možemo osloniti prilikom donošenja kakve odluke«, što pak ne onemogućava, već učvršćuje potrebu za odgovornim djelovanjem »onkraj svake sigurnosti«, pa je kao

što u zaključku kaže, u izmicanju dobrote/slobode/pravde potrebno dodatno graditi prostor pravednosti i slobode i — sukladno tome: »Zbog toga što nema kvorumaša, treba biti što bolji kvorumaš«.

Kvorumaški lirski junaci, kako u zaključku svoga inventivnog teorijsko-praktičnog pothvata pokazuje Tvrtko Vuković, etički nalog slijede i kroz uzdrmavanje utvrđenih sustava poetika, politika ili mora u njima samima (Čegec, Mićanović) i kroz aktivnosti koje su proizvod sučeljavanja s ugrožavajućim elementima poretka (Rešicki, Bagić). Njihov jasno zacrtan ambivalentan položaj unutar književne, kulturne i društvene prakse (povijesti) doima se, unatoč izmicanju svakoj uvjetovanosti (ili baš zbog toga) pomalo kao točka na »i« odbacivanja — kroz transformaciju književne povijesti. Osim toga, govor o različitim tekstualnim praksama tog izsredistištenog pokreta kao da, u ovom slučaju, izbjegava procesualnost i povijesnost, te vlastitu institucionalnu/ekonomsku pozadinu — predočenu u knjizi tek kroz skicu povijesnih okolnosti nastanka pokreta. Naime, sami autori i njihovi opusi/referencije od tih samih početaka relativne »mladosti« došli su vremenom do srednjih godina koje su, za neke od njih, značile i izlazak iz društvene anonimnosti i zauzimanje simbolički i ekonomski nosivih položaja unutar referentnih društvenih i ekonomskih struktura. Premda to i nije bila tema Vukovićeve knjige, nakon svega rečenog, bilo bi zanimljivo vidjeti kako se taj pomak tematski, idejno, formalno i drugačije reflektira na opis ovog sustava-unesustavnosti. I konačno, je li, kada i čime projekt Quorum dovršen? I ima li dalje?

MARINA PROTAKA

---

### Filološka *magistra vitae*

Ivo Pranjković: *Filološki vjekopisi*.  
Disput, Zagreb, 2006.

---

Kad je riječ o autoru Pranjkovićeva jezikoslovnog ugleda, zaslужena njegovim respektabilnim, ponajviše gramatičarskim (osobito sintaktičarskim) radom te radovima iz stilistike, normativistike i povijesti hrvatskoga jezikoslovija, onda se može očekivati da je i njegova najnovija knjiga dokument njegove jezikoslovne kompetencije, između ostaloga i stoga što je riječ o zbirci već objavljenih i u raznim prigodama nastalih filoloških rasprava i ogleda.

*Filološki vjekopisi* sastavljeni su, dakle, od rasprava, ogleda i sličnih tekstova, koji su nastajali u različitim prigodama zadnjih dvadesetak godina, a svi se tiču povijesti hrvatske filologije, s time da se u gotovo svakom od priloga iščitava relacija naspram filološke sadašnjosti.

Ono što će svakako iznenaditi čitatelja koji očekuje »dosadnu« filološku i usko stručnu knjigu jest velika doza osobnosti kojom je ona prožeta.

Prilično snažno osobno intoniran autorski rukopis, svojstven beletrističkom djelu, otkriva se u izboru filologa čije jezikoslovne i osobne sudbine autor opisuje otkrivajući pritom i vlastite poglede i sklonosti. Iako je ovo djelo uglavnom lišeno izravnoga polemiziranja, što je za Pranjkovića pomalo neobično, svoju sklonost za tu vrstu jezikoslovnoga očitovanja autor ipak izražava kroz detaljne, vrlo zanimljive i žive opise nekih od najvažnijih polemika u povijesti hrvatskoga jezikoslovija. Nota osobnosti u pojedinim je raspravama ujetovana svrhom, odnosno prigodom za koju su pisane (primjerice tekst o Aniću nastao

je povodom njegove smrti, a o Siliću povodom njegove sedamdesetogodišnjice).

No ponajviše je za beletrističke asocijациje zaslužna (neki bi možda rekli i »kri-va«) gospoda učiteljica — Povijest Filologije, točnije način na koji je ona ovom zbirkom rasprava oslikana. Filološka *Magistra Vitae* u ovome je djelu živa, poosobljena, pa se Pranjkovićeve rasprave čitaju kao crtice iz njezine biografije, pisane s ciljem da odaju počast poštovanoj, pa i »voljenoj« učiteljici. Njezin zahvalan učenik katkad i eksplisitno izražava žaljenje što se velika učiteljica i njezina nauka prečesto zaboravljaju. Na to u svojoj recenziji ove knjige upozorava i Damjanović: »... Autor ne može i ne želi izbjegći suvremene probleme, dapače, moglo bi se reći da poziva autore iz prošlosti i njihova rješenja kako bismo svoje današnje probleme rješavali uspješnije i da ne bismo kraj tolikoga posla rješavali već jednom riješene probleme.«

Upravo takva personificirana, ali i stručno i pouzdano ocrtavana filološka povijest, čini ovu knjigu dobrodošlom nadgradnjom najpotpunijoj i najboljoj knjizi posvećenoj društvenoj, kulturnoj i političkoj povijesti hrvatskoga jezika (prema ocjeni samoga autora), knjizi *Putovima hrvatskoga književnoga jezika* Zlatka Vinceta.

Osim toga, i autorovo aludiranje na suvremene probleme čini ovo djelo aktualnim i zanimljivim široj kulturnoj javnosti, osobito s obzirom na najnovija zbivanja u hrvatskoj filologiji i oko nje, pa i ona vezana uz autora osobno.

Pranjković je tekstove u knjizi razvrstao u četiri skupine, ovisno o vremenu na koje se tekstovi odnose.

Prvu skupinu (*Pretpreporodna Slavonija*) čine četiri priloga o slavonskim gramatičarima 18. i prve polovice 19. stoljeća.

Prva dva članka bave se gramatikom Matije Antuna Relkovića, *Novom Slavonskom i Nimaschkom Gramatikom* (1767.). Autor iz te gramatike izdvaja sve što je u

njoj iz bilo kojega razloga specifično, a upućuje i niz ozbiljnih prigovora. Ujedno vrlo jasno i pregledno iznosi niz razloga zbog kojih ta gramatika zaslužuje i danas našu pažnju. U drugome članku autor doista detaljno opisuje način na koji je Relković u svojoj gramatici obradio vrste riječi, a osobito su zanimljivi kompetentni prigovori (rjeđe i pohvale) pojedinim Relkovićevim definicijama. Npr. za Relkovićevu definiciju odnosne zamjenice (»*Pronomen Relativum* poziva se na onu Personu ili Stvar, od koje je govorenje.«) kaže da je »više nego manjkava i po tome što se u njoj ne utvrđuje narav odnošenja prema antecedentu, i po tome što se odnosne zamjenice ne odnose ni na 'personu' ni na 'stvar', nego na riječ ili na rečenicu te po tome što se ne kaže da odnosne zamjenice dolaze samo u zavisnim surečenicama«.

Iz prvoga bih poglavila izdvojila članak *Fonoški i sintaktički opis u prvim slavonskim gramatikama*, u kojem komparativno istražuje i komentira spomenutu Relkovićevu gramatiku i gramatike Marijana Lanosovića (*Neue Einleitung zur slavonischen Sprache*, 1778.) i Ignjata Alojzija Brlića (*Grammatik der Illyrischen Sprache*, 1833.) (najstariji slavonski gramatički spis, knjižicu Blaža Tadijanovića *Svaschta po mallo illiti kratko sloxenye immenah i ricsih u illyrski i nyemacski jezik* iz 1761., autor ne razmatra jer drži da je već temeljito i iscrpljeno istražena). U tome nam članaku autor otkriva Ignjata Alojzija Brlića kao »vrlo proničljiva i teorijski zanimljiva lingvista« (osobito s obzirom na morfonološki pristup npr. razlikovanju morfonema *dj lj, nj, tj* od fonema /d/, /l/, /ní/, /ć/, razmatranje glasovnih promjena u okviru morfonologije, a ne fonologije itd.) te kao suptilna akcentologa. Ujedno i Brlićev opis sintakse autor smatra najtemeljitijim (iako navodi slabosti tog opisa), prije svega stoga jer je on »jasno razlikovao sintaktičku razinu od drugih i najpreciznije umio odrediti predmet sintakse«, što mu je osiguralo čvrsta teoretsko–metodološka uporišta.

U posljednjem članku iz prve skupine autor nam Brlića (njemu očito osobito zanimljiva, usudila bih se reći i »srcu prirasa« filologa) približava i »oživljava« podacima i zgodama iz njegova životopisa, prenoсеći tako na čitatelja svoj živ interes i za njegovu gramatiku, koju karakterizira kao jednu od »zanimljivijih gramatika ne samo u Brodskom Posavljtu i Slavoniji nego uopće u Hrvatskoj« te ističe kako ona u odjeljcima o akcentuaciji, morfologiji i sintaksi »najavljuje skori veliki procvat poredbenoga jezikoslovlja«.

Druga skupina (*Filološke škole 19. stoljeća*) bavi se opusom predstavnika riječke (Kurelac, Pacel) i zagrebačke filološke škole (njezinih najistaknutijih predstavnika: Adolfa Vebera Tkalčevića i Bogoslava Šuleka).

Franu Kurelcu, glavnom predstavniku riječke filološke škole, i njegovu purističkom djelovanju posvećen je prvi, a dijelom i drugi prilog. U prvome prilogu autor iznosi temeljna načela kojih se Kurelac pridržavao pri osudi pojedinih riječi koje je smatrao *barbarizmima* usredotočujući pozornost na najcjelovitiju i najopširniju Kurelčevu raspravu posvećenu purističkim nastojanjima (*Mulj govora nespretna i nepodobna nanešen na obale našega jezika: ili O barbarismih*, 1873.). Na taj prilog skrećem pozornost stoga što autor nabraja velik broj riječi koje Kurelac smatra barbarizmima i utvrđuje kako je »većina njegovih 'barbarizama' danas uglavnom u normalnoj, svakodnevnoj porabi«, što je zanimljivo jer je ipak velik broj tih riječi (osobito onih nastalih pod utjecajem njemačkoga, ruskoga ili srpskoga jezika) na udaru najnovijega, suvremenoga jezičnoga purizma (o čemu sam dosta detaljno pisala u ovome časopisu, god. 1 (2003.), br. 5/6). Autor navodi i nekoliko Kurelčevih novotvorenica, koje iz današnje perspektive dje luju u najmanju ruku slikovito, izdvojiti ču npr. *ugodilja* ili *dovodilja* za lake žene, te *migulja-smihulja* za »koketušu«.

U drugome prilogu (*Kurelac i Weber*) Pranjković usporeduje vodu riječke i vodu zagrebačke filološke škole po naravi, sklonostima i njihovu djelovanju, osobito dakako jezikoslovnom. Opisujući njihovu vatrenost, žar, domoljublje, karizmatičnost, tvrdoglavost te strast prema knjizi, književnosti, jeziku, pa i ženama, autor nam omogućava da mnogo bolje razumijemo strastvenost, žestinu i ustrajnost kojom su obojica do smrti branila svoje poglede na pitanja jezične standardizacije. Racionalnost, taktičnost i odmjereno, svojstvene Veberu u pozniјim godinama, Pranjković pripisuje činjenici da je postao kanonikom. Dakako da su medusobne polemike dviju toliko snažnih osobnosti vrlo zanimljive i da ih Pranjković (jedan od najveštijih polemičara među jezikoslovцима) prezentira znalački i stručno, ali i zabavno. U zakљučku Kurelca naziva »posljednjim u nizu velikih hrvatskih jezičnih fantasta«, a za Vebera kaže da je »unatoč nekim pretjerivanjima i tvrdoglavosti (...) jedan od najboljih proučavatelja standardnoga jezika i jedan od najznačajnijih jezikoslovaca u hrvatskoj povijesti.« Stoga je njegovu najpoznatijem jezikoslovnom djelu posvećen i zaseban prilog.

Treći je prilog posvećen dakle *Skladnji ilirskoga jezika* (1859.) Adolfa Vebera Tkalčevića, ali je gotovo cijeli uvodni dio članka posvećen Veberovim polemikama: s Kurelcem, Jagićem, Divkovićem i Ivekovićem, iz kojih su citirani vrlo zanimljivi i reprezentativni dijelovi. Samu *Skladnju* autor dosta detaljno analizira ističući osobito Veberove »preoblike« i definicije u kojima do izražaja dolazi njegov »smisao za logičnost, za koncizno izražavanje i za apstraktno mišljenje«.

Četvrti se prilog bavi polemičkim spisima Vinka Pacela, koji se jedno vrijeme smatrao Kurelčevim učenikom. U tom prilogu Pranjković citira dio iz Jagićeve recenzije Pacelove rasprave *Nješto o našem glagolu*, koji se tiče kritike i kritičara općenito, a pritom je više nego očito da su

Jagićeve misli ujedno i autorove osobno. Zbog njihove aktualnosti, osobito u vezi s nedavnim za Prankovića (i Silića) mučnim dogadjajima, ovdje ćemo ih u cijelosti citirati: »U nas imade žaliboze jošte vrlo mnogo ljudi, koji nikako neće da razumiju, šta je kritika, nego u svakoj presudi, nije li sve jedna pohvala, nanjuškaju neprijateljstvo osobno, nahode znakova nezahvalnosti, dokaza nepriznanja, dapače tuže se i na nepoštivanje starosti ili auktoriteta i koje šta više, kao da su to mjerila, o koja se mjere umovni proizvodi, pa da godine pišćeve podjeljuju knjizi cienu, a ne njezina nutarnja valjanost.‘ Medutim, onaj komu jeстало do prave, znanstvene kritike nastoji pisati ‘svjesno i istinito’ bez obzira na to što takvo pisanje ne donosi ni hvale ni nagrade. Štoviše, njemu nije ni стало ‘do hvale i nagrade, jer ga ugrieva žar istine onom svojom neodoljivom silom, koja je podobna oboriti svaki strah i odstraniti sve obzire’.<sup>6</sup>

Posljednji prilog iz ove skupine posvećen je pohrvaćenom Slovaku Bogoslavu Šuleku, prema autorovoj ocjeni »bez sumnje najvažnijem leksikografu u hrvatskoj povijesti«, koji je »najzaslužniji za to što je hrvatski jezik postao stvarno ‘diplomatički’, tj. što je postao jezik državnih i javnih poslova, a osobito jezik prosvjete i znanosti«, u čemu su neprocjenjivu ulogu odigrala njegova dva velika rječnika. Autor ujedno i osvjetljava »nevjerljatan paradoks« da je Akademijin rječnik pripremljen, oblikovan i objavljen bez Šuleka i njegovih rječnika, i to zbog stavova hrvatskih vukovaca, koji su se uglavnom slagali s ocjenom Đure Daničića da je Šulek »mnogo naudio jeziku našem«.

Treća skupina (*Hrvatski vukovci i protuvukovci*) obuhvaća šest tekstova.

U prvome prilogu autor »skicira portrete« vodećih hrvatskih vukovaca: Ivezovića, Broza i Maretića, posebnu pozornost posvećujući polemikama koje se vežu uz njihova imena. Kad je riječ o Ivezoviću, opisuje se vrlo burna polemika, »koja je

prerasla u pravu svadu«, između njega, Vebera i Voršaka, a oko Ivezovićeva prijevoda lekcionara, kojem je Veber zamjerio da je »previše zavirivao u Karadžićev prijevod«. Ta je polemika detaljno obradena u zasebnome članku (*Nikola Voršak u polemikama o jeziku hrvatskih lekcionara*). Dakako, autor se osvrnuo i na Ivezović-Brozov *Rječnik hrvatskoga jezika* (1901.), s naglaskom na kritike, osvrte i polemike vezane uz njega. Najvažnija je i iz današnje perspektive najutemeljenija Jagićeva kritika toga *Rječnika*, koji zamjera to što je grada za *Rječnik* ograničena na Karadžićeva i Daničićeva djela, te stoga ne funkcioniра kao rječnik modernoga književnoga jezika, a slijedom toga u njemu nema mnogih »sasvim običnih« riječi. Tim se *Rječnikom* autor detaljnije pozabavio u zasebnome članku (*Ivezović-Brozov »Rječnik hrvatskoga jezika« na početku i na kraju 20. stoljeća*), utvrđujući kako je to s filološkoga stajališta temeljito i vrijedno djelo, ali kako su njegovi osporavatelji, osobito Jagić, doista imali pravo kada su kritizirali njegovu temeljnu konцепцију.

Kad je riječ o Brozu, vjerojatno je najaktualnija autorova opaska vezana uz njegov *Hrvatski pravopis* iz 1892., u kojoj kaže kako je »Broz svoj pravopis radio dugo, temeljito i promišljeno, pa je normalno da je baš taj pravopis služio kao osnova svima kasnijim hrvatskim pravopisima (osim korijenskom), dobrim dijelom i srpskim, a nema nikakvih razloga da tako u osnovi ne bude i danas«.

Maretić je »skiciran« koncizno i pohvalno; uz pregled njegovih vrijednih prinsipsa hrvatskoj filologiji iznosi se ocjena kako je on »uz Vatroslava Jagića, svakako najbolji jezikoslovac i filolog kroatističke orijentacije u cijelokupnoj hrvatskoj znanstvenoj i kulturnoj povijesti«.

U posebnom je članku autor obradio distanciran odnos velikoga Vatroslava Jagića prema stavovima tzv. hrvatskih vukovaca, ponajbolje kroz njegovu kritiku Mareticeve *Gramatike i stilistike hrvatskoga*

*ili srpskoga književnog jezika* (1899.) i prikaz njegove rasprave *Istorijski hrvatskoga pravopisa latinskim slovima*, ali i kroz izravno i beskompromisno upozoravanje na manjkavosti ostalih (unatoč tomu važnih i vrijednih) djela hrvatskih vukovaca: Brozov *Pravopis* i Ivezović-Brozov *Rječnik*. Iznesene su pronicljive i danas vrlo aktualne Jagićeve misli o pravopisu: »Najbolji je onaj pravopis koji slijedi većina« jer »što se načelnih principa tiče, nema nijednoga pravopisa koji bi u svim točkama bio dosljedan«.

U prethodnjem članku iz ove skupine autor je jednomu od posljednjih uglednijih oponenata hrvatskim vukovcima, Vladimiru Mažuraniću, dodijelio mjesto u hrvatskoj filologiji koje mu bez sumnje i pripada, ocjenjujući njegove *Prinose za hrvatski pravno-poujestni rječnik* (1908.-1922.) kao »jedan od najzanimljivijih i najtemeljitijih rječnika u povijesti hrvatske leksikografije«, te potkrepljujući tu tvrdnju stručnim potvrđama. I taj je pravnik-leksikograf u raspravi oslikan belestrički živo kao strastven zaljubljenik u svoj posao, ponajviše kroz izvrsno odabранe citate Mažuranićevih misli, primjerice: »Prastara pravna riječ starohrvatska, koju otkriješ, razdraža te kano biljara, zanesena za znanost svoju, rijedak cvijetak što ga ubere«.

Posljednji je prilog posvećen *Gramatići bosanskoga jezika* Frane Vučetića, objavljenoj u Sarajevu 1890. uglavnom po vukovskim načelima. Tu gramatiku autor ocjenjuje kao »jedan od najuspjelijih, najodmjerenijih i srednjoškolskoj nastavi najprimjerenijih priručnika materinskoga jezika s kraja prošloga stoljeća«, izražavajući svoje žaljenje što je njezin pretisak objavljen »bez ikakva predgovora, pogovora ili čega sličnoga«.

Posljednje poglavje (*Učitelji i suvremenici*) sadržava šest kratkih priloga posvećenih nekim od najvećih hrvatskih jekoslovaca 20. stoljeća.

U prvome se prilogu autor bavi pogledima na hrvatsku pravopisnu problemati-

ku Stjepana Ivšića, poznatijega po dijalektološkim, akcentološkim, fonetičkim, po-redbeno-slavenskim, etimologijskim i tekstološkim prinosima. No i u svojim razmatranjima o pravopisnim problemima Ivšić pokazuje jednaku temeljitetost i pronicljivost, izvježbanu na »teorijski i metodološki zahtjevnijim i izazovnijim pitanjima u kakve ne idu pravopisna, koja su većim dijelom konvencionalne naravi«. Ivšić kao temeljna načela svakoga racionalnog pravopisa ističe: »da treba pisati samo ono što ima funkcionalnu vrijednost« i da »treba pisati glasove koji se stvarno izgovaraju«, stoga navodi kako nisu u skladu s prvim navedenim načelom npr. prijedlozi da se piše *otca, sudca, uještca* i sl. Očito je koliko su njegovi pravopisni pogledi aktualni, osobito sada, a na to otvoreno i »gradanski hrabro« (u Ivšićevu stilu) upozorava i Pranjović: »... S obzirom na temu o kojoj je ovde bilo riječi preporučujem svima da još jednom pomno iščitaju njegove tekstove o hrvatskome pravopisu, a osobito to preporučujem onima koji nam nude povratak u pravopisnu pretpovijest ili zagovaraju nekake ortografske 'skalinade'.« (kurziv K. Š. D.). Zatim u bilješci dodatno pojašnjava aluziju o pravopsinim »skalinadama« rječima: »Aludirao sam na neke onodobne (1993-1994) zagovornike ponovnoga uvođenja 'korijenskoga' pravopisa, odnosno pravopisa koji bi se postupno, korak po korak približavao 'korijenskome' (što je savsim sigurno najgore moguće rješenje jer pretpostavlja stalne promjene u pravopisnoj praksi). Takvih je 'etimološčica', kako bi ih nazvao Ivšić, bilo čak i među autorima (i tada i danas) aktualnoga *Hrvatskoga pravopisa*, poznatijega pod nazivom 'londonac'...« Tu autor donosi reprezentativan ulomak iz teksta S. Babića, objavljenoga u *Jeziku* (40/3), u kojem između ostalog navodi da je on »osjećajno, stručno, povjesno i politički« za morfonološki pravopis, iako mu »razboritost zbog stogodišnje fonološke prakse« nalaže da bude za fonološki. Iznosi nadalje i to kako je ta

misao kad ju je javno iznio bila »za mnoge lingviste upravo šokantna, ali kasnije *kao da se sve više prihvaća*« (kurziv K. Š. D.). Odabrani citat postavlja logično retoričko pitanje: zašto bi se uopće prihvaćao stav koji upravo njegov tvorac deklarativno proglašava nerazboritim te, između ostalog, osjećajno i politički uvjetovanim?

Drugi je prilog posvećen jedinom jednojezičnom rječniku hrvatskoga književnoga jezika u užem smislu, tj. »jezika hrvatske književnosti, i to tzv. novije hrvatske književnosti«, Benešićevu *Rječniku hrvatskoga književnoga jezika od preporoda do I. G. Kovačića*, koji autor analizira iznoseći njegove dobre osobine, ali i mane.

U trećem prilogu osvrće se Pranjković na rubriku Ljudevita Jonkea *Jezik današnjih* u zagrebačkom Telegramu, citirajući niz njegovih misli, uglavnom i danas aktualnih.

Osobito je dojmljiv prilog o životu i nastajanju životnoga djela Zlatka Vinceta, već spomenute knjige *Putovima hrvatskoga književnog jezika*. Osim što daje stručan prikaz njegova jezikoslovnoga djelovanja, autor vrlo toplo i osobno oslikava jezikoslovca s kojim je bio u »prisnim kolegijalnim odnosima«, te nam ga zorno predočuje kao »starinskoga filologa«, »maksimalno samoprijegornoga«, koji se najugodnije osjeća u arhivu okružen stariim knjigama, koji piše uglavnom samo »dobrohotne i blagonaklone« prikaze, a svakom se novo-otkrivenom podatku veseli kao malo dijete.

Kratkim je prilogom skiciran jezikoslovni portret Vladimira Anića, a citirana su i neka njegova zanimljiva i, nažalost, još uvijek istinita zapažanja o razlozima za »tradicionalno loše stanje u našoj jezičnoj kulturi i kulturi uopće«.

U posljednjem prilogu autor kratko i pojednostavljeni prikazuje neke od najvažnijih i najoriginalnijih Silićevih pristosa proučavanju hrvatskoga jezika. Spomenut ćemo samo neke od njih: prinosi iz područja fonologije (npr. sinkronijsko tumačenje glasovnih promjena), rečeničnoj pro-

zodematici, morfonologiji (kojoj je on u kroatistici »udario temelje«), morfologiji (njegova morfemska segmentacija, te osobito njegova interpretacija ustrojstva glagolske osnove), sintaksi i suprasintaksi (njegov opis reda riječi, razlikovanje gramatičkoga odnosno strukturnoga i aktualnoga odnosno komunikativnoga plana te razrada aktualnoga raščlanjivanja iskaza, radovi o nadrečeničnom jedinstvu, razlikovanje linearne i paralelne tekstne sekvencije) itd. Autor posebno ističe Silićeve standardološke i normativističke teorijske poglede, a osobito njegovo bavljenje pravopisnom problematikom ocjenjujući *Pravopis hrvatskoga jezika* (kojem je Silić suautor uz Anića) kao »dosada najracionalniji i najlogičniji pravopis u hrvatskoj jezikoslovnoj povijesti«, uz Brozov *Hrvatski pravopis*. U nekoliko posljednjih autorovih rečenica, vrlo osobnih i toplih, Silić se otkriva i kao Čovjek, i to čovjek koji se neprekidno i nesobično daje drugima.

Autor u pristupnoj riječi navodi kako prethodno objavljeni tekstovi nisu bitno mijenjani te time opravdava ponavljanja pojedinih dijelova. Ta ponavljanja nisu dođuše nezamjetljiva, ali ne narušavaju bitnije strukturu knjige kao cjeline jer su i prema mišljenju recenzenta Marka Samardžije radovi »dobro ukomponirani u skladnu tematsko-problemsku cjelinu«. Moram ipak napomenuti kako mi je pomalo žao što Pranjković nije odstupio od vrlo proširenog običaja da se već objavljeni tekstovi načelno ne mijenjaju kada se objavljaju u knjizi. Razlog za to nisu poneka ponavljanja, nego želja da i o životu i životnim djelima *Učitelja i suvremenika*, koji su oslikani vrlo uspjelim, ali prigodničarski kratkim i općenitim portretima, procitam detaljnije i kritičnije rasprave iz Pranjkovićeva pera, pisane s jednakom kompetencijom i vještinom koju je autor pokazao u prva tri poglavlja, iako sam svjesna da mu razina poštovanja koju je pokazao prema filološkoj učiteljici života nalaže da pričeka njezinu ocjenu.

Pranjkovićevu novu knjigu svakako preporučujem na čitanje i jezikoslovциma i svima zainteresiranim za prošlost i sadašnjost hrvatskoga jezika, a i onima zabrinutima za njegovu budućnost.

KRISTINA DESPOT

---

### Smisao nevidljivosti

Nicole Krauss: *Povijest ljubavi*. S engleskoga prevela Anja Jović. Profil, Zagreb, 2006.

210

I taman kad ste pomislili da ste vidjeli sve forme romana i sve moguće kombinacije podformi, da ste procitali zamislivo-nezamislive obrade najomiljenije i najčešće mu teme — ljubavi, da nema više tog autora koji vas ičim može iznenaditi a nekmoli ugodno iznenaditi — pa i u smislu vlastite varijacije već videnoga, e onda je Nicole Krauss napisala pravu knjigu za vas. Moguće je i da će vam to postati jednom od omiljenih knjiga, onih koje se drže na posebnoj polici i iščitavaju iznova, kupuju prijateljima za rođendan i posuduju odbaranima samo uz dužnu pažnju. Ima taj drugi roman mlade Newyorčanke takvoga potencijala.

Nicole Krauss ima zasad dva romana, trideset i dvije godine, zavidan američki životopis visoke klase koji uključuje idilično djetinjstvo u bogataškoj četvrti, školovanje na prestižnim sveučilištima kao što su Stanford i Oxford, rano otkrivenu književnu darovitost, i (tja, valjda se to danas ubraja u statusne simbole) dvije godine mlađega muža Jonathana Safrana Foera, mlađu nadu američke književnosti, rom-

nopisca kojeg mazi kritika a i publika ga je prigrlila. Nije to podatak bez važnosti i težine: naime, oba je njezina romana američka kritika razmatrala upravo u tom kontekstu — koliko je njezino pismo blisko ili drugačije od muževljeva, koliko je bolja/slabija od slavnije jače polovice, u kojoj se mjeri može nazrijeti suprugov utjecaj. Nužno se nametnula usporedba i s drugim slavnim književnim parom: Paulom Austerom i njegovom Siri Hustvedt. U oba slučaja prepliću se život i književnost pa je skovan termin »trans-fikcionalni« brak. Baš zgodno za današnje pomjive čitatelje i intrigantno za buduće istraživače: junakinja iz njezina romana pojavljuje se u njegovu romanu i zaljubi u protagonista, ona nadograduje i razvija njegovu temu na svoj način, i tome slično. Primjerice, Nicole i Jonathan razmijenili su posvete u svojim romanima: ona je njemu napisala »Jonathanu, mojem životu«, a on njoj »Za Nicole, moju ideju ljepote«. Zamišljajući takve situacije u kojima su bogovi i božice s Parnasa u idealnom skladu (što je ipak grčkoj mitologiji posve nepojmljivo i neprimjereno, jer, toliko kuénog nasilja, zlostavljanja djece i žena, preljuba i incesta, ogovaranja i podmetanja i sl. ipak nije bilo moguće ostvariti u zbilji), mi obični smrtnici možemo biti ili ushićeni opstojanjem takve duboke prožetosti i privrženosti ili frustrirani time što to sami nemamo. K tome, Nicole je doista lijepa, a Jonathan uspješan jer je prema romanu *Sve je rasvijetljeno* (u nas ipak nije bio uspješnica) snimljen film koji potpisuje meksički režitelj Alfonso Cuarón. Taj pak već radi i na adaptaciji filmske verzije njezine *Povijesti ljubavi*.

No, unatoč nepravdama proizašlim iz izravne ili suptilne rodne diskriminacije, Nicole Krauss je napisala odličan, neobičan, zanimljiv i nadasve roman pun snažnih, uvjerljivih emocija; složene konstrukcije i samosvojna izričaja. Prije nego Jonathanu, posvetila ga je »bakama i djedovima koji su me naučili onomu suprotnom od

nestajanja«. Dakako, možda bi se dalo već naslutiti: riječ je o još jednom rukavcu židovskoga književnog kanona: na diskretnom fonu holokausta odvija se drama usamljena pojedinca u gruboj svremenosti, čovjeka koji nestaje. Ta jedinka je pomalo staromodni »luzer« — svjetovnomete uspjehu nije žrtvovao svetost svojih snažnih osjećaja, profanosti svijeta nije podredio svetost svoje jednoć zadane riječi, banalnost trenutačnog zadovoljena poriva nije mijenjao za ideal apsolutne ispunjenosti u (odgodenoj) budućnosti.

Važno je upamtiti na početku: »Eva je možda bila prva žena, ali prva će djevojčica uvijek biti Alma.«

Junak romana *Povijest ljubavi* je Leo Gursky, umirovljeni newyorški bravar (»u mojoj me samoći tješi spoznaja da vrata svijeta, kako god bila zatvorena, nikad nisu uistinu zaključana za mene«) poljskog podrijetla koji je preživio holokaust tako što se tri godine skrivaо по šumama svladavši umijeće bivanja nevidljivim. Nevidljivost mu je tada spasila život, ali poslije ga je osudila na svojevrsni ne-život. (»Muškarac koji je jednom davno bio dječak, koji je obećao da se do kraja života neće zaljubiti ni u koju drugu djevojčicu, održao je obećanje, ali ne zbog tvrdoglavosti, ni zbog odanosti. Drukčije nije mogao. S obzirom da se skrivaо tri i pol godine, kriti ljubav prema sinu koji nije ni znao za njegovo postojanje nije mu bilo nezamislivo. Ne, ako je od njega to tražila jedina žena koju će ikada voljeti. Naposljetku, čovjek koji je posve iščeznuо lako će još nešto skriti.«) Po završetku rata, Leo je došao u Ameriku i od rodaka izuzeo bravarski obrт, ali duhove prošlosti nosio je sa sobom. Naime, u svojoj poljskoj mладости Leo je bio smrtno zaljubljen u jednu Almu, koja je bila nadahnućem i za njegov mlađenac, ali životni roman naslova *Povijest ljubavi*. Almi je Leo obećao doživotnu ljubav, a rukopis romana u ratnim vremenima povjerio najboljem prijatelju koji je uspio emigrirati u Južnu Ameriku. I da

sad ono što je u romanu filigransko cizeliranje detalja priče sjekirom grubo odsjećem: Alma se u Americi udala za drugog muškarca i zatajila da je dijete s kojim je bila noseća Leovo; prijatelj je u žaru zaljubljenosti zanijekao prijateljstvo i objavio rukopis pod svojim imenom.

Roman nije bio baš uspješan i nakon mnogo godina jedan preživjeli primjerak u antikvarijatu u Buenos Airesu kupio je David Singer, Izraelac koji je volio mladu Engleskinju Charlotte, kojoj je darovao pomalo pljesnivu knjigu, knjigu i povijesti njihove ljubavi. Nastanili su se u New Yorku, a njihova kći se, dakako, zove Alma i ona je druga protagonistica romana, tj. druga pripovjedna linija. Alma je osjećajna, ali žilava tinejdžerica koja nastoji na osebujan način preboljeti i prebroditi očevu smrt (»Imala sam šest godina kad su mom tati dijagnosticirali rak gušterice.«), pomoći mlađemu bratu s nadimkom Ptica koji je iz istog razloga zaglavio u svojevrnom vjerskom zanosu i vratiti majku u život. Usto se to djevojče mora nositi i s vlastitim odrastanjem i traumama puberteta, od stjecanja identiteta do odnosa spram intrigantnog dječarca ruskoga podrijetla. Almina mama je književna prevoditeljica koja otkako joj je prije sedam godina umro muž rijetko izlazi iz kuće i okružuje se sve većim zidom rječnika. Jednoga dana od tajanstvenog muškaraca poštom primi narudžbu da sa španjolskoga prevede roman *Povijest ljubavi*, za vrlo velikodušan honorar. U svojoj bujnoj mašti i mekome srcu, kći se pokušava umiješati u majčinu sudbinu, dati joj povoda za promjenu života. Postupno se odmotava povijest Leova života: dok saznajemo da je iz daljine obožavao svoga sina koji je postao slavan pisac i nije znao tko mu je pravi otac, dok uranjamamo u njegovu strahotnu samotnost iz koje se nastoji iskobeljati na razne načine, pa i tako da pozira za akt na tečaju umjetničkog crtanja — jer u strahu od samočeka i u smrti zadao si je zadaću da ga svaki dan barem jedno ljudsko biće mora *vidjeti*.

Istodobno, u sadašnjici Alma bije svoje bitke u nastojanju da detektivski otkrije tko je bila prava Alma prema kojoj je nazvana, tko je neobičan naručitelj prijevoda što ga majka ispisuje, što potajice radi njezin brat koji misli da je božji odabranik i zašto taj nespretni odveć osjetljiv dječak prodaje limumadu. Pa kako Almina majka prevodi poglavljia romana koja se upliću u narativno tkivo, tako sve očitijima postaju i veze koje će, naposljetku ipak pomalo neočekivano, spojiti djevojčicu Almu i starca Lea i dvjema pričama podariti ne *happy* ali vrlo životni završetak. Bit će tu u međuvremenu još nekoliko priča u priči, još nekoliko sudbina koje su se dodirnule, još mnogo nestajanja, tuge i boli, ali i dovoljno vredne duha da otjera mogući prijeteći pesimizam sa stranica romana.

U tom susretu i konačnoj sudbini rukopisa Leova romana sažima se koliko boli toliko i povjerenja u ljudsku dobrotu. Unatoč njegovoj gubitničkoj sudbini koje je svjestan, »Ja volim misliti da svijet nije bio spremjan za mene, ali istina je možda da ja nisam bio spremjan za svijet. Uvijek sam kaskao za svojim životom.« Leov je život poprimio puni smisao, utjelovivši institut gotovo biblijskog žrtvovanja i samozatajivanja u ime ljubavi, humanosti i velikodušnosti. Ego nije u modi, ego ne ulazi niti u povijest ljubavi niti u *Povijest ljubavi*. »Priča mog života: bio sam bravар. Mogao sam otključati svaka vrata u gradu. A ipak nisam mogao otključati ništa što sam htio.« Medutim, želja za epitafom također mnogo govori: »Leo Gursky: pokušavao je naći smisao.« Želio je sinu reći istinu, ali znao je: »Istina je nešto što sam izmislio da bih mogao živjeti.«

*Povijest ljubavi* nije ugodno štivo u smislu da se uljuljkate u priču koja jest dovoljno napeta da vam draška maštu i drži pozornost, nego je toliko uznemirujuća da vas prolaze trnci i obuzima čas tuga, čas nemoćna ljutnja, čas tjeskoba, čas smiješak, čas strepnja... Uzgred: unutar knjige jedna je knjiga promijenila nekoliko

života i utjecala na nekoliko sudbina, pa bi bilo zanimljivo znati je li u zbilji ikad ostavila ikakav trag u stvarnome životu. Pa ako su to samo puste tlapnje romančarskih knjigoljubaca, ovaj roman ih bogome obilno hrani. U složenoj priči koja, strogo uvezši, ipak nije posve bespriječerna, ali možda baš zato dojmljiva (jer da je odveć savršena doimala bi se artificijelno i iskonstruirano), Nicole Krauss je ostvarila sjajan primjer očito još žive i ne posve iscrpljene u mogućnostima postmodernističke hibridne romaneskne forme. Naime, svoju priču o sudbini na nevidljivost i usamljenost osudjenog Vječnog Žida sa Starog kontinenta i iz starog doba te vitalnosti i optimističnoj poduzetnosti američke mlade Židovke prema podrijetlu, ispisala je u različitim izražajnim oblicima. Osim mnoštva priča u priči, tu su i nadasve poetični ulomci iz istoimenog romana u romanu, ulomci iz Almine knjige preživljavanja, ulomci iz dnevnika njezina brata, lirske prijelazi iz priče u priču, fikcionalni junaci koji uzimaju pseudonime, bića iz prošlosti i mašte koja ravnopravno dijele prostor i emocije. Većina američkih književnika ističe elemente magijskog realizma u njezinu pismu, dojam kako je New York dočarala kao kakav novi golemi Makondo, ali čini mi se da tu ipak riječ o pomodnosti i pretjerivanju. Ako se idu tražiti književni utjecaji (ili možda i uzori) na njezinim stranicama, valja ih uzeti s polica ponajbolje književnosti Staroga kontinenta i sjajne tradicije židovske klasične literature.

Temeljni ton sjete koji se poput blage izmaglice plahovito u pramenovima nadvija nad stranice *Povijesti ljubavi*, jamačno je tako zavodljiv i prijemljiv da se lako prepustiti njegovu zovu i slijediti ga. I koliko god da će se mnogi čitatelji uloviti sa suzom u oku i knedlom u grlu, Kraussova ipak nije nakanila biti srcedrapateljna a još manje sentimentalna. Ona je »samo« nakanila istražiti koliko književnost još može duboko zadrijeti u samu bit ljudskih osjećaja, istjerati na čistinu sve njihove

skrivene zakutke i pošteno oslikati nemoćnost ljubavi i okrutnost zatajivanja i zatiranja istinske biti ljudskog bića. Primjer je književnosti se i javila kao pjesnikinja) postižu bolje rezultate od, recimo, uviјek pomalo hladnoga psihanalitičkog postupka koji bi sve u svemu bio posve legitiman i za njezino židovsko podrijetlo i odabranu temu. Poetski jezik, lakoća pripovijedanja, svježina i stilska zaigranost, krasne filozofijsko-psihološke igre, pronicavost u analiziranju nijansi snažnih čuvstava, vjera u čovjeka i ljudsko — dodatne su kvalitete knjige.

Stoga je za vjerovati kako će možda, kao i nekoć u davnim danima kad su knjige imale tajanstvene pute i magičnu moć, roman *Povijest ljubavi* toliko očarati neke roditelje da će svoju devojčicu nazvati Alma. Ne zbog tajnovite snage toga imena, nego zato što će ih očarati nježno-nujan, ali topao i nezaboravan glas Nicole Krauss.

JADRANKA PINTARIĆ

### Knjiga za zabašurivanje

Richard Overy: *Diktatori. Hitlerova Njemačka i Staljinova Rusija.*  
Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

Za upućenijega hrvatskog čitaoca (ili starijega, s iskustvom iz zajedničke države) Overyjeva knjiga neće predstavljati vrelo nekih naročitih novosti i novih tumačenja. Njezina inovativnost je u publicističkoj konstrukciji ispreplitanja dviju priča o Njemačkoj i Sovjetskom Savezu pod vladavi-

nom A. Hitlera, odnosno J. V. Staljina. Funkcija ovog »pletera« jeste u namjeri da se pokažu sličnosti i razlike dvaju sistema koji se označavaju totalitarnima i dvojice državnih poglavara koji se nazivaju diktatorima. Nadalje, funkcija ovakve konstrukcije je i u tome da se »odgovornost povjesničara ne svodi na dokazivanje tko je od te dvojice bio opakiji ili poremećeniji, već na razumijevanje različitih povijesnih procesa i stanja duha koji su naveli te diktature na ubijanje u tako golemim razmjerima« (str. XXXIII). S kojega stajališta Overy raščlanjuje razumijevanje povijesnih procesa gradeći ovako monumentalno »istoriografsko čudo« (T. Jakovina) na više od 700 stranica? Zaista, ovo jest historiografsko djelo (čuda se već odavno ne događaju!), a ne djelo povijesne znanosti zasnovano na autonomnim istraživanjima. Djelo koje koristi elemente anglosaksonske historiografske škole (utemeljene u njemačkoj eruditsko-genetičkoj metodi) vjerujući da s dovoljno uvjerljivih činjenica, dokumenata, »dokaza« može potkrijepiti polazno stajalište. S druge strane, moglo bi se reći kako autor koristi i interdisciplinarni pristup navodeći u pojedinim poglavljima spoznaje iz drugih znanstvenih disciplina, a koje se odnose na njegov predmet. No čini se, ipak, najvažnijim kako on sam svoj pristup i svoj postupak predstavlja: »Odgoden sam u duhu stare škole o totalitarizmu koja objašnjava diktatorsku vlast strahom što ga nameće psihopatski tirani« (str. XXVII). Riječi *strah i psihopatija* izazivaju odredenu dvojbu. Jer, ipak, Overy ponajprije polazi od uvriježenih ideoloških i političkih stereotipa onih koji su pobijedili u II. svjetskom ratu jedan totalitarizam (obično zabacujući i »zaboravljajući« koliki je bio udio Sovjeta u pobjedi nad antihitlerovskom koalicijom!), te naročito od uvriježenog i propagandom utvrljenog stereotipa kako su u hladnom ratu pobijedeni drugi totalitarizam, sovjetski, te komunizam uopće (»zaboravljajući« i zaobilazeći činjenicu da komunizma u Sovjetskom Sa-

vezu nije bilo, nego je carevao staljinizam o kojemu su jugoslavenski marksisti otvoreno i istinito pisali u vrijeme kad se na konzervativno-liberalnom Zapadu nitko nije ni usudio pomisliti da bi se moglo ostati bez tako korisnog i plodonosnog Neprijatelja!). Za ovu tvrdnju indikativno je već i to da u ovako omašnoj knjizi ni jednom nije spomenut staljinizam (kao ideologija i praksa koja se nikako ne može poistovjetiti s marksizmom, odnosno komunizmom).

Overy kao da se boji, kao da ga je strah, propitivati zašto je bilo moguće da se u povijesnim procesima (koje on tobože analizira i interpretira) pojave tako užasni totalitarizmi (kao da prije njih nije u ljudskoj povijesti bilo ničega ravnog ovom užasu, te kao da poslije njih nije moguć još stravičniji totalitarizam). On konstatira postojanje tih totalitarizama, analizira njihovu strukturu, ulogu voda i podložnika, vrlo aktivnu i masovnu podršku gradana, pojedine segmente prakse, vanjskopolitičke odnose i slično, ali stvarni povijesni procesi se ne vide. Kao da su prikraćeni ili iz neke bojazni zaobideni. Naime, sam Overy ovako ogradije kontekst svoje radnje (što svakako nije slučajno): »Te se ideje (koje su oblikovale diktatore i njihove totalitarne režime — op. N. M.) nisu razvile u vakuumu. Ni jedna ni druga diktatura nisu nametnute izvana nekakvom stranom intervencijom. Ni jedna ni druga nisu bile povijesna zastranjenja koja se ne mogu racionalno objasniti, premda ih često smatramo posebnim povijesnim pojavama, odvojenim od svega što im je u povijesti prethodilo ili slijedilo. Te diktature treba staviti u kontekst kako bismo shvatili ideje, političko ponašanje i društvene težnje koje su ih odredivale. Taj je kontekst i europski i, u užem smislu, ruski i njemački. One su proizvod europskih političkih, kulturnih i intelektualnih snaga s početka 20. stoljeća. One su bile i proizvod određenih društava čija je ranija povijest u velikoj mjeri oblikovala karakter i usmjerenje dvaju susta-

va. Zajednički nazivnik bio je utjecaj Prvoga svjetskog rata...« (str. XXXV). Odnosno, na drugom mjestu: »Važno je shvatiti koliko su Staljinu i Hitleru na početku njihove političke karijere bili irelevantni moderni liberalizam ili vrijednosti gradanskog društva: jedan je sudjelovao u nasilnom rušenju veoma neliberalne autokratske monarhije, a drugi je bio opsjednut nacionalnom borbom i rasnom higijenom. Rat i revolucija, u kojima je roden njihov svjetonazor, uništili su liberalne postavke o naravi historijskog razvoja. Dok su bili na vlasti, ta se dvojica političara uopće nisu obazirala na liberalne vrijednosti; oni su ih smatrali dokazom političke slabosti i društvene rascjepkanosti u prošlosti. Anti-liberalizam jednog i drugog diktatora i njihovih pokreta dio je šireg tumačenja razvoja svjetske povijesti...« (str. 638). I, na koncu, završavajući svoju aporiju o I. svjetskom ratu: »Taj je rat bio strašna trauma za europsko društvo, no on je puno snažnije uzdrmao njemačko i rusko društvo negoli bogatije i politički stabilnije države zapadne Europe i Sjeverne Amerike.« (str. XXXVI).

Bez okolišanja, jasno je da Overy nastoji svojom voluminoznom knjigom (još jednom u nizu) onemogućiti, prepriječiti da se počne propitivati o odgovornosti tih stabilnih država, Engleske i SAD, ponajprije. Obje su itekako odgovorne za postanak i razvoj oba totalitarizma. Objema je dobro došao njemački i ruski totalitarizam kako bi prikrale svoj, kolonijalno-imperijalni, i kako bi ratujući protiv opasnih konkurenata ojačale vlastite režime, obogatile vladajuće slojeve i pripremile stvaranje svjetskoga totalitarnog imperija, pod maskom globalizacije, borbe za ljudska prava (!?) i blagostanje (?). Strah da se na zade u raskrinkavanje pozadine tzv. slobodnog svijeta je osnovna vodilja ove knjige. Također, shvativši da toliko godina poslije Hitlerova i Staljinova kraja, nema smisla ponovo prepričavati staru priču, ubaćen je (i opet) element psihopatologije, tj. tvrdnja o

neuračunljivosti i mentalnoj poremećenosti, što autora lišava potrebe za ozbilnjom analizom povijesnih procesa (ludaci su izvan svakog sistema), s jedne, i aboliranje diktatora (ludake i na sudu oslobadaju krvnje zbog poremećenosti), s druge strane. Ergo, konstatiramo i upozoravamo da se ubuduće takvo što ne ponovi kako se ne bi pomrsili naši planovi, po posljedicama (koje danomice vidamo) i ishodu (koji nije teško predvidjeti) kojega se po svojem zločinačko–razaralačkom karakteru, doista, nema s čime u hrvatskoj povijesti usporediti.

NIKICA MIHALJEVIĆ

---

### Svjedočenje o hrvatskoj ideologiji

Svetozar Livada: *Etničko čišćenje — ozakonjeni zločin stoljeća*.  
Euroknjiga, Zagreb, 2006.

---

Medu rijetke hrvatske znanstvenike koji su nastojali objektivno svjedočiti o zbivanjima posljednjih desetljeća XX. i prvih godina XXI. stoljeća na tlu Jugoslavije i država nastalih nakon njezine dekompozicije, svakako treba ubrojiti prof. dr. Svetozara Livadu (1928.), sociologa, socijalnoga demografa, gerontologa i strukovnjaka ruralne sociologije medunarodnoga ugleda. Autor je veoma velikoga broja znanstvenih, stručnih i publicističkih radova s područja svoga stručnog djelovanja. Kao stručni suradnik za humanitarnu pomoć pri zapovjedništvu UN mjerodavnog za sektor Sjever u Hrvatskoj, obišao je sva mesta razaranja, ratnih pustošenja, sva

mesta na kojima su počinjeni zločni, što više zvjerstva kakva se teško pronalaze na drugim stranama u hrvatskoj povijesti. Njegov uvid, stručno vodena evidencija, bilješke, impresije, kao i svjedočanstva žrtava, osnova su promišljanja o uzrocima, toku i posljedicama ratova na tlu Jugoslavije i potonjih država. Od toga impresivnoga materijala načinio je prof. Livada knjigu *Etničko čišćenje — zločin stoljeća* (1997., 2002.<sup>2</sup>), a sad je pred nama obogaćenija, proširenja i kompletnija nova knjiga *Etničko čišćenje — ozakonjeni zločin stoljeća*.

Najveće zlo koje je moglo pogoditi Hrvatsku i njezine gradane jest zločinačka repriza iz vremena NDH (1941–45.), te se tako *zločin stoljeća* u Hrvatskoj proteže u dvije etape, sredinom i krajem XX. vijeka. Oni koji su smatrali da to nije moguće, previdali su notornu činjenicu da krivci i izvršitelji zločina 1941–45. u Hrvatskoj nisu bili adekvatno kažnjeni. Zločin na Bleiburgu i oko njega ne može nadomjestiti tu kaznu, jer je i sam ostao nesankcioniran. Udarati odmazdom na osvetu i osvetom na odmazdu, ne postiže se ništa. Samo se uvećava krvavo, zločinačko klupko neljudskosti i zla. Svi oni koji su smatrali početkom 1990. da je na takav način moguće rješavati neriješene odnose između naroda, u prvom redu između Hrvata i Srba, snose golemu krivnju za sve što se dogadalo na tlu Jugoslavije i njezinih državnih sljednica. O mnogolikom i raznolikom takvom zlu svjedoči knjiga prof. Livade. I optužuje do neizdrživosti. No, ipak, većina intelektualaca u Hrvatskoj, moralno miltativi i etičkih otvrdnjelih, »pregledala« je ovaj dokument strahota i bespuća hrvatske ideologije.

Čak su se i autori od kojih bismo se tomu najmanje nadali, iako stidljivo i sa strahom, zau stavili puni dvojbe i zebnje nad jednom od najvažnijih činjenica novije hrvatske povijesti: zakašnjelim ostvarenjem državnosti (G. Borić: »Zakašnjelo postizanje državne neovisnosti može biti uzrokom društvenih devijacija koje treba uvidjeti i što prije ukloniti«, *Slobodna Dal-*

*macija*, 4. II. 2001.) Druga, ne manje važna činjenica (o kojoj se malo tko usuduje javno govoriti), jest ta da u hrvatskom mentalnom sklopu, u kolektivnom pamćenju, ne postoji osjećaj za stvarnu državnost, osjećaj pripadanja vlastitoj državi, osjećaj za čuvarnost i skrbnost u vezi s državom (s kojim osjećajem ne treba brkati osjećaj zavičajnosti). U ime Hrvata zadnjih je 13 stoljeća uvijek netko drugi brinuo takvu brigu! Stoga frustrirani, evo već s dvostrukom hipotekom zločina samo u jednom stoljeću, dakako da nisu u stanju sami pronaći izlaz. I opet, naći će se netko drugi... A masa indoktriniranog, fanatiziranog svijeta, okreće se instinktivno obrambenom mehanizmu povijesnoga zaborava svega teškoga, nepodnošljivoga i nedopustivoga u iskustvu sa svoga povijesnoga puta, pamteći samo ono što mu olakšava život s tim osjećajem krivnje. Veza sa stvarnošću je, dakako, pokidana, a takva praksa samoobmanjivanja prenosi se iz naraštaja u naraštaj.

Knjiga prof. Livade dragocjeno je sredstvo otrježnjenja. Naročito za buduće generacije koji neće više biti u prilici ponavljati pogreške svojih prethodnika. Naime, hrvatski narod, hrvatski gradani, žive u surrogat-državi, u državi koja samo po vanjskim obilježjima izgleda kao država. O svemu bitnome za život njezinih gradana, odlučeno je ili se odlučuje na drugom mjestu i bez mogućnosti suodlučivanja. Hoće li s onim povijesnim zaboravom nastupiti i zaborav povijesti, nestajanje u povijesti i pretapanje ovoga maloga naroda u okolne mnogo jače etnicete ili u globaliziranu svjetsku čovječansku masu? Ne vidimo ni kulturnoga, ni socijalnoga, ni političkoga sloja koji bi mogao osigurati kakvu-takvu branu ovakvim ishodom. Svi demografski rezervoari su iscrpljeni, sva kulturno-umjetnička baština je preslabaa, a u naslijedenoj popudbini suviše je nekorisnoga balasta. O ekonomskoj ili vojnoj snazi, smješno je i govoriti. Izgleda, ne preostaje nam drugo nego se tek prilagoditi globalizacijskom rezervatu na koji smo osudeni. Pretvoriti se u turističke čuvare jedne izlišne i nikome potrebne tradicije, u mu-

zealce vlastite povijesti, kulture i jezika (ukoliko moći gospodari ne odluče da se sve to počisti i osloboди prostor za nekog čelično-staklenog mastodonta tko zna kak-vih namjena).

A dok se ta »ljepša budućnost« ne dogodi treba obaviti »veliko pospremanje«. Treba razračunati s vlastitim zaostalostima, s naslagama primitivizma i retrogradnosti, s mentalitetskim ograničenjima i tribalističkim ponašanjima. U ovom poslu veliku i značajnu ulogu mogli bi odigrati i književnici, pa stoga nije točna teza koja se s vremena na vrijeme čuje, kako su književnici (ili umjetnici, uopće) izgubili svaku društvenu funkciju. Dakako, poslu bi trebali prionuti svatko prema svojim sposobnostima, prema svojim nahodenjima, bez diktata i unaprijed određenih obrazaca. Tako bi obavljali posao mnogo korisniji od onoga kojega obavljaju neki matadori suvremene hrvatske književnosti, koji se prodaju po kioscima za sitan novac, poput onih šund-literarnih uradaka koji su se prodavali po trafikama prije i neposredno poslije II. svjetskog rata. Mogli bi uraditi štogod korisnoga za svoj narod! Jer, kako kaže prof. Livada, »Iako su nam svi junaci u literaturi, ratni i poratni, uglavnom oslikani ratnički, prave priče tek slijede. Nadam se kad se prizemljimo i osvijestimo.« A za taj zadatak je potrebno, i umjetničkim sredstvima, razobličiti, ismijati i kritizirati sav onaj talog zaostalosti iz feudalnoga doba, iz pretkapitalističkog razdoblja, sve one mutne i nejasne kompleksne patrijarhalnih autoritarizama, arhaičnih kultova, predodžaba o vojničkoj slavi i snazi, o kulturnosti itd., koji su se vukli i kroz socijalističko razdoblje. Treba rastvoriti hrvatsku ideologiju i izgradivati osjećaj hrvatstva kojega se ne bi smio nitko stidjeti. Knjiga prof. Livade je jedna od onih knjiga koja nam u tome zdušno pomaže, ali i jedna od onih rijetkih knjiga koje će biti čitane i za 50 ili 100 godina (ukoliko se hrvatski bude pisalo i čitalo).

NIKICA MIHALJEVIĆ