

CIJENA 50,00 kn

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

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

Uredništvo Basaričekova 24, 10000 Zagreb

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

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

IN MEMORIAM: BRANIMIR DONAT

- Velimir Visković: Branimir Donat — dobri duh našeg uredništva, 3
Tonko Maroević: Građanin Krupić, otac Dore Donatove, 6
Zvonimir Mrkonjić: Donatovi darovi, 10
Željka Čorak: Umro je slobodan čovjek, 12
Zvonko Maković: Fascinantna širina interesa, 14
Bora Ćosić: Donatu, povrat duga, 16

KLOPKA ZA USPOMENE

- Aleksandar Flaker: Amerika, Amerika..., 18
Helena Sablić Tomić: Privremenost, 37

NIKICA PETRAK (temat priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

- Velimir Visković: Treba govoriti samo onda kad se ima što reći, 48
Nikola Batušić: *Jour kod Rine*, 67
Tonko Maroević: Kako *Mlada okrutnost stari?*, 70
Zvonimir Mrkonjić: Petrakovo *Ispadanje iz povijesti*, 75
Marko Grčić: Majstorstvo personalnog eseja, 78
Branimir Bošnjak: Nikica Petrak: *Ispadanje iz povijesti*, 85
Krešimir Bagić: Između neodređenosti i apostrofičnosti, 88
Pavao Pavličić: Nikica Petrak, *Pričica*, 100
Zdravko Zima: Kako se zatvorio krug, 112
Tomislav Brlek: Petrak i galženjaci, 120

GODIŠTE VIII

Zagreb, travanj–lipanj 2010. Broj 4–6

Marija Mrčela: Pošten udarac izvan brisanog prostora, 125

Nikola Petković: *Tiha knjiga* drugog Nikice, 129

Bruno Kragić: Enciklopedizam Nikice Petraka, 134

BORIS GROYS

Žarko Paić: Čudovišno, 137

Boris Groys: Uvod u anti-filozofiju, 171

MOJ IZBOR

Alojz Majetić: Njegovanje (pre)osjetljivosti, 201

Branislav Glumac: upotriJebni naPici, 204

OGLEDI, ISTRAŽIVANJA

Lovro Škopljjanac: Problemi uspostave kanona na primjerima usporedbe autora iz hrvatske i europske književnosti od 15. do 18. stoljeća, 228

Lidija Vukčević: Topografija osjetljivosti kao ikonografija boli, 248

KRITIKA

Zoran Kravar: Kipar

(*Duško Kečkemet: Život Ivana Meštrovića*), 268

Nikica Mihaljević: Propuštena prilika

(*Boris Maruna: Što je čuvalo nadu*), 272

Sanja Roić: Babilonu usprkos

(*Iva Grgeć Maroević: Poetike prevodenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije*), 275

Damir Radić: Daleko od najboljeg

(*Slavoljub Stanković: Split*), 277

Marijan Krivak: Apokalipsa kao ideologem

(*Andrej Nikolaidis: Homo Sucker: Poetika apokalipse*), 280

Milivoj Nenin: Tinov povratak u Beograd

(*Nedeljko Ješić: Tin Ujević i Beograd*), 284

Velimir Visković

Branimir Donat — dobri duh našeg uredništva

S Branimirom Donatom, našim Tvrtkom, povezuje me trideset pet godina prijateljstva i dvadeset pet godina zajedničkog uređivanja časopisa, najprije *Republike*, a potom i *Književne republike*. Kad mi je uprava DKH 1985. godine povjerila mandat glavnog urednika *Republike*, prvi kolega kojega sam pozvao da mi se pridruži u uredništvu bio je upravo Donat. Zajedno smo osnivali i Hrvatsko društvo pisaca. 2002. godine.

3

Nismo uvijek bili istomišljenici; naši stavovi razlikovali su se kad su posrijedi književne vrijednosti, pa ponekad i političke. Ali beskrajno sam cijenio i volio njegovu strastvenu ljubav prema književnosti, golemo znanje, njegovu spremnost da upoznaje novo i da iz tame zaborava izvlači zapostavljeno... Bio je nemiran duh, vječno radoznao, pun energije. S njim u društvu sastanci naše redakcije nikad nisu mogli biti dosadni.

U javnosti ga je pratilo glas prgavca, bundžije, vehementnog polemičara i oštrog kritičara, a čini mi se da je u toj javnoj predodžbi o »strašnom Donatu« i sam pomalo uživao; međutim, družeći se s njim, imao sam mogućnost upoznati Tvrtku izbliza, drugačijega, mekanijega, čak i nježnog, čovjeka koji se brije o svojim prijateljima, kojemu je doista stalo do zajedničkog dobra, čovjeka nesebičnog.

U doba socijalizma bio je oponent, disident: kao hrvatski nationalist proveo je osamnaest mjeseci u zatvoru; u devedesetima, međutim, nije svoje političko uzništvo pokušao kapitalizirati poput drugih tražeći za sebe povlašteno mjesto u javnom životu. Imao je hrabrosti da potkraj osamdesetih, kao urednik Nakladnog zavoda Matice hrvatske, tiska Tuđmanova *Bespuća povijesne zbiljnosti*, ali devedesetih nije eksplorirao činjenicu da je Tuđmanu pomagao u doba kad su mnogi zazirali od njega, nije se gurao u krug predsjednikovih miljenika. Dapače, otvoreno je pokazivao zazor prema sustavu autoritarne vladavine i poltronstva pretvorivši se postupno u javnog kritičara režima. Po svo-

jem najdubljem političkom opredjeljenju Tvrtko je bio kršćanski socijalist; što znači da mu je ipak na srcu prije svega bilo javno dobro, da je imao smisla za socijalnu solidarnost. Iako okretan, pametan, klikeraš, nije devedesetih krenuo u neki veliki biznis, što se po njegovoј pameti i poduzetničkom duhu moglo očekivati, već je osnovao malu izdavačku firmu Dora Krupićeva, koja je godišnje tiskala najviše desetak naslova objavljajući zapostavljene pisce iz domaće tradicije, sabrana i izabrana djela nekomercijalnih književnika, apartne antologije i zbornike kritičkih tekstova o poznatim piscima, kakve obično priređuju instituti i akademije.

Donat je strastveno volio hrvatsku književnost. I svjetsku, naravno, bio je izuzetno načitan, ali pasionirano je istraživao baš hrvatsku književnost, pronašao zapostavljene i zaboravljene pisce. Pisao je ne samo o glavnim tokovima te književnosti kojima se bavila oficijelna književna historiografija, već i njezinim marginalnim rukavcima.

4 Bio je beskrajno radoznao, volio je otkrivati nepoznate autore, prvi pisati o nekoj zanimljivoj pojavi. Možda nekim njegovim tekstovima nedostaje stilske koherencije, ali uvijek u njima ima mnoštvo zanimljivih ideja. Ponekad kao da je žurio iskratiti gomilu poticajnih ideja poručujući: Eto vam ideje, a sad ih vi elaborirajte!

Bio je dobar poznavatelj suvremene teorije što se očitovalo u inovativnosti njegova interpretativnog instrumentarija, ali nikad nije strogo slijedio jednu kritičku školu. Njegova je kritičarska metoda eklektična: u njoj su stopljeni elementi ruskog formalizma, francuskog strukturalizma, psihoanalize, mitsko–arhetipske kritike i egzistencijalističke poetike angažmana.

Tijekom 80-ih god. XX. st. u Donatov kritički diskurs prodiru elementi impresionizma i beletrizacije, a u njegovim tekstovima počinje dominirati i ideja o isprepletenosti povijesti književnosti s općom kulturnom poviješću, evolucijom društvenih ideja i političkim zbivanjima. Uz mnogobrojne prikaze i eseje o suvremenim hrvatskim pripovjedačima, pisao je i o književnopovijesnim fenomenima. Pritom je uvijek suvremenim književnim fenomenom poticaj novom čitanju povijesti hrvatske književnosti. Arkadijski kompleks u prozi krugovackog naraštaja navodi ga na proučavanje arkadijskih motiva u starijoj hrvatskoj književnosti u knjizi *Unutarnji rukopis* (1972), a pojava naraštaja fantastičara na otkrivanje dotad zanemarena segmenta hrvatske fantastičarske tradicije te objavljanje knjiga o fantastici (*Približavanje beskraju*, 1979. i *Fantastične figure*, 1984) i antologije hrvatske fantastike.

Na početku osamdesetih god. XX. st., kad hrvatski pisci počinju istraživati mogućnosti integracije klišaja trivijalne književnosti u sferu tzv. visoke literature, Donat objavljuje knjigu *Olisbos*, posvećenu »teoriji i praksi književnoga klišaja«. *Unutarnji rukopis* (1972) najavio je kao prvu u nizu studija koje bi cjelovito osvijetlile povijest hrvatske proze i njezinu morfologiju. Knjige o problemima hrvatske proze (*Strujanja u novijoj hrvatskoj noveli*, 1971; *Brbljava*

sfinga, 1978; *Hodočasnik u labirintu*, 1986; *Studije i portreti*, 1987; *Razgo- ličenje književne zbilje*, 1989), premda konceptualno raznorodne i metodološki neujednačene, omogućile su višestran uvid u povijest hrvatske proze. Među prvima je uočio vrijednost avangardnih ranih Krležinih drama (*O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, 1970), ne samo u kontekstu povijesne avangarde već i u obzoru kazališne poetike koja određuje eksperimentalnu kazališnu praksu šezdesetih god. XX. st. Uz radove o hrvatskoj avangardi vežu se i Donatova istraživanja avangardističkih pojava u svjetskoj književnosti (sovjetska avantgarda, dadaizam). Iako je tumačenje poezije marginalno u njegovu opusu, zbirka eseja o pjesništvu *Pegaz ili dada* (1988) predstavlja ga kao kompetentnog istraživača i toga žanra. Važni su i ogledi o mitologiji svakidašnjice, pisani tijekom šezdesetih godina XX. st. (inspirirani u velikoj mjeri R. Barthesom) i skupljeni u knjizi *Osporeni govor ili egzotika svakodnevnog* (1970). Knjiga *Drukčije* (1990) također se veže uz taj žanr, ali je diskurs rasterećen od teorijskih natruha, bliži feltonistici, izravnije polemičan. U knjizi *Crni dossier* (1993) bavi se fenomenom zabrana u hrvatskoj književnosti u doba socijalizma, u *Društvu žrtvovanih hrvatskih pjesnika* (1998) sudbinom hrvatskih pisaca bliskih ustaškom režimu, a u *Politici hrvatske književnosti i književnosti hrvatske politike* (1998) odnosom hrvatskih pisaca prema sferi politike.

Tom impozantnom kritičkom opusu treba dodati i niz antologija, tematskih brojeva časopisa koje je priredio, sabranih djela hrvatskih pisaca koja je uredio, zbornika kritika o uglednim hrvatskim piscima. Donat je stalno rogo-borio protiv tzv. akademske kritike, ponaviše o tome kako pišu štreberski, ne istražuju dovoljno izvornu književnopovijesnu gradu. Nisu ga zanimale akademске diplome ni doktorati. Cijenio je samo ustrajan rad, istraživanje, kre-tanje neutabanim stazama.

Kad danas sabiremo rezultate te iznimne kritičarske karijere, moramo konstatirati da iza Donata ostaje golem opus: dvadeset pet autorskih knjiga i nekoliko vrsnih antologija. Tog oštrog kritičara naše oficijelne znanosti o književnosti s njegovom sveobuhvatnom autorskom i izdavačkom djelatnošću, a i stamenom muževnom figurom, doživljavam kao svojevrsni alternativni institut za povijest hrvatske književnosti.

Tonko Maroević

Gradjanin Krupić, otac Dore Donatove

6

S Tvrtkom sam se družio preko dva desetljeća u uredništvu »Republike«, odnosno »Književne republike«, a ima već gotovo četiri desetljeća od vremena kad sam počešće zalazio u njegov ured u Nakladnom zavodu Matice hrvatske. Sjedio sam s njime još u pokojem odboru i na kakvoj večeri, bio zajedno na književnim nastupima i otvaranju izložaba. Pročitao sam najveći dio onoga što je napisao, a u nekoliko navrata i svjedočio o njegovu radu — istina, češće im provizirajući usmeno na prezentacijama knjiga i obrazlaganju priznanja. Kako je moje praćenje njegova opusa bilo, dakle, pretežno usmeno, u jednoj posveti na knjizi obratio mi se kao »Homeru njegova književno-kritičkog profila« ironično me bockajući što ne sročih određenije svjedočanstvo suputničke zainteresiranosti.

Pokušaj evociranja značajne uloge Branimira Donata u našim životima i u hrvatskoj književnoj zajednici svakako nije prava prigoda da ispravim svoj čitateljsko-pratiteljski dug. Da sam prozno usmjereniji, obdareniji od božice Mnemosine, bilo bi najprimjerenije zaroniti u riznicu sjećanja, iskopati kakvu anegdotu, ispričati poneku epizodu i doživljaj, otrgnuti koji komadić zakačen u »klopki za uspomene«. Ali moj skromni narativni potencijal zastaje pred brdom nagomilanih sati, dana i godina, ne znajući izvući pravu nit, ne umjevši nanizati žive slike proteklih vremena. Preostaje mi samo nabaciti neke asocijacije i pokušati naznačiti neke aspekte po kojima je Tvrko Zane postao jedinstven, teško usporediv.

Ponajprije nas može začuditi, ako ne i zadiviti, raspon njegovih preokupacija i kontrastnost nekih oblika njegova ponašanja. Imali smo čovjeka koji je s jednakom strašcu i kompetencijama bio u stanju pisati i govoriti o kazalištu i o jelovniku, o pjesmama i o prometu, o romanima i o burzi, o slikama i o politici, o radio-emisijama i o glazbi, o novinama i o monetarnim temama, a u svemu tomu zadržati određenu nonšalansu i slobodu baratanja bezbrojnim in-

formacijama. Bio je Tvrtko uglavnom polemičan i opravdano nezadovoljan stanjem — uvijek s uvjerenjem da se može bolje, više, dalje, brže (neslučajno spominjem olimpijske kategorije, da podsjetim i na davnoga sportaša, izdržljivoga plivača u moru slanom i bazenu slatkovodnom, no i plivača u moru raznovrsnih, novonaraslih problema). Bio je Tvrtko također inicijativan i praktičan, spreman pokrenuti nove akcije, krenuti u realizaciju kulturnih i inih projekata, odati se agilnosti u korist bližnjih i dalnjih. Uostalom, zar nije gotovo vlastoručno izgradio vikendicu na Šolti, zar nije također skoro sam nadogradio kat na zagrebačkoj kući, zar nije krenuo u vlastitu izdavačko–nakladničku pustolovinu?

Ali bio je Tvrtko i građanski uglađen i prijateljski obazriv i kolegijalno neposredan, spreman pomoći znanjem i sugestijama, nepretenciozan i samopodrugljiv, gotovo nimalo tašt i nimalo voljan da mu se uračunavaju stećene zasluge. A u njegovojoj biografiji bilo je doista naglašenih krajnosti: od mlađenačkog zatvora, nedovršenoga studija i dugotrajnoga šikaniranja, preko rokambolesknog bijega preko granice i ništa manje uzbudljiva povratka (nakon '71), pa do zamjetljivoga etabriranja u medijima i u društvu, ili sve od etikete hrvatskoga nacionalista pa do temeljne početne afirmacije u srpskim časopisima i kod srpskih nakladnika.

Sudbina mu je potom namijenila korištenje pseudonima. Kao pravi *l'homme du lettre* dobio je *nom du plume*, a to nam omogućuje da lakše kanaliziramo i kristaliziramo suprotnosti njegova bivanja i djelovanja, pripisujući uljudenost i blagost Tvrktu Zani, a žestinu i nesmiljenost Branimiru Donatu. Parafrazirajući glasoviti molijerovski binom (no s obrnutim predznakom) i kombinirajući s njim ime njegove izdavačke prizemnice, a prisjećajući se vlastitoga autoironičnoga kvalifikativa, nazvao bih Zanu–Donata ovom zgodom još i gospodinom Krupićem, naime dostoјnim zastupnikom zagrebačkoga uglednog društva, takoreći naslijednim pripadnikom ceha iz Matasovićeve knjige koju je nedavno odlučio reprintirati.

Naime, duhovito je — s obzirom na izgled — govorio o sebi kao o »krupnoj figuri hrvatske kulture«, pa je možda i naziv svoje nakladničke inicijative skovao ne samo po Šenoinoj nominaciji nego i po aluziji na vlastiti stas. Ali šala o Donatovu fizičkom opsegu višestruko se pretvorila u zbilju njegove veličine, i to ne samo po bibliografskoj jedva preglednoj množini stranica, publikacija, napisanih, priređenih i prevedenih knjiga nego i po specifičnoj i tvarnoj težini njegova interpretativnog i antologičarsko–aksiološkog uloga u domaću i inozemnu književnost.

I dok mnogi danas žale što Donat nije stigao napisati vlastitu povijest hrvatske književnosti, cijelovit i originalan pogled na stoljetne razvojne tokove i markantne ili posebno zanimljive osobitosti, mislim da je mnogo veća šteta što se nije odlučio sročiti memoarsko–autobiografski književni portret. Jer za njegovu kumulativnu povjesnicu imamo brojna zaokružena poglavlja, od Zora-

nića i Nemčića, preko Car Emina i Nazora, Donadinija i Wiesnera, Vide i Messnera, pa svim redom zanemarenih, zaturenih, zatučenih i zabranjivanih pisaca, sve do tzv. hrvatskih borgesovaca i potom stvarnosne proze. No za literarni spomenar Zaneove obitelji i njegova sentimentalnog odgoja ostavio nam je jedino poglavља о petrinjskim susretima i tršćanskim hodočašćima, o zadarskom podrijetlu i korijenima, o domaćim kolačima i nekim kolegijalnim druženjima. A gdje su tu formativne godine, zatvorski mjeseci, urednički dani... gdje su refleksi i refleksije na društvenu klimu rata i prvoga porača, zatim šestoga i sedmoga decenija prošloga stoljeća, na ambijente »Poleta«, »Prisutnosti«, »Krugova«, »Studentskog lista« i gotovo svih ostalih redakcija novina i periodike?

8

Kad je pak riječ o bibliografiji, možda i više od čitave rijeke samostalnih knjiga pamtim nekoliko posebnih intuicija i intervencija. Primjerice, da Donatu dugujemo neke od prvih informacija o ruskim formalistima, o nadrealizmu i dadaizmu, o avangardnom kazalištu, pa čitav zbornik o strukturalizmu (za jedno sa Zvonimirovom Mrkonjićem). Nećemo zaboraviti ni njegovo ustrajno praćenje radiodramske produkcije, požrtvovno sjedenje uz aparat i sažeto komentiranje djela koja su na svoj način obilježila epohu.

Nećemo preskočiti ni prijevode Apollinairea, ni priređivanje desetaka tuđih svezaka, uključujući protagoniste poput Krleže, Šoljana, Slamniga, Paljetka... Nećemo mimoći ni njegovo rano prepoznavanje vizualne, konkretnе poezije ni pravovremeno akcentuiranje fantastične komponente hrvatske književnosti. Pišući s poznavanjem temeljnih teoretskih premisa, Donat nije stvorio niti koristio neku koherentnu metodologiju, a bogme niti slijedio jedinstvenu poetičku matricu. Ako je u književnoj matici prevladavala težnja prema obilježavanju stvarnosti, on se rado okretao prema ludizmu i formalnim istraživanjima, ako se pak pretjerala u evazivnosti i lepršavosti, njemu je palo u zadatak signalizirati vraćanje prema referencijalnosti, zagovarati napast latentnog angažmana. Ipak, njegova temeljna književna orijentacija u znatnoj se mjeri poklapala s »krugovaškim«, modernističkim nastojanjima, s europskim obzorima neoavangarde iz pedesetih i šezdesetih godina, s potrebama i mogućnostima zasnivanja žive nacionalne tradicije eliotovskoga predznaka.

Ostaje mi se još osvrnuti na mali dio Donatova opusa, onaj koji je još potpisivao kao Tvrtko Zane. Riječ je, dakako, o njegovim početničkim radovima, o prvim prikazima u kojima je pokazao izniman senzibilitet i odlučnost suda, prepoznavajući među prvima poeziju Ivana Slamniga i Bore Pavlovića. Prigodom proslave Tvrtkova 70. rođendana imao sam zadovoljstvo na ovom istom mestu pozdraviti točnost njegovih formulacija i vrijednost pionirskih afirmacija, pravi prolegomenon budućoj impresivnoj književnokritičkoj karijeri. To je ujedno bio i jedini tekst koji sam o Tvrtku napisao, ako ne računam izdavačku recenziju za knjigu »Pegaz i Dada«.

Svodeći ovom zgodom saldo Donatova kritičkog opusa, s odgovarajućom pristranošću i mrvicu zavisti, mogu reći da ga prvenstveno doživljavam kao jednoga od ranih i najlucidnijih pratitelja suvremenijega hrvatskoga pjesništva, kao čovjeka koji jest sačinio antologije ekspresionističke i secesijske dionice, te panorame niza avangardnih pokušaja, ali nam je ostao dužan obećane hrestomatije tzv. lakog stiha i mogućega pregleda recentnih inovativnih tokova (za koje je uvijek pokazivao iznimnu znatiženju i sklonost, načinivši u nekoliko navrata skice raznih tendencija, uključujući fenomene pjesme u prozi).

Spomenuh mrvicu zavisti, a to se odnosi na činjenicu da je Tvrtnko uspio adekvatno popratiti i profilirati nekoliko iznimno apartnih dionica hrvatskoga pjesništva, do kojih i ja naročito držim i o kojima smo višekratno razgovarali. To se odnosi na stihove i lirske ulog Radovana Ivšića, Bore Pavlovića, Krune Quiena, Irene Vrkljan i Zvonimira Goloba (pa i nekolicine drugih, kojih je start iz četrdesetih godina zakočen i nenastavljen — recimo: Košćaka, Brodnjaka, Kosa, Ivaštinovića, Skračića, koji su mogli biti pravi most između predratne hermetičko-nadrealne opcije i »odleđivanja« pedesetih godina). Povjesničarska strast i dokumentaristički eros i etos gonili su Donata da zaviruje u sakrivene i tabuizirane kutove, ali ga je pritom vodio i neosporan poetski nerv, neiživljena potreba autora koji je također — u mladenačkom »Poletu« — započeo svoje javljanje stihovima. Moje sjećanje na Tvrtnku, stoga — i ne samo stoga — zadržat će trajno i stanovitu lirsку notu, pamćenje suputnika po bizarnim afinitetima.

Zvonimir Mrkonjić

Donatovi darovi

10

Svoja sjećanja na Tvrтka počet ћu mogućom podjelom na ljude koji samo uzmaju i one koji daju. Tvrтko je svakako spadao među ove potonje. Za njegovo ime čuo sam prvi put krajem pedesetih godina iz usta lokalnog splitskog staljinista Živka Jeličića: on se, naime, hvalio kako će javiti časopisu *Delo* da se u onom kome su počeli objavljivati priloge pod imenom Branimir Donat krije ustaša Tvrтko Zane. Srećom, Tvrтko je mogao uvijek više napisati no što su ga mogli denuncirati. Otada njegovi poticaji i ideje koje je širio, knjige kojima nas je darivao pratili su me godinama. I danas čuvam kalendar sa šarenim grafikama Minnesängera koji mi je darovao kao ostatak svog neostvarenog projekta antologije trubadura svih europskih naroda. Bio bih sretan da mu se mogu zahvaliti svojom antologijom trubadura koja izlazi iz tiska ove jeseni. Nasuprot filozofičnosti, impresionističkoj histeričnosti i poetskoj apstraktnosti naše mladenačke kritike, Tvrтko nas je, na tragu ruskog formalizma i strukturalizma, poučio da kritika nije filozofija ni kritizerstvo, nego umijeće konkretizacije iskustva čitanja; da kritika počinje razvrstavanjem i dekonstrukcijom. U svemu tome mogli smo učiti od njega makar on nikada nije imao ni najmanje ambicije da nekome bude uzorom. Status građana drugog reda koji smo dijelili s njim omogućavao nam je barem miran i slabo nagrađen rad, ali nitko nam nije mogao programirati ideje i knjige koje smo čitali i o kojima smo pisali. Krajem 60-ih godina podupro je svojim tekstovima konkretističke tendencije u našoj suvremenoj poeziji. 70-ih godina u angažmanu za hrvatsku ideju držao se granica kulturnog projekta, ali, kao što se to pokazalo ne tako davno, bio je protiv politizacije i kad je ona dolazila pod plaštem hrvatstva. Neću nikad zaboraviti Tvrтkov iskaz da je on jedan posve mali Hrvat, dakako za razliku od većih koji su se razmjerno s formatom množili. Naime, s dolaskom hrvatske države nastupili su novi problemi s pridjevom hrvatskim u komparativu i superlativu. Tvrтko se zadovoljio svojom malom nakladnom kućom u kojoj je

izdao brdo knjiga, među kojima sjajnu *Antologiju ekspresionističke poezije*, Šopove proze, ranog Boru Pavlovića i jednu od najboljih hrvatskih proza, *Heilozina pisma Abelardu* Dunje Robić. To je dakako samo iverje prema raznovrsnosti i opsežnosti korpusa cjelokupnog djela kojemu bi se morala odužiti matična ustanova gdje je proveo najbolji dio svog radnog vijeka. U svojim kolumnama uzgajao je skepsu i jetki humor kao narodno zdravlje potrebno jednom narodu da preživi. U svemu što je činio bilo je na pretek životne radosti i interdisciplinarnog smisla za detalje koji život znače.

Stoga sjećati se Tvrta znači i značit će nam, u kojoj god se situaciji našli, održavati tu radost.

Željka Čorak

Umro je slobodan čovjek

Branimiru Donatu, Tvrtku Zane, 20. travnja 2010.

12

Čast koju mi je ukazala obitelj Zane produžetak je časti i povlastice što sam je imala dijeleći s njima nešto svagdanjeg života. Točnije bi bilo reći blagdanskog života, jer je njihov dom u stanju ma iz kojeg dana i ma iz koje okolnosti proizvesti prijateljski blagdan. Ovih nekoliko riječi kazat će dakle u ime prijatelja Tvrтka i Zorke, onih koju su se, istina, dodirivali u literaturi od davnih vremena — recimo »Telegrama« i »Kritike«, da ne spominjemo drugo — ali se nisu pogubili ni u poodmaklim godinama, kad je to tako lako: iz samoobrambene sebičnosti, iz hipertrofiranog osjećanja dužnosti, iz uvjerenja da smo zainsta ono čime nas čini privremena moć — i koliki sve razlozi postoje za razlaze i samoću.

Tvrтko Zane, Branimir Donat, imao je toliko obratnih tendencija za život s drugima. Život s drugima, među ostalim, civilizacijska je tekovina. Kultura može biti hrapava, civilizacija je uvijek uglađena. U ovoj zemlji u kojoj civilizacija hlapi onoliko koliko prnevijera javnog dobra postaje standard, Tvrтko Zane, Branimir Donat, bio je mјera civiliziranog čovjeka. Nije morao gubiti vrijeme na kupovanje baštine, a tu je preskočenu stepenicu upotrebljavao za interes usmјeren drugima. Mnogi su živi i mnogi mrtvi pisci, i ljudi uopće, doživjeli od njega pravdu — i onda kad za svoje davanje nije ni mogao ni htio očekivati ni probitak niti uzvrat.

Kao što u literaturi nije bio rob metodološkog zakona kadra, nije život svudio na literaturu. Njegovi su interesi bili neiscrpni i međusobno vezani. Zanimala su ga razna stvaralačka područja, a uvid u njih — spomenimo samo likovne umjetnosti — omogućavao mu je onda čitanje stila, razdoblja, epoha: sjetimo se koliko je pridonio razabiranju nadrealizma, ekspresionizma, secesije...

Ne mogu sada dakako zaboraviti njegov secesijski ormar, oslikan od Roberta Auera, koji je putovao po raznim izložbama, ali ovom zgodom ukazuje

na nešto drugo osim na svoje stilsko porijeklo. Vrhunska umjetnost u dnevnoj uporabi; »egzotika svakodnevnog«; istraživanje nadgradne dimenzije trivijalnog; širenje polja kritičkog interesa. Visokoestetizirani hedonizam među mnoge je naslove što ih je Branimir Donat objavio ubrojio i klasično djelo Bril lat-Savarina.

Poznat je interes Tvrta Zane — Branimira Donata za takozvane male, ili rubne, ili zapostavljene pojave naše književnosti, povijesti i kulture. Status političkog zatvorenika nije od njega stvorio političkog profitera, nego je dodatno motivirao njegovu pravednost. Oslobođen predrasuda, tražio je vrijednosti na svim pozicijama, i nije mu bila potrebna teorija pomirenja da bi u praksi ulagao u ono do čega mu je bilo istinski stalo — u dostojanstvo Hrvatske. Njegov interes za rubno, zapostavljeno ili prognano bio je autentični interes za ljudska prava koji nam je svima širio prostor postojanja.

Ako Hrvatska, koja ne zna što je, traži elemente definicije, jedan joj se, odlazeći, približen beskraju, upravo ukazuje u svom sjaju. Ta sarkastična dobrota, koja je smisljala naslove poput »Usavršavanje pogrešaka«, ta cinična nježnost »Hodočasnika u labirintu«, taj izoštreni sluh za »Brbljavu sfingu«, ta, u biti, aristokratična skromnost, sada su ovdje da postanu baština. Umro je slobodan čovjek. Jedan od najslabodnjih s kojima smo živjeli. Slobodu nije ponio sa sobom. Sa svakim od nas on je šalje kući.

Zvonko Maković

Fascinantna širina interesa

14

Pročitaju li se komentari koji su ovih dana napisani u povodu smrti Branimira Donata, dvije se osobine u njima naročito ističu. Govori se o Donatovoj radosti i o njegovoj svestranosti. Zaista, ne znam niti jednoga drugog suvremenika koji je tolikom energijom pratio književnu produkciju ne samo vlastita vremena, nego je istom strašcu istraživao i ono što su prethodnici, pa i svi drugi, ostavljali na margini, prepustali zaboravu. Potreba da se dokumentira, da se ispita, štoviše da se vrednuje nečije djelo, pripadalo ono velikanima ili onima koji su u književnost često znali ući slučajno i ostaviti iza sebe nezatan trag, to je osobina koja me je u ovoga velikoga istraživača književne, pa i opće kulturne baštine osobito znala zadiviti. Dvadesetak knjiga koje je iza sebe ostavio, brojne antologije i zbornici, tek su malen ukoričen trag iznimno bogate spisateljske djelatnosti Branimira Donata. Ono što je ostalo izvan koriča, rasuto po novinama i časopisima čini mi se da nam još cjelovitije otkriva njegovu pravu osobnost. Otkriva nam nešto što imaju samo rijetki. Donat je živio s vremenom, a ne izvan njega. Nalazio je u svakodnevici baš kao i u književnom tekstu poticaje koje drugi nisu zamjećivali, i tim je poticajima znao dati osobni pečat. Bio je među prvima koji je istom ozbiljnošću, pa i strašcu istraživao književnu avantgardu, kao i klasične radeće na izdanjima *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Donat je bio prvi u nas koji je prepoznao generaciju dvadesetogodišnjaka koji su u fantastici tražili bijeg od hladne i krute stvarnosti ranih sedamdesetih. Bio je prvi u našoj sredini koji je kriminalističkome romanu posvećivao istu pažnju kao i književnim međašima. Koji je u trivijalnome znao prepoznati vrijednosti koje nitko drugi tada nije prepoznavao. Bio je prvi koji je u eksperimentu znao prepoznati buduću vrijednost. Koji je u konkretnoj i vizualnoj poeziji otkrivaо i nešto više od igre, a da je pri tom i igri dao značenje koje ona zaslužuje u književnome i svakom drugom stvaralaštvu. Širina interesa bila je u Branimira Donata upravo fascinantna.

Baveći se najviše književnom baštinom, Branimir Donat književnost nikada nije razumio u uskim okvirima. Promatrao ju je i interpretirao isključivo u širem kontekstu, pa bio to kontekst koji pripada kulturnoj sferi, ili sferi političke, zabrana, prekoračenja svih vrsta.

Danas kada se opraštamo od velikog književnika Branimira Donata, treba svakako istaknuti i nešto što pripada njegovu drugome polu, točnije njegovoj pravoj osobi kojoj je ime Tvrko Zane. Pod svojim pravim imenom Donat je objavio tek mладенаčke tekstove koji čine malen dio njegova fascinantnoga opusa. Međutim, Tvrko Zane je iza sebe ostavio nešto što pripada, rekao bih, usmenoj predaji. Bio je revnosni posjetitelj svih kulturnih, i ne samo kulturnih događaja. O svemu je znao zauzeti stajalište, sve je znao povezati usporedbama ili upravo fascinantnim poznanjem onih područja koja se često nazivaju trivijalijama. Iz tih resursa Tvrko Zane stvarao je jednu paralelnu kulturnu povijest naše sredine koja će njegovim odlaskom, zapravo, jednostavno isčezenuti. Ne poznajem, naprosto, nikoga drugoga među nama koji smo ostali nakon Tvrkta, a kojima bi znanje tih malih povijesti bilo tako svestrano, tako duboko, a pripovjedačke sposobnosti tako kvalitetne. Tražeći po zaboravljenim i odavno nečitanim knjigama, časopisima i novinama krhotine nečijih skromnih opusa i ubličavajući iz tih krhotina sustav, čini mi se da je mogao samo netko tko se nastojao suprotstaviti zaboravu. Branimir Donat to je činio ispisujući stranice svojih tekstova od kojih će ponekad nastati i knjige. Tvrko Zane to je činio govoreći drugima o svemu što je vido, čuo, pročitao i dopunjavao to podacima s marginе. Podacima koje je on i vrlo, vrlo rijetko tko drugi još znao i pamtio. I u jednome i u drugome, i u pisanom djelu Branimira Donata i u usmenome Tvrkta Zane vidim, zapravo, jednu istu osobinu, štoviše strast: odupiranje zaboravu. U vremenu koje devalvira pamćenje i ulaguje se zaboravu, odlazak Branimira Donata i Tvrkta Zane stoga i predstavlja gubitak čije ćemo pune težine biti svjesni možda tek kasnije.

Bora Čosić

Donatu, povrat duga

16

Kad se po davnoj ulici beogradskoj, Kneza Mihajla, iz daljine ukazivala ova marcijalna prilika, odevena u svetlo, i sa mašnom ispod grla, bilo mi je kao da se obistinjuje lirska Krležin san o Zagrebu, beloj lađi, što je doplovila do zidina Singidunumovih. Jer Donat je u moj negdanji grad donosio više no mnogi, onaj svoj, — dovučen kroz ravnici koja je treperila među nama. Potom se penjao u uredničku sobu Miloša Stambolića, tamo u Nolitu, na trećem spratu iznad Terazija, zauzimajući svojim volumenom veći deo prostorije. Ne samo onim stasom, gorostasnim, no i jednom poplavom govornom, punom ideja, opaski, žive proze vlastitog jezika. Donoseći svaki put nešto novo, kao predlog, doprinos našem dugotrajnom dijalogu. Nije li, među komentatorima lude porodice koja se ugurala u svetsku revoluciju, možda prvi čitao tu knjižicu kao rukopis pop-aristički.

Potom su zagrmeli topovi naše srpske braće, njihove musave granate padaile su i po gradu Karlovcu, godine 1993, kada sam onuda, u nesigurnom autobusu, rovinjskom, putovao na jednu zagrebačku promociju. Tamo, sa »Dnevnikom apatrida« u ruci, dočekao me je Donat, istim onim osmehom, beogradskim, iz Stambolićeve sobe, i sa ulice ispod kneževog spomenika. U tom smutnom vremenu, punom nejasnoće, pred stotinak osoba, lišenih predrasuda, tvrdio je Donat da pred njima stoji ne samo srpski, nego i hrvatski autor.

Koji dan kasnije potvrdio je ovo, donoseći mi u jednu zagrebačku kavanu vrećicu punu primeraka »Doktora Krleže«, nadenih u nekom podrumu. Rekao je da to nije znak kako je neko to beogradsko izdanje odbacio u jednu šupu, možda su samo želeti da je sačuvaju od bombardovanja. Redajući ove knjižurine po stolu kao cigle, Donat je gradio onaj put što je među nama i onako postojao, ma kako bedasto zvali ga u vreme optimističke socijalističke carevine.

Sve ovo govori kako se Donat u mome životopisu uvek pojavljivao kao darodavac, makar već i svojom pojavom nalikovao Deda Mrazu, što ga u njegovom gradu danas zovu Djed Božićnjak. Silnu vreću imao je taj vedri stvor na ledima, bilo je samo pitanje kome će u naručje istresti je. Mislim kako mu mi, darovani iz te vreće, malo čime smo uzvratili. To makar sad pokušavam.

Klopka za uspomene

Aleksandar Flaker

Amerika, Amerika...

Zvjezdani gradovi, američki zapravo

18

Na nebu sam moćan, premda pijan, mornar
naručujem vjetar i promjene vremena.

Na zemlji sam bolestan i skroman
pod mračnim nebom u skrovištu tjemena.

Mi, koji smo prazni, da zemlja bude puna
mostovima, motorima i umjetnim ledom,
lutamo pustim pejzažem između tisuću luna,
njegujući svoju nemoć da objasnimo nebo.

(Antun Šoljan, *Kapetani neba*)

Dakako, Šoljan prostor slobode traži i nalazi u morskoj plovidbi, pa je opreka zemlja — nebo prispolobljena takvoj motivici, ali je nebo prostor »mračan«, pust i nepoznat. Bitno je ovdje osporavanje zemaljske civilizirane »pravnine«. Tako je i u odista »zrakoplovnom« sonetu o *Nebeskim putnicima*, koji poslije slijetanja

... žure opet nevidljivim mostom
Da nadu neki ničiji međuprostor
Bez jeze zemlje i tjeskobe neba.

Ludistički su u tom »zrakoplovnom« nizu već stihovi koji Tonku padaju na pamet *U zrakoplovnom zahodu šezdeset osme* kad lirska subjekt iz »tjeskobe neba« s guštom piša po »jezi zemlje«, a pravi epitaf čitamo u pjesmi posvećenoj smrti Bepe Pupačića u »avionskoj nesreći« na Krku 1971. Šoljanov je tjeskobni ludizam presahnuo. Nema dvojbe, pedesete su i šezdesete kao vrijeme pravih jet-ova i kozmičkih ekspedicija morale ponovo skrenuti poglede prema nebu. Jedna je od najboljih novela ruske proze u trapericama, *Na pola*

puta do mjeseca Vasilija Aksenova, također složena na opreci avionskog svijeta visoke tehničke civilizacije (TU-104 u SSSR-u) i zemaljske bijede (ruskog koloza!). Nadomak smo Mjesecu, ali nikud iz našeg primordijalnog mentaliteta!

O »zrakoplovnoj« poetici

Zrakoplovno je viđenje svijeta promovirala 1913. avangarda. Te je godine Apollinaireova *Zona*¹ dosegla nebeske visine sve do Krista koji je nadmoćan stroju, ali se ispod njega *aeroplan* može bratimiti (»u svemiru«, zar ne?) sa svijetom egzotičnih ptica, a tek se onda »zona« spušta na zemlju i obuhvaća locuse pjesnikova života s navođenjem realnih toponima. U biti aeroplan postaje *vehicle* globalnosti. Međutim, gradovi na zemlji (Pariz, Prag, Marseille, Amsterdam) nisu viđeni iz zrakoplova, kao što su to *à vol d' oiseau* gledani s crkvenih tornjeva. Poetika, koje je oruđe avion, krenula je u drugom smjeru.

U Rusiji je 1913. godina također obilježena pojavom zrakoplova. Malevič, koji je bio na putu svladavanja zemljine teže — kao Chagall i Kandinski koje je upravo zbog toga zanijekao Krleža, te je godine stvorio svog *Aviatora*. Ali zrakoplova na platnu nema! Vidimo rusistički obučena Europljanina s cilindrom (!) samo što se on u stojećem stavu odvojio od zemlje, a možda odbačena karta (tref!) sugerira rizičnost profesije. Navodno je sliku inspirirao »futuristički« pjesnik i pilot Vasilij Kamenski. U njegovim memoarskim zapisima možemo pročitati da su te godine »avijatori« prezентirali zrakoplove različitim tvrtki, znali ginuti u različitim vratolomijama *loopinga*, a tada bi u zračne luke u nastajanju dolazio dokoni velegradski svijet. I briga Kamenskog za »ptičji« pogled na zemlju! Pariz se pojavljuje samo na tren: »kao da se okrenuo naglavce i nije se kao divovska lada«. Važnija je bila publika: u njoj je viđio Anatolea Francea, Maeterlincka, Pierra Lotija, Bergsona, Gerhardta, Hauptmanna. »Neki su od njih letjeli na biplanu Henrika Fahrmana kao putnicil!« Euforija pri pogledu na grad hvata ga tek u Beču, a zatim slijedi krah u Częstochowi: blizina smrti. I konačno: oporavak i pristupanje Majakovskom.

Aviator Aleksandra Bloka iz 1912. potvrđuje Kamenskog. Pjesma se gradi na elementima bajkovitosti, ali sadrži realni pogled »letača« na zemlju i kata-

19

1 Već je prije *Zone* Apollinaire napisao pjesmu *L' Avion* (1910). Pozivajući se na Adera, koji je uveo u opticaj riječ avion, smatra da bi ta riječ zadovoljila Villona i ući će u budući rimarij. Ime je »oruda koje nas vodi u nebesa /.../ ptice u prostoru / francuska je riječ koja pristaje našim ustima«. Ne spominjući prijašnju riječ, prigovara joj »težak hijatus« i nespretnu duljinu. Dakako, riječ je o **'aéroplanu'**.

Tuđica »avion« ušla je i u hrvatski jezik. Međutim, u šestom razredu gimnazije u Križanićevoj, predajući hrvatski, profesor Drvodelić, obrazovan na engleskom jeziku, upozoravao nas je da riječ »avijon« znači zapravo ptičurinu, da su je prihvatali frankofilski Srbi, ali da hrvatskom jeziku odgovara europejizam *aeroplan*. Usprkos svemu, u govoru se održao *avion*; *zrakoplov* ga nije spustio na zemlju.

strofu s obraćanjem »avijatoru« koji gine da udovolji »ljubičicama očiju« prodajne žene, s time što posljedna strofa nagovješće »buduće ratove« i pilote u službi »dinamita«. Rat 1914. ostvarit će slutnje: grafička mapa *Rat* Natalije Gončarove realizirat će »zonus«, ali u tanatopoetičkom viđenju *Andela i zrakoplova* u nebeskom kovitlacu!

Obnovu civilizacijske euforije ruske avangarde donijet će *LEF* Majakovskog. Sergej Tretjakov 1928. objavljuje feljton *Kroz neobrisane naočare* kao prikaz zemlje, viđene iz aviona. Predlaže dvije mogućnosti: metaforički prijenos viđenoga ili pak studiju socijalnih odnosa viđenih iz zraka. Iz visine se kao kroz obrnuti dvogled usitnjeno vide vlasnički odnosi na zemlji: vidi se njihova bit! Međutim, i taj let svršava havarijom! Pokušaj nove aeropoetike zaustavljen je iznad Harkova; do kavkaskih hridi zrakoplov nije stigao.

Krležin »letopis«

20

Samo godinu dana poslije neuspjela pokušaja Cesarčeva znanca, Krleža objavljuje putopis *U zraku* ili *Letimo nad Panonijom*. Taj se »letopis« temelji, međutim, na otkačenosti motritelja koji se, uzletjevši na 300 metara (sic!), našao »visoko iznad svega što je od tog trena značilo naš takozvani pogled na svijet«. Perspektiva se tako stubokom mijenja i vidričevsko imenovanje pokrajine (*Ex Pannonia*) povlači za sobom latinske toponime — od Andautonije do Acquae Jassae i Vallis Aureae, pri čemu se podvlači tisućljetna opstojnost životnih uvjeta u »panonskom blatu«. Završnica je katastrofična: »danас letimo mi ..., a sutra će grmjeti teški, tromotorni bombarderi, a između Save i Drave dimit će se pod nama crni, okomiti dimovi požara i katastrofe...«!

Dakako, »letopis« je do žanra uždigao Antoine de Saint-Exupéry, linijski pilot koji je vjerodostojni doživljaj letenja kao junačkog podviga pretvorio u lirske stranice proze, pune divljenja prostoru otkačenosti od zemlje, klimatskih i meteoroloških uvjeta ispod oblaka. Ali u svom lirizmu pisac u *Noćnom letu* (1931) ne napušta metaforu plovidbe prema »sretnim otocima« i poredbi sa bajkovitim svijetom »čarobnih gradova« sa skrivenim blagom u kojemu su piloti »beskrajno bogati, ali ipak osuđeni«!

Letimo nad Amerikom

Imantanjam jamačno čovjeku »strah od letenja« svladao sam već u 50-im, naivno strahujući da Swissairov zrakoplov (na propelere!) ne udari u stijene Jalovca koji nam se »ispriječio na putu« u Zürich ili da u oluji na povratku grom ne udari u avion, još uvijek »lagan kao gitara« (Krleža). U Frankfurtu sam se, pak ulazeći 1973. u Pan-Americanov Boeing, prepao težine grdosije (kako to može letjeti?). Osim toga, kasnili smo u polijetanju jer je mašina bila u defek-

tu (utješno: bolje je da je poprave na zemlji nego u zraku!), pak smo pijuckali nepoznati Europejcima *ginger ale* i dočekali pozitivne vibracije. Naravno, *Lufthafen* je ostao za nama, kratko smo letjeli iznad Europe, a onda je došla nadoceanska dosada sve dok se ispod nas nije zabijelilo novo kopno: prepoznavali smo led Grenlanda ili New Foundlanda, pratili svjetlosne senzacije kretanja prema zapadu: sunce je već negdje zalazilo, smračilo se i odjednom smo se našli iznad milijuna svjetlosnih točki. I tu je zrakoplov »stao« (kako je mogla ta gromada stajati u zraku?), a pod nama su se micala svjetla — i to je trajalo nesnosno dugo, a naš je imaginarij već slutio Manhattan! Ostalo već pripada drugoj operi: *taxing* je završio!

Što pak znači »letjeti iznad Amerike kao takve« doživio sam u proljeće kad sam poletio iz N. Y. u L. A. Smjer je bio suprotan označenom u pjesmi koju nam je pjevao Pete Seeger u Yaleu; poznamo je: »From California to New York Islands«, ali sam pripremio fotoaparat za snimanje **prave** Amerike. Kako je, dakle, izgledala »prava Amerika« izvan jake europske istočne metropole i kućica u colonial style-u unutar New Engлага? Visio sam na prozoru spremam za slikanje, ali nije bilo sve negdje do Velikog kanjona Colorada i pu-stinjskog žutila pogodnih objekata. Vladalo je zelenkasto sivilo ispresijecano nekim golemin Mark Twainovim i Paul Robsonovim rijekama, pa ipak: ispod nas promicali su neki gradovi, jednolično tužni, planirani, jamačno, po istom obrascu u vrijeme ekonomskog uspona. U pravilu, kraj ovih gradova znale su zasjati zmijolike srebrnaste rijeke, nedaleko od njih dizale su se visokogradnje, pa je nekada u hipu zablijesnuo odsjev koje sunčeve zrake, ali najdojmljivije je bilo zrakasto zvjezdoliko širenje — od središta u nedogled. Ti su gradovi američkog *midwesta* nalikovali na mnogokrake zvijezde što je podvečer dolazio još više do izražaja: one su se palile poput zvjezdica obasjanih svijećama na božićnim jelama. Dakako, geometrija američke državotvornosti nije ni o čemu odlučivala. Samo po turbulencijama (*fasten seat belts!*) znali smo da letimo već iznad *Rockies* i da ćemo prijeći granice Colorada ili Arizone i spuštati se sve bliže smedim kalifornijskim pustinjama, a zatim doživjeti još jednu američku fascinaciju: ne, iznad LA zrakoplov nije »stajao«, srušao se u zračnu luku grada koji nikako da pokaže svoje međe: trajalo je to beskrajno dugo kao što je beskrajno dug grad tako da nam se čak uzvik »more — more!« nije mogao oteti! Dakako, iz zraka se ne vidi da Mulholland Drive ipak dijeli glavninu grada od San Fernando Valley. Zvjezdani su gradovi ostali za nama... Međutim, srodnost je ostala: stisnut između gorja i oceana, grad se širio, poput Rijeke ili Splita, u obliku palačinke, ali se nije smio dizati u visine. Zadržao je ipak nekoliko nebodera koji su označili *down town* kao zvjezdanim gradovima i rastegao se u prizemnicama do dalmatinskog San Pedra ili elitne Pasadene — i dalje, duž Pacifika. Nedostajala mu je Dioklecijanova palača!

Samo jednom određena mi je kraća putanja: polarna koja je dokazivala da je Zemlja zaista okrugla i najbliža je bila doživljajima Saint-Exupéryevim. Ali jednom sam imao i *over stop* koji me je mogao uvesti u veći »zvjezdani grad«. Međutim, vrijeme je bilo nepovoljno, tmasti su oblaci priječili vizuru, pa se u

luku Kansas City zrakoplov spustio bez očekivane senzacije. Moja je destinacija bila blizu. Potražio sam uobičajeni *limo* i odvezao se do Bloomingtona, Indiana. I ovdje sam doživio Krležu! Naime, cesta je bila uska i blatjava, teška limuzina gazila je pravo panonsko blato! Sletjeli smo u američku Panoniju, ali bez tragova rimskog limesa. Iz magle se, međutim, odjednom digla velika tvrđa: Indiana University. U Yaleu su me bili upozorili: ovo sveučilište sponzorira Pentagon. Zgrada je bila masivna i pred njom je stajao spomenik vojnicima. Prije mene tu su gostovali profesor Badalić i Ivan Slamnig. Ja sam pak nastavio lokalnim zrakoplovom u Chicago; vrijeme je bilo povoljno i razabirala se agrarno-industrijska struktura krajolika sve do neboderske aglomeracije *down towna* koji se odražavao u modrini jezerske vode. Izvan njega, prizemni se grad, ranjen u crnačkim nemirima, i ovdje širio u nedogled...

Rusiju sam iz zrakoplova upoznao kasnije — s bitnom razlikom: prepoznavao sam već viđeno iz vlaka. Ali jednom sam, vraćajući se s izleta na kanal Don — Volga u Stalingrad, gledajući s brežuljka na more prizemnih brvnara, viknuo: »pa to vam je Amerika!« Moj se vodič uvrijedio. Mislio je da se rugam Rusiji. Ali se usporedba nametala. Uostalom, moj prijatelj Riccardo me je već u Yaleu upozorio: »znaš, Amerika, je slična Rusiji s time da je Amerika — sve više Rusija, a Rusija — sve više Amerika!« Ovaj se »štros« obistinjuje. Dok je hora — u Rusiju valja putovati (spavaćim) vlakom!

P. S. — On the road

Europljanin smatra da je na putu pristojno posjećivati muzeje. Pridržava se toga i u Americi. I dakako, susrest će se prvenstveno s europskim slikarstvom. U New Yorku će u MU-MO »otkriti« izbjeglu od nacizma Kleeovu *Vokalnu lepezu pjevačicu Rose Silber* kojoj se Krleža bio divio u berlinskoj Nacionalnoj galeriji 1925, a u galeriji Yaleova sveučilišta zapanjen može ostati gledajući Van Goghovu *Noćnu kavanu* u kojoj je Mandel'štam, posjećujući u Moskvi Muzej zapadne umjetnosti, video ajeršpajz (turcizam: kajgana!). Prodali Sovjeti za valutu! I on će se zapitati: a gdje je američko slikarstvo? Naravno, njemu će se po umjetničkim europskim paviljonima servirati Andy Warholove konzerve i nizove Marilyn Monroe uz *Coca-Colu* i *McDonald'sa*. Međutim, rijetko će koji Europljanin otići u Whitney Museum koji okuplja nacionalno slikarstvo. U tom Whitney Museumu porazila su me platna Edwarda Hoppe-ra: prazne željezničke stanice, dugačke sive ceste s ritmom telegrafskih stupova. Osjetio sam draž *prave* Amerike otuđene i osamljene ljudskosti. Takve kakvu sam video leteći nad zvjezdanim gradovima. One između kvarta Venice u LA i Brooklyn Bridgea kojemu se divio Majakovski.

Ali je potvrđio moj dojam redatelj filmova *Paris — Texas* i *Nebo nad Berlinom* (s andelima!). U fondu leningradskog Ruskog muzeja naišao je na sliku u kojoj je prepoznao svoju Ameriku, njezin *midwest*. Bila je to slika poznatog sovjetskog socrealista Aleksandra Dejneke, naslovljene *Mount Vernon Highway* iz 1953. očaran slikom, nazvao je Wim Wenders Dejneku »velikim, pre malo poznatim, egzemplarnim slikarom 20. st.«. Bila je to siva, obična cesta!

LETTERS TO AMERICA

Dragi Aleks,

Jamačno si ipak primio kopiju mog odlomka s napomenom o našoj »telepatiji« premda nisam dobro čuo *spelling* Tvoje adrese. Usljedilo je, naime, Tvoje pismo u kojem ne reagiraš na moju pošiljku »zagrebačkog« poglavlja moje »autotopografije« nego nudaš mi svoj kratki »curriculum vitae« iz kojega se vidi da si uz stanovite početne teškoće u biti ostvario Tvoj (a možda i naš?) AMERICAN DREAM. Kao da Ti se sav život kretao uzlaznom linijom, pa čak i ratno razdoblje spominješ kao neki *Voyage to France and Germany*, da parafraziramo Sternea, ili pak kao odskočnu dasku za olakšani studij. Jednako je i s obiteljskim životom, kao da je posut cvijećem koje u uvodu i spominješ kao neki životni floreal iz vremena bečke secesije (na nju nismo ni ovdje imuni, pa promatram jorgovan u susjeda, tekomu i gliciniju na mojoj terasi, a sve je na njoj obraslo kanadskom divljom lozom koja će me uskoro štititi od vrućine!).

Izrazio si želju da nešto čuješ i od mene. Bit će kratak jer ćeš o tome čitati uskoro više u knjizi koju pripremam. Za sada dakle, samo kratki moj

23

• Sažetak

Dočekao sam 1939. Ferije sam proveo u Poljskoj i vratio se neposredno pred rat pun dojmova. Novi semestar počeo je osnutkom Banovine Hrvatske (dobra vijest), ali i Hitlerovom najezdom na Poljsku (loša, ali očekivana vijest). Dakle, dani puni strepnje provedeni uz radio (Varšavu i BBC), poraz poljske armije, a što je bilo još gore: pakt Molotov–Ribentrop i podjela Poljske, s time da je moj rodni grad Białystok postao glavnim gradom Zapadne Bjeloruske SSR. Sve je to trajalo 17 dana. Naprotiv, dolazak HSS na vlast obećavao je više demokracije, građanskih sloboda, što se dijelom počelo i ostvarivati. Mlada je generacija živnula, ali se u razredu osjećao neki raskol: jačala je ljevica (Alel, Božo Šestan, Danko Grlić i dr.), ali se pojavila i desnica, zvali smo ih tada »frankovcima«, za ustaše nije nitko čuo... Međutim, ja sam tada bio obuzet poljskim stvarima: iz Poljske je bježao moj brat i njegovi kolege, stan nam je bio pun izbjeglaca, moja se mama brinula za privremeno udomljavanje izbjeglica u Zagrebu, i transport u vojsku koja se formirala, najprije u Francuskoj, a zatim u Engleskoj. I ja sam imao dužnosti: prekuvertiranje pisama rodbine s nekadašnjih poljskih teritorija i slanje na adrese vojnih jedinica i vice versa. U to sam se vrijeme približavao lijevoj opciji, ali s velikim oprezom: ni iz Lavova nisu stizale ohrabrujuće vijesti. Ipak sam odlazio na izlete u Đački dom na Sljemenu koje su organizirali ljevičari, pa i sastanke »marksističkog« kružoka kod Alela. Tako je to trajalo do proljeća. Osjećalo se da je i ovdje rat neminovan. Valjalo se nekako pripremiti. Odlučio sam ferije provesti u stjecanju fizičke kondicije, odaleći se od obitelji, bolje upoznati zemlju koja mi je

suđena da postane drugom domovinom, sam stvarati odluke... Kupio sam sportski bicikl, dva brotzaka i krenuo na put. Maršruta je glasila: Sušak — Senj — Karlobag — Šibenik — Split — Dubrovnik — Mostar, a kraj Konjica sam trebao posjetiti kamp s Alelovim društвom te nastaviti put prema Sarajevu. Plan je poremetilo poznanstvo s Verom iz tog kampa: dogovorili smo se da ћemo se naći u Dubrovniku, pa sam tako okrenuo ploču i preko Sarajeva i Crne Gore našao isti kamp, ali na Jadranu (Mljet, Korčula): vraćali smo se, Vera i ja, oboje biciklima iz Splita u Zagreb. Nisam više bio isti razmaženi dečko i.... imao sam pucu, još par biciklističkih izleta u Sloveniju i došlo je od inicijacije. Taj se odnos ustalio, moja je obitelj nakon 10 godina boravka stekla pravo na državljanstvo, pa su roditelji mogli kupiti kuću (od Židova koji su također otišli u Ameriku), i sada je uzajamno posjećivanje prenijeto na relaciju Šalata — Hercegovačka ulica, dakako biciklima, ali svakodnevno. U razredu sam se družio pretežno s Dankom Grlićem, Lexijem Hertmanom, ali još uvijek i s »našim« Grgom koji se u međuvremenu zaljubio do ušiju u Nadu Levinger (dolazila je u našu školu Šamiki na vjeronaук). Bilo je to vrijeme živih diskusija o Krležinim istupima protiv iz Moskve diktirane »linije«, ali su komunisti tvrdoglavno zastupali »oslonac na SSSR« ispraznim crvenim grafitima čak i u vrijeme sovjetsko-finskoga rata. Pojavili su se i kratki crni grafiti: ŽAP (Živio Ante Pavelić), ali za njihovo značenje nismo marili sve do proljeća 1941. Tada je došlo do puča u Beogradu koji je u Zagrebu dočekan šutnjom, premda je Maček ušao i u novu vladu. Postalo je jasno: rat je bio na pomolu. Još sam mogao birati: poljski je konzulat meni i mami nuđao putovnice i odlazak u Grčku, ali sam odgovorio niječno: ostajem u Hrvatskoj! Što se god desilo, to je sada moja legitimna domovina. Znaš već: 6. travnja Štuke su bombardirale Beograd, već 10. Wehrmacht je dočekan u Zagrebu i proglašena je Nezavisna Država Hrvatska. Nije to ni za mene bilo lako vrijeme: proklamirani su rasistički zakoni, a moja je puca bila Židovka.

Danko i ja priklonili smo se sada antifašistima koje je prevodila KPH, odnosno SKOJ (omladina), sudjelovali smo u nekim malim »akcijama«, ali nas je posebno ponijela pretežno spontana »akcija Stadion« u kojoj su zagrebački srednjoškolci odbili segregaciju i, postrojeni u tu svrhu, krenuli za svojim kolegama Židovima i Srbima. Ustaša je bilo premalo da ovladaju masom. Uslijedilo je i paljenje Stadiona. Na dan početka invazije na SSSR, okupili smo se u velikom broju u Jarunu, optimističko je rasposloženje prevladalo usprkos mojoj skepsi. Sada je naci-ustaški teror pokazao svoje zube. Skupina naših kolega, među njima i Alel, odvedena je najprije »na rad« u Koprivnicu, ali je pobijena u Jadovnu kraj Gospića; bilo je hapšenja i među đacima, nesigurna je bila i mama zbog pomaganja poljskoj armiji, na crnoj listi našlo se i moje ime, uhapšen je Danko, a Grga je, poslije junačke geste obračuna s ustašom, »suđen« i strijeljan. Ukratko: trebalo je spakirati, Veru staviti s mamom u auto kojim je šofirao bivši tvornički šofer (otac je prestao raditi!), sjesti na bicikl

i krenuti na jug. Čulo se, naime, da je talijanska okupacija snošljivija od naci–ustaške vlasti. Kad sam stigao u Zdihovo (ulaz u Gorski kotar) pročitao sam u proklamaciji generala Roatte kako talijanska II. Armata južno od te linije preuzima vojne i policijske ovlasti. I tako smo se Vera i ja, našli u Selcima s iznajmljenim sobama, i proveli dio srpnja i kolovoz skoro »na ljetovanju«. Talijanska vojska, za sada, nije pravila teškoće. Situacija se promjenila početkom školske godine 41/42. Otišao sam u Senj, upisao se u gimnaziju i tu kasnije i maturirao. Vera to, usprkos pokušaju, nije mogla, a postalo je nemoguće ostati u Selcima sama bez ikakvih sredstava. Vratila se, ali sad sam bio ponovo tvrdoglav: u Senju sam na redarstvu iskamčio formular nove iskaznice, zalijepio njezinu sliku, udario žig i, za vrijeme semestralnih ferija otputovao u Zagreb (imao sam istu senjsku legitimaciju) da joj to uručim. Tako je ponovo napustila Zagreb, prenoćili smo kod Maxa Hohbergera (Semov brat) u Novom, a iz Senja se, zahvaljujući majci mog kolege, prebacila na otok Krk, dakle pod talijansku »krunu«, i... tu smo se rastali. Ostalo znam iz pisama i pričanja: ni u gradu Krku nije se mogla upisati u gimnaziju, došlo je do skandala zbog fiktivnih isprava, dobila je, međutim, konfinaciju u Piemontu i tu dočekala englesku vojsku, udala se za britanskog časnika... i živjela zatim u Rimu. Vidjeli se više nismo... Boreći se za život, krenula je drugim putem...

Maturirao sam, dakle, 1942. u Senju, našao i ovdje više istomišljenika u razredu, a iz Zagreba je stigao Grlić, Janko Tompa, Cesarčev posinak Miron Vinski, Božin brat Vlado Šestan (potonja dvojica već su s jednom grupom u proljeće otišli u partizane). Poslije mature vratio sam se u Selce, ovdje povezao s dečkima i zbog toga su me Talijani uhitali. U zatvoru sam bio u Crikvenici, naučio talijanski, i nakon mjesec dana pušten sam uz jamstvo Poljaka koji su ovdje životarili uz »Swiss Home« sa školom koji je, službeno, financirala Švicarska, a zapravo je patronat imao Vatikan. Zajedno s djecom i odraslima u ovom Domu prebačen sam u konfinaciju u Malinsku na otoku Krku.

U Malinskoj sam ostao sve do kapitulacije Italije kada je mom kunktorstvu (pojam znamo od Žanetića, profesora povijesti!) došao kraj. Razoružali smo Talijane, upisao sam se u NOVH (vulgo: patici) i ostao vojnikom do kraja rata, a i nešto poslije u Beogradu i Mostaru. Neću Ti ni ja dosadivati opisom operacija 13. primorsko–goranske divizije, pa će ti samo reći da sam »planinario« po tim brdima u vrlo civiliziranoj sredini i na svježem zraku, da sam jednom, kod Gračaca (Lika) osobno zarobio dva njemačka časnika, da sam skoro poginuo od metaka *spitfirea* koji su zabunom mitraljirali kolonu kamiona GŠH, ali sam časak prije prešao u jeep britanske vojne misije jer sam znao već tada pomalo **engleski** i pravio im društvo sve do Zadra, te da sam s GŠH (*Head Quarters of Croatia*) 9. V. 1945. ušao u Zagreb. Jamačno nisam ubio nikoga, posebno dok sam bio u funkciji dopisnika Divizije odnosno GŠH.

God. 1946. upisao sam se na Filozofski fakultet i diplomirao 1949. U međuvremenu je 1948. došlo do razlaza Tita sa Stalinom, bio sam rasterećen svojih trauma i, reći će i za sebe, počeо sam sanjati svoj SOCIJALISTIČKI SAN, uostalom kao mnogi ne samo u Hrvatskoj i Jugoslaviji, nego na drugi način, u Francuskoj, Italiji, a 1968. proširio se taj san u studentskim pobunama od Berkeleya i Pariza do Berlina, a na državnoj razini do Praga, sve dok ruska invazija nije zatekla i mene u Čehoslovačkoj i Pragu. God. 1974. takav je reformistički san poremećen i u Hrvatskoj Titovim državnim udarom protiv legalnih hrvatskih institucija. Kada sam 1949. bio stekao socijalnu sigurnost, došlo je bilo vrijeme da se okućim. Imao sam veliki stan, u vrijeme jednog izleta u Poljsku pojavila se ljubav, i tako sam se oženio kolegicom Mirjanom. Iz toga je braka poteklo dvoje djece, Gorana koja se bila udala u Londonu, a sada je u Ljubljani socijalni radnik s međunarodnom reputacijom, i Vito, sada također u Ljubljani profesor i nositelj različitih međunarodnih projekata. Uspješni su, premda su odrasli kao djeca rastavljenih roditelja. Moja druga supruga, Vida, nedavno je umrla. Bila mi je do zadnjega časa dobar prijatelj!

God. 1956/57. proveo sam na studiju u Moskvi, i kasnije često putovao u SSSR, a počam od 1947. kad sam pozvan kao *visiting professor* na Yale, učestala su moja putovanja *from coast to coast*, ili kako smo s Pete Seagerom pjevali — »*from California to New-York islands*«.... Bio sam funkcionar u ICLA (Asocijacija za komparativnu književnost), ekspert UNESCO-a za pitanja slavenskih književnosti, a ponajprije nastavnik svojim brojnim studentima u Zagrebu, a nakon što sam 1989. ovdje umirovljen, na nizu sveučilišta u njemačkom govornom prostoru. Naime i njemački sam već u djetinjstvu znao jer sam, voljom, kao što jamačno iz gimnazije znaš, kršten kao evangelik, i u pučku školu odlazio na ugao Gundulićeve i (u Tvoje vrijeme: Kraljice Marije) Hebrangove. Pitaš me, kako se osjećam sada u Republici Hrvatskoj. Znaš da je ovuda programio još jedan rat, da je mnogo toga, pa i ljudskoga, porušeno, ali je sigurno da je ova zemlja krenula putem demokracije o kojoj smo, ja i Ti, u gimnaziji sanjali. Naravno: **nobody is perfect!**

LETTER TO AMERICA, 2.

»Zajahat će na magarca/ Va Meriku ja će poć'...« Tako nekako počinje čakav-ska pjesmica koja se pjevala u kraju odakle se iseljavalo u Ameriku. Postoji i talijanska varijanta s pripjevom: »per America voglio andar«. Ali zimi 1943. u crikveničkom zatvoru skovali smo inačicu: »Va Buccari ja će poć'...« Buccari je talijansko ime za Bakar, a tamo su okupatori smjestili lokalni konclogor — na zapadnim stijenama zaljeva kamo su kasnije »socijalistički« mudraci locirali koksaru, koja je pak u osvit Republike kao neisplativi zagađivač obale srušena, ali je ostao visoki dimnjak kojem je neki pametnjaković bio namijenio ulogu vidikovca! Dakako, ništa od toga: vidikovac na Bakarski zaljev po-

stoji kao odmorište uz cestu od Rijeke prema jugoistoku. *American dream* sačuvao je pak svoju opstojnost, osobito u hrvatske inteligencije, posebno umjetničke... od filmaša pa dalje (Rade Šerbedžija ili Goran Višnjić pravi su adulit hrvatske filmske »dijaspore« (ovaj se pojam udomio za svekoliko iseljeništvo, trajno ili privremeno).

U hrvatsku »dijasporu« nisam se želio učlaniti, ostajao sam **alien**, ali **foreigner** nisam mogao biti, jer kao što znaš: hoćeš li se u USA kome ispričati za grešku iz neznanja, uzvratit će ti prijekorno: *don't say, all of us are foreigners!* Znaš dobro: nije uputno legitimirati se putovnicom (*passport*), svugđe možeš pokazati svoju *drivers license*, a ja koji sam se zarekao da neću nikada imati automobil, bio sam u USA bespravan sve dok nisam zaprimio *social identity card* na koju sam dosta dugo čekao da mi je izda administracija u Washingtonu D. C. Tek tada mogao sam u bolnici kod analize urina deklarirati četiri posljednja broja IC, i primati honorare izvan First National, New Haven, Conn., čak i u dalekoj Kaliforniji za kojom sam tako žudio u kampusu Yale University iz kojega se ne vidi ni »luka« ni more. I inače sam prilično klaustrofobičan, pa me tjeskoba hvata čak na opjevanom dubrovačkom Stradunu, a kamoli u yaleskoj zavjetrini.

Da, bez vlastitoga prometala bilo mi je tijesno u Yaleu; grad je jamačno negdje postojao, ali sam mogao otići eventualno do *greena* ili do autobusnog kolodvora (Greyhound) i.... odvesti se do Port Authority Terminala N. Y., što sam rado i činio sve dok me na Manhattanu nije pokosila mećava pa sam zarađio upalu pluća. Srećom sam dan prije uplatio prvu pristojbu zdravstvenog osiguranja (100 \$ mjesečno) i tako sam odmah primljen na liječenje — ledeno-hladnim napicima s tjelesnom temperaturom preko 39 C. Ah, gdje je naša draga Europa s toplim čajevima, ili Rusija s oblozima od gorušice, tj. sirovog senfa? Peče, ali je učinkovito...

Na kratke pruge vozio me je prijatelj, Mediteranac Riccardo, pa sam mogao uživati u prirodi Vermonta ili Massachusettsa, i biti vožen do Bostona, pa sam smio zaviriti i na Harvard kamo su me, neovisno jedan o drugoga, pozvala dvojica starijih kolega, već svjetski slavnih slavista. Obojica su me zvala u istu grčku restauraciju (u Yaleu bi to bio uvijek isti Kinez!). Na bon iz turističkog po Bostonu vodiča jeo sam u nekoj gostioni kamenice, i to prave, valjda i svježe — oceanske, vrlo različitog okusa od školjki + lignje, stisnutih u male zaledene paketiće, kakve smo jeli, kupujući ih i priređujući u stanu koji je pripadao *Divinity School*, zapravo u nužnom smještaju koji je ispunjavao dva uvjeta: 1. *walking distance* od departimenta, tj. radnog mjesta, i 2. sigurnost stanovanja u zgradama s više stanova (pa makar stanari bili budući svećenici!). Potonji uvjet bio je dakako, posljedica gledanja američkih filmova s provalama i ubojstvima u kućama na osami. Pozvan sam bio i na Cornell University, Ithaca, N. Y. Droncao sam se onamo u autobusu koji je prolazio najprije mimo nekih new-yorških zimovališta u alpskom stilu (usp. Kranjsku Goru!),

a zatim kraj cijelih serija prikolica, očito namijenjenih privremenom (?) stanovanju radnika na ovdašnjim »bauštelama«. Shvatio sam da se Amerika stalno kreće, pa je iznimkom bila gazdarica u LA koja me je primila preko organizacije *America at home* na koju me je uputio profesor što me je bio u UCLA pozvao, ali tih dana nije imao za mene vremena! Ta gospođa nije nikad bila u prijestolnici Washingtonu, niti uopće na Zapadnoj obali, ali me je rado vozila u San Pedro, dalmatinskim ribarima (Zaninović je tamo bio glavna osoba, znao sam da je porijeklom iz Komiže, o. Vis), ili pak kitovima, dupinima i drugim morskim životinjama koji su u nekoj vrsti morskog ZOO-a predstavljali jednu od glavnih atrakcija LA. U Cornellu sam doživio još jedno američko krštenje: *American nightmare* tada su još sami Amerikanci zvali *air condition* jamačno daleki još od savršenstva: nije mi davao da spavam, bučio je i temperaturu stalno mijenjao, a ja još nisam znao baratati termostatom! Ali su me dobro počastili: odveli me u lokalnu, američku restauraciju i naručili biftek, ja sam za svaki slučaj dodao *well done*, i meso je stiglo u omotu od staniola. Dakako, kao turisti isli smo u Washington D. C. i to već u kasno proljeće kad se prostor između Capitola i Lincolnova memorijala ispunio cvjetnim tepihom, a boja kože lokalnog žiteljstva davala je tom cvjetnom bogatstvu dostojan ljudski okvir. Tu sam u National Galery zastao kraj Picassoove slike Franceske da Rimini začuđen zbog poetske ljepote dvoje nesretnih ljubavnika, neprimjerene Picassovu turpizmu u kubističkim deformacijama ženskih portreta! Ali sam tih dana shvatio da Amtrack nije nimalo pouzdana kompanija u prijevozu putnika. Na postaji New Haven mi nisu znali reći kada polazi vlak za Washington, ali je, nakon dugog čekanja ipak bez voznog reda stigao. U povratku je izgledalo sve u redu: navodno je postojao ekspresni vlak prema Montrealu s postajom u New Havenu, ali je trebalo tri sata čekati da taj vlak krene. U New Haven stigao je s pet sati zakašnjenja! Pa ipak, u luksuznom vlaku osjećao sam se kao u filmu: postojao je bar, neka je »kmica« (u zagrebačkom studentskom slangu značilo je: *coloured* — dok ih je, nesvrstanih, bilo...) klim-prala po klaviru, nasuprot meni sjedila je neka new-yorška studentica s kojom sam se ugodno spominjao, ali je ona u N. Y. izšla i ostao sam sam, sjećajući se filmova po scenarijima Agathe Christie koji su se odigravali u spačvim kolima WL, ali europskim! Po Americi, dakle, zrakoplovom ili: *discover America Greyhoundom*. Čak je i Phileas Fogg, putujući oko svijeta, imao probleme s vlakovima zapad — istok!

Spomenuti Greyhound pomogao mi je tada, dok sam bio *resident* u New Havenu da bacim oko na Kaliforniju kao cjelinu. Naime, naši su zagrebački prijatelji tada radili u Seattleu, Wash., a to je bila prilika da se autobusima vozimo iz LA do San Francisca s predavanjem u Berkeleyu (upamtio sam: u '68 bila je na glasu Telegraph Street!), a zatim sve do krajnjeg sjevera kontinentalne Amerike. LA se, dakako, protegao duž obale s veličanstvenim kićem bogataških vila i cvatućim nasadama južne flore, ali je zatim bus skrenuo u zalede s dolinom koja se protezala paralelno s obalom, te se odlikovala pri-

zemnim nasadama jamačno šalate, plantažama na kojima su radili mnogi Dalmatinci. Jednoliko i tužno izgledala su ta mesta poput Salinasa, i sve je to kasnije dozivala u pamćenje Edith Piaff, pjesmom koja je citirala Soledad i neka američka vukojebinska španjolska imena i davala im značenje nekog širokog, beskrajnog prostora. A bit toga kraja u filmu *East of Paradise* protumačio mi je generacijski junak »proze u trapericama« James Dean, govoreći mi o zaledivanju kalifornijskih proizvoda u vrijeme Prvog svjetskog rata radi opskrbe vojske... Tako je, dakle, ovdje u Salinasu, nastajala moćna zaledivačka industrija koja čini povrće u newhavenskim trgovinama lijepim, ali neukusnim, pa tako i rane španjolske jagode koje već u svibnju stižu u moje zagrebačko samoposluživanje kao nekakvi golemi plodovi kojima je oduzeta aroma! Ovu je dolinu od obalnog »raja« dijelilo suro brdo s oznakama nepristupačnosti zbog nazočnosti USArmy! Warning!

Potpuniju sam sliku Kalifornije dobio kasnije kada sam pozivan na UCLA radi sudjelovanja u nekim projektima suradnje sa zagrebačkim Sveučilištem pri čemu je Zagrebu pripadala dužnost okupljanja znanstvenika iz cijelog jugouniverzitetetskog prostora. Seminari su se odvijali ležerno, nekada i u gorju iznad LA, u mnogome nalik na goranske padine iznad Primorja, ali sa zabranjenim pristupom malim jezerima koja su se caklila usred tamnozelenih livada. Želje je bilo spustiti se do jezera i bar umočiti prst u vodenu svježinu, ali od svega toga ništa, a osim toga počela je romanjati kiša, tako rijetka u kraju vječnoga proljeća na koje se redovno tuže Europljani, navikli na redovnu smjenu godišnjih doba. Još je atraktivniji bio izlet na koji me je pozvala Vlatka Velčić, kći mog prijatelja, a vozio je njezin ovdašnji dečko. Birao sam pustinju. Krenuli smo put Joshua Tree Valley i tu sam doživljavao Ameriku, poznatu iz filmova, premda je nacionalni park u koji smo stigli bio lišen divljine, pustinja s neobičnim čvorugavim drvećem bila je izbrazdana asfaltnim cestama i njegovanim puteljcima, ali bez ijednog ugostiteljskog objekta, pa prema tome čista, bez smeća. Ali zato se krajolik *on the road* podudarao s onim iz »filmova ceste«: tu i tamo neki motel ili bar kraj benzinske pumpe, rjeđe *pan cake house*, ali bez obzira na filmove privuklo me je nešto još neviđeno: duž klanca koji je iz »primorja« vodio u planinski kraj (koji ovdje nije nimalo nalikovao na Gorski kotar) redale su se na visokim stupovima postavljene male vjetrenjače, nalik na dječje igračke, i okretale se, lagano šumeći. Bile su stotine takvih igračaka postavljene na mjestima gdje ovdašnje »bure« imaju najjače refule. Rekli su mi: Kalifornija treba električnu energiju, bilo iz hidrocentrala, bilo iz sustava vjetrenjača koje ovdje ne znače nikakvu »donkihoteriju« nego nasušnu gospodarstvenu potrebu. Zamišljao sam takva postrojenja na Vratniku iznad Senja ili Kamenjaku iznad Grobnika. Sve do sada taj je izvor električne energije ostao u nas uglavnom neiskorišten kao ni solarna energija. Tek su negdje na Pagu postavili prve vjetrenjače, dakle više od trideset godina iza Kalifornije... I tu bi se moja razmišljanja o Americi mogla nastaviti...

Vratimo se stoga u New York. Bio je to inače najljepši doživljaj tog najeuropskijeg grada u SAD. Ljepši čak od onoga s obilaskom Guggenheima, Mome ili Frick Galery (redovno su mi najdraže male, pregledne galerije, kojih se pojedinosti, kao Rembrandtova *Poljskog konjanika* u Fricka, sjećamo najduže), ili šetnji po Central Parku s pogledom na cijeli zid visokogradnji s istočne strane, pomno čuvanih uniformiranim portirima, europski lakajski zapravo odjevenih. Ne, bio sam tada na proputovanju u Chapell Hill, North Carolina, s presjedanjem i *over stopom* u N. Y. Čim je avion sletio, javljeno je: javni je prijevoz u štrajku, ni *underground* (onaj kojemu je svaki vagon policijski čuvan!) ni busevi ne voze. Preostaje, dakle, taksi... Uvukao sam se u već napunjeni taksi, i rekao taksistu neka me iskrca negdje usred Manhattana pred nekim manjim hotelom. Taksi je kružio, udovoljavao željama i ostavio me pred nekom normalnom gradskom zgradom, ušao sam i opazio tri djevojke koje su se častile i pričale. I vidi čuda. Jezik im je bio poljski, pa sam se mogao odmah uključiti u razgovor. Ukratko. Primile su me po nekoj sniženoj cijeni, jedna je išla pripremiti sobu, a druge dvije nuđale su mi »herbatu« (polj. čaj) i neke male kekse. Čak su mi i ajeršpajz spekle! *Jet lug* bio je ipak nemilosrdan: zaspao sam kao top. Ujutro sam se probudio u očekivanju »herbate« za zajutranak, ali ništa od toga. Spustio sam se do recepcije i ostao razočaran: puce su bile tu, ali su govorile španjolski — Portorikanke. I to je Amerika! Izšao sam na ulicu, čekalo me pravo veselje u koloru: teenagerice ali i starije gospode s cerkerima vozile su se na šarenim rolšuama *de ma jeunesse*, ali modernim, bezglasnim i raznobojnim. Lišene javnog prijevoza, obavljale su svoje bračne i izvanbračne dužnosti, radujući se životu! Takve sam rolsue već vidio u Venice, LA, ali je tamo to bila igra dokone mladeži, a ovo je bio čisti, radosni američki pragmatizam! U Zagrebu bi milostive pjevale »kaj nam pak moreju!« Sve u svemu, stigao sam u Raleigh, North Carolina na vrijeme. U povratku sam izabrao drugi itinerarij: preko Washingtona, a odatle *shuttle*-om u N. Y. pa, dakako, *limom* obavezno u Yale. Večera u Kineza s kolegama. Međutim, ostalo mi je nešto vremena do polijetanja s »Kennedyja« kući, pa sam se zadržao preko dana opet u N. Y. Busi su sad vozili redovno, sve je bilo dostižno, čak i Muzej moderne američke umjetnosti, pa sam se na kraju prošetao Petom av. Bilo je tu razne robe sumnjiva porijekla, ura, tranzistora, malih televizora, ali je bilo i — za mene — novoga. U nekoliko izloga tehničke robe, reklamirali su se telefoni, ali kakvi: bežični! *Wireless!* Gruntao ja ne gruntao, ali se nisam usudio ući u dućan i pitati kaj je to? Zapravo sam se plašio opet neke nove tehnike. A bilo je jako ozbiljno... To sam shvatio tek kod slijetanja — ovaj puta u Beogradu. Kasnili smo, ali ipak... Kod carinskog pregleda pred mnom se motala skupina žena zastrta lica, jamačno kosovskih Albanksi. I već pri pregledu prve carinica je žustro reagirala, vadeći iz torbe onu spravu koju sam vidio u izlogu. »Što će vam to, zar mislite...?« Albanka je poslušno predala

»onu stvar«, nije se nimalo opirala. I tako je to išlo redom: zastrte žene predavale su bez otpora ne baš jeftine sprave. Cijenjati se tu nije moglo: ova im je Država već svašta bila oduzela, neka je! Ali tek kada su samo nešto kasnije počeli nemiri na Kosovu, shvatio sam da se nije radilo o bezazlenoj igri. Očito su te sprave nekom trebale...

A ovo neka bude samo jedan primjer više, kako smo mi, Europljani ili mi s europskog ruba sa zakašnjnjem primali neke stvari. Danas, dakako, svaka budala ima »klimu«, a na svakog Hrvata dolaze čak dva mobitela, ali je Amerika u tome prednjačila. Već početkom 50-ih kad sam prvi put putovao na zapad, u Nizozemsku, ali i preko oceana — u Kanadu, važila je bila krilatica »coca-colonizacije« Europe. *Coca-Cola* je tek postepeno stizala i u Hrvatsku: najprije se oponašala u Sloveniji pod nazivom »Cockta«, a kasnije je u Zagrebu izgrađena tvornica prave *Coca-Cole*, negdje na kraju tog prodora američkog prehrambenog kapitala stigao je i *McDonald's*, ali bez onoga uspjeha koji je postizao u Rusiji; nije shvaćan kao senzacija. Više se na ljetnim terasama uz ples ne piće *Cockta* ili *Coca-Cola* s ajerlikerom, ovaj je ekscentrizam zamijenio »musolini« (vino pomiješano s malinovcem, naziv poteče od imena nekog sicilijanskog razbojnika), a onda su se ukusi pomicali prema pivu, bevandi, a na rubu i prema marijuani, a da ništa od toga nije nosilo američki znak kao što taj znak ne nose ni »Toshibe« ili korejski, japanski ili singapurski mobiteli.

Sve te kompanije ionako su multinacionalne, globalne i nitko ih ne pita za krsni list. Ipak mi je žao što sam svoju vjernu Triumph-Adler elektronsku šrajbmašinu »Gabriele« nakon 10 godina zamijenio za lap-top marke »Toshiba«, a da me uopće nije briga odakle ona dolazi ni kamo ide... Sablast coca-colonizacije i američkog fast-fooda zamijenila je sablast globalizacije koja stiže k nama kroz procijednik Europe! Znaš, kada sam se prvi put vratio iz USA, zaželio sam se prave, tradicionalne Europe kakva je nastajala u vrijeme talijanske renesanse i njemačkog protestantizma. Izabrao sam pravo mjesto: bila je to Siena! Siena s malo nagnutim središnjim trgom, prema kojemu su se spuštale *calle* iz različitih gradskih četvrti, a duž gornjeg ruba smjestile se male oštarije i kafići s ponajboljima espresso-kavama na svijetu (nije samo sienska vrhunska, odličan je već Illy u Trstu); sjedi i motri, spomenici će već sami doći na red, a i Ti sjediš u jednom od spomenika urbane kulture kakve nam je darovala renesansa, od Siene do Krakova, do Dubrovnika i dalje, a što je Amerika bila zanemarila. Sjedio sam na gradskoj piazzi i osjećao se doma! Tu je počinjala Europa!

A sada još jedan mali sažetak. Prije odlaska skupilo se bilo društvo yalejana, i pitali su me: bili ste dulje vremena i u Rusiji, sada ste u USA, da imate mogućnost biranja što biste izabrali? Naravno, pitanje je tražilo jasan odgovor. Ali ja sam išao na provokaciju! Dakako, birao bih ono treće: Hrvatsku, ali između dvije alternative koje ste mi dali, izabrao bih Rusiju. Znate, velim, razli-

ka je u slobodama. U SSSR-u sve je zabranjeno, ali kada prekršite zabranu, vi postajate u javnom mnijenju junakom; u USA — sve je dopušteno, ali ako se ogriješite o vaš *neighbourhood*, nastrandali ste dok kažete »keks«! Užasno je ipak što u Americi svugdje piše EXIT, a u Rusiji — *vyhoda net*, što znači IZLAZA NEMA! Za sada — iz Amerike izlazim, plativši poreze!

LETTER TO AMERICA, 3.

32

Ovo pismo datiram: siječanj je 2009., a jučer sam s Tobom slavio na Washingtonskom Mallu, pa Ti danas moram čestitati: dobro si izabrao! Dok sam gledao prijenos inauguracije, sjećao sam s naših, Tvojih, mojih i Grginih snova o »demokraciji«. Igrali smo se, Grga je i doigrao 1941, a Ti si pristupio ostvarenju naših snova. Siguran sam da si imao razdoblja sumnja i boli, da nisi svakog predsjednika smatrao svojim, ali mi je iz Tvojih pisama jasno, da si potezom svoga tate (uvijek ga vidim u pumpericama!) ostao zadovoljan bar u načelu. Možda mi se u režiji jučerašnjega slavlja neke stvari nisu dopale, ali ih pripisujem tradiciji takvih inauguracija: evangelički propovjednik mora biti dosadan, a na njegovu mjestu radije bih video »afroameričkog« pastora i slušao *gospels* iz male baptističke crkve u New Havenu, Conn., ali što je tu je, i ima nekih rituala koji se ne mogu mimoći! Obamin govor bio je, međutim, *almost perfect*, odmjeren, sadržajan, jasan i došlo mi je da mu, s milijunima na Mallu nazočnih, plješčem. Bit će mu teško: ono što mu je Bush ostavio, može se desiti da nas još netko razočara. Grga bi rekao *spes fallax et vana est*, misleći doduše na Nadu Levinger, ali ova latinska izrička pristaje uz mnogo stvari, osobito uz naša očekivanja »dobrih političara«. Ali na kraju krajeva: imali ste i dobrih: bio je jedan Kennedy, bio je ne tako davno Clinton, a ovome neka se još više posreći!

Već smo, dakle, duboko u 2009., vidjeli smo Ameriku u snijegu, a ni mi, bar u tome nismo zaostajali, pa je bilo dana kada nisam izlazio, bojeći se poledice i niskih temperatura. Sada je bljuzga, jugovina, što baš ne pridonosi osjećaju zdravlja, ali nas više ne plaše pomanjkanjem (ruskog) plina kojim Putin učjenjuje Europu. Samo nam je to u doba krize falilo! Gledajući unatrag, mogu ipak biti zadovoljan. Putovati više ne mogu, ali mogu »biti putovan«, bar na kraće pruge. Bio sam tako u Splitu, na malom simpoziju koji je ove godine bio posvećen renesansnom komediografu Marinu Držiću, a iz Splita sam trajektom otišao na otok Šoltu (sve sam druge južnodalmatinske otoke već obišao) koji je malen, ali dopadljiv, osobito mjesto Maslinica s lijepom plažom, solidnim kućama i dobrom »ribarskom« ponudom. Otok se hvali time što na njemu nema nijednoga »disco–cluba«, pa poziva na starije da se tu odmaramo — *Why not?* A sam Split svaki je put poseban doživljaj Mediterana! *Welcome!*

Ali će Tebe jamačno više zanimati moj kratki boravak u Opatiji. Naime, ove je godine tradicionalni skup, posvećen židovskoj kulturi u ovoj regiji i šire,

pokazao posebno zanimanje za kulturu nestalih »štetla« u Poljskoj. Pozvan sam na taj skup kao svjedok još živih židovskih središta: rodnog Białystoka i grada Łódź. Pričao sam prema svojim sjećanjima o običajima poljskih Židova, o tome kako smo i mi oko Uskrsa kupovali *maces* i jeli *gefüllte fisch* i *cymes*, govorio o Židovima, majstorima poljskog pjesničkog (Tuwim) i prozognog (Schulz) jezika, a na kraju sam u svojstvu anegdote nastojao dočarati njima doživljaj svog dolaska na Yale 1974. Sletio sam, dakle, na Kennedyjev airport i već me na prvim koracima dočekalo iznenadenje: *immigration officer* zvala se Jelinek, a to je u Zagrebu dobro znano ime najbolje zagrebačke modistice (Zsuzsi još uvjek živi!), a osim toga firma »Jelinek« proizvodila je i u ČSSR najbolju rakiжу. A dok sam na izlazu iz aerodroma tražio *limo* za Connecticut, naišao sam na cijelu grupu Židova u njihovoј tradicionalnoј odjeći: crnim mantlima, okruglim šiltkapicama, gdjekad s pejsima kao zaliscima. Eh, rekao sam sebi, letio si tako daleko na zapad, a stigao na sjeveroistok! Nапослетку sam stigao u New Haven, Conn. Već je idućeg dana *chairman* slavistike, Alex Schenker, priredio party u moju čast. Skupio se cijeli *staff* Instituta, bili su to Edward Stankiewicz, Victor Erlich (njega sam zamjenjivao), Bob Jackson i drugi. Upoznavao sam se s njima, pijuckali smo Baccardi i pričali. Kada bi razgovarali među sobom, bio je to jidiš. Odjednom su primijetili kako ne mogu pratiti njihov razgovor. A znali su da sam s Edom Stankiewiczem, kada me je pozivao za *visiting professor*, korespondirao poljski (što će se s jednim Stankiewiczem, dopisivati engleski?). Zaključak im je bio jasan! Ali su se iznenadili: zar ne razumijete jidiš? Rekao sam: ja sam *goj*, ali imam dosta *hucbe* da s Amerikancima katkad čak i službeno korespondiram na jeziku moga djetinjstva! Tako smo se, dakle, upoznali i u Yaleu sprijateljili...

Hvala Ti, Alex, za fotku: oboje ste još mladoliki. Dobro se držiš, što cijeloj *mišpohi* i u godini novog Predsjednika od svega srca želim.

LETTER TO AMERICA, 4.

Hvala Ti, Aleks, za pisma. Uzvratiti Ti jednakom mjerom, nažalost ne mogu: Već prije nove godine dijagnosticirana je teška bolest, pa otada jedva izlazim iz kuće. Osim toga mnogo vremena mi oduzimaju reakcije na objavljene knjige. Mislim tu u prvom redu na *Autotopografiju I*. Reakcije su pretežno povoljne, tek tu i tamo morat će neke podatke ispraviti, ali me je jedna telefonska reakcija ipak zaskočila. Riječ je o nasljednicima obitelji **Ive Grgurića**, našeg bliskog prijatelja iz razdoblja razrednih novina »Viribus unitis« i družbe »Demokracija«, tj. prijateljstva nas trojice. Osobu koja me je bila nazvala upitao sam jesu li moji podaci o tragičnoj smrti našeg kolege i prijatelja točni, jer osobno nisam tome svjedočio, pa čak ni u Zagrebu nisam više bio (s Verom sam bio otišao u Primorje!). Glas mi je s telefona potvrdio bitne činjenice i zahvaljivao mi se, ali me je molio da ispravim ime Ivine sestre koja se zvala

Alenka! Ništa lakše od toga, u 2. izdanju knjige! Osoba koja me je zvala, spomenula mi je da je u nje sačuvana pisana Ivina ostavština. Na to nisam reagirao, jer sam smatrao da je moje poglavlje u I. knjizi dovoljan *hommage* jednoj od ljudskih vertikala moga života. Ali je samo mjesec dana kasnije stigao cijeli poštanski paket s Ivinim dnevnicima, kopijama novina »Viribus unitis«, fotkama, pa čak i Ivinim pisacima majci iz zatvora i majčine molbe za pomilovanje koju je uputila Poglavniku! Naravno, u dnevniku i u nekim pismima spominjao me Ivo (gdjekad kritički), a i Ti se, Aleks, sve do odlaska u USA, spominješ dosta često.

Dakako, dojmljivo je mjesto u dnevniku kada se Grga u petak 28. IV. 1939. oprašta od Tebe. Evo citata:

Cuker odlazi u Ameriku. Žao mi je, on je bio naš najbolji drug, ta on je bio onaj treći stup »Demokracije« bez kojeg ona mora da se sruši, i da ne ostane /.../ Poklonili smo mu »Rubikon« Nowakowskog koji je upravo karakterističan za njegov život, jer on sad prelazi veliki »Rubikon« — Atlantski ocean i mi ostajemo u prošlosti i u uspomeni, a on ide dalje za svojom srećom jer je već rekao »Alea jacta«, a »Alea jacta est« znači za njega put u novi život, dakle put u Ameriku. Napisali smo mu posvetu na knjigu. Pig /Gotlib?/ i Saša su napisali da žele da ih se sjeća kao prijatelja, a ja sam međutim napisao, jer sam u taj čas tako i osjećao:

»Makar te je ova zemlja izbacila, ipak se sjećaj onog koji ostaje na njoj«. Jeste makar nisam sentimentalан, ipak mi je žao da odlazi /.../ Da, u isto vrijeme pada moj i njegov »Rubikon«. Uskoro ću otvoriti novo poglavlje u mom dnevniku i to kao i Cuker, i ja se nadam da će to poglavlje biti sretnije nego prvo poglavlje i njegov o moje.

Rubikon i Rt dobre nade bile su kultne knjige u našem razredu. Romani Zygmunta Nowakowskog govorili su o krakovskom pokoljenju gimnazijalaca; prihvaćanjem socijalističkih ideja i ljubavlju prema Židovki završavao je Rubikon. Postojala je mogućnost identifikacije s junakom. Propustili smo nespretnu rečenicu u kojoj Grga žali što mu Aleks ne može pomoći »što se tiče X da je ostao«. Znakom X u dnevniku Grga označuje Nada Levinger! I ona kao da je bila na tom rastanku! A kakva je Nada Levinger, saznali smo već prije.

Moja usta šapću... X. Zašto? Ja izgovaram to ime /.../ Ona stanuje preko mene i svaki dan prolazi pred mojom kućom. Zar ja nisam prije izlazio iz kuće točno u 8 manje 5 minuta ili u 2 manje 5 minuta, a sad zašto ja izlazim 4 minuta ranije... Jer ona mi se svida. Pa ja to uviđam. Kad ona dolazi na vjeronauk ja sam uvijek tamo i gledam... Ona pak stoji i možda i ona gleda. Jednom kad sam dolazio primijetila me je, okrenula leđa, a kad sam prošao opet okrenela natrag. Zašto je to učinila? K vratima da vidi da li sam tamo, ne videći da dolazim. Ja tako mislim naime pa se tako tješim. Da je opišem. Zapravo nju se ne može opisati. Ona se mijenja prema osjećajima. Ona je dosta visoka i izgleda mršava premda je to nježnost, a njena glava je sasvim zgodna, naime njene oči daju posebnu boju njenom licu. One su nekad crne, sive a nekad daju utisak nekog dubokog ponora u koji mora svako da padne. Njeni obrazi su ru-

meni, a kosa joj okružuje lice i kod svakog pokreta miče se kao da hoće odlepršati od svoje vlasnice. Kad govori jako je pametna, premda nema u njoj mnogo originalnosti.

Dalje slijedi njezin »credo« koji se pretežno odnosi na pitanje duše i priznanje zanimanja za indijske vjere. *Eto, takva je ona. Malo originalnosti, ali ipak ono što zna ima u posebnoj boji i u tom je njena osebuina originalnost...*

Svakako, ova nam stranica dnevnika daje na znanje da su Grga i Nada stupali u svjetonazorske diskusije, koje su samo dopunjavale njezinu divinizaciju. Međutim, Grga je bio očito prešao svoj »Rubikon«... Bilo je to njegovo obiteljsko ljetovanje u Splitu i u Livnu. Očaran mediteranskim Splitom i erotskim pozivima od Rive do Bačvica odlazi u obiteljsko zalede i ovdje doživljuje inicijaciju koju opisuje s fiziološkim detaljima — od prezervativa do djevojačke krvi! Od Grgurića kakva smo poznivali u VI.b ni traga. Je li nagli doživljaj Vlatke potisnuo Nadu, nije na nama da sudimo. Ako i jest, događaji 1941. morali su Nadu vratiti na pozornicu, osobito poslije odvođenja židovskih kolega u Drnje i Jadovno!

Ovdje smo izdvojili dnevničke zapise koji su se odnosili na drugovanje s Aleksom Cukerom i bar neke od onih koji su divinizirali kolegicu iz Klasične gimnazije — jednu od inovjerki koje su u našem dijelu zgrade gostovale na satovima vjeronomaka. Međutim, dnevnići su Grgurićevi ispunjeni i stalnim praćenjem europskih i hrvatskih zbivanja koje je gdjekada prekrivalo autorovu intimu. Shvaćao je da su ta predratna zbivanja za njegov život presudna: Hrvatska nije mogla opstati u obliku koji su joj skrojili Karadorđevići. Poraz Stojadinovićev na izborima, sporazum Cvetković–Maček, utemeljenje Banovine — sve je uzbudjivalo Grgurića koji je nastojao u svemu biti i ostati Hrvat, ali je redovno odbijao od sebe bilo kakvu pomisao na fašizam. Stalno ga je pratila simbolička **vizija** kakvu mu je bio podastro jedan od njegovih nastavnika:

»Ti ćeš suršiti u crvenilu bilo u grimizu bilo u svojoj krvi.« U odgovoru pak Ivan kazuje: *Jest, tako će i biti, pa ako i suršim u svojoj krvi proliću je za dobro naroda. Mene na ovom svijetu drži još samo domovina za koju ēu ako treba i umrijeti.*

I danas mi ova patetika, kad je bilježi u intimi svoga dnevnika Ivo Grgurić, nije lažna ni uresna. Igre pak koje smo u zavjetrini doma igrali pod nazivom »Demokracije« zaista irealne u svom infantilizmu, postale su prošlošću. U sklopu ostavštine našli su se listovi pod naslovom *Historia Democationis, posvećena mom prijatelju Cukeru koji odlazi u Ameriku 28-IV-1939*. Taj humoristički sastavak zapravo obnavlja sjećanje na vrijeme kada smo se igrali »demokracije«. Najprije smo se nudali Crvenom krstu da uređujemo časopis »Podmladak« CK, skupili građu za 1. broj (putopisi, strip, fotografije), ali nas nitko nije uzimao ozbiljno, pa smo išli kući i mlatili se mekanim rolnama s kauča. Onda smo se zabavljali nazivajući različite telefonske brojeve radi alarm-a, birali smo novoga Papu (u zbilji je izabran kardinal Pacelli), zatim smo se

rugali staroslavenskim riječima, napokon smo zaključili da je »demokracija zgodna stvar« ako nije vezana za plutokraciju i počeli smo ozbiljnije razgovarati, odbacujući bilo kakve djetinjaste zafrkancije i mlaćenje u prazno. Zapravo je ovaj tekst označio završetak našeg djetinjastog druženja. Prelazili smo Rubikon: znaš već, ja sam ga prešao na biciklu, a Grgi odajmo počast — šutnjom.

U VII.b situacija se u razredu promijenila: Alel je aktivizirao »marksistički kružok« u kojem su gostovale Klara Gomboš i Nada Levinger, ali nije sudjelovao Grgurić, glasni su postali i »frankovci« (čitaj: ustaše). Razred se počeo raspadati. U to je vrijeme Ivo prestao pisati dnevnik ili ga je možda pomno skrивao — slutimo i zašto.

Kao dan Ivine pogibije spominje se 23. 9. 1942., a pokopan je na Dotrščini. Nemojmo ga zaboraviti!

Helena Sablić Tomić

Privremenost

(povodom 80 godina od rođenja Bogdana Mesingera)

Diplomirala sam u lipnju 1992. godine. Nakon nekoliko tjedana počela mi je nedostajati dinamika studentskog dana. Rano ustajanje, čitanje »po zadatku«, traganje za temom seminarskog rada, pisanje osvrta na kulturna zbivanja u gradu, susreti s onima koje ne želim sresti, prijepodnevno sjedenje pred *Superrrom* u pauzama između dva predavanja, odlazak s Leom na pohani sir, kupovanje ljutoga Podravkina soka od rajčice u *Nami*. Jedne večeri u *Cadillacu* pričala sam kako želim napisati esej o Bogdanu Mesingeru. Upitno su me pogledali. Goran je rekao kako jedva čeka pročitati što bivša studentica misli o profesoru koji se bavi jezikom i likovnošću dok Ona užitak pronalazi u proznom tekstu. Janja je samo odmahnula rukom i nastavila u ritmu izgovarati Baretove stihove. Nisam željela objasnjavati. Negdje u sebi znala sam da je ova, prvi put glasno izrečena želja, sazrijevala u meni od druge godine studiranja.

37

Nakon nešto manje od dva desetljeća do toga večernjeg susreta u kultnom osječkom kafiću, vrijeme je učinilo svoje. Poticaj obnavljaju te davne želje bio je razgovor s Mirtom i Davorom koji su uz kolegij *Kulturalna memorija i masovni mediji* jednu od studentskih radionica željeli usmjeriti prema traganju za odgovorom može li fotografija kao medij pisati povijest odnosa kolektivnih memorabilija i osobnoga pamćenja. Fotografija, rekli su, isto kao tekst, traži poticaj, onaj odlučujući trenutak kojim se može prenijeti neka poruka, izraziti smisao, pobuditi osjećaji ili otkriti dubla istina u ljudima i podnebljima. Spomenula sam im privatni album Vladimira Mesingera u kojem su fotografije odražavale ritam gradanskog privatnog vremena u prvim desetljećima prošloga stoljeća. Putovanje parobrodom, banket u prirodi, šetnje, kupanje u Dunavu, sjedenje u hladovini, ribarenje, gradske svečanosti, čitanje knjige, samo su neki motivi njegovih slika.

Ubrzo nakon toga razgovora završila sam s iznovljenim čitanjem Joyceove prozne skice za portret mladog umjetnika Stephena Dedalusa. Nekako su mi se misli pretopile.

Životna priča Bogdana Mesingera, kao i fotografije njegova strica, znala sam, mogu biti sjajnim poticajem za istraživanje. Meni je, u tom trenutku, on nalikovao glavnome liku netom procitane knjige. U ranim su se danima obojica oslobadala utjecaja obitelji, idejnih klišeja, predrasuda malogradanstva, a njegov i Mesingerov pogled na umjetnost i svijet u kojem su se gotovo slučajno zatekli, satkan od emocija, uočavanja detalja, od ne baš uvjerljivog smisla za vrijeme i sadržaj, bio je označen izraženom potrebom za informiranostu, preciznošću u izrazu, za osjetom.

Nakon nekoliko mjeseci odlučila sam se upustiti u, do tada potisnuto, avanturu pisanja o umjetničkom i privatnom životu osječkoga profesora srijemskog podrijetla — Bogdana Mesingera. Priču o njemu temeljila sam na autentičnim pojedinostima iz životopisa. Željela sam je začiniti prikazivanjem onog duhovnog nemira koji sam nebrojeno puta, posebice ako smo predavanja imali u poslijepodnevним terminima, otkrivala u njegovu plavom pogledu.

Bogdan Mesinger predavao je *Teoriju jezika* na Pedagoškom, danas Filozofskom fakultetu, u Osijeku. Već me je tada, priznajem, pljenila izražena osobnost i osobitost. Njegova stilizirana pojavnost u gradanskoj odjeći dobro uskladenih nijansi, zelena boja koja ga je označavala, uvijek besprijeckorno »podrezane« brade, uredno složena maramica u gornjem džepu sakoa, leptir mašna ili kravata uz odmak od očekivanih tonova, ona lucidna spremnost na komentar dnevno-političkih i kulturnih zbivanja, duhovita opaska o čudnim ženama i bučnim muškarcima, njegova informiranost o ponekad posve bizarnim stvarima. Još i danas pamtim predavanje o stilu filma »L' Anee derniere a Marienbad«, kao i ono o različitosti glazbenog izraza Chopinove simfonije u g-molu, ciganskih melodija, »Enigme« i Debussyjevog »La Mer«.

Nakon jednog posve slučajnog susreta u Sakuntalinu parku, nekoliko godina nakon što sam završila fakultet i zaposlila se kao asistent na istome, ponudila sam mu prijevoz do stana u Biševskoj ulici broj 6. Naime, još sam jednom željela pročitati knjigu »Zatvorena pučina«, a primjerak nisam mogla pronaći niti u jednoj osječkoj knjižnici pa mi je ovo bio gotovo »naručeni« susret. Roman objavljen 1984. godine tematizirao je osjetljive prizore čovjekove usamljenosti u vremenu kada je komunikacija svedena na vlastitu osamu i specifičnu introspekciju, a upravo sam o tome trebala govoriti studentima na sljedećem seminaru iz *Suvremene hrvatske književnosti*.

Veoma smo brzo stigli do profesorova prebivališta. Nalazilo se u prizemlju posljednje zgrade u nizu. U stan se ulazilo nakon kratkog luponja zvekirom po ulaznim vratima. Čisti osobni ritual! Miris koji sam udahnula prilikom ulaska podsjetio me na onaj iz antikvarnice. Osjetila sam dah pun tragova prošlosti utopljenih u finu prašinu kojom kao da se konzerviralo vrijeme. Ona

nije željela u prostor osobnih memorabilija pustiti nikoga tko bi želio restaurirati i pomicati s mjesta bilo koji predmet, odjeću ili dio namještaja. U njega je vrijeme ušetalo kako bi se zaustavilo. I bilo.

Koncept prostora, koji sam tada vidjela po prvi put, posve je odgovarao Mesingerovu postmodernističkom stanju duha. Bio je, rekla bih, s ovim višegodišnjim odmakom, interdisciplinarno promišljen. U dnevnoj i spavaćoj sobi, u kuhinji i u predsoblju, sve je bilo prepuno predmeta koji su uključivali društvenu, povijesnu, metafizičku i vremensku dimenziju priče o njima. Zalažeći u tu neobičnu sferu privatnosti preplavio me nesvakidašnji osjet kojim su zračile fotografije, slike, knjige, držači za pisma, prekrivači, lusteri, osušeni listovi, češeri, čaše. Bio je onaj nalik melankoliji.

Ono što bih u ovome trenutku mogla napisati o susretu s tim neobičnim mjestom za življenje, ogleda se u misli kako ova kuća od detalja, kao i njezini predmeti identifikacije i orientacije, nisu svedeni na razinu jednostavnih stvari. Oni obuhvaćaju širok raspon odnosa jedne posve neobične egzistencije s kulturnoškim odrazima Šida, Iloka, Vinkovaca, Osijeka, i brojnih drugih mjeseta koja su se našla na itinereru njegovih osobnih lutanja.

Posve je ovaj stan odgovarao duhovno razigranoj maštovitosti osobe koja me, u kozerskoj maniri, egoistično–altruistički, samosvjesno, vrlo brzo nakon što sam sjela u drveni naslonjač za ljuljanje, ponudila kavom izazvavši u meni popriličnu zbumjenost činjenicom da sam se u samo nekoliko sekundi od ulaska morala odlučiti između *express*, turske, filter, *ness* ili američke crne tekućine. Ponuđeno mi je odmah i piće (humska biska, templarsko vino, Hektorovićev prošek) iz zanimljivo osmišljenoga ormar–bara. Sve oko mene (jastuk, grančica čempresa, kamen, podmetač za čaše, zrcalo, figurica slona) imalo je svoju vlastitu povijest. Prostor oko mene živio je nekim posve neobičnim fluidom koji je u isto vrijeme bio apstraktan i intiman, koji je obuhvaćao svu onu strast, sve one životne situacije i događaje koji su ostavili traga u poetici svakodnevlja Bogdana Mesingera.

Ovih nekoliko zapisanih asocijacija o stanu mojega profesora potvrđuju kako su značenje i identitet prostora međusobno ovisni i utemeljeni na potrebi da svatko tko je Netko svojoj egzistenciji podari smisao. Boraveći u ovom profesorovu »zaklonu« prisjetila sam se Lefebvreove rečenice o tome kako »logika utjelovljena u prostoru jest logika metafore«. I kao da su njegove prozne, poetske, znanstvene rečenice, kao i one kojima razotkriva likovnu umjetnost ili one kojima pristupa medalji, asocijacije koje sadržavaju odraz pojavnosti koje su ga okruživale u trenutku tekstualnog traganja za iznalaženjem prirode odraza brojnih stvari u njemu samome.

Danas je Bogdan moj prijatelj. Volim boraviti u njegovu društvu. Kada je Iris imala pet godina, bile smo kod njega na predvečernjoj kavi. I ona je ostala dječje zbumjena. Nije znala gdje se nalazi. Stanuje li uistinu ovdje tvoj profesor

ili je to samo mjesto u kojemu izmišlja čarolije, pitala me po izlasku iz stana. Željela je što prije opet doći k Bogdanu jer, kako je rekla, nije još dobro proučila vikinške znakove koji su umjesto staklenog okvira bili na vratima kuhinje. A ni zeleno, crveno, žuto i plavo kamenje iz one drvene škrinje nije još pregledala. I Ernest me, desetak godina nakon Iris, vrlo često u poslijepodnevnim šetnjama priupita kad ćemo posjetiti »tvog prijatelja koji ima puno opasnih, malih, zlatnih mačeva kojima otvara čarobna pisma i kutije.«

Bogdan Mesinger (Šid, 25. prosinca 1930.), Srijemac podrijetlom, sin Zdenka i Mare, Fedin brat, gimnazijski i sveučilišni profesor, pjesnik, romanopisac, esejist, filolog, likovni kritičar, kulturolog i antropolog, naraštajno je, uz Vlatka Pavletića, Josipa Pupačića i Antuna Soljana, uklapljen u krugovački projekt proze. Slijedi on narativne tragove razlogovske poetike u romanima »Kiša« (1970.), »Samac« (1974.) i »Zatvorena pučina« (1984.). Prototekst tematskom i stilskom kompleksu prepoznaće se u knjizi »Čangi off Gottoff« Alojza Majetića, u Jirsakovu »Karavanu suvišnih« ili u »Mladiću« Zvonimira Majdaka. Njegova proza protkana je djelomično autobiografskim zapisima utopljenima u socijalnu kroniku vremena.

U traganju za osobnom poetikom i vlastitim književnim izrazom, Mesinger se tijekom devedesetih udaljuje od tradicionalnoga koncepta književnosti priklanjujući se upletu drugih medija u tekst i njegovu projekciju. Tako je kao svjedok ratne svakodnevice u Osijeku pisao dnevnik, fotografirao, istraživao ratnu frazeologiju, potom bilježio narodna vjerovanja, tumačio dječje stvaralaštvo.

Kao književni kritičar pisao je o prozama Josipa Kozarca, Slavka Kolara, Miroslava Krleže, Augusta Cesarca, o pjesništvu Cesarića, Vidrića, Slavka Madera...

Znanstveni su radovi uglavnom lingvistički i kulturološki ogledi u kojima Mesinger nudi posve nova, provokativna i poticajna čitanja, često puta već »istrošenih« značenja nekih književnih kanona i književnopovijesnih teorija. Književnost mu predstavlja izazov i »civilizacijski rezervat« kojega, po njegovu mišljenju, treba neprekidno pokušavati reinterpretirati. Nisam sigurna da se većina književnih povjesničara slaže s njegovim inovativnim tezama, no rijetki su oni koji se, poput Mesingera, usude ići usuprot uvriježenom mišljenju. Ogledima on oblikuje osebujne priče o različitim prostorima jezika i književnosti, o kompleksnostima i trajnosti hrvatske kulture.

Esejističke poglede na likovnu umjetnost usmjerava prema djelima Becića, Waldingera, Radauša, Smajića, Živkovića, Džanka, Crlenjaka... Posebice su značajne njegove opservacije o medaljerstvu objavljivane od 1972. godine što je naznačeno esejom o Želimiru Janešu odnosno teorijskom studijom »Traktat o medalji« (1987.), kao i monografijom »Medaljer Damir Mataušić« (1999.).

U njegovoj se kritici nalazi ona neobična stvaralačka radoznalost, marljivost duha i lakoća fragmentarnog asocijativnog pisanja. Za Mesingera se može reći kako nije baš najbolji uzor sredenosti i sustavnosit, već da interpretacije slijede autorovu viziju koja se odnosi na susret stvaralačkog bića s prirodom, s magijom iskaza. Na prvome mjestu s konotativnom magijom riječi i boje, ali i s osjetom trenutka i mirisom podneblja.

Mesinger je zarobljenik vlastitih misli. Osobne katarzične trenutke prepoznaće u susretu s rijekom, u tišini dokolice u dvoje, u namjernoj izoliranosti i samoći. Na taj se način sublimira njegova individualna superiornost i jaka osobnost u odnosu na često puta dominantnu trivijalnost svakodnevnoga života u provinciji. U isto vrijeme taj mu bijeg u ljušturu od utihe pomaže u prikupljanju sebe od sebe.

Čini mi se kako naslovne stranice njegovih romana odražavaju moguće puteve izlaza za junake koji su mu nalik. I oni su, poput njega, osobnu raspršenost misli željeli zaustaviti otiskom jakih linija linoreza u crnoj boji, kojima Vinkovčanin Antun Babić vizualno otvara priču o kiši i samcu. Biti »Bastardna ptica« i biti Onaj iz slike »Pad«, otisnuti se u beskrajni prostor, letjeti, pad kao let, iznova se javljati negdje u pepelu ništavnosti, koracati stazama krila uvijek spremnih za odlazak, nije li to ono što žele autor, pripovjeđać i njegovi likovi?

Opisi atmosfere u romanima »Kiša«, »Samac« i »Zatvorena pučina« potpuno odgovaraju osjetljivom egzistencijalnom stanju koje odražava kompleksnost sudbine pojedinca u trenutku njegove želje da se »izdigne« iz ispraznosti životnog konteksta u kojem jest. Autobiografski zapisi uz rub pripovijedanja imaju funkciju, donatovski rečeno, biti »sentimentalna analiza duše«, kojom pripovjedač želi filtrirati, komentirati i tumačiti na posve neobičan način vlastito okruženje i sebe u njemu. Upleti osobnog duhovnog etimona u tekst ostvaruju se kroz oživljavanje prvih dojmova, prvih iskustava, prvih identifikacija svijeta s kojim se likovi susreću.

Ako Jean-Paul Sartre u »Riječima« bilježi kako izlaz iz svakodnevnog života nalazi u književnosti postižući na taj način jedinstvo misli, osjeta, nemira, žudnje i htijenja, tada stvari iz Mesingerove sobe u prizemlju zgrade na Jugu 2, u njegovim prozama postaju predmetima kroz koje se utjelovljuju osobna duhovna lutanja. U »Samcu« sam nekada davno podvukla rečenicu kojom bih mogla ilustrirati netom zapisano: »Ormar je stvar, većinom osamljen, tvrd, crn i sebičan... Ogledalo je jedan nepoznati u sobi, jedna hladna zagonetka... To je moja soba. Ja sam se pretvorio u nju i sve što slijedi bit će, možda, još samo njen objašnjenje. Ona me hrani dojmom apsolutnog.«

Bogdanu Mesingeru tekst predstavlja pustolovinu za koju ne zna na koji će način i u kojem trenutku završiti. Tamara Borovski iz »Zatvorene pučine« kroz pogled s prozora hotela na jednom jadranskom otoku, kako se romanti-

neskna naracija odmata, razotkriva svoju tugu, nemire, potisnute strasti, potrebu za potpunom slobodom koju pronalazi u potezu kista. Njezine su misli jasne, stavovi izraženi, energija tijela prepoznatljiva. U jednom trenutku ona kao da postaje autor romana i pripovjedač koji počinje usmjeravati Mesingerove misli, a ne više on njezine. Mesinger je, kako se roman bliži kraju, sve više prepušten njezinu biću, a svojemu liku. Kao da postaje njome zarobljen i s njom opsjetnut.

Dojam Matisseove slike »Djevojka pred prozorom« koji Tamara prenosi čitateljima naglašava njezinu potisnutu erotičnost i u istome trenutku onu žensku krhkou osobnost koja je Mesingera, sklonog neobičnim izazovima, posve preplavila: »Djevojka okrenuta leđima, žal pred njom i pučina, sve u jednom pastelnom isparavanju s osjećajem krajnje čistoće i dostizanja jednog mira u kojem se svijet rastvara u čovjeku... Sada joj se činilo da je čitav put začet još tada pred tom slikom tekao duboko u njoj kao ponornica koja ju je konačno iznijela na svjetlo ovog lebdećeg balkona, kao da se na neki način spojila s jednim svojim potisnutim snom.«

42

Dileme mladoga književnika u »Samcu« ili Borisove strepnje u »Kiši« na nekoliko mjesta ulaze u kanon samoanaliziranja kojim se ostvaruje dojam toka svijesti i »ne« zbivanja u romanu. Oni se međusobno nadopunjaju proizlazeći jedan iz drugoga. Čitatelji u tom trenutku, barem se meni nakon iznovljenih čitanja tako čini, postaju svjedocima nemogućnosti izlaska iz potrebe za uobličavanjem osobne potisnutosti u prezentni oblik. Horizont očekivanja čitatelja i pripovjedača postaje u jednom trenutku isti jer su i jedan i drugi uvučeni u dubinski kôd teksta u kojemu se ta preobrazba zbiva. Boris iz »Kiše« svoje erotske i poslovne frustracije pokušava riješiti bjegovima u vlastite fikcije, glavni se lik »Samca« ne ističe naročitim ambicijama, on je *neherojski* junak koji jedini izlaz iz samoga sebe prepoznaće u vlastitoj samoći.

Mesingerovi prozni zapisi postaju često puta oaze za filozofska lamentiranja o labirintu svakodnevnosti, o noći, smrti, tišini, o snima... Postaju oni intimna autobiografija. Znao je on kroz njih prodirati u dubinu sentimenta otvarajući ono neispitano polazeći pri tome od unutarnjih proturječja vlastite prirode.

O egzistencijalnoj gesti slaboga pojedinca u trenutcima velikih povijesnih zbijanja govorila sam prilikom predstavljanja zbirke »24 dana rata« jednoga po nedjeljka krajem 1992. godine. Ona se prepoznaje u Mesingerovim poetskim zapisima nastalim tijekom olovnih osječkih dana. U njima su se preko hiper-senzibilnoga lirskog ja nastojali propitivati osobni odgovori i pitanja upućeni onima koje je tada pokretala mržnja. Te 1991. i 1992. godine svjedočila sam i sama Slavonskoj Krv. Onda se u Slavoniji nije umiralo. Ginulo se.

Slavonski su pisci u kontekstu hrvatske književnosti tada usustavljavali vlastiti žanr. Zvati se osječkim ratnim piscem tih godina značilo je bili foto-

grafom stvarnosti, biti dokumentom, biti NSK, »Slavonska krv«, »Rat za Hrvatsku«, »Hrvatsko predzide«.

Prisjećam se onda. Slavonsko ratno pismo. SRP.

Mesinger je stihovima bilježio SE.

»Se« je naslov knjige Damira Miloša u kojoj autor progovara unutrašnjom fokalizacijom govoreći o smrti (SE) koja SE može dogoditi nekome drugome, a nikada njemu samome.

SE se u lipnju 1991. godine pojavio u očima istočnih Slavonaca prvotno kao sumnja u crvenog fiću i događanje na Klajnovoj, potom kao protestni krik.

»24 dana rata« deminutivna je temporalna odrednica NE straha od SE. Mesinger je dokumentirao riječima, štitio vlastito JA pretvarajući ga u osobno SE. Tih siječanjskih dana o kojima Mesinger piše bez imalo mržnje zbivala se, pred osjećkim očima, priča o nadi, o napuštenosti, ljutnji. I očaju. Nepodnošljivo lako bilo je tada NE postojati. Pisao je Mesinger o Osijeku i o ratnom Vukovaru. Vukovar — Gernika ili Staljingrad? Više od tri mjeseca uništavale su se kuće, ulice, spomenici. Potom je opljačkan kostur grada — arhivi, inkunabule, knjige, skulpture, slike. Radnički dom, dvorac Eltz, tržnica. Memorija grada Vukovara. Memocid! Gernika to nije doživjela.

Opustošeni beketovski pejzaži postaju Mesingerove muze. Obrambenom težinom riječi, melodijom tenjske koračnice on stihovima slijedi vlastito NE strahu. U maniri Nadežde Mandeljštam strah je i njemu tračak nade, volja za životom, potvrda sebe samoga. Jer, strah je onaj osjećaj kojim se njeguje poštovanje, spoznaje vlastita vrijednost. Strah i nada uzajamno su povezani. Jer izgubiti nadu, znači izgubiti i strah. A onda se više nema zbog čega živjeti. Mesinger svoju nadu upućuje čitateljima jer u ratu je, kako kaže, otkrio ljude. Posve jednostavne osobe, susjede koje obično nije primjećivao. Oni su u tim danima postajali *jakima*.

Osijek je tada bio skriveni grad. Grad podzemlja. Grad srednjovjekovne tame. U pjesmi »Oči« Mesinger piše:

»I riječi više nisu potrebne.
Dovoljno nam je da se gledamo.
Rukopis smrti upisao je u sve nas iste riječi.
I dovoljno nam je da se gledamo.
Mrtve smo u sebe pohranili.
Svi smo smrću posvećeni
I dovoljno nam je da se gledamo.«

Aktualni obavijesni stereotip kao »broj mrtvih još uvijek nije konačan« strunom fonema Mesinger pretvara u pasiju izrečenu stihom. Riječ i misao. Stih slobodan, ponekad melodičnošću rime utkan u znakovlje suglasja. Svaki je stih jedno pitanje i jedan odgovor. Ova svakodnevna ratna priča pisana stihom nalikovala je strukturi novopovijesnoga romana. Historija i fikcija tada

su bile jedno. »Oči«. »Diznilend«. »Zauvijek«. »Rat«. »Priča o osječkim herojima«. »Novi zavjet«. Nisu to samo naslovne sintagme Mesingerovih pjesama. To je tih dana bila istina.

Početkom siječnja 1992. na seminaru iz *Stare hrvatske književnosti*, pričala mi je, moja profesorica Julijana Matanović, nije se pojavio student Hrvoje Kalea. Rekoše joj kako je pronađen mrtav na Aninom groblju. A sjećala ga se kao izrazito zanimljivog, pomalo introvertiranog i osebujnog studenta koji je vukovarskoga utorka, 18. studenoga 1991. godine, slušao kod nje predavanje o Gundulićevu »Osmanu«. Nekoliko mjeseci poslije trebao je pripremiti izlaganje o Gundulićevim »Suzama«. Nije ih stigao pročitati. Njegov je otac prijatelj moje obitelji. Podrijetlom je iz Iloka. Susrela sam ga na promociji Bogdanove knjige »Skriveni duh Iloka« u foajeu osječkog HNK. Pričali smo o manje poznatim iločkim riječima. Šutnjom o Hrvaju potiskivali smo vlastiti očaj naučeno ga pretvarajući u posve jednostavno svakodnevno govorenje.

44

Razlika u iskustvu jednoga grada ono je mjesto preko kojega svaki njegov stanovnik grad ili voli ili ne. Jedno posve osobno iskustvo prostora utisnuo je Bogdan Mesinger u knjigu »Skriveni duh Iloka — priče i legende«.

Prikriveni tragovi grada o kojem sam čitala rastvarali su mi se pred očima zadržavajući moju pozornost na njegovim naizgled neprimjetnim stopama. »Bitno je očima nevidljivo«, istaknuo je jednom prilikom Antoine de Saint-Exupery i naveo mnoge na čitanje knjige Itala Calvina »Nevidljivi gradovi« u kojoj Marco Polo velikom Kublaj-kanu prepričava vlastita iskustva pojedinih gradova. Prisjećajućim fragmentarnim pripovijedanjem on ga upućuje na sasvim obična mjesta koja su pravo na priču o sebi osiguravala svojom svakodnevnošću i samim tim neprimjetnošću. Pričao je ovaj Korčulanin o njima jer su ga šarmirala i ostavljala neizbrisiv trag u njegovim sjećanjima.

Povod za priču o jednome gradu, o njegovim ljudima, o rijeci, o običajima i delicijama, o vinu i vilenjacima, o ulicama *zavezanim u čvor*, imao je i Bogdan Mesinger. Samo je duboko uzdahnuo, priznavši sebi i čitateljima kako mu ovaj srijemski grad jednostavno ne dopušta da od njega odustane. Ilok je grad iz kojega se ne može otići. I sama to znam.

Mene je on posve zarobio svojim neobičnim fluidom, onom dojmljivom tišinom uronjenom u Dunav, mitskim pogledom na zvonik crkve Sv. Ivana Kapistrana. Onim noćnim šumom krošnje vrbe uz sprud Dunavca. Čitanjem Bogdanovih filigranskih zapisa o njemu polako sam postajala njegovim baštinikom.

Pišući o autoru i njegovu Gradu, pokušavajući raslojiti palimpsest njihova odnosa kao da slutim onaj vjetar koji se s Principovca obroncima Fruške gore spušta zeleno-žutom bojom u grad čije kamene ulice prikrivaju zvuk putničkih riječnih brodova. Zadržava se on potom u krošnji topole uz Dunav nježno je dodirujući, rastvarajući pažljivo, jedan po jedan, njezin list.

Isprepliću se u ovoj knjizi ljudi i prostor, intimni zapisi i javni razgovori, zbilja i fikcija, čudno i čudesno, priče i legende, mit i stvarnost, vitezovi i čuvari. Pretvaraju se u njoj tišina i samoća u nešto opipljivo.

Mesinger je svoj osobni ushit Ilokom utisnuo i u moju kožu pa mi je njegov Grad odjednom postao izuzetno blizak, a priča o njemu magična.

Piše Mesinger o osobnosti grada koja je skrivena u Turiću, uz tursku skeletu, u oknima obraslima bršljanom, u bojama i obliku vodenica, u magiji iločkih vrtova, u Mati Batoroviću i ribaru Aleksi.

U mirisu Dunava.

Taj miris mutne rijeke ponajbolje dolazi do izražaja nakon kiše, kad zrak postane britko svjež. Sluti se on tada na posve neobičnim i neuobičajenim mjestima. Rijeka tada dobiva moć mitskoga, obnoviteljskoga. »Jer što smo bliže rijeci, sve više osjećamo kako prestajemo biti privremeni. I kada u rijeku zaronimo i kada nam se tijelo preobrazi, prožeto pradavnom vodom, dosegli smo vječno trajanje iz kojega smo pri rođenju bili, nakratko izronili.«

»Skriveni duh Iloka« neobična je žanrovska montaža legendi o stvaranju svijeta, kratkih priča iz svakodnevlja i autorova prisjećanja na dane odrastanja. U njoj je zabilježeno niz zanimljivih kulturoloških činjenica čija se referentnost naglašava dokumentarnim prilozima kao što su fotografije iz obiteljskoga arhiva, razglednice staroga Iloka i ljudi u njemu. Izbor priloga ukazuje na Mesingerovu pripadnost prostoru, prikazujući njihovu međusobnu uvjetovanost, egzistencijalnu nužnost i prirodnu obnoviteljsku cikličnost. »Vrt je bio skriveno lice moje duše... Kada su moju pradjedovsku kuću ubili, vrt je uginuo. Od tada moja je duša beskućnik koji luta bespućima ovoga nesvijeta... Da li bi ičega bilo, da li bi i mene bilo, da nije bilo tog nestvarnog pradjedovskog vrta u kojem sam prvi puta i neizbrisivo, povjerovao u snove?«, pita se Bogdan.

Uspijevaju tekstovi iz ove knjige kod čitatelja projicirati svijest o tome kako su pročitani zapisi svjedočanstvo o događajima i osobama iz jednog posve osobnog povijesnog vremena.

Rekla bih, kako se Bogdan Mesinger u odnosu na Ilok ponaša kao njegov privatni kroničar i biograf. »Skriveni duh Iloka« moguća je biografija prostora oblikovana nizom detalja s izrazitim stupnjem literariziranosti diskursa. Često puta je stvarnost u pričama nalik fikciji, a zapisi u legendama kao da komentiraju svakodnevlje. Oni se pretapaju u jednu predaju o gradu i njegovom osobnom pripovjedaču. »Jer, duboko se, ispod svake legende, krije istina. Samo je malo zamaskirana. Ljudi, naime, ne vjeruju lako istini. Stoga ni istina ne vjeruje ljudima. A istina zna da ljudi legendi vjeruju. Čudni su ljudi. Povjerovat će onome u što je teško povjerovati. Posumnjat će u ono u što je teško posumnjati. Vole sumnju. Ali vole i vjerovati«, zapisaо je Bogdan. Njegove priče o svetom Martinu, iločkim zidinama iz 13. i podrumima iz 15. stoljeća, o turskim turbama i hamamu, o šetnji bakinim vrtom, o kuhanju rajčice u franjevačkom samostanu ili ginku iz parka starom dva stoljeća, gotovo uvek mu se čine nalik čudima iz legendi, čine mu se uzbudljivim i vrijednim

pažnje. Plijeni njegovu pozornost i šum dvorišta skrivenih oku prolaznika, vjetar u zavjesama koje prikrivaju različite privatne priče, dah prašine u Muzeju, drvene kocke na ulazu u dvorac.

Sve je to Grad čiji identitet označava baštinska energija. Ona postaje zaloga njegove trajnosti. I Mesingerove postojanosti.

S blagom nostalgijom opisuje se stil života u gradu koji autora na svež i zanimljiv način uvlači u sebe. Kroz interijere i eksterijere Iloka isprepleću se različita raspoloženja inicirana kontekstom prohujalog vremena. O djelićima iločkog nevidljivog mozaika pripovijedano je Calvinovim tragom.

Osobnost Iloka o kojoj sam čitala u knjizi prepoznajem gotovo uvijek kada me put navede u ovaj najistočniji hrvatski grad. Bilo da sam se u njemu zatekla poslovno ili privatno, pogledom tražim ono mjesto susreta viteza i ljepotice, onaj rub iločkih ulica po kojima je jarac Vicko vukao kola, onu šumu u kojoj se skrivaju iločka djeca. Često tada krećem i u otkrivanje kuće iz koje se obično širio »miris mošta« ili one u kojoj se povremeno čuo bučni »lavež pasa«. Svaka crta na dlanu ovoga grada kao da je izbratzana ogrebotinama, urezima i udubljenima koji mu daju markantnost i identitet. Upravo kao i zrelom, samodostatnom i magično samodopadnom, prepotentnom, arogantnom, ponekad ironičnom, duhovitom i besramno šarmantnom muškarcu.

Natopljen vremenom koje na prvi pogled ne čini ništa, ovaj Grad postaje Onaj koji hoda u oba sna. Između Bogdanova i mojeg. Njegova i svojeg.

Ove priče i legende napisane su, čini se, iz Mesingerova osobnog užitka i ako taj užitak postane i čitateljski tada se Ilok preobličuje postajući i njima kristalno bistar. No, potrebno je da se sve dogodi slučajno, bez prevelike važnosti i iluzije o poduzimanju odlučne radnje. Upravo blagost ovih memoarskih zapisa približila je i meni onu magiju nevidljivoga u vidljivome.

Jednog radnog poslijepodneva uz ručak, pričao mi je Siniša dok je *Cabinet sauvignon* Ivana Buhača točio u čaše, o svom susretu s Bogdanovim prozorom. Onim s naslovnice njegove knjige. Posve se slučajno zatekao u blizini obnovljenog Muzeja grada Iloka u dvoru talijanske obitelji Odescalchi. Odlučio je pogledati na koji je način nekada izmještena, a sada prikupljena građa, dobila mjesto u kolektivnoj memoriji prostora o kojoj se Muzej brinuo. Kustosica mu je s osobitom pažnjom ispričala priču o Bogdanovoj kući, o teti, njihovu vrtu, pokazujući mu pri tome jedan prozor kuće čiji mozaici opnašaju crkvene vitraje. Smješten je on uz zid prostorije na drugome katu. Odmah uz sobu grofova Iločkih.

Ponekad sam se pišući ovaj tekst osjećala kao voajer koji priznaje kako je svog profesora želio upoznati i na osobnjoj razini. Pronaći detalje koji imaju moći proniknuti dublje u neku osobu. Upravo njih nije jednostavno naći. No, s obzirom da Bogdan Mesinger njeguje niz artističkih izražaja, da ga zanimaju različite običnosti i ne-običnosti, da se na svoj osoban način nosi s dokolicom

u Aljmašu ili Šidu, da rado govori o svojim mладенаčkim iskustvima, bio mi je pravi užitak tragati za njima.

Nekoliko puta sam s njim i Adelom bila u Aljmašu. Na njezinoj livadi s pogledom na Dunav. Trijem maloga ljetnikovca bio je u krošnji breze. Na nju smo jeli palačinke s bazgom i pričali o susjedu Zlatku i njegovoj brižljivo uređenoj kući u vinogradu. Spominjali smo pekmez od kajsija koji bih mogla napraviti, gledali narančaste bundeve, slušali jutarnji cvrkut različitih ptica. Jedno smo se lipansko predvečerje na njemu pripremali, bez neke žurbe, za otvorene izložbe u vukovarskom dvorcu Eltz.

Imala sam prilike gledati Bogdanove ruke kojima polako ustima prinosi čašu crnoga vina. Promatrala sam tada dužinu njegove kose, bedž na košulji od jeansa, boju platnenoga šešira koji je visio na ulazu u kuću. Slušala sam pri tome priču o načinima njegove brige o tijelu, o kultu tijela kao hramu duha, o sinu Hrvaju i kćeri Vandi, o unuku koji je stigao s Malte, o impresionistima i Van Goghovim suncokretima, o »Kabulskim lastavicama« i Frommova »Bijegu od slobode«, o zaljubljenosti u Adelin album s njihovim zajedničkim fotografijama. Onima s putovanja po Istri i Tunisu koje su mu prirasle srcu.

Bogdan posebno pažljivo slika. U takvom proživljavanju svijeta, kaže, zasigurno ima slikā koje ne prate samo putovanja već i sve oko njih. »Volim se negdje izgubiti i fotkati, baš kao i Adela«. Među omiljenim su mu fotoaparati *Verum* i *Olympus*.

Pričali smo o knjizi Igora Dude, onoj naslovljenoj »U potrazi za blagostanjem«. U njoj se spominju »francuski analisti koji su dali »inicijalnu kapislu« suvremenoj historiografiji, pa tako i povijesti dokolice«.

U tom »višku vremena« koje sam provodila u zelenom, vremena lišenog moranja i trebanja, osjećala sam se upravo Helenski. To su vrijeme Stari Grci shvaćali kao istinsko, kao ono u kojem je čovjek zagledan u sebe, gdje je on sam u epicentru promišljanja.

Bogdan često govori kako uživa u čistoj dokolici za koju se nekada morao boriti s brojnim poslovnim i javnim obvezama. Kada iz slobodnoga vremena izluči vrijeme koje posvećuje društvenim i obiteljskim obvezama, ostaje mu ono kreativno. I dokolica dugoga trajanja.

Moram nešto priznati za kraj. Ovo moje pisanje ipak nije samo rezultat davnih i manje davnih susreta i razgovaranja. Dogodilo se u onome trenutku kada sam odlučila izdvojiti se iz gužve, buku zamijeniti osamom, a glasna razgovaranja potonućem u unutarnju sebe.

Tada sam spoznala kako tišina u dvoje, Mene i Sebe, postaje ona kreativna punina jednine. Užitak tako provedenoga vremena nije uvijek odgovarao mojim ukućanima, no meni se izmjerenost od svakodnevnih imperativa činila posve Čistom. Zove li se ona dokolicom ili nekako drugačije, ne znam. Znam kako je ovaj tekst isključiva posljedica Nje.

Srpanjsko jutro godine u kojoj Bogdan slavi osamdeseti rođendan

Treba govoriti samo onda kad se ima što reći

48

Razgovor bih započeo setom pitanja vezanih za podrijetlo, obiteljsku povijesti i književno formiranje.

*Nekoć je stara cesta od Karlovca prema jugu prolazila kroz Petrakovo brdo.
Imate li Vi veze s tim krajem?*

— Moja očinska korenika potječe doista s Petrakova brda iznad Duge Rese, premda tamo, koliko znam, već barem sto godina ne živi ni jedan Petrak. Zna se kako to ide. Ide se s brda u Dugu Resu, potom u Karlovac, pa potom, prirođeno, u Zagreb, kako je u XIX. stoljeću već išlo »buržoaziranje« naših seljaka, ili, ako hoćeš, Krležinih Klanfara. Petraki su, recimo, doista starinom »Dugaresci«, sve od XVI. stoljeća, pa i ranije, od pada Bihaća pod Turke, otkud su se vjerojatno i doselili. O njima postoji vjerodostojni zapisci u župi Sv. Petra na Mrežnici, gdje su mi sahranjeni i pradjet i prababa. Pradjet mi je bio »vaktar« u Mrzлом Polju, čuvar pruge na onoj madarskoj fijumanskoj željeznici kojom se provozao do Rijeke i August Šenoa, te indigniran zapisao da je Duga Resa samo hrpa potleušica. Djed Nikola, pak, nakon šest godina lutanja po Rusijama kao zarobljeni domobran Jambrek, postao je karlovački trgovac i u jednom terminu, tamo tridesetih godina prošlog stoljeća, čak i narodni poslanik HSS-a u beogradskoj skupštini. (Poslije 1945. govorio je da je »narodni posraničnik«.) Nikola, Mato, Janko, Jure, Marko, Ivan, Petar, Katica, Ankica, Marica — ta imena ponavljaju se po krsnim listovima u beskraj kroz stoljeća. Tako je u svakom našem selu. Ali — ja nisam tzv. zavičajni klub. Protiv takvih zavičajnih klubova bunio se već i pokojni Veselko Tenžera, držeći to primitivnim nastavkom vlastite primitivnosti, ali i to je bio oblik nekog njegova vlastitog »buržoaziranja«, premda, danas mislim da to uopće ne treba zanemarivati, ljudi trebaju znati otkuda su i što su im bili pretci. Sa mnom je posve drugi slučaj: podrijetlom, ja jesam Petrak iz Duge Rese, iako sam, stjecajem okolnosti i prilika, odrastao u posve drugim okolnostima i

prilikama. Moje Petrake, dugareške seljake, brojne i djecom bogate, dijelom vrlo sposobne, dijelom posve bezvezne, čak i lude, uništila su totalno dva svjetska rata, pa tako nisam nikada uspio postati nekakav ukorijenjeni, zavičajni Petrac. S njima, zapravo, zbog već spomenutih okolnosti i prilika, nikad nisam ni rastao ni živio, ali oni su tu i moji su. Međutim, Viskoviću, u vlastitu biografiju treba ili ići do kraja, ili je ostaviti da bude implicitna. Ona mi više ništa ne pomaže. Biografije uvijek imaju draž pričice, užasne ili ljupke, svakako anegdotalne, prepustimo mi to spretnijim damama i gospodi koja već znaju kako vlastitu biografiju kapitalizirati, pa o tome pisati senzacionalne knjige. Borba za bolju prošlost svakako nije moja osobina.

Mislim da Vaša obiteljska povijest uopće nije nezanimljiva; stoga, zadržimo se još malo na Vašoj biografiji. Koliko znam, Vaši su roditelji po profesiji bili medicinari?

— Ne samo roditelji, riječ je o obitelji moje majke, u kojoj sam od 1943. nakon smrti mog oca othranjen i odrastao: pradjed, djed, majka, pa i otac, potom ujak i praujak — svi su (osim mlađih, majke, oca i ujaka) bili bečki i gradački doktori medicine. Sve su to danas već nevjerljive bajke. S jedne strane sam potomak seljačkih, definitivno radićevskih Petraka koji su poslije I. svjetskog rata postali uspješni trgovci, s druge, pak, potomak za naše prilike »großbürgerlich« intelektualne obitelji pomiješane s tzv. hrvatskim plemstvom (sve na valu onog tako tipičnog k.u.k. *raprochementa* između plemstva i građanstva krajem XIX. st. u Beču, što je imalo svoj odraz i u Hrvatskoj, a na što je Krleža tako bjesnio: na sve te Fabriczyje, Corneluttije, Trešćece Borota Branjske i Halpere Sigetske). Te su familije već živjele profesionalno, od Varaždinskih Toplicah i Zagreba, do Fužine, Rijeke i Kraljevice, na jednoj drugoj razini, sva Hrvatska bila je već itekako povezana, o čemu danas malo znamo. Ali: s pradjedovom i djedovom probranom kućnom knjižnicom u kojoj je bilo sve, od *Novina Horvatskih* i Gundulića do Zagorke i Krležinih novela u izdanju Vinka Vošickog, s klavirom i kućnim kvartetima a la Begović (kad smo nonu selili iz Duge Rese u Zagreb, naišao sam čak, uz *Sang und Klang*, u nekim sanducima na tavanu i na *Revue des deux Mondes*, na koju je bio pretplaćen moj pradjed (već je on govorio talijanski, francuski i njemački), naišao sam čak i na fotografiju pradjeda s majčine strane, gdje se na svjetskoj izložbi u Parizu 1900-te, šeće oko Trocadera zajedno s Vladimirom Crnatkom. Obojica, kao Zola, nose cilindre. *Also*, čisti Krležini Fabriczyjevi, cilindraši koji će eto sad otići do *Nane*, kad su već u Parizu, recimo. Sve sudbine i mojih Petraka i mojih Longhinovih, pogotovo nečuvena i nevjerljiva sudsina moje »stare mame« Marije Škrtić i ona ratna njezina sina dr. Zvonimira Petraka, sudsina moje majke dr. Nede Longhino, tražila bi od mene čitavu knjigu dojmova i sjećanja: da između ostalog opišem što je to bila stara industrijska Duga Resa koju su pokrenuli Švicarci i bečki Židovi Anningeri, jer je Mrežnica po svim kriterijima bila idealna voda za bijeljenje platna, u kojoj su po

austrougarskom receptu, uz drevna domaća hrvatska prezimena postojala i ona talijanska (Viali), mađarska (Toldy), češka (Sekira, Sivek), slovenska (majka značajnog slovenskog pjesnika Francija Zagoričnika bila je radnica u pamučnoj industriji Duga Resa, Franci i ja čak smo se dopisivali o tome), austrijsko–njemačka (Heiligstein, Beinerauch), pa do Šabana Šabanovića koji nam je na onim šarenim filmskim kolicima s poniklanim baroknim poklop-cima prodavao svoj bijeli i ružičasti vodnjikavi sladoled, sve jezično i na-cionalno već pretopljeno u hrvatsku malogradansku i seljačku, jezično kaj-kavski-ikavsku sredinu običnih radnika i formajstora i kumica s »krilima« (to je dio narodne nošnje), koje su tamo pred »fabrikom« radnicima prodavale kruh prosenicu, piceke i poriluk. Kad vam se sve to smiješa u glavi, a što ćete nego pisati pjesme.

Godinama smo zajedno radili u Leksikografskom zavodu. Bezbroj puta sam se uvjeroio u Vaše sjajno poznavanje povijesti svjetske literature. Dugujete li to školovanju ili vlastitom kopanju po knjižnicama?

50

— U nas, mnogi ljudi mnogo i dobro poznaju svjetsku književnost, pa to je bio način nobilitiranja vlastitoga seljačkog podrijetla. Otkad sam naučio čitati (a naučio me u dobi od pet godina moj ujak, dr. Andrija Longhino, i latinicu i cirilicu) meni više nikad u životu nije bilo dosadno. Otad čitam manje–više sve što mi dođe pod ruku. Dakle, oboje: i vlastito kopanje i škola. Ali, moje tzv. »sjajno« poznavanje književnosti ima toliko rupa i sramotnih nedostataka, o kojima je stidno i govoriti. Ništa sustavno, sve samo napabirčeno, kao i moji strani jezici, premda se to, poslije, kako–tako odškolovalo. To je, još tamo, u Dugoj Resi, bila primjetila gđa prof. Mira Šunjić, u Engleskoj školovana anglistica i fina prevoditeljica Keatsa i Shelleya (majka mog dugareškog konškolarca i potonjeg rektora zagrebačkog Sveučilišta Marijana Šunjića) i rekla kako će mi napraviti popis obvezatne lektire, od Platona do engleskih romantičara i do naših Iliraca. Ona mi je gurnula u ruke i *Priče iz davnine* i *Alicu u zemlji čudesu*. U svojim sjećanjima, dugujem joj to: tek poslije sam shvatio, unijela je sustav, da ne kažem europski kanon, u moje neobvezatno i spontano dječačko hrvatsko čitanje. Kako nikada nisam postao profesor književnosti, bila je to tako dobra korektura, koju bi svaki čovjek nekog pjesničkog poriva morao prihvatići, osim ako nije neki divlji genij, što naravno nisam bio.

Kad ste počeli pisati prve književne tekstove? Je li poezija bila Vaše najranije opredjeljenje?

— A kud možete kad ste odrasli na kućnoj knjižnici, zapravo iz XIX. stoljeća? Uz prirođeni glazbeni sluh (jednoć je, na Gornjem Gradu, u Freundenreichovoj ulici, teta Ata Miletić, unuka Stjepana Miletića i profesorica klavira, testirala moj sluh i mojoj zapanjenoj majci rekla kak dečec ima tzv. »apsolutni sluh«; to je ono kad vam na klaviru udare bilo koji ton, a vi

smjesta znate kojoj ljestvici pripada. Učio sam nekoliko godina kod nje svirati klavir, ali: »Miki, pak nisi navežbal, od tebe nikad ne bu niš, klimpraš kak šuster z Čučerja«), meni su cijela metrika i leksik i sintaksa stare hrvatske poezije odmah nekako glazbeno, već po tom prirođenom sluhu bili »ušli«, što je, naravno izazivalo i prve imitacije. Da, doista, »poezija« je bila moje najranije opredjeljenje, osjećao sam je nečim veličanstvenim što nas uzdiže visoko, nečim što otkupljuje cijelu nesavršenu stvarnost. Ali, što sam to oponašao? Pa, zaboga, vi od mene hoćete stvari koje se inače traže od velikih pjesnika poput našeg pokojnog Tadijanovića, pa da iz toga pravim posve privatni mit! No, dobro, sjećam se čak i prvih stihova, naravno pre-radovićevsko-mažuranićevskih: mali mudroser, otkrivši umjetni jezik i osjećajući se veličanstveno, sa svojih deset godina zapisaо je:

*Kušnjama sudbine nemoj se oprijet,
jer sudbina strogo kažnjava.
Prepusti se radije udesu njenom,
jer tako Svevišnji...*

51

e, tu je sad morala doći rima i tu sam se zeznuo. Htio sam reći »određuje«, pa sam, za volju rime, napisao nakaradni oblik: »određava«. Ali, gle, u to, bio je *eo ipso* već ugrađen cijeli stari Dubrovnik... Mali bedak je smjesta postao barokni metafizičar, jer je u tom trenutku čitao Mažuranićeve dopune Gundulićeva Osmana: »Nebesa su knjige od vijeka...«, te se smjesta upleo u tehničke probleme sad već naslijedenog mu hrvatskoga književnog jezika. Sve to nestalo je kao prebrisano pod prvim naletom stvarne zagrebačke životne mladosti mog doba i vremena, dakle šezdesetih godina dva desetog stoljeća, svijesti o vlastitoj sposobnosti reagiranja i o ljubavnom tijelu, te o pjesništvu svog vremena i svijeta, ali se i do danas petljam između gramatičke i fizičke konkretnosti jezika i onoga što taj »pisnik-umitnik« s njime doista hoće reći. U današnjim pojmovima, doista sam netko iz već nepostojecog svijeta: onaj koji pjesništvo još shvaća kao poimanje, oblik spoznaje, a ne kao neku »ljepotnost« ili »modernost« jezika i njegovih zakona, pa mu izostaju intelektualne i teorijske kategorije. Ostao sam, dakle, taj isti mali mudroser iz XIX. stoljeća, pa kome krivo, kome pravo. Danas mlađi pjesnici, pogotovo pjesnikinje, ispisuju vlastite »poetike« u kojoj su sve pjesme iste: samo tehnološki postupak, a ja se od pjesme do pjesme još držim onoga što su nam nastavnici u školi govorili: »Što je pjesnik time htio reći?«, pa moram napisati stih koji je po definiciji prosto raširena rečenica, napisana ili izrečena misao, ali, ah, samo da pjeva, da bude glazba i govor istodobno. I ostajem pri tome, ostajući staromodan. Prežitak sam od onih budala kojima je Brahmsov dvostruki koncert za cello i violinu još uvijek miliji i dublji od već pola stoljeća lijepe ostarjelog rock'n'rolla.

Kad smo već tu, takva, a i svaka poezija, danas jeispala iz svih ozbiljnih razgovora o književnosti, ona ne znači više ništa. Gdje su, nakon Milosza i

Brodskog, veliki pjesnici svijeta koji bi mu još nekako mogli sabrati smisao? Ili, kome je pjesništvo, barem svojim pitanjima, moglo još nekako, barem dijagnostički pomagati? Odrekli smo se sodbine, pjesništvo više nije ugrađeno u funkcionalni život tzv. zapadne kulture, prešlo je u ilegalu, što je možda njegova i opet prava prilika. Pod raznim utjecajima, o kojima sad već sto godina dubokoumno raspravljaju svi filozofi, sociolozi, psiholozi itd., ono više ljudima ne govori neposredno, a ipak, ono je samo zastarjeli magijski ili vjerski privatni i obredni govor–pjev, a ne tek tekst. Ni jednu svoju pjesmu nisam napisao da se čita, nego je prije svega bila da se tiho izgovori, pa tek potom zapisana. Ako taj izgovor ne štima, ne valja mi ni pjesma. Prvobitna riječ koja nam se javi više ni po čemu ne uzbuduje masovne ljude nogometnih utakmica, zabavno glazbenih spektakla i sličnih priredaba, iza kojih uvijek stoe, kako sam negdje zapisao, organi katastrofe: policija, hitna pomoć, vatrogasci, a iza svega stoji potencijalni fašizam, barbarizam koji sad više nije ni ideološki, nego tehno-loški. Izravni govor u izravne ljudske oči koje znaju, nešto poput ljubavničkih riječi ili pametnog razgovora, ali i to je već rijetkost — to više ne uzbuduje nikoga, jer smo svi sada samo izvanjski nadraživani i drugi način već ne poznajemo ni ne priznajemo, za to više ni ne posjedujemo ono naše pravo unutrašnje ljudsko bezvrijeme, štoviše izvanvrijeme, koje je, međutim itekako povezano sa stvarnošću, a nekad ga je posjedovao svaki seljak vezan sa svojom zemljom. To je danas već zaboravljeni život, propalo umijeće. Međutim, zaboravljena riječ koja više ne djeluje, ostaje zauvijek jednim od čovjekovih unutrašnjih prostora, njegova psihološka stvarnost; uvjeren sam da će je ljudski rod uvijek i iznova za sebe opet iskapati, kad mu za to već bude potreba. S pjesništvom je isto kao s religijom ili filozofijom, beskorisno čistom misli ili vjerom koja promišlja sve od prapočela: ostaje praznom poput crkava u kojima se više ne moli nego tek običajno. Osim za emocionalni kič koji dobro obavlja tzv. »zabavna glazba«, ljudi su manje–više izgubili osjećaj za poetski metajezik svojih života, za unutrašnji prostor što ga takav jezik stvara. Poezija nastaje iz osjećaja jezika koji je nešto posve drugo od praktičnog i funkcionalnog komunikacijskog instrumenta ugrađenog u kompjutor. Nastaje *ex nihilo* plus tradicija, što je predaja toga istog jezičnog prostora. Ako se i nesvesno ne možete otvoriti tom jeziku koji bi vas htio prenijeti *negdje prijeko*, onkraj svih »strahota zabluda« svakodnevne zločinačke stvarnosti i posve praktičnog lova u mutnome, vi bez poezije ostajete bitno zarobljeni u samo predmetnome i bez ikakva prostora koji bi vas kao čovjeka širio i štitio. Ali, u većini slučajeva, do toga vam više i nije stalo, nemate interesa, jer tu nema ničega za pojesti niti za meštariti.

Pjesništvo je postalo posve nekorisno, izmiče praksi i pragmi, a što nije politički ili ekonomski utilitarno, to ljudi danas više ni ne zanima. Jure Kaštelan mi je uvijek govorio kako je ta bespomoćnost pjesništva ujedno i njegova najveća snaga: pjesnik je oduvijek društvena luda, a ja sam već tako davnio odlučio da to i ostanem, za volju vlastite ljudske slobode, koliko mi je već

dana, koliko je svatko od nas može osvojiti. Pjesništvo je, pak, malo kasno sam to shvatio, recikliranje ili redistribucija našeg nutarnjeg vremena, ono je tek prava biografija. Ako to — *ne pjeva*, ako niste u tome skupa s kožom i kostima, vi ste još samo »intelektualac« koji svoje impulse reda u formalne stihove. Kad danas slušam i čitam naše mlade, ozbiljnije govornike, kako raspredaju o pjesništvu po novinama, časopisima, radiju i televiziji, i opet sve te mlade moje mudrosere, kako se trude da im izričaj bude jako »znanstven« ili »pametan« ili »u stvarnosti« kojoj eto navodno treba opet i uvijek približavati pjesništvo kako bi i ono ostalo nečim »stvarnim«, dode mi da ih prekinem i da im kažem: daj, uzmi ta dva ili tri stiha koja govorиш, podari im uvjerljivost izvan onoga što ljudi svakodnevno govore, to ti je sva tvoja znanost. Ali kao što je i taj posve nepragmatični prostor recepcije za neku autentičniju poeziju danas već u ljudima zrakoprazan, u skladu s time je i njihov dnevno-književnički govor, ne mogu i ne znaju mu pobjeći i ne mogu mu ni pomoći. Gubeći metafizički prostor, ljudi su izgubili i osjećaj za moguću prvobitnu riječ kao *res esse*, za osjećaj da njihov život vrijedi još nešto dalje i više preko neposredno predmetnoga. Živimo, uglavnom, već, u kaosu jednog vrlo razumnog i funkcionalnog tehnoznanstvenog svijeta, u kojem su pjesničke muze relikt što spada još samo u područje psihijatrije, pa nam preostaje pornografija. Pa valjda ne mislite da bi uz rock'n'roll i njegove pjesnike, netko tko još ima povijesni prostor iza sebe i ispred sebe, mogao nešto reći? U tom smislu, pjesnik ostaje bez tla i prostora: stvarnosti više ne govori, a sve što izgovara ima pretenciju na stvarnost, i te kakvu! Nema pjesnika ili pjesnikinje koji ne misle da su njihovi stihovi stvarni, sama realnost.

Kritičari i povjesničari književnosti obično Vas vezuju za tzv. razlogovski naraštaj? Osjećate li se Vi sami pripadnikom te skupine pisaca?

— Vi to sad kao književni kritičar ili povjesničar književnosti ili enciklopedist govorite iz svoje struke. Tzv. »razlogovski naraštaj« je za vas danas književno-povijesna poštupalica u duhu vremena, on ne postoji osim kao određeni trenutak u vremenu. Je li Dubravko Horvatić po bilo čemu »razlogovac«? Ni po čemu, ali njegove prve tri zbirke su autentično pjesništvo. Je li Josip Sever »razlogovac«? Ali on je autentično pjesništvo! Dane Dragojević? Donat ili Dalibor Cvitan, premda su bili nešto stariji? Je li napisjetku Petrak s kojim sad razgovarate, doista »razlogovac«, premda je oduvijek nastojao da mu stihovi budu »glazba misli«, kako je pjesništvo definirao onaj divni čovjek George Steiner? Je li to Tonko Maroević? Pokojni Matko Raos ili Mate Ganza? Igor Mandić, Ivan Salečić, njihovi eseji? Ili, Igor Zidić, koji je nekad u mladosti bio zapisao: »i pjevalo se ko što Juda pjeva / na nekoj žici nekim drugim glasom«? Stvari treba smjestiti u vrijeme. Ispast će, napisjetku, da su vremenski gledano, jedini »pravi« razlogovci Ante Stamać, Želimir Falout i Željko Sabol, štoviše Vjeran Zuppa i usput Vlado Gotovac, te u jednom

kasnijem trenutku vrlo ključni Zvonimir Mrkonjić ili neprežaljeni Tonći Petrasov Marović? Ma, gospodo, sve su to bili *pojedinci sa svojim riječima*, te dok se ne oslobodite tih naraštajnih matrica i klišaja, dok to ne počnete iznova čitati, ali ne na način na koji se čitaju i pišu novine, nećete dokučiti ništa. Nakon svega, čita se samo tekst, itd. Ako taj tekst prelazi granice pomodne paradigmе ili trenutka — dobro. Ako ne, i opet dobro, pretvorit će se u humus vremena, u što se već i pretvorio.

Čini se da ste skloni poreći važnost »Razlogu«?

— Ne, ne. »Razlog«, a doista je to danas svim književnim novinarima poprilično mrzak literarni pojam, ne znam zašto, ima i svoju veliku i svjetlu stranu, barem po onome što se tada zahtjevalo od pjesništva. Po našim Jugoslavijama se tada krasno zaumno pjevalo, dok je tu, u tom banalnom »Razlogu«, pjesništvo tada doista bilo stanoviti obvezni oblik morala vremena. Bio nam je pun kufer ljepota domjanićevskih i pjesmo-jesenjinskih, ljepota nadrealističkih, pa su nas Heideggerove interpretacije Hölderlina i Rilkea u jednom trenutku zbiljski oslobođale od propisanih političkih socijalističkih očekivanja, kao i od naših primarnih seljačkih divota. To sve, tu odjednom oslobođenu atmosferu oko tog časopisa, treba zahvaliti gospodinu Miljanu Miriću kao uredniku i posredniku svih duhova koji su se tu javljali, premda mislim da su ga naši onovremeni geniji tiho podcjenjivali, držači ga samo instrumentom. Njemu je pjesništvo, kao čovjeku, još značilo nešto, smisao; okupljaо je pjesnike kao dobar pastir svoje stado i ja sam mu na tome zauvijek zahvalan.

Danas je sve to već otrcano ponavljati, ali recite mi: tko je tamo, šezdesetih godina prošlog stoljeća, u Zagrebu, u Savsku 25, u Studentski centar, mogao natjerati tridesetak pismenih ljudi iz cijele Hrvatske, mladih ljudi pobranih s kolca i konopca, da se nađu i da »izmjenjuju misli«, što bi rekao Krleža, skupa s Petrom Selemom i Mani Gotovac? Tko god će istraživati to vrijeme, vidjet će da je to, zapravo, bio sretan trenutak, u kojem je svatko s imalo dara mogao odjednom reći sve što je htio, barem što se književnosti, pogotovo pjesništva tiče. Da, u tom smislu doista pripadam i Miljanu Miriću i »Razlogu«: tamo me nikad nitko nije pitao što pišem, tamo nitko nikog nije cenzurirao, nego daj mi svoj novi tekst. Poslije, svatko je ostajao sam sa sobom i pisao što je mogao i znao. Razlogovci smo ostali samo po tom trenutku i nehotičnog zajedničkog okupljanja, jer to je onda bilo jedino moguće zajedništvo, politika nam je, iz vlastitih razloga, bila otvorila jedan kanal oduška. Još se nikad nitko nije upustio u to da pobliže pogleda sve individualne projekte i razlike u tom naraštaju, a po svoj prilici više ni neće.

Šezdesetih i ranih sedamdesetih bili ste urednik i voditelj televizijskog programa za kulturu. Nedavne reprize Vaših emisija, prisjećam se, recimo,

emisije o venecijanskom Bienalleu, zatim o Warholu i pop-artu i danas djeluju suježe i zanimljivo, a fascinira i Vaša upućenost u tada aktualne umjetničke trendove. Recite nam nešto o tadašnjoj redakciji kulture na TV Zagreb, koja je proizvodila tako iznimno elitni kulturnjački program. Zašto danas više nema takvoga autorskog programa?

— Ma, ima i danas takvih programa na televiziji, samo više ne djeluju na isti način. Tzv. »intelektualac« je na televiziji uvjek strano tijelo, *corpus alienum*, to morate odmah znati, ali nakon vojske to je bio prvi kruh koji mi se ponudio. Kao suradnik, urednik i voditelj TV emisija bio sam mlad i bedast, mislio sam da to nekog vraga javno vrijedi. Tamo su tražili nekog povjesničara umjetnosti koji bi pratio likovnu umjetnost, te me isprva smjestili uz urednika »kulture« koji se zvao Saša Zalepuhin, koji zapravo o nekakvoj »kulturi« nije imao ni pojma ni sliku, ali je za ono doba bio televizijski savršen kao voditelj tzv. zabavnih emisija. Za njega je, tada, Dubrovnik, s Ljetnim igramama, bio tek »maleni primorski gradić na južnom Jadranu« (citat završen, od kojeg se meni dizala sva kosa na glavi), u kojem, uostalom, postoji i »Labirint bar« s veselim ženskama i daškom svjetskog snobizma, a meni je tada Dubrovnik bio ono što i jest: moguće simboličko žarište svekolike hrvatske oživljene starine i neke bolje suvremenije kulture. Saša je danas pod stare dane doživio »ostvarenje svojih idea«; svaki »Red Carpet« ili »Explosiv« na našim TV programima u kojima su ideal gole čuće, »ljubav i moda«, odgovara točno onome s čime je gosp. Zalepuhin htio zabavljati publiku i »propagirati hrvatsku kulturu« i uspjelo mu je Zalepuhin je bio prorok.

Nekom srećom, na hrvatskoj televiziji je uz tada politički svevladajuću »generalicu« Zoru Korać postojao još jedan čovjek, taj se, pak, zvao Angel Miladinov. On je odmah procijenio tko sam i kao glavni urednik davao mi uvjek slobodne ruke. Iza svih televizijskih ujdurmi oko moje i svake novinarske glave stajao je Miladinov: pusti ga, neka se bavi »kulturom«. Osim što je bio sjanjan televizijski redatelj, u nekim neponovljivim trenutcima posve čaroban, Angel je kao urednik imao točan osjećaj tko je tko, znao je procijeniti ljude, štitio ih je bez mnogo riječi i znao je ono što je početak svakovrsnog umijeća s ljudima: svatko ima neku vrijednost, ja će tu njegovu vrijednost uposliti, na svoju i njegovu korist. Branko Lentić, pravi TV umjetnik, Vladimir Fulgoši, potisnut a sjajan dokumentarist naših života i običaja, sve bi to bilo nemoguće bez Miladinova. Sve to bilo bi tada i za mene nemoguće, da me nekom simpatijom nije volio i Ivo Bojanić, generalni direktor televizije, naš Hvaranin, čovjek tada visoko političkog »ratinga«, koji je, nećete vjerovati, duboko poštovao svako obrazovanje i kulturu te nije mislio da kila mozga vrijedi dvije i pol marke. Imao sam sreće, on je mislio da usput svi znamo nešto.

Premda o sebi gorovite kao o stranom tijelu na televiziji, ipak Vaše emisije pokazuju i vladanje zakonitostima televizijskog medija. Od koga ste učili?

— Zanatu (to je tada bio film od 16 mm koji se svakodnevno razvijao u laboratoriju), naučio me samo jedan čovjek, kojeg danas malo tko još zna. Mladen Feman, Gavellin dak s kazališne akademije, Feman je imao zadivljujuću opću kulturu. Imao je zapanjujuću književnu, likovnu i filmsku kulturu. I on je bio jedan od Fabriczyjevih. Varaždinec podrijetlom (Varaždin je, poput Splita, uvijek bio izvor kulturnih darovitosti), suvremenik Nikole Tanhofera, Ante Babaje, Violića, Koste Spaića, Georgija Para i Dina Radojevića — nikad nije napravio nešto što bi se moglo nazvati remek-djelom, putovao je samozatajno sa svakodnevnim televizijskim vječnim kombijima, tehničkim ekipama i novinarima na mjesto snimanja, naučio me je što je rez u filmskoj montaži, što je to perfo-vrpca, što su napokon dugi noćni sati nad montažnim stolom, kad se mora hitno napisati povezni tekst koji u sinkronizaciji traje 17 sekundi, a sve da se dovrši emisija koja mora ići. Naučio me je, osim toga, kako živjeti s mojim nezaboravnim TV tehničarima: osvjetljivačima i toncima koji na zadnjem sjedištu kombija ne čitaju ni Dantea ni Ujevića, nego stripove ili Luna, kralja ponoći. Naučio me još jednoj društvenoj činjenici: »Jesi li primijetio, kako u svakoj skupini koja je osuđena na neki zajednički posao ili na putovanje, sve odmah pada na razinu onog najnižeg u toj skupini?« Naučio me je što je to potencijalni fašizam. Skupa s predivnim montažerkama, koje su za današnje pojmove TV montaže bile prave profesorice, i da sam, recimo, filmski režiser, uvijek bih Vesni Sulejmanpašić ili Jasni Fulgosi povjerio montažu svog filma, to se danas zove »editing«, pa da ne duljim, nalijepit ću ovdje jednu »pikštelu« s »blankom«.

Kako se osjećate kad danas gledate te stare emisije?

— Što se tiče onih starih mojih emisija koje danas, nakon gotovo četrdeset godina ponavljaju na trećem kanalu HRT-a, dugujem ih svojoj profesorici Veri Horvat Pintarić i Mladenu Femanu, kao i ukupnom ozračju ondašnjega našeg Seminara za povijest umjetnosti, na Filozofskom fakultetu. Sve znanje i interesi otuda. Ali, to je opet autobiografija, u koju treba zagaziti ili do kraja, ili uopće ne. Meni bi milije bilo da vam pričam o tome kako bi profesor Milan Prelog, kad nije imao pametnijeg posla, otišao na hodnik i prstom pozvao nekog pametnijeg studenta da s njim porazgovara. Imate li vi pojma što je nama značilo kad vas Milan Prelog pozove u svoju sobu i hoće s vama razgovarati o tada najnovijem Camusovom tekstu prevedenom na hrvatski (»Pad«)? Pa vam odjednom stane recitirati Eliotove stihove iz »Četiri kvarteta«, u kojima se stara kineska vaza u vremenu vrti u krug, premda stoji na mjestu, a inače vam predaje Srednji vijek? Pa hoće čuti i vaše najnovije stihove, premda ste samo studentić i »kunstgešihter«, a usput pišemo pjesme? Jako sam volio svoje profesore, dali su mi puno, ne znam da li sada još studenti imaju taj osjećaj da smo svi na zajedničkom poslu. Danas, prisjećam se Goetheovih rije-

či: »Naše današnje njemačke pjesničke budale misle kako će izgubiti svoju izvornost ako nešto nauče.«

Zašto ste otišli s televizije?

— Na televiziji sam kao vanpartijac opstao tako da sam se, procjenjujući političke situacije, ograničio na bavljenje nacionalnom kulturnom baštinom i najnovijim smjerovima u umjetnosti, protiv toga više nitko tada nije imao ništa. U ostalo ne diraj, a ja ionako nisam imao političkog talenta ni političkih namjera. Tako sam, kao TV komentator nekako omilio i »našistima« i »avanguardistima«.

S televizije sam otišao jednostavno zato što sam znao da ona zauvijek pripada ljudima kao Saša Zalepuhin. Bilo mi je glupo da kao čovjek od četrdeset godina i dalje govorim »Dobar večer, dragi gledaoci«. Odjednom mi se to vječno televizijsko sada, to vječito »now«, učinilo bespredmetnim, premda i dalje ostajem savršenim potrošačem televizijskih programa. Već je onaj, sada tako zapostavljeni krugovački pjesnik Milivoj Slaviček bio zapisao kako nakon svega opet »ide zabavna glazba«! Danas, postoje emisije koje u cijelosti odgovaraju mom osjećaju funkcije tog medija: već znate, povijesne emisije, dobro istražene biografske emisije o umjetnicima ili političarima, arheologija, davnii dani, ratni dokumenti, futuristička budućnost. I na sve to u sebi tiho pljujem: stih koji napišem, ako smjesta nije tri tisuće godina star, ne vrijedi ni pišljiva boba, ako ga ne mogu čitati iz perspektive neke već spaljene biblioteke. Htio sam se, naposljetku baviti s književnim tekstrom i knjigama, što je moj pravi poziv. Ali, s televizijom postoji još značajno nešto, nešto u vezi s medijem kao takvим, a i sa suvremenom ljudskom psihologijom, kojoj je teško pobjeći.

Kad se pročulo da »odlazim«, jedan od tada glavnih i slavnih urednika dnevnika (oni su tada, pod Miroslavom Lilićem, nakon svakog Dnevnika tulumarili pod nekim savskim mostom u nekakvoj »Kamenoj čardi«) rekao mi je: pa kog vraka ideš, kad jednom odeš s televizije, ti više ne postojiš! Molim? Smjesta sam mu odgovorio: kad odem, ja još uvijek ostajem Nikica Petrak, a kada tebi uzmu TV Dnevnik — ti više ne postojiš! Tako mu se i dogodilo. Znate, ljudi koji rade na televiziji imaju sklonost da svoju sliku na ekranu zamijene ili pobrkaju sa svojom privatnom i, ah, tako nesavršenom osobom, identificiraju se, zaljube se u vlastitu ikonu, u tramvaju ih vuku za rukav, svi ih jako vole, »joj, jučer sam te gledao«, pa im pad s ekrana uzrokuje goleme egzistencijalne i emocionalne probleme, a svako malo s ekrana padaju, jer to je u prirodi stvari. Meni se pokojni Josip Sever tako srdačno rugao i na tome sam mu zahvalan: kad te vidim na ekranu, Petrak, vidim te kako sam sebi govorиш: gledajte kak sam lep i pametan!

Radili ste potom u Liberu kao urednik do propasti te izdavačke kuće. Godine 1990. godine završili ste u Ministarstvu kulture. Rekli ste da ste izbjegavali politiku, pa kako ste se našli u Ministarstvu?

— Epizoda u Ministarstvu kulture uopće nije bila naivna. Ministar Vlatko Pavletić, tada još uopće nije bio neki važan član HDZ-a, nego samo istaknuti hrvatski intelektualac, to je činjenica koju malo ljudi zna. Moram reći da je Pavletić u tom trenutku i iz moje perspektive, bio visoko etičan čovjek. Bio je naslijedio Šuvarovo ministarstvo s gotovo tri stotine suvišno uposlenih ljudi. Hrvatskoj treba ministarstvo kulture s tek tridesetak sposobnih ljudi, u Pavletićevom ministarstvu, kako ga je naslijedio, bilo je i previše činovnika na državnoj plaći. Vlatko ništa nije htio mijenjati. Baratao je s time kako je znao. Bilo je to ratno doba, vrijeme Domovinskog rata, mislili smo da će od Hrvatske ostati samo nagorjele knjige. Tu epizodu dugujem Slobodanu Prosperovu Novaku, čovjeku koji je rekao Pavletiću neka u međunarodni odjel tog ministarstva uzme Petraka koji govori strane jezike. Tako me je Bobo, nakon bankrota bivše Sveučilišne naklade Liber (a i to bi bilo posebno poglavljje) izvadio s burze rada nakon četrnaest mjeseci nezaposlenosti.

U Ministarstvu Vas je zatekao i rat...

58

— U ratu, pak — kao u ratu. Tamo su čuperci hrvatskih činovnica odmah uzeli pod povećalo sve one činovnice srpskog podrijetla koje je Šuvar tamo bio hrpimice namjestio: proglašavale su ih špijunkama, tražeći njihovo trenutno otpuštanje, premda je tog »izvještavanja« vjerojatno i bilo. Pavletić je smjesta odgovorio: ako mi donesete tvrde dokaze o njihovu djelovanju, smjesta će ih otpustiti. Naravno, takvih tvrdih dokaza nije bilo i Vlatko nije otpuštao, barem ja ne znam.

A onda je Vlatko, kao ministar kulture odjednom pao, ni danas mi nije jasno zašto, tek zahvaljujući drugu Vici Vukojeviću i sličima. Sve je tada, uopće, bilo vrlo mutno, između naših čistih tzv. domoljuba i »našista«, kadšto ustašoidnih tipova, koji su pomislili da se sad vraća njihov trenutak. Kao, došlo je naše vrijeme. Potmulo, osjetio sam kako nastaje neka kapilarna vlast koja nije više bila ni Tuđmanova, ali on je u ime pomirenja svih Hrvata na nju šutke pristajao: neka paralelna vlast — ali »nje udalos«, što bi rekao Krleža. Imam za to i osobne dokaze.

Trebao sam kao činovnik ministarstva otići u Graz, na aerodrom, po UNESCO-ove ljude, koji su kao promatrači trebali stići u Dubrovnik. U vojni odsjek u općinu Trnje otišao sam s Vlatkovim potpisanim papirom ministarstva da mogu otići iz zemlje — ali Vlatko dva tjedna više nije bio ministar! U tom vojnem odsjeku, koji se mentalitetom uopće nije razlikovao od JNA, naišao sam na dva subalterna, posve mutna tipa koji će u potonjim godinama vjerojatno svršiti u mafiji ili zaštitarima, ali koji su smjesta počeli šuškati oko toga mog papira: ni ministrova čitaba više nije vrijedila. Pavletić je pao, rekli su mi, taj vaš papir više ne vrijedi. Zapanjio sam se, pa to je bio državni papir. Otišli su u pokrajnju prostoriju i nešto opet šuškali, vratili se i rekli: dajemo vam dopuštenje za izlazak »samo zato što ste Hrvat«. Smjesta sam shvatio da su ti »činovnici« nešto drugo, to nisu bili više ni Tuđmanovi ljudi, premda s

njegovim blagoslovom. Istovremeno, dolazi kao novi privremeni v.d. ministra jedan naš prononsirani književni gospodin i na hodniku ministarstva, tiho mi u prolazu kaže: »Vrlo će se ružno gledati, Petrak, ako nakon Pavletića i S. P. Novaka sad i vi još podnesete ostavku« (jer Novak je nakon Pavletićeva maknuća već to bio učinio). Upitao sam ga na glas, da svi čuju: »Ali tko će to ružno gledati? Jagoda ili Berija?« Nestao je od mene u vidu lastina repa, a ja još nisam bio shvatio da će Vlatko naravno ući u HDZ i nastaviti svoju političku karijeru, dok sam ja već imao Brozovićev poziv da prijedem u Leksikografski zavod. Nisam uopće ništa shvaćao. Epizoda u ministarstvu nije uopće bila naivna, u njoj se prelamalo sve što se tada u Hrvatskoj bilo prelamalo. Vrlo poučna epizoda.

Tih ste godina bili vrlo aktivni i u PEN-u. Bili ste jedan od važnih aktera u aferi stvorenoj oko tzv »Praške deklaracije« PEN-a, kad ste se našli na političkoj vjetrometini. Stalno ste bježali od politike, ali uvijek ste njom bivali okrznuti?!

— Doista, bio sam prilično mnogo godina član upravnog odbora PEN-a, zajedno s mnogim drugima. PEN je tada vodio S. P. Novak i oko njega je bio razvio sve svoje najbolje »eneržije«, što bi rekao Krleža. To »međunarodno« poimanje PEN-a bilo je doista, tada, iz naše perspektive, nešto objektivno i vrijedno. Još smo vjerovali u međunarodne institucije tog tipa kao u nešto nepristrano i trajno, u staru europsku vrijednost koja se nakon I. svjetskog rata bila postavila kao mogući dodatak politici: riječ pisca vrijedila je, mogla je, možda, pomaknuti politiku i financije da baš ne čine zlodjela; javna riječ jednog Thomasa Manna, recimo, potvrđivala je tu pretpostavku. Usred Domovinskog rata, pomicali smo kako će ta nepristrana, nadasve intelektualna Europa, imati smisla za mali napadnuti narod koji se borи за svoj opstanak. Nije se, naravno, još znalo da će masovna, industrijska kultura prebrisati svako značenje individualne riječi, da više neće biti pisca kojega bi riječ mogla još utjecati na tzv. javno mišljenje. (S time u vezi vidi i posvemašnji pad vrijednosti Nobelove nagrade za književnost: daje se doista dobrim piscima, ali nijehova riječ u sveukupnoj zapadnoj kulturi ne utječe više ni na što.) U međuvremenu, nema više ni francuskog, ni njemačkog, ni talijanskog ili španjolskog, ni engleskog, jednog pjesnika koji bi stekao međunarodni glas i svojim glasom djelovao: sve je to još samo puka mrtvačka misa za kulturne pokojnike, a PEN je, u međuvremenu postao nešto drugo.

Pa sam se tako, nakon Antuna Šoljana, zajedno s S. P. Novakom i ostalima našao u Hrvatskome PEN-u, u doba kad je naciju i njenu borbu za opstanak trebalo održati u kako-tako kulturnim i civiliziranim uvjetima, pod međunarodnim interesoznim i sumnjičavim preprekama i našim domaćim hipotekama: od svega, međunarodni krugovi pamte uvijek samo hrvatske hipoteke. Tamo ste, uza sve vaše priznato članstvo u PEN-u, za Gyorga Konrada odmah bili sumnjivi kao potencijalni ustaše i tuđmanovski šovinisti, vi ste za-

jedno s Antonom Pavelićem dizali ruku na fašistički pozdrav u *Wolfschanze* i koga nam vraga sad tu glumite nekakvu građansku demokraciju. Doma ste, pak, kao član PEN-a, u tom trenutku odmah bili protuhrvatski element i engleski špijun. Pa, bogati, engleski špijun bio sam i za vrijeme komunizma, jer sam volio engleske pjesnike i Shakespearea. Tako je to izgledalo i nakon Praškog kongresa i one »zločeste« hrvatske deklaracije, oko koje se diglo toliko nepotrebne galame: tamo se bilo samo reklo ono što piše u hrvatskome Ustavu, da su Srbi u Hrvatskoj, recimo, po Ustavu, normalni građani ove zemlje i da se s njima, unatoč ratu, treba tako i postupati. Što je danas normalno, u ta doba nije bilo dovoljno domoljubno. Sada bi trebale tri stranice da opišem što smo tamo privatno razgovarali Vlado Gotovac (kojeg se ama baš nikako ne može optužiti za ustaštvo ili nekakav hrvatski šovinizam, prije ga se može optužiti za ljubav), ili Čedo Prica (kojeg se ama baš nikako ne može optužiti za nekakvu velikosrpsku ideologiju, ta bio je častan čovjek prije svega).

60

Nakon svega, ne pada mi više ni na pamet da bih bio neki »zauzeti« član PEN-a. Ta organizacija više ni izdaleka nije ono što je bila. Ona je danas i u svjetskim razmjerima samo još jedna NGO, posve poćudna i neopasna, teledirigirana nevladina organizacija u posve pragmatične svrhe. Sumnjam da bi ijedna vlast danas oslobođila nekog »književnog« ili političkog zatvorenika zato što to kaže međunarodni PEN, sve zbog ugleda pisca kao nekog laičko-humanističkog velikog svećenika, premda se nekad i to događalo. Omasovljena, ta organizacija izgubila je svaki smisao koji se odnosi na vrijednost književnosti kao na vlastitu zlatnu podlogu, izgubila je svoj društveni smisao kao i sama književnost: izjednačila se sa svim borcima za ljudska prava, čemu svaka čast, ali više nije važno je li taj borac pisac ili strojobravar. Na kongresima te nakupine uvijek susrećem neke fanatične borce za ljudska prava, pisce koji odlaze na nemoguća mjesta i tamo izlažu svoje živote kao i novinari, za pravo riječi, za slobodu izraza, oni tamo vode glavnu riječ, ali, kao pisci, ni u svojoj zemlji oni ne znače ništa. To je postalo nekom vrstom njihove privatne civilne, zamjenske religije kojom se manipulira iz nekih jačih središta, to dakle nije više to: već u Pragu je bila, primjerice, počela borba između europskih i američkih PEN-ova za nekakvo prvenstvo i vodstvo, a zapravo je sve bilo manipulirano iz nekih posve izvanknjiževnih i apsolutno političkih žarišta, te se meni od toga napunio kufer s kojim ne ču više imati posla. Pjesnik je stvorenje za sebe, pa nitko ga i ne čuo. Osim toga, ne znam autentičnog pjesnika koji se za sve to ne bi *eo ipso* zalagao. Od tihe ljubavne pjesnikinje pa sve do poeta s filozofskim pretenzijama, pa sve do vjernika: tko posluša deset zapovijedi božjih, ne može se ogriješiti o tzv. ljudska prava. Poezija je, pak, neko mjerilo čovjekova unutrašnjeg dozrijevanja do neke humane stature ili nije ništa, puka zabavica, lingvistička igrica za trenutne prilike. Ostanimo zdravorazumski banalni, ako već, kao Danijel Dragojević ili Rade Šerbedžija, nismo genijalni.

Kad smo već kod »genijalaca«, prepoznajete li crtlu genijalnosti kod još nekog našeg pjesnika?

— Posljednja desetljeća hrvatskog pjesništva u XX. stoljeću imala su dva čovjeka sa zrnom istinske veličine. Jedan je Slavko Mihalić, drugi je netom spomenuti Danijel Dragojević. Što god da se poslije njih u hrvatskome pjesništvu zbivalo, nosi pečat te dvije osobnosti.

Strašno je, kako se zbog trenutačnih političkih nastrojenosti i okolnosti smjesta zaboravilo na Mihino pjesništvo. Tonko Maroević je u svojim dnevnim tekstovima to točno procijenio: nije samo smjena generacija, nisu to samo »mladi protiv starih«, to se promijenio sav način života i shvaćanja: ekonom-ske realnosti određuju emocije, osim ako se netko iz svega toga ne izvadi. Danijel Dragojević je jedini čovjek koji je u Hrvatskoj, s njenim jezikom, uspio oslobođiti neki otvoreni prostor: prirodno je da su za njim u taj prostor nah-rupili ostali. To je za danas. Ali, kad prođe neko vrijeme, opet će se neki tiki Mihalićevi stihovi znati pročitati kao ona »izvanvremenska sadašnjost«, kao taj isti otvoreni prostor, na kojem, uostalom, počiva i svaki pjesnički napor, a Danijela će se čitati na način na koji ni on ne bi htio. Neka svi koji dolaze poslije imaju to na pameti, a ja se ionako bojam samoniklih genija. Oni mogu biti sjajni pisci, doći u poziciju da sami zapreme sav preostali književni prostor — i da nam, potom, još pričaju kako su proganjani, a da im na pamet ne padne ni malo skromnosti pred vlastitim zanatom. Sve ja to pišem iz nekog svog od-nosa prema pjesništvu: ono je doista, u tihom izgovoru ili čitanju ozbiljno spo-sobno podariti smisao čovjeku pojedincu koji ionako više ne postoji, pojedincu koji izvan svih sektaških ponuda traži svoj uski put i hoće s njim, kao i sa svojim usudom, nekako izaći na kraj — tako i zato da može mirno nestati.

Kako gledate na suvremeno svjetsko pjesništvo? Znam da ne tajite svoju posebnu sklonost Brodskome i Miloszu. Jesu li i oni genijalci u svjetskim razmjerima?

— Vi morate znati jednu stvar: dok su tzv. »razlogovci« bili mladi, tzv. poslijeratni »svijet« bio je još u redu. U Londonu i Oxfordu su bili živi Eliot i Auden, u Parizu Sartre i Camus, Picasso i Braque, u Italiji su živi još tvorci bili Ungharetti i Montale. U Njemačkoj Böll i Grass, a za cijelu Njemačku svoje duboke riječi bila je izgavarala Ingeborg Bachmann. Osim toga: Rene Char, Henri Micheaux, St. John Perse. U Americi još je bio živ Robinson Jeffers, meni i istočnoeuropskim pjesnicima tako dragi glas, koji danas ni Americi više ne znači ništa. Nakon tog su došli beatnici, Kerouac etc., baš poput kakvih ruskih Jesenjina, svijeće zapaljene s oba kraja, a ja sam pomislio kako je toga u Europi i previše. Neću pjesnike kao svijeće koje sagorijevaju s oba kraja, to je prejednostavno rješenje iz kavane. Kad Amerika nema više kamo, ode ona u Svemir, a i tamo je studeno, baš me briga što se treba dro-girati i putovati s jedne obale na drugu. Potom Allen Ginsberg, itd. Tako su i Amerika i Rusija danas ostale bez pjesnika vrijednog spomena. Tko je danas

ruski ili američki pjesnik s kojim bi se te dvije nacije ponosile? Još je Kennedy pozivao u Bijelu kuću Roberta Frosta. Danas?

Ostalo su izbjeglice, egzilanti, u bijegu za živu glavu. Ali Czeslaw Milosz nikada nije izdao svoj jedini poljski jezik, Brodsky nikada nije prestao govoriti kako izvan ruskog pjesničkog jezika i tradicije naprsto ne postoji. Amerikanci su ih primili, ali Amerika je za njih bila samo ono manje od dva zla. Za me, kao sitnog srednjoeuropsko–balkanskog pjesničića unutar svih naših šovinizama, oni su mi odjednom stali predstavljati veliki uzor. S pedeset i pet godina — gle, još sam mogao primati bitne utjecaje, što je meni bilo nešto veliko i smisleno. Za trenutak, oni su me oslobođili. Milosz je običnim pripovijednim stilom, pričam ti anegdotu, podsjećanjem na banalne svakodnevne događaje (zar ima »otrcanijih« stihova od Miloszevih, tu nema nikakve poetike) odjednom bio »pričicu« uzdignuo na veliku metafizičku razinu, u kojoj se prelama svakodnevni smisao našeg već posve kliširanog života, a tako je uspijevao činiti sve do svoje 90. godine! Brodsky, Židov koji je otvoreno govorio da mu je svejedno što je Židov, kad se Rusija jednoga dana sabere i prene, bit će važan kao i Puškin (nema ruskog pjesnika koji se može odmaknuti od Puškina), a ne samo ruski disident što ga je Zapad bio odabrao kao svog bojnog konja. Nitko u suvremenoj ruskoj poeziji nije imao takav osjećaj za ruski stih, kao što ga je imao Josif Brodsky. Pročitajte samo njegovu poemu o dva tipa, koji razgovaraju u ruskoj psihijatrijskoj klinici, prepričavajući svoje snove. »Gorbonov i Gorčakov« spadaju u veličanstvene poeme o zločinu a da ga nigdje ne spominju, a one »sitnije« tako profinjene pjesme kao i goleme cikluse pjesama nitko mu više ne uzima u obzir. Kad je Brodsky umro, a sadržavao je u sebi i Petrograd i Veneciju, i Pariz i Ameriku, i bečko muziciranje jednog Alfreda Brendela koji svira svog Mozarta, smjesta su se u američkim novinama pojavili tekstovi tipa: »But is He Great in English?« Sitne angloameričke šovinističke duše odmah su došle na svoje.

Kako sam jako svjestan što je to »izvrsnost«, istodobno sam postao svjestan kako sam samo malen i u svome matičnom hrvatskome pjesništvu: ti ljudi bili su me zatekli u mojim kasnijim godinama, obuzeli su me, otvorili su mi prostor za koji sam mislio da više nisam sposoban.

Smjesta sam shvatio (kad već nisam ni Mihalić ni Dragojević ni Arsen Dedić), da su eto, ti ljudi napisali sve što sam ja, zapravo, kao pjesnik tiho htio napisati, a baš mi se živo šljivilo za sve najnovije hrvatske poetske pravce. Shvatio sam bio njihovu veličinu: nakon njih, što sam kao obični bezimeni hrvatski još mogao napisati? Pa ipak, jezik je sve. Može samo ustrajati na onome što je već počelo, te to nekako jasno i časno dovršiti. Meni je to bilo vrlo ljekovito. Naše pjesništvo otišlo je posve drugim smjerovima, svaka mu čast, ali ja moram ostati pri onome kako sam sam počeo, ne zato što hoću, nego jer drugo nemam.

Može li se reći da su oni izravno utjecali na Vaše novije stihove?

— Tehnički, oni nisu predstavljali tzv. utjecaj. Nije mi ni padalo na pamet da pišem »kao oni«. Više mi je bilo stalo da sve što sam od njih naučio, nekako, »prekuženo«, što bi rekao Ujević, prekuham u svoje stihove. Došlo mi je, došli su mi kao moje kasno otkriće: da nisam ravnodušan, da mogu još primati velike ljude svijeta, ravnati se prema njima. Znate, tako je lijepo u kasnim godinama života još biti sposoban primati utjecaje: tko to ne može, možda je doista mrtav ili samo naš domaći neznanica.

Vratimo se domaćoj tradiciji. Znam da izvrsno poznajete hrvatsko pjesništvo od najstarijih dana do danas. Slušao sam kako naizust gorovite cijelo Hektorovićevo »Ribanje«. Na koji način doživljavate odnos suvremene poezije i tradicije?

— Nikada nisam htio biti ni »moderan«, ni »avangardan«. Nikada nisam htio biti takav pjesnik. Htio sam biti pjesnik kao što su bili svi naši stari (to je možda već razvidno i iz onih prvih »autobiografskih« napomena u ovom razgovoru) — ali s poznavanjem njih i iz svog vremena. Živo mi se frigalo za sve »modernitete«. A to, što pola Krležinih »Balada« znam napamet, što sam i dalje začaran s Petretom Hektorovićem, ostavimo to privatnim razgovorima i čakuli uz vino. Koliko me je odredila hrvatska tradicija? Odredila me, fatalno, do mjere na kojoj čak i požalim, jer kad izgovorim neki njihov stih, čak nitko ni od mlađih hrvatskih pjesnika ne zna više što im govorim. Znate, ima raznih vrsta ljudskog pamćenja. Netko ima fantastično matematičko pamćenje (čak i konji). Meni je dragi Bog dao da pamtim stihove i retke hrvatskoga pjesničkog jezika — i naravno, to je utjecalo na mene, jer stihovi su, napoljetku »izvan vremena«, a u pamćenje se urezuju svojim značenjem i oblikom.

Poznati ste kao poznavatelj nekoliko jezika i vrstan prevoditelj, ali prevodite uglavnom eseistiku i dramsku književnost. Zašto se klonite prevodenja poezije?

— Bit vašeg pitanja je zašto se klonim prevodenja pjesništva, a sve ostalo prevodio sam, ionako, za novac. Klonim ga se, posve svjesno i namjerno. Pjesnike i pjesme koje sam prevodio ili, točnije, samo prepjevavao, uzeo sam kao svoju živu krv i meso. Kako su to bili ljudi puno većeg formata od mene, odjednom sam stao odbijati da im, pak, predam svoju krv i meso. Preveo sam, tako, tek nekoliko pjesama nekolicine važnih pjesnika, ali mi je drago da se na to i dalje ljudi pozivaju. Postupio sam svjesno sebično. Neka mi moje nenadane riječi koje su ti pjesnici od mene zahtijevali ostanu za mene, jako sam sebičan; hoću one riječi, koje bih potrošio na njih, primijeniti u svojim pjesmama, ma kakve bile. Kao mladić, prevodio sam, recimo Dylana Thomasa, a više sam znao tko je on nego što sam znao engleski jezik; nakon toga dvije godine nisam više znao napisati ni jednu svoju pjesmu... Nisam od onih naših pjesnika koji

prevode sve što znaju i mogu, a svaki prevedeni tekst su oni sami. To meni nije ni prepjev. Htio sam da Yeats ostane Yeats, a Donne ostane Donne, a ne da svi na hrvatskome jeziku sliče na Nazora ili na »mene« ili na neki prihvatljiviji kliše hrvatskoga pjesničkog idioma, što ti pak ostane na Cesariću ili Krklecu. Ostadoh, tako, tek na šaćici prepjevanih pjesnika i pjesama, pod nezaobilaznim Šoljan-Slamnig prevoditeljskim utjecajem.

Uopće, pisati ili prevoditi poeziju — to je udarac blagog ludila. »*Fine frenzy*«, »lijepa mahnitost«, rekao bi Shakespeare, a ne tek tehnička manira. Ako tu ludost u sebi nemate, uza svu svoju jezičnu disciplinu i obrazovanje, nećete napraviti ništa. Sa sedamdeset godina, čovjek za svojom unutrašnjom poetskom iskrenošću i dalje čezne, poput nekog mladića koji čezne za ženom. Posve je poznato kako muškim pjesnicima, s popuštanjem hormona, nestaje i ono »poetsko«. To, doduše, vrijedi samo za one koji su bili tzv. čisti »liričari«, poput, recimo, Bepa Pupačića ili Jure Kaštelana. Ali kako uvijek na svijetu postoji i »još nešto«, tako se divim i onima koji su, pod stare dane svog pisanja, uza sve svoje tzv. intelektualno znanje, znali *oduhoviti* do neke prihvatljive mudrosti i posve nenadanog jezika sve nanose svog prohujalog života; tu su, opet recimo, žene znale biti velike: to su uopće bili vrlo rijetki umjetnici, premda mi se, bez lažne skromnosti, kadšto čini da sam došao i do tog praga, ali samo do praga, na kojem pobožno zastajem i ne znam ga prijeći. (Mogao bih se samo skinuti gol kao Tom Gotovac, ali onda to više nisu riječi.) Uz ostalo, lagano nestajanje iz djelatnoga ljudskog vremena doista potiče mentalnu redistribuciju tog istog vremena, za što sam rekao da predstavlja možda meni najvažniji sastojak pjesništva. Prekoračiti jezikom/govorom taj prag, za to bi trebalo istinske književne veličine i pravog nadahnuća za koje ne znamo otkud nam, a što, naravno, ni Vi ni ja nemamo, pa kog smo se vraga uopće gnjavili s tim suvišnim uredničkim ili autobiografskim pitanjima? Ili, što bi nešto jednostavnije ali sugestivnije, Jure Kaštelan rekao: »*Moja majko stara, smrt me podgrizava...*«

Vaša esejistika ostala je u sjeni pjesništva. Iako već dugo, premda ne previše često, u časopisima objavljujete eseje, tek ste nedavno objavili esejističku zbirku.

— Uz pjesme, pisao sam usput i neke tekstove o pjesništvu i pjesnicima i svijetu kako ga suvremenog vidim. Čitajući i prevodeći naknadno novije filozofe i sociologe i kulturologe, shvatio sam da ipak nisam posve glup, da do neke mene već dane mjere i razumijem taj naš današnji svijet i njegove dvoumice. Često mi se učinilo kako mislim isto što i oni, samo moj loše školovani mozak ne zna to tako odrješito formulirati, pa upravo zato njihove formulacije vrijede prijevoda! Kad sam te svoje eseje napisao, nisu mi bili više jako važni, eto, usput sam još nešto i zapisao (nemam nikakvu osobnu arhivu, ne čuvam ni jedan svoj rukopis). Da nije bilo Tonka Maroevića i meni osobno neprežaljenog Alberta Goldsteina kao izdavača, takvi bi tekstovi ostali rasuti po ča-

sopisima. Oni su me nagovarali da to svakako moram prikupiti, a ja sam im povjerovao, jer su oni, na posve drugi način od dnevne kritike, bili shvaćali i moje stihove, a moji eseji su im bili ilustracija tih stihova.

Koliko se izmijenio status suvremenog pjesnika u odnosu na poziciju koju je pjesnik imao u prošlosti?

— Pjesniku je danas, s obzirom na »status«, puno bolje nego što mu je ikada bilo. To plaća cijenom da je posve nevažan. Nema više pjesnika–siromaha, koji je umro od sušice jer ga u rođenoj zemlji nitko nije »shvatio«, pa da naknadno, cijela nacija konceptualno plače za njim, kao za Sudetom ili Šimićem. Sve je to danas luk i voda: pjesnici su nastavnici, novinari ili urednici u izdavačkim kućama, pa tamo zarađuju svoj kruh kao i svi drugi ljudi, a takvi su im i stihovi. Pjesnička nekakva »prošlost«, u kojoj su navodno oni bili »geniji koje nitko ne razumije«, a danas su nam, eto, nešto, to je još samo za našu novinarsku djecu, s kojom djeca politički manipuliraju kao danas s Vensem Parun ili svojevremeno s Nazorom. Pravi status pjesnika, točnije pjesništva, više ne postoji, niti u tom tuberkulozno–sentimentalnom smislu. Pa, cijela moja prethodno spomenuta knjiga eseja trudi se dokazati kako bi pjesništvo bilo još nešto važno i odlučujuće: nekakva osobna spoznaja istinitog života naspram masovne, industrijske kulture. Pjesnik nema nikakve potrebe govoriti nekom javnom ili zabavnom »establishmentu«, to je za Alku Vujiću. Nikakva pjesnička prošlost u kojoj je pjesnicima bilo bolje — jednostavno ne postoji. Kojeg je to vraka Stanku Vrazu bilo bolje kad je zapisao: »Ždral putuje topлом jugu u jeseni, / a meni je put sjevera, u jeseni«? Bolje mu je bilo samo zato što su ga napoljetku viskovići (tu vas Velimire uzimam kao sliku književnih kritičara) ipak priznali kao pjesnika. To je za proteklo stoljeće bio razriješio Brodsky: osobna sudska pjesnika posve je nevažna. Osobne nesreće pjesniku ne znače ništa, u tom smislu on je doista ili ledeno ili vruće čudovište.

Što mislite o angažiranoj književnosti?

— Kaj pak ja imam misliti o angažiranoj književnosti? Onoj koja je uporabna u stanovite ideološke svrhe, ili ako baš takva nije, može se uzeti kao takva? Kao da me pitate zašto nisam »optimistički pjesnik«, ta vaša angažiranost uvijek pretpostavlja politički optimizam! Dakle: moram biti socijalistički ili katolički ili fašistički ili liberalni ili nacionalistički pisac, moram biti nekakav pisac koji evo ispovijeda svoju političku ili civilnu religiju, pa da znamo kamo taj spada, a onda vi lako znate što ćete s tim i s njim. Sa mnom — ništa od toga, ili barem ne u namjeri. Ako spomenem Boga, odmah sam klerikal, ako spomenem društvenu pravdu odmah sam komunjara, ako kažem napoljetku ipak nešto dobro o naciji, smjesta sam ustaša. U tom smislu svi smo mi sitni, mali, jadni ljudi, koji se nikako ne mogu osloboediti svojih uvriježenih predrasuda, sve zlo u maloj zemljici otuda. S mojih sedamdeset

godina, to me više ne zanima. Puno me više zanima prostor u koji se čovjek pred svješću o vlastitoj neposrednoj smrtnosti upućuje: što je taj prostor, možda u njemu još uvijek počiva poezija ili osjećaj da je vrijedilo živjeti? A potom, uopće ne poričem kako je sve politično. Ako želim popraviti vodovod u svom kvartu ili asfaltirati komad blatne ceste, odmah sam političan. Napisao sam gomilu tzv. »političnih« i prigodnih pjesama — ali, kad se sve zbroji, to je bila samo etička reakcija, a ta smjesa je smjesta politična.

Za razliku od pjesnika koji svake godine regularno objave novu knjigu pjesama, u Vašem stvaralaštvu mogu se primijetiti duge pauze. Znaće li one sumnju u svrhovitost pisanja poezije, ili potragu za novim temama i postupcima kako bi se izbjegla ponavljanja?

— Duge pauze, duge i kratke stanke... Upravo se nalazim u jednoj od njih: sad već, nakon objavljenih *Sabranih pjesama*, u možda doživotnoj godini suše, u kojoj ostajem bez pjesničkog prostora i onostranog jezika koji bi mogao progovoriti. Bez ljubavi, bez smisla, a opet, svaki dan mi je beskrajno vedar, tek u njemu nema više autentičnog govora. A onda, odjednom se nešto javi, u što mi je sad već teško povjerovati. Zahvalan sam, recimo, ljudima kao Pavlu Pavličiću, koji je zapisao: »Petrak govori samo onda kad ima nešto reći.« Nisam ja nikakav »progresist« koji ide u potragu za novim temama i postupcima. Da pjesnik objavi svake godine novu knjigu (to je francusko načelo, ako ne objavite sljedeće godine knjigu, odmah ste književni mrtvac za cijeli literarni pogon), to se zbiva samo onima koji su izmislili svoje tehnopoetsko prometalo, svoj *vehicle*, a ja to nemam. Nisam te sreće kao Dragojević ili Paljetak: svega što se prime smjesta postaje pjesmom! Mučim se, nemam dovoljno talenta. A što se ponavljanja tiče, svaki pjesnik ili slikar ili glazbenik — ponavlja se. To se ne može izbjечti, ali, odjednom, omakne im se nešto neočekivano. Ne mogu odjednom izmišljati novi svijet koji nisam, to bi bila ponajprije estetska laž.

Nikola Batušić

Jour kod Rine

Na početku Schlosserovih stuba, izgrađenih 1912., a nazvanih po Josipu Kalasanciju Schlosseru — Klekovskom, liječniku, planinaru, entomologu i botaničaru moravskoga podrijetla, kasnije arhijatru Hrvatske, Slavonije i Dalmacije i našem akademiku, stuba koje od Langova trga odnosno početka Ribnjaka vode na Šalatu, stoji monumentalna palača jedne velike banke gdje se iznad njezinih svečanih i poslovnih prostora, nalazi i nekoliko građanski uređenih, prostranih stanova kakvi su se u Zagrebu projektirali između dvaju svjetskih ratova.

U jednom je takvom stanu živjela sa svojom majkom Katarina, hipokoristikom zvana Rina, kćerka profesorice engleskoga jezika Borke i odyjetnika koji je bio napustio obitelj i odselio u Pulu.

Rinina majka, najprvo u zagrebačkim srednjim školama ugledna profesorka, potom i lektorica na fakultetu, njegovala je u kući ne samo kult engleskoga jezika, već i duh otočke civilizacije. Koliko se u tim pedesetim godinama minuloga stoljeća moglo, odijevalo se ovdje po britanskoj modi: mnogo pletenih sveetera različitih uzoraka, sukne od debljega vunenog sukna pomalo viktorijanskoga kroja koje su sezale do polovice »vadla« i bile urešene pretežito kockasto–romboidnim motivima, raznobojni športski, nikako svileni šalovi, u proljeće i ljeti dokoljenice s različitim geometrijskim uzorcima pa izvorne škotske ili vunene kape »štrikane« u nas na četiri igle. S tih je šarmantnih kapica visjela kićanka — zagrebački rečeno »pompon«, a od obuće su i majka i kćerka preferirale cipele »haferlice«, a to su one s istaknutim resastim rezanim jezikom koji prekriva vezice.

Mama Borka pažljivo se i nježno brinula za svoju Rinu. Jedan od aspekata te brige bilo je biranje kćerkina društva. Na sastav onoga iz razreda nije mogla utjecati, ali je birala društvo koje će dolaziti do podnožja Šalate. Tamo je osim Rinina rođendana, što je spadalo u familijarni ritual kao i posvuda u obi-

teljima u koje sam zalazio, često bio organiziran i *jour*. Upravo tako se u Zagrebu tada nazivalo zajedničko druženje mladića i djevojaka u nedjeljnim poslijepodnevnim satima od pola šest do pola devet. Riječi *party* počela se sporadično upotrebljavati tek u sedamdesetima, a meni danas ominozni *tulum*, još se uopće nije javljaо u značenju u kojem se rabi danas.

A i skromna, jer drugačije tada i nije mogla biti, gastronomска ponuda tih je poslijepodneva bila je osjenčana »britanski«. Nikakvi kakao sa šlagom ili *kuglof*. Usuprot agramerskoj tradiciji — Liptonov čaj, po želji s mlijekom, toast obložen tankim ploškama kobasicice ili premazan »home made« garniranim liptauerom, mixed picle i obvezatna *apple pie*, engleska pita od jabuka.

Rina je bila tri do četiri godine mlađa od nas maturanata ili brucoša na pragu, držali smo, ozbiljnijih galantnih pustolovina. Polazila je Klasičnu gimnaziju i maturirala 1959. Zimi je s mojom sestrom i njezinim prijateljicama skijala na Krvavcu, ljeti je pak, a ta je njezina apartna sklonost bila opće poznata — skupljala crve i kukce. Isprva samo hobby, odvest će je kasnije ta neobična sklonost na studij biologije u Sjedinjenim Državama, gdje će znanstvenu karijeru okončati kao Rina udana Borer, profesorica na jednom od najuglednijih kalifornijskih sveučilišta — La Jolla, San Diego, posvetivši se u svom znanstvenom radu hobotnicama iz toplih mora, posebice vrsti *Octopus briareus Robson*, glavonošcu koji može narasti do jedan metar promjera i dostići težinu od kilograma i pol.

U naše mlađenačko-brucoško vrijeme Rina je bila suverena vladarica svojih *jourena*. Zanosne plave kose, modrozelenih očiju, snježnobijelih zubiju koji su se caklili dok se prkosno-izazovno znala smijati pokojoj muškoj šali, okupljala je oko sebe i one što su k njoj dolazili češće, a još više novoprdošlice koji su nastojali zauzeti što bliže mjesto toj naočitoj djevojci. Ne treba naglašavati kako su naše kolegice povremeno znale biti i kivne i ljubomorne na zajedničku domaćicu.

Jedne se nedjelje podno Schlosserovih stuba pojavilo novo, meni tek napomenuto poznato lice. Predmijevao sam da momak studira na istom fakultetu kao i ja, ali ga u brojnim zagrebačkim prostorima na koje nam je faks bio tada disperziran — nisam češće susretao. Možda jedino na Gradecu, kod popularne *Fanike* (koja danas više ne postoji), sučelice Ćirilometodskoj crkvi. Kako nije upisao njemački (jer pokraj te čuvene studentske krčme imali smo mi, germanisti, jezične vježbe), znači da je sigurno morao biti »kunstgešihter«. Jer *Fanika* je bio njihov »štamlodal« iz kojega su profesori Gamulin ili Prelog nerijetko znali »izvlačiti« buduće kustose ili likovne kritičare na predavanje koje će upravo započeti kat više, budući da su uz čašicu a pokatkada i gulaš, raspravljujući nerijetko i vehementno o struci, zaboravili kako je čas za Grgino predavanje netom kucnuo.

Kada sam novaka u našemu društvu promotrio malo pozornije, gotovo bih se mogao okladiti da uz povijest umjetnosti studira engleski. Iz zajedničkih

prostorija gdje smo se muškarci na fakultetu, usprkos različitim studijskim grupama jedino mogli susresti, dakle na nastavi predvojničke obuke, nisam ga se mogao prisjetiti. Dakle, mladi je od mene, jer ga na prvoj godini predavanja te, za buduće humanističke intelektualce prevažne struke, bilo nije. Još manje mi je mogao biti poznat s anglističkih predavanja jer ih nisam polazio. A ipak sam bio posve siguran da studira engleski. Zbog čega?

Došljak se, kako se tada u Zagrebu govorilo, *nije pravio Englezom*, on se *ponašao* i — koliko je to bilo tada moguće, *odijevao* kao Englez. Sivi sako od tweeda uzorka *riblje kosti* kojega su laktovi bili optočeni svijetlosmeđim kožnatim našivcima a puceta presvučena kožom iste boje, tamnosive hlače od flanela besprijeckorno ispeglane, na nogama »lohane« polucipele tamnokestenjastoga tona. Dandy s Medveščaka.

Krenuli smo jedan prema drugome, svjesni da se od nekuda pozajemmo, jamačno smo obojica zaključili da smo s istoga faksa, ali *who is who* to znali nismo. Priskočila je upomoć Rina. *Drago mi je da imam uza se dva Nikice*, rekla je smiješći se, *jedan je Batušić, a ovaj novi, među nama, je Petrac*. Tada su se mladi ljudi još upoznavali spominjući vlastita prezimena. I ta je društveno–civilizacijska navika danas posve isčezla. Štoviše, postala je smiješna. Postoje samo Tomice i Jurice.

Moj je imenjak i toga, ali i ostalih poslijepodneva kod Rine nastojao te ubrzo i uspio zauzeti istaknuto mjesto među uzvanicima. Briljirao je elokvencijom, suvereno iznosio svoja razmišljanja o zagrebačkim likovnim izložbama, a posebno se isticao citiranjem pa i recitiranjem poezije. Bili su to Shakespear, pa Byron i drugi engleski romantici, dakako u izvorniku, ali našlo se i tim Nikičinim performansima i hrvatskih galantnih stihova, onda nešto iz Krležinih *Balada* (kojih je i danas, izuzmemli glumačko–profesionalne kruge, suvereni interpret), a ne varam li se, skromno je, gotovo srameći se, znao izreći i nekoliko vlastitih stihova.

Krasnosloveći ili tek samo usput citirajući poneke verse, Nikica nikada nije pozirao. Osjećalo se i vidjelo kako u pjesništvu uživa. Kako je ono već tada bilo sastavni dio njegove osobnosti, netko bi vidovitiji no što smo mi tada bili, lako mogao zaključiti kako je polako ulazio u vlastitu artističku budućnost, a konačno, pokazat će se uskoro, i pjesničku sudbinu.

Za nas je, tada, bio samo jedan među nama koji se isticao nekom posebnom tankočutnošću, pomalo drugačiji od većine, ali nikako izdvojen i nikada samozadovoljan svojom šarmantnom, rekoh već malo prije, *dandijevskom* pojavitom.

Ukoliko me sjećanje ne vara, zauzeto je udvarao domaćici. S kakvim uspjehom, ne znam. No, budući da sam se tada kao i sada smatrao gentlemanom, o ishodu toga *hofiranja* nikada ga ništa nisam pitao.

Danas, kada je Rina majka, koliko mi je poznato, dvoje ili čak troje odrašle djece, sve to, ionako, nije više važno.

Tonko Maroević

Kako *Mlada okrutnost* stari?

Zapis o početcima Nikice Petraka

70

I.

Budući da sam sasvim nedavno pokušao sagledati cjelinu poetskog opusa Nikice Petraka, te ispisao jedan od mogućih profila čitavoga dosadašnjeg kancionijera, dopustite mi da se u svečanoj zgodi pozabavim tek principijelnim aspektom djela, odnosno samim autorovim početcima. Pritom ne mogu pobjeći od stanovite privatne intonacije, čak razumljive sentimentalnosti, s obzirom da se sjećanjima vraćam i u vlastito formativno doba, svjedočeći pristrano o vršnjaku, odnosno naraštajnom suputniku, premda neosporno zrelijemu i već na samome startu mnogo određenijemu stvaralačkom potencijalu.

Imao sam sreću čitalački se susresti s praktički prvim Petrakovim objavljenim stihovima, neposredno po njihovu izlasku u zagrebačkoj »Književnoj tribini«, u kojoj je urednik Slavko Mihalić odlučio darovitom početniku dati čitavu novinsku stranicu, kako bi mu omogućio adekvatno predstavljanje. Tomu je posrednički »kumovao« pjesnik Dubravko Horvatić, koji je pjesme svojega kolege sa studija nosio na ogled afirmiranimu i starijemu pjevidrugu, uvjeren da zaslužuju odjek i afirmaciju, a to se zbilo pradavne 1959. godine, dakle, prije više od punih pola stoljeća.

Te iste godine došao sam na studij u Zagreb i svježi primjerak »Književne tribine« zatekao kod svog rođaka Ive Maroevića, budućega povjesničara umjetnosti, koji se u mladosti također zanimal za književnost. Kad sam zadržao pročitao objavljeni Petrakov ciklus, rođak me podsjetio kako ću autora moći uskoro susresti i na Seminaru povijesti umjetnosti, što ga Petrak također pohada. Doista, nezaboravan mi je dojam ostavio Petrakov nastup među kolegama, kad je — po povratku iz Engleske — čitao u Klubu studenata na Gornjem gradu — vlastite stihove i prepejeve iz Eliota, kombinirajući umješno eru-

diciju i emociju, dokazujući svojim primjerom i osobnost i njezino nadvladavanje.

II.

Ostavljujući po strani autobiografske tričarije, rana Petrakova poezija privukla me ponajprije ritmičkim svojtvima i dobro kalibriranom aluzivnošću. Činilo mi se (a i danas mi izgleda!) kako izvanredno precizno dozira »slikovne i pojmovne« sastojke, izmičući svakoj doslovnosti i gruboj izravnosti. Posebno me fascinirala sintagma »mlade okrutnosti«, koja je mogla imati karakter programa, pa i vrijednost nekakvog generacijskog alibija. Uostalom, nisu li tada na glas upravo dolazili »mladi gnjevni ljudi«, nije li »teatar okrutnosti« počeo širiti svoje odjeke u univerzalnim razmjerima?

U domaćim uvjetima »krugovaši« su se oglasili kao zagovornici senzibiliteta ljudi obilježenih »hladnim ratom«, kao mladići stasali u poratnim uvjetima i u sredinama neosporno »ograničena suvereniteta«. Spomenuti Mihalić je bio svakako jedan od najizrazitijih evokatora takve turobne zbilje, a u ishodišnjim Petrakovim pjesmama jamačno je mogao prepoznati kako i pripadnik sljedećega pokoljenja, dijete ratom višestruko obilježena naraštaja, empatijski reagira na stanje naglašene ugroženosti i mnogostrukе uskrate. Ali Petruku je u tu svrhu trebalo manje manifestativnosti, a više implicitnih naznaka. Umjesto simbola i plakatnih znakova, dostažali su mu »objektivni korelativi« i kolažna tehnika, adekvatna razmrvljenosti i krhotinama svijeta kojim se bavi (ili: kojim je obilježen).

Četiri takta, četiri stavka ili četiri fragmenta ciklusa »Mlada okrutnost« daleko su od melodijske ulančanosti vivaldijevskih kružnih tokova. U njihovu odvijanju nema nekog narativnog ili tematskog razvoja, u makrovizuri su izrazito statični, no stoga su u mikroprojekciji specifično dinamizirani. Naime, strofe ili pasusi organizirani su znalačkom izmenom legata i stakata, sinkopiranim ritmovima zvučnih dionica prekidanim oštrim pauzama, povremenim melodijskim jezgrama uokvirenima čvrstim cezurama. Uz raster psiholoških kategorija, raskrižje ili rešetku pojmovnog aparata (*spokojnost, sažaljenje, surovost, veselje*) Petrk je uspostavio sustav prigušivanja i odjeka, razvio čitavu mrežu razrada i improvizacija, poput džez majstora poigrao se s glavnim motivima, rastvarajući ih i razmičući, omogućujući tako i migoljenje, izmicanje, klijanje fiksiranih značenja.

U scenografiji i akcesorijima inače ima općih mjesta, toposa mračne, zagušujuće ili podivljale realnosti, Primjerice: *u kanalu / štakor bez očiju ili: močvarom nema slavu* ili: *staklo slomljeno u čelu*. Zbivanja se pritom događaju u *olovno ljetno podne... u žutoj zaraženoj prašini... pod crnom kišom*. Auftakt nudi konceptualnu dvosmislicu: *Umor je zatećeno zlodjelo*, a nekoliko početnih stihova gotovo idealno sintetizira otudenost i tjeskobu ambijenta,

dajući groteskno organska svojstva predmetima, stvarima, okolišu: *krik žile
među krovovima / stiješnjen zatravljen bilom betona.*

S obzirom da je riječ o naopakom, inverznom svijetu na koji je teško pristati, nije čudno da prevladavaju ili su vrlo učestale niječne formulacije. Možda nigdje, osim u Mihalićevu »Putu u nepostojanje«, nemamo toliko i tako odrečnih tvrdnjih kao u »Mladoj okrutnosti: *reći ču ništa ne postoji do tame
tišina... nisu za me postojala odricanja... nisam nikad susreo nikoga... ništa do
nogu u žutoj zaraženoj prašini... nije ništa što znam... nije ništa što poznam...
ne krivi nikoga... ako poslije u meni nema... zažali moja nestajanja... ne
začnemo li ništa do osporavanja kazne... A ŠTO VAM NEDOSTAJE.*

Pokušaj kalendarskog relacioniranja i određivanja atmosfere također rezultira ambivalencijom, da ne kažemo apsurdom: *izvana netko viće novembar / a maj je*, odnosno: *izvana viće netko novembar / a maj je čekaj samo da padne.* Ironija i sarkazam razređuju svaki pokušaj čvršćeg situiranja, svaki govor u znanim koordinatama.

72

Htjeli-ne htjeli, javljaju se ipak obrisi nekog lirskog subjekta. »Nepouzdan pri povjedač« legitimira se upravo odnosom prema mržnji i okrutnosti, smrti i ubijanju, da bi potom sav negativni naboј usmjerio na sebe sama: *mrziti / ako me mati nije naučila voljeti htjela je... mrziti ja što se začelo / zbog
najmanjeg zla / pod mojim zaostalim čelom.* Dominantni glas je razapet između hipertrofije svojstvenosti (»mojstva«) i potrebe da svoje stanje, raspoređenje, vladanje ili imanje podijeli s drugima: *moj je poklon drugima siromašan.* S druge strane pak mazohizam govorenja navodi na afirmaciju vlastitih ograničenja ili nedostataka: *moje su priznajem da su moje.* Dapače, *sectio anatomica* ide preko tijela i duše, uračunava udove i načine ponašanja: *no
moje oči moje ruke / no moja hrabrost moj bijeg / no moja žed moja krađa /
okrutnije su zvijeri od nehaja.*

Izlazak iz solipsističke ljuštture vodi obraćanju drugima. U duhu naslovne okrutnosti poziv u drugome licu silovit je, nasilan, žestok: *skin mi noćas sve
moje obraze / poplijuj me golog.* Taj drugi može biti u ljudskome liku (*dugovrati samče*), ali i u cvjetnom obliku (*tulipane bez mirisa na uglu*); štoviše, apostafo se može odnositi i na opće pojmove (*biće besana surovosti, čista prožetost*). Zazivom je ostvarena kakva-takva komunikacija, prizivanjem sugovornika postignuta određena interakcija, dinamizam gestualnost, gotovo performativnost iskaza. Između sudioništva, solidarnosti i odvajanja, otklona od većine uspostavljena je mreža koja ide od pomirenosti (*ne krivi nikoga*) do jetke poruge (*dobri i divni niste li bolesni*).

Ako i nije moguć sporazum s većinom, prihvativ je dogovor s odabranom množinom, s grupacijom u ime koje je moguće svjedočiti: *ostanu u nekoj kretnji / prijateljstva kraj kojih postajemo.* Stoga dolazi i do pluralnog oglašavanja, identifikacije sa sebi sličnim: *noćas čemo planuti sa svjetлом / što imamo da
damo dat čemo ili: ne znamo kada prvi put mahnemo rukom / zakoraknemo*

odgurnemo / što činimo poljubimo li izbjegnemo / bez misli o tome što je palo i svršilo. Zajedništvo u ime kojega se oblik *mi* javlja zasnovano je na dobroj diskriminanti, na kolektivu mladenačkih svojstava, a na izmaku tog povlaštenog statusa: *prođe li mladost opepelimo li... trnemo bez sjene bili jednom nesputani... prokroćimo kući sirotinja...* »Mlada okrutnost« i jest ispisana kao lament (*znam svoju plačnost duboku otvorenu*) nad prolaznim sjajem i posustalom snagom zelenih godina: *umru li umiru naše boje / naše riječi žute dopisnice / prođe li mladost prođe / spušta se teret sporosti na lice / pa ostaje / A ŠTO VAM NEDOSTAJE / već kako dođe.*

S riječima žutim dopisnicama ušli smo i na područje autoreferencijalnosti. Tekst poetički sebe definira kao da je *otrovna pjesma uspavanka / čedu izgubljene matere*, a literarna fortuna nije samo neizvjesna nego i razočaravajuća: *daleko na stranici prašne knjige / nema o nama obajana slova.* Indikativno je da je prvonavedena od ovih refleksivnih sintagmi (*otrovna pjesma*) na samome početku ciklusa, a druge dvije (*prašne knjige, obajana slova*) pri samome završetku. Dakle, autoru je bilo do toga da emotivnu ili čak ekstatičnu lirsku magmu uokviri svjesnim, racionalnim korektivom.

Ali — ostavimo mladost po strani — okrutnost je u samoj spoznaji: *okrutno je znati kriti ništa.* Petrakovo rano egzistencijalno svjedočenje nabijeno je apatijom i rezignacijom: *rodi se tijelo to je sve ili: odlazi dostaje znati postojiš.* Međutim, fatalizmu usprkos javlja se i negativna energija, potreba da se nasiљju uzvrati makar samomučenjem: *mi smo sami napisali svoje osude / pa prema svjetlu krvavi od jada lomili svoj glas.* Slomljenim glasom, bremenitim od težnje dosizanja prvih i zadnjih stvari, ispisane su posebno uvjerljive tvrdnje: *milovanja očajnija od spokojnosti / sažaljenja bez milosrđa što prate od rođenja / duboke mede usjećene pogledima / bile su možda jedino...*

III.

»Cijedeći« sabirna mjesta i znakovite pasuse dragoga mi ciklusa, bojim se da sam raskinuo čaroliju izvornoga tkiva i veziva, no nadam se da sam barem donekle ukazao na raspone što ih »Mlada okrutnost« sadržava. Svakako lakše je isticati »intelektualno« pokriće negoli sustavno raščlaniti poetsku frakturu, a moć Petrakove inkantacije od samoga je početka uravnotežavala afektivne i cerebralne sastojke. Trebalo bi sad ponovno ulaćati citirane ulomke u cjelovitu partituru da bi se dobio pravi dojam postignutoga sklada. Stoga je najveća pretenzija ovoga kritičko–interpretativnog uvida upućivanje na sam original, poziv na novo čitanje.

Odgovarajući pak na pitanje koje sam postavio u naslovu, priznat ću kako razmatrani tekst ne smatram vanvremenim ili za samoga autora nenadmašno obvezujućim. Petrak se i te kako razvijao i kreativno rastao, nadmašujući i izravnošću i kompleksnošću nekadašnje domete, svoje rane radove. Međutim,

kako je njegov rast bio iznimno organski, te kako svaka faza njegova pisanja odgovara i biološkom uzrastu (ili »nizrastu«, ako hoćete), »Mlada okrutnost« ne mora ništa gubiti starenjem, jer se ona nalazi u ishodištu pjesnikova senzibiliteta i svjetonazora. Sve što je Petrak sročio i napisao ide iz središta, a ciklus »Mlada okrutnost« zauvijek čuva sržnu poziciju.

Zvonimir Mrkonjić

Petrakovo *Ispadanje iz povijesti*

Naslov Petrakove knjige *Ispadanje iz povijesti* upućuje na jednu od bitnih saставnica njegove poezije: vrijeme. Govoriti o toj sastavnici u svjetlu jednog prošlog filozofskog i sociološkog žargona, čini se danas manje privlačnim pa i značajnim nego bi to bilo u doba kada je pjesnik počeo pisati. Godine 1966. Vjeran Zuppa objavljuje esej *Pojam vremena u novijoj hrvatskoj poeziji* gdje analizira s tog aspekta poeziju krugovaša, ali dotiče se i poezije najmlađeg naraštaja a uzgred i one Petrakove. Zuppa tako pravi razdiobu suvremenog hrvatskog pjesništva u četiri skupine, u posljednjoj od kojih se uz Vladu Gotovca nalazi i Nikica Petrak, pa obrazlažući svoj stav kaže: »... zahvat pjesnika u samo povijesno vrijeme ujedno naznačava i kretanje čitavog jednog pjesništva koje svoje uporište traži u aktualnim p o v i j e s n i m pitanjima časa«. Zuppa zasniva svoju analizu na poeziji Vlade Gotovca, pa između ostalog navodi pjesmu *Ars poetica IV* gdje Gotovac kaže: *Ako smo puni nastojanja da i naše vrijeme ima svoje pjesnike / Moramo potražiti njegovu opasnost.* Dakako, i Gotovac je »pjesnikov pjesnik« pa nam je jasno da je opasnost koju on spomini Hölderlinov *Gefahr* iz znamenitog stiha *Tamo gdje je opasnost raste takoder ono spasonosno.* Jasno nam je da je Gotovac osobno interpretirao svoj stih i platio njegovu životnu cijenu.

To je ozračje u kojem mladi pjesnici Dubravko Horvatić i Nikica Petrak zasnivaju svoj pojam vremena i povijesti. Stih koji otvara Petrakove *Sabrane i nove pjesme* zvuči poslijeratnom psihologijom: *umor je zatećeno zlodjelo.* Dakako da bi ondašnji Petrak branio naslov *Mlada okrutnost* kao autonomni artefakt, metaforu koja se ne poziva na povijesne činjenice nego prije na nešto virtualno. Za razliku od kozmognijskog pojma zemlje kao počela, od koje u hrvatskoj mladoj poeziji polaze južnjaci, Petrakova *ničija zemlja* prepoznata je kao traumatično ishodište izmučene povijesne memorije o kojoj govori *pjesma starinska.* Prije nego dobije individualni glas, petrakovska pjesma, makar u

polazištu imemorijalna i transhistorijska, stavlja sebi u zadaću rekonstrukciju osobne memorije. Mnoge su Petrakove pjesme pobuđivanje i dojmljiv prijepis pamćenja — *razgovor s duhovima* — i jedva da im je potrebna poetska stilizacija kako bi se u njima osobni glas odvojio od skupnog. Štoviše, u sljubljenosti osobnog i skupnog, zbiljskog i virtualnog nastaje osobiti petrakovski pathos, kojemu pjesnik daje pozadinu, osjećaj udruženosti (svog) života sa (svojom) smrću.

Ima, međutim, iza te pomirljive formule jedan zagonetni lik mirenja sa sudbinom, reklo bi se čak jedan pjesnikov dvojnik. To je sluga, protagonist *Zapisa o sluzi* koji na rubu svog životnog iskustva, u njegovu slomu, dolazi do očajnog upita: *Zašto ste dopustili da jezik bude spasonosan?* Ako Petraka i nećemo ubrojiti u pjesnike »jezičnog iskustva«, on je jedan od malobrojnih koji jeziku u poeziji vraća središnju ulogu i dostojanstvo bitnog očitovanja ljudskog. Ne tako davno, subverzija protiv smisla jezika i smisla u jeziku, mnogo godina nakon nadrealizma, bila je ravna otkriću jezičnosti u elementarnom stanju, Petrak otkriva jezik u zamoru njegova materijala kao lutajuće, čudljivo nadahnuće. *Jezik se sam sobom javlja ništa ne imenujući: jezik je tad kad je život.*

I kao slučajno, iza pitanja *Što danas?... Što sutra?* Petrak je kao slučajno pogoden rečenicom: *Povijest je prohujala i stala golema kao brana.* Povijest kao vječno uzlazni smjer svjetskog procesa više ne funkcionira a jezik kao da izbezumljeno luta za njom. U *Tihoj knjizi* iz 1980. dolazi u Petraka do nagovijesti promjene njegova odnosa prema pjesmi. Pjesma prestaje biti svečani čin spoznaje i *izjave o namjerama*, nego izražava naprsto jedan pjesnikov slučaj, čudni asocijativni tijek koji povezuje, recimo, slutnju smrti iz pjesme *Nesanica* s leptirom mrtvačka glava iz pjesme *Biografija jednog noćnog leptira na mrežnici* iz iste zbirke. Petrak daje pjesmi baladičan i crnoumorni ton čestim rimama, pogotovo onima kojima koje spajaju sredinu i kraj istog stiha, postupak čest u verglecima i drugim sličnim pjesmama iz *Ispadanja iz povijesti* (1996). To je *pjesma starinska*, ali ne onakva kakvu je nekoć pjesnik zamisljao, nego neka nova koja persiflira standarde pojmovnog i visoku zadaću pjevanja, miješa »visoko« i »nisko«. U Petraka klasično i manirističko, hotimični govor i nehotični pjev, pojmovnost i snovita slikovnost, elitizam i populizam ne pobijaju nego potkrepljuju.

Mireći se s protjecanjem vremena, Petrakova je poezija umjela prisebno prihvatići posljedice vremenskog tijeka, osvjedočiti se da ono ocrtava u budućnost jednu lošu povijest. Ona je bilježila vrijeme usporavanjem patetičnog zaleta pjesme, pridržavanjem slova, odustajanjem od jezičnih ukrasa, opreznim odmicanjem od jezičnog standarda, ugrađivanjem promišljenog ne-haja. Kloneći se sve više određenih stilskih značajki i verbalne rastrošnosti, Petrak se radije približavao »nultom stupnju« i *suhom slovu* pisanja.

Ako je osjećaj okašnjelosti bilo polazište, a neuključivanje u povijesni projekt sljedeći stupanj, onda je *ispadanje iz povijesti* njihova krajnja posljedica. Očigledno je riječ o povijesti koju pišu pobjednici, čak i ako je riječ o Pirovoj pobjedi sa svojstvenim joj pobjedničkim mentalitetom. O tome Petrak govori s jasnom eliptičnošću: *Bude li bijede — s bijedom ču.* Što još čuje *ispali iz povijesti?* Možda rasute *konverzacije*, ono što je Heidegger nazvao »Gerede« (naklapanje), pad u neautentično — kako pjesnik pokazuje u primjernom ciklusu *Konverzacije*.

Taj i ostali ciklusi u zbirci *Ispadanje iz povijesti* pokazuju eliotovski smisao za fragmentarnu i kontrastnu kompoziciju. Istu cikličnost vidimo kao osobitu vrijednost nove knjige *Razmicanje paučine*. Ciklus *Kažu da Grk Odisej po povratku nije zapjevao* tipičan je za Petrakov doživljaj povijesti u kojoj nema više mesta za junački svetokrug:

*Sada se može nestati i nitko neće znati.
Ni bližnji, ni ravnodušni. To se riječima
ne da uljepšati. U onome što je prošlo,
svijet je doista bio prepun svih značenja.
Te je lijepo šume nestalo: to se ne ide
više kroz ljudski gustiš, to se samo stoji.
Simbola nema.*

Mijenjajući registre raspoloženja, nakon gonetanja puževe šetnje po svom dlanu u *Upisu ljudske ljubavi u srce stvari*, Petrak nas na kraju knjige, s *Božićnim mislima jednog provincijalnog lirozofa, potkraj tisućljeća*, uvodi u tematiku vremenosti i vremenitosti. Opstanak se pokazuje u svom realnom liku susljednih oduzimanja i lišavanja: poezija bi bila puki lament nad gubitkom kad ne bi gdjekad bilo i naknada *ponovo nadenim vremenom: Bijahu li jutra
kad smo se samo nježno gledali / a uvečer se dijelili jedan drugome poput
pričesti*. Dok se korisnici povijesti probitačno priključuju njezinu pogonu, pjesnik zapinje o svoj lucidni božićni interval. *Htjedoh tako, ostah tako u kratkom
hrvatskom aoristu, / dok su Sveta Tri Kralja zapela / negdje u Gorskem kota-
ru, u dubokom jarku / punom golemih smreka i snijega. Na nebu / više nisu
vidjeli zvijezdu i nisu znali kud će dalje.*

Marko Grčić

Majstorstvo personalnog eseja

78

Razlogovsku generaciju šezdesetih — koja, strogo govoreći, nije bila ni sasvim generacija ni sasvim razlogovska, ali se tom oznakom služimo tek kao vremenskim orijentirom — izrazito obilježavaju dvije književne discipline: poezija i esej. Upadljiva je gotovo posvemašnja nezainteresiranost za narrativne discipline, novelu ili roman. Često sam, pred samim sobom, pokušavao otkriti neki dublji, ili skriveni, razlog toj ekskluzivnoj posvećenosti. Ponudit ću jedan, koji tako udara u oči da ga je lako previdjeti: poezija i esej bili su najzaštićenija pribježišta pred pritiskom političke i socijalne narudžbe koja je, još od 19. st., pritiskala hrvatsku novelistiku i roman. Ona je, dakako, pritiskala i hrvatsku poeziju i esejistiku, dok su god težile da ispune svoju žalosnu socijalnu i nacionalnu funkciju. Naša je književnost plod *izranjenoga* naroda, izmučenoga poviješću, i prečesto izražava više bolesnu osjetljivost nego zrelu osjećajnost: i zato je mnogima tako odbojna. No, pedesetih i šezdesetih, zahvaljujući ponajviše krugovaškome naraštaju — dok je glavnina priopovjedačke proze, bez obzira na estetsku kvalitetu, bila povezana s tradicionalnim zadaćama, što se od nje i očekivalo — moderna poezija i esejistica ostale su na manje ugroženom, i naoko manje važnom, intimnom području književnih elita. Neće, stoga, biti čisti slučaj što ni jedan predstavnik toga književnog kruga nije, kao pjesnik, stekao čitalačku popularnost kakvom su se, među starijima, mogli podićiti Tin Ujević, Miroslav Krleža, Dobriša Cesarić, Vesna Parun i, napose, Dragutin Tadijanović. Tektonski se poremećaj u odnosu književne proizvodnje i književne recepcije dogodio u dubljim slojevima kulture: na svim su se razinama stvaralaštva, glazbenom, likovnom i književnom, počela jasno odvajati dva svijeta: elitni i popularni. Novi su mediji prvo načeli, a onda gotovo sasvim skinuli sa scene, tradicionalni logocentrizam u korist slike. Mi se danas jedva možemo, pogotovo kad je posrijedi mlađa populacija, uživjeti ne toliko u poetska i eseistička djela koliko u temeljno raspoloženje što ih uokviruje stvaralača kao što

su Dubravko Horvatić, Igor Zidić, Zvonimir Mrlonjić, Ante Stamać, Mate Ganza, Josip Sever i Nikica Petrak. Da bismo im se približili, moramo ući u unutrašnju šifru mentalne orijentacije što su je i u nas uspostavila djela T. S. Eliota, Martina Heideggera i Jean-Paula Sartrea, sa snažnim osjećajem egzistencijalne *deziluzije* usred društvenoga *poleta* jugoslavenske države. U tom kulturnom ambijentu, gdje se upravo gajila nova zaljubljenost u *Riječ*, s njezinim evokativnim i konotativnim potencijalima, od zaumnoga jezika Josipa Severa na tragu ruskih modernista, napose Hlebnikova, do filozofema Vlade Gotovca, razvilo se i nekoliko zanimljivih esejičkih orijentacija. Vjerljivo ne pretjerujem kad kažem da je najdalekosežnije na profiliranje naših pogleda na modernu hrvatsku, i ne samo hrvatsku, poeziju, svojim mnogobrojnim esejičkim i kritičkim tekstovima utjecao Zvonimir Mrkonjić. Za njim ne zaostaje mnogo ni Tonko Maroević, koji u sebi sjedinjuje komponente pisca, prevoditelja i povjesničara umjetnosti. Njihovo se spekulativno djelo gotovo ekskluzivno bavi *estetskim* komponentama. To im omogućuje izvanrednu istančanost u sudovima i stilsku koncentraciju pri pogledu na modernu hrvatsku poeziju, ali kao da ih, po nekim gledištima, predaleko odvodi od drugih komponenata bez kojih ne može biti ni jedna velika književnost, kao što su etička, religiozna ili politička, pa čak i mistička.

Zato, kao eseijist, gotovo na potpuno suprotnom krilu ove orijentacije, što ju je, možda, uspostavio Mallarmé, stoji pjesnik Nikica Petrak, u zoni koju je obilježio ne toliko T. S. Eliot koliko velika anglo-američka esejička i kritička tradicija. Na njega je ta tradicija, po mojoj mišljenju, ponajviše utjecala svojom *predznanstvenom*, imaginativno-spekulativnom, zabavljeničku problemima, iz doba u kojem je esej još bio, što mu i naziv kaže — kako su ga uspostavili Montaigne i Bacon — *pokušaj, ogled*, da se velika tema prvo obuhvati intuitivno i intimnom zaokupljeničku, a tek onda diskurzivno. Prepostavljam, na temelju njegovih tekstova, da mu je, u vlastitome pisanju, strana svaka znanstvena metoda, čak i kao kontrolno sredstvo sudjenja. Nikica Petrak ubraja se među najobrazovanije hrvatske pjesnike, već i kao kompetentan prevodilac poezije, proze i znanstvene publicistike s engleskoga i njemačkoga, pa ova njegova orijentacija — u doba scijentizma koji je odavna zahvatio i, djelomično, kastrirao njegovo esejičko područje — može djelovati kao stanovit anakronizam. Zato on piše subjektivan i personalan esej.

Ovdje izraze *subjektivnost* i *personalan* upotrebljavam u smislu u kojem mi ga je vrlo teško jasno definirati, pa ču stoga tek provizorno, ovlašno, naznačiti što pod tim razumijem i zašto mislim da ih smijem, barem donekle, primijeniti na Petrakovu esejičku. Navest ču, radi usporedbe, jedan primjer: i eseji A. G. Matoša vrlo su *subjektivni* i *personalni*, a njegov se tip književne kritike i danas označuje kao *impresionistički*, što je sasvim opravdano. Ali se meni čini da je u njegovim tekstovima *subjektivnost* i *personalnost* temeljno, donekle i nesvesno, polazište, bez autorefleksije — poput oka koje od svega

vidljivoga jedino ne vidi samo sebe — što pak nimalo ne umanjuje njihovu spoznajnu i estetsku vrijednost. Ne navodim ovaj primjer da bih rangirao Matoša u usporedbi s Petrakom, i obratno, jer nas to ne bi nikamo odvelo. Želim samo natuknuti da su posrijedi dva tipa *subjektivnosti* i *personalnosti*: u Petraka su one, kao i u većine suvremenih intelektualaca, razdrtije i modernije, i više nisu nesvesno *polazište* nego nedostižni *cilj* potrage. Ako, dakle, dobro razumijem narav Petrakovih uvida, on, meditirajući o velikome rasponu tema, od Dživa Bunića preko Goethea, Ujevića i Krleže do kanibalskog sentimentalizma naše narodne poezije, tek *uspostavlja* vlastitu subjektivnost, koja se razgovijetno raspoznaće, ali opet neprekidno izmiče, kao fatamorgana. Zato, jer je on pjesnik, a ne znanstvenik, mislim da je takva orijentacija njegovih meditacija mnogo poticajnija nego da nam je pokušao ponuditi neku, strogo određenu, spoznajnu metodu.

Uostalom, znanstveni, ili teorijski, oblik mišljenja, koji je tako bliz modernom umu — i prema kojem ja osobno gajim najdublje strahopoštovanje, uz ostalo i stoga što mi je nedostižan, jer nisam ni znanstvenik ni teoretičar — srećom *nije jedini*. Ima uvida koji su znanstveno nepotvrđljivi, a i neoborivi, pa ih ipak doživljavamo kao istinite.

U eseju *Stari Goethe*, u kojem u njemačkoga pjesnika Petrac projicira vlastitu poziciju, on sve to i izričito veli: »Nakon Goethea, čovjek je svoje središte premjestio izvan sebe, a prvi pjesnik koji je, i ne sluteći, platio tu cijenu, bio je Hölderlin (Kleist, Novalis itd.). Goethe je zadnji koji je odbijao samu pomisao da čovjek ipak ne bi bio Protagorina mjera sviju stvari: ako nije, o čemu još razgovaramo? (...) Kad je jedanput utvrđeno što je to znanstvena objektivnost, čovjek je izgubio svoj srednjovjekovni, animirani, poetski, o-duševljeni svemir: taj je potom postao čovjekovim *vis-à-vis*, predmetom iskoristišavanja, odvojenosti i neprijateljstva, i tako sve do Los Alamosa.« Petrac je, dakako, suviše obrazovan i inteligentan čovjek da bi odbacivao znanost. On također zna kako današnje književnoteorijske metodologije omogućuju i osrednjim umovima — koji bi, ostavljeni bez njih, inače bili bespomoćni — da na tom području pruže najviše što mogu. Možda nikada u povijesti intelektualna prosječnost nije na raspolaaganju imala tako istančana oruđa. On tek pokušava, sâm, za sebe, otkriti i neke zanemarene staze do istine, barem one koje može intuirati kao pjesnik: na tome ga putu, s obzirom na sredstva spoznaje, ne može slijediti ni znanstvenik ni teoretičar, osim ako ga ne tretira kao temu istraživanja.

Petrakov je esej, po osnovnom ugodaju, takav te ni stilski ni problemski ne razdvaja *asocijativni* svijet poezije i *diskurzivni* svijet znanstvene, ili pseudoznanstvene, rasprave: ako je ova usporedba umjesna, srodniji je proznim fantazijama W. B. Yeatsa nego strogom promišljanju u esejima i kritikama T. S. Eliota. Ukratko, smatram da njegova esejistica nije ekstrapolacija i onda, s distancije, kritika vlastitih pjesničkih postupaka, nego da potječe iz srodnoga raspoloženja iz kojega dopire i samo njegovo pjesništvo. Te su njegove dvije

djelatnosti, vjerojatno, posve nerazumljive jedna bez druge: on, donekle, *esejizira* u poeziji i *poetizira* u eseju; razlika je samo u verbalnom intenzitetu jednoga i drugog djelovanja. Možda bi se taj njegov *procédé* mogao protumačiti i kao, svjesna ili nehotična, reakcija na krajnju znanstvenu istančanost književnih teorija koje same u sebi, ili jedna s drugom, uspostavljaju tako kompleksnu mrežu unakrsnih referencija da im, paradoksalno, više uopće nije potrebna književnost: intelektualno su posve dovoljne same sebi.

Mnogi se pisci, napose pjesnici, s kojima sam razgovarao — a kao da isto naslućujem i u Petrakovoj prozi — tuže da gotovo sve današnje intelektualne strategije, sva ta ekstremna kombinatorička intertekstualnost, u kojoj ima neusporedivo više *imitativnoga* nego *inovativnoga*, sva ta potanka egzegeza svega i svačega, s upadljivim izbjegavanjem vrijednosnih sudova, odvodi od ultimativnosti jednoga jedinog pitanja s kojim se mora suočiti svatko tko doista ima, ili traži, vlastiti identitet: *Tko si u svemu tome ti?* Kako uopće može postavljati ozbiljna pitanja netko tko izbjegava, ili ne prepoznaće kao važno, upravo to pitanje?

I Petrac predobro znade, kao što donekle znamo i mi ostali manje upućeni, da je znanost o književosti izvanredno unaprijedila poznavanje književnosti i istaćala kriterije s pomoću kojih procjenjujemo njezina unutarnja i vanjska značenja, ali da je, istodobno, u mnogim slučajevima, i od sebe i od književosti na zabrinjavajući način, udaljila mnoštvo intelligentnih, a nespecijalističkih, čitatelja: ugrozila je, ili posve ukinula, važnost i proizvodnja ili potrošačeva subjekta.

81

Petrakova knjiga eseja pod naslovom *Neizgovoren i govor*, i s podnaslovom *Zapisci nasumce*, u kojoj je deset što duljih što kraćih priloga, izričito afirmira *subjektivnost* svojega autora, kao temeljnu referenciju koja za sebe povezuje sve druge tekstualne komponente. Pritom je potpuno nevažno što on svoje meditacije najčešće *ne iznosi* u *Ich*-formi niti sa svojim idejama povezuje privatna intimna iskustva: neprestano, i kad je najimpersonalniji u tonu, osjećamo da govorи u svoje ime. Takva bi orientacija većinu autora odvela u neobavezno čeretanje, ali se Petracu, kad je najponeseniji, to malo kada događa: kako vjerujemo *njemu*, spremni smo prihvatići, ili barem saslušati, i neka njegova *mišljenja* čak i onda kad su nedokazana ili, štoviše, nedokaziva. Uostalom, on je u tome imao više velikih modernih prethodnika: Mandel'štamovoj knjižici o Danteu, npr. vjerujemo zato što ju je napisao darovit pjesnik i politički mučenik, a ne znanstvenik-dantolog.

Petrakov esej *Dživo Bunić: pokušaj mita* primjer je kako se jedan pjesnik hrvatskoga baroka može izdici do današnjega poetskog i kulturnog simbola ako se, s jedne strane, poveže s modernom poetskom praksom da se misao što više emocionalizira i da se emocija intelektualizira, i, s druge, s lokalnim dubrovačkim ambijentom koji, kao što je predobro poznato, nikada doista ne bi dopustio pjesnikove zrele poetske uzlete, prisilivši ga, na kraju, da porekne

vlastita polazišta. Petrak nudi pravi razlog zašto je njemu *bio*, i zašto je njegovu naraštaju *mogao* biti, važan Dživo Bunić: »U Hrvatskoj, pak, nakon Ujevića i krugovaškog udara na propisanu socrealističku recepturu, htjelo se i u svojim stihovima i u staroj baštini pronaći, proživjeti i vidjeti ono što je moglo odgovoriti na tajnu vremena neprijateljskog pojedinca, zdrobljenog u kašu golumih pokreta masa i silnog tehnoznanstvenog razvitka na Zapadu, koji tog pojedinca tjera do samozaboravnog konzumnog i medijskog 'postvarenja', a do kulturnog, ideološkog i doslovнog drobljenja u kašu na Istoku. Maniristički osjećaj prolaznosti, tjeskobe, ljubavi i smrti upravo se točno pridruživao protvljenju pseudokonstruktivnom optimizmu svake Utopije, koji, kako se zna, drobi u kašu iz eshatoloških razloga daleko djelotvornije od svakog običnog kriminala volje za moć.«

Dakako, kao što u eseju otvoreno priznaje sâm Petrak, put do ovakva čitanja Bunića išao je preko Eliotova čitanja Johna Donne-a i drugih engleskih metafizičkih (baroknih) pjesnika, kao idealnih uzora poezije koju još nije bila pogodila tzv. *disocijacija senzibiliteta*, tj. kad su još intelektualno i emocionalno, preko tzv. *concetta*, bili tako vjenčani da ih nije bilo moguće razlučiti. Preko T. S. Eliota i Ernesta Curtiusa, još u krugovaškoj generaciji, razbudio se interes za implikacije poznatog eseja *Tradicija i individualni talent*, osobito kod Antuna Šoljana i Ivana Slamniga, koji, uz vlastitu poetsku praksu u tome smjeru, sastavlja 1960. *Antologiju hrvatske poezije od najstarijih zapisa do kraja XIX. stoljeća*, kakvu je, sa srodnim kriterijima, u Srbiji sastavio 1964. pjesnik i esejist, eliotovac, Miodrag Pavlović, pod naslovom *Antologija srpskog pesništva*, izazvavši pravu buru u svojoj kulturnoj sredini: dirnuo je, naime, za razliku od Slamniga, u *suvremenih* osinjak.

No, kad je riječ o Buniću, ako dobro razumijem smjer Petrakovih ideja, njega, osim strogo formalnih obilježja dubrovačkoga pjesnika, u njegovu kanconjeru *Plandovanja* najviše zanima *integriranost* čovjeka i njegova djela, kakvu ne susrećemo u većine drugih pjesnika toga doba i toga ambijenta. Ta integriranost pretpostavlja, teško odredljivo, ali zbiljsko, stapanje duboke osobne *iskrenosti* i zatećenih, ili nanovo otkrivenih, *stilskih sredstava* da se ona izrazi, čime dolazimo do same granice kad je neizbjježivo postaviti pitanje stvaralačke *moralnosti* u djelovanju nekoga pjesnika. To je Petraku utoliko važnije što on smatra da se, silom prilika, Bunićeva velika *stvaralačka moralnost*, tj. pravo prožimanje iskrenosti i jezika, ugasila upravo pod pritiskom konvencionalnog *vjerskog moralizma* sićušne dubrovačke sredine.

U eseju *Stari Goethe: 250. obljetnica rođenja* susrećemo pak još osobnjeg Petra: prividna banalnost povoda, tj. kalendarsko komemoriranje lika iz europske kulturne arheologije — koji još jedva može pobuditi, u prosječnu čovjeku, ikakav emocionalni odaziv — pomaže mu da se spusti do vlastitih prvobitnih iskustava o onome što je njemu bilo važno u književnosti i u životu i da napiše jedan od svojih najzanimljivijih tekstova.

I ovdje prepoznajemo Petrakovu potrebu da u velikom čovjeku, u prividnoj njegovoj slabosti, tj. u potpunom odbacivanju (sasvim ispravnog u znanstvenom smislu) Newtonova učenja o prirodi svjetlosti u korist svojega (u znanstvenom smislu, à la Newton, neodrživoga), koje je dublje zadovoljavalo njegove estetske potrebe, prepozna pravo središte koje integrira njegov život: on je, u prvom redu, pjesnik, koji, baveći se znanostima kao pasionirani amater, nastoji u hipotetičnu cjelinu povezati krhotine spoznajā u svijetu koje su se već počele nepovratno razlijetati. Goethe je svoju budnu pjesničku svijest nastaoao dovesti u vezu sa svim mogućim aspektima stvarnosti, premda već nije bilo sasvim sigurno što je ona zapravo.

U Goetheu Petrak vidi neku vrstu idealne projekcije sebe sama, ili pripadnika svoje generacije, tj. čovjeka koji je točno stajao na civilizacijskoj razmediji koja dijeli svijet stvoren po čovjekovoj mjeri od svijeta koji je stvorila tehnologija, a onda nam ga, štoviše, potpuno oduzela iz ruku. Poput Goethea, Blakea ili, možda, Patera i Ruskina, a u novije doba Ujevića, Petrak je skeptičan prema znanosti, čak i prema književnoj teoriji, koja često ima potrebu dokazivati da on *ne postoji*. Odatle, vjerojatno, gotovo opsesivna potraga za subjektivnim korijenima u velikim temama koje obrađuje i za svojim vlastitim.

Njegov esej pod naslovom *Tin* možda je najvažniji u ovoj zbirci. Počinje isповješću o mladalačkom susretu s tim pjesnikom, susretu koji je doživio kao kulturni šok. Malo-pomalo, dok i sâm osvaja spiritualnu zrelost, prepoznaće u njegovim stihovima poetski zamah kakav hrvatsko pjesništvo, ako izuzmemmo nekoliko Kranjčevićevih pjesama, nikada nije doseglo: usred naše nacionalne nigdine pojавio se pjesnik koji je sa svojom stvaralačkom ličnošću uspio povezati mnogobrojne tokove, stare i moderne, svjetske poezije, i, unatoč tome što nije uvijek bespriječan, stvoriti ako ne uvijek savršene pjesme, a ono barem koherentan poetski svijet. Petrak, da bi pobliže upoznao ovu pojavu, raščlanjuje jednu od njegovih najkompleksnijih pjesama, *Ridokosi mesije*, iz 1926, koja je prvi put u knjizi objavljena u zbirci *Žedan kamen na studencu*, iz 1954, suočavajući se već s ambivalentnošću samoga naslova: Je li posrijedi *Ridokosi mesije* (jednina) ili *Ridokose mesije* (množina), čemu Petrak daje prednost? Petrak smatra, a nije se teško složiti s njime, da u toj pjesmi »zamah inspiracije rijetko ili možda nikad tako ostvarene u nas« nadaleko izmiče samome hrvatskom jeziku. O Tinu Ujeviću i o spomenutoj pjesmi moguće je napisati više, čak i protivurječnih, tekstova. Petrakov se izdvaja ne toliko analitičkom prodornošću koliko ispovijedanjem i uopćavanjem vlastitoga doživljaja kako bi se, obratnim putem od uobičajene diskurzivne spekulacije, evociralo, u Ujevićevu poemu, estetsko, etičko i religiozno, u panteističkom smislu, jer se ni jedna estetska vrijednost ne može dokazati apstraktno. Ovdje vjerujemo inteligenciji i emocionalnosti jednoga pjesnika da je vrijedno uživati u poeziji drugoga.

U svojim esejima Petrak ne samo da izbjegava uobičajene književnoteorij-ske strategije u korist izravnosti vlastitoga doživljaja ljudi i problema nego se strogo ne pridržava ni uobičajenoga postupka iznošenja argumenata ili poetskih meditacija: on u svakoj svojoj temi kao da namjerno zatire trag koncepcualizacije u korist naknadnoga dojma što ga, a *posteriori*, tekst u nama izaziva kao cjelina: više aluzivno nego diskurzivno.

Na kraju bih upozorio na izvrstan esej *Gavran i vuk idu poznavati krv*, s podnaslovom *Prilog poznavanju naše narodne patologije*, u kojem destruira pojmovni konstrukt *naroda* i *narodne poezije* te otkriva bolesne elemente nasilja u njihovu univerzumu, a sve to nastojeći, do bola, raščiniti u vlastitome emocionalnom i intelektualnom odrastanju. Taj me esej osobito pogodio jer i sâm potječem iz ambijenta u kojem su te slike, u mojoj djetinjstvu prije šezdesetak godina, bile dominantne.

Za nečiji ukus, to može biti pretjerano nedisciplinirano mišljenje; za nečiji drugi, to može biti primjer ponovne, moderne, *subjektivizacije* tema iz kojih je subjekt odavna isčezao. Zato je on majstor čisto personalnog esaja.

Branimir Bošnjak

Nikica Petrak: *Ispadanje iz povijesti*

Kod Petraka se pjesma nastoji »očistiti od metafore«, kako bi mogla »svjedočiti« inventuri svijeta/jezika, nekoj »objektivnoj« subjektivno prevedenoj stišnoj radionici. U prvoj zbirci pjesama *Sve ove stvari* (1963.) pjesma *Post festum* nastoji odrediti ne toliko Petrakovu poetiku, koliko naznačiti izbor onoga što je preostalo, što su svojevrsna »uporišta« pjesme na koja se zdvajajući oslobiti:

*nebo nema značenje do nebo
 stablo nema drugi smisao no stablo
 sad sam andeo opet čekam vatrnu
 smrti je naše svuda previše
 ljubav nije dodir utapanja
 more bi pili da zrije od grozda
 žila kuca i pod vješalima
 poraz nema drugo značenje no poraz*

Dijelom je to redukcija svijeta na ono što je preostalo pjesniku suočenim slomu utopijske, ali i »smislene« zbilje, pa se, kao što oštroumno zapaža Hrvoje Pejaković, i samo »vrijeme tada misli na stanovišta vječnosti (Gotovac) ili kao puki *rasap* nekog prepostavljenog totaliteta (Stamać)«, a poezija se nastoji »prevladati« zbog deficitarnosti jasnoće i uputiti *kronici* ili *evidenciji* preostalog, kao što to čine Horvatić ili dijelom svoje pjesničke prakse Mrkonjić, čija se poetika eksperimentiranja bavi »šutnjom neizgovorene istine svijeta« u ostavljenim mu *bjelinama* govora. Stoga otklon od metafore možemo sagledati i kao pokušaj »čišćenja« jezika od mnogoglasja lirskih Ja koji »privatiziraju« jezik i do te mjere »posvajaju« jezik da on postaje neupotrebljivi instrument kakvog smislenog »seciranja« svijeta. Ovaj otklon od metaforizacije lirskog pjesništva, od posubjektiviranja vremena ili pak njegove krajnje deformacije u

osobnost s kojom svijet počinje i završava, pozivajući se na različite oblike demijurških moći obnavljanja jezika kao svijeta, postaje zapravo zajednička opasnost ideologiji koja nastoji ovladati utopijskim i uspostaviti pravo na njezinu projektivnu snagu. Tako se *krugovaške*, u biti različite poetike nastoje oduprijeti i metaforičkom mnogoglasju, koje nastaje lirskom privatizacijom svijeta/jezika.

Krugovaški put ka osuvremenjavanju tradicije i suvremenosti kojim će se pronaći novi jezik (Šoljanova zaokupljenost Divkovićem) kako bi se »otkrila prava stvarnost«, dijelom je pokušaj delegitimiranja ideoološke utopije od njezina iznuđena prava na proizvodnju utopijske zbilje kao jedine stvarnosti. Dakle, nastoji se »dekonstruirati« ideoološki model stvarnosti koji neprestano obnavlja filkciju »utopije«, a utopija nudi budućnost kao »sadašnjost« koja je »nadzirana« i »očišćena« jedina prihvatljiva »stvarnost«. Ako parodiramo kritički postupak ideoološke matrice, moglo bi se pomisliti kako su krugovaši koji »čiste« jezik i književnu praksu od »tautologiskog lirskog Ja«, na dvomislen način pripadnici »utopije književnosti« kao obilježenog područja književne autonomije.

Pisci kao izvršitelji dijela utopijskog projekta, dakle, kao »inženjeri duša« i tvorci »nove umjetnosti« moraju odbaciti književne prakse koje npr. na umjetnost gledaju »*očima dehumaniziranog izdanka razbojničke bugi-vugi civilizacije*«, književno djelo ne može biti »nikakva avantura«, a »*prošla su vremena kada se u individualističkom orgijanju jednog Ujevića ili Drainca gledalo genijalnost*«.¹ Iako Petrakova generacija, naraštaj stasao oko časopisa *Razlog* stvara čitavo desetjeće poslije socrealističkih recepata, moramo reći kako su oni obilježili vrijeme »prijelomom utopijskog ukusa«, koji naizgled izbrisani iz društvene memorije bdije nad granicama stvaralačke slobode. Stoga se granice pjesničke prakse sužavaju na paradoksalnu *bezvremenost*, koja će na jednoj strani nalaziti tragove »odbjeglih bogova«, a na drugoj pustinju vremena bez nade. Petrak će to stanje podijeliti s drugima u stihovima koji prizivaju pjesmu *starinsku*:

*pjesmo starinska a ti ne prestaješ
život se mora negdje nastaviti
ja to moram nekom reći
ispovjediti u tišini onom koji hoće čuti*

*kako na našem dnu žestoko kuca ludilo
kako na našem dnu svijet zarasta u jetko vapno
i da će mnogi umrijeti ne znajući što se dogodilo*

1 Marin Franičević, *Izvor 1-9*, Zagreb, 1948.

No, istovremeno Petrak je i živahni pjesnik *gubitništva* i stanja *odustajanja*, a Pejaković s pravom spominje pjesnikovu zaokupljenost *okašnjelošću* kao nekim gubitkom koji neprestano određuje mjesto središnjeg govornika pjesme u nekom umnoženom svjedočenju i prikrivanju. U pjesmi *Mlada okrutnost* neprestano se naznačuje otvorenost putova koji su neiskorišteni, oni su zapravo križišta na kojima se svidentira stanje mogućnosti nad koje se nadvija fatum gubitka, neispunjenoosti. Ta umrežena »onemogućena mogućnost« kao da se sažela u stihove:

*mrziti
ako me mati nije naučila voljeti htjela je*

koja neprestano ukazuje na središnju dramu građenja vlastita bića kao govornika nastajućeg svijeta, jer samim pjesnikovim evidentiranjem »pustinje« ili »odustajanja« skuplja se građa za evidenciju sebe samoga. Tako prva knjiga naizgled nudi inverzni narcizam kao princip samogradnje pjesnika–govornika jer on i ne pripada svijetu, nego se neprestano u njemu nastoji izložiti, dvojba ma i krznavošću, ali isto tako i energijom jezika koja ga neprestano vraća u poziciju onoga koji mora govoriti kako bi svijet prijetnji mogao šutjeti. Dapače, Milanja će usputno ustvrditi, pozivajući se i na Mrkonjića, kako Petrak slično Mihaliću »gradi prostor govorećeg subjekta« patosno ocrtavajući njegovu poziciju i nastojeći refleksivnost vlastite pjesme iskoristiti kroz svojevrsnu »mrzovolju na Drugog«. Tako se kod Petrakovih prvih pjesama upućuje na samorazumljivost tako »reduciranog subjekta« koji, u stvari, odbacuje »povijesni, egzistencijalni ili pragmatični telos« kako bi u toj »predmetafizičkoj poziciji« osigurao poziciju pjesnika kao mogućeg korektora prakse. Dio *razlogaša*, dapače, nalazi kod sve utjecajnijeg filozofskog kruga tadašnjih *praksisovaca* »modus operandi« dijela svoje poetike, nastojeći ukazati na potrebu »vraćanja izvornim principima mišljenja društvene revolucije«, dakle oštре kritičke »čistke« same društvene prakse. Otvaranje pitanja vrijednosti društvene prakse, dakle i same njene revizije, pruža mogućnost istraživanja »izvornih« principa književnog stvaralaštva, a Petraku da dio tog posla obavi recepcijom anglosaksonske tradicije i njezinih aktualnih nastavljača (Eliota, Audena, Pounda, Dylana Thomasa). Knjige pjesama *Razgovor s duhovima* (1968.) i *Suho slovo* (1971.) izlaze u vrijeme, nazovimo ih tako, *pobunjenih praksi*, zaoštravajući pitanja pravaca društvenih reformi i završivši brutalnom »pacifikacijom« mogućih promjena, tako da Petrak sljedeću zbirku *Tiha knjiga* objavljuje tek 1980., a *Izjavu o namjerama* 1989. godine. Časopis *Razlog* ukinut je 1968. godine s obrazloženjem da se »priključio revolucionarnim gibanjima«.

Oprezni svjedok upornog vraćanja povijesti (ne samo na naše prostore) Nikica Petrak će u knjizi *Razgovor s duhovima* u ciklusu *Horoskop* ukazati na tu prevlast vremena koje neprestano vraća u vir »razlika koje više ne postoje«, pomirujući nijeme svjedočke njihovim novim podjelama:

3.

*kratke oluje uvijek navještaju smak
odjednom ne nadeš s natučenom jabukom u ruci
to je dakle twoja žetva
postavljaš je napolicu i slutiš
kako danima u slatkastom vonju gnijije
evo već male mušice nalaze svoju planetu
kojoj istražuju tkivo i nepoznate dubine
priređujući sliku svijeta o kojoj ni ne sanjaju
učenjaci s naočarima od zlata
u međuvremenu si običan čovjek
koji u kaosu igra protustruktu
u odluci da ti takva igra na jednu kartu
bude prividjenje koje tjeru žile
i vlastit kraj*

Kako bi sam pjesnik ustvrdio »sklon je crnim slutnjama umjetnosti« kao protuteži tehnološkim utopijama, a isto tako povijest nudi krajnosti vlastitog evidentiranja, enciklopedizam i »nauku o nasilju i zlu« kao dvojstvo koje pruža malo drugih rješenja, jer se mora živjeti oba.

Petrak u zadnje dvije zbirke *Ispadanje iz povijesti* (1966.) i *Razmicanje paučine* (1999.) odmjerava odnose vremena i umjetnosti, zapravo vremena povijesti koja je, na neki način prisvojivši »nasilje i zlo«, u europocentričnom okružju postala proizvodačem logocentrične mreže apriornih značenja, na kojima razmjenjuje ideologemske predloške obnavljajući njihove krvave zastave. Povijest, kako primjećuje Mrkonjić, uvijek pišu pobjednici, oni koji pobjedama učvršćuju »nasilje i zlo«, kako bi potvrdili vlastitu autentičnost »vladara« središnjeg diskursa. Stoga svaka pobjeda povijesti utvrđuje, po Petraku, da samo ona napreduje, a sve ostalo stoji, obavljajući naizgled uzgredan posao evidencije nekog vremena u kome se prepoznaju fragmenti (osobne) marginalizirane povijesti koja subjektu pisanja doznačuje zadatak: zadatak upisivanja te marge. Stoga će u zadnjoj zbirci *Arka* (2005.) ironično zaokružiti svoj put obilježen osjećajem *okašnjelosti, gubitništva, odustajanja* jednim paradoksom o svojoj upornosti u svemu što je činio bez obzira na uzaludnost posla: *Svijet se stubokom prevrnuo, a ostao isti*. Tako s istim osjećajima mirnije može izvještavati o svom svijetu *živih i mrtvih*, a njemu se pridružuje osjećaj radosti što je, na neki način, iskupitelj i jednih i drugih. Konačno i oni su ispisivali, a neki to čine i danas, tu kroniku evidentičara svijeta koji se tako mijenja da je gotovo tragično isti.

Krešimir Bagić

Između neodređenosti i apostrofičnosti

Pjesnički opus Nikice Petraka nalikuje stablu. Prva zbirka *Sve ove stvari* primot je mladica koja u ostalima raste, širi joj se korijen, deblo bogati novim gođovima, krošnja novim granama, te se na koncu pred čitateljem izdiže stablo jedinstvena oblika i bogate povijesti. Posrijedi je poezija koja ustrajno brine i govori o totalitetu svijeta, koja taj svijet na početku predočuje kao katastrofično popriše besmislenih ratova, grobova, laži, nemoralu i smeću da bi ga kasnije posredovala govoreći o sadašnjem trenutku i konkretnoj zbilji. Ta poezija gdjekad podsjeća na dnevnik poraza, jer su temeljne geste Petrakova lirskog subjekta razočaranost svijetom, nemoć pred stvarnošću i uzaludnost borbe protiv naopakih vrijednosti. Međutim, taj subjekt je uporan, uvijek traga za odgovorima na krajnja pitanja, njegovo mišljenje obilježava iskustvo negativiteta koje se s vremenom ublažava, sjenči melankolijom i manje ili više afektivno osvješćuje vlastito *ispadanje iz povijesti*. Kada progovori o sebi, kaže primjerice *ja, žalosni latalica¹, ja sam ja drugi su drugi²* ili *ja sam zemlja ničija i prestajem se sjećati³*. Kada se poziva na iskustvo, ne libi se pomoći lirskih filozofema, npr.:

- Nestaje li svijeta,
ostaje samo ufanje⁴;
- Sve je dobro dok nas ne rane, a potom,
sve je dobro dok ne nanosimo bol drugima⁵.

89

1 *Majsko ludilo*, Petrak 1991: 25.

2 *Majsko ludilo*, Petrak 1991: 28.

3 *Ničija zemlja*, Petrak 1991: 53

4 *Pjesma pastira koji je predugo ostao na planini*, Petrak 1996: 21.

5 *Poslanica sinu po završenom studiju*, Petrak 1996: 47

Petrakovu liriku kritika obično smješta između krugovaškoga i razloškoga pjevanja, pripisuje joj poziciju *između*⁶, naglašava da je on i idejom pjesništva i odnosom prema tradiciji netipičan razlogaš⁷, dapače njegovo navodno poetičko zakašnjenje mistificira tvrdnjom da je vrijeme »radilo u prilog onima koji su slutili da se i od zakašnjenja može napraviti soubina, da je ptolomejstvo... mogućnost koja možda ne obećava manje od kopernikanstva«⁸.

Petrakov je lirska stil nesumnjivo jedan od najistancanijih i najrazvedenijih stilova hrvatskoga pjesništva druge polovice 20. stoljeća. Temelji se na brojnim postupcima, među kojima se osobito ističu:

- postupci ponavljanja (glasova, riječi, sintagmi, misli, ritmičkih ili semantičkih cjelina),
- nabrajalački nizovi kao strategija razvijanja pjesme ili njezina dijela,
- ekspresionistička poetska paleta (*zelena večer, žuta zaražena prašina, plavi vranac, crna kiša...*),
- paradoksalne tvrdnje kao mjesta zgušnjavanja smisla pjesme (npr.: *tu sam a nema me, imam čula a ne čujem*⁹, *Sve se miče a sve stoji*¹⁰).

Njegov je lirska idiom izrazito figurativan. Uz sveprisutne metafore i redbe, poseže za brojnim tropima, figurama dikcije, konstrukcije i misli.¹¹ Na načelnoj razini taj stil obilježava supostojanje slobodnoga stiha i pjesme u prozi, povremene pojave lakog stiha te izražena intertekstualnost i evokativnost. Petrakovo posezanje za lakin stihom u pravilu priziva i podriva tradiciju vezanoga stiha i rime, relativizira opreke između visokoga i niskoga, rasplamsava infantilnu ludičnost, usmjerava prema brojalicama i zavodljivim *verglecima*, upućuje na pjesnikovu duhovitost, asocijativnost i artističnost, ali i na artificijelan humor ili ironični kôd. Ponesu ga rima i zvukovnost, pa se pjesma pretvara u stilsku vježbu besprijeckornoga poznavatelja tradicionalne lirske retorike. Npr.:

prvu uz murvu za mladu kurvu,
drugu uz drače za babu što plače,

6 Usp.: »I egzistencijalno i kulturološki Petru odgovara pozicija *između*. Spomenutoj polarizaciji između mladosti i senilnosti i podrazumijevanoj sprezi između moderniteta i tradicije, pridodat ćemo njegovu poetološku svijest kako se nalazi između Krleže i Ujevića, između Ronsarda i Yeatsa, (...) pridodat ćemo: i između Kranjčevića i Mihalića.« Maroević 1998: 162.

7 Milanja 2001: 106.

8 Pejaković, u: Petrak 1991: 180.

9 *Zapis o služi VIII*, Petrak 1998: 102.

10 *Bajka*, Petrak 1991: 149.

11 Među inim, u njegovu su pjesništvu često pojavljuju primjeri asonancije, aliteracije, anafore, epifore, simploke, anadiploze, epizeukse, batologije, epiteta, sinestezije, oksimorona, paradoksa, antiteze, antimetabole, inverzije, asindeta, polisindeta, emfaze, gradacije, hiperbole, ironije, poetskoga pleonazma, tautologije i sinonimije.

treću za sebe da me ne zebe
gadljivo jutro, još gadnija noć.¹²

K tome, Petrakov lirska stil krasi i bogata evokativnost na koju će ovdje — gotovo anegdotski — podsjetiti jednom dijaloskom replikom Slavku Mihaliću, pjesniku kojega se često tretiralo njegovim poetičkim srodnikom. Petrak, naime, u zbirci *Izjava o namjerama* objavljuje pjesmu koja i retorički i idejno korespondira s Mihalićevom *Majstore, ugasi svijeću*. Dok Mihalić taj dvosmisljeni savjet uvodno motivira tvrdnjom *došla su ozbiljna vremena*, Petrak svoju pjesmu otvara stihovima

dobra ne vidim
dobru se ne nadam
smrzla mi zemlja drijema.

U središnjem dijelu teksta Mihalićev subjekt navlači masku ironičara i govori:

Sadi u vrtu luk, cijepaj drva, pospremaj tavan.
Bolje da nitko ne vidi tvoje oči pune čuđenja.
Takav je tvoj zanat: ništa ne smiješ prešutjeti.¹³

I Petrakov subjekt pribjegava ironiji, ali za razliku od Mihalićeva majstora koji bi trebao saditi luk, on se obraća ženi:

posadi ženo krumpir pokraj kuće
i povrće koje uz to može stati
gladi još nema¹⁴

Iznova čitajući lirska opus Nikice Petraka uočio sam dva obilježja koja mi se čine nosivim obilježjima njegova stila. Prvo će priručno nazvati neodređenošću, a drugo — slijedeći ustaljenu retoričku tradiciju — apostrofičnošću. Iako ih se može motriti kao sučeljena načela u pozicioniranju pjesničkoga govora, oba se protežu kroz čitav opus.

Neodređenost

Neodređenošću nazivam izbjegavanje imenovanja. Najčešće se realizira kao retorika zamjenica i priloga, i to tako da se u pjesmi nijednom ne pojavljuju

12 *Strahimirova putujuća družina*, Petrak 1999: 28.

13 *Majstore, ugasi svijeću*, Mihalić 1988: 203. (Pjesma je inače tiskana u zbirci *Klopka za uspomene* 1977. g.)

14 *Triptih*, Petrak 1991: 155.

imenice, pridjevi, glagoli tj. punoznačne riječi umjesto kojih bi te zamjenice i prilozi trebali stajati i na čije značenje upućivati. Npr.:

- *Oni nadiru, oni dolaze*¹⁵;
- *Tu smo, a odavno nekud putujemo*¹⁶;
- *Mene moje čeka negdje drugdje,*
samo o sebi, na nepomičnom mjestu¹⁷.

Pokušavajući razumjeti pjesme iz kojih su istrgnuti navedeni stihovi, čitatelj će se uzalud pitati tko nadire, gdje se točno nalazimo i kamo zapravo putujemo, što je to *moje* što me čeka *negdje drugdje* i sl. Neimenovana, dakle, ostaju tematska i motivska uporišta iskaza. Gdjekad se ne zna kome se lirska subjekt obraća, gdjekad o čemu zapravo govori, a gdjekad je upitan i sâm njegov identitet. Naznačenom verbalnom igrom skrivača pjesma maksimira svoju zagonetnost, a čitatelj je prisiljen donositi ozbiljne odluke. Petrakova sklonost ka neodređenosti može se tumačiti stalnom željom da dohvati cjelinu i odgovore na bitna pitanja, da lirska govor univerzalizira i učini otvorenim za različita čitanja i razumijevanja. Posrijedi je prikazivanje koje uvećava fluidnost, tamnost i šifriranost njegove lirike. U pojedinim pjesmama neodređenost se ostvaruje smjelim intelektualističkim perifrazama koje umjesto imenovanja nude navodno važna svojstva sugovornika ili osoba o kojima subjekt govori. Te perifraze, međutim, nisu uvriježene pa nije uvijek lako odgonetnuti na koga ili što se odnose. Zatječemo ih, recimo u cjelini *Zapis o sluzi*, i to u obraćanju i tobožnjim opisima:

- *vi koji znate mudrost sviju stvari*
vi koji znate a šutite jer vam se šuti
neka se utaži žudnja koja viče daj mi
vi koji slutite a ne činite ništa
vi koji bičujete a ne znate zašto
*pomozite jadnom sluzi pokažite mu put...*¹⁸;
- *Onaj koji je vidio gradove i trave,*
mutna mora pod zelenom jugovinom
*sluti zlo bez osmijeha*¹⁹;
- *Oni što pravo svojoj vjeri nađu*
onima što im vjera daje pravo (...)
oni što pitanje odgovorom žive
*nemušti ko životinje i bilje...*²⁰

15 Majsko ludilo, Petrak 1991: 38.

16 Kažu da Grk Odisej, po povratku, nije zapjevao, Petrak: 1996: 13.

17 Ocean, Petrak 1996: 18.

18 Petrak 1991: 100.

19 Petrak 1991: 98.

20 Petrak 1991: 109.

Prilično je izvjesno da je perifrazama poput citiranih istinska zadaća upravo povećavanje ambivalentnosti govora. Uopće, čini se da pjesnik retorikom neodređenosti urotnički namiguje čitatelju, prešutno mu sugerirajući da se pojedine stvari podrazumijevaju i da ih je katkad nepotrebno (čak opasno) imenovati. Ako se ta pretpostavka može činiti vjerojatnom, nameće se pitanje tko je taj čitatelj koji će znati konkretizirati posredno prikazano i krajnje uopćeno. I još: može li svatko tko je dovoljno uporan, zainteresiran i lucidan uzvratiti pjesniku urotnički mig?

Neodređenost Petrakova pjesništva ovjerava, čak priziva, različita čitanja i hermeneutičke pretpostavke. Kritika se, primjerice, u više navrata referirala na pjesmu *Stari zanat* iz zbirke *Ispadanje iz povijesti*. Njezina prva strofa glasi:

Stari zanat ništa nema osim zaboravljenih pravila,
kucka igla, tuče malo kladivo, plamti vatrica,
sve se tali i svjetluca, puše se u to,
grije se prstima, hлади se plućima,
neobrađeno se noću nosi u postelju,
da se dobije pravi oblik, neki po tome i pišaju²¹.

Ni u ovoj strofi ni u nastavku pjesme ne otkriva se koji je to stari zanat, čak se ne nude ni jasne sinegdoške naznake koje bi na nj upućivale. Dapače, pjesnik naslovnom sintagmom retoriku neodređenosti proširuje sa zamjenica i priloga na pridjeve i imenice. Dotičući se te pjesme, Hrvoje Pejaković konstatiра da *stari znat* nije imenovan pa se oprezno okušava u igri domišljanja i nagadanja: »možda se radi o nekoj vrsti filigranskog umjeća, možda o kakvoj neodređenoj magijskoj praksi, možda o poeziji«²². Za razliku od njega, Cvjetko Milanja ne dvoji o tome da je *stari zanat* zapravo književnost. Dapače, odmah ga promiče u sveobuhvatni interpretacijski ključ, tvrdeći da je »iako prostitutski, jedini relevantni kulturni 'ostatak'«²³ koji »može poslužiti kao učiteljica života jer to povijest više nije«²⁴. Komentatorska težnja koja neodređenost usmjerava i pretvara u priručni simbol ili privatnu priču potvrđuje pjesminu životnost, neovisno o čudljivim prečicama koje stvara i žrtvama koje pritom ostavlja za sobom. Paradoks te strategije krije se u pjesnikovu ritualnom odgađanju imenovanja kojemu pak smisao priskrbiti može jedino čitateljeva strast da imenuje prešućeno. U već spominjanom *Zapisu o sluzi* pojavljuju se i stihovi:

21 Petrak 1996: 15.

22 Pejaković, u: Petrak 1991: 180.

23 Milanja 2001: 116.

24 Milanja 2001: 117.

s njime se događalo nešto nečuveno,
ne znam kako se zove dobilo je svoje ime,
on ga nije znao izgovoriti ali to je bilo tu²⁵.

Neovisno o konkretnom kontekstu i smislu koji u njemu mogu imati ovi stihovi, važnim mi se čini podcrtati ideju da je dobivanje imena nečuven do-gađaj — *ne znam kako se zove dobilo je svoje ime*. Ta je ideja jedno od spoznaj-nih uporišta Petrakove lirske strategije.

Inače, sama retorika neodređenosti nije nepoznat postupak u modernome pjesništvu. Hugo Friedrich tvrdi da se taj postupak u 20. stoljeću »širi preko svake mjere«, da »postaje jednom od glavnih indicija suvremene lirike«²⁶ te da je osobito čest u stihovima T. S. Eliota ili Saint-John Persea.²⁷ U tom je kontekstu važno podsjetiti da je riječ o pjesnicima čije poetike Petrak jako dobro poznaje (Eliota je i prevodio).

94

Apostrofičnost

Drugo izdvojeno obilježje — apostrofičnost — izvire iz Petrakove strasti za neprestanim oslovljavanjem. Apostrofa je, inače, stilski figura kojom se označava izravno obraćanje odsutnoj ili iščezloj osobi, životinji ili biljci, nadnaravnoj sili, ideji, apstraktnome konceptu, prirodnoj pojavi... Kada se oslovjava neživo, pridružuju joj se personifikacija ili alegorija. U antici se, među inim, rabila u sudskom i političkom govorništvu — govornik bi naglo prekinuo tok iskaza i zazvao Boga, Pravdu i sl. U književnosti apostrofa je žanrovsko svojstvo psalma, ode, himne, elegije... Obilježava i strukturu molitve (*Oče naš, Zdravo Marijo*). Na formalnome planu, njezinu pojavu često prate uskličnik, imperativ, invokacijski uzvik (*o, oj, e, ej*) i osobna zamjenica u službi pojačavanja zaziva (*ti, vi*).²⁸

Apostrofa je osobito karakteristična za pjesništvo. Budući da se njome izvodi povezivanje dvaju sučeljenih svjetova — prisutnoga i odsutnoga, konkretnoga i apstraktnoga, svijeta bića i svijeta stvari, može ju se motriti kao tvorbeno načelo čitavoga pjesništva. Ta se figura »ne može potisnuti iz lirskoga glasa jer je njezina gesta smještanja neživog među živo uvijek praćena sime-tričnom gestom premještanja živoga među neživo«²⁹. Jonathan Culler smatra

25 Petrk 1991: 106.

26 Friedrich 1989: 173.

27 Doduše, Friedrich se bavi 'funkcijom neodređenosti u odredbenica', tj. iznenadnim pojavljivanjem kakve punoznačne riječi koju čitatelj ne može prispopobiti kontekstu pjesmu što u konačnici uzrokuje neodređnost i abnormalnu napetost lirskoga jezika..

28 Više o samoj figuri u: Bagić 2009: 7 i u: Zima 1988: 132–133.

29 Usp.: Biti 2000: 13.

da apostrofa svjedoči o ekstravagantnosti lirske pjesme koja se izgleda »više voli obratiti svačemu, nego li zbiljskom slušateljstvu«.³⁰ Doista, ta se figura najčešće realizira kao replika lirskoga subjekta uobličena u oproštaj, molbu, ljubavni iskaz, isповijest, povjeravanje tajne, molitvu... U najstarijim tekstovima, poput *Šibenske molitve* (14. st.) ili *Molitve suprotiva Turkom* Marka Marulića dominira zazivanje Boga ili svete osobe. Od humanizma i renesanse do preporoda pjesnici se, među inim, obraćaju flori i fauni, slobodi, pjesmama, srcu... Njihove apostrofe izazivaju iznenadenje, privlače pozornost i podcrtavaju jake emocije. U romantizmu apostrofa se — među inim — javlja u budnicama, Mihanovićevoj *Horvatskoj domovini* i brojnim Preradovićevim pjesmama. U realizmu najviše je rabe Silvije Strahimir Kranjčević (*Prostite i vi, Kastore dragi, gospodski psiću!*) i August Šenoa (*Zagreb-grade, naša glavo, / Zagreb-grade, štite naš...*). U moderni, Vladimir Nazor zaziva šikaru i hrvatski jezik (*U tebi ja sam vijek svoj proživio, / Drevni i lijepi jeziče Hrvatâ...*), a Fran Galović se obraća kestenu (*Prijatelj moj stari, zakaj tak šumiš?*). U pjesništvu 20. st. i suvremenome pjesništvu mnogi su autori oblikovali iznimno stilogene apostrofe.

Nikica Petrac tu figuru prisvaja od pjesničkih početaka da bi u zbirci *Suh slovo* ovako razvio samu ideju apostrofe:

Korijen, krilo, dlan, para, uzroci,
sunce, tijela, pratoplina, sve govori,
on kiša, ona plod, tako se razvilo,
mimo svega prebiva jezik.³¹

Petrakova je ideja istodobno i jednostavna i duboka: sve govori, tj. sve je od jezika i u jeziku. Time je pjesnik naznačio i ishod svoje dvojbe između povijesti i književnosti. Budući da sve govori, Petrac redom oslovljava: Boga, mrtve prijatelje, pokojnoga đeda, pjesnikov spomenik, zemlju, postelju punu spola, veliku jezu, nemuštu maternicu, svijet, život, steklo pseto, čežnju za drugim, starinsku pjesmu, ljubavnu pjesmu, Zagreb, sitnu travku, otoke u oceanu, koraljni greben i sl.

S obzirom na to da je apostrofa makrostrukturalna figura čije se djelovanje proteže na čitav iskaz ili njegov veći dio, nisu rijetke Petrakove pjesme koje su u cijelosti obilježene tim gestualnim zazivom. Takve su, već po logici naslovom prizvanoga vrsnog određenja, pjesme *Molitva*³², *Zaziv*³³ ili *Oda muzi*³⁴. Takva je pjesma *Envoi de Petrac* koja se iscrpljuje u zazivanju svega

30 Culler 2000: 90.

31 Petrac 1991: 111.

32 Petrac 1991: 65.

33 Petrac 1996: 20.

34 Petrac 1996: 70.

što se njegova subjekta u trenutku govora tiče, pretvarajući se na koncu u delirij zazivanja:

o masnico na našem vratu
o krvi zgrušana u nosu
o oko koje curiš lako
o rebra zderana do kosti

o dušo što još malo krčiš
ko prazna crijeva što bi hrane
o golube što letiš nevin
o svaki dane

uz svoju lutku plave kose
i ti ćeš sretan biti tad

96

Yeah,
Yeah.³⁵

Sam čin govorenja i zaziv kao njegova srž predočeni su kao iznimam događaj, kao svečanost koja uspostavlja uzvišeni poredak svijeta. Njima se nagašava profinjena senzibilnost i izrazita afektivnost govorećega subjekta. Primjer je invokacijsko *o* ritualno uporište te svečanosti, »figura pjesničkoga poziva, potez kojim glas koji govori tvrdi da je više od pukoga govornika stihova, da je utjelovljenje pjesničke tradicije i duha pjesništva«³⁶. Sličnu demonstraciju vjere u poeziju Petrak nudi i u pjesmi *Zbog svojih velevažnih djela*:

sveti josipe djevo marijo
biskupe što u sjeni katedrale
čekaš da tvoj ti kanonik vjerni
donese u krevet grijalicu

procenti na grafikonu
zelena elektroprivreda
naftonasna frakcija
zelen plesu što si započeo

o heroji
blaženi među andelima
bane o bane
crvena ptica među kurjacima

35 Petrak 1991: 164.

36 Culler 2000: 91.

o svi mrtvaci
zrinski i frankopani
o petrice o dupla monarhijo
veliki rate revolucijo
ekonomска propagando

učini srce naše po srcu svojem amen³⁷.

Apostrofa je figura koja nudi posredovanje, bijeg od doslovnosti, koja ritualizira i uzvisuje iskaz, koja alegorizira i priziva analogije. Njome se hrani, iskazuje i snaži imaginacija. U pjesmi *Južna strana Hvara* Petrakov se subjekt obraća otoku, ali tako da ga svojom replikom slika kao ljudsko biće — pribavlja mu utrobu, noge, trbuš, haljine:

u utrobi imaš sve sunčane
zemlje kamo nikad neću stići
noge ko zebraasta stabla nepoznata
i trbuš ko jedra od vjetra nabujala

97

svaki dan u sumraku te tako
gledam dok polako svoje halje mijenjaš
pa igraš prstima da sav zrak treperi³⁸

Svijest o tome da njegova poezija i imaginacija, da njegova misao i njegov glas žive od zaziva Petrak podcrtava i naslovom *Isprazne me pjesni, kad vas tko upita tko s vami tač bjesni i toli mahnita, rec'te mu*:³⁹, naslovom koji zapravo citira početne stihove apostrofe *Pjesnik pjesnima* Ivana Bunića Vučića.

Strast oslovljavanja dovela je na koncu našega pjesnika do potpunoga ozivljavanja pojedinih stanovnika svoga pjesničkog svijeta. Apostrofi se pri-družila prozopopeja, figura davanja riječi odsutnim i iščezlim osobama, nevidljivim i nadnaravnim bićima, životinjama, predmetima, apstraktnim konceptima; »zadnji stupanj personifikacije«⁴⁰. Književnost u prozopopeji nalazi prikladno sredstvo očuđivanja i fantastizacije iskaza. Prikazivanje temeljeno na toj figuri podaruje glas onome što glasa (više) nema.⁴¹

Prozopopeja se pojavljuje već u prvoj Petrakovoj zbirci *Sve ove stvari*, i to kao ključni kodni signal višečlane cjeline *Serenada*. Pjesnik, naime, uvodno naznačuje da je pjeva »Kostur Dangubica pod prozorom svoje drage«. Uz to, u

37 Petrak 1991: 159.

38 Petrak 1991: 62.

39 Petrak 1999: 33.

40 Bacry 1992: 74.

41 Više o samoj figuri u: Bagić 2009: 7.

njegovoj se poeziji oglašavaju mrtvi (*mi smo već dugo mrtvi nehrabri druže*⁴²) i praznina (*a praznina je vikala: sluga sluga*⁴³). Pjesma *Heinrich Heine, oprašta se od zimske bajke. U vokativu.*⁴⁴ uprizoruje razgovor klasika njemačkoga romantizma s majkom na umoru, dok u pjesmi *SCHERZO, Fête champêtre*⁴⁵ do riječi dolaze vrag i još jedan njemački klasik — J. W. Goethe.

Učinci apostrofe i prozopopeje usko su povezani s poetičkim karakteristama pojedinoga lirskog opusa. Te figure jednako uspješno mogu razvijati kakvu duboku misao ili dosjetku, biti temelj sumornom ili vedrom raspoloženju. U Petrakovu slučaju one pridonose sugestivnjem razvijanju opsessivnih ideja, upisivanju u bogatu tradiciju pjevanja te ekspresivnom naglašavanju unikatnosti pjesničkog jezika i iskustva.

* * *

Nedvojbeno je da izdvojena obilježja — neodređenost i apostrofičnost — na posve različite načine karakteriziraju lirski stil Nikice Petraka. Neodređenost pretpostavlja stanovit izrazni i misaoni asketizam koji smjera univerzalnoj potruci i koji do krajinjih granica odgada konačno uobličavanje misli. Inzistiranjem na retorici neodređenosti pjesnik kao da nam hoće kazati da je dovršena misao zapravo svojevrsni poraz mišljenja. Nasuprot tome, apostrofičnost pretpostavlja raskošnu retoriku, sveopću intimizaciju sa svijetom, ekstatičnog i raspršišanog subjekta. Inzistiranjem na njoj pjesnik animira i fantastizira svijet koji gradi i ustanavljuje samo lirici svojstven prostor komunikacije.

Ipak, unatoč naglašenoj različitosti, Nikica Petrak kadšto u istom iskazu spoji neodređenost i apostrofičnost. Dogodilo se to, među inim, u pjesmi koja počinje stihovima

Slušaj me, živ sam čovjek.
Tako se radujem.
Ja sam tvoja djeca i tvoji mrtvi.⁴⁶

Iako smo suočeni s izravnim obraćanjem, nije moguće razlučiti koga lirski subjekt oslovjava. Kontekst pjesme bi jednako mogao ovjeriti pretpostavke da je riječ o stablu, slovu, zemlji ili moru. Jednako su tako neodređeni i apostrofični, posredni i raspričani stihovi pjesme *Prolazeći svaki dan kraj pjesnikova spomenika:*

42 (*Noć kao sunce*), Petrak 1991: 14.

43 *Zapis o sluzi*, Petrak 1991: 99.

44 Petrak 1999: 48–49.

45 Petrak 1999: 24.

46 (*Slušaj me...)*, Petrak 1991: 87.

Ti si mene učio mojoj nutarnjoj slobodi:
 onoj koja ne pita ni dug ni oproštenje,
 nego jednom uzeta postaje zakon
 po kom se ravnaju čovjekova potajna stoljeća
 (...)
 Cijeli tvoj život: torba, šešir, list papira, čaša,
 drijemež na klupi u parku poslijepodne
 slijepljenih očiju, zvona, obris mora, obzor
 otvorenih noći kojih smjer ne znamo gonetati.⁴⁷

Nigdje nije kazano s čijim spomenikom subjekt razgovara. No, dobri poznavatelji hrvatskoga pjesništva i Petrakova opusa lako će razabrati da je riječ o spomeniku Ujeviću. Čini se da je upravo to važno podcrtati — Petrak se u pravilu obraća pasioniranim ljubiteljima lirike. Slučajni će se namjernik lako izgubiti u meandrima njegovih stihova.

Možda je u paradoksalnom spoju distanciranosti i ritualne raskoši izraza Petrak našao nov prostor događajnosti svome pjevanju. Korijen njegova lirskog stabla ne prestaje prodirati dublje u zemlju, deblo se i dalje širi, a krošnja bogati novim granama.

Literatura

- BACRY, Patrick (1992) *Les figures de style*, Berlin, Paris.
 BAGIĆ, Krešimir (2002) *Brisani prostor*, Meandar, Zagreb.
 BAGIĆ, Krešimir (2009) *Sugovornici svuda oko nas*, Vjenac, XVII, 400, str. 7.
 BITI, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, MH, Zagreb.
 CULLER, Jonathan (2000) *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*, preveli: F. i M. Hameršak, AGM, Zagreb.
 FRIEDRICH, Hugo (1989) *Struktura moderne lirike*, preveli: T. i A. Stamać, Stvarnost, Zagreb.
 MAROEVIĆ, Tonko (1998) *Klik! Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988.–1998.)*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
 MIHALIĆ, Slavko (1988) *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb
 MILANJA, Cvjetko (2001) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, II, AltaGama, Zagreb.
 PETRAK, Nikica (2004) *Arka*, MH, Zagreb.
 PETRAK, Nikica (1996) *Ispadanje iz povijesti*, MH, Zagreb.
 PETRAK, Nikica (1991) *Izabrane pjesme* (pogovor: H. Pejaković, Stari zanat), Naprijed, Zagreb.
 PETRAK, Nikica (2004) *Od ljubavi*, Ex libris, Zagreb, 2004.
 PETRAK, Nikica (1999) *Razmicanje paučine*, MH, Zagreb.
 ZIMA, Luka (1988) *Figure u našem narodnom pjesništvu* (pretisak izdanja JAZU iz 1880.), Globus, Zagreb.

47 Petrak 1996: 73.

Pavao Pavličić

Nikica Petrk, Pričica
interpretacija

100

U velikoj tišini, dok se šiva
puce na hlačama, čuje se šum, tiha svađa,
a igla zastaje među prstima.
To sad na njenu vrhu šuskaju anđeli,
guraju se tamo, skupljaju, šumore,
sve je perje, bijelo, bez mraka, bljesak sjaja,
potom opet tišina; u njoj, pak, zapanjen
vidim kako se naglo rasporedio
cijeli neznani Svemir.

Kud ste se baš sad našli ovdje, pitam ih.
Gdje ste dosad bili. Što ste se baš sada
odlučili zaplesti o moj konac.
Što ne odete u Ameriku? Hoću li
zvati televiziju da vas snimi?
Zna se da vi na svjetloisu ne ostajete.
Kog ste se vraga baš tu umiješali
u jedan ozbiljan posao? Ljudi po cestama
voze smrtonosne strojeve, buše brda,
kopiraju ovce pa sebe i posve su poludjeli,
a vas je na vrhu igle sve više i više
i gurate se tamo kao drevno pleme ili dječji vrtić,
koji je opet odlučio napučiti svijet.

Odjednom shvaćam. Što smo luđi,
vas je sve više i više i tu nam hujite
s nekakvom porukom o kojoj ne znamo,
i može li se naučiti. Pokušavao sam
kao s gluhonijemima ili domorodcima
na nekom nepredviđenom otoku, na prste,
ali niste odgovarali. U to je izašlo i sunce,

pa su stakla po zagrebačkim neboderima
časkom bila bakar i zlato; sjedili ste
tamo po krovovima i gledali me upitno, i još su
pridolazile čete, a cijela pantomima
naglo je prestala kao odrezana
kad je u ranu zoru zazvonio telefon.
javila se sestra s odjela
i rekla oko 4 ujutro, i da se nije puno mučila.

1

Pjesma kojom se ovdje kanim pozabaviti plod je autorova zrelog razdoblja: objavljena je ona u knjizi 2004.¹, pa je dakle, morala nastati u intervalu nakon prethodne Petrakove pjesničke zbirke iz 1999². Razlozi su moga zanimanja za taj tekst dvostruki. U jednu ruku, kritika — koliko znam — nije pjesmu zapazila niti posebno istaknula. U drugu ruku, držim da je riječ o doista vrijednom lirskom sastavku koji je, k tome, srođan nekim drugim autorovim pjesmama iz istoga perioda, pa može dobro poslužiti za opis temeljnih osobina te Petrakove faze.

Tu pak fazu — koliko mogu vidjeti — osobito obilježava sklonost da se pjesma zasnove na anegdoti, pa da — bez obzira na to leži li joj u temelju stvarni ili izmišljeni događaj — pripovijeda nekakvu fabulu, kojoj se onda povjerava i zadaća da bude nositelj smisla, dok pjesničke slike tek pomažu u gradnji te temeljne priče. U tom pogledu nije nimalo neočekivano što se i ova pjesma zove upravo *Pričica*: ona svoju anegdotalnu narav ističe — kao što će se malo dalje vidjeti: s nešto gorkoga humora — već u samom naslovu. Pjesama te vrste nema Petrak mnogo, ali se one ipak ističu na podlozi ostalih lirskih tekstova što ih je u novije vrijeme pisao: među njih pripada npr. i antologijsko *Ispadanje iz povijesti*³, ali i poneka pjesma iz istoga vremena kad je nastala i *Pričica*, poput npr. *Albe* ili sastavka *Jednoj smokvi u Konavlima*.

Ove posljednje pjesme objavljene su u zbirci *Arka*, a njihova srodnost s *Pričicom* vidi se već i po činjenici da su slične dužine i da također počivaju na anegdoti, pa je logično što dolaze unutar istoga ciklusa. Taj ciklus opet — nimalo slučajno — nosi naslov *Priče*. Čini ga pet tekstova: osim već spomenute tri pjesme, tu su još *Nedostaju mi* i *Dvopjev, libretto, opera*. Ne znači to da spomenute pjesme odudaraju od ostalih u zbirci; naprotiv, srodne su im, tek što je, možda, u njima anegdotalni aspekt nešto jače naglašen. Uostalom, ima u knjizi još jedan tekst koji svojim naslovom obećava nekakvo fabuliranje, a to

1 Knjiga se zove *Arka* i izašla je u Zagrebu.

2 Ta se zbirka zove *Razmicanje paučine*, i objavljena je također u Zagrebu.

3 U istoimenoj zbirci, Zagreb, 1996.

je *Pripovijest o sjenama*, pjesma podijeljena na šesnaest stavaka označenih brojevima, gdje se, vjerujem, barem naslovom priziva Šopovo *Predavanje o dimovima*.

Zbirka je, uostalom, komponirana kao jedinstven koncept, kojemu uz temeljnu stoji priča o biblijskom potopu, čime se jasno aludira na stanje današnjega svijeta, a ta se poredba ponegdje i izravno razvija, pa zato i ciklusi prate logiku te starozavjetne priče. Prvi od njih zove se *Ukrcavanje u arku* i sadrži pet pjesama, drugi nosi naslov *Strofe* i sastoјi se od dva teksta. Potom dolazi *Pet sitnih pjesama o stvarima* (nijedna nema naslova), onda već spomenute *Priče*, pa *Pripovijest o sjenama*, i na kraju ciklus *Arka*, koji sadrži trinaest pjesama, te je najopsežniji, a značenjski možda i najvažniji, barem kad se radi o koncepciji knjige kao cjeline.

Već i ta kompozicija, doista, jasno pokazuje da je fabularna, anegdotalna crta u zreloj fazi Petrakova pjesništva zadobila važnu ulogu. Ne javlja se, dakle, fabula isključivo na razini pojedinačnoga teksta, nego neku priču — početak, sredinu i kraj — sugerira i cjelina knjige. A činjenica da se isti postupak javlja i u *Ispadanju iz povijesti* i u *Razmicanju paučine*, svjedoči da je pjesmama s fabulom — s anegdotskom pozadinom — namijenjeno povlašteno mjesto. To povlašteno mjesto opet može proizlaziti bilo iz važnosti teme u kojoj je u tekstu riječ, bilo opet iz emocionalnoga intenziteta u kazivačevu odnosu prema motivu, kao što je, vjerujem, slučaj u pjesmi koja nas ovdje zanima.

Ta je pjesma, naime, po mome mišljenju, zanimljiva iz najmanje tri razloga. Ponajprije, ona je razmjerno jednostavna, jer u njoj se kroz cijeli tekst razrađuje jedan isti središnji motiv, a taj ima fabularnu podlogu, jer se radi o razgovoru — ili pokušaju razgovora — između čovjeka i anđela, da bi se tek na kraju pojavio još jedan motiv, koji funkcioniра kao poanta. Pjesmu, dakle, nije teško pratiti, ona je bar u jednom svome sloju jasna, a to nije čest slučaj u modernoj poeziji, pa ni Petrakovoj.

U drugu ruku, pjesma ne temelji svoju originalnost na iznalaženju novoga motiva ili novih slika, nego reinterpretira staru sliku o anđelima na vrhu igle. Tekst je, dakle, oslonjen na tradiciju, pa i od čitatelja očekuje poznavanje barem nekih aspekata te tradicije, premda je u cjelini okrenut suvremenosti, te nju pokušava razumjeti i definirati. Kod Petraka to ni inače nije rijetko, jer on se u više svojih sastavaka znade upitati kako je s pjesništvom — ili s razumijevanjem svijeta i života općenito — bilo nekada, a kako je danas, pa usporedba uvijek ide na štetu suvremenoga stanja. U ovoj pjesmi, međutim, tradicijski motiv podvrgnut je ironijskoj persiflaži, i upravo to čini tekst zanimljivim, ali također i složenim.

Upravo je ta složenost treća njegova važna osobina: usprkos jasnoći kazivanja, usprkos poznatosti motiva na kojemu cjelina pjesme počiva, u njezinu značenju i smislu ipak ima nečega zagonetnog. Ta zagonetnost proizlazi —

može se već ovdje kazati — iz nagle i neočekivane pojave poante, a onda i iz činjenice da ta poanta nudi posve novo tumačenje onoga što je u tekstu pretvodilo. Sama poanta pak nije otprije razumljiva, pa i ona traži objašnjenje, o kojemu će onda, dakako, ovisiti i tumačenje cjeline.

Ukratko, ima tu za interpretaciju dosta posla, pa će ovdje taj posao pokušati i obaviti, barem u nacrtu. Započet će pri tome od onoga što je prvo nadohvat ruke, to jest od sadržaja.

2

Pjesma započinje na prilično neočekivan način. Neobična je ponajprije sama situacija, neobično je ono što se o situaciji kaže, a neobičan je i spoj toga dvooga. Jer, prvi se stih otvara napomenom da se nešto događa u velikoj tišini; ta najava kao da obećava da će se potom začuti nekakav zvuk, ili da će se dogoditi nešto izrazito važno. To očekivanje, međutim, biva iznevjereno, jer se kaže kako netko u toj tišini prišiva puce na hlačama. Nije odmah jasno u kakvoj je vezi taj banalni posao s podatkom o tišini, ni zašto je uopće bilo potrebno tišinu spominjati. A neće to biti jasno sve do potkraj pjesme, kad nas kazivač obavijesti kako je u međuvremenu — nakon što se već ponešto dogodilo — svanula zora: tako se pokazuje da ona velika tišina dolazi otuda što je vrlo kasan noćni čas, pa niotkud nema zvuka. To, međutim, izaziva novu nedoumicu, jer neobično je da se gumbi prišivaju usred noći, zapravo pred jutro. Reklo bi se zato da je tu već prisutan element ironije: kao da se želi reći kako je tišina potrebna radi koncentracije; o tome bi onda svjedočio i bezlični oblik *dok se šiva*: on sugerira kako se gumbi na hlače i inače moraju prišivati upravo u takvim okolnostima, uz veliku usredotočenost. Druga je mogućnost — također ironična — otprilike ova: posao prišivanja gumba tako je složen i naporan, da je potrajavao do pred zorom. Kako god da se okrene, ironiju nije moguće izbjegći.

Ta je ironija pak važna zbog onoga što se događa na sljedećem koraku: čovjek koji prišiva gumb odjednom čuje neke glasove i šumove, pa postaje svjestan da su to andeli koji borave na vrhu njegove igle. Ta se tvrdnja sasvim logično nastavlja na onaj ironični ton što smo ga prije uočili: kazivač se poziva na staro skolastičko pitanje o tome koliko anđela može stati na vrh igle, koje se pak u tradiciji često uzima kao primjer jalove rasprave dokonih učenjaka. I ti učenjaci, međutim, uvijek podrazumijevaju da je igla tek teorijski konstrukt, a ne pomišljaju da bi andeli doista boravili na vrhovima igala i da bi onda još i smetali pri onim poslovima koji se uz pomoć igala obavljaju. Radi se, dakle, ovdje o namjernom izvrtanju, o ironizaciji jedne stare slike.

Ta ironija, međutim, nipošto nije bezrezervna. Jer, koliko god da je kazivač olako opisao situaciju, on, čini se, nimalo ne sumnja da su mu se doista

javili andeli, da ih čuje i osjeća njihovu blizinu. Doista, već u četvrtom i petom stihu on implicitno daje na znanje da te andele i vidi (govori o boji njihova perja i o sjaju njihove pojave), a do kraja strofe već tvrdi — premda bez pate-tike i kao uzgred — kako se radi o nekoj vrsti objavljenja. Jer, sad se tišina ponovo javlja, i u toj tišini kazivaču se — očito pod utjecajem prisutnosti andela — cijeli Svemir ukazuje u posve novom svjetlu. A budući da je svemir pisan velikim slovom, očito je da andeli imaju sposobnost da svojom prisutnošću otvore pogled na sam smisao svijeta.

Kazivaču to, međutim, kao da ne odgovara, on nije spremjan za takve iznenadne dodire s velikim temama; zaokupljen svakodnevnim poslom, on goto-vo da se ljuti na andele što su mu se upravo sad ukazali. Pita ih gdje su do-sad bili (što implicira da ih je nekad pokušavao prizvati, ali nije u tome uspio), te dvoji oko toga čemu takvo objavljenje uopće može služiti u svijetu u kojem on prišiva svoje puce. Taj je svijet očito posve nespreman na pojavu andela, jer je zaokupljen tehnologijom i zabavom. Zbog toga kazivač pita andele zašto ne odu u Ameriku — jer ondje bi ih već znali nekako upotrijebiti — i ne bi li trebalo da zove televiziju, jer se sve u našem svijetu svodi na sen-zaciju. Slijedi potom i objašnjenje tog njegova stava: ljudi uništavaju prirodu, ubijaju se međusobno u smrtonosnim vozilima, vrše genetičke eksperimente (zasad tek na životinjama, ali ubrzo će i na samima sebi), pa u taj svijet andeli ne pripadaju, te je utoliko čudnije što ih je na vrhu igle sve više i više.

Onda na početku iduće strofe kazivač pukne pred očima: postaje mu ja-sno da postoji nekakva korelacija između srđanja svijeta u propast i broja andela na vrhu njegove — i svake — igle: što je svijet ludi, to je i andela više. Iz toga on zaključuje kako andeli svojom pojавom i svojim brojem zapravo želete ljudima nešto poručiti, premda sâm tu poruku ne razumije. Pokušava, zato, na različite načine komunicirati s andelima (ponajviše na mote, jer oni očito ne govore ljudskim jezikom), ali andeli ne odgovaraju, kao da su već sve rekli. A kazivač jasno razabire da više nema mnogo vremena, jer već je izašlo i sunce. Ipak, i na danjem svjetlu andeli su još uvijek tu, sjede po krovovima i očekuju od kazivača da im dade znak kako ih je razumio.

A tada se odjednom sve prekida — ono što se do tada zbivalo kazivač ironično naziva pantomimom — jer zvoni telefon i stiže nekakva vijest. Prenosi je sestra s odjela, što znači da vijest stiže iz bolnice, dok se po njezinu sadržaju jasno razabire da je netko toga jutra umro i da je riječ o ženskoj oso-bi. Ta se osoba umirući nije mnogo mučila, ali je vijest o njezinoj smrti očito za kazivača silno važna. Može se čak prepostaviti da taj telefonski razgovor za njega znači povratak u realnost, a da je sve ono s andelima bilo tek manje ili više neobavezni zamišljaj. To, međutim, ne možemo znati dok ne promotri-mo sredstva uz pomoć kojih je uspostavljena i fabula i njezino značenje.

3

Izražajna sredstva pjesme bio bih sklon ogledati krećući se od općenitije razine prema posebnijoj, to jest od organizacije pjesme kao cjeline prema organizaciji pojedinačnih rečenica i izboru figura. Razlog je u tome što mi se čini da su glavni nositelji poetskih značenja upravo kompozicijski postupci, dok su figure i ustroj rečenice tek pomoćno sredstvo.

Kad je riječ o kompozicijskoj razini pjesme, treba se prvo prisjetiti onoga što smo zapazili analizirajući njezin početak, gdje su na neočekivan način spojeni pojam tištine i opis prišivanja gumba na hlače, pa je to iznenadenje — taj spoj uzvišenoga i banalnoga — u nekom smislu odredilo ton cijele pjesme i uvjetovalo njezinu recepciju. To mjesto otkriva da jedan od glavnih postupaka u pjesmi i jest izazivanje iznenadenja, i to uz pomoć naglih zaokreta u izlaganju, koji se ostvaruju uvođenjem novoga motiva ili reinterpretacijom motiva koji je i otprije bio u tekstu prisutan. Tih zaokreta ima dva, i drugi je presudniji od prvoga, premda ni bez prvoga pjesme ne bi moglo ni biti. Prvi zaokret dolazi na početku treće strofe, a drugi pri samom kraju pjesme, u posljednja njezina četiri stiha.

Prvi zaokret zbiva se onda kad kazivač naglo uvidi što znači pojava andela u neobičnom trenutku i na neobičnom mjestu. Zato on i započinje treću strofu riječima: *Odjednom shvaćam*. Toga se časa ne mijenja samo način na koji on poima andele, nego i ono što u vezi s njima osjeća. Jer, do tada — praktički kroz cijelu drugu strofu — on je pojavu andela uzimao prilično olako i nije vjerovao da njihova pojava ima neku osobitu težinu. Jer, ili su došli prekasno (zato ih pita gdje su do tada bili), ili su potpuno nemoćni pred svjetom kakav on danas jest, pa i nije jasno zašto su se odjednom pojavili. Na tome prvom velikom zaokretu, međutim, sve se stubokom mijenja: kazivač shvaća da je broj andela u nekoj korelaciji sa stanjem svijeta (sve ih je više što je svijet luđi), i da i tim svojim brojem andeli pokušavaju nešto poručiti. Tako oni za njega više ne mogu biti tek manja smetnja pri šivanju gumba (i zato predmet ironije), a postaju nešto što izravno svjedoči o stanju svijeta. U drugu ruku, u činjenici da andeli pokušavaju nešto poručiti, kazivač vidi obavezu za sebe: ako su se baš njemu ukazali, onda bi on morao i dokučiti što znači njihova poruka, a upravo to nije kadar. Na tome mjestu, dakle — malo nakon sredine pjesme — sve kreće u posve novom smjeru.

Drugi veliki zaokret — koji je možda još i veći od onoga prvog, premda nije i grafički markiran, to jest ne nalazi se na početku nove strofe — nastupa na onome mjestu gdje se pažnja s andela prenosi na vijest što je upravo stigla. Ta promjena najavljena je u nekom smislu dolaskom zore, ali pravi prekid nastaje zbog zvonjave telefona. A budući da se već prije u dva navrata govorilo o tištini, lako je pretpostaviti da je ta zvonjava jako odjeknula i da je upozorila kako će se tada nešto novo zbiti. Zato se i kaže da je sve prestalo *kao odrezan*: to je trenutak kad zbilja — egzaktna i okrutna — intervenira u razgovor s

andelima, koji je možda stvaran a možda i nije. Pri tome, taj iznenadni prekid donosi vijest o smrti neke voljene osobe, pa je zbog toga zaokret još i jači. Nakon toga zaokreta ništa drugo ne dolazi, pa on samo uspostavlja distancu prema onome što je rečeno prije, a pretpostavlja se da za njim slijedi samo šutnja — još veća tišina — u kojoj se nastoji shvatiti smisao onoga što se upravo zbilio.

Važno je razumjeti da ovi zaokreti znače i bitne značenjske prekretnice, pa nakon njih ne samo da se zbivanje ukazuje u novome svjetlu, nego nam i kazivač i njegov stav nakon tih zaokreta izgledaju drugačije. Zato su i situacija i kazivač u raznim dijelovima pjesme prikazani na različite načine.

U prvom dijelu teksta inzistira se na ironiji i autoironiji, pa su tome cilju podređena i izražajna sredstva. Tako je u uvodnim strofama dosta kolokvijalizama, koji kao da žele naglasiti kazivačev olaki stav prema pojavi s kojom se susreće. O tome svjedoči već i sam početak druge strofe (*Kud ste se baš sad našli ovdje*), naglašavajući običnost i spontanost izraza. Isto je i u onom malom nizu pitanja što potom slijede, da bi sve kulminiralo u nestrljivom upitu: *Koga ste se vraka baš tu umiješali u jedan ozbiljan posao*. Jer, tu je kolokvijalni ton (*koga vraka*), ali tu je i ironijska dimenzija (prišivanje gumba kao ozbiljan posao). Taj prizemljeni, ohlađeni način izražavanja naglašeno je prisutan i u opisu onoga što se zbiva u svijetu (bušenje brda itd.), a i u karakterizaciji andela, koji se uspoređuju s drevnim plemenom i s dječjim vrtićem.

U drugom dijelu pjesme, nasuprot tome, prevladava ozbiljniji ton, biraju se riječi iz jačega registra, a i metaforika je nešto smionija i literarnija (prozori kao bakar i zlato). Najviše o toj promjeni tona valjda ipak svjedoči činjenica da se kazivač sad počinje ozbiljno obraćati andelima u drugom licu. Do tada je o njima govorio u trećem licu, ili im se obraćao izrazito ironično, kao da je malo sumnjao u njihovo zbiljsko postojanje; od trenutka, međutim, kad nastupi prvi zaokret (od početka treće strofe, gdje se kaže *Odjednom shvaćam*), on se andelima obraća s poštovanjem, jer sad ne samo da su mu važni, nego postaju i realni, pa je s njima moguće komunicirati. Odnosno, njemu se u prvi mah čini da je to moguće, a onda otkriva da nije, i u tome i jest glavni njegov poraz. U svakom slučaju, ton tu postaje ozbiljniji i teži. A nakon drugoga velikog zaokreta — kad stigne kobna telefonska vijest — izbor riječi opet postaje neutralniji i jednostavniji: očito se želi reći kako su takve vijesti — i smrt uopće — nešto svakodnevno i kako su utoliko teže ako bivaju priopćene običnim rijećima.

U svakom slučaju, ton kojim se u pjesmi govori prolazi kroz nekoliko faza, i to se vidi po izboru riječi i po građi rečenica. Na početku prevladava ironija, pa je u službi te temeljne perspektive i izbor stilema i njihov raspored. U središnjem dijelu pjesme dolazi do postupne promjene tona, što se osobito dobro vidi po drugoj strofi: ona započinje ironično, da bi se potom počelo govoriti o nekim vrlo ozbiljnim stvarima i da bi strofa završila zaključkom —

nipošto ironičnim, prije sjetnim — kako andeli ne mogu ništa učiniti da se svijet popravi, jer su sami nalik na kakvo drevno pleme ili na dječji vrtić, te su, dakle, potpuno nespremni za izazove što ih svijet pred njih baca. Napokon, završava pjesma akordom koji djeluje kao udarac u pleksus, jer je riječ o smrti. Nema tu više ni ironije kad se govori o andelima, jer je kazivač postao svjestan da ih ne razumije i da je time možda jedinstvena prilika propuštena.

Izražajna su sredstva, dakle, posve u skladu s temeljnim smisлом pjesme. Pitanje je samo može li se taj smisao pretočiti u racionalne kategorije i formulirati u nepoetskom obliku.

4

Kad pjesma već u naslovu deklarira svoju narativnost, onda je logično očekivati da se u njoj pojavi alegorija: fabula u lirskim sastavcima i dolazi najčešće zato da bi joj se pridalo neko nedoslovno značenje. Nedoslovno značenje pak obično se oslanja na doslovno: pripovijeda se nešto što ima smisla kao opis stvarnoga predmeta ili događaja, ali se podrazumijeva da sve to na nekoj višoj razini znači nešto drugo, važnije. Specifičnost ove Petrakove pjesme sastoji se u tome što u njoj doslovnoga značenja gotovo da i nema. Točnije, ono se javlja tek povremeno i tek u pojedinim motivima, dok cjelina očito od samoga početka traži da je shvatimo u prenesenom značenju. Vidi se to po tri ključna motiva što smo ih i dosad zapazili: pjesma započinje šivanjem, nastavlja se andelima, a završava podatkom o smrtnoj vijesti. Kako se to može objasniti? U kakav značenjski odnos dolaze ta tri ključna motiva? Meni se čini da su moguće dvije interpretacije.

Prva od njih tvrdila bi da pjesma *Pričica* zapravo govori o spoznaji, o tome kako bi se ona mogla realizirati i zašto se ne uspijeva realizirati. U spoznaji je pak sadržano i mirenje sa svijetom, a u njemu leži sreća, pa bi pjesma onda govorila i o tome. Početni motiv, motiv prišivanja puceta, trebalo bi u tom slučaju shvatiti kao čovjekovu zaokupljenost običnim, svakodnevnim poslovima; šivanje bi, dakle, već imalo težinu simbola. Dok kazivač tako šije, shvaća da su na vrhu njegove igle andeli i da se nalaze nadohvat ruke, da ih on može vidjeti i čuti. Andeli su pak viša bića, oni simboliziraju ono što je u stvarima i općenito u svijetu bitno, ono što treba znati, ono što je tajnovito, ali se povremeno ipak javlja čovjeku. Iz toga bi slijedilo da se andeli nalaze na vrhu svake igle, samo ih treba osjetiti, a to pak znači da se spoznaja krije svuda oko nas i da treba tek posegnuti za njom. Ono što je u svijetu bitno — a andeli su veza s Bogom, oni prema srednjovjekovnom učenju neprestano kontempliraju Boga i tako pokreću nebeske sfere — nalazi se nadohvat ruke, sadržano je u običnim predmetima i svakodnevnim poslovima. Čovjek, doduše — kako se vidi po dalnjem razvoju pjesme — nije uvijek spreman na tu misao, nije svagda voljan ni da se bavi velikim i presudnim stvarima, pa se zato

onaj kazivač pomalo i ljuti na anđele, pogotovo zato što mu se čini da oni i ne mogu donijeti spoznaju, budući da je svijet postao odviše komplikiran. Onda, međutim, shvaća: broj anđela i njihovo ponašanje u vezi je sa stanjem svijeta, pa ako bi on uspio razabrati što mu to anđeli poručuju, uspio bi razumjeti svijet oko sebe i uspio bi se s tim svijetom pomiriti, mogao bi biti sretan. I, baš u času kad se najviše napregne da razumije tajanstvenu poruku — da se, dakle, dove do sreće — zazvoni telefon i vrati ga u zbilju. U toj zbilji pak postoji smrt bliskih i dragih osoba, u odnosu na koju andeosko pojavljivanje izgleda kao šala i pantomima. Smrt je jedina realnost. Anđeli su, dakle, irrelevantni: ili su plod kazivačeve mašte kojom se zabavlja dok je radio dosadan posao, ili su stvarni, ali od njih nema koristi: niti uspijevaju prenijeti svoju poruku, niti mogu što učiniti protiv smrти koja i jest najveći problem.

Druga interpretacija tvrdila bi posve suprotno od prve. U njoj bi se podrazumijevalo da su anđeli i te kako važni i da govore istinu, samo što dolazi do nesporazuma između njih i kazivača. Evo kako. Na početku, kazivač obavlja jedan običan posao i tada mu se odjednom javljaju anđeli, koji očito nešto govore, ali on njihove riječi ne uspijeva razabrati. Možda upravo zato, on krivo interpretira i samu njihovu pojavu: uvjeren je da su mu anđeli došli reći nešto o smislu svijeta koji ga okružuje, pa zato i raspreda o tome što se u svijetu događa i sumnja da anđeli mogu taj svijet objasniti. U tom smislu je i onaj početak treće strofe — gdje on tvrdi kako je odjednom nešto shvatio — zapravo vrhunac njegove zablude. Jer, anđeli se nisu pojavili zato da mu kažu nešto o svijetu, nego zato da mu kažu nešto o smrti. Da mu kažu kako je smrt jedini pravi problem i da mu najave kako je druga osoba umrla, ili kako upravo umire. Oni mu, dakle, pokušavaju reći ono što će mu poslije reći telefon, nastoje ga potaknuti da se identificira s umirućom osobom, ili da se barem koncentriira na bitno dok ta smrt nastupa. A da je pojava anđela istodobna s trenutkom smrti, ne može biti nikakve sumnje, jer sestra kaže da je smrt nastupila oko četiri ujutro. O tome svjedoče i oni upitni pogledi anđela dok gledaju s krovova. Tako onaj zaokret na početku treće strofe i jest i nije zaokret: kazivač spoznaje da se događa nešto važno, ali to krivo interpretira. On vjeruje da se broj anđela povećava zato što je svijet u sve gorem stanju, a to se zapravo događa zbog toga što je još jedna osoba umrla, što se općenito uvećava kolичina smrti. Tako onda telefonska vijest djeluje još šokantnije: kazivač ima sve razloge za zdvojnost, jer nije razumio ono što su mu anđeli poručivali, bio je odviše zaokupljen svojom brigom za svijet. A da je razumio, možda bi i smrt drage osobe imala za njega drugačiji smisao, možda bi imao osjećaj da je bio uz nju dok je umirala.

Koja je od dvije interpretacije ispravna? Dakako, obje. Jer, anđeli su — kao što je poznato i iz tradicije — i simboli sreće i simboli smrti. Zato oni i u ovoj pjesmi znače spoznaju — dakle sreću — ali znače i smrtnu vijest, dakle, poraz u zbilji. U ovoj se pjesmi zapravo i radi o međusobnom odnosu nekih

pojmova koji su u svakodnevici vrlo udaljeni jedni od drugih, a tek se povremeno otkriva kako je duboka njihova veza. Na jednoj strani, tu je odnos između svakodnevnih osobnih, nevažnih poslova (šivanje gumba) i spoznaje o svijetu i njegovoju slobodi (andeli); o tome nam govori prva interpretacija. S druge strane, tu je napetost između zaokupljenosti općim, filozofskim pitanjima i brige za pojedinačne osobe i njihovu slobodu, gdje se pokazuje — dođuše, samo u rijetkim, često i tragičnim trenucima — kako to dvoje ima nekakav zajednički smisao; o tome svjedoči druga interpretacija. Pjesma, dakle, govori o tome kako se u običnom i svakodnevnom prepoznae smisao svijeta i o tome kako se sloboda toga svijeta kroji u individualnom životu.

A to dvoje istom zajedno nesumnjivo pridonosi složenosti smisla ovoga zanimljivog sastavka. Sve to pak pod naslovom *Pričica*, dakle s nekakvim odmakom koji relativizira cijelu stvar, kao što je kod ovoga pjesnika i inače uobičajeno. Upravo o toj uobičajenosti — o kontinuitetu poetskoga opusa — trebalo bi u zaključku nešto kazati.

109

5

Pjesme poput *Pričice* nisu u Petrakovu opusu postojale oduvijek. Premda je on u biti pjesnik kontinuiteta, pa je pravio daleko manje zaokrete nego njegovi generacijski kolege⁴, ipak se može uočiti da narativni sastavci, zasnovani na anegdoti i prožeti blagim humorom, postaju u toga autora češći od kraja osamdesetih godina, dakle, otprilike od vremena kad je napunio pedeset godina. Moglo bi se, dakle, govoriti o dosezanju pune zrelosti, ali i o nekoj vrsti oslobođenja što ga je donio postmodernizam odustavši od svake poetičke norme. Jer, to je tipu talenta kakav je Petrakov osobito odgovaralo.

Za njegovu je poeziju od početka karakteristično dvoje: u jednu ruku zainteresiranost za velike, čak i filozofske teme, a u drugu ruku potreba da se u pjesmi izraze emocije. Filozofičnost nije kod ovoga autora tek posljedica generacijske pripadnosti razlogovskoj grupi, nego je plod autentičnoga interesa. Osjećajnost je, s druge strane, dosta pridonijela Petrakovu individualnom profiliranju: on je npr. u ranim šezdesetima bio jedan od rijetkih koji su se odvažili pisati ljubavne pjesme i staviti ih u istu zbirku s misaonima.

Treba, naime, znati da su misao i osjećaji — da kažemo posve jednostavno, premda možda ne posve precizno — u doba Petrakovih pjesničkih početaka imali različit status. Misaonost je bila nešto što je generacijska poetika izravno iziskivala, što je kritika pozdravljala, što je publika očekivala. Osjećajnost se, s druge strane, smatrala nadmašenom, nezanimljivom, poetski neplo-

4 Mislim tu na Mrkonjića, Stamaća i Maroevića, koji su se u jednom času okrenuli većoj proničnosti teksta, vezanom stihu, čak i prigodnici; v. o tome u mojoj knjizi *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, Zagreb, 2008.

dnom, pa se držalo da ju je potrebno prepustiti tekstovima za zabavnu glazbu. Tadašnji novi pjesnici dičili su se hladnoćom svojim stihova i činjenicom da se upravo po toj hladnoći razlikuju od prethodnika.

Petraku ta situacija nije odgovarala, naprosto zato što je ona priječila jednoj polovici njegove poetske osobe — onoj osjećajnoj — da dode do izražaja. Vjerujući i sam u temeljne zasade generacijske poetike, on se svagda morao truditi da uhvati korak s njom, pa da uskladi dva pola svojih interesa: isticao je misaonu komponentu (koja je, ponavljam, od početka postojala), a suzbijao je osjećajnu, bojeći se da je ona tek balast. A ipak, ta je osjećajna komponenta svagda stajala u pozadini i tražila svoje pravo, a danas se čini da je i čekala svoj trenutak.

Taj trenutak došao je potkraj osamdesetih i početkom devedesetih. Bilo je to i u društvenom smislu doba jake osjećajnosti — jer rušili su se jedni svjetovi a nastajali drugi — dok se u literaturi stalo jako inzistirati na osobnome, što podrazumijeva i emocionalnost. Koliko je promjena što je tada kod Petraka nastala posljedica tih okolnosti, a koliko plod individualnog razvoja, nije ovdje ni presudno važno; bitno je tek to da je on upravo tada pronašao onu formulu koja je proizvela pjesme poput *Pričice*, *Albe*, *Ispadanja iz povijesti* i drugih. Kad se eksplicitno izloži, ta formula djeluje vrlo jednostavno, ali to Petraka nije spriječilo da iz nje iscrpi mnogo smisla. Formula glasi: patetika plus ironija. I doista, te su dvije sastavnice neizostavan sastojak spomenutih — mahom antologičkih — pjesama od devedesetih godina do danas. Patetika i ironija važne su u jednu ruku na tematskoj, a u drugu ruku na iskaznoj razini.

Na tematskoj razini, patetika je područje velikih pitanja i ozbiljnoga zadržljivanja u ta pitanja. Ona podrazumijeva vjeru u važnost i moć pjesništva, pa ga nuka da se pita o smislu povijesti, o stanju suvremenoga svijeta, o mjestu pjesnika u tome svijetu, i još o koječemu drugome, podjednako važnom. Ironija je, s druge strane, skeptična i prema poeziji i prema pjesniku, pa tjera pjesmu da se vezuje uz male stvari, uz svakodnevni život, uz pojedinačnu egzistenciju i peripetije suvremenoga subjekta. Tako se onda u poeziji može govoriti o najdalekosežnjim pitanjima, ali također — takoreći u istom dahu — i o pitanjima aktualnim, efemernim i sitnim. Jer, pretpostavka je toga spoja vrlo dalekosežna: podrazumijeva se, naime, da opće i važno стоји u nekom odnosu prema pojedinačnome i sporednom. Jednom će se ustanoviti da su to dvije posve razdvojene sfere i da suvremeni čovjek zbog toga pati, dok će se drugi put pretpostaviti da se jedno u drugome odslikava, pa će se male stvari vidjeti kao znakovi i svjedočanstva o općem stanju svijeta. U svakom slučaju, uvijek će tu postojati nekakva napetost, dok će se mješavina patetike i ironije — tematska mješavina — svagda doživjeti kao nešto vrlo primjereno našoj suvremenosti.

Utoliko više što spoj patetike i ironije izvrsno funkcionira i na iskaznom planu. Jer, patetika omogućuje da se rabe velike riječi i jake slike, a i da se uvedu tonovi kakve je suvremeno pjesništvo pomalo zaboravilo — poput elegičnosti, himničnosti, čak i ekstatičnosti — kao što omogućuje i da se formom pjesme stupi u dijalog s klasicima i njihovom situacijom (omiljeni je Petrakov primjer Goethe, a omiljeni način odavanja počasti klasici upotreba vezanoga stiha). Ironija, s druge strane, razblažuje patetiku, stvara distancu, pa na taj način, paradoksalno, omogućuje da se patetika uopće pojavi. Ukratko, u tim se stihovima govore velike stvari, ali se ujedno prema njima zadržava i distanca.

A to je i logično: Petrakove su pjesme iskazi subjekta koji ne vjeruje u apsolutne pojmove, nego sumnja u sve, a najviše u sebe. Taj subjekt uviđa da više nema velikih istina, premda često zbog toga pati i premda tu činjenicu u ponekoj pjesmi odbija primiti na znanje. Uvida on takoder i da u tom rastanku s velikim istinama leži neka vrsta sreće, ali se sa zebnjom pita čime će se ta sreća platiti i što će još donijeti. Ukratko, te su pjesme vrlo primjerene senzibilitetu suvremenoga čovjeka i vrlo točno izražavaju i njegove misli i njegova raspoloženja. U tom se pogledu može ustvrditi da je Petrakova poezija danas manje iskaz subjekta, a više *faktor kolektivne svijesti*, kako je to jednom napisao Ivan Slamnig⁵.

Dakako, do toga je statusa ovaj pjesnik došao postupnim razvojem. Zaokret što se zbio potkraj osamdesetih i u devedesetim godinama — i koji je Petraku kao autoru donio samo dobro — nije bio ni prvi ni jedini. Prije toga zbio se još jedan prijelom u opusu ovoga pjesnika: bilo je to 1971., kad je izašla zbirka *Suho slovo*⁶ i kad se Petrak oslobođio mladenačkih nedoumica, pa stao na put kojim će poslije ustrajno kročiti. Ispada, dakle, ovako: jedan zaokret dogodio se pjesniku oko tridesete, kad je završila njegova mladost, drugi se zbio oko pedesete, kad se našao na pragu starosti. Ako, dakle, razdoblja traju po dvadeset godina, logično je očekivati da će se još jedan zaokret zbiti sada, kad je naš autor napunio sedamdesetu, i da će i on donijeti dobrih pjesama.

5 Njegov esej zove se upravo »Pjesma kao faktor kolektivne svijesti« i objavljen je u zbirci *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965.

6 Knjiga je objavljena u Zagrebu.

Zdravko Zima

Kako se zatvorio krug

(Krleža i Petrak ili mentor i njegov dijak)

112

Iako se legitimirao kao pripadnik razlogovske generacije, s kojom je dijelio egzistencijalnu i latentnu poetsku srodnost, u godinama postupnog zrenja Nikica Petrak udaljio se od radikalnosti koju svaka inicijacija na neki način pretpostavlja. Polazeći od naslova njegove zbirke, nazvane tako signifikantno »Tiha knjiga« (1980), mogli bismo zaključiti da je pred nama isto takav tih buntovnik, glasnik egzistencijanog revolta koji u tragovima svakodnevice otvara iznimne darove. Takav pjesnik nošen je apsolutnim zahtjevima, ali samo zato jer je spoznao da se smisao može evocirati i u jedva zamjetljivoj pulsaciji trenutka. Nesklon ekstremnim ispadima, Petrak će harmoniju naslutiti u staračkom bdijenju i u takozvanoj malograđanskoj ljubavi, svemu zapravo čemu je daleka banalnost kolektivnih zaklinjanja dekorirana za svaki slučaj primjernim ekshibicionizmom. Od početne ekstatičnosti i sublimirane pobune, put je Petraka vodio prema ironiji i implicitnom dijalogu s poviješću, kulminirajući u svijesti o jednostavnosti koja podrazumijeva stanovitu dozu konzervativnosti, kako je to u jednom tekstu, publiciranom na stranicama časopisa »Republika« (1-2/1998) ustanovio Pavao Pavličić. Brzinu i hiperproduktivnost nikada nije uzimao kao vlastite adute; zato mijene u njegovu pjesništvu podrazumijevaju postupnost kao jedan od naturalnih, a samim tim i kreativnih zakona prvoga reda.

Osim što piše stihove i prevodi s engleskog i njemačkog jezika, Petrak se iskušao i kao eseijist. Knjiga »Neizgovoreni govor« (2003) provokativna je zbog autorove sposobnosti da spoji sveto i profano ili, drugim riječima, zbog sposobnosti da neka visokoparna pitanja izloži u gotovo kolokvijalnoj formi, ali i zbog mogućnosti da se iz prezentiranih tekstova i onog što je u fokusu interesa otkriju pjesnikova esencijalna polazišta. Sudeći na taj način, nameće se zaključak da je »Neizgovoreni govor« isto tako autobiografska knjiga, što je jedno od općih mesta novije teorije književnosti. Pisac je ono što piše, svoja

ruka i svoja oporuka. Dakako da citirana knjiga eseja nije autobiografska u onom smislu u kojem taj žanr implicira izravno izlaganje iz sebevidnog narrativnog motrišta. Kao jedan od najvećih autoriteta na tu temu, Paul de Man objašnjavao je da je autobiografija figura čitanja koja se u određenoj mjeri nalazi u svim tekstovima. Onda se priklonio tvrdnji da je autobiografija modus vlastitog poništavanja, odnosno da autobiografija određuje život, a ne obrnuto. Nakon što se ustanovilo da je taj američki teoretičar flamanskih korijena u mladenačkom razdoblju u Belgiji kolaborirao s nacistima, njegove teze o obezličavanju izgubile su vjerodostojnost, svodeći se na vještinu intelektualnog krijumčarenja i potrebu da se za svako stajalište nade odgovarajuće pokriče.

Kako god bilo, knjiga »Neizgovoren i govor« istodobno je autobiografska i autoreferecijalna, ne zato što je Petrak, sabirući svoje eseje, (re)konstruirao svoj život, nego zato što se nijedan entitet i nijedan pjesnik ne može razumjeti sam po sebi, već u korelaciji prema nekom i nečem drugom, što nije samo drugo i(li) alternativno nego je katkad radikalno drukčije. Prihvaćajući tradiciju kao činjenicu, prihvaćamo (auto)referencijalnost kao beskrajni proces koji ne dopušta egzaktno razgraničenje teksta od metateksta, otkrivajući se kao palimpsest, palindrom ili model autorske zadatosti u koju su, osim (ne)zakonitih očeva, upisani i njihovi autentični preci. Kao hrvatski pjesnik, odnosno pjesnik koji izvire iz jedne jasno određene tradicije, Petrak se referira na takva imena kao što su Dživo Bunić, Miroslav Krleža i Tin Ujević. Dakako, pronaći ćemo u toj knjizi pozivanje na mnoge pjesnike, posebno na J. W. Goethea, kojem se pisac obraća u jednoj obljetničarskoj prigodi, ali i kao orakulu koji je na razmeđu 18. i 19. stoljeća rekapitulirao tekovine europske civilizacije od davnih antičkih vremena, pretvarajući Weimar u duhovni epicentar i deklarirajući se cjelom svoga života i rada kao prethodnik globalizacijske ere. I ogled o Miroslavu Krleži, kojeg bismo u postojećem kontekstu mogli proglašiti hrvatskim Goetheom, ima takoder prigodničarski karakter. No, Petrak je dovoljno razložan da tu prigodnost elegantno nadvlada i na račun Krleže, u trenutku dok prima nagradu s njegovim imenom, iznese neke činjenice koje su od higijenske važnosti, a nad kojima se naša matična sredina iz razloga podrepaškog mentaliteta i kojekakvih drugih razloga desetljećima skanjivala ili skrivala.

Zamislimo neku davnu 1968. godinu u kojoj mladi pjesnik Nikica Petrak uskrsava pred jednim takvim neospornim autoritetom kao što je Miroslav Krleža. Malo je reći autoritet. Krleža je arbitar i jedinica za veličinu, pisac čiji kulturni i kulturni status podrazumijeva isto takav društveni ugled i čija se riječ uzima kao zakon. Pjesnik koji se tek legitimirao ponekom zbirčicom i gromovnik s Gvozda iza kojeg stoje regali napisanih knjiga, pjesnički i ideologiski prvak, napokon, enciklopedist i polihistor koji u našoj nacionalnoj kulturi utjelovljuje ono što u Francuskoj znače Voltaire, D'Alembert i Diderot. Mladomisnik pred kardinalom, pjesnik razlogovske impostacije i inspiracije pred pis-

cem koji funkcionira kao spomenik i koji je živio i radio tako da se njegov opus doima kao rekapitulacija, ako ne i kao negacija cjelokupne hrvatske književnosti. Dakako da je Petrak znao kome ide u pohode i kome, po starom običaju, nosi pjesme na ogled. Unatoč osjetljivosti i duboko usađenoj pristojnosti, milost od Velikog Učitelja nije tražio, a nije mu je bogme niti dao. Zašto je važan taj ogled o Krleži, unatoč činjenici da je nastao u jednom prigodnom i zapravo svečarskom času? Važan je zbog mreže obmana koja je desetljećima zastirala pogled na autentičnog Krležu, važan je zbog one vrste ekstremizma koji u našim društvenim i inim (ne)prilikama rezultira nekritičkom glorifikacijom ili isto takvom nekritičkom negacijom, a važan je i zbog toga što Petrak, osvjetljavajući svojim reflektorom Velikog Barda, makar posredno svjedoči i o sebi.

Kao pjesniku koji slijedi avangardna stremljenja, ali koji ima itekako jasnou svijest o tradiciji, Petrak shvaća Krležu kao svojevrsnu obligaciju. Zna od kakve je važnosti Lasićeva rekapitulacija, a zna jednako tako što je Lasić, osobito nakon »Kronologije«, dočekao od živog Krleže. Dočekao je isto što su Krleži priredivali njegovi trabanti, koji su mu kadili zbog vlastitih probitaka, a onda mu opet kalkulantski okrenuli leđa, tretirajući ga kao protuhu i najveću mizeriju koja se ikad pojavila na sceni hrvatske književnosti. Iako mu je skrupuloznost upravo egzemplarna, pa brižno koraca Krležinim vrtom, pazeći da slučajno ne zgazi nijedan cvjetić i nijednu travku, Petrakov respekt nije zasjenio pogled na ono što je sporno i što je u svojim radovima radikalnoj kritici podvrgao upravo spomenuti profesor Lasić. Iako svjedočenje ima prigodni, pa i anegdotalni karakter, Petrak rendgenski točno otkriva što je u pozadini jednog mita koji, kao svaki mit, ima golemu radijaciju, djelujući dvosmjerno i dvoznačno. Na početku svog poklonstva, poklonstva koje je autentično, iako završava blagim, za mlađeg pisca gotovo obvezatnim odmakom, Petrak će nedvosmisleno konstatirati da »od Krleže bijega nema«. Dakako da se konstatacija proteže i na Ujevića; no, Ujević nije predmet ovog ogleda, iako će biti predmet više nego očite Krležine idiosinkrazije! U blizini Krleže Petrak se našao zahvaljujući Marijanu Matkoviću, upijajući riječi koje je Veliki Učitelj izgovarao rutinom dokazanog enciklopedista, a koje je njegov mnogo mlađi dijak doživljavao kao da ih ovaj sije po prvi put. Tko se ikad našao tête-à-tête s Krležom, bio je fasciniran njegovom rječitošću, sposobnošću historijski obuhvatne interpretacije nekog fenomena i strukturon jezika kojem su posebnu čar davali latinizmi i takozvani srbizmi, tako da se stjecao dojam da govori rečenice koje bi istoga časa, bez ikakve redakture, mogle biti publicirane.

Možda će to zvučati kao pretjerivanje, ali sposobnost da događaje i pojave interpretira *sub specie aeternitatis*, da shvati njihove uzroke i posljedice, a ne da ih gleda samo iz uske, vlastitim cvikerima razaznatljive vizure, Krležu je stekao u kozmopolitskom austrougarskom okruženju (školjujući se u Pečuhu i Pošti), nad kojim se cijelog života tako gromoglasno zgražao. Takav pisac u

svojoj sredini nije imao sugovornika. Nije ga ni mogao imati. Ne samo zato što je njegova obaviještenost bila takva da mu je malo tko mogao parirati, nego i zbog toga što je njegov autoritet, spojen s autoritarnošću i monomaničnošću, bio takav da se nad njim nadvila aureola balkanskog božanstva u čijoj su se blizini grijali i kome su darove prinosili samo odabrani divulgatori. I Lasić je bio među njima do časa dok se nije odmakao, svjestan da svako božanstvo, koliko god općinjavajuće i literarno validno, ostavlja za sobom golemu sjenu. U tome je zapravo problem, u spoznaji da se Krleža odavno, unatoč svom ugledu i fizičkoj prisutnosti, doimao kao muzejski eksponat, kao pisac čija veličina nije sporna, ali koji je svojom glembajevskom pozom, logorejičnim temperamentom, pa i mnogim u najmanju ruku konzervativnim stajalištima djelovao kao relikt iz nekih bivših, davno minulih vremena. Koliko je to točno, u svom slavljeničkom ekspozeu posvjedočuje upravo Petrak. Stječe se dojam da se bezrezervno klanja Krleži, ili barem u mjeri u kojoj njegova epohalnost nije sporna i u mjeri u kojoj Petrak kao *poeta doctus* i Eliotov sljedbenik ima razvijenu svijest o tradiciji. Ali to ga neće spriječiti da zaključi kako je u Krležinu monologu, ili u njegovu razgovoru sa samim sobom, bilo nešto očaravajuće i istodobno užasavajuće.

Kao što je poznato, graničnu točku u Lasićevu sustavnom i kapitalnom istraživanju Krležina života i rada imala je »Kronologija«, koju je Krleža čitao u rukopisu. Nakon toga prekinute su sve veze između pisca i njegova tumača, iako se Lasić zbog toga nije prestao baviti Krležinim djelom. Iako je ideologiska zadrtost jednog režima nagnala Lasića da godinama živi na dvije adrese, u dva grada i dvije države, šok izazvan Krležinom jednako tako zadrtom reakcijom nije mogao ni htio prikriti. O njemu posredno svjedoči uvod koji je, nakon razilaženja s Krležom i nakon njegove smrti, napisao za »Kronologiju«. Taj uvod nije važan samo zbog razumijevanja odnosa između jednog velikog pisca i jednog velikog književnog povjesničara. Važan je i zbog uvida u sliku provincijske ravnodušnosti i autoritarne monolitnosti koja, daleko izvan kalendarskih odrednica Krležina rođenja i smrti, dopire u našu stvarnost, artikulirajući se kao naša od Europe i od svijeta zavazda hibernirana slika. Nitko nije komentirao Lasićevu rečenicu (iz uvoda u »Kronologiju«), u kojoj eksplikite tvrdi da je »u povijesti hrvatskog naroda proročkih stigmatizacija i vizija bilo vrlo malo«, a ako naše vrijeme ne čini samo ono što jest, nego i ono što je prošlo, onda je ta konstatacija poraznija od Lasićevih najporaznijih opservacija o Krleži. Lasić objašnjava da se svi njegovi prigovori doimaju kao Mozartova sonatina u sporedbi s onim što je Krleža izrekao o Domjaniću, Šantiću, Mažuraniću, Preradoviću i tolikim drugim piscima. U svom poklonstvu Petrak se poziva na Krležinu notornu, izvan gramica jeftinog psihanaliziranja teško objašnjivu i postojano njegovu indignaciju prema Matošu i Ujeviću.

Koliko su Petrakova iskustva identična onima do kojih je došao najmjerdavniji i najiscrpniji Krležin interpret, neka pokaže još jedan primjer. Kada je

objavljena knjiga »99 varijacija«, Lončar ju je *bona fide* usporedio s najherojskim stranicama Krležine polemičke literature. Lasić to smatra zabludom i nastavlja: »Doista, Krleža u tim varijacijama i meditacijama bezobzirno izriče svoje misli, polemički se određuje prema bitnim pojavama i datumima hrvatske političke i kulturne prošlosti. On slijedi svoju viziju subbine hrvatskog naroda koju je prvi put onako radikalno izrekao u 'Hrvatskoj književnoj laži' 1919. Ta je vizija, međutim, puna kontradikcija kao što je Krležin razvoj pun sudara i kontradiktornih zaokreta. To ovdje nije važno. Važno je da su stavovi i misli u '99 varijacija' izrečeni krajnje grubo, to jest polemički odrješito. Ali to nije nikakav 'Moj obračun s njima'. Nije to bio ni 1972. a ni u godinama kad su te varijacije bile objavljene po časopisima. Kao što ni njegovi 'Dnevnići', u kojima ima još oštrijih, tvrdih i beskrupuloznijih polemičkih redaka nisu nikakvi 'Moj obračun s njima'. To su duge polemičke negacije i tirade, pune proizvoljnosti i krajnje samovoljnih procjena, nemilosrdno opovrgavanje pojava, lica i stvari oko njega te sve pršti od lomova i buke. Krležino je pravo da tako piše i tako misli. Ali to nije nikakav 'Moj obračun s njima'. Da bi bio 'Moj obračun s njima', oni (ili njihovi zastupnici i nastavljači) trebali bi da budu prisutni i da Krleži odgovore. Umjesto toga Krleži je odgovorila šutnja. Njegove su riječi pale u vakuum i ostale bez odjeka. Naš kulturni i intelektualni krug ih više nije čuo ili ih više nije uzimao ozbiljno. To je Krležin najveći poraz u poslijeratnom razdoblju: ostao je bez sugovornika a njegov je polemički govor padao u gluhe uši jer je i posve prirodno da je padao u gluhe uši kad se s tim riječima nije moglo razgovarati nego su se mogle samo slušati. Krležin se polemički i meditativni glas pretvorio u jedan dugi, sa m o - z a d o v o l j n i , g o t o v o b o g o m d a n i m o n o l o g . « (spacionirao Z. Z.)

Petrak nije od onih koji bi, kako na jednome mjestu sugerira Barthes, pokazivali zadnjicu svom političkom ili duhovnom ocu. Petrk jednako tako neće zaboraviti, a kamoli podcijeniti Krležinu kritiku naših retardiranih mentalita, najjasnije izraženu u knjizi »Deset krvavih godina« (1937). Ali neće pristati na način na koji se odnosi prema hrvatskim pjesnicima, u rasponu od Kranjčevića do osamdesetih godina 20. stoljeća, objašnjavajući lakonski i zapravo točno da je Krleža liriku shvaćao kao »odmor od epike«. Nije sporno da surovost u određenoj konstelaciji može biti opravdana talentom. Ali apodiktičnost s kojom se sudi o protagonistima nacionalne književnosti nije pitanje individualnog ukusa, barem ne u času u kojem se Krležina literarna superiornost identificirala sa snagom njegove pozicije, prerastajući u arbitarnost koja je sama sebi svrhom, niječući tvrdokorno druge da bi se fiksirala vlastita, ionako neupitna veličina. U pitanjima pjesničkog ukusa Krleža i Petrk nisu se uspjeli složiti ne samo zbog generacijskih i imih razlika nego i zbog toga što poezija izmiče uobičajenim kvalifikacijama, pa je i pisci ponekad uspoređuju s pučkim shvaćanjem filozofije, izjednačavajući je s lebdenjem u oblacima. Kako bi si jedan živi klasik, literarni i nacionalni bard, koji je svojim životom i svojim djelom premostio epohu, mogao dopustiti da lebdi? Pitanje što je to poezi-

ja, komplikiranije je nego što se naizgled čini. Jakobson je objašnjavao da bismo mogli definirati taj pojam kad bismo znali što je poeziji suprotno. Ruski jezikoslovac i semiotičar tvrdi da više nije jednostavno objasniti što nije poezija. Uz zrnce znanstvene i dobrodošle ironije, on podsjeća da se Hljebnikov kao dijete veselio štamparskim pogreškama, nalazeći u njima bar ponekad brilljantnog stihotvorca. Što stoji iza platna Henrika Rousseaua zvanog *le Douanier*: genijalni stvaralač ili njegova umjetnička nepismenost? Kako bi bila stvorena ruska književna norma da u Moskvu nije došao Gogolj, Ukrajinac koji je jedva natucao ruski jezik?

Tako u povodu jednog naizgled jednostavnog pitanja paradira i eskamotira Roman Jakobson. A sve zbog toga što (pjesnički) znak nije identičan s predmetom. Taj naizgled jednostavan problem, u komunikaciji između Krleže i Petraka pretvorio se u nepremostivu provaliju, iako su se njih dvojica tolerirali; točnije rečeno, Petrak je Krležu gledao s neskrivenim udivljenjem koje nije zatmilo, nego je začas zaledilo kritičke objekcije, dok je Krleža svog štićenika tretirao kao mentor i kao patron, svjestan da je u tom odnosu sve unaprijed rezirano i da nitko neće iskočiti iz pretpostavljenih okvira. Ne samo u sjedjeljkama s Petrakom, Krleža se najbrutalnije izjašnjavao o Matošu i Ujeviću. Najlakše bi bilo zaključiti da je time više rekao o sebi nego o proskribiranim autorima, iako je njegovu odbojnost uvećavalо uvjerenje da su mu Rabbi i Tin jedini istinski parnjaci. Ili rivali. Važnost Petrakova svjedočenja otkriva se u činjenici da je uspio izbjegći ekstremna stajališta koja u nekim situacijama ne uspijevaju izbjegći ni najveći umovi. Na takva pretjerivanja nije bio imun ni Krleža. Kao da pred sobom vidimo Meštra s Gvozda i ambicioznog Petraka, finog i tihog kao njegova »Tiha knjiga«: prvi grmi kao burevjesnik na krstarici »Aurora«, drugi smjerno sluša, katkad replicira, katkad se obzirno konfrontira, a najčešće pamti i zbraja. Teško bi bilo navoditi kako se Krleža izjašnjavao o svojim bližim ili daljnijim suvremenicima, o pjesnicima koji su mu prethodili i kojima je i sam na ovaj ili onaj način platio danak. Ni Matoš ni Ujević, ali isto tako ni Jure Kaštelan ni Vesna Parun. Rilkea, Valéryja i njima slične da i ne spominjemo. Petrakovo legitimiranje na uvijek provokativne krležijanske teme vrijedno je i zbog toga što je u njemu izbjegnuta improvizacija. I kad se Majstoru klanja, čini to s razlogom i kad mu oponira, čini to polazeći od argumenata i onog na čemu počiva njegov pjesnički *credo*.

Razmišljajući o odnosu Krleže — Petrak, koji je na neki način obrazac za razumijevanje odnosa Krleže prema hrvatskoj književnosti i svojim suvremenicima, uskrsava svojevrsni paradoks. Upravo pisac koji je izgradio kompleksan odnos prema povijesti (iako je radije radio termin historija), koji je u svojim djelima sažeo mnoge bitne elemente europske i nacionalne povijesti (Aretej, Michelangelo, Kolumbo, Križanić, Strossmayer), polihistor koji je išao stazama Erazma, Schopenhauera i Nietzschea, ali isto tako Starčevića, Broza i mnogih drugih, pjesnik koji je zajedno sa svojim narodom jurio »za Modrom

Pticom Slobode«, upravo u odnosu prema pjesničkoj sviti iz vlastitog okruženja nije iskazivao onu vrstu svijesti koja nadilazi granice zadatog prostora i vremena. Paradoksalno, nije iskazivao svijest o povijesti na koju je u svojim davno kanoniziranim radovima upućivao Eliot. Ergo, u ogledu »Tradicija i individualni talent« nalazimo sljedeće retke: »Nijedan pjesnik, nijedan umjetnik ne posjeduje u sebi svoje potpuno značenje. Njegova važnost, procjena njegova mjesta je procjena njegova odnosa s mrtvim pjesnicima i umjetnicima.« Možda je nevolja i u tome što se zrelost jednog jezika lakše uočava u prozi nego u stihovima, kako Eliot sugerira u jednom drugom tekstu (»Što je klasik?«), zaključujući da je zrelost jedne književnosti uvijek u nekoj mjeri adekvatna zrelosti društva u kojoj ta književnost nastaje. Nije Petrak zaboravio ni Kandinskog, doduše u obrambenom gardu, kad je poistovjećivanje s Krležom i njegovim amputacijama u znatnoj mjeri uzrokovano biološkim satom. Godine 1935. Krleža je tvrdio da radovi tog pionira apstrakcije nisu umjetnost nego samo dokument, a tridesetak godina kasnije degradirao ga je još očitije, zaključujući da je ono čime Kandinski barata već stoljećima poznato scenografima i čarobnjacima iz cijelog svijeta!

Da bi se otkrili korjeni Krležine abruptnosti nad kojima se sablažnjavao i njegov najradikalniji kritičar Stanko Lasić, trebalo bi se vratiti nekim njegovim manje poznatim tekstovima, ponajprije, »Hrvatskoj književnoj laži«, objavljenoj u prvom broju »Plamena« (1919). Zanimljivo je da je Krleža nudio nastavak tog teksta s naznakama manifesta i svojevrsnog programa kojim, *via negativa*, promovira vlastitu estetiku. Ali ne samo da nije objavio nastavak, nego »Hrvatsku književnu laž« nikada nije reprintirao, pa ni spominjao. Isto tako, Krleža nije reprintirao tekst »Ettore e Andromaca«, nazvan tako po slavnoj slici Giorgia de Chirica, i napisan u povodu 50. obljetnice tog platna, jednog od zaštitnih znakova dvadesetstoljetnog moderniteta. Tekst je objavljen 1971. godine u časopisu »Forum« (dvobroj 1–2). Strogo dizajniran časopis koji izdaje Razred za književnost JAZU, danas HAZU, nikada nije objavljivao fotografije. Osim u dva navrata: kad je uz Krležin ogled o de Chiricu objavljena reprodukcija inkriminiranog platna i kad je uz nekrolog Marku Ristiću tiskan njegov portret. Teško je navesti sve atribucije kojima je podario Giorgia de Chirica (brata ne manje važnog slikara, pisca i skladatelja koji se zvao Alberto Savinio, alias Andrea de Chirico), promotora metafizičkog slikarstva, pjesnika i romanopisca, kojeg je Breton, zajedno s njegovim bratom, proglašio pretečom nadrealizma. Ali što je tek Krleža mislio o Bretonu! Nije se dobro proveo niti de Chirico; ništa više od manufaktурне apstrakcije, paranoidne pretencioznosti i indiferentnosti »sram ove zagonetne inscenacije«, pedeset godina poslije njena nastajanja, nešto ipak sugerira. U najmanju ruku to da je Krleža bio među nama u punoći svoje autoritarnosti i svojih revolucionarno–elitističkih kontradikcija. Sa svojim ukusom i svojim predilekcijama ostao je negdje daleko, u vremenu u kojem je stasao, uvjeren da će njegov talent i rezolutnost biti dostatni da balkansku bezimenost kanalizira u nešto drugo.

Nema dvojbe da je Petrak u pravu kad tvrdi da se od Krleže ne može pobjeći. Ali poslije svega što se dogodilo u 20. stoljeću, a pogotovo poslije Lasićevog nasušno potrebnog šmirglanja zardalog Krležinog postamenta ništa nije i ne može biti isto. Ironija i autoironija spadaju među Petrakova sofistirana oružja, pa će na kraju sam sebe optužiti za vlastitu kob, pravdajući se da je pod okriljem Krležina imena šikaniran i honoriran, zaključujući kako se sve to događa »samo zato što piše hrvatske stihove«. Nije moglo biti zaobiđeno ni ostentativno nijekanje Ujevića kojeg je tvorac »Balada«, nošen nezadrživim izljevima antipatije, svodio na »buncanje jedne privatne patologije«. Ni sedamnaest svezaka njegovih sabranih djela nisu bili nikakav argument. Ali i Petrak je mislio vlastitom glavom, objašnjavajući sebi i drugima da je gromovnik s Gvozda definirao poeziju »kao svog intimnog plišanog medu«. Kakva farsa! Sklon nijansiranju, što je pjesnička osobina *par excellence*, Petrak će pripomenuti da je Krležu volio *cum grano salis* i da je od te proračunate ljubavi u krajnjoj konzekvenciji imao samo koristi. Ali svog obraza i svojih obrazaca nije se odričao: tako je u knjizi, amblematski nazvanoj »Ispadanje iz povijesti«, objavio pjesmu »Prolazeći svaki dan kraj pjesnikova spomenika«. Taj pjesnik je Tin Ujević, onaj koji ga je učio »nutarnjoj slobodi«, onaj koji je nadišao jednodimensionalnost prevratničkih modela iz provincijskog balkanskog okoliša, svjestan da sloboda nije tek ono što se nudi dekretima nego da ona ponajprije podrazumijeva slobodu od samoga sebe (kako je pisao Vladimir Jankélévitch). Na kraju, u dodiru s proizvodima nove umjetnosti, u prepoznavanju konceptuale i koječega drugoga, Petrak će probuditi onu skeptičnost i rezerviranost koju je svojedobno identificirao u Krleže. Elegantno je to nazvati *Unbehagen in der Kultur*, a malo brutalnije Zub vremena koji na svakom koraku ostavlja izdajničke tragove. Tako se zatvorio krug između mentora i njegova dijaka, između onog koji je svijet imenovao i onog koji mu se iz razloga minimalne higijene oprezno suprotstavlja. Napokon, u jednom tekstu, tiskanom u istoj knjizi u kojoj nudi opservacije o Krleži, Petrak lakonski pledira: »Ostavite mi da budem pjesnik.« Baudelaire je tvrdio da su najvažnije vojnička, svećenička i pjesnička vokacija. Petrak je (p)ostao ono što je htio i što se najviše može biti, a to drugim riječima znači da mu ništa ne treba poklanjati. Obraćajući se Krleži, zatvorio je krug, svjestan da pjesnici također tvore cirkularnu formu te da samo tako, koracajući u njihovu lancu, može na odgovarajući način proniknuti u vlastitu sudbinu.

Tomislav Brlek

Petrak i galženjaki

kaj gilta Dante za te pišive, vutle šente

120

Razlikovanje pjesnika od proznih pisaca općenito, a esejista posebice, opće je mjesto, no, zapravo — kako pokazuju Valéry, Octavio Paz, Eliot, Brodski, Dragojević ili Ujević, da spomenemo samo one koji u vezi s Nikicom Petrakom prvi padaju na pamet — nije doli zabluda, kao i sva opća mjesta uostalom. Premda podnaslovom određeni kao nasumično zapisani, a u nekoliko slučajeva i nastali kao izlaganja za raznovrsne više ili manje prigodne prigode, pažljiviji čitatelji posve izyjesno neće propustiti primjetiti da su Petrakovи ogledi¹ pisani ispisanim rukopisom. Nije nimalo slučajno što se knjiga otvara samo-referencijalnim razmatranjem o uvjetima mogućnosti pisanja s obzirom na sve dosad napisano, ne samo o pojedinoj temi o kojoj je riječ nego i o modalitetima pisanja i čitanja (zapravo, obrnuto): »Kako bih mogao napisati bilo što [...] uz već toliku književno-povijesnu i znanstvenu literaturu, uz tolike teorijske spoznaje [...] o modalitetima čitanja poezije uopće, primoran sam...« (str. 6) A još je manje slučajno što je zatvaraju citat i pitanje »Što bi se o tome imalo još reći?«. (str. 277) Između ishodišnoga uvida u uvjetovanost prethodnim, koje se međutim očituje nekako nedostatnim, do završnog poziva na dalje promišljanje izrečenog, koje se svejedno izazovno postavlja zaključnim, eseji skupljeni pod naslovom *Neizgovoren i govor zaokupljeni su upravo promišljanjem* nebrojeno puta obradivanih tema, u rasponu od ponovnog iščitavanja pojedinog djela, preko sažimanja značenja odabranih autora, pa sve do određenja moderniteta i poetskog. Prihvatajući se pokušaja razumijevanja Điva Bunića, Fellinijeva *Casanove*, Krležinih *Balada*, narodne poezije, Goethea ili Ujevićevih *Ridokosih mesija*, Petrak vrlo dobro zna po čemu se njegovo tumačenje razlikuje od ranijih, kao što je svjestan da mu je moment razlike

1 Nikica Petrak, *Neizgovoren i govor: zapisci nasumce* (Zagreb: Antibarbarus, 2003). Daljnji navodi u tekstu.

omogućen upravo tim poznavanjem prethodnih čitanja. Pritom, naravno, nema iluzija da je o bilo čemu rekao posljednju riječ, svjestan da komunikaciju može održati samo stalna izmjena uloga pošiljatelja i primatelja poruke.

Ako već svaki govor neizbjježno podrazumijeva neki sklop pretpostavki — neki kôd (usp. npr. str. 241) — pokušati ustanoviti o kojim se pretpostavkama radi nužan je preduvjet oblikovanja značenjskoga pomaka. Pozivajući se na primjere kao što su Valéry i De Quincey — a Petraka je poticajno čitati upravo u toj tradiciji, premda se on na nju izrijekom ne poziva — Borges tvrdi kako pisac-intelektualac u svome pisanju (»bilo da se služi prozom [...] ili stihom«) zasigurno »neće isključiti slučaj, ali će odbiti, i skučiti koliko bude mogao, nepredvidljivi savez s njim.«² Drugim riječima, kad već ne može birati ni intelektualni, ni fizički kontekst u kojem se zatekao, autor može barem nastojati u što većoj mjeri osvijestiti svoj položaj. Da bi se pravila izigravala, prvo ih valja usvojiti; da bi se kliše izbjegao, treba ga prepoznati. Taj je odnos, naravno, dvostruk — pravilnost se javlja samo na podlozi nepravilnosti, kliše je to samo u odnosu na originalnost. Odgovor na pitanje koje muči i Petraka — *Kako je književnost moguća?* — Blanchot je gradio upravo na tom uvidu:

Zbog dvostrukе iluzije — iluzije nekih koji se upinju protiv općih mesta i jezika služeći se upravo onim po čemu jezik i opća mesta nastaju; iluzije drugih koji, odbacujući književne konvencije, ili, kako se to kaže, literaturu, dovode do njezina ponovnog rađanja u oblicima (metafizike, religije, itd.) koji nisu njezini.³

I Petrac zna da bijeg od jezika i njegovih zakonitosti u bilo kakvu *stvarnost* (»tzv. "stvarnost"« str. 207 i 208) u književnosti nije drugo nego iluzija jer za pjesnika je jedina stvarnost jezik, koji jednakob obvezuje i rušitelje poretku i čuvare nasljeđa:

Koliko god se mi hrustili svojom slobodnom voljom u težnji za slobodnim jezikom, on mi se danas čini kao u meni već predodređen, bio ja nesmiljena avangarda ili akademski klasicist. (str. 211)

Konvencionalnost ili devijantnost ionako je stvar točke gledanja jer svaka »iskriviljena optika može postati konvencijom«. Stoga i Petracov opetovan i izričit otpor akademskim protokolima, teorijskim sustavima, ideološkim i estetskim školama i pravcima, valja čitati kao odbijanje usvojenih interpretacijskih mehanizama i uvjetovanih refleksa mišljenja u ime trajno drukčijeg sa-gledavanja, ali, dakako, uz jasnu svijest da se odbaciti može samo usvojeno. Upravo, dakle, kao trajan teorijski napor.

2 Jorge Luis Borges, »U obranu Kabale« (1931), *Rasprava*, prev. M. Polić-Bobić, *Sabrana djela* (Zagreb: GZH, 1986), sv. I, str. 216.

3 Maurice Blanchot, »Comment la littérature est-elle possible?« (1941), *Faux pas* (Paris: Gallimard, 1943), str. 98.

Pitanje kako pisati ovdje je jednako pitanju zašto pisati. Uočavanje »fine razlike neke obične riječi spram druge obične riječi [...] u padežu, obliku ili uopće u kontekstu« (str. 242), raspletanje mreže konotacija, pretvara neprestano kritičko iščitavanje vlastitog teksta u trajni dijalog sa samim sobom »neprestano prečitavanje« (*ibid.*) samoga sebe, pa tako apostrofiranje čitatelja ujedno znači i obraćanje sebi kao čitatelju. Pjesnički je identitet uvijek već rascijepljen: »Pjesnik govori doduše 'ja', ali odmah vidimo kako to nije samo njegovo ja, da je to ujedno Ne–ja«. (str. 226) Pjesnik mora znati da vlastiti napor ne može nadomjestiti preuzetim rješenjima, ali i da ne može ostati zatvoren u svome ja: »Tko sa svojim ja u ruci već dopre do Ne–ja, uglavnom je na putu da bude dobar pjesnik i sva je prilika da će govoriti drugima.« (*ibid.*) Budući da zahtijeva iznimno visok stupanj samosvijesti po tom pitanju, pjesničko stvaranje postaje arhetipom svakog identiteta. Za pjesnika je stanje u kojem se zatječe ukupna jezična i prije svega književna tradicija, a snalaženje tu znači nalaženje i izučavanje onih »koji su u svoje vrijeme, ili malo prije tebe, rekli ma gotovo sve što si ti htio reći«. (str. 227) Ono najvažnije u ovoj tvrdnji, što je brani od svodenja komunikacije na pavlovlevski determinizam, neznatna je sintagma »ma gotovo«, koja gotovo da sažima osnovno kritičko usmjerjenje ove knjige. Potpuna poklapanja nema, jer »moraš znati da je sve što je njima i tebi zajedničko i isto, u tebe zapravo drukčije«. (str. 228)

Nasljede za Petraka nije ni lagodno nasljeđivanje, ni rutinsko nasljedovanje. Tradicija je stvar od mnogo širega značenja, kako je to već bio ustvrdio onaj bankovni činovnik koji se nakon britanske kapitulacije u Müchenu 1938. pitao drži li zapadnu civilizaciju na okupu nešto trajnije no što je hrpa banaka, osiguravajućih zavoda i grana industrije, te ima li to društvo ikakvih uvjerenja bitnijih od kamate na kamatu i zadržavanja dividende, a koji je kad su mu desetak godina poslije dodijelili Nobelovu nagradu za književnost izjavio kako je to pozivnica za pogreb dobitnikove kreativnosti. Ni za Petraka tradicija nije izvor utrška od ulaznica za muzej voštanih figura, ni sredstvo naplate vlastitoga minulog rada. Naprotiv, nasljeđe je stalno kritičko promišljanje:

Meni uopće nije cilj čuvati 'staro', ne preispitivati ili kritizirati tradiciju. Meni je prije želja očuvati ili tražiti neko prihvatljivo tlo pod nogama, od kojeg se može dalje, a tu se čovjek prima svega, onog što je postojalo, onog što još ne postoji, onog što ne postoji a znamo da postoji. (str. 253)

Tradicija je ono po čemu svaka riječ i svaki čin zadobiva smisao. Svakom neizgovorenom govoru — a to je Petrakovo povlašteno određenje pjesništva (osim, dakako, istoimenog eseja, usp. npr. str. 49) — uvijek već neizbjegno mora prethoditi jezik na kojem će biti izrečen. Briga oko nasljeđa zato je briga oko podupiranja »ja«, koje se neprestano urušava krhotinama drugoga, oko neprestana obnavljanja krhkog i efemernog identiteta:

U jednom trenutku dogode se stvari koje potvrđuju sve twoje 'iskanje,' daju ti čvrsto tlo pod nogama i točno osjećaš tko si i što si. To traje časak; sljedeće sekunde već to nemaš, izgubio si to; pipaš, plutaš, ispituješ, tražiš. (str. 243)

To konstitutivno nedovršivo obnavljanje vlastitog identiteta, to »čovjekovo traženje puta koji se sam dalje traži«, to »dugotrajno, beskrajno dugo kruženje oko uvijek istih riječi« (str. 212), samotan je i mukotrpan posao u kojem ne pomaže ni utjecanje »iskonu,« ni povjerenje u iskupiteljsku moć »kulture«. Kao što je »otajstvena vjera u narod (dosljedno tome i u 'narodne neprijatelje') tako pogubna po stvarni opstanak naroda« (str. 102), tako i svaka »mistika« (str. 106) narodne poezije stvara jedino »ubilački mit krvi i tla« (str. 117), dok s onim što je »drevno inherentno jeziku« ostaje u dosluhu koliko i deseterački opis s ubojstvom Kennedyja: *Kola jure, prašina se diže...* (usp. str. 115). Istodobno, međutim, valja biti svjestan da svaki imaginarni muzej kulturne utopije u ime svojih postignuća »lomi noge, čupa jaja i obrve, reže klitorise, udara kruto po prstima za svaki krivi ton« (str. 31), te s Benjaminom prihvatići da je svaki spomenik kulture dokument barbarstva. Zato Petrac pojmove »autentično« i »kulturno« nikada — kao razni *pismoznanci naši, dični i čalarni, humanisti prehumanitarni, dijaki ti naši grabancijaši*⁴ — ne rabi bez svijesti, ma kako rubne, o tom krvavom ostatku. Tek je spoznaja nužnosti prihvaćanja korak prema slobodi: »Tu sam s vama, tu vas i napuštam« (str. 142). Bez toga, *se je to žoltar pri čarnoj maši*. Da tradicija, osim u bidermajer-kiču književnopovjesničarskih sinteza, nije nikakav prostor sklada, nikakvo idilično zajedništvo od stoljeća sedmog, spoznaje, ako već ne prije, kad mu Krleža na njegovo uporno nastojanje da ga poetički pomiri s Ujevićem »šaljivo i kao autoironično« odgovara: »Kog me vraga gnjavite s tim Ujevićem, opće je poznato da se dva genija uzajamno ne podnose!« (str. 163–4) U svakoj šali, pola istine — sinteze bez ostatka nema jer svaki dio za sebe nužno traži status totaliteta. Zato će Ujević i Krleža, kao i Goethe, uvijek biti »stranci u nacionalnoj kulturi«, onaj neuklopljeni preostatak stranoga štiva po kojem kultura uopće opstaje, jer »tzv. samonikla 'nacionalna kultura' je *contradictio in adjecto*.« (str. 66)

U poetskom — što za Petraka uključuje Bergmana kao i Ujevića, Godarda kao i Krležu — »uvijek je vrijeme odvajanja«, ono se »uvijek kreće usuprot tzv. stvarnosti« (str. 168), tu je riječ o »oslobađanju od vremena, a ne o urojenosti u nj« jer »budućnost je postojala davno prije nas« (str. 211). Suvremenost tu znači kritički odmak od sebe: modernost kao kritiku moderniteta. Tu »staro« i »novo« nisu kronološke odrednice. Poetsko ne može nastati iz podlaženja vlastitim predrasudama i ne dokazuje se masovnim odobravanjem na javnim čitanjima, kao ni prigodničarskim divot-izdanjima. Bez te spoznaje ne pomažu ni *doktorat i lente*, ni *Dante i danteovski duh*, uvijek ostaje za to *gluh*

4 *Balade* su za Petraka »knjiga s velikim K, dakle Knjiga, Knjiga-čitanka, Knjiga koja stoji za sve druge knjige, Knjiga-kozmos« (str. 147).

presvetli klapavuh. Poetsko mora ostati prostorom mogućnosti, »sjećanje na budućnost«, prepoznavanje nepoznatog, iskaz koji se ne može prevesti na uporabne kodove:

Riječ je, pak, ako jest, oblikovna tvar sama, Gestalt, a promjena njezine percepције nije i promjena njezine integrativne моći: to se shvati nakon dugog odgojnetavanja oblika kao sadržaja. (str. 67)

Tu je Petrak, iako za sebe tvrdi da je teorijski polupismen, u doslihu s onim što piše Giorgio Agamben: »Tvar nije bezoblično *quid aliud* čija potencijalnost trpi utisak; tvar može postojati jer je sama materijalizacija mogućnosti kroz strast (*typos*, otisak) vlastite nemogućnosti.«⁵

Kao *žalosni pismoznanec* Petrak zna da je njegova pozicija paradoksalna, »poziv na bunu koji je istodobno jalova rezignacija,« ali ni u kom slučaju pasatistička: da bi se iz povijesti ispalo, trebalo je prvo u njoj biti. Ako nema ambicija da kaže sve što se o nečemu uopće može reći, poetsko nije dostojno tog imena. Baš kao ni ono koje povjeruje da mu je to uspjelo. »Glupost se« — pisao je Flaubert svome prijatelju Bouilhetu — »sastoji u želji da se zaključi.«⁶

5 Giorgio Agamben, »Pardes« (1990), *La potenza del pensiero* (Vicenza: Neri Pozza, 2005), str. 362.

6 Pismo od 4. rujna 1850, citirao Jacques Derrida u »Une idée de Flaubert« (1980), *Psyche: inventions de l'autre* (Paris: Galilée), str. 309.

Marija Mrčela

Pošten udarac izvan brisanog prostora

125

Lirski subjekt Nikice Petraka, onaj Petrak koji će sebe tako rijetko, svega dva ili tri puta u stihovima imenom spomenuti, dida Petrak koji je *zapjevat' znao k'o sveta bluna da ga studen prođe* i koji u stoljeću svjetskih i domovinskih ratova, proklamiranog svršetka povijesti, velikog uspona teorije književnosti, priznaje samo *pat*, već više od pedeset godina eto pjeva o ljudskome stanju.

Svojim je pjesništvom jedan od nositelja »poetskog modela egzistencijalne analize«, kako kaže Branko Maleš, dijagnostičar ljudskog stanja koji u vremenu velikih povijesnih događanja, revolucija, demokracija, komunizama i sličnih kolektivnih trudova, ne nalazi baš nikakvih velikih rješenja za ljudsko stanje. A ljudsko stanje kojim se bavi specifično je i konkretno, stanje intelektualca, pače pjesnika, dapače pjesnika hrvatskoga jezika u drugoj polovici 20. st. Iako je Pavao Pavličić s pravom istaknuo kako Petrakov subjekt »nije nekakav čovjek uopće« nego »ima vrlo naglašene vlastite karakteristike«, važno je naglasiti upravo vremensku odrednicu lirskoga subjekta koji se zatekao u vremenu koje odbacuje, na brisanom prostoru, unutar sustava bez formalne zadanošću ranog novovjekovlja, bez racionalističkog programa za boljitet čovječanstva, lišen romantičkog oduševljenja originalnim i ushita nacionalnim identitetom, sustavu u kojem više nema Boga, nema pjesničkog poslanja, u kojem je mačka mačka, a književnost je silno isprepletena, strahovito racionalna, iznimno načitana.

Pjesnički subjekt otpočinje svoju tematsku opsjednutost ljudskim stanjem kroz katalogiziranje simptoma, kao marljivi discipulus bilježi razne stvari, sve stvari u tom brisanom prostoru, umor, besmisao, obeshrabrenost, mehaniziranost života, ponavljanje ljudskoga udesa u vječnom zaboravu. Tako bilježeći, definira svoju trajnu motiviku: krik unatoč prolaznosti, bilježenje unatoč zaboravu, smjelost činjenja unatoč nemogućosti promjene, čin pisanja unatoč tome što je sve rečeno. Knjige, koje će u kasnijim zbirkama postati zlatne, poštene

udarac koji će čovjeka onako svojski raspaliti po čelu, okrutnoj su mladosti »žute dopisnice«, »pijesak sa usahle stranice«, čak »opasne gomile knjiga po bezbrojnim policama«. Ljudsko je stanje ciklička pojava, posljedica zaborava i neznanja, i to je ono najstrašnije — »mi se uvijek vraćamo naivni, spremni na zlo kao i da damo dar«. Obeshrabrenost, paralizu i grč, ludilo u kojem usred majca netko na ulici više da je novembar, lirski dijagnostičar već tada proniće kao pozu: »Istina je da su crne stvari uvijek izgledale mudro, ali ja sam umoran svih značajnosti.« Ispod parola, programa, manifesta, škola, teorija i sličnih vrlo razložnih stvari, čuje se nešto trajno, pjesma starinska: »Dobro ćemo voditi svoj brod / sporo i široko ćemo voditi svoj brod / takav će biti mali svemir kojeg ćemo sačiniti / ništa manje jedan ništa manje bolan / od stotine carstava koja bijahu ispred nas.« Još se ne da dobri stari *dulce et utile*: »svaki par u odmoru i igri stiče novo čovječanstvo.«

Na međe pjesničkog sustava upućuju četiri pjesme iz kataloga svih stvari na samom početku druge zbirke: nebo je nebo, ali i poraz nema drugog značenja do poraz, kaže se čitatelju, post festum. Tragedija je tragedija, pean je pean. Svet više nije za gusle škriputave, samo za »boležljiv stidan pjev«, katalog je to uvijek istih velevažnih stvari koje su se ponavljanjem istrošile do banalnosti: »ravnodušno odlaze vlakovi / preci su davno sagnjili po seoskim grobljima; katkad još podignu postrojenje, zakuju koju ploču,..., krvi se narod o komad hljeba, sprema se veliki rat«. Ali u dijalogu, u susretu s Drugim, u razgovoru, pa makar i s Duhovima, lako se dese neobične stvari, mašina se povijesti raspadne, pogled se suzi do pojedinačnog, s ljudskog stanja na stanje čovjeka, od intelekta i općenitog do tjelesnih sokova i pojedinačnog.

Tada, u dodiru, prostruji život, eruptira. U otklonu od samoče još postoji dodir: »od ljubavi na ovoj zemlji sve je lakše«. Ljubav je zadana, ona je neizbjegzna. Ljubiti se mora: »jer k'o što kiša na zemlju pada / ja ću morati ljubiti«. I to je pošten udarac. Onako ljudski. Onako pjesnički hrabro.

Opjevati to drugo tijelo — »te tvoje grudi što to znače ne znam / u njihovim vršcima sabrane su daleke zvijezde« — i znati da odatle »cvate život tu je dakle mrak i smrt«, uz uvijek prisutnu slutnju »da je i sama strast varka«. Povezati se u tom trenu ekstaze, jednom od rijetkih trenutaka predaha, s cijelom turobnom i mučnom poviješću, vratiti se »tamo gdje su grobovi«, »iskonskom ludilu svojih pradjedova« »od svih podviga gdje su odustali / od taštih časti sirovog bogatstva / zbog male žene nježna stasa«... Suociti se s pjesništvom koje je izgubilo misao o sebi kao o božanskome poslanju, s poviješću kao beskonačnim, istrošenim, besmislenim ponavljanjem, koja se toliko istrošila da više ni tragedija ne može biti, sve to vidjeti, sve to sagledati, popisati, opisati, promisliti, prožvakati, napisati i onda reći: »pa sve da krajina pod olovom izdiše / a pune se grane krše od crna praha / kad sivo suludo nebo prijeti iznova / neka se sruči na nas / ja ću i dalje morati što je tako / morati ljubiti dok me bude«.

To nije zaključak do kojeg lirski subjekt dolazi pomnim i učenim, racionalnim i objektivnim promatranjem i promišljanjem. To nije svjestan odabir, program, to je spoznaja koja se dogodi, bolno jednostavna kao pljuska otrežnjenja: ljubiti se mora, drago tijelo, tijelo kao otajstvo, tuđe tijelo kao vlastito tijelo. Sjena smrti ne nestaje, ali »sama smrt silazi mirna i lagana«. I u času najveće čovjekove radosti, ona će pomoliti glavu i uzburkati blistavu površinu životvorne vode, s dna duše dignut će u valovima, u naletima, sav mulj, svu prljavštinu i sluz: mržnju, nemoć, strah, ona će omediti čovjeka, ograničiti čovjeka na ovu stvarnost, na prolaznost, na beskonačno umnožene mladosti i radosti, slasti i lasti, propadanja i smrti, na njegovo skučeno mjesto unutar stvarnosti, unutar stvarnosti gdje je privezan za svoju zemlju, za ničiju zemlju odakle se mora pobjeći, ali se ostaje jer ostati je čin manjka hrabrosti, ali i čin nenadmašne hrabrosti. Bez iluzije o zelenijim pašnjacima i novim Jeruzalemima, samo s ljudskom molbom, »ne učini mi potrebe tihim i skromnim na tvrdom tlu / meku postelju odstranjen nemir ne učini me / zadovoljnim u konačnim stvarima«, i prihvaćanjem »čovjeka koji je među svim stvarima / našavši se pred prastarim zidom / odlučio da ide dok može / uz lagani smiješak / da se ništa ne nalazi / da se s pitanjem treba sprijateljiti«.

Trenutak predaha za sobom ostavlja suho slovo. Opet se radi o zadanosti do koje se dolazi u trenutku kada usahnu i presahnu uobičajena nadahnuća, kada subjekt ostaje bez riječi, odjednom, nenadano, otkrovenje. Rasti se mora, kao što se ljubiti mora. U trenutku kada presahne riječ, otkriva se aktivna dogma, načelo života, trajanja, rasta, načelo koje pjesnik sažima slikom stabla što »uglavnom šuti rastući jer se rasti mora«. Trenutak jasnoće, ono za čim žude neki pjesnici i poneki čitatelj. Oslobođenje od trenutačnog u bezvremenu, u vječno i općeljudsko. U stvarnije od stvarnosti.

Između trenutaka predaha, katarze, život se otkriva strašnim u svojoj svakodnevici, jalov i suh, banalan, propisan kao domaća zadaća: »Imate lijepu lisnicu. Imate lijepe cipele. / Imate dobru djecu. Sve je tako jednostavno. / Maramo veselo provesti svoj život.« Veselo proveden život označuje ljudsko postojanje po društveno prihvaćenom receptu. Nešto se ipak tome grčevito otima, suprotstavlja se jednoličnosti jedinstvenim, banalnome veličanstvenim, prozaičnome lirskim: »što mi vrijedi sve to spram onog trena / kad ja tebe zateknem kad imam oči da te vidim«. Nasuprot jednoličnoj ritam–mašini svakodnevног života bljesak ljepote. Okrutan. Divan. Sve to kondenzirano u zapis o jednome čovjeku koji je svirao orgulje. Svirao je orgulje rastrgan neutaženim žudnjama, nedostatan da izrazi te žudnje i bol nemogućnosti izraza. Orgulje nisu ritam–mašina pa stvaratelj glazbe umire. Umire jer se već odavno znalo da se život odvija normalno. Zaboravivši da stvari nisu samo ono što jesu, prihvativši da su stvari samo ono što jesu, postaje sluga — koji postoji da bi mogao jesti, da bi sačuvao svoje mirno i mlako tijelo urednim. Dok se brinemo

za mirno i mlako i uredno u našim mirnim i mlakim i urednim životima, kome trebaju katarze?

Ali netko tko je jednom svirao orgulje ne može sasvim i zauvijek zaboraviti glazbu. Netko tko ima oči da vidi ne može samo tako prestati vidjeti. Nastoji se sjetiti: jezik je spasonosan.

To je jezik ošamućenog buđenja. To nije jezik propisane konverzacije, uljudne uljuđenosti, to je jezik koji poznaje sebe sama, jezik koji prebiva mimo: »Kada je sva sudbina samo od riječi, / pobližih oznaka koje nitko ne zna / kad je sva sudbina samo od lјusaka, / jezgra se šutljivo razmnaža i plodi.« Sjetiti se znači izreći. Zapamtiti znači zapisati. Gotovo nemušt, jezik je to hermetičan, sluti pukotinu koja, optimističnije od Montaleovih ektoplazma, možda otvara mogućnost bijega, ne samo od velikih stvari — ratova, grobova i ostalih općih mjesta na kojima se grade i od kojih vrlo udobno žive strukture i kreature zla — nego i od malih svakodnevica. Ona je nedostupna, možda i suvišna onima koji žive s vjerom u jezik kao matematički sustav, uvjereni u postojanje apsolutne sinonimije.

128

A jezik je baš nekako nezgodan, tvrdoglav kao mazga, možda kao kakav pjesnik. Neće se igrati Nabokovljevih leptira. Razderat će krila prije nego što svisne na pribadačama. Ovisi o svojim orguljašima, o njihovojo voljnosti da slatko iskape spoznaju o putu koji treba prijeći i uvijek iznova prelaziti. »Ali to samo vjetar u suhe lјuske dira: / treba na put.«

Jezik može biti »gusti slador«, »kao da jest nešto a opet nije ništa«, manira. A može biti tijelo i počelo, žudenji »izbavljeni jezik«. Moćan, trajan, jasan. Tako moćan, trajan i jasan da kroz Petraka opet može zalajati gospodski Kerber u svom više ljudskom nego psećem stanju. Da pjesnički subjekt druge polovice 20. st. može odrediti sebe kao slijepca. Konstruirati na poanti, pjevati tužaljke, zavezivati se i odvezivati u stihu. Pisati »riječi koje su se *zbile*«. Tako se zaslzuje vlastiti jezik. Pjesmama koje se bacaju u vrijeme i ispadaju iz sadašnjeg trenutka ili pak skaču u more životne radosti. Pjesnik mora biti biofil, kaže Petrak eseijist, poznavati egzaltirano stanje, onaj Eros sa slašću i mukom porođenih stihova spram Tanatosa, estetskog stroja pjesama po narudžbi — *nulla dies sine linea*. Iako se katkad mogu »pohvaliti« nekom napravom, »novom i lukavom«, šokom ili štosom, te pjesme neće zadati pošten udarac. Ali ima pjesama koje i danas pružaju ruke, onkraj jezika. Sve možda jest već rečeno, ali nisu još svi čuli. Nebrojeni su životi proživiljeni, a još se živi. Jer živjeti se mora, biti se hoće, a »taj udarac, pjesme što su se redale, kad i kako, / bile su tako pošten udarac, kad i kako, / smušene ili jednostavne, kakve već bile, / htjeli su da budu; što će već«.

Nikola Petković

Tiha knjiga drugog Nikice

1.

129

Ako je, kako je to svibnja 1922. napisao Bertrand Russell, a hrvatskom čitaljestvu to posredovao možda naš najveći filozof prošloga stoljeća, Gajo Petrović, *Tractatus Logico Philosophicus*, *Ludwiga Wittgensteina*¹, pokazao da (i kako) tradicionalna filozofija i tradicionalna rješenja nastaju iz nepoznavanja principa simbolizma i iz zlouporabe jezika, tada je »Nekakva filozofija jezika«² Nikice Petraka sugerirala potrebu za pjesničkom raspravom o tome pomaže li znanje jezika samome jeziku. Za razliku od Wittgensteina koji se u Russellov život glasno ušetao riješivši njegov paradoks, Petrak je jeziku tiho pružio ruku nudeći mu mogućnost paradoksalne pretpostavke: »*Jezik se sam sobom javlja ništa ne imenujući: jezik je tad kad je život.*« (Petrak, 18)

2.

Kada bi predloženi ako–onda kondicional bio jednostavan, sve bi bilo predvidljivo. Kako u životu tako i u jeziku. Jedni koji jezikom zarađuju za život rekli bi »vitalizam«, drugi bi odmahivali glavama govoreći »autoreferencijalnost«, a treći bi se zavjerenički smješkali uvlačeći glave u ramena, jezikom simbola ukazujući na »solipsizam«. Ali Nikica se, glasan kad god, ne odluči napraviti pauzu i biti tih, kao svako dijete u jeziku koje pomno prati njegovu suprotivu

1 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1960. (prev. Gajo Petrović)

2 Nikica Petrak: *Tiha knjiga*, Mladost, Zagreb, 1980.

putanju: »*od jazika ditinjstva u ditinjstvo jazika*« (T. P. Marović), na kraju ulomka pjesme koja to nije, u strofi koja to nije, upitao: »*A kad je život?*« I u redove goreupisanog troreda unio nered.

3.

Evo entropije: rečenica sugerira da to što mi u njemu (u životu) jesmo i što ga živimo i osjećamo, ne znači nužno da i on jest. Riječ »život« i sam život u jeziku, govore isto: »život«. Ali, pita se Petrak, je li to o čemu se govori, kada se kaže »život«, život? I kada je on to, ako uopće je, život?

Da bi neka riječ, točnije rečenica, pokušavao je tada oskudnu čitateljsku publiku u to uvjeriti Wittgenstein, tvrdila određenu činjenicu, bez obzira na koji je način jezik strukturiran, kako je građen, mora postojati nešto što je zajedničko strukturi rijêči, strukturi rečenice i strukturi činjenice kojoj se ove obraćaju. I upravo se u ovom zahtjevu dogodio Prvi Wittgenstein³.

130

4.

Da li ovo zadovoljava Petraka? Da li bi on, pod prepostavkom da se s ovim slaže, zaustavio jezik njegove pjesme, uvjeren da riječ »život« i činjenica života dijele identičnu strukturu?

5.

Ne znam. Sam do toga nikada nisam došao. A samog Nikicu to nikada nisam pitao. *Tihu sam knjigu* čitao kad mi je bilo dvadeset godina. Nikicu sam upoznao kad sam zaboravio da mi je, kada sam čitao *Tihu knjigu*, bilo dvadeset godina. Ali sada, kada je, energijom sjećanja na jedinstvenost njezine ljepote koje sam se početkom osamdesetih bojao (ne jedinstvenosti, ljepote) ponovno čitam pod prigodom, i dalje pojma nemam da li i kako riječ »život« i njegova činjenica (ona života, a ne riječi) koja ga izgovara, posjeduju identičnu strukturu, ali znam što dijele dva autora koji su, svaki svojom potragom za jezikom, obilježila moje prve godine studija filozofije i komparativne književnosti. Radi se o Nikici kojemu je sedamdeset i Ludwigu kojemu bi, da ga je, travnja koji je za nama, bilo 120.

3 Podjela na Prvog i Drugog Wittgensteina opće je mjesto povijesti filozofije: dok se pod Prvi Wittgenstein misli na autora *Tractatusa*, Drugi se Wittgenstein, njegova dakle kasnija faza, vezuje za knjigu *Filozofska istraživanja*.

6.

Čujmo najprije starijeg. Jedna od osnovnih, tada revolucionarnih, ideja Ludwiga Wittgensteina bila je da jezik u sebi i sobom ne može izreći ono što jest (ili bi trebalo biti) (»**trebao bi, morao bi**, **sintagme nemoći**, (18)) zajedničko rečenici i činjenici. Jezik je, barem onaj u vrijeme nastajanja *Tractatus*, jezik kakvim ga Wittgenstein vidi, u izostanku idealnog za kojim *Tractatus* zapravo traga, jednostran. I sve dok je tomu tako jezik može, frazeologijom, tek pokazati, nikada reći. Pokazati a ne reći, jer rečeno, za razliku od (samo) pokažanog, da bi stvarno bilo **rečeno**, mora imati istu strukturu kao i činjenica koju govori.

7.

Pedeset godina mlađi Petrak, prije trideset godina, piše: »*Ne da se 'krv' prepisati iz rječnika. Evo, sve mogu prepisati pokušavajući da u sebi nešto splašim, ali 'ne plaši se vuk šušnjatom granom'. Prepisujući, ništa se neće pomaknuti. Sve mogu prepisati: moć, smrt, vruće sjeme, plazma. Bezopasni katalog.*« (18) Zašto je katalog besopasan? Jer je jezik »stiješnjen«. Jer je »uzapćen«. Jer se sam sobom javlja ništa ne imenujući. Čak niti riječ, točnije Riječ koja je svjetotvorna, ona iz Knjige, ne govori ništa ako nije život. Ako njezina struktura i struktura života nisu identične.

8.

Malo je bolje stanje kod onih, pokazuje na njih riječima Petrak, kojima je jezik razvezan. *Njihove riječi »plivaju (...) lebde (...) nude (se) kao da su zaista poletjele sa svih strana rječnika pod jezik kazivača i kote se tamo ne susprežući se...«* Ali, sputava im slobodu znatiželjni i oprezni pjesnik, »*to nije ono što se hoće. Taj oslobođeni jezik, čini se kao da jest nešto a opet nije ništa: stalno je u nekoj slutnji, stalno slutnjom opisuje mjesto gdje bi trebalo biti ono na što se odnosi, ali toga u njemu nema pa tako to nije ni on sam*«. (18)

9.

Slušajući pročitano, teško je zauzdati dijalošku imaginaciju: slutnju da u recima »Nekakve filozofije jezika« razgovaraju Petrak i Wittgenstein. I jedan i drugi našavši najdublju inspiraciju u najdubljem razočaranju: ograničenosti savršenog oruđa kojim se služe dok ga istražuju. Riječju: jezika. Evo sinteze dijaloga filozofa i pjesnika: 1. Jezik ne imenuje, on opisuje. 2. (Jezik) opisuje,

jer ne može reći. 3. (Jezik) ne može reći, jer, dok govori kako govori, ono o čemu (se) govori, s jezikom ne dijeli zajedničku strukturu.

10.

132

Jedna od temeljnih teza Ludwiga Wittgensteina u *Tractatusu* je da nije moguće reći bilo što o svijetu kao o cjelini i da se sve o čemu se nešto može reći odnosi na dijelove svijeta. No, za nas, tvrdi Wittgenstein, premda ograničen, svijet nema granice, jer, onakav kakvog ga mi vidimo, ne posjeduje ništa što je izvan njega. Te granice svijeta koje mi običavamo uzimati kao njegovu cjelinu, Wittgenstein uspoređuje s vidnim poljem. Naše vidno polje, podsjeća nas filozof, za nas nema vidnu granicu i samim time nema ničega izvan njega. Na isti način, nastavlja, naš logički svijet nema logičke granice, jer naša logika ne zna ni o čemu izvan njega. Jedino biće koje je izvan granica svijeta, više biće, moglo bi opravdano tvrditi da je naš svijet ograničen. No to nam biće nije poznato na način spoznaje, drugim riječima, nije nam logički dostupno, tako da nam i mogućnost njegova ili njezina postojanja i nije od neke pomoći u mogućem ograničavanju naše ograničene neograničenosti. I otuda poznati Wittgensteinov stav s kojim završava Tractatus: »O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti.«

11.

Šutjeti sve dok se ne pronađe idealan jezik. Do trenutka njegova pronalaska šutjet će filozofi. Ne i pjesnici. Pogotovo ne Nikica. Iako mu je knjiga *Tiha*. Sloboda i univerzalnost jezika za kojim traga ta njegova *Nekakva filozofija*, zapravo nije sloboda za, nego je sloboda od. Njezina se emancipatornost od neuhvatljivosti višeg bića jezika čita pri kraju pjesme u prozi: »*Izbavljeni jezik, napokon, to bi trebao ('trebao bi, morao bi', sintagme nemoći) biti onaj koji nam ide u susret kao što se kod potresa učini da se i pod i strop usmjeruju na nas, da se pod jednim svojim krajem podiže do visine naših očiju* (evo vidnog polja, op. NP): *kad zabezknuti zaista gubimo svu svoju dosadašnju ravnotežu, tlo pod nogama koje nam se izmaklo i krenulo u susret, tako da njime ne gazi-mo više.* (19)

12.

Naoko paradoksalno, ali rakurs paralelnih vidnih polja, jednog koje obezgraničava ograničeno (Wittgensteinovo) i jednog koje nas oslobada obećanjem užitka u nadolazećem ništavilu (Petrakovo), vraća nas na pomalo pohabano pitanje: čemu pjesnici u oskudnim vremenima. Cinik bi rekao, ničemu. Istom

onom uzvišenom ničemu kojemu služe i u vremenima obilja. Ali nismo cinici. A nisu ni vremena takva da im ozbiljnost treba olako opraštati. Stoga ćemo reći da su pjesnici najpotrebniji baš u oskudnim vremenima. Zašto? Jer u njima rade isto što rade i u vremenima obilja: govor besmisla pretvaraju u govor smisla! Pa što ako je to tek prvo spajanje!? Od onoga pravo, dijeli ga samo jedno jedino slovo: **a.** »*Pravo spajanje, bilo s čime, bilo s kime: ako tad ima riječi, to su riječi kojih nema, kojih još nije bilo, riječi koje su se zbole. Nakon njih, ništa više nije isto.*« (19)

Literatura

Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1960.
(prev. Gajo Petrović)
Nikica Petrak: *Tiha knjiga*, Mladost, Zagreb, 1980.

Bruno Kragić

Enciklopedizam Nikice Petraka

134

Kada me Velimir Visković zatražio naslov izlaganja za skup posvećen Nikici Petraku, našao sam se u prilično delikatnoj situaciji. Pretpostavljao sam nai-me tko bi sve mogao sudjelovati na tom skupu te sam slijedom te pretpostavke lako mogao zaključiti da će me u pripovjedanju o vremenu prošlom potpuno očekivano i metafizički naravno opravdano daleko iza sebe ostaviti Nikola Batušić, u blagoglagoljenju o erudiciji, eseju i esejizmu Marko Grčić, u pomnim analizama Petrakova pjesništva Maroević, Pavličić ili Bagić, u uklapanju Petrakovog pisma u teorijske okvire jedan moj ozloglašeni prijatelj. Film, umjetnost čijim se proučavanjem pokušavam baviti, djelovao mi je ipak u ovom kontekstu odveć efemerno premda mnogi Petrakovi eseji očituju u usputnim opaskama i filmoznanca i filmoljupca, napose europskog filma šezdesetih godina XX. stoljeća, a jedan je pak nadahnuta osobna refleksija o Fellinijevom *Casanovi* i istodobno pomna interpretacija tog filma, estetska i kulturnokontekstualna, tumačenje kojega bi se trebalo posramiti devet desetina onih što se pisanjem o filmu bave kao svojom jedinom, glavnom ili jednom od ravnopravnih djelatnosti. Kada se već nisam odvažio na temu Petrak i film, dijelom i iz straha da se ne otkrije kako Petrak možda bolje osjeća film od mene samoga, okrenuo sam se jedinome što mi je preostalo. Temu Petrakova enciklopedizma smislio sam tako iz nužnosti jer se stjecajem okolnosti, da ne kažem ironijom sudbine, sam ponešto bavim enciklopedijama, odlučio sam se na nju jer sam se s Nikicom Petrakom i upoznao preko enciklopedije (pa sam ga tek onda, sada ču to priznati, počeо čitati i kao pjesnika, jer mi je dotad, površnom kakav već jesan, bio pretežak), odabrao sam naslov dijelom i da bi zvučao kao blaga provokacija organizatoru skupa, poznatom po govorenju o enciklopedizmu pisca koji je Petraku svojedobno omogućio Beč. Iako se sam Petrak bez obzira na činjenicu da se leksikografskim radom bavio nekih petnaestak godina, zasigurno nikada ne bi definirao ni leksikografom ni enciklopedistom,

iako se on prema tome radu odnosio s blagom ironijom, ova tema nije toliko apartna koliko bi se dalo zaključiti iz ograda što sam ih upravo izrekao. Onkraj činjenice da je Petrak napisao više desetaka članaka u personalnoj enciklopediji o samom Krleži, mahom biografskih, o stranim skladateljima, slikarima i piscima, ali i makropedijski, o televizijskim adaptacijama Krleže, te da je u *Hrvatskoj enciklopediji* kao redaktor pokrivao široki spektar stranih književnosti, od engleske i njemačke do mađarske i japanske, sam Petrak svojim najvećim ako ne i jedinim prilogom enciklopedistici smatra, barem koliko je meni poznato, enciklopedijski članak o gastronomiji, objavljen u 4. svesku *Hrvatske enciklopedije*, diktiran u računalo harnoj redakcijskoj tajnici. Taj je članak sintetski pregled u nekih 100-tinjak redaka, kulturne historije stručnog poznavanja različitih jela i umijeća načina njihova pripremanja, kulta birane hrane i kulinarskog znanja, obilan pažljivo izabranim podacima, pri povjedno elegantan u kretanju od Ahestrata iz Gele i Trimalhionove gozbe do *fast fooda* i *nouvelle cuisine*. Pomenice ga spominjem kako zbog Petrakovog javno proklamiranog stava o njemu, tako i zbog njegove relativno neočekivane teme a što je pak bio rezultat činjenice da je u vječnom nedostatku ljudstva Petrak tada neko vrijeme i redigirao frankenštajnski sklepanu struku kulturne povijesti koja se nipošto nije odnosila na one vidove proučavanja povijesti koje su u historiografiju unijeli francuski analisti već je u tipično leksikografskom pristupu bila kombinacija svih jedinica iz opće humanistike koje nitko drugi nije htio. Da Nikica Petrak bude barem nakratko redaktorom takve struke a onda i autorom jednog od najboljih članaka, znak je postojanja neke više sile jer enciklopedizam Nikice Petrača o kojem bih ipak napokon nešto rekao nije usko shvaćeni zanat leksikografa vezan uz dio njegove služene radne biografije već je taj enciklopedizam neraskidivi dio njegova pisanja u kojem se, i u poeziji i u esejima, kao opća ideja ili tema nameće zaokupljenost književnom i kulturnom tradicijom kao onim što daje smisao identitetu, kao uvjetom pisanja. Petrakov je enciklopedizam u tom smislu razvidan i iz njegovog uredničkog djelovanja na televiziji i u nakladništvu kao i iz njegova prevoditeljskoga rada. O tako shvaćenom enciklopedizmu svjedoči i posljednje što sam od Petrača pročitao. Riječ je o pogovoru, nominalno biografskoj skici o povjesničaru umjetnosti Nikolausu Pevsneru u nedavno objavljenoj knjizi Pevsnerovih eseja o engleskom u engleskoj umjetnosti koju je sam Petrak i preveo. Taj je tekst istodobno esej, nacrt biografske natuknice o Pevsneru za neko novo izdanje *Enciklopedije likovnih umjetnosti* ili još više za neki zamišljeni *Biografski leksikon* intelektualaca, enciklopedistički katalog kulturnih i intelektualnih konteksta Pevsnerova djelovanja, u kojem svoje mjesto imaju i refleksije o starim engleskim mjerama, stanju engleskog jezika, hrvatskim crkvama, burgovima i dvorima sve do definiranja nacionalne osobitosti hrvatske umjetnosti kao presjecišta kultura i utjecaja (definiciju koja priziva autorovu raniju, onu hrvatske gastronomije u spomenutom članku, gdje je ona definirana kao spoj glasovitih podvrsta bećke i venecijanske kuhinje uz primje-

su povijesnog utjecaja turskog načina pripreme lokalnih namirnica). Tekst je međutim indikativan, ne samo kao potvrda Petrakove enciklopedijske kulture, ne samo i u smislu paralela s jednim čistim enciklopedijskim člankom, već i za Petrakov stav prema enciklopedizmu. Petrak naime zaključujući kratak prikaz Pevsnerova rada piše o Pevsneru ovo: »Povjesničar umjetnosti, dakkako«, što možemo shvatiti i kao ironični obrat s kvalifikativom na kraju mjesto na početku kao u klasičnom enciklopedijskom članku. Nastavlja potom: »Enciklopedist«, stavljajući riječ u navodnike te dodaje: »To uvijek obuhvaća više od tehnologije same struke, ide do tzv. humanističke kulture.« Ne mogu a da ovu zadnju rečenicu ne tumačkim autopoetički pa i autobiografski. U njoj je Petrak zapravo spojio leksikografiju i eseizam, osvijetlio pomalo i sebe sama, pružio i neizravni uzrok svog majstorstva osobnog eseja o kojem govori Marko Grčić. Jer ne zaboravimo da enciklopedija i esej u modernom smislu dijele više–manje vrijeme nastanka koje smještamo u rani modernitet, a i ne zaboravimo da su velikim inauguralnim enciklopedijama poput Diderotove *Francuske* ili pak one *Britanske* itekako odgovarali diskurs i struktura nešto ranije formiranog eseja. Mnogi bi se Petrakovi eseji mogli naći u nekoj zamišljenoj općoj ili nacionalnoj makropediji, dio o hrvatskoj umjetnosti iz pogovora Pevsnerovoj knjizi nesumnjivo pa i obavezno. U tom je smislu Petrak idealni enciklopedist, jer, da ga parafraziram, poput Pevsnera i Georgea Steinera još duboko vjeruje u univerzalnost europske humanističke kulture. Osobno mi se čini da je ta vjera danas prilično donkihotovska, ali je time i opavdanija. Osobno sam mu zahvalan što je tu vjeru u razgovorima što sam ih s njim znao voditi u mračnim kabinetima Leksikografskoga zavoda prenosio i na mene.

Žarko Paić

Čudovišno

Kraj čovjeka i zadaća umjetnosti

1.

Uvod u besmrtnost: Borgesova parabola Besmrtnik

137

Jorge Luis Borges u pripovijesti *Besmrtnik* iz zbirke *Aleph* objavljene 1949. godine govori o želji čovjeka za dosezanjem vječnosti. Pripovijest je parabola o tragatelju za Gradom Besmrtnika s one strane rijeke Ganges. Kao u svim Borgesovim književnim djelima riječ je o »kristalima vremena«. Mit sabran u tekstovima svih kultura svijeta stapa se sa zbiljom kao imaginarnom konstrukcijom. Pripovijest *Besmrtnik* Borges podstavlja kao prijevod nekog rukopisa umetnog u posljednji, šesti svezak engleskoga prijevoda *Ilijade* (1715–1720.). No, u Postscriptumu saznajemo da je antikvar Joseph Cartaphilus iz Smirne autor pripovijesti. Apokrifnost je oznaka za sumnju u temelj i autorstvo namjesnika jezika. Na taj se način pripovijest predaje mašti i doživljajima čitatelja onog tajnovitoga i nepoznatoga. Kanonska verzija Biblije isključuje apokrise iz povjesne objave. Spisi s oznamom apokrifnosti pripadaju u područje nevjerodstojnosti. Teologiska rasprava u ranome kršćanstvu o vjerodostojnosti božanske objave odnosi se na pitanje tekstualnog ozakonjenja Božje riječi u životu i djelu Isusa Krista. Apokrifi nisu heretički spisi. Oni su nekanonizirane verzije objave. U njihovu se vjerodostojnost ne možemo pouzdati. Ali apokrifnost teksta upućuje na tajnu koja je tijekom povijesti postala mračnom. Borges, dakle, piše kroz pismo Drugoga (Cartaphilusa) o mračnoj tajni besmrtnosti kao agoniji vječnosti.

»U Rimu sam razgovarao s filozofima koji su naslutili da je produljenje ljudskog života zapravo produljenje agonije i množenje broja smrti.«¹

1 J. L. Borges, »Besmrtnik«, u: *Aleph, Sabrana djela 1923–1982.*, GZH, Zagreb, 1985., str. 10. Sa španjolskoga preveo M. Telećan.

Početni je tragatelj za Gradom Besmrtnika rimski tribun legije koja je u doba cara Dioklecijana ratovala na prostorima Egipta. Drugi su tragatelji nastavljači njegova poslanstva sve do autora pripovijesti Cartaphilusa u 20. stoljeću. Mjesto događanja u Borgesovim je pripovijestima strogo i precizno određeno. Ali ta je strogost i preciznost nužna samo zato što ono fantastično ne lebdi u proizvoljnim, nerazumskim sferama. Mogućnost fantazije kao usporedne zbilje jest u tome što ima veću uvjerljivost od »prave« zbilje stoga što počiva na nadracionalnim temeljima. Zbilju se uvijek nastoji susregnuti, učiniti je umnom pokušajem matematičko-logičke konstrukcije svijeta kao djeplatnosti čistoga uma. Povijest nije izmišljotina, premda je povijest kao pripovijest uvijek i neizbjegno krivotvorene istine događaja zato što o događaju piše i tumači ga autor iz svoje osobne perspektive, koja je istodobno složena mreža svih kolektivnih fantazmi i trauma, kulturne sublimacije i ideoloških zabluda. Povratak začaravajućoj moći mita u postmoderno doba odgovara spoznajnome relativizmu istine. Kristali vremena su fraktali svijeta. Ovdje nije vrijeme raspravljati o razlici između *mythosa* i *logosa*. Mit kao izvorno kazivanje u povijesti bitka ima svoju navlastitost u tome što, doduše, prethodi filozofiji, ali je epohalno jednokratan događaj onoga početnoga (*arhé*) i iskonskoga. Kada svijet nema više svoj temelj, postajući znanstvena konstrukcija bez tajne, tada je povratak mitu moguć tek kao nostalgija za fantazijom u sinkretičkim formama fantastičnih pripovijesti iz prošlosti. Iluzija da se mit ponavlja u sadašnjosti nastanjuje apokaliptičku svijest posthistorijskoga čovjeka. No, to ponavljanje je moguće spoznati u simboličkome smislu analogije ovoga vremena s nekim prošlim vremenom. Suvremeno kazalište, primjerice, svagda iznova inscenira mit o Edipu u skladu s vlastitim čitanjem mita oživljenog u sadašnjosti.

Za Borgesa postoji samo univerzalna povijest kao povijest imaginarnе konstrukcije svijeta. Sve je nužno perspektivizam istine. Svaka je interpretacija povijesti kao pripovijesti stoga dekonstrukcija temelja objelodanjivanjem njegove apokrifnosti. Istina je događaja u tome što sam događaj — dogodio se on zbiljski ili je izmišljen — već u sebi ima nešto čudovišno. Događaj je otvorenost vremena u bljesku trenutka. On nastaje i nestaje s horizonta u vremenu poput izlaska i zalaska sunca. Događaj je, dakle, trenutak i trenutačnost. Uhvatiti trenutak znači doživjeti i oživjeti trenutak u njegovoj punini. Cézanne je ostavio zapis o vlastitome doživljaju slikanja planine st. Victoire:

»Upravo sada protječe jedan trenutak. /.../ Moramo postati taj trenutak.«

Vrijeme prethodeće događaju i vrijeme koje dolazi nakon njega u ekstazama prošlosti i budućnosti upućuju na jednokratnost sudionika događaja. Bez sudionika događaj protjeće u svojoj posvemašnjoj indiferenciji spram vlastite događajnosti. Borges/Cartaphilus u pripovijesti *Besmrtnik* otvara stoga temeljno pitanje o vremenu s onu stranu svagda prisutne svijesti o konačnosti čovjeka, Pitanje nije što jest vrijeme. Tradicionalna metafizika pitanjem o nečem

kao nečem (štostvo, *aliquid ens*), pita o biti ili supstanciji bića kao takvog. Ali o vremenu se ne može pitati na taj način, jer vrijeme nije nešto (stvar, biće). Pitanje o vremenu jest pitanje o onome što izmiče odredbi bića kao takvog u cijeloj povijesti metafizike. Zato se i ne može kazati da je vrijeme nešto, kao što nije ni njegova logička negacija — ništa. Ništenje ničega pripada čudovišnoj moći bitka i vremena.

U pitanju o vremenu samo se vrijeme otvara kao pitanje. Vrijeme na čudovišan način omogućuje to pitanje. Zahvaljujući iskustvu vremena čovjeku je omogućeno razlikovanje između smrtnika i besmrtnika. Kad Lacan kaže da je istinska formula ateizma *Bog je nesujestan*, tada se u tom iskazu skriva postavka o dokinuću vremenitosti kao uvjetu mogućnosti egzistencije svijesti. Svijest se uvijek razumije u granicama vremena. Svijest o bezgraničnom i ideja besmrtnosti nužno je nešto za samu svijest čudovišno. U tjeskobi se srećemo sa zaprepašćujućim iskustvom »prisutnosti« čudovišnoga kao susreta s ničime. Tjeskoba se odnosi na neizvjesnost događaja u budućnosti, egzistencijalnu brigu za svijet, a strah na nešto zbiljsko predmetno što živi u okolnome svijetu. Čudovišno nam kroz tjeskobu zatvara jezik u praznu šutnju. Tako se ono nečuveno i neizrecivo pokazuje u egzistencijalnoj strukturi čovjeka kao smrtnika. Povijest u svojoj otvorenosti spram budućnosti može biti poviješću samo u horizontu konačnosti i smrtnosti čovjeka. Kroz tjeskobu se, kako kaže Heidegger u predavanju *Što je metafizika?* obznanjuje iskustvo zamuknuća pred zaprepašćujućim ništenjem ničega.²

Mi lebdimo u tjeskobi zbog toga što nam izmiče biće. No, čudovišno nije ono puko neljudsko. Pritom se ne misli na nešto strahotno što čovjeku dolazi iz okолнoga svijeta, gdje prebivaju stvari kao artefakti tehnike i umjetnosti. Još manje je čudovišno supričadno onome divljem i zvierskom. Riječ čudovišno u hrvatskome jeziku ima bitnu mogućnost mišljenja i kazivanja. Čudovišno nije čudnovato niti čudesno. Čudnovato je sve što izmiče logičkome objašnjenu, a čudesno u sebi ima jedinstvo čuda i udivljenja čudom. Čuđenje (grč. *thaumasein*) je izvor filozofije kako su to mislili predsokratovci. Mišljenje, dakle, ne može nikad biti svedeno na logičku samorazumljivost bića. To je, naprotiv, nužno za polazište svih znanosti. Ali filozofija lebdi iznad takve samorazumljivosti. Razlika između filozofije i znanosti nije samo u diskursu kojim se objašnjavaju stvari s pomoću koncepata. Znanstvene teorije o kaosu i filozofjsko razumijevanje kaosa pokazuju da znanosti istražuju materijalne uvjete nastanka kaosa, dok filozofija otpočinje s pitanjem o kaosu kao ideji početka stvaranja svijeta.³ Da svijet jest, ponajprije jest nešto čudnovato i

2 M. Heidegger, »Was ist Metaphysik?« u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978., str. 103–121.

3 G. Deleuze/F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 2005., str. 111–112.

čudesno. Bez obzira duguje li svijet svoj bitak nečemu nadsvjetovnome ili samome sebi, u tome da on jest skriva se nešto čudovišno. Ono čudovišno dolazi iz nepoznatoga i dogada se u susretu koji nadilazi i tjeskobu i strah. Kazivajući o čudovišnome mi govorimo o iskustvu i doživljaju nečeg što nas nadilazi. Iskustvo čudovišnoga nije empirijsko iskustvo susreta s bićem koje izaziva strah.

Već je u modernome pjesništvu, osobito Rilkea, bljesnula svijest o ljepoti kao početku onoga strahotnoga.⁴ Ali ljepota nije estetski objekt kontemplacije promatrača. To je ideja koja nadilazi svoju pojavnost u bićima. Kroz svijetljenje i sjaj ideja se pojavljuje u jedinstvu duhovno-tjelesnih supstancija. Ljepota jest, kao i pridruženi joj pojam uzvišenosti, otvorenost čudovišnoga u nečem nadilazećem svakom iskustvu i doživljaju lijepoga kao takvog. Tako ova riječ ne pripada označi čudovišta kao hibrida životinje, čovjeka i stroja, iako je u oničkome smislu čudovište biće bez svojega identiteta. Mitovi su prepuni takvih hibridnih bića — od kiklopa i hidri do Levijatana i Behemota. *Hibrys* je ontologijska označka za čudovišta. Spajajući nespojivo, nastaje novo biće s oznakama obojega. Kentaur je mitsko biće u kojem njegov izgled odgovara spoju čovjeka i konja. Hibridnost je odlika našega postmodernoga doba promjenjivih i fluidnih identiteta. Bezbitnost i desupstancijaliziranje u hibridnome je svjetu gubitak jedinstvenoga središta svega što jest. Ali ni bezbitnost ni desupstancijaliziranje ne pogda samo izvanjski svijet čovjeka. Tim je događajem praznine pogodeno ono ljudsko najnavlastitije, njegova povijesno uspostavljena bit. Iskustvo i doživljaj čudovišnoga proizlazi jedino iz slutnje nadolazećega kao kraja, granice, smrti. Stoga čudovišno nije biće ni u kojem liku zamislivih preobrazbi životinje, čovjeka i stroja. Ali ipak ima »nešto« povezujuće između *hybris* kao bića i događaja kojim iskršava čudovišno. Svijet koji nastanjujemo u njegovoj neprozirnosti i urušavajućim temeljima pokazuje se u neizrecivo-neprikazivome liku čudovišnoga.

U njemačkome jeziku *das Unheimliche* (engl. *uncanny*, fr. *Inquiétant*, *l'inquiétante étrangeté*) jest uvijek nešto *das Ungeheure* — strahotno, zagonetno, moćno u svojoj strahotnosti. Osjećaj koji nas obuzima pred time jest strah i nespokojoštvo zbog uzvišene snage koja je čudovišna u svojoj razaračkoj ljepoti. U Freudovu eseju istoimena naziva *Das Unheimliche*, u kojem se psihoanalitički razvija misao o začudnoj vezi estetskoga iskustva uzvišenosti s mitom kao praiskustvom kompleksa kastracije, odnosno s fantazijom o iskonskome majčinskome tijelu, zanimljivo je nešto ipak posve drukčije negoli profano objašnjenje psihoanalyze.⁵ Freud, naime, pokazuje da etimologija nje-

4 P. Sloterdijk, *Du muss dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2009.

5 S. Freud, »Das Unheimliche« (1919), u: *Gesammelte Werke*, sv. XII, Fischer, Frankfurt/M., 1999., str. 227–278.

mačke riječi *Unheimlich* upućuje na raskol između onoga »*heim*« i »*zu hause*« što znači obitavati, biti zbrinut u kući kao svojem urođenome mjestu zaštite i sigurnosti egzistencije. Zavičaj (*Heimat*) podarjuje čovjeku pribježište i ukorijenjenost u blizini onog poznatoga i iskustvom prihvaćenoga kao navlastitoga. Ali zavičaj ima u sebi skrivenu tajnu blizine. Ono čudovišno jest stoga radikalno suprotno i različito iskustvo, te doživljaj bezavičajnosti čovjeka, tuđosti, raskorijenjenosti, nepoznatoga. Heidegger će u *Pismu o humanizmu* iz 1946. godine odrediti metafizičku sudbinu novovjekovnoga čovjeka kao iskustvo bezavičajnosti. Humanizam kao metafizika jest napuštenost čovjeka od bitka i iskustvo bezavičajnosti.⁶ Doživljaj čudovišnoga sjedinjuje strah i prepast. Ono čudovišno jest i nije istodobno čudnovato i čudesno. Čudovišno zaprepašćuje, stvarajući doživljaj raskorijenjenosti i gubitka temelja. Potresenost je najbliže iskustvo onoga što izaziva čudovišno. Ali potresenost ne izaziva tek empatijski osjećaj udivljenja i ustrašenosti događajem čudovišnosti. Kada dolazi do potresenosti, ništa više nema svoje mjesto, temelj, zavičajnost, obitavalište. Sve je potreseno i sve je rastreseno u najdubljem temelju bitka.

Borges nije bio filozof. Ali dobro je poznavao njezinu povijest i nerijetko se upuštao u istraživanje problema vječnosti i vremenitosti. Naslovi parabola upućuju čak i izravno na filozofe poput Pascala, Averoesa, Schopenhauera, U pripovijesti *Besmrtnik* potraga za Gradom Besmrtnika zapravo je potraga za riješenom tajnom cjelokupne povijesti filozofije kao metafizike — dosezanjem vječnosti, odnosno ozbiljenjem suglasja između smrtnika i besmrtnika, čovjeka i bogova. Ali suglasje proizlazi iz želje onog koji nema mogućnost savršenstva bitka. Kršćanstvo određuje nečuven paradoks ove negativne dijalektike. Bog u tjelesnome liku Isusa Krista postaje smrtnik da bi smrtnicima posredovao misterij utjelovljenja božanske prisutnosti. U svojoj besmrtnosti Bog potrebuje čovjeka kao smrtnika za svoj medij ispunjenja. Odnos Boga i čovjeka na taj način postaje odnos između istoga u razlikama. Jedno potrebuje Drugo da bi ono Drugo u svojoj drugotnosti poprimilo vlastitost stapajući se s Jednim. Ontologička razlika između bitka i bića u povijesti metafizike proizlazi iz čudovišnoga događaja rasprskavanja bitka u bićima. Dosegnuti vječnost kao besmrtnost bića zato mora imati istodobno u sebi neku nadlijudsko–neljudsku dimenziju ekstaze. Mistično španjolsko slikarstvo u doba baroka težilo je dosezanju spiritualnoga oka i ekstatičnog trenutku izlaska–iz–tijela.⁷ Tijelo u ekstatičkome trenutku čudovišnosti života i smrti prelazi–preko–granice. Ljepota je tog događaja nečuvena i neizreciva. Ona je uistinu uzvišeni trenutak prekoručenja konačnosti i smrtnosti. Već je otuda bjelodano da je pitanje o

6 M. Heidegger, »Brief Über den Humanismus«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978., str. 311–359.

7 Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Random House, London, 1995.

besmrtnosti paradoksalno utoliko što se spiritualna energija ili bilo koji modus duhovnosti smatra jedino primjerenim načinom nadilaženja tijela.

Paradoks je u tome što ideja besmrtnosti označava istodobno ovjekovječenje vremena i ovremenjivanje vječnosti. Vrijeme je, dakle, jedino mislivo sa stajališta vječnosti, a vječnost mora pasti u vrijeme. Taj pad u vrijeme podaruje čudovišan događaj nastanka ili rađanja nečeg takvog kao što je povijest. Povijesno vrijeme epohalno je određeno početkom i krajem. Vječnost ne može biti povijesna, jer je za to potrebno razlikovanje u epohalnome smislu između prvoga i posljednjega. No, Borges će u paraboli *Povijest vječnosti* iz 1963. godine iznijeti stajalište o metafizičkoj tajni što mora prethoditi vječnosti. Posve je suprotan smjer: iz budućnosti vrijeme teče prema prošlosti. Kao potkrepu toga Borges navodi stih jedne pjesme španjolskoga filozofa i pjesnika Miguela de Unamuna:

*Nocturno el rio de las horas fluye
desde su manantial que es el manana
aeterno...*

142

*Noćna rijeka sáti teče
Iz svoga vrela koje je vječno
sutra...⁸*

Zato je, primjerice, ljudska povijest model razumijevanja tzv. prirodne povijesti. Apokalipsa u kršćanskome razumijevanju odnosa vječnosti i vremena nije samo otkrivenost novoga nakon neizbjježne propasti staroga (svijeta), nego ponajprije otkrivenost bitne ekstaze budućnosti iz vremena s onu stranu loše beskonačnosti istoga. Apokalipsa je događaj vječne novosti novoga.⁹ U nadolazećem događaju novoga vrijeme tek zadobiva smisao nadilaženja prolaznosti. Da bi se moglo misliti besmrtnost kao vječnost mora se poći od ozdo — od vremenitosti i konačnosti smrtnika u njegovom jedinstvenom, jednom i jedinome tijelu. Iz udvajanja Jednoga kao besmrtnoga nastaje Dvoje kao mogućnost reprodukcije i replikacije. U svim mitologijama problem božanskoga rađanja i umnožavanja (partenogeneza) proizlazi iz kaosa kao praslike svijeta u njegovom iskonu. Borges kaže, navodeći rimske filozofe, da je negativna projekcija besmrtnosti umnažanje postojeceg broja smrti. Taj je broj konačan, a ne beskonačan. Umnažanje kao dijeljenje Jednoga prepostavlja već unaprijed mogućnost i nužnost da se Jedno kao matematički izraz bitka spram nule (ničega) postavi kao nedjeljivost onoga istoga. Smrtno je kao i besmrtno samo Jedno. Ali to Jedno koje se umnaža da bi očuvalo istovjetnost u Drugome

8 J. L. Borges, *Povijest vječnosti*, u: Sabrana djela 1923–1982., GZH. Zagreb, 1985. str. 67. Sa španjolskoga prevela M. Polić-Bobić.

9 J. Derrida, *O apokaliptičkome tonu nedavno usvojenom u filozofiji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2009. S francuskoga preveo M. Kopić.

događa se u vječnome krugu nastajanja i nestajanja, rađanja i umiranja. Na taj način je ideja vječnosti i u Hegelovu sustavu apsolutnoga duha, koji u sebi sve obuhvaća i sve prevladano uzdiže na viši stupanj, shvaćena kao krug kru-gova. Linearnost napretka u smislu povjesnoga razvitka duha od prirode do apsolutne znanosti duha samoga — čiste ideje u svojem unutarnjem i iz-vanjskome bitku — događa se samo u krugu, ne izvan njega. Problem je besmrtnosti stoga ontologisko pitanje matematičkog problema odnosa između Jednoga i nule (bitka i ničega). Bitak i ništa su ukinute suprotnosti već na stadiju početka, a na kraju razvitka ideje u sustavu apsolutnoga duha loša se beskonačnost istoga dokida u razvijenoj istovjetnosti duha u svojim razlika-ma.¹⁰

Besmrtnost kao vječnost ponajprije jest svijest o mogućnostima i granica-ma tijela u prostoru i vremenu. Smrtnik ima tijelo zato što živi unutar njego-vih granica sa sviješću o vlastitoj konačnosti. Bez tijela čovjek ne vodi vlastitu egzistenciju. Suvremene rasprave o eutanaziji kao usmrćivanju tijela čovjeka zbog »humanoga« razloga dokinuća patnji nepropitano polaze od toga da je život nešto navlastito egzistencijalno vezano uz duhovno iskustvo posjedovanja tijela kao uvjeta mogućnosti ljudske egzistencije. Težiti prijeći granice tog iskustva tijela znači težiti ili besmrtnosti samoga tijela ili pak nadjelesnoma u formi čistoga mišljenja. Ali, samo smrtnik može zbiljski težiti nečem drugome jer u sebi nema puninu bitka. Želja za besmrtnošću proizlazi iz ontologije nedostatka. Ono što nedostaje nečemu nalazi se izvan bića. Smrtnik može biti samo čovjek jer ima svijest o svojoj konačnosti.

»Najlakše je biti besmrтан. Osim čovjeka, sva su stvorenja besmrtna, zato što ne znaju za smrt; spoznaja o besmrtnosti božanska je, užasna i nedokučiva.«¹¹

Što je to »užasno i nedokučivo«? Ako je besmrtnost, prema slutnji rimskih filozofa iz Borgesove pripovijesti, samo agonija ljudskoga života njegovim pro-duljenjem ili množenjem broja smrti, tada se postavlja neizbjegno pitanje: zašto uopće htjeti postati besmrtnikom? Božansko je ono »užasno i nedokučivo«. Iz tog užasa i nedokučivosti misao o besmrtnosti mora prijeći sve granice (za)mislivoga. Biće tradicionalno shvaćeno u hijerarhiji kao ono niže od čovjeka jest životinja. Živo biće koje nema svijest o smrti živi na način besmrtnika. Aristotel je do definicije čovjeka kao živoga bića koje ima govor i kao političkoga bića (*zoón logon echon* i *zoón politikoón*) došao u razlikovanju spram Boga i zvijeri (divlje životinje). Ne radi se ovdje o produljenju života životinje koja živi kao besmrtnik jer nema svijest o smrti. Riječ je samo o pro-duljenju života čovjeka. Već je u tome čudovišnost ovog (ne)mogućega projek-

10 G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, F. Mainer, Hamburg, 1959. (ur. F. Nicolin i O. Pöggeler)

11 J. L. Borges, *Besmrtnik*, str. 15.

ta. Svijet ne nastanjuje samo čovjek nego i druga bića. Bez njih je čovjek narušen u svojoj primarno tjelesnoj egzistenciji. Produljenje života stoga ima karakter antropologičkoga redukcionizma. Život se svodi na ljudsku igru i znanstveni eksperiment s produljenjem ljudskoga života. Sve ono što se ovdje pojavljuje kao neljudsko — biotehnologički proizvedene bakterije i virusi — ima svoju svrhu u usavršavanju ljudskoga tijela.

Produljenje ljudskoga života shvaća se otuda usavršavanjem. Ali što se zapravo usavršava? Tijelo je očito prepostavka da bi se moglo govoriti o usavršavanju života. Savršenost (*perfectissimus*) označava svršenost u sebi samome. Ideja Boga kao savršenoga i vječnoga sjedinjuje ono što jest oduvijek i zauvijek isto. Metafizički izraz za to jest identitet. Produljiti ljudski vijek produljenjem trajanja života nije nipošto nešto samorazumljivo. Vidljivo je to već iz izvorno grčkoga razlikovanja života dostojnoga živoga bića i gologa života (*biós* i *zōe*). Razlikovanje je bjelodano i čini temelj za svaku moguću antropologiju i koncept humanizma, iako je jasno da u Grka ne postoji pojам čovjeka u smislu njegove subjektne postavljenosti na samoga sebe. Čovjek (*anhrópos*) se određuje tek iz metafizičke perspektive odnosa s božanskim i prirodom (*physis*). Kada se produljuje ljudski život, produljuje se njegova tjelesna (somska) supstancija. To produljenje shvaća se uvijek samo kao produljenje u smislu linearнoga niza. Beskonačnost je u matematičkome smislu izvedena iz ideje crte koja ima svoj početak, ali nema svoj kraj. Ideja božanskoga kao besmrtnoga, pak, nije istovjetna iskazanome. Ono istinski »užasno i nedokučivo« jest to što stvaranje nečeg konačnoga i smrtnoga proizlazi iz beskonačnoga i besmrtnoga. Produljenje ljudskoga života kao umnažanje broja smrti može biti agonijom samo zato što tako shvaćena besmrtnost nastaje iz već bitne agonije života kao onog jednokratnoga i konačnoga. Što se produljuje — ljudske patnje, dosada egzistencije, strasti i žudnje, vječan krug tjelesnih (somsko-duševnih) očitovanja života ili nešto ipak drukčije? Odakle onda uopće potječe težnja za produljenjem ljudskoga života ako se takav život shvaća agonijom? Je li ideja o besmrtnosti stoga ponavljanje onog već dogodenoga u životu ili radikalno stvaranje »vječno novoga«?

Borges u *Besmrtniku* podaruje odgovor na pitanje o smislu potrage za tajanstvenim Gradom. Odgovor je rezignirana spoznaja o jedinome načinu dosezanja besmrtnosti. A taj način upućuje na bitnu redukciju života u njegovoj konačnosti i jednokratnosti. Život se svodi na ono što je Leibniz nazivao metafizičkom točkom u razlici spram matematičke — na čisti um, na užitak u mišljenju bez ikakve druge svrhe, na estetsku teodiceju. U onome što nalazimo u sljedećim riječima odjekuje cjelokupna povijest metafizike od Platona do Heideggera — ideja dobra kao onog lijepoga u sebi samome. Ironija je u tome što se život više ne podaruje i prima kao dar, već kao nužnost samoreprodukciјe čistoga mišljenja u formi umjetne inteligencije. Borges, dakle, otvara pri-poviješću *Besmrtnik* glavno pitanje posthumanizma.

»Čin podizanja grada bio je posljednji simbol što su ga Besmrtnici prihvatali: on označava etapu kad su oni, spoznavši da je svaki pothvat isprazan, odlučili živjeti u mišljenju, u čistoj spekulaciji. Podigli su grad, zaboravili ga i prešli u pećine. Povukavši se u sebe, gotovo nisu zapazali materijalni svijet. [...] Nema raznovrsnijeg užitka od mišljenja, i njemu smo se predavalici. [...] Smrt (ili njezino spominjanje) izaziva u ljudima izuještačenost i patetičnost. Oni su dirljivi u svojoj nestvarnosti; svaki njihov potez može biti posljednji: nema lica koje se ne muti i razlijeva, kao lice u snovima. Za smrtnike je sve nepovratno i slučajno. Za Besmrtnike, naprotiv, svaki čin (i svaka misao) odjek je onih što su mu prethodili, bez vidljiva počela ili točan nagovještaj onih što će ga u budućnosti vrtoglavu ponavljati. Nema ničega što se ne bi izgubilo u postojanim zrcalima. Ništa se ne može dogoditi samo jednom, ništa nema draž prolaznosti.«¹²

Ako više ništa »nema draž prolaznosti«, o kakvoj je to besmrtnosti riječ i o kakvoj vječnosti? Srednjovjekovna je teologija u spisima Alberta Velikoga i sv. Tome Akvinskoga atributima božanskoga pripisivala transcendentalije jednog (*unum*), dobrog (*bonum*), istinitog (*verum*), bića (*ens*). Besmrtnost i vječnost ne mogu imati nikakve oznake neautentičnosti i neistine bića u materijalnome svijetu ovozemne egzistencije čovjeka. Schopenhauer u svojem glavnom djelu *Svijet kao volja i predodžba*, navodeći Platona iz *Fedra*, kaže da je težnja filozofije *thanatón méléte* — težnja spram smrti. Pomnije čitanje Borgesove pripovijesti *Besmrtnik* ne bi smjelo izostaviti autorovu/Cartaphilusovu misao kojom završava ova fantastična pripovijest. Suočenje s krajem života pojedinca, koji svojom sviješću o konačnosti života predstavlja univerzalnost ideje čovjeka kao roda, pokazuje se u nečem bitno određujućem za svijest o vremenitosti kao prolaznosti. Sjećanje (*anamnesis*) razotkriva čovjeku njegovu jedokratnost i neponovljivost naspram jednolikog ponavljanja istoga. Bez jednokratnosti i konačnosti u vremenitosti trenutka ne samo da nije moguća povijest, nego nije uopće moguća ni egzistencija čovjeka u svojoj epohalno određenoj biti. Sjećanje je svijest o »draži prolaznosti«. Ono svagda ponavljajuće i isto nema u sebi razliku između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti trenutka. Jezik kazivajući istinu bitka u svojoj otvorenosti neizrecivoga upućuje na tu strukturu sjećanja.

»Kad se bliži kraj, nestaju slike uspomena, ostaju samo riječi.«¹³

Kraj čovjeka u doba posthumanizma temeljni je problem mišljenja i pokazuje se istodobno temeljnim problemom razumijevanja povijesti. Nestanak slike (uspomena) i svodivost života u stanju njegova dokrajčavanja na riječi kao da se suprotstavlja sveopće prihvaćenoj postavci o premoći vizualne kulture nad tekstrom u našem informacijskome dobu. Riječ je ovdje o riječima koje nadilaze slikovnost povijesti u njezinome vrtoglavome kruženju informacija i po-

12 J. L. Borges, Isto, str. 15–16–17.

13 J. L. Borges, isto, str. 18.

svemašnjoj imploziji (sažimanju i zgušnjavanju). Riječi preostaju. Slike nestaju u bezdanu sjećanja koje blijedi. Borges je stvorio novi apokrif o iskonskome odnosu smrtnika i besmrtnika. Postavio je u pitanje svijest o vremenu kao identitetu promjene stanja svijesti unutar granica materijalnosti samoga teksta. Ne samo da postaje jasno kako je time uzdrman temelj i misao početka nečega što jezikom dolazi u svijet, nego je fantazija o besmrtnosti kojom se danas suvremene tehnologije najozbiljnije bave, nastojeći produljiti život čovjeka s pomoću umjetne inteligencije i rekombinacijom genetskoga koda, postala jedini pravi filozofski problem, da parafraziramo Camusa iz *Mita o Sizifu*, koji na početku tog eseja tvrdi da je samoubojstvo jedini pravi filozofski problem. I gotovo je zaprepašćujuće da je ono što iznosi Borges u svojoj priповijesti — dvije verzije odnosa spram tog pitanja — u samome središtu novijih rasprava o božanskome, (post/trans)humanizmu, tijelu i životu.

Jedna, metaforički, pripada pokušaju spašavanja nesvodivosti čovjeka kao smrtnika protiv logike djelovanja tehnologije koje umjetnu inteligenciju izvode iz računalnoga karaktera mišljenja. Taj smjer mišljenja odlikuje suvremene zastupnike onih skeptičkih »konzervativnih rimske filozofa«, jer u produljenju života vide produljenje agonije života uopće. Drugi je pak smjer tehnologijastveni posthumanizam i transhumanizam. Njegovi »progresivni« pristalice tvrde da je besmrtnost već tu i da će uskoro biti praktično riješeno pitanje nesavršenosti čovjeka njegovim prelaskom u stanje kiborga ili »spiritualne energije« u virtualnome životu inteligentnoga stroja. Poput besmrtnika iz Borgesove priповijesti njihov je užitak u odsutnosti prepreka iz materijalnoga svijeta da bi čista spekulacija prožela stanje svijesti u njezinoj absolutnoj spontanoj kreativnosti. Zanimljivo je da se Borges u svojim parabolama ne dotiče spoznaja iz tehnologijastvenih područja. Dok u SF-knjževnosti prevladava diskurs utopije iz rezultata suvremenih tehnologija, fantastična knjževnost Borgesa jest filozofski spekulativna. Na taj je način bliža problemu, koji proizlazi iz cjelokupne metafizičke tradicije Zapada. Ako je »stvar« mišljenja u mišljenju *Stvari* koja nadilazi horizont čovjeka kao smrtnika, o kakvoj je to besmrtnosti i vječnosti riječ ukoliko se u njezinoj mogućnosti, zbilji i nužnosti, govoreći kantovskim kategorijama modaliteta, ne razotkriva sloboda novoga događaja u neizvjesnosti budućnosti s kojim tek drugi i drugčiji svijet može imati smisao?

Pitanje o posthumanizmu nije stoga tek pitanje o kraju čovjeka i dosadašnje metafizičke povijesti ozbiljenja njegove ideje. To je pitanje isto kao i znamenito Leibnizovo: zašto radije biće (nešto) a ne ništa? U drugome obratu, u kojem iskustvu ljudske egzistencije kao jednokratnosti i smrtnosti nužno pridolazi ništa kao granica bitka, to je pitanje o kraju humanizma i sada glasi: zašto, dakle, radije besmrtnost i vječnost a ne smrtnost i konačnost čovjeka?

2.

**Neljudsko, suviše neljudsko:
Lyotardov nesvodiv ostatak**

Kada se besmrtnost izjednačava s vječnošću tada govorimo o tijelu izvan prostora i vremena supripadnog smrtnicima. No, govor o tijelu prepostavlja već unaprijed uvjet mogućnosti tjelesnosti uopće. Tijelo se uspostavlja u okolnome svijetu kao njegov nesvodivi dodatak. Okolni je svijet prije svega životni svijet. U njemu obitava čovjek među stvarima. Neodvojivost dviju supstancija — *res cogitans* i *res extensa* — unatoč njihovu razdvajanju u početku novovjekovne filozofije kod Descartesa, odnosi se na neodvojivost tijela od mišljenja. Međutim, problem cjelokupne metafizike nije u dosezanju vječnosti sa stajališta misaone supstancije i čistoga uma. Uobičajeni odgovor teologije na znanstvene, kozmološke teorije o nastanku svemira (svijeta), pri čemu se teorija svega Stevana Hawkinga i teorije struna nastoje povezati s obzirom na dosege Einsteinove opće teorije relativnosti u spekulaciji o imploziji crnih rupa, jest da teorijska fizika može govoriti samo o materijalnosti svemira. No, o prvome uzroku kojim nastaje nešto iz ničega (*creatio ex nihilo*) izostaje odgovor. Bog kao kreativna inteligencija jest nematerijalan uzrok stvaranja. Za Aristotela je Bog nepokretni pokretač bitka bića. Odatle je razvidno da u govoru o besmrtnosti i vječnosti treba nužno razlikovati tjelesnu supstanciju u njezinoj materijalnoj protežnosti i kognitivnu supstanciju u njezinoj misaonoj protežnosti. Za razliku od dekartovskoga dualizma neotklonjiva u svakoj raspravi o odnosu spiritualne energije mišljenja u tehnico-znanstvenim spekulacijama o virtualnim strojevima s mogućnostima i granicama tijela u njegovu tjelesnom ustrojstvu, ovdje se radi o strukturalnom jedinstvu tijela-uma u okružju vremenitosti.¹⁴

Vrijeme u kojem se događa to strukturalno jedinstvo ostaje zagonetkom. Mračna tajna besmrtnosti nije stoga tajna produženja ljudskoga života u preobrazbama živoga stroja, koji nadomješta i nadilazi animalno-humanu »prirodu« tijela. Zagonetka se skriva u dogadanju vremenitosti čudovišnoga sklopa života s onu stranu navlastito ljudskoga u njegovoj dokinutoj konačnosti i jednokratnosti. Prelazak granica konačnosti kao da zadire u prelazak granica ljudskoga uopće. Što se događa s cjelokupnom poviješću koju je Heidegger nazvao onto-teologiskim ustrojstvom metafizike?¹⁵ Povijest ne shvaćamo kao pripovijest. Narativnost je jedna od oznaka postmoderne kritike univerzalnosti modernoga uma, što je jasno pokazao Lyotard kad je govorio o kraju »velikih priča« i ulasku u pluralni svijet života bez zahtjeva za univerzalnom istinom.

14 Vidi o tome: Ž. Paić, »Bijele rupe: Tijelo kao vizualna fascinacija«, u: *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 211–381.

15 M. Heidegger, »Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik«, u: Identität und Differenz, G. Neske, Pfullingen, 1957.

Ako povijest nije pripovijest (*historia rerum*) o događajima suspognutim u neki sustav filozofjsko–znanstvenih pretpostavki o povezanosti među različitim uzrocima zbivanja nečega u prošlosti, što još preostaje? Zasigurno preostaje ona izvorna vremenitost povijesti kao vijesti o novome, nadolazećemu. Paradoksalno, ali jedino smisleno, jest da je primarna dimenzija povijesti ekstaza budućnosti. Pritom budućnost nije kraj povijesti kao u eshatologiskome nauku kršćanstva. Konačnost je ispunjena mjera vječnosti u povijesti. Mesijansko vrijeme sabire se u iščekivanju nadolazećega kao jedino podobnoga vremena. Spasonosno počiva u budućnosti. Na taj način svako je mesijansko vrijeme u sebi soteriolijsko.¹⁶ Bogu i bitku ne pripadaju oznake apovijesnosti u smislu nadpovijesnoga kao takvog. I Bogu i bitku je supripadno to da Boga ima, a bitak jest samo u događanju povijesne »objave« biću koje ima mogućnost mišljenja i govora o smrtnosti i besmrtnosti. Bez tog odnosa povijest se preobražava u kvazimitski svijet vječne dosade neprolaznosti zbivanja. Bogovi se dosađuju, a čovjek pati. Bez čovjeka nema povijesti. Ali čovjek nije ovdje njezin uzročnik niti se povijesnost povijesti svodi na bilo kakvu antropologiju s njegovim postavljanjem kao subjekta i supstancije.¹⁷ Čovjek je uvijek nešto drugo. Njegov je način bitka postavljen povijesno nekom njemu bliskom i ujedno strahotnom, neljudskom, čudovišnom moći, bio to rad ili znanost, primjerice.

Na jednom mjestu spomenute rasprave Heidegger tvrdi da bi jedno »bezbožno mišljenje« u otklonu od Boga filozofije u smislu *causa sui* bilo bliže božanskome Bogu. Bog je u onto-teologiskome ustrojstvu metafizike uvijek mišljen iz bitosti bića kao najsavršenije biće, Njemu je jedino supripadan pojam vječnosti. Da bi se prispjelo u izvorniju dimenziju mišljenja, koje božanskoga Boga oslobađa apsolutnog zahtjeva metafizike, potrebno je osloboditi »prostor i vrijeme« od apsoluta vječnosti mišljene uvijek analogno metafizičkome razumijevanju Boga kao najvišega bića u smislu bitka (temelja) bića. Vječnosti kao i božanskome Bogu otuda pripada očigledno nešto više negoli se to pokazuje u »lošoj vremenitosti« istoga, neovisno je li riječ o kružnome gibanju ili linearnome razvitku spram beskonačnosti. Sloboda za mišljenje pogodnije od metafizike zahtijeva nadilaženje svakog dualizma duše/duha i tijela. Ali ta je sloboda istodobno »nešto« čudovišno zato što iziskuje prelazak metafizike u posve drukčiju otvorenost događaja tradicionalno uspostavljene razlike između vremenitosti (tijela) i vječnosti (uma). Heidegger je brižnom sumnjom otklonio jednoznačnost puta u takvo mišljenje nadolazećega događaja. Sloboda nije »stvar« novovjekovno shvaćenog subjekta s vladavinom predstav-

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

17 J. Derrida, »Les Fins de l'homme«, u: *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1972., str. 121–164.

ljanja (*representatio*) bitka kao postava tehnike. Moć čudovišnoga napretka tehnike kao »mahnitosti bez utjehe« slobodu neizbjježno svodi na slobodnu uporabu mišljenja već unaprijed svedenog na računalni karakter bitka. Vječnost nije matematički i fizikalni problem, premda istraživanja suvremene fizike pokazuju da su prostor i vrijeme omogućeni nekom izvornom silom s onu stranu fizikalnih pojmova mase, energije i informacije. Energija pritom ima najveću ontologiju moć pruženoga podarivanja bitka. U govoru o spiritualnoj energiji, primjerice, ili pak o auri koju je Benjamin postavio u središte promišljanja o kraju umjetnosti u doba tehničke reproduktivnosti, nastoji se spojiti ono dokazivo fizikalno i neiskazivo i neprikazivo metafizičko iz kojeg izvire životnost života u svekolikome gibanju bića. Energetski potencijal materije jest uvjet mogućnosti nastanka nečeg bitno novoga u prostoru i vremenu.

Brižna je sumnja više od skepticizma. Ona je i više od rezignacije u nadolazeći dogadaj totalne prevlasti modernih tehnico-znanosti u određivanju svega što jest. Kad Heidegger, dakle, kaže da nitko ne može znati hoće li i kada, gdje i kako nastupiti mišljenje koje nadilazi horizont metafizički shvaćenoga bitka, Boga i čovjeka, te da je moguće, ali nije nužno, da budućnost poprini karakter absolutne moći moderne tehnike, tada je već bitno napušten metafizički poredak kategorija modaliteta (moguće, zbiljsko, nužno). Preokret je mišljenja u takvom »nužnom« slijedu metafizike vidljiv već onda kada se vladavini znanstveno-tehničke nužnosti suprotstavlja »nužna mogućnost« umjetnosti.¹⁸ To znači da se kategorijom mogućnosti jedino može misliti nadolazeći dogadaj budućnosti. Tek s njime može, ali ne mora nužno, nastupiti mjesto i vrijeme za božanskoga Boga. Je li taj i takav božanski Bog onaj kojem još uopće pripadaju transcendentalije jednog, dobrog, istinitog i bića, ali i lijepoga (*pulchrum*) kako je srednjovjekovna teologija zamišljala njegov ontologiski status? Čudovišno je upravo samo to što misliti besmrtnost i vječnost već unaprijed znači biti bačen u bezdan između dvojega: s jedne strane neizbjježnoga (nužnoga) napretka i razvitka moderne tehnike u liku suvremenih tehnico-znanosti kao legitimne »nove metafizike« svijeta u doba kraja povijesti, a s druge pak oslobađanja prostora i vremena za *okret* (*die Kehre*) u nadolazeću izvornost slobode s onu stranu sveg dosadašnjeg razumijevanja vremena i vječnosti.

Biti bačen u bezdan između dvojega ne znači biti osuđenim na tzv. fundamentalni izbor između nečeg što je samorazumljivo dobro i jedino moguće sa stajališta preživljavanja čovječanstva u budućnosti i onog što je možda moguće kao prepuštanje slučaju apokaliptičke sudsbine svijeta s pomoću odbijanja te mahnitosti nužnosti mišljenjem slobode kao događaja jednokratna i neponov-

18 Vidi o tome esej Borisa Groysa o Heideggeru i interpretaciji njegova spisa *Izvor umjetničkoga djela*, u: B. Groys, *Einführung in der Anti-Philosophie*, C. Hanser, München, 2010., str. 73–92.

ljiva života. Ne radi se uopće o mogućnosti izbora u egzistencijalističkome ili bilo kakvome drugome obliku danas prevladavajuće svijesti o hiperindividualizmu osobe koja sebi sama postavlja vlastiti predmet žudnje te ga doseže ili ga odbacuje. Izbor nije primjerena riječ. Posrijedi je odluka mišljenja o putu na kojem sve ima totalni karakter mobilizacije tehnike kao tehno–znanstvenoga nabačaja bitka, ili se pak sluti otvorenost novoga u pukotinama samog projekta konstrukcije umjetnoga života i inteligencije kao jedine nužne i »spasenosne« alternative kraju čovjeka u njegovim evolucijskim granicama.

To je pitanje iznova na radikaljan način postavio glavni mislilac postmoderne J.-F. Lyotard u zbirci rasprava naslovljenoj *Neljudsko*.¹⁹ Budući da se uobičajeno smatra kako je time Lyotard iz optimističke najave nesvodivosti pluralnih kulturnih svjetova i njima pripadnih jezičnih igara u doba razvijenih sklopova tehno–znanosti u informacijskim društвima kapitalističkoga Zапада izvedenim u spisu *Postmoderno stanje*,²⁰ napustio takvo shvaćanje i skrenuo u pesimizam i rezignaciju uvjetovane totalnom prevlašću logike tehno–znanosti u svijetu života, razmotrit ћермо podrobno cijelu misaonu arhitektoniku Lyotardovih postavki o kraju čovjeka, povijesti i posthumanizmu. Čini se to utoliko važnjim ukoliko podemo od pretpostavke da te neprestano opetovane psihologisko–svjetonazorne opreke optimistično–pesimistično prate poput sjene onu mračnu tajnu besmrtnosti i vječnosti. Rezignacija i pesimizam, ne baš neopravdano, smatraju se nečim što prijeći aktivno djelovanje. No, čak i uvid u neizbjеžan kraj svijeta ne znači prestanak svekolikoga djelovanja. Problem je u tome što svijest o nečem krajnje negativnome ne znači istodobno i zamiranje svijesti o nužnosti djelovanja u svijetu oko njegove promjene. Nije li čudovišno da se oboje, optimizam kao vrijednosni sud o svijetu i vremenu kao vječnom napretku i razvitku te pesimizam kao vrijednosni sud o tehnički savršenome životu kao ništavnome raskorjenjivanju bitka, shvaćaju iz nečeg što proizlazi iz položaja novovjekovnoga subjekta kao temelja predstavljajuće svijesti?

Već je Nietzsche u fragmentima *Volje za moć*, u suprotstavljanju pesimističkoj umjetnosti Schopenhauera, koja uči rezignaciju, ustvrdio da je umjetnost protugibanje bitka spram njegova ništenja u vrijednostima. Sva je velika umjetnost tragička.²¹ Što vrijedi za umjetnost, vrijedi i za filozofiju u nadilaženju njezinih logički artikuliranih granica jezika. Lyotard nije pred kraj života postao pesimistom i nije bio rezigniran onime što je vidio u razvitku tehno–znanstvenih istraživanja umjetne inteligencije i umjetnoga života kao post-

19 J.-F. Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Polity Press, Cambridge, 1991.

20 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1979.

21 M. Heidegger, Nietzsche: *Der Wille zur Macht als Kunst*, Gesamtausgabe II: Abteilung: Vorlesungen 1923–1976., sv. 43, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1985.

humanoga stanja.²² On je samo radikalizirao svoj postmoderni nominalizam²³ identiteta i razlike nesvodivoga ostatka jezika mišljenja usuprot tehničkome karakteru »mišljenja« suvremenih tehnno–znanosti. Pesimizam i rezignaciju valja otkloniti iz njegova mišljenja. Međutim, glavno pitanje nije uopće ono o pristajanju uz biotehnologiski i tehno–znanstveni napredak, ili u njegovom konzervativnome odbijanju. Pitanje je isto kao u Borgesovu i Heideggerovu razlaganju ovog problema. Odakle izvire čudovišno mjesto razlike dvaju svjetova, smrtnika i besmrtnika, vremenitosti i vječnosti i zašto težnja čovjeka za produljenjem života nadilazi horizont povijesti i postaje uistinu postmetafizičko pitanje o smislu bitka ili, jednostavno, o smislu života? Pokušajmo vidjeti kako je Lyotard postavio to pitanje. Je li uistinu riječ o reviziji postmoderne, povratku ideji modernoga subjekta i spašavanju čovjeka u okružju nekog ipak novoga humanizma?

Lyotard je filozofski utemeljitelj postmodernoga stanja (*la condition postmoderne*). Pojam postmoderne, neovisno od svih mogućih nesporazuma i krajnje promašenih interpretacija²⁴, ponajprije se odnosi na razmatranje statusa kulture u postindustrijskim ili informacijskim društвima Zapada na ishodu 20. stoljeća. Zbog nerazumijevanja razlike između epoha i stanja u kritičara i čak pozitivno naklonjenih pristalica, Lyotard je nakon objavlјivanja spisa godinama morao uporno dokazivati da postmoderna pripada moderni kao svijest o raskidu i kao ponovno promišljanje i pisanje moderne iz druge perspektive.²⁵ Postmoderna je, dakle, stanje, a ne epoha. Ne radi se nipošto o posve novom stilskome razdoblju u suvremenim vizualnim umjetnostima, koje sve pogаđa medijska konstrukcija realnoga. Uostalom, povjesna je avangarda u prvoj polovini 20. stoljeća radikalno raskinula s idejom moderne autonomije umjetnosti. Raskidom avangarde s reprezentacijskom slikom moderne umjesto ideje stilske jedinstvenosti sam je život pretvoren u pokret i otuda u umjetničko djelovanje kao performativni događaj svijeta.²⁶ Problem s postmoder-

-
- 22 Takva su interpretacijska stajališta gotovo jednoznačna u tekstovima, primjerice, S. Sima, *Lyotard i neljudsko*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. (S engleskoga preveo N. Dužanec) i W. Martina, »Re-programming Lyotard: From The Postmodern to the Posthuman Condition«, *Pahresia*, br. 8/2009., str. 60–75.
- 23 Ž. Paić, »J.-F.Lyotard: nesvodivost kulturnih razlika«, u: *Politika identiteta: Kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005., str. 17–26.
- 24 Vidi o tome: Ž. Paić, *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996. i *Politika identiteta: Kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2005.
- 25 J.-F. Lyotard, *La postmoderne explique qux enfants: Correspondance 1982–1985.*, Les Éditions Galilée, Pariz, 1986. Hrvatski prijevod: *Postmoderna protumačena djeci: Pisma 1982–1985*, A. Cesarec, Zagreb, 1990. S francuskoga prevela K. Jančin.
- 26 D. Mersch, *Ereignis und Aura: Zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002. i Ž. Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

nom kao prijelaznom stilskom formacijom u suvremenoj umjetnosti, osobito književnosti, pokazuje se već u tome što se kao u slučaju odnosa povijesne avangarde i neoavangarde ne može povući tanka linija koja dijeli visoki modernizam i postmodernizam. Moguće je uvijek iznova otkrivati prethodnike postmodernizma. Za neke književne teoretičare to su Joyce, Pound, Pessoa. Kako to tumači Lyotard, ne postoji niti samo raspor, ali niti kontinuitet između umjetničkih pokreta avangarde. Više je riječ o upućivanju na pojам neprikazivosti djela izvan njegove smještenosti u prostor i vrijeme realnoga. Kad je, dakle, nemoguće dijeljenje i razdvajanje istoga poput moderne umjetnosti, jer ovdje ne vlada logika »epistemologiskoga reza« između filozofije i znanosti, onda se sva pozornost posvećuje pojmu »novoga« u smislu obnove, povratka, zaokreta i obrata. Sve će to kulminirati s inflacijom zaokreta (*turn*) u humanističkim znanostima i umjetnostima na kraju 20. stoljeća. Do danas traje gotovo istovjetno stanje, ali sa sve većim intenzitetom i euforičnim traganjem za spasonosno novim.²⁷

152

Stanje možemo primjereno razumjeti kao stanje stvari u aktualnosti vremena. To je sklop uvjeta mogućnosti, zbilje i nužnosti nastanka novoga društvenoga okružja kapitalističkih liberalnih demokracija. Pojam je u tom smislu analogan onome koji je Hannah Arendt skovala da bi utemeljila svoju navlastitu antropologiju djelovanja čovjeka izvan tradicionalne filozofijske antropologije Schelera, Gehlena i Plessnera. *Human condition* ili *conditio humana* odnosi se na sklop života kao djelovanja u ljudskoj zajednici u povijesnom smislu promjene svijeta praktičnim djelovanjem čovjeka.²⁸ Ali, razlika je u tome što Lyotard već bitno smjera nadilaženju antropologijske problematike prakse kao nesvodivoga djelovanja čovjeka. U tome je i njegov prijepor s Habermasom, koji pod pojmom prakse misli prije svega komunikacijsko djelovanje u svijetu života.²⁹ Postmoderno stanje određuje nešto čudovišno. To je ono što previđaju gotovo svi »humanisti« različitih spoznajnih i, nipošto nezane-marujuće, ideologijskih orijentacija. Lyotard je pojmom postmoderne opisao stanje, koje određuje vladavina ideje ili koncepta znanosti i kulture s novim načinom legitimacije i novim načinom konstrukcije cjelokupne realnosti.

Znanosti koje nazivamo fundamentalnim — prirodne i tehničke — više nisu neutralne spram predmeta svojeg istraživanja. Zato se one moraju shvatiti samo u sklopu kao tehnologische znanosti (skraćeno, tehno–znanosti). Kada tehnologija postaje unutarnja bit znanstvenoga istraživanja, radikalno se mijenja ne samo predmet istraživanja, nego i tzv. subjekt istraživanja. Tehnologija nije neutralna kao što to nije ni medij kojim se čovjek služi u prijenosu in-

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

28 H. Arendt, *Vita activa*, A. Cesarec, Zagreb, 1991. S engleskoga prevela M. Paić–Jurinić.

29 J. Habermas, *Theorie des Kommunikativen Handelns*, sv. I-II, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1981.

formacija. Instrumentalna funkcija tehnologije posve je nestala u korist teleologjske. Kao što su tehno–znanosti sklop jedinstvenoga djelovanja koje ima teorijski karakter, tako su i same tehnologije u postmodernome stanju više od prijenosa znanja i informacija. Tehnologije su nužno informacijsko–komunikacijske stoga što je znanje u kompjutoriziranim društvima pragmatično, a jezik kojim se iskazuje izvedbenost i aplikativnost znanja postao je performativnim jezikom univerzalno razumljive i prevodljive poruke za korisnika. Spajanje trećeg člana univerzalnoga semiotičkog modela — pragmatike — s performativnošću jezika dovodi do toga da jezik postaje tehnizirani alat spoznaje. On je instrument sporazumijevanja, a ne kazivajući dogadaj razumijevanja (smisla) bitka. Sporazumijevanje ima instrumentalno značenje, a razumijevanje se odnosi na smisao bitka. Performativnost znanja proizlazi iz praktične tehnologiske aplikacije suvremenih znanosti. To znači da je logika tehno–znanosti ona koja se zasniva na performativnosti jezika i pragmatici znanja. Primjenjujući koncept jezičnih igara kasnoga Wittgensteina, Lyotard je realnost složenih odnosa u razvijenom globalnome kapitalizmu, gdje vlada fraktalna mreža pluralnih subjekata/aktera i moć više nema centraliziranu hijerarhijsku strukturu upravljanja, shvatio kontekstualno.³⁰ Drugim riječima, nestankom obvezujuće, transcendentalne legitimacije filozofije i znanosti na ishodu modernosti, dolazi do obrata u samoj strukturi realnoga. Ono se konstituira svagda iznova u pluralnim, nesvodim svjetovima kulture. Realno je postmoderno stanje, a određuje ga uporaba jezika unutar posebne društvene skupine. Samo ona posjeduje kompetencije potrebne za rješavanje praktičnih problema i za razumijevanje gorovne situacije koja je određena posebnim kulturnim poretkom značenja.

Uvođenjem koncepta performativnosti ili performativnoga u objašnjenje načina kojim se artikulira diskurs tehno–znanstvene zajednice, Lyotard se nužno morao razračunati s humanističkom orijentacijom u filozofiji i humani-

30 Lyotard primjenjuje univerzalnu filozofiju gramatiku kasnoga Wittgensteina za objašnjenje činjenica pragmatičkoga znanja suvremenih tehno–znanosti. To je metoda jezičnih igara. Za Wittgensteina se sve ono metafizičko zbiva samo u gramatici jezika sukladnošću između misli i zbilje. Lyotard uzima od Wittgensteina koncept jezičnih igara na sljedeći način. Polazeći u analizi jezika od nule, cilj je pokazati učinke raznolikih diskursa s pomoću raznih vrsta iskaza. Svaka od kategorija iskaza određena je na temelju pravila iskaza koja su posebna po svojim svojstvima i mogu imati primjenjivost samo u određenom kontekstu u kojem se takav iskaz rabi. Kao što se igra šaha određuje skupom pravila koja svakoj figuri podaruje njihovu ulogu u igri, tako se i jezičnom igrom određuje skup pravila unutar kojeg neki iskaz ima ili nema značenje i upućuje na smisao konteksta u kojem se dogada igra. Lyotard stoga jezične igre shvaća na tri razine: (1) njihova pravila nemaju u sebi samima legitimnost, već su predmet izričitog ili neizričitoga ugovora između igrača; (2) bez pravila nema ni igre, a svaka promjena pravila mijenja bit igre, što uključuje da samo jedan »potez« ili iskaz suprotan pravilima ne pripada igri koja je njima definirana; (3) svaki iskaz valja gledati kao »potez« u nekoj igri. (J.–F. Lyotard, *La condition postmoderne*, str. 17–20; vidi: L. Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978.)

stičkim znanostima, koje su komunikaciju shvaćale presudnom u oblikovanju društvenih aktera/subjekata. Kritika humanizma u njegovu slučaju odnosi se prije svega na kritiku subjekta u modernim znanostima o čovjeku. Kad se komunikacija, čak i u postmodernome stanju, nastoji razumjeti ponajprije socijalno ili kulturnalno, u smislu neke izvorne samodjelatnosti ljudskoga duha neovisno o mediju komunikacije i njegovim posebnim tehničkim odredbama, tada je uvijek riječ o ideološki određenome aktivizmu i volontarizmu. Znanosti u svojem tehnologiskom načinu bitka govore jezikom aplikacije i izvedbenosti. Socijaliziranje diskursa tehnico-znanosti unutar neke zajednice korisnika tog jezika nije uzrok razvitka tog i takvog posebnoga jezika, nego posljedica koja nastaje uvođenjem tehnologije u ljudski život. Stoga je performativnost jezika u pragmatici znanstvenoga znanja (epistemologija) čudovišno neljudski način komunikacije. A kao što je to poznato mediolozima, to je omogućeno matematičkom teorijom komunikacije Shannon/Weavera još 50-ih godina 20. stoljeća. Zahvaljujući toj teoriji komunikacije, koja počiva na načelu komputiranja informacija, bio je moguć razvitak i uvođenje kompjutatora u proizvodne sklopove i svakodnevnicu postindustrijskih društava današnjice. Lyotard izrijekom navodi Shannon/Weaverov model ili teoriju komunikacije. Informacijsko je društvo tehnologiski projekt. Jezik znanosti koji određuje njegov način egzistencije već je u sebi tehnico-znanstveni performativ. Lyotard u raščlambi riječi znanje na francuskome jeziku (*savoir*) pokazuje da nije naglasak na punoj spoznaji (*connaissance*) predmeta, pri čemu bi spoznaja i znanje o predmetu bio tradicionalni metafizički čin teorijskoga razmatranja predmeta bez ikakve druge svrhe. Znanje u postmodernome stanju jest praktična vještina i način uporabe u društvenoj situaciji u cilju njezine promjene. To je *know-how* ili francuski izraz *savoir-faire*. Naglasak je premešten s teorijske na praktičnu razinu. U semiotičkoj je analizi jezika novih medija bjelodano kako pragmatička razina komunikacije nadvladava sintaktičku i semantičku.

Postmoderno stanje ima tročlanu strukturu:

(1) Znanosti nadilaze tradicionalno razdvojena područja prirode i čovjeka u težnji za pozitivnim ozakonjenjem diskursa racionalnosti kao jedino obvezujućeg za maksimiranje profita društva na svjetskom tržištu. Na taj način instrumentalna funkcija znanja zamjenjuje moć ideologije, a teleološka je u tome što znanosti ne služe čovjeku, nego je čovjek produžetak znanstvenih istraživanja kao što je u radikalnoj mediologiji Flussera čovjek produžetak medija drugim sredstvima. U znanstvenoj konstelaciji suvremenih informacijskih društava čovjek se svodi na predmet istraživanja u svrhu poboljšanja njegove tjelesne strukture za obavljanje složenih operacija rada za koje su nužno potrebne sve veće kognitivne i fizičke sposobnosti.

(2) Tehnologija spaja područja znanosti i kulture, prirode i čovjeka, ono što je navlastito neljudsko i ono što je navlastito ljudsko, informaciju i komunikaciju. Sve su tehnologije u doba postindustrijskoga ili informacijskoga

društva nužno informacijsko-komunikacijske, a umjesto njihove instrumentalne funkcije u središte dolazi njihova estetska funkcija koja u potpunosti nadilazi bilo kakvu estetsku funkciju čovjeka u njegovu tjelesnome pojavnome bitku. U suvremenim se informacijsko-komunikacijskim tehnologijama digitalnoga doba nalazi skrivena zagonetka onog čudovišnoga ili onog što je filozofija umjetnosti i estetika od Kanta do Lyotarda nazivala uzvišenošću. Umjetna inteligencija i umjetni život zahvaljujući vezi biotehnologije i računalnoga stroja pojavljuju se kao konstrukcija života iz čudovišne moći imaterijalnoga. Prostor-vrijeme njihove protežnosti i njihova događanja jest virtualni prostor i vrijeme neposredne trenutačnosti. To je stanje zaborava prošlosti i stanje bez svijesti o budućnosti kao mogućem događaju apsolutnoga prekida s poretkom vječne aktualizacije novoga.

(3) Kultura je vizualizirani tekst koji se prevodi i prenosi korisnicima na temelju (a) heteromorfije jezičnih igara i (b) paralogije društvenih odnosa. U njima umjesto univerzalnosti odnosa vlada konsenzualni privremeni ugovor između subjekata/aktera neke društvene situacije i kulturnoga konteksta. Više i mnoštvo nadomještaju ono Jedno. Zato uvijek govorimo o znanosti i kulturi u množini. Umnožavanje diskursa o svijetu pripada postmodernome stanju kao njegovu ontologiskome statusu. Kultura je istodobno svijet života i ideološka legitimacija svijeta kao performativnoga događaja univerzalne moći kapitala i kapitalizma bez alternative. U takvom kontekstu kultura ima »moć« nesvodivoga ostatka onog što je čovjeku najnavlastitije zahvaljujući umjetnosti i njezinom neinstrumentalnom karakteru neprikazivosti djela.

Što je to još uopće kultura ako više nema u sebi transcendentalni horizont (univerzalne) vrijednosti poput slobode čovječanstva u prosvjetiteljskome hodu spram budućnosti? Odgovor je jednostavan. Za Lyotarda je kultura nesvodiv ostatak neprikazivosti svijeta kao djela/događaja tehno-znanstvene konstrukcije realnoga. Humanizam kao metafizička konstrukcija univerzalne povijesti (roda) pokazuje se, međutim, programatski neizvedivim. Stoga kultura nužno istiskuje civilizaciju jer umjesto napretka opće povijesti čovječanstva spram budućnosti postavlja u prazno središte moći posebnost i razlike. Identitet je razlikovanje u samome pojmu univerzalnosti. Lyotard je radikalni epistemografski relativist i nominalist. Samo se tako, povratkom u realno događanje svijeta, kojeg određuje strukturalno polje odnosa između dviju logika, može spasiti čast nesvodiva identiteta čovjeka. Prva je logika ona tehno-znanosti, a druga čudovišne neprikazivosti umjetnosti. Obje su rezultat moderne artikulacije znanosti i umjetnosti kao jedinstvenoga događaja konstrukcije (ne)predmetnosti svijeta. Tehno-znanosti koriste univerzalnu pragmatiku znanja za svoj jezik, a umjetnost nadilaženje predmeta iskustva s pomoću užvišenosti kao viška imaginarnoga.

»...humanist prepostavlja univerzalnu historiju i upisuje u nju posebnu zajednicu kao trenutak u univerzalnom postojanju ljudskih zajednica. Isto ovo je,

grossos modo, aksiom velike spekulativne priče: kada je primijenimo na povijest ljudskog roda. Međutim, pitanje je da li postoji povijest ljudskog roda?«³¹

Zahvaljujući novim tehnologijama informacija–komunikacije dolazi do radikalne promjene kulturno nesvodivoga svijeta života.³² Ako tehno–znanosti određuju ono što Lyotard naziva postmodernim stanjem, onda je već i sam pojam kulture čudovišno »neljudski«, premda Lyotard neće još tu spoznaju radicalizirati kao u spisu *Neljudsko*. Kulturi pripada područje sporazumijevanja i smisla ljudskoga djelovanja u svijetu života. Znanje koje eksponencijalno raste u društвima zasnovanim na načelima operabilnosti i praktične primjenjivosti spoznaja tehno–znanosti ne samo što mijenja svoju vlastitu bit. Ono, s druge strane, mijenja transcendentalni status kulture u značenju vrijednosti čovjeka. Humanistički pojam kulture nestaje s horizonta svijeta kao što nestaje i sama ideja univerzalne istine. Lyotard je s pojmom postmodernoga stanja ocrtao aktualnost vremena totalne ekspanzije znanja kao univerzalne robe/informacije u doba kraja modernoga društva.

156

Što se događa s »prirodом« čovjeka u tom novom sklopu tehno–znanosti, društva i kulture? Neprijeporno, čovjek ne može ostati nedirnut tom sveobuhvatnom promjenom stanja. Njegova položenost u svijet otvara mu nove perspektive i istodobno zatvara nešto dosad neupitno. Metafizički horizont povijesti prepostavlja je otvorenost budućnosti kao prostora–vremena ozbiljenja ideje slobode u svim aspektima njezina samopotvrđivanja. Ljudski je svijet u postmodernome stanju već u stanju prijelaza ili otvaranja drukčije perspektive, koja nipošto nije ostanak unutar humanističkoga horizonta vrijednosti. Pritom treba razlučiti dvoje. Prvo, društvo je postindustrijsko jer ga određuje prevlast znanja nad radom u tradicionalnome značenju odvojenosti intelektualnoga i manualnoga rada. Drugo, kultura je postmoderna zato što je nova paradigma jednog stanja, a ne posve nove epohe. Na taj način raskriva se moderna kao društvena formacija bezuvjetnoga napretka preispitivanjem njezinih prepostavki. Oboje, društvo i kultura u kojima se kreće čovjek, su shvaćeni u svojem napredujućem razvitku odnosa, koji proizlaze iz tehničke samoupostavljenosti društva i kulture. Lyotard nabraja novonastale znanosti krajem 60-ih i u 70-im godinama 20. stoljeća. Sve su one s onu stranu dualizma prirode i kulture, tehnike i društva: kibernetika, informatika, komunikacijske teorije, kompjutorski jezici, lingvističke teorije poput semiotike i matematičke teorije komunikacije. »Priroda« čovjeka u postmodernome stanju ne može se, doduše, za Lyotarda u potpunosti svesti na tehno–znanstveni jezik »mišljenja«. Ali problem je u tome što očigledno dualizam prirodnih i tehničkih, neo-

31 J.-F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, str. 53.

32 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, str. 7–12.

kantovski nomotetičkih znanosti, te duhovnih ili humanističkih znanosti, više nije održiv.

Svratimo li pozornost na to da je cjelokupni strukturalizam i poststrukturalizam od Lévy-Straussa do Barthesa, Derrida, Foucaulta, Deleuzea i Baudrillarda pokušao stvoriti novi jezik za doba kraja čovjeka, vidjet ćemo da je pokušaj nadilaženja granica humanističke perspektive ponajprije pitanje o statusu novoga subjekta. Ali taj subjekt nije više shvaćen kao konstrukcija predmeta putem transcendentalne svijesti, nego putem jezika koji se artikulira u odnosima konteksta i situacije. U igri jezika iskazuje se moć stvaranja novih svjetova. Jezik kao uvjet mogućnosti nesvjesnoga za Lacana je temelj teorijske psihanalize. Jezik ima odlučnu ulogu u novome promišljanju kulture i čovjeka u stanju njegove postvarenosti.³³ Ako u postmodernome stanju ne postoji više jedan univerzalni jezik legitimacije paradigmili »velikih priča« kao što su bile absolutni duh u Hegela, rad u Marxa i nesvjesno u Freuda, tada je samorazumljivo da se konstrukcija mnoštva svjetova odvija kao jezična igra pluralnih diskursa. Ništa nije čudovišnije negoli to što poredak razvijenoga globalnoga kapitalizma u informacijskim društvima funkcioniра kao hibridni stroj tehnno-znanstvene i kulturne entropije. Poredak je društva i kulture u postmodernome stanju paradoksalna mreža odnosa i kaotičnih struktura. Traganje za novom cjelovitošću raspadnuta metafizičkoga jedinstva svijeta čini se uzaludnim projektom. Lyotard je u tome naslutio problem nesvodivosti različitih jezika kao »alata« mišljenja. Međutim, već je u samoj misaonoj arhitekttonici *Postmodernoga stanja* nešto čudovišno što vodi do *Neljudskoga* ili do nastanka radikalnoga posthumanizma. Što?

U spisu *Neljudsko* iz 1988. godine Lyotard će u visokome tonu, gotovo istovjetnom Heideggerovu mišljenju događaja (*Ereignis*) otvorenosti bitka i vremena, umjetnosti podariti mjesto posljednjeg izgleda preboljevanja tehnno-znanstvene racionalnosti suvremenoga doba, koja ovladava nesvodivim prostorom-vremenom svijeta života. Kritika funkcionalne integracije znanosti, tehnologije i obrazovanja u pogon kapitalističke proizvodnje života izvedena je u *Postmodernome stanju*. Temeljna postavka Lyotarda je izvorno antihumanistička: tehnno-znanstveni kodovi ili modeli spoznaje realnoga praktično konstruiraju svijet koji sam po sebi uopće ne postoji. Ali umjesto transcendentalne svijesti kao legitimacije univerzalne ljudske povijesti, postmodern je stanje određeno legitimacijom pragmatike znanja u poretku društvenog samoorganiziranja odozdo. Sviest zamjenjuje poredak različitih jezičnih igara među kojima se u samo središte odlučivanja postavlja tehnno-znanstveni diskurs. Problem je, dakle, u ovome. Antihumanizam nije dijalektički put dokidanja čovjeka u njegovoj apstraktnoj univerzalnosti. To je samo prvi korak pozitivnog sa-

33 Vidi o tome: Ž. Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 187-192.

moodređenja svijeta iz logike djelovanja napretka, koji je tendencijski beskrajan i stoga ne služi više ničemu drugome osim vlastitome samoodržanju kao autopoetički poredak isporuke mase, energije i informacije. Načelna nesvodivost različitih kulturnih poredaka, ili svijeta života kojeg oblikuju umjetnost, religija i različiti oblici slobodne komunikativnosti u zajednici, pokazuje se iluzornim.

Svijet života ima gotovo fantazmatsku osnovu. Kao posljednja oaza slobode u svijetu performativne učinkovitosti kapitalističke racionalnosti u visoko razvijenim informacijskim društvima on pruža mogućnost utjehe i rasterećenja od monotonije radnoga procesa. Estetska sublimacija umjetnosti pritom sama preuzima oblike performativnosti u svoje vlastito područje. Događaj života postaje umjetničko događanje otpora djelovanju razorne moći tehnno–znanstvenoga funkciranja. Jesu li, međutim, umjetnost i znanost doista u nepomirljivome sukobu? Ako umjetnost podarjuje životu smisao, a znanost ga nastoji održati i produljiti zbog neke druge svrhe no što je estetska sublimacija, to još uvijek nije dostatan razlog da bismo morali govoriti o dva različita svijeta (sustava i života). Čini se da je Lyotard u opisu *postmodernoga stanja* otvorio taj problem, ali nije nadišao horizont dualnosti sustava i života, rada i slobode. Politika moći preuzima rezultate suvremenih tehnno–znanosti u svoj novi legitimacijski poredak kao društvo/država znanja, ali tako što odlučuje o financiranju onih istraživanja koje služe poretku napretka kapitala. Potmodernno je stanje politeizam vrijednosti i kult razlika. Međutim, to je nešto ipak samo regulativno, nešto što vrijedi, ali realno je bez moći životnoga samoodržanja.

Lyotard je pretpostavio da unutar poretku društva, kulture i politike kapitalističke proizvodnje života postoji u aktualnome vremenu načelna autonomnost. No, već je u analizi preobrazbe smisla i funkcije znanja u informacijskim društvima liberalnih zapadnih demokracija institucionalno mjesto diseminacije znanja i čuvanja »svetosti« poslanstva modernoga sveučilišta u ideji slobodnoga gradanina svijeta za Lyotarda postalo bjelodanim da humanističke znanosti nestaju s horizonta povijesti, Javnost u globalnome kapitalizmu prelazi u stanje »totalitarne« jednoznačnosti korporativne države. Sveučilište je pokazatelj sloma svekolika humanizma zato što je preobraženo u korporativni instrument logike kapitalističke racionalnosti. Kraj ideje autonomije europskoga sveučilišta odgovora kraju univerzalnosti znanja kao prosvjetiteljskoga poslanstva u stvaranju kozmopolitskoga poretna slobode. Umjesto pitanja o istini, pitanje je čemu služi neko znanje. Može li se ono primjeniti u praksi, odnosno krajnje vulgarno: može li se prodati?³⁴ Performativnost jezika u pragmatici znanstvenoga znanja samo je drugi izraz za njegovu uporabljivost u značenju krajnje koristi na realnome tržištu. Stoga je postmodernno stanje nužno hetero-

34 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, str. 60–80.

nomno u ideji nesvodivih kulturnih razlika (jezika). Ali ono je uniformno i homogeno u realnosti zbog toga što tehno–znanosti određuju smjer kulturi, a ne ona njima. Opis stanja koje Lyotard emfatički naziva postmodernim doista je zapanjujuće »subverzivan« kada se zna da je rasprava objavljena 1979. godine. To je vrijeme ulaska u doba neoliberalnoga kapitalizma kao dominantne ideologije suvremenoga svijeta u doba globalizacije. Lyotard ni u kojem slučaju nije zagovaratelj takve instrumentalne i krajne vulgarne dijalektike odnosa između smisla znanja kao univerzalne »vrijednosti« zapadnjačke civilizacije i njegova kapitalističkoga instrumentaliziranja u robu razmjenjivu na tržištu prema načelima uporabljivosti i korisnosti. Na posljetku, paradoksalno je da Lyotard pokazuje kako samo znanje i tehno–znanosti kao nova ideologija stoje u spremi s državom i transnacionalnim korporacijama. *Postmoderno stanje* je implicitna kritika teorijskoga konzervativizma tradicionalnoga pristupa humanističkih znanosti i obrana samih humanističkih znanosti od »terora« tehno–znanstvenoga diskursa univerzalne pragmatike znanja.

Još jednom: što je ono čudovišno u samome pojmu *postmodernoga stanja*? Ništa drugo negoli to da je ono kako i na koji način se utemeljuje i djeluje potmoderna — neljudsko *par excellence*. Lyotard je opisao stanje u suvremenim društвima, koje više ne određuje ni spekulativni pojam duha, ni dijalektički pojam rada, ni psihoanalitički pojam nesvjesnoga kao paradigmе filozofije i humanističkih znanosti modernoga doba. Ono što određuje to suvremeno društvo jest logika tehno–znanosti u totalnoj vladavini cjelokupnim prostorom–vremenom svijeta (sustava i života). Informacijsko društvo tehnologiski je konstruirana realnost. Ono nema gotovo više ništa s nesvodivošću kulturnih razlika, osim što se poziva na njih u smislu ideologijske legitimacije.³⁵ Logika je tehno–znanosti računalni karakter mišljenja. Proračunljivost i kvantifikacija svijeta sabiru se u načinu funkciranja informacijskih društava suvremenosti. Otuda je Lyotardu filozofijski bilo stalo da ispita rezultate novih pozitivnih znanosti o sustavima upravljanja okolinom (kibernetika), što istodobno stoji u tijesnoj vezi s procvatom informatičkih znanosti i teorija medija i komunikacije s obzirom na pitanje o koristi i šteti takvih novih znanja u raskidu s univerzalnom poviješću ljudskoga roda. Svođenje znanja na računanje (binarni kod) i na pragmatiku jezičnih igara u svim područjima tradicionalno razdvojenih sfera društva i države, politike i kulture iz temelja mijenja status čovjeka u *postmodernome stanju*.

Čovjek nije tek sveukupnost društvenih odnosa, nego je društvo mreža djelovanja subjekata/aktera korporativne strukture znanja. Ono je u svojoj biti tehnologiski prevedivo i uporabljivo za produljenje ljudskoga života kao eksperimenta i igre kapitala–moći u dosezanju krajnjih dosega životne akumulacije.

³⁵ F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London–New York, 2009.

cije snaga. Znanje ne služi čovjeku u usavršavanju njegovih »nekorisnih« spoznajnih moći razlikovanja istine i laži, dobra i zla. Ono služi tome da usavrši mogućnosti totalnoga postvarenja čovjeka u biotehnologiski stroj za reprodukciju života. Čudovišno je, dakle, što je Lyotardova analiza *postmodernoga stanja* istodobno radikaljan put spram posthumanizma i pokušaj spašavanja nesvodivoga ostatka čovjeka s pomoću već iz temelja dehumanizirane umjetnosti moderne i avangarde u njezinome postmodernome preostatku uzvišenoga. Nije li to paradoksalno, štoviše, neočekivano da će jedan teorijski antihumanist na kraju života gotovo do krajnjih granica »konzervativnosti« braniti čast već odavno zastarjeloga koncepta humanizma naspram čudovišnoga rezultata tehno-znanosti u doba posthumanizma s njegovom pohvalom mogućnosti, zbilje i nužnosti stvaranja umjetnoga života i umjetne inteligencije?

Ako je postmoderna kao stanje nova paradigmata kulture, onda je njezina »novost« samo u tome što dovodi do krajnje točke samoizvjesnosti spoznaju da je čovjek dovršen u klasičnome humanističkome razumijevanju stanja stvari. Prema tom shvaćanju čovjek se samoodređuje i samoutemeljuje iz spoznajne djelatnosti subjekta. Čin samoodređenja i samoutemeljenja prepostavlja konstrukciju svega što jest predmetom. A predmetnost predmeta nije »stvar« kojim same stvari postoje u svijetu. To je čin objektivacije svijesti u predmetima kao sredstvima za neku drugu svrhu. Zato je novovjekovna epoha posljednja epoha čovjeka u njegovu rođenju iz duha novovjekovnih znanosti i tehnike. Pozitivan čin samoodređenja i samoutemeljenja istodobno je negativan čin dokidanja njegove moći vladanja samim sobom. Moć nije, dakle, nikakva tek ljudska oznaka raspolažanja životom i smrću Drugoga (čovjeka i prirode), nego čudovišno područje iskršavanja neljudskoga u formi nadzornih društava moderne. O tome najbolje svjedoči imenovanje društva pridjevom industrijsko/postindustrijsko. U oba slučaja riječ je nečem moćnjem no što su neposredni društveni odnosi između ljudi. Što je ovdje nadodređujuće čovjeku kao individuumu nije nikakav kolektivni društveni identitet. Posrijedi je nadodređenost koja proizlazi iz čina proizvođenja samoga društvenoga života. Industrijski i/ili postindustrijski način proizvođenja odlučuje o karakteru društva i odnosa unutar njega. Naravno, to nipošto ne umanjuje povratnu spregu djelovanja čovjeka na promjeni društvenih odnosa. Ali moć proizlazi iz tehnologije vladanja, a ne iz subjekta koji vlada nečime. Heideggerova postavka da je moderno (industrijsko) društvo rezultat subjektivnosti, pokazuje se upravo odlučnom za postmodernu kao *novu paradigmu kulture*.³⁶

Tehnologička priroda suvremenih znanosti u formi nadzornih društava našega doba nije tek skrivena moć vladanja nad čovjekom. Ona je transparent-

36 M. Heidegger, »Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens«, u: P. Jaeger/R.Lüthe (ur.), *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Würzburg, 1983.

na u svim sferama modernoga života i njegovih nadzornih institucija države. Foucault je svoje djelo o arheologiji znanja *Riječi i stvari* završio najavom kraja čovjeka. Pod time je mislio na njegovu zgotovljenost kao bića, kojeg je po najprije određivala klasična *episteme*, odnosno novovjekovna slika svijeta s njegovim postavljanjem u središte. Umjesto postavljanja predmeta djelatnošću uma iz njegove transcendentalne konstrukcije svijeta, život se oslobođa toga da bude objekt znanstvenoga istraživanja subjekta i postaje sam složena struktura odnosa između jezika i mišljenja s onu stranu svake subjektivno-objektivne konstrukcije.

»Čovjek je otkriće za koje arheologija naše misli lako utvrđuje recentni datum. A možda i skori kraj.«³⁷

Koncept humaniteta i humanizma za Lyotarda je povezan s kolektivnim političkim subjektom liberalne demokracije u kapitalističkom poretku. Humanitet se odnosi na područje pripadno svim oblicima društvenosti čovjeka u njegovom političkom, pravnom, kulturnome djelovanju, dok je humanizam metafizička koncepcija čovjeka kao subjekta povijesnoga razvijenja. Čovječnost čovjeka nije nešto apstraktno u svojoj univerzalnosti prema čemu se svaka ljudska zajednica u svijetu mora ravnati u svojim običajima i načinu života. Ako ne postoji nikakva univerzalna povijest ljudskoga roda, već je kulturno određeni prostor-vrijeme života zajednice razlikovni kriterij ljudskosti, tada je pitanje o kraju čovjeka već unaprijed postavljeno iz same nemogućnosti postojanja univerzalne ljudske povijesti. Sa stajališta logike tehnico-znanstvenoga napretka, stvar stoji još radikalnije postavljena. Naime, Lyotard je u analizi statusa i značenja znanosti u postindustrijskim društвima kapitalističkoga Zapada došao do spoznaje o razdvajanju interesa istraživanja iza kojeg stoji država u korporacijskome sustavu kapitalizma i interesa javnog demokratskoga razuma. Privatizacija znanja u korporativnome sustavu kapitalističke proizvodnje dokida temeljne ideje demokracije kao što su pravo i jednakost sudjelovanja u razdiobi općega dobra. Znanost je sredstvo/svrha prosvjetiteljskoga koncepta slobode.³⁸ Ali u postmodernome stanju liberalnih demokracija znanost se ne razvija kao biotehnologijski kapital zajednice, nego od matrice društva odvojenih skupina posjednika znanja i njihovih političkih predstavnika. Legitimnost tehnico-znanosti u društvenom poretku postmoderne demokracije ne proizlazi iz prosvjetiteljske koncepcije humanizma kao univerzalnosti, nego iz posebnoga interesa društvene skupine koja reprezentira opći interes zajednice.

Tako dolazi do nečuvenoga paradoksa Lyotardove analize epistemologije postmoderne. Istodobno se pokazuje neizbjježnim i nužnim sve što omogućuje

37 M. Foucault, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002., str. 403. S francuskoga preveo S. Rahelić.

38 M. Foucault, *Le gouvernement de Soi*, Gallimard-Seuil, Pariz, 2008.

napredak tehno–znanosti, koje sada u napretku svojih istraživanja predvode budućnost čovječanstva. Ali unatoč tome što je prosvjetiteljski koncept univerzalnosti povijesti ljudskoga roda kao »velike priče« vladavine ideje Razuma uzdrman i ne može se nastaviti drugim sredstvima, nema trećega puta u obrani slobode javnosti pred autoritarnim pohodom korporativnoga kapitalizma osim radikalne obrane prosvjetiteljskoga koncepta slobode. Već je u spisu *Postmoderno stanje* Lyotard govorio o procesima *dehumanizacije* i nužnosti *rehumanizacije*. Prvo se dogada u sustavnome djelovanju tehno–znanosti u informatiziranju cjelokupnog života zbog učinkovitosti djelovanja društva i nadzora nad čovjekom i njegovom okolinom. Drugo je normativni koncept i odnosi se na promjenu u komunikativnoj strukturi ljudske slobode podjarmljene djelovanjem države i korporacija kao subjekata/aktera i nositelja legitimnosti znanja. Dehumaniziran je sustav zato što je kapitalizam u svojoj biti vladavina apstraktног rada nad konkretnim, živim radom. Nadomjestivost živoga tehničkim odgovara nadomjestivosti života umjetnim životom. Rehumanizacija, naprotiv, prepostavlja novo određenje pojma slobode djelovanja čovjeka u političkome horizontu liberalne demokracije. U *postmodernome stanju* postalo je čudovišno ono što je isto u razlikama između modernoga (industrijskoga) i postmodernoga (informacijskoga) društva. Radi se o linearnome razvitku ili produljenju u beskonačnost (kao procesa i kao tendencija) stope rasta i profita kapitalizma. Njegova je priroda ili bit u tehničkome subjektivizmu ili nabačaju znanosti kao tehnologike bitka. Humanitet i humanizam, iako Lyotard te pojmove koristi u različitim značenjima, pripadaju eminentno metafizičkome karakteru povijesti kao znanstvene povijesti svijeta, a ne ljudskoga roda ili povijesti duha u spekulativno–dijalektičkome smislu (Marx–Hegel).

U spisu *Neljudsko* čini se kao da je riječ o »epistemologiskome zaokretu« samog Lyotarda. Rekli smo već, upadljivost rezigniranoga i apokaliptičkoga tona u pokušaju spašavanja neke već odavno izgubljene i zastarjele ljudskosti čovjeka pred bezuvjetnim zahtjevom tehno–znanstvenoga napretka, kao da je odredilo mišljenju neki začudan oblik traganja za posljednjim utočištem onog što je najnavlastitije ljudskome. Ali, kako smo vidjeli, u analizi *postmodernoga stanja* kao nove paradigmе kulture, nije bilo uopće riječi o tome da bi Lyotard mogao pripadati nekom vidu tehno–determinističkoga mandarina povijesti, budući da je otvorio mogućnost suradnje jezičnih igara tehno–znanosti i umjetnosti u smislu njihove nesvodivosti. Ipak, ne može se kazati da je promjena perspektive u mišljenju onog nadolazećeg kao čudovišnoga u kojem se stapaju tjeskoba, strah, udviљenje i uzvišenost stvar tek osobnog razočaranja mislioca »samoispunjениm proroštvom«.

Kako otpočinje uvodni i paradigmatski esej »Može li biti mišljenja bez tijela?« iz zbirke *Neljudsko*? Otpočinje začudno — slikom uništenja ili propasti svijeta u budućnosti.³⁹ Ali sada svijet nije tek svijet koji nastanjujemo ovdje.

39 J.-F. Lyotard, »Can Thought go on without Body?«, u: *The Inhuman*, str. 8–9.

Uništenje je totalno i odnosi se na naše mjesto u svemiru. Neprijeporno, ono što Lyotard ocrtava kao jedinu zadaću mišljenja uopće u naše doba izvedeno je iz znanstveno egzaktno dokazanih fizikalnih teorija o kraju sunčeva sustava i nestanku planeta Zemlje. To više nije samo apokaliptički događaj kraja čovjeka na Zemlji, nego kozmički događaj kraja naše galaksije. Na prvi pogled, patetično i ne baš posebno dojmljivo. No, Lyotard je ovom slikom, koja nastanjuje sve naše vizije i slikovne prikaze popularnih znanstvenih tv-emisija, filmova i žanrovske knjiga o Sudnjem danu, a to je inventar postmoderne apokaliptike i pseudomitske svijesti, otvorio problem budućega mišljenja. To mišljenje, svjesno svoje konačnosti u tijelu smrtnika, teži dosegnuti vječnost produljenjem života. »Toplotna smrt« Sunca kroz 4.5 milijardi godina bit će kraj života na Zemlji. Pod tim pojmom podrazumijeva se posljedica drugoga zakona termodinamike, koji tvrdi da zatvoreni sustavi poput svemira prirodno nagnju stanju maksimalne entropije (uravnoteženosti). Na taj se način toplina koju ispuštaju tijela što se u njemu nalaze raspršuje kroz čitav sustav. Nepovratnost tog procesa u kojem toplo prelazi u hladno i kroz kojeg prolazi naše Sunce ima snagu nužnosti i neizbjježnosti. Prema tom znanstvenome predviđanju, a ne onome iz drevnih kalendara Maya, život se pojedinca sada ne orijentira nikako drukčije no što je bila glavna misao Epikurove filozofije: dok sam ja ovdje nema smrti, a dok je smrt ovdje nema mene.

Pitanje preživljavanja čovječanstva stoga proizlazi iz pitanja o njegovu povijesnome smislu. Tehno-znanosti imaju odgovor na to pitanje. On je već dijelom ne samo filozofiskoga, nego ponajprije novog interdisciplinarnoga znanstvenoga pokreta koji se naziva posthumanizmom i transhumanizmom.⁴⁰ Spram neizbjježne eksplozije Sunca, jer smrt ovdje nije, kao što ispravno kaže Lyotard, primjerena riječ, čovjek nastanjen na Zemlji pokušava pronaći odgovor na jedino bitno pitanje: kako nastaviti sa životom čovječanstva? Smrt čovječanstva odnosi se na kraj života u tjelesnome ustrojstvu kakvog poznajemo na kraju biološke evolucije čovjeka. Forma života čovjeka za razliku od svih drugih bića prirode koja nastanjuju Zemlju jest univerzalna forma života uma. No, Lyotard sada posve u duhu hajdegerovskoga mišljenja o četvorstvu (*Ge-*

⁴⁰ Posthumanizam se ne bavi problemom smrti po sebi, već problemom smrtnosti tijela čovjeka kojeg nastoji riješiti produljenjem posthumane forme života kao kompjutorski mogućene virtualne forme egzistencije. Na taj način besmrtnost zadobiva formu tehnički riješenoga problema nadilaženja tjelesne (žive) supstancije prelaskom u robotički načinjen umjetni život kao umjetne inteligencije. Riječ je, dakle, o prevladavanju biološke uvjetovanosti čovjeka kao smrtnika. Besmrtnost predstavlja formu virtualne simulacije života. Transhumanizam, pak, jest pokret koji se bavi pitanjima granica ljudskoga života i utoliko je antropocentrično usmjeren. Ne radi se ovdje o dokidanju čovjeka umjetnim formama života, nego o stapanju s tehnikom kao kiborgizacijom čovjeka. Nanotehnika, neuroznanosti, farmacija i kibernetika čine znanstvenu podlogu za proširenje (*enhancement*) svih mentalnih i fizičkih svojstava čovjeka u procesu usavršavanja njegovih sposobnosti djelovanja u novoj tehničkoj okolini. — O. Krüger, »Die Vervollkommnung des Menschen: Tod und Unsterblichkeit im Posthumanismus und Transhumanismus«, www.eurozine.com

viert) zemlje i neba, bogova i smrtnika, mišljenju pridružuje tijelo u emocionalnome i kognitivnome iskustvu, smještajući ga uz ono navlastito ovozemno. Čovjek sa svojim mišljenjem i tijelom pripada zemlji i ne može se jedno odvojiti od drugoga. Taj metafizički sklop je za Lyotarda nerazoriv, čak i u stanju svih njegovih preobrazbi s kojima smo danas suočeni u novim eksperimentima tehnno–znanosti s razbijanjem šifre genetskoga koda čovječanstva. Što će preživjeti od čovječanstva za Lyotarda jest upravo temeljni problem mišljenja nadolazećega. Tehno–znanosti rade na tome da produlje život prevladavanjem biološke uvjetovanosti čovjeka u formi umjetne inteligencije kao posthumano–ga »tijela«.

To je ono čudovišno, ono što Lyotard naziva *neljudskim*. Spram toga se odnosi radikalno kritički do svojevrsnoga otpora svodenju života na programiranost tehnologijom. Sada se može vidjeti da je (ne)sukladnost između tehnno–znanosti i umjetnosti i njihovih različitih jezičnih igara, s obzirom na strukturu razmatranja u spisu *Postmoderno stanje*, dovedena do krajnje točke usijanja. Nije li zapravo Lyotard ovime potkopao vlastitu prodornu analizu nove paradigmе kulture i postao tradicionalni konzervativni humanist? Pitanje o neljudskome nije drugo negoli pitanje o zadaći umjetnosti koja jedino može očuvati nesvodivost života u navlastitome neračunalnome karakteru mišljenja upućivanjem na ono nadilazeće svakom tehnno–znanstvenome projektu prevladavanja ljudskosti.

»Sumnja koju odaju (u oba smisla te riječi) je jednostavna, premda je dvostruka: što ako se ljudska bića, u humanističkome smislu, prisilno nalaze, u procesu postajanja neljudskim (to je prvi dio)? I (drugi dio), što ako neljudsko nastani sve ono što je 'svojstveno' čovječanstvu?«⁴¹

Neljudsko nije puka negacija ljudskoga u smislu neke čudovišne okrutnosti koja pridolazi iz »neljudskoga svijeta«. Na posljetku, pojам svijeta s kojim danas operiramo u doba globalne znanstveno–tehnologische civilizacije, dokida razlikovanje humanoga–animalnoga–tehničkoga. Ono čudovišno pritom nije novomedijski nadomjestak za uzvišeno, nego se radi o prevladavanju estetske razdvojenosti ljepote i uzvišenosti u svijetu koji je već po svojim bitnim svojstvima ušao u *posthumano stanje* (*posthuman condition*). Lyotard samo razvija svoje postavke o načinu artikulacije moći tehnno–znanstvenoga diskursa i odnosu suvremene umjetnosti spram posthumanoga stanja. Tako je razlikovanje dva oblika neljudskoga zapravo razlikovanje unutar same dvoznačne uklopljenosti tehnno–znanosti u svijet sustava i svijet života. Prvi je oblik sam pojam »razvitka« kojim se kapitalizam služi da bi ideologiski opravdao svoje »ljudsko« lice. »Razvitak« se ogleda u beskrajnome napredovanju tehnologije i inovacija u svakodnevnome životu društava zbog podizanja »kvalitete života«. Le-

41 J.-F. Lyotard, »Introduction: About the Human«, u: *The Inhuman*, str. 2.

gitimnost je kapitalizma zapravo ideološki čudovišna varka. Pod pojmom »kvalitete života« misli se na posjedovanje stvari koje čovjeku uljepšavaju svakodnevnicu (dizajn) i omogućuju mu subjektivni osjećaj materijalnoga blagostanja. No, »kvaliteta života« je upitna stoga što se istodobno tehnico-znanstveni razvitak kapitalizma podudara s pustošenjem izvora energije i uništavanjem okoline Drugi je oblik neljudskoga ono što posthumanizam/transhumanizam suvremenih bioznanosti smatra najvećim dostignućem čovječanstva uopće — umjetna inteligencija i umjetni život.⁴² U ime napretka kapitalizam podjarmljuje čovjeka u njegovoj nadjubljoj slobodi osobe na taj način što sve alternative, koje se suprotstavljuju preobrazbi čovjeka u stvari, isključuje kao »reakcionarne« i »konzervativne«. Razvitak nadilazi ljudske granice i postaje sam sebi svrha. Tako se zapravo pokazuje da znanost ne služi usavršavanju čovjeka kao bića nesvodiva na materijalno i na stvari u njihovoј moćnoj objektivnosti. Naprotiv, čovjek služi znanosti kao eksperimentu stvaranja novoga zbog fatalne vjere u novo koje je nužno uvijek bolje negoli ono što mu je pretvodilo.

Međutim, ovdje se uopće ne radi o povratku nekoj izvornoj nedužnosti »prirode čovjeka« u humanističkome konceptu prirode i čovjeka. Problem koji Lyotard nije ipak radikalno razvio u cijeloj svojoj misaonoj arhitekttonici *Neljudskoga* jest sljedeći paradoks. Humanizam kao metafizički usud novovjekovne povijesti, koja se u *postmodernome stanju* dovršava, nije ništa drugo negoli kraj čovjeka i kraj povijesti stoga što je rezultat subjektivnosti kao apsolutne konstrukcije »svijeta«. Čudovišno kao bezavičajno (*unheimliche*) dogada se postavljanjem čovjeka u subjektnocentrični položaj konstrukcije svijeta. Na taj način je jedino moguć humanizam. Zato je on metafizički usud novovjekovne epohe. Napuštanjem zemlje kao iskonskoga mjesta rođenja i ukorijenjenosti (*Ur-Erde*) i planetarnim lutanjem bez pribježišta posvuda i nigdje više ništa nema svoj temelj i svoj izvor. Antihumanizam je samo početna točka samoprevladavanja čovjeka kao subjekta podjarmljivanja Drugoga. Da bi se moglo govoriti o neljudskome kao čudovišnome u smislu opasnosti koja prijeti ljudskome, mora se napustiti svaki oblik dualizma svjetova — onog sustava i onoga života. Drugim riječima, iako je Lyotard hajdegerijanski nastavio s opisom onog što se događa u posthumanome stanju sa Zemljom i čovjekom kao objektom tehnico-znanosti, nije mogao ipak preskočiti bezdan između razdvojenosti znanosti i umjetnosti kao modela za umjetni život i modela za izvorni događaj života. Ni u kojem slučaju se ne smije poći od toga da u Lyotardovim refleksijama o neljudskome postoji iracionalni otpor razvitku suvremenih tehnico-znanosti. Posve je suprotno slučaj. Otpor, naime, proizlazi iz nečeg s onu stranu pitanja razvitka ili ne-rазвитка. Radi se o pitanju o smislu života ako mišljenje može nastaviti postojati izvan tijela u formi umjetnoga života i um-

42 J.-F. Lyotard, isto, str. 2–3.

jetne inteligencije? Jednostavno, radi se o istom problemu kao i u *Postmodername stanju*: može li se uspostaviti heteromorfija jezičnih igara i paralogijski društveni konsenzus između znanosti i umjetnosti odnosno tehnico-znanstvenoga diskursa posthumanizma i filozofiske nesvodivosti umjetnosti kao posljednjeg utočišta mišljenja neprikazivosti onog što jest? Zato taj ton rezignacije u pitanju: a što ako neljudsko nastani ono sve preostalo što je čovjeka od ikona odredivalo kao smrtnika u svojoj konačnoj i jednokratnoj slobodi autentične egzistencije?

Mogućnost mišljenja bez tijela za Lyotarda je, doduše, mogućnost koju tehnico-znanosti ozbiljuju u svojim istraživanjima umjetnoga života i umjetne inteligencije kao besmrtnosti kibernetički proizvedenoga tijela u formi stroja poput kompjutora Halla iz Kubrickova filma *Odiseja u svemiru 2001*. Mišljenje pripadno tom načinu života odgovara binarnome kodu. Prema njemu je načinjen kompjutorski sustav digitalizacije. To je programirani tehnički jezik ili mišljenje kao matematičko-logička operacija rješavanja problema u okolnome svijetu. Ali ono što je nesvodiv ostatak ljudskoga za Lyotarda se ne može programirati. To je područje koje je, kako se Lyotard referira na Husserla, horizont otvorenosti, *noema*, ne-konceptualni monogram.⁴³ Model za to je refleksivno suđenje (Kant) u kojem estetsko nadilazi logičko time što mišljenje u živome tijelu predstavlja otvorenost vizije i slušanja. Oko i uho nisu automati. Mišljenje u vizualnome kodu nadilazi slikovnu reprezentaciju tijela kao slike. Oko vidi iza granice tijela, a uho sluša treptaj svijeta u glazbi sfera. U jednoj pjesmi upravo Borges kaže za glazbu — *ta savršena simetrija svemira*. Što je Lyotard suprotstavio binarnome kodu tehnico-znanstvenoga jezika virtualne realnosti kao mjesta događanja onog imaterijalnoga i otuda neljudskoga? Taj nesvodiv ostatak ljudskosti jest u tijelu. Ono nije stvar niti je objekt znanstveno-tehnologische konstrukcije posthumanoga tijela. U tijelu kao živome tijelu čovjeka mišljenje je moguće samo kao događaj preklapanja s cijelim područjem doživljaja. Patnja ili osjećaj boli života samoga tijela pripada smrtnicima i stoga je ljudsko ono što misli i pati. Početak etike kao normativne vrijednosti života jest u su-patnji s Drugima. Pisanje i slikanje najbolje pokazuju tu dimenziju mišljenja neprikazivosti stvari. Ne radi se naprosto o procesu označavanja nečeg izvan svijesti jer je svaka svijest, kako tvrdi fenomenologija, intencionalna. Ovdje je slučaj o tragu koji dolazi iz otvorenosti mišljenja neprikazivosti stvari, o događaju s onu stranu računalnoga karaktera mišljenja. Bez tjeskobe kojom ništa dolazi u zaprepašćujućem susretu s čovjekom, kada jezik postaje praznom šutnjom a mišljenje bez tijela u formi umjetnoga života kao umjetne inteligencije stoji jedinom alternativom za budućnost, svijet postaje indiferentnom dosadom neljudskoga. Lyotard u tome vidi bitnu nemogućnost razdvajanja mišljenja i tijela kao života u svojoj izvornoj vremenitosti.

43 J.-F. Lyotard, isto, str. 15.

Patnja mišljenja proizlazi iz patnje svijeta. To se događa u susretu između izvanjskoga i unutarnjega svijeta. Nesvodivost ljudskoga na čistu inteligenciju stroja i binarni kod tehno–znanosti krhko je i istodobno veličajno popriše događanja onog što je čovjeku najbliže i istodobno najudaljenije. Posljednji argument Lyotarda protiv podjarmljivanja mišljenja pod neljudsku umjetnu inteligenciju posthumanog sklopa tehno–znanosti jest onaj da posthumana tijela nisu rodno/spolno određena, jer je spolnost paradaigma ljudskosti i mjesto nesvodive razlike, dakako, ne u esencijalističkome smislu vječne potlačenosti Drugoga kao žene.⁴⁴ Gdje je posljednje mjesto otpora redukcionizmu života kao umjetne tvorevine računalnoga stroja i bioznanstvene produkcije novoga bića? Za Lyotarda je to mišljenje neprikazivoga u uzvišenome u umjetnosti. Umjetnost je od samoga početka novovjekovnoga humanizma, a osobito radijalno u pokretima povjesne avangarde prve polovine 20. stoljeća, tematizirala neljudsko kroz udivljenje i prepast pred tehničkom konstrukcijom svijeta. Dovoljno je spomenuti samo Duchampa i Maljevića u slikarstvu, Kafku u književnosti, Becketta u kazališnoj umjetnosti, Schönbergovu atonalnu glazbu, arhitekturu Courbisiera, filmsku umjetnost Fritza Langa i njegov paradigmatiski uradak *Metropolis*.

Lyotardova postmoderna estetika na tragu Kantova pojma uzvišenosti ponajprije nastoji razumjeti aporije moderne umjetnosti i avangarde kao njezine radikalizacije. Nemogućnost sukladnosti razuma i uma, forme i gubitka forme označava nemogućnost univerzalnosti posredujućeg mišljenja.⁴⁵ Nestankom instancije pomirenja između dvojstva intelektualnoga i osjetilnoga u modernoj je umjetnosti vidljivo u slučaju njezine autonomije. Ona se nužno razumije kao proces pročišćenja forme. Apstraktno slikarstvo u pročišćenju slike od ikonografski zadanoga sadržaja slike i pjesništvo Mallarméa kao svodenje jezika na tekst koji sam sebe omogućuje, primjerice, pokazuju da je već taj čin samoutemljenja u praznom središtu slike i jezika negativna sloboda bez koje se ne može dogoditi novo iskustvo vremena. Zato je svaka estetika uzvišenoga negativna estetika. Lyotard povratak Kantu opravdava analogijski pobjedom tehno–znanstvenoga načela čistoga uma nad svjetom fenomena, konstrukcijom predmeta kao uvjeta mogućnosti stvaranja umjetnoga života i umjetne inteligencije. Uzvišeno jest ono što je u modernoj i avangardnoj umjetnosti iskustvo čudovišnoga. Rimbaud u *Sezoni u paklu* ljepotu posjeda na koljena da bi je izvrijedao, Duchamp svojom slikom *Fontana* ironijski pokazuje da je estetski ob-

44 J.-F. Lyotard, isto. str. 20. Tom se argumentu suprotstavlja upravo postfeministički tehnodeterminizam Donne Haraway s programatskim stavom o kiborgu kao biću čudovišnoga dokidanja povjesne metafizike potlačenosti žene. Vidi: Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Woman: The Reinvention of Nature*, Routledge, London–New York, 1991.

45 Peter W. Zima, *Ästhetische Negation: Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry und Lyotard*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005., str., 153.

jekt *ready made* u kojem svaki predmet, neovisno o njegovu simboličkome značenju, postaje umjetničko djelo stoga što sam svijet više ne počiva na ideji ljepote, već na načelima tehno–znanstvene konstrukcije. Kada je, dakle, nemoguće više pomiriti zahtjeve razuma i uma s nesvodivim područjem važenja estetskoga doživljaja u čistoj osjetilnosti, sve je na tome da se prizna kako je ta nemogućnost jedina nužnost razdvajanja dva usporedna svijeta (sustava i života). Estetika uzvišenoga ima zadatak očuvati modernu/avangardnu umjetnost u posthumanome stanju kao mjesto nesvodiva ostatka mišljenja neprikazivoga. Budući da nije riječ o rasporu ili rezu između onog istog u razlikama, dakle postmoderna nije epoha, već stanje, problem vremenitosti pokazuje se središnjim u umjetnosti našega vremena.⁴⁶

Ali da bi se moglo s toliko povjerenja, čak i pretjerane apokaliptičke vjere u spasonosnu moć nove umjetnosti, govoriti o uzvišenome u umjetnosti kao estetici oslobađanja od ljepote i čudovišne funkcionalnosti svijeta koji nastanjujemo ovdje i sada, potrebno je promisliti koja je posljednja svrha tehno–znanstvene logike dosezanja besmrtnosti tijela s pomoću umjetnoga života i umjetne inteligencije. Lyotard za ono ljudsko, sve ono što jest autentično i izvorno, sve ono što jest istinski novo i jednokratno u svojoj neponovljivosti, koristi sinonimne izraze, dakako, s različitim filozofijskim podrijetlom u kontekstu suprotstavljanja istome tehno–znanstvenoga napretka. To su heterogenost, djelo, figuralnost, događaj, nesvodivo, uzvišeno. Njihovo je temeljno načelo — razlika/razluka (*différence/différend*). Za razliku od Derridae i njegova mišljenja dekonstrukcije temelja zapadnjačke metafizike, Lyotard misli razliku/razluku kao nepremostivi ras–por ili ras–tvorenost dvaju svjetova. Razlika izvire iz čudovišnoga mjesta bez temelja.⁴⁷ Ako s onime što jest neljudsko u samome karakteru tehno–znanstvenoga napretka dolazi do gubitka mišljenja razlike, ako se istiskuje sve što je različito u ime homogenosti i uniformnosti računalnoga mišljenja stvari, tada je nešto najčudovišnije uopće ovdje na djelu.

Mišljenje uvijek upućuje na kritičku odgovornost subjekta/aktera u procesu kojim se odvija složena procedura događanja u javnosti. S druge strane, tehnički svijet računala i njima pripadnoga načina mišljenja poznaje samo nove zadatke koje rješava s uspjehom ili ih uopće ne rješava. Razlika je već u cilju ili svrsi između dva svijeta — ljudskoga i neljudskoga. Nadalje, razlika je i u konceptu vremenitosti. Umjetnost u vremenu nastoji pronaći skrivenu zagonetku vlastite događajnosti i smisla. Tehno–znanosti žele riješiti zagonetku vremena njegovim svođenjem na matematičko–fizikalni problem. U tome je neizmjerna udaljenost svijeta sustava i svijeta života. Kad se vrijeme ne misli kao apstraktna veličina ili kao poredak uvjeta mogućnosti gibanja mase, ener-

46 J.–F. Lyotard, »Newman: The Instant«, u: *The Inhuman*, str. 78–89. i »The Sublime and the Avant–Garde«, u: *The Inhuman*, str. 89–107.

47 J.–F. Lyotard, *Témoigner du différend*, Osiris, Pariz, 1989.

gije i informacije u prostoru, neovisno o tome shvaća li se to iz klasične mehaničke ili paradigmе kvantne fizike i opće teorije relativnosti, tada preostaje nešto živo i nesvodivo na tehničke pojmove i jezik. To je jezik umjetnosti u njegovim svjetotvornim mogućnostima razlike/razluke spram drukčijeg svijeta sustava. Neljudsko je, na posljeku, dokidanje jednokratne i neponovljive vremenitosti — događaja trenutka. Misao bez tijela kao jedinstva uma i osjećaja u svijetu može, doduše, nastaviti i bez čovjeka. To je Lyotardu jasno. Posthumanizam/transhumanizam suvremenih bioznanosti napreduje u tom smjeru. Robotika i nanotehnologije omogućuju stvaranje savršenijeg, a to znači, otpornijeg tijela na sve promjene okoline. Međutim, misao je utjelovljena u živo »meso« svijeta. Ona ne živi izvan svijeta i ne nastanjuje »prazno nebo«. Misao je ovdje, vezana uz tijelo poput njegove aure.

Predanost mišljenja nadolazećem događaju nikad ne može biti izvjesnost računalno isporučene stvari zgotovljene za akciju u složenom svijetu mogućnosti, koje se ne moraju uopće ozbiljiti. Štoviše, i sam takav svijet može potonuti u bezdan ništavila. Ali tu se ne radi o apokaliptičkome događaju kraja svijeta niti o neizbjježnoj vremenski fiksiranoj kozmičkoj apokalipsi našega dijela svemira. Lyotardova je estetika uzvišenoga ponajprije politika otpora u samome životu kao umjetničkome događaju svijeta. U tome je razlika između umjetnosti i tehno–znanosti. Svijet kao umjetnički događaj je iskustvo heterogenosti i razlike/razluke spram svijeta kao totalne konstrukcije iz duha tehno–logike.⁴⁸ Problem besmrtnosti i vječnosti otuda nije uopće pitanje mogućnosti preživljavanja čovječanstva u formi virtualne umjetne inteligencije, nego ponajprije pitanje smisla života u horizontu kraja čovjeka i zadaće umjetnosti. Iako se čini da je Lyotardov pokušaj spašavanja ljudskosti u krajnjem proturječju spram postmoderne kao nove paradigmе kulture s onu stranu humanističkoga pojma vrijednosti, kako smo pokazali, riječ je o paradoksalnoj nužnosti kao mogućnosti drukčijeg mišljenja izvan svodenja bitka i vremena na događaj vječne aktualnosti tehno–znanstvenoga projekta novovjekovnoga svijeta.

Da bi umjetnost očuvala to mjesto razlike/razluke u već posve koloniziranoj svijetu od zahtjeva učinkovitosti i performativnosti tehno–znanosti, ona mora prijeći u postmetafizičko okružje događaja nesvodiva ostatka »ljudskosti«. To je okružje otvorenosti suigre čudovišnoga u virtualnom svijetu novih medija i života kao fantazije koju u realnost ne pretvaraju tehno–znanosti, nego sama umjetnost čuva prostor–vrijeme neizvjesnosti nadolazećega događaja. Heidegger je modernu umjetnost sagledao iz vremenske ekstaze budućnosti protiv svake samorazumljive usidrenosti umjetnosti kao života u »svoje« vrijeme. Lyotard se gotovo na istovjetan način usmjerio onom jedino bitnome. Nai-me, da bi jedino pravo filozofjsko pitanje našega vremena moglo opravdati ta-

48 J.-F. Lyotard, »The Sublime and the Avant–Garde«, u: *The Inhuman*, str. 106–107.

kav status — pitanje o kraju čovjeka i zadaći umjetnosti — ono mora u svojem pitanju umjesto pomirenja s onime neizbjegnim što nadolazi iz sadašnjosti i proteže se u budućnost okrenuti tijek povijesti. Sada je pitanje o kraju čovjeka i zadaći umjetnosti pitanje o smislu posthumanoga stanja i zadaći mišljenja kao nesvodiva ostatka onog ljudskoga protiv čudovišno neljudskoga, suviše neljudskoga.

Na kraju eseja *O ljubavi* José Ortega y Gasset piše:

»Živimo u vrijeme univerzalnoga sumraka. Čitav jedan dio svijeta umirući tone obasjan svečanom agonijom. Već dotiče užarena plamena kugla hladan, zeleni rub svojeg nemirnoga groba. Ali ipak ostaje tračak svjetlosti...«⁴⁹

*Lo sol sen va e vien la sera;
non v'arrestate ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non s'annera -*

*Sunce zalazi, dolazi večer
Ne zaustavite se tu, već hod promatrajte
sve dok i zapadno obzorje ne potamni.«⁴⁹*

170

Besmrtnost i vječnost u svečanoj agoniji apokalipse tijela?

49 José Ortega y Gasset, *O ljubavi: meditacije*, Svjetlost, Sarajevo, 1989., str. 35. S njemačkoga preveo S. Marojević.

Boris Groys

Uvod u anti-filozofiju

Martin Heidegger

171

Jedan od malobrojnih tekstova ovog stoljeća, u kojima se o umjetnosti govori u najvišem tonu, jest *Izvor umjetničkog djela* Martina Heideggera: a u određenom smislu, koji u nastavku još valja razjasniti, visoki tonovi, koji su se od početka avangarde mogli razabrati u umjetničko-egzegetskom diskursu, srođni su tonu tog Heideggerova spisa. Moderna umjetnost svjesno je pokušala izmaknuti tradicionalnim kriterijima vrednovanja, klasificiranja i projenjivanja, započevši prezentirati nove forme, za koje nije bilo uzora, prema kojima bi se te forme mogle mjeriti. Na taj način moderna umjetnost ne samo da se etablirala onkraj dobra i zla, nego i onkraj lijepog i ružnog, majstorskog i laičkog, ukusnog i neukusnog, uspjelog i neuspjelog itd. Moderna umjetnost prelazi ili zaobilazi čak i tradicionalno razlikovanje između umjetnosti i ne-umjetnosti. Na taj način ona izmiče pred područjem važenja estetskih zakona, koji su nekoć dopuštali da se sudi o pojedinačnom djelu. Želja da se izbjegne sud drugih daje, međutim, u pravilu naslutiti zločinačku namjeru. Tamo gdje se ne mogu donijeti sud ni prosudba, tj. tamo gdje zakazuje zakon, vrebaju opasnost, zločin i nasilje. Pitanje je samo koje su prirode ta opasnost i to nasilje.

Anti-avangardistička, anti-modernistička kritika vjerovala je od samog početka da se ta opasnost prepoznaje u samoafirmaciji i ovladavanju tržištem, svojstvenim modernom umjetniku. A nasilje, koje je tu opasnost učinilo opasnom, dijagnosticirano je kao moć mode i manipulacija javnog mnijenja, što ih dopuštaju moderni mediji — u prvom redu tu se zacijelo mislilo na tiskovine. Moderna umjetnost okarakterizirana je kao djelo nekolicine šarlatana, pohlepih za senzacijama, koji propovijedaju novo da ne moraju biti usporedivani sa starim. Prvotna procjena umjetničke avangarde, uzgred, historijski uopće nije

prevladana — i pojavljuje se, unatoč površinskoj etabliranosti moderne umjetnosti, svako malo u različitim varijantama.

Teorija sklona modernoj umjetnosti najčešće je, međutim, sasvim drukčije interpretirala to izbjegavanje kritičkog suda: ne kao svjesnu, komercijalnu strategiju, nego kao djelovanje neodoljive unutarnje prisile, koja umjetnika — i protiv njegove volje — dovodi do toga da čini ono drugo, novo, zločinačko, opasno. Na mnogim mjestima tražilo se uzroke te prisile: osobna trauma, ne-svjesno ili pritisak društvenih odnosa. Kod svih takvih izlaganja, koja su opravdavala modernu umjetnost, neizbjježno je nastajao visok ton umjetničke kritike, jer snaga, koja je umjetnika navodno savladavala do te mjere da bi ga transponirala onkraj svih kriterija svjesne prosudbe i bacila u ekstazu apsolutno novog, morala se nužno opisivati kao snaga koja gotovo božanski, nadmoćno ovladava njime. Umjetnik se na taj način iz zločinačkog prevaranta funkcionalno mijenja u pasivnu žrtvu, koja je neraspoloživo činila vidljivim.

172

Takve interpretacije koriste se, doduše, visokim tonom, ali najčešće nisu osobito uvjerljive: One ne mogu rasvijetliti zašto bi umjetnik, kad njime ovlađa tobože neodoljiva unutarnja snaga, nužno morao stvarati novo. I tako se vraćamo prvotnom, skromnijem, skeptičnjem objašnjenju: Zahtjevi tržišta, vanjski — a ne samo unutarnji — socijalni i medijalni pritisak prema inovaciji, mudra komercijalna strategija. Pritom je još Adorno u svojoj *Estetičkoj teoriji* uspio pokazati da priznavanje takvih »Niskih« izvora modernog umjetničkog djela za posljedicu nužno ne moraju imati njegovu moralno–estetsku osudu: Upravo *relativno* sudioništvo moderne umjetnosti i zakona tržišta dopuštaju joj, prema Adornu, da zauzme kritičku poziciju spram zbivanja na tržištu. Jer je moderna umjetnost sama iskusila okrutnost tržišta, ona kroz ostenzivnu nepomirljivost svojih inovacija može stjecati i demonstrirati vlastitu snagu. Tako visok ton kod Adorna doživljava određeno hlađenje. U isti mah, on se, međutim, ne gubi dokraja: Svemoć tržišta Adorno opisuje u tako drastičnim tonovima, da samo tržište pritom postaje onom gotovo božanskom silom, koja ovladava umjetnikom, čini ga žrtvom — a sama sebe na taj način pokazuje svijetu.

Ono što je u Heideggerovu spisu *Izvor umjetničkog djela* posebno zanimljivo sastoji se u tome da u njemu visok ton moderne umjetničke egzegeze doživljava maksimalnu visinu — a u isti mah ta se umjetnička egzegeza od teorije tržišta razlikuje mnogo manje nego što bi to čovjek isprva pomislio. Na prvi pogled heideggerovska argumentacija slijedi prisnu strategiju moderne umjetničke apologetike: »Bitno« umjetničko djelo nastaje, prema Heideggeru, iz unutarnje prisile, iz unutarnje nužnosti — ne iz vanjskog proračuna. Ali sila, koja umjetniku diktira djelo, takva je da prisilu prema inovaciji čitatelju čini neposredno plauzibilnom: a to je vrijeme. Od vremena ionako očekujemo da neprestance sa sobom donosi promjene i inovacije. I tako smo smjesta

spremni priznati da umjetnik, ukoliko želi slijediti vrijeme, nužno mora proizvesti nešto što prije toga nije bilo viđeno.

Tako nas je historizam hegelijanskog tipa oduvijek trenirao da mislimo: Svako vrijeme ima vlastite običaje i zakone ukusa — na taj način stvaraju se određene kulturne epohe. Te kulturne epohe smjenjuju se tijekom povijesti — u skladu s time smjenjuju se i umjetnički stilovi. Svaka epoha ima vlastite kriterije prosudivanja. Nova epoha neizostavno zahtijeva novu umjetnost. Tradicija, naprotiv, uvijek pripada drugom, prošlom vremenu — i iz tog razloga ne smije odrediti aktualni ukus. Ta historicistička argumentacija čini se plauzibilnom — a mnogo je pomogla i etabliranju moderne umjetnosti. Tu argumentaciju Heidegger, međutim, ne samo da ponavlja, već je bitno i mijenja, jer Heidegger je spoznao fundamentalnu slabost te argumentacije: Sadašnjost ne može biti povijesna epoha, kao što su to epohe prošlosti, jer sadašnjost nema vlastita epohalnog trajanja, već predstavlja tek letimičan prijelaz s prošlosti na budućnost.

Naravno da Heidegger u smislu tradicionalnog historizma piše da grčki hram ili rimski zdenac primjerno prikazuju prije svega povijesno postojanje dotičnih naroda. On naglašava da umjetničko djelo živi isključivo u epohi svog nastanka — a kasnije, u muzejima, njime se upravlja samo još kao mrtvima, arhivskim, postpovijesnim dokumentom, kojem nije više svojstven nikakav izvoran odnos s istinom. Tako će Heidegger opisati grčki hram: »Hramska zdanje oko sebe će tek spojiti, a u isti mah i skupiti jedinstvo svih putanja i odnosa, u kojima rođenje i smrt, nevolja i blagoslov, pobeda i sramota, izdržljivost i propast — za ljudsko biće tek zadobivaju lik njegova usuda. Vladajuća daljina tih odnosa svijet je tog povijesnog naroda. Iz njega i u njemu on će se tek vratiti sebi samome, kako bi ispunio svoje određenje.« (str. 37)

Visok ton, koji se ovdje čuje, jasno će, međutim, popustiti, kad će biti riječ o muzealnoj umjetnosti. »Tako onda djela sama stoje i vise u zbirkama i na izložbama. Ali, jesu li tamo po sebi, kao djela koja sama jesu, ili tamo nisu više do predmeta umjetničkog pogona? ... Službena mjesta preuzimaju njegovanje i održavanje djela. Umjetnički znalci i prosuditelji bave se s njima. Trgovanje umjetninama brine za postojanje tržišta. Istraživanja povijesti umjetnosti učinit će djela predmetima znanosti. Ali, susrećemo li mi u toj raznolikoj djelatnosti sama djela?« (str. 35/36) Odgovor na to pitanje lako je pogoditi: Ne, jer »svijet postojećih djela se raspao. Pristup svijetu i raspad svijeta ne mogu se poništiti. Djela nisu više ona koja su bila. Ona su sama, doduše, ta, koja ovdje susrećemo, ali ona sama su ona, koja su bila (...) Otad ostaju samo takvi predmeti.« (str. 36) Muzealna umjetnost nije, dakle, bitna umjetnost za našu sadašnjost, a ne može to nikad ni postati, jer uvijek već pripada prošlosti i s njom je iznutra potonula — iako njen mrtvi, vanjski lik iz znanstvenih i komercijalnih razloga i dalje ostaje vrijedan čuvanja.

Unatoč tom historicističkom, romantičnom i anti-klasicističkom pristupu Heideggeru se, kao što smo rekli, ne radi samo o tome da još jednom ponovi frazu o umjetnosti koja pripada svom vremenu i s njime se treba promijeniti. I zaista: Iskustvo, što ga je moderna umjetnost stekla od početka avangarde naovamo, pokazuje da se pritom radi o umjetnosti, koja ne odgovara upravo kriterijima svoga vremena, koja ne pristaje upravo svome vremenu. Moderna umjetnost stvara se protiv važećeg suvremenog ukusa — a ne samo protiv ukusa prošlosti. Tako se moderna umjetnost ne mijenja s vremenom, već protiv vremena, ili barem prema drukčjoj vremenskoj logici od vladajućih predodžbi o umjetnosti i povijesnog postojanja naroda. Moderna umjetnost zove se, doduše, modernom, ali je strana vlastitoj epohi. Iz tog razloga kod promatrača se javlja sumnja da je ona, kao i muzealizirana umjetnost prošlosti, samo stvar umjetničkog tržišta i znanosti o umjetnosti — a ne pokazuje aktualan odnos prema »živoj sadašnjosti naroda«. Da raspršimo tu sumnju, potreban nam je odlučno visok ton.

174

A Heidegger koristi taj ton, jer, kao što će relativno brzo postati jasno, želi opravdati modernu umjetnost. Ako se mnogo toga preskoči, a ponešto i pojednostavi, ali se ipak i pokuša ostati vjeran temeljnoj intenciji teksta, može se reći da Heidegger moderno umjetničko djelo ne pripisuje ni prošlosti, ni sadašnjosti, nego budućnosti. Heideggerova umjetnička teorija u tom je smislu radikalno futuristička. Bitan umjetnik za njega je onaj, koji je otvoren za ono što dolazi, za nadolazak budućeg — i može naslutiti budućnost, koja će zamjeniti sadašnjost. Pritom Heidegger od budućnosti — a u tome se slaže s većinom svojih suvremenika (tekst datira iz 1935/36. godine) — očekuje više mijene nego postojanosti, više loma nego kontinuiteta, više događaja nego tromosti.

Heidegger umjetnost definira kao »stavljanje—sebe—u—djelo istine«, kao izvoran i genuin način samoneskrivenosti bitka, koje se može usporediti jedino s osnivanjem države, bitnim žrtvama i pitanjima mislioca (str. 62); ali ne i sa znanošću, jer znanost se bavi onime što uvijek već jest — a umjetnost, kao i osnivanje države ili religijotvorna žrtva, onime što dolazi, što se tek naviješta, što će se etablirati možda tek u budućnosti. Bitan umjetnik uzmožan je pogoditi ono buduće — i svojim mu djelom prokrčiti put: »Upravo u velikoj umjetnosti, a samo o njoj je ovdje riječ, umjetnika spram djela ostaje nešto ravnodušno, gotovo kao neki prolaz za postanak djela, koji u stvaranju uništava samog sebe.« (str. 35) Istinski umjetnik je pasivan. Ali radi se o posebnoj vrsti pasivnosti, koja otvara vrata najmoćnijoj vladavini bitka, odnosno, drugim riječima, potajice odvijek vladajućoj, ali većini ljudi skrivenoj svjetsko-povijesnoj tendenciji. Iz tog razloga umjetnost je »uzrokovanje slobode«. (str. 77) Uzor za to pronalazi se opet u Grčkoj: »Što se ubuduće zove bitkom, (tada) je mjerodavno stavljeno u djelo.« (str. 79)

Samoneskrivenost bitka ili samoobjava istine u umjetnosti čini umjetnost proročanskom. Pritom umjetnost ni u kojem slučaju nije slijepa — ili samo izvan sebe. Umjetnika, doduše, savladava snaga bitka — ali on dopušta biti savladanim. Pasivnost zapadne umjetnosti sa svoje je strane strateška, a time i aktivna. Umjetnost nam pokazuje budućnost — ali ona je u isti mah uzrokuje. U tom smislu umjetnost je početna, jer stoji na početku povijesti, koju još valja doživjeti. Moderna umjetnost, dakle, jednako malo spada u sadašnjost, kao što u sadašnjost spada i klasična umjetnost — ona spada u buduće epohe. Heidegger klasični historizam proširuje za budućnost — i opravdava modernu umjetnost posredstvom tog proširenog pojma historizma.

Određenje umjetnosti kao objave i uzrokovanja istine budućeg bitka umjetnosti zasigurno priskrbljuje najvišu pohvalu, kojoj je filozof, od kojeg zanimanje zahtijeva da poglavito brine za istinu, uopće u stanju. Ta formula označava najviši mogući ton, kojim se može govoriti o umjetnosti, pri čemu se tim tonom, kao što smo već rekli, može govoriti samo o »bitnoj« umjetnosti. Samo je bitna umjetnost ta, koja se ne može podvrgavati kritici, prosudbi ili znanstvenoj analizi, jer početno, izvorno pokazuje buduću istinu — i time stoji iznad sadašnjeg: »O stvarnom u djelu ne može se uočavati ništa, dokle god se čisto stajanje u sebi tog djela nije jasno pokazalo. Ali, je li djelo ikad pristupačno po sebi? Da bi to uspjelo, bilo bi nužno da se djelo izmjesti iz svih odnosa spram nečeg što predstavlja nešto drugo od njega samog, ne bi li moglo počivati samo za sebe na sebi.« (str. 35) Tek kad je umjetničko djelo oslobođeno svih odnosa prema svojoj sadašnjosti — a time i svake mogućnosti kritičke prosudbe — ono se može pokazati kao proročanska slika budućeg bitka. Onda je samo umjetničko djelo ono što prosuđuje o sadašnjosti, pokazujući joj njenu budućnost — i tu budućnost istom provodi u djelu. Zamjenjuju se pozicije umjetničkog djela i njegova promatrača: Ne prosuđuje sad više promatrač o umjetničkom djelu, već umjetničko djelo donosi sudove o promatraču, pokazujući promatraču budućnost, u kojoj tog promatrača možda više neće ni biti.

Već se u *Bitku i vremenu* istina o individualnom postojanju shvaća iz egzistencijalnog nabačaja, tj. zapravo iz anticipirane budućnosti. Kasnije će se taj primarno individualni nabačaj misliti kao ono što odgovara nagovoru bitka, tj. kao proročansko prihvaćanje neizbjježne povijesne budućnosti, kao spremnost da se prihvati usud bitka, kao »engagement pour l'être«, kako Heidegger piše u svom *Pismu o humanizmu*. U svim etapama heideggerijanskog mišljenja budućnost se, međutim, jednoznačno privilegira. Bitna filozofija, kao i bitna umjetnost, su one, koje su, formulirano jezikom današnjih menedžera, orijentirane na budućnost — i kao takve moraju ostati nedostupne kritici, analizi i prigovoru. Nijedna sadašnja kritika ne može odlučivati o sudbini takvog prema budućnosti orijentiranog mišljenja ili stvaranja. Jer, nitko ne može zaista znati što nam donosi budućnost. Kod nijedne investicije u budućnost ne može se eliminirati faktor rizika. Isključivo budućnost sama odlučuje je li se neka

misaona ili umjetnička investicija isplatila ili ne. U svakom je slučaju, međutim, onaj koji se upušta u rizik načelno superioran proračunatom znanstveniku, jer čak i njegov neuspjeh iskazuje više o bitku bića nego sve znanstvene analize. Bar u tom smislu Heideggerova je egzegeza umjetnosti filozofija menedžmenta, filozofija tržišta — kao i filozofija borbe, rata. Radi se o šansama za naš uspjeh u budućnosti, koje nam ostaju neprevladivo sakrivene, ali i o našoj odlučnosti da budućnosti unatoč tome krenemo ususret, da je uzrokujemo, da joj omogućimo svjetsko-povjesno etabliranje. Za rješenje tog zadatka svi su sadašnji odnosi i uvidi zaista od upitne vrijednosti.

Ali, ako naša sposobnost da umjetničko djelo iskusimo »isključivo za sebe i kao nešto što počiva na sebi« ovisi o odluci da ga izmjestimo »iz svih odnosa spram nečeg što predstavlja nešto drugo od njega samog«, takva odluka ipak bi morala biti na neki način utemeljiva, ako bi trebalo da bude selektivna. Inače možemo zamisliti da ćemo sa svakim umjetničkim djelom postupati na taj način. Razlikovanje između »bitne« i ne-bitne, odnosno »velike« i ne-velike umjetnosti, što ga Heidegger ipak nastoji održati, postat će u tom slučaju izlišno, jer pukom operacijom izmještavanja nekog umjetničkog djela iz svih njegovih odnosa spram drugoga, tj. ovdje spram muzeja, umjetničkog tržišta itd., možemo svako proizvoljno umjetničko djelo učiniti bitnim. U odnosu na muzealnu umjetnost prošlosti, Heidegger pri izboru djela prešutno nastavlja na etabliranu tradiciju: Kao da se to razumije samo po sebi, on polazi od toga da se muzej, umjetničko tržište i znanost o umjetnosti bave isključivo onim umjetničkim djelima, za koja je jednom u povijesti vrijedilo da su se uvijek već etablirala kao uzrokovanja povijesnog usuda jednog povijesnog naroda. Umjetničko djelo prvo se mora dokazati u povijesnoj realnosti — onda će u nekom trenutku postati izlišno i završiti u muzeju. Taj redoslijed za Heideggera vrijeđi kao jedini koji se može zamisliti.

Ali, kako se prepozna novo, bitno umjetničko djelo, koje samo obećava svoj budući povijesni uspjeh? Kako razlikovati bitnu umjetnost od nebitne, koja obzorje postojećeg ipak prelazi zajedno sa svim njegovim kriterijima?

Odgovor na to pitanje, koji se u Heideggerovu spisu više sugerira nego što bi bio izrečen, upućuje na to da se potpuno prelaženje sadašnjosti kod bitnog umjetničkog djela ipak ne odigrava. Jedan središnji kriterij i dalje ostaje netaknut: Posrijedi je kriterij formalne inovacije. Bitno umjetničko djelo pokazuje se kao takvo time što je inovativno. Heidegger piše: »Stavljanje-u-djelo istine rastvara ono nečuveno, rušeći u isti mah ono čuveno ili ono što smatramo time. Istina koja se otvara u djelu nikad se ne može potkrijepiti ili izvesti iz onog dosadašnjeg. Dosadašnje se u svom isključivom djelovanju opovrgava djelom. Ono što uzrokuje umjetnost stoga nikad ne može biti odvagnuto ili izjednačeno priručnim i raspoloživim. Uzrokovani je izobilje, dar.« (str. 77) Na drugom mjestu kaže se: »Što će bitinije doći taj prodor u otvoreno, to će djelo biti čudesnije i usamljenije.« (str. 66)

Ono što se u ovim pasažama prikazuje kao puki opis očito je normativna postavka: Bitno umjetničko djelo je ono, koje se ne može razumjeti iz dosadašnjeg, koje prekida s navikama opažanja. Iz toga, makar i neizrečeno, slijedi: Samo umjetnost, koja se ne može razumjeti iz dosadašnjeg, jest bitna umjetnost. I time se navodi formalni kriterij za određivanje bitne umjetnosti: Bitna umjetnost je inovativna umjetnost, jer ako se određena umjetnost ne može razumjeti iz dosadašnjeg, ona se mora razumjeti iz budućeg. Ako Heidegger osobno i nije imao osobito »napredan« umjetnički ukus, te je očito zastao pri umjerenom ekspresionizmu, njegova umjetnička teorija jednoznačno privilegira radikalnu, avantgardističku, inovativnu umjetnost, potičući umjetnika da prezentira ono presudno »nečuveno«. A time se heideggerijanska teorija umjetnosti pokazuje kao apologetika umjetničke moderne.

Opća premisa heideggerijanskog mišljenja o umjetnosti pritom se čini neposredno upečatljivom: Sve, što se odigrava u umjetnosti, odigrava se u vremenu. Ako umjetničko djelo svoje odnose nema ni u prošlosti, ni u sadašnjosti, ono mora da je došlo iz budućnosti. Ono što se danas pokazuje novim, obećanje je buduće povjesne norme: Inovativno umjetničko djelo pogled je na kasniji, ovostrani, povjesni uspjeh. To zvuči plauzibilno. Ali: Kako je moguće da se ono, što će se odigrati tek u budućnosti, stavlja u djelo uvijek već sad, u sadašnjosti — i može biti promatrano kao umjetnost?

Odgovor na to pitanje dan je u diskursu o »proplanku«. Odnosno: Mogućnost anticipacije budućnosti označava se i postulira kao proplanak bitka: »Usred bića u cjelini bitkuje otvoreno mjesto. Proplanak jest. Mišlen iz smjera bića, bićevnije je od bića. Ta otvorena sredina stoga nije obuhvaćena bićem, već sredina sama u svom proplamsaju poput ničega, koje jedva da poznamo, kruži oko svega bića.« (str. 51) Ako je biće u cjelini sve ono što oduvijek već jest, tj. sadašnje, koje se može istražiti sredstvima znanosti, proplanak nam omogućuje pogled na nadolazeće, buduće, neizvjesno — koje je, međutim, moćnije i bićevnije od pukog predručnog, jer je uzmožno oboriti sadašnje. Na tom mjestu visok ton kod Heideggera dostiže svoj najjasniji izražaj.

Uzgred, visok ton vazda markira prijetnju. A svaka prijetnja ima sljedeću opću formu: »Ubrzo ćeš vidjeti što ti se piše«; »Sad ćeš doživjeti nešto što nikad nisi doživio«; »Pokazat ću ti nešto toliko nečuveno da će ti prisjeti vid« itd. Visok ton uvijek je apokaliptičan: On obećava plam usred proplanka, koji će nam pokazati ono što jest nečuveno, gaseći naprsto sve što je čuveno. Svakog proročanstvo zaziva opasnost za nevjernike, koji buduće žele mjeriti i prosudjivati kriterijima jučerašnjice i današnjice. Na proplanku bitka naslućuje se što će važiti u budućnosti, što će se etabrirati, što će polučiti uspjeh. Posegnemo li ponovno za jezikom menadžera, proplanak bitka rupa je na tržištu, u koju bi poduzetnik, orijentiran na budućnost, trebao uskočiti.

Heideggerova filozofija je filozofija povijesnog uspjeha — bit će da je upravo stoga povijesno bila toliko uspješna. Ona je ujedno filozofija borbe. Ali za

razliku od Nietzschea, koji je također bio filozof borbe, ali nije vjerovao u drugačiji izgled budućnosti, Heidegger svom čitatelju obećava mogućnost pobjede u budućnosti — te u svakom slučaju mogućnost promjene, događaja, pristizanja onog sasvim drukčijeg. Beznadnosc nietzscheanskog vječitog vraćanja onog što je uvjek isto ne uzima se u obzir kao mogućnost. Stoga je formalna inovacija ili ono nečuveno u umjetničkom djelu za Heideggera znak njegove pogodnosti za pogled na buduće.

Doduše, svaka filozofija pobjede u isti mah mora biti i filozofija poraza. A poraz nas može očekivati na proplanku, krčevini, baš kao i pobjeda: »Ali skrivanje je, naravno, druge vrste, ujedno i unutar raskrčenog... Ovdje skrivanje nije ono jednostavno zakazivanje, već: ono što jest ukazuje se, doduše, ali daje se drukčijim nego što jest. To skrivanje je izokretanje (...) Da biće može obmanuti kao privid, uvjet je naše mogućnosti da se prevarimo, a ne obrnuto.« (str. 52) Primjećuje se da Heidegger iskustva svog rektorskog doba već ima iza sebe. Ali pobjeđuje samo onaj koji riskira — i usuđuje se prodrijeti u »sraz proplanka i skrivanja«. Posebice u umjetničkom djelu posrijedi je njegova materijalnost, njegova stvarnost, koja će ga vezati za »zemlju« za biće, koja će buduće bivstvujući skrivati iza sebe. Kako je umjetničko djelo uvjek samo stvar, ono ne može postati skroz naskroz inovativno. Zemlja ga drži. Heidegger, doduše, upozorava čitatelja da zemlja nije jednaka onome što sakriva, a istina onome što je otvoreno: Njegova duga izlaganja na početku spisa upravo bi trebala pokazati da stvarnost djela svijet, što ga otvara umjetničko djelo, veže za priručno.

Posljednjom odlučnošću, Heidegger želi pokazati da u umjetničkom djelu nema ničeg, što ne bi bilo materijalno, stvarno. Ma koliko visoko bili postavljeni njegovi zahtjevi, svako umjetničko djelo, kaže Heidegger, samo je stvar, onakva kakovom je poznaje i tretira čistačica, zaposlena u muzeju. Tek sposobnost te stvari da otvori svijet razlikovat će je od svih drugih stvari. Ali ta sposobnost ne mijenja ništa na činjenici da će umjetničko djelo ostati skroz naskroz stvar. Kako stvar kao umjetničko djelo svijet može učiniti vidljivim, Heidegger, kao što je poznato, pokazuje na primjeru van Goghove slike, koja prikazuje par cipela. Taj primjer postao je slavan, pa je detaljno i kontroverzno diskutiran u spisima drugih autora. Ali nas ovdje zanima jedan sasvim drukčiji aspekt heideggerovskog teksta, naime, središnje pitanje: Nalazi li se izvor umjetničkog djela, kao što tvrdi Heidegger, zaista u »srazu proplanka i sakrivanja«, koji samo na prvi pogled podsjeća na sukob dionizijskog i apolinijskog, kako ih je svojedobno opisivao Nietzsche? Odnosno, bolje rečeno, budući da taj sraz prema Heideggeru određuje naš odnos prema budućnosti i budućem bitku: Leži li izvor bitnog umjetničkog djela zaista u budućnosti?

Prvo, može se tvrditi da formalna inovativnost umjetničkog djela nužno ne znači da je ono k nama stiglo iz budućnosti. Heidegger se, naime, drži tradicionalne predodžbe, da umjetničko djelo bezuvjetno mora proizići iz nekog

zora koji mu prethodi: Ako umjetničko djelo i ne preslikava realnost, kakva nam je neposredno poznata, ono mora u najmanju ruku preslikavati njene buduće mogućnosti — kao ono nečuveno, što se uvijek već skriva u prisnome. To buduće zrenje umjetniku omogućuje proplanak, krčevina bitka: Ona mu šalje novu viziju — iako je i ta možda varljiva — dopuštajući mu time da nadide ono što je čuveno i na što smo dosad bili navikli. Ali to izvorno zrenje zapravo nije neophodno kao uvjet za nastanak umjetničkog djela. Umjetnička inovacija može nastati iz čisto tehničke, materijalne, stvarne i manipulativne igre formalnih ponavljanja i otklona. Za proizvodnju inovativnog dostajat će pregled nad umjetnošću koja je već bila — i odluka da se stvori nešto formalno novo u usporedbi s tom umjetnošću. Da bi proplanak bitka trebalo da bude nužan, ne bi li se toj novoj formi pripisao izvor u budućem, a s njime i pro-ročanska dimenzija, može se zapravo uvidjeti tek nakon što se vidjelo tu novu formu. Tako možemo ustvrditi da se proplanak sam može misliti tek obasjan plamom te nove forme — a ne obrnuto. Tek kad pred sobom imamo novu umjetničku formu, proplanak bitka uopće nam postaje nužan kao objašnjenje izvora te forme. Proplanak bitka svoj izvor, dakle, ima u modernom umjetničkom djelu — a ne obrnuto.

Ali gdje onda leži izvor modernog umjetničkog djela, ako ne u budućnosti? Odgovor na to pitanje otežan je predrasudom da svako umjetničko djelo nastaje u historijski određenom vremenu, čiji povijesni bitak manifestira — predrasudom, koju Heidegger, kao što smo rekli, dijeli u potpunosti. U skladu s tom predrasudom muzej skuplja (umjetničko tržište traktira, znanost o umjetnosti diskutira itd.) isključivo onu umjetnost, koja se u povijesnoj realnosti uvijek već dokazivala, potvrđivala, etablirala. Tako se čini da bi inovativno umjetničko djelo također prvo trebalo dokazati se u budućoj realnosti, ne bi li još kasnije smjelo zauzeti svoje mjesto kraj umjetničkih djela prošlosti, kao syedočanstvo o svojoj vlastitoj epohi. Prvo postojati u realnosti — potom otići u muzej. Ali upravo taj redoslijed moderna umjetnost dovodi u pitanje.

Moderno umjetničko djelo kreće se, naime, obrnutim putem: Prvo se mora dokazati u muzeju, ne bi li potom smjelo otići u realnost — kao što svi drugi proizvodi našeg vremena moraju proći tehničku provjeru, ne bi li postali dostupni potrošaču. Moderni princip umjetničke autonomije temelji se upravo na tom izokretanju odnosa između umjetničkih institucija i povijesne realnosti. Muzej u moderni, naime, predstavlja divovski rezervoar znakova, što ih ljudi sadašnjosti mogu koristiti za samooznačavanje. Stoga je nedostatno po-put Heideggera reći da su umjetnička djela definitivno izgubila svoju relevantnost za život, te da svoj muzealni vijek proživljavaju isključivo kao dokumenti povijesnog sjećanja. Mi, naime, znamo da se umjetničke forme prošlosti itekako mogu ponovno upotrijebiti, ne bi li se tako markirala određena pozicija u sklopu sadašnjosti. Isto tako, međutim, može se koristiti nova, neobična umjetnička forma da se nekome ili nečemu dade futuristički look.

Proizvodnja novih umjetničkih formi, koje pod uvjetima moderne odmah odlaze u muzej, ako u usporedbi s tamo čuvanim umjetničkim formama izgledaju novo i zanimljivo, služi povećanju repertoara znakova, koji društvu stoje na raspaganju za diferencirano samooznačavanje. Time, međutim, još uvijek nije rečeno da će te nove umjetničke forme odrediti povjesni bitak budućnosti — a nije rečeno ni da će se u budućnosti uopće koristiti u kontekstu povjesnog realiteta. Možda da — ali možda i ne. Iz tog razloga »bitno« umjetničko djelo ne može se prema izvoru razlikovati od ne-bitnoga. Povrh toga, pojedinačno umjetničko djelo u heideggerovskom smislu ne može biti bitno, tj. upućivati prema budućnosti već stoga što nam budućnost pod uvjetima moderne više ne pristupa kao nov, totalizirajući, povjesni način bitka, već, naprotiv, kao šansa da koristimo sve načine bitka, koji nam stoje na raspaganju, bili oni bitni ili nebitni. Opravданje modernog umjetničkog djela kao onog koje je proročansko i upućuje na budućnost, koja kod odgovarajućeg načina kritičkog pisanja neizbjježno provocira visok ton, zasigurno znači precjenjivanje umjetničkog djela — ali u isti mah i njegovo moguće podcenjivanje, ukoliko bi se ispostavilo da budućnost izgleda drukčije nego što je to umjetničko djelo navodno obećavalo.

Uspjeh nove umjetničke forme u muzealnom, internom, kulturno-institucijskom kontekstu još uvijek ne znači obećanje njene činjenične povjesne upotrebe. Izostanak takva obećanja, međutim, ni u kojem slučaju nije znak neuspjeha, poraza, obmane. Umjetničko-kritički diskurs raspolaze, naime, sredstvima, koja mu dopuštaju da podastire sasvim razumna obrazloženja za činjenicu da je određeno umjetničko djelo — u usporedbi s drugim umjetničkim djelima — novo. Ako se to obrazloženje prihvati, umjetničko djelo se prima u repertoar društveno prihvaćenih znakova — i ustupa na korištenje. Kako to obrazloženje, tako i muzealno prihvaćanje, opstat će i u slučaju da dugotrajno izostane potražnja za doticnim umjetničkim djelom, a ono ne poluči širok uspjeh. Moderne umjetničke institucije u određenom su smislu, doduše, tržišno orijentirane, ali su u isti mah i relativno neovisne o tržištu. Umjetnička inovacija pod tim okolnostima ne znači rizik, koji se ne bi mogao ukalculirati. Umjetnik nije bez ostatka izložen borbi, tržištu, proplanku bitka, koji pred njim skrivaju njegovu sudbinu, jer su im poslanja i darivanja varljivi.

Vrijeme muzeja drugo je vrijeme, heterogeno vrijeme, u usporedbi s povjesnim vremenom, kako ga misli tradicionalni historizam. »Historijsko« vrijeme je slijed određenih umjetničkih i kulturnih formi, koje su postale historijskima, a stoje u ponudi da budu korištene — ili ne-korištene. Muzej u moderni ne stoji na kraju povijesti, nego na njenom početku — a time možda tvori i istinski izvor modernog umjetničkog djela.

Jacques Derrida

U posljednje vrijeme apokalipsa i sve što je apokaliptično postali su modnim temama intelektualne publicistike. Danas spada u pristao ton da se žalimo na znanstveno-tehnički napredak, uništenje prirode, opasnost od rata i rasap tradicionalnih vrijednosti. Optimizam moderne zamijenio je postmoderni pesimizam. Nema tome toliko dugo, kad je jadikovanje nad tehničkim napretkom još bilo privilegija »desnih«, dok je napredak za »lijeve« označavao oslobođenje čovjeka od stega prirode i tradicije. U današnje vrijeme optuživanje napretka preselilo je u lijevu publicistiku, dok se s desne strane podvlači nužnost ekonomskog rasta. »Progresizam« je postao »služben« i zbog toga ga alternativni pokreti odbijaju, posežući pritom često za klasično »reakcionarnom« argumentacijom: Nietzsche i Heidegger odavna su kao majstori-mislioci zamijenili Marxa i njegovu vjeru u spasonosnu snagu »proizvodnih snaga«.

Pritom se prisvajanje tradicionalističkih argumenata u miljeu postmoderne ljevice, naravno, ne odvija bez bitnih modifikacija. »Reakcionari« prošlosti branili su tradiciju, dok je još bila živa, dok se još vjerovalo u nju. Danas ta nekoć živa tradicija već pripada prošlosti i ponovno se oživljava kao stilizacija, kao retro. Usporedivo s Léonom Bloisom, koji je sam sebe definirao kao »katalika nevjernika«, suvremeniji intelektualac najnovijim retoričkim sredstvima stimulira izgubljenu harmoniju, koja svojevremeno uopće nije bila harmonija, već ista takva borba za preživljavanje, kao i svaka druga epoha ljudskog postojanja, uključujući današnju. Radi se o simulaciji i simulakrima, čija se bezopasnost i aseptički karakter jamče upravo aktualnim tehničkim napretkom. Održavanje ravnoteže u prirodi postaje stvar ekologije, održavanje mira stvar pacifizma, koji se oslanja na utvaru »apsolutnog oružja«, tj. atomske bombe.

Suvremena antiprogresistička apokaliptika apelira na najnovije stečevine znanosti, što ih utjelovljuje suvremena ekologija, da tehničkim sredstvima do prinesu uskrsavanju izgubljena raja. Ponovno su glasna razmišljanja o rasko-prirodnom životu, o ekološkoj svijesti, o novom socijumu, koji vodi život u skladu s prirodom. Individualni projekt tradicionalista i reakcionara postaje socijalan, njihov antimodernizam postavlja se na znanstvene temelje i mutira u tehnički program zaštite okoliša. Prošlost se idealizira u model nove tehničke utopije. Pobjedonosna znanstveno-tehnička svijest novog vijeka dobrohotno i uzvišeno proglašava spremnost da ostvari ideale svojih smrtnih neprijatelja i time okruni vlastiti trijumf. Lijevo-alternativni pokreti stvaraju nova tržišta za industriju na području proizvodnje »ekološki opravdanih proizvoda« i »čistog okoliša«, oživljavajući time konjunkturu.

U potrazi za socijalnom ravnotežom preferirat će se, međutim, ne priječanje pojedinačnog čovjeka. Individualna smrt nekog čovjeka u njegovu krevetu pritom nije problem vrijedan sagledavanja. Isključivo smrt izazvana ratom ili terorom, tj. samo nasilna, socijalna smrt, privlači na sebe pažnju. »Prirodna smrt« promatra se kao normalan element prirodne ekološke ravnoteže i

nijedan pacifist neće se pobuniti protiv nje. U najboljem slučaju raspravljat će se o pitanju kako da se smrt učini »ljudskijom«, te se čovjek neće liječiti predugo, ne bi li se tako izbjegli nepotrebni utrošci za medicinsko-tehnički napredak bez kojeg se može, a svakom čovjeku pružila mogućnost da umre do stojanstveno i s osjećajem ispunjene ekološke dužnosti.

Iz plime nove apokaliptičke literature strši knjiga *O apokaliptičnom tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji* Jacquesa Derride. U njemačkom izdanju knjiga je obogaćena značajnim člankom istog autora pod naslovom »No Apocalypse, not now«. U nastavku teksta pozivat će se na to njemačko izdanie. Derrida se s pravom smatra majstorskim misliocem i već stoga njegova knjiga zavređuje posebnu pažnju. Ali i promatrana za sebe, dva mala rada uvrštena u knjigu jasno se odlikuju dubinskim hodom analize, te prije svega za Derridu karakterističnom sposobnošću istodobnog zahvaćanja različitih i dalekosežnih filozofskih implikacija nabačenih problema i njihovih mogućih rješenja. Ta sposobnost lektiru Derridinih radova u svakom slučaju čini užitkom. U nastavku pokušat će dati po mogućnosti jasnu, iako neizbjježno necjelovitu predodžbu o značenju tih argumentacija u kontekstu opće aktualne »apokaliptične« diskusije.

Naslov Derridine knjige upućuje na Kantovu poznatu brošuru *O otmjenom tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji* (1796). U toj brošuri Kant polemizira s djelima svojih suvremenika, u kojima se iznosi zahtjev za neposrednom intuitivnom spoznajom istine, koja bi bila dostupna samo upućenima i mogla bi zapostavljati svaku strogu filozofsku metodu. Autore tih djela Kant kritizira kao šarlatane i »mistagoge«, koji sa smionim poletom nastoje strgnuti »Izidin veo« i ugledati golu istinu. Nasuprot takvih zahtjeva Kant istupa kao prosvjetitelj i pokazuje da im se u temelju nalazi zahtjev za vladanjem, zahtjev za ulogom duhovnog vođe — ukratko, nizak, a ne viši interes. Istarska filozofija treba napore, a ne neposredna prosvjetljenja, ali zato je u principu demokratična, pristupačna svakome tko to želi i ne trpi iracionalno vodstvo.

Strategija, koju je Derrida izabrao komentirajući taj Kantov tekst, koji drži aktualnim i za trenutnu situaciju u filozofiji — naočigled poraslog iracionalizma i neprijateljstva spram racionalnih metoda — izvire iz njegove vlastite »postmoderne« pozicije u trenutnom filozofskom diskursu. S jedne strane, Derrida sam nastupa kao odlučan neprijatelj racionalizma, odnosno, kako on to izražava, »logocentrizma« europske filozofije, ali s druge svoju vlastitu kritiku logocentrizma razumije kao nastavak tradicije prosvjetiteljstva. Tako gledano, njegovo nastojanje usmjereno je na to da se istodobno pokaže kao Kantov nasljednik, ali i njegov oponent.

Na početku Derrida se posvećuje etimologiji termina »apokalipsa«: *apokálypsis* na grčkom znači ot-krovenje, tj. odvlačenje krova, vela, ogoljivanje.

»Apokaliptični govorci« zvali su se na grčkom i »opsceni govorci«, u kojima se govorilo o dijelovima tijela koji bi inače ostajali skriveni. Naravno da se Derrida u tom kontekstu poziva na Kantovu pasažu o »trganju Izidina vela«. U oba slučaja radi se o osvajanju istine — gole istine — koja puca nakon srčana odvlačenja pokrova. Na drugim mjestima Derrida ne govori samo o logocentrizmu, nego i o falogocentrizmu, pri čemu u vidu ima agresivan i seksualno obojen karakter europskog idealja »potpunog svojatanja istine«. Tu se Derrida solidarizira s Kantom: Zahtjev za izravnim zorom neskrivene istine u svojoj biti je opscen, pornografičan. Taj zahtjev temelji se na motivima posjedovanja i pohlepe, koje valja »razotkriti« i u pogledu kojih valja »prosvjećivati«.

Ali na tom mjestu na vidjelo izlazi i presudan zaokret u Derridinoj argumentaciji: Prosvjetiteljska težnja prema »otkrivanju« i »svjetlu« ima svoje ishodište u istom tom falogocentrizmu. Kant se u bitnome povodi za istim impulsom kao i njegovi oponenti: On istinu hoće vidjeti isto tako golu, on isto tako teži posjedovati je. Odnosno, drugim riječima: U borbi protiv »mistagoga« i »šarlatana« filozofija ponavlja njihov temeljni pokret — ona isto tako apelira na svjetlo i neskrivenost, kao i nefilozofjsko intuitivno prosvjetljenje i apokalipsa, koja otkriva sve. Derrida je Kanta posebno uhvatio na djelu kod izdaničke rečenice: Okretanje mistagoga izravnoj intuiciji umjesto umu bilo bi »smrt filozofije«. To znači da objava kraja, apokalipsa, i Kantu služi kao sredstvo za zastrašivanje i nametanje vlastite strategije. U toj svojoj funkciji zastrašivanja i sugestije apokaliptički diskurs prema Derriidi tvori karakterističnu crtu čitave europske tradicije mišljenja. Derrida piše: »Svatko od nas ujedno je mistagog i *prosvjetitelj nekog drugog«. (str. 50) Napominjući različitost eshatoloških diskursa, nastavlja:

Nisu li sve te nesuglasice (*différends*) poprimile oblik nadmetanja u eshatološkoj elokventnosti, tako da svaki novi pokušaj želi biti oštrovidniji, budniji i bespoštedniji od ostalih, ne bi li se iznova moglo dodati: Kažem vam po istini, ovo nije samo kraj ovoga, nego i, te ponajprije, onoga, ovo je kraj povijesti, kraj klasne borbe, kraj filozofije, smrt boga, kraj religije, kraj kršćanstva i morale (što je najveća naivnost), kraj subjekta, kraj čovjeka, kraj Zapada, kraj Edipa, kraj svijeta, *Apocalypse now*, kažem vam, u potopu, u vatri, krvi, u razornom zemljotresu, napalmu, koji iz helikoptera pada s neba poput prostitutki, a onda je to još i kraj književnosti, kraj slikarstva, umjetnosti kao stvari prošlosti, kraj psihoanalize, kraj sveučilišta, kraj falogocentrizma i što ja znam čega još sve ne. A tko god bi otisao dotle da sve to dovede do vrhunca i kaže ono najrafiniranije (*le fin du fin*), naime da je kraj kraja (*la fin de la fin*), kraj svrhe (*la fin des fins*), da je taj kraj uvjek već započeo i da nam štoviše valja razlikovati svršetak (*clôture*) i kraj (*fin*), i taj bi se, htio on to li ne, uklopio u ukupan koncert. (str. 55)

Derrida ovime ironijski prezentira čitav popis posljednjih pariških postmarkističkih, postfreudovskih, postnietzscheanskih i poststrukturalističkih apokaliptičkih moda. Ironija nas ne smije dovesti u zabludu: Derrida ne teži toliko tome da se ironijski odvoji od apokaliptičke intonacije, koliko, obrnuto, želi pokazati da je ironijski, prosvjetiteljski ton i sam varijanta apokaliptičkog tonaliteta. Povrh toga: upravo u apokaliptičkoj tradiciji prosvjetiteljstvo prvi put zadobiva svoje unutarnje opravdanje. Derrida piše:

Mi *prosvjetitelji modernih vremena nastavljamо, dakle, denuncirati prevrantske apostole, »navodne poslanike«, koje nitko nije poslao, lažljivce i nevjerne, nadutost i nadmenost svih povjerenika historijskih misija, koje niti je tko što zamolio, niti im je tko što povjerio. Slijedimo, dakle, bolju apokaliptičku tradiciju time što denunciramo lažne apokalipse. (str. 74)

184

I smjesti se postavlja pitanje: »Što bi moglo biti granice demistifikacije?« (str. 75). To znači, može li se istinska apokalipsa razlikovati od lažne.

Derridin odgovor sastoji se u bitnome u tome što je svaki zahtjev za istinom pogrešan, ali da otkrivanje tih zahtjeva i dalje ima istinitu intenciju, ukoliko samo ne dovodi do objave nove, definitivne istine. Apokaliptičan tekst nije u stanju raskrinkavati, jer bi se u njemu otvarala neka istina, u čijem svjetlu zalatalost postaje očevidna, već obrnuto, upravo zato što izvor svjetla u njemu ostaje zastrt. Kao primjer Derrida promatra *Otkrovenje* svetog Ivana na Patmosu i pokazuje da Ivan ne piše o tome što mu se neposredno otkriva — tj. ne nastupa u ulozi mistagoga — već samo reproducira ono što mu se diktira. U kratkoj analizi teksta *Otkrovenja* Derrida upućuje na trajnu mijenu adresa za apokaliptične poruke, što ih Ivan odašilje: On čuje glas, koji citira Isusa, ali Isus govori i izravno, šalje se andeo, koji citira Božji govor i tako dalje. Sve te poruke i citati neprestano se križaju, adresati im se mijenjaju, pa se neposredno otkrovenje, odnosno izravna intuicija nikad ne događaju: Niz citata, poruka, autora i adresata proteže se u beskonačnost. Derrida piše: »I nije sigurno da je čovjek centrala te telefonske veze ili terminal tog beskonačnog kompjutora. Ne zna se više točno tko upućuje što i kome.« (str. 71)

Apokalipsa se tako pokazuje kao model poststrukturalističke, postmoderne svijesti. Postoji komunikacija, a postoji i struktura — ali komunikacija je dobila beskonačan broj sudionika i zato poruke lutaju kroz komunikacijske kanale, iskrivljuju se, mijenjaju adresate i nije moguće provjeriti njihovo odgovaranje s izvornim signalom, čiji se izvor gubi u neodređeno-prošlome, koje je principijelno nedostižno, ne može se rekonstruirati i ne može postati prisutno: Od tog »prošlog« preostaje samo trag, hijat njegove prisutnosti, koji ne može postati prisutnošću. Strukturalizam beskonačne strukture nastupa u mehanizmu destrukcije bilo kakva smisla — za razliku od klasičnog strukturalizma, koji je težio postati jamicom postojanosti smisla.

Zbog toga apokalipsa postaje absolutni tekst, tj. tekst »bez istine«, bez apokalipse: ukinuto otkrovenje, koje zadržava samo još svoju formu, svoj stil, svoj ton, kojem u principu može pribjeći svatko tko je uhvatio neko apokaliptično priopćenje — zaista, to je trijumf postmodernog esteticizma (napomenimo samo: »Apokalipsa bez istine« služi — zapravo i za Derridu — kao razvoj istine, istine poststrukturalizma kroz paradigmatičan poststrukturalistički tekst). Derrida piše: »Nije li ono apokaliptično transcendentalni uvjet svakog diskursa, čak i svakog iskustva, svake oznake i svakog traga? A rod spisa, što ih, strogo uzevši, zovemo 'apokaliptičnima' bio bi, dakle, samo primjer, *egzemplarno* otkrovenje transcendentalne strukture.« (str. 72) I dalje: »Riječ *bez* ovđe izgovaram u skladu s nužnom sintaksom Blanchota, koji često kaže X *bez* X-a« (str. 80), tj. kao čistu formu, kao posudu, stil i intonaciju, kao absolutni citat.

Ali ta apokalipsa bez apokalipse, odnosno, bolje rečeno, apokalipsa apokalipse u isti mah po prvi put stvara mogućnost da se postane »prosvjetiteljem«: Onaj koji piše i onaj koji govori ulovit će podjednako taj glas, taj ton, koji dolazi »iz onostrana bitka«, »onkraj dobra i zla«, »onkraj bitka kao događaja«. Primatelji slučajnih, lutajućih poruka od niotkud — pisci, filozofi, literati — davat će ih dalje, iskrivljeno i nasumice. Na to imaju puno pravo, jer neprestане čuju apokaliptično »dođi« (str. 87), koje nema ni pošiljatelja ni adresata, pa je sukladno tome adresirano i na njih i dolazi od Onoga, što je više od bitka i što je iza bitka.

Tako u općim crtama izgleda Derridina apokaliptika. Ovdje će biti primjereni primijetiti da on *de facto* u bitnome ponavlja klasičan model: Apokalipsa otvara istinu, što će reći: dekonstrukciju, a ta istina šalje poruku svome proroku, što će reći: Derridi, da je objavi i raskrinka one koji su protiv nje, to jest, one, koji vjeruju u vidljivu »pogansku« istinu i time ne žele ni čuti za istinu onkraj istine i laži ili dobra i zla, istinu koja je jednaka za pravednike i krivce, i za svakoga svijetli na isti način, iako je sama nevidljiva i ne može se neposredno opaziti. Ta tradicionalna pozicija dopušta da se Derridi obratimo upravo onim pitanjima kojima se on obraća drugima: Koga Derrida želi zastrašiti svojim proročanstvima, zašto i čemu? Koje si konkretne ciljeve postavlja? Odgovor na ta pitanja mogao bi se dati i na temelju upravo referirana teksta, ali u daleko većoj mjeri mogućnost za to daje članak »No Apocalypse, not now«, koji je zapis jednog Derridina govora. Održao ga je na jednoj konferenciji posvećenoj pitanjima »nuklearnog kriticizma«, koja je održana u SAD-u. Na toj konferenciji sudjelovali su literati, koji stoje u službi humanosti i rezoniraju o aktualnim problemima atomskog rata.

Derrida se u svom govoru prije svega pita što literatima daje pravo da govore o nuklearnoj strategiji, u koju se, kako se čini, nimalo ne razumiju. Njegov odgovor sastoji se u tome da su oni utoliko u pravu, što je nuklearni rat isključivo jezički i što u još većoj mjeri predstavlja literarni problem. Prvo,

čitava strategija utrke u naoružanju je retorička, jer je orijentirana na to da oponentu nešto sugerira. Drugo, kad bi rat jednom započeo, on bi se sastojao od serije zapovijedi, koje bi se temeljile na čisto verbalnoj informaciji i čija je praktična vertikala nemoguća. I treće — a to je najvažnije — atomski rat još nije započeo, ali kad bi se to dogodilo, ne bi bilo nikoga da se o tome očituje, pa ne bi imalo smisla da se o njemu nešto kaže, i stoga je atomski rat slučaj apsolutne fikcije, sasvim jezička, literarna fatamorgana.

U posljednje vrijeme razvijala se misao da se opća tendencija novog vijeka sastoji u porastu teoretičiranja, a uslijed toga i u fikcionalizaciji stvarnosti, kao i da razlog tome leži u strahu od apokalipse, odnosno, od uništenja svijeta. Sekularizirana europska svijest, koja nije više sposobna obratiti se Bogu s molbom za milost, pokušala se uvjeriti da svijet, ukoliko je fikcija, ne može biti razoren nekim »stvarnim događajem«, kakvim nam se mora učiniti apokalipsa. Derrida, čini mi se, ide još dalje i proglašava samu apokalipsu fikcijom. Ali upravo tu mu se priječe ozbiljne prepreke. Stvar je sljedeća: Budući da Derrida fikcionalizira sve — kako svijet, tako i njegovu konačnost — prisiljen je da materijalizira samu fikciju. Za njega svaka fikcija svoje utemeljenje pronalazi u »literaturi«, odnosno, kao što još kaže, u »arhivu«, pod čime se podrazumijeva beskonačno mnoštvo tekstova, koji redom upućuju jedni na druge i bez ljudske kulture i mišljenja uopće nisu mogući. Uništenje tog arhiva u jeku atomskog rata značilo bi ujedno i propast svih fikcija, ukorijenjenih u realnosti arhiva, literature. Uništenje literature je, naime, uništenje svega, jer je sve osim literature literarna fikcija, nakon čije propasti ne preostaje više nikakva stvarnost.

Na taj način ona apokalipsa bez apokalipse, koju je Derrida u svom prvom rado izveo uz pomoć analize teksta, ovdje zadobiva realistične i konkretnе obrise. Apokalipsa apokalipse je atomski rat: On uništava sve, a da pritom ne razotkrije nikakvu istinu ili ostavi za sobom neku realnost. Literatura se u svojoj cjelokupnosti pokazuje kao jedan jedini apokaliptički tekst, kao tekst o atomskom ratu, jer literatura piše o svojoj smrtnosti, o propasti svojih priopćenja i beskrajnoj ranjivosti. Najboljom literaturom o atomskom ratu Derrida smatra Mallarméa i Kafku, koji pišu o izgubljenosti i propasti literarnog priopćenja, o propasti literarne fikcije. Derrida: »Ako — sukladno strukturirajućoj hipotezi ili strukturirajućem fantazmu — atomski rat odgovara totalnom uništenju arhiva, ako ne i zemlje, on će postati apsolutnim referentom, horizontom i uvjetom svih drugih referenata.« (str. 120) Kad nešto dalje napominje da se svaki rat vodi »u ime onoga što ima veće važenje od života« (str. 130), ali da se nakon uništenja života kao takvog ne može očuvati nikakvo ime, Derrida pokazuje da se atomski rat vodi u ime *imena* kao takvog, dakle, na posljetku ponovno u ime literature, makar i za volju njena uništenja. Znakovito je da Derrida jedinu nadu vidi u mogućoj »odredbenoj zabludjelosti« (*destinerrance*, str. 125), koja nastupa svaki put iznova. Lako je moguće

da rakete, odaslane prema cilju, iz nekog razloga ne dopru do njega, kao što ni ostale literarne poruke ne dopiru do svojih adresata. Greške u adresiranju nude jamstvo za održavanje i nastavak života. Razumljena poruka jednako je ubojita kao i pravilno ispučana raketa, koja je pogodila svoj cilj. Nada u spas od atomskog rata je tekst apokalipse: Upravo stoga što je nerazumljiva i beskonačna, što ne razotkriva nikakvu istinu, što se ne može interpretirati i u tom je smislu uzorna literatura. Postmoderna teorija literature ispostavlja se na taj način kao jamac za totalno uništenje, kojim prijeti teorija literature klasičnog racionalnog strukturalizma, prema kojoj sva značenja i rakete moraju doprijeti do svog cilja. Apokalipsa apokalipse javlja se kao prijetnja i kao nada, koja bi postmodernu školu ili sektu, kao i autoritet njenog vođe — Derride osobno — trebala držati na okupu.

Ali razlaz s racionalističkim, modernističkim protivnicima, koji svijetu donose totalno uništenje, kod Derride zapravo nije tako velik kako izgleda. I to stoga, što već i ideja o totalnom uništenju arhiva svjedoči o naturalističkom karakteru njegove filozofije, koja se u tom pogledu svrstava u red ostalih aktualnih teorija, koje počivaju na materijalističkim pretpostavkama. Derrida ovdje ne primjećuje očito proturječe u svojoj argumentaciji: Ili je čitav svijet fikcija, ali time arhiv nije dio svijeta i ne može biti uništen događajem unutar svijeta, ili je svijet realnost, ali onda je uništenje arhiva kao dijela svijeta samo neka vrsta modifikacije te realnosti, koja nema fundamentalno značenje.

Derrida — poput mnogih drugih teoretičara našeg doba, koji misle naturalistički — želi izbjegći paradoks, prema kojem je prolazni, smrtni čovjek u stanju neposredno proniknuti u beskrajne, apsolutne istine, ući u njih, usvojiti ih i spoznati. Stoga subjektivno uvjerenje onoga koji govori ili piše objašnjava »objektivno« — kroz apokaliptički impuls, koji su navodno primili literatura, njeni beskrajni svjetovi i njeni neshvatljivi počeci, i šalju ga dalje prema neodredivom kraju. To objašnjenje, razumije se, zvuči atraktivnije od »proizvodnih odnosa«, »libida«, »volje za moć«, »jezičnih struktura« i drugih naturalističkih shema, ali se od njih u biti ni po čemu ne razlikuje. Razliku zasad imaginira čitatelj sam, kad čita Derridina razmišljanja o tekstu kao unutarnjem prostoru subjektivnosti, o nijemom preteći glasa, o knjizi, koja je prethodila svijetu, usporedivoj s Torom u interpretaciji židovske mistike. Ali u svom govoru o atomskim temama Derrida je pomalo naivno otkrio karte, pa se ispostavlja da pod »arhi-tekstom« kao takvim razumije raznolikost postojećih literatura, koje su pohranjene u bibliotekama i fizički su uništive.

Iz tog razloga dogodilo se da ta u potpunosti materijalna literatura kod njegovih čitatelja može izazvati napadaje apokaliptične fantazije, čijom se fikcijom i funkcijom sa svoje strane pokazuje. Kao fikcija, kao fiktivan atomski rat, ona uništava svijet, ali i sama propada u realnosti. Realnost uništava fikciju, fikcija uništava realnost, proizvodi realnosti, koja proizvodi fikciju i tako

se te magične preobrazbe nastavljaju *ad infinitum*. Izvor znanja o apokalipsi ne smije se pripisati individualnoj svijesti, ali isto tako ne postoji povod da se ono pripše bilo kakvom materijalnom procesu, pa tako ni materijalnom procesu samoproizvodnje i samoumnožavanja literature.

Znanje na kraju i početku čovjeka i svega što jest utoliko se ne može steći ni »subjektivno«, ni »objektivno«, s obzirom da svjedoči o propasti kako subjekta, tako i objekta. Pojedinac tim znanjem raspolaže jednako malo kao i »društvo«. Naravno da je pretpostavka da bi individua imala neposredan, direktni pristup skrivenoj istini ili bi u procesu »spoznaje« mogla dostići takav pristup, »idealistička«, odnosno, ako nam je tako draže, »ideološka«. Ali nije ništa manje ideološki pretpostaviti da je ljudska svijest uvučena u igru materijalnih, strukturalnih, socijalnih ili »literarnih« sila, koje se daju opisivati — makar i na apokaliptičan način — i da od tih sila dobiva svoje znanje. Takva pretpostavka ne rješava problem, nego ga udvostručava: Umjesto odgovora na pitanje kako bi pojedinačno stvoreno biće moglo razumjeti ono »idealno«, pojavljuje se dodatno pitanje kako bi ono što je prolazno i stvoreno, tj. materijalno, moglo proizvesti te ideale.

Na pitanje »kako misliti apokalipsu?« odgovor mora glasiti: uopće ne misliti! Apokaliptično znanje kao znanje o granicama svijeta ne može se reducirati ni na kakve misaone procese unutar svijeta, radilo se pritom o idealnom procesu spoznaje ili realnom, materijalnom procesu produkcije literature, odnosno produkcije znakova. Mišljenje zastaje pred tim znanjem, proživljava u njemu vlastitu apokalipsu, vidi u njemu absolutnu granicu i uzima ga kao svoj temelj. Upravo zato se apokaliptika opire mišljenju o sebi kao o »bitku« čega god. Derrida se u svom radu o apokalipsi ponovno vraća pitanju, koje je postavio Leibniz, a potom ponovio Heidegger kao temelj svake metafizike: »Zašto uopće jest bitak, a ne ništa?« Heidegger odgovara na to pitanje započinjući govor o »bitku«, koji »daje«, »šalje«, »stavlja« sva bića na upotrebu. Taj odgovor, koji Derrida koristi kao glavnu polaznu točku za svoje teoretičiranje o apokaliptičnim »porukama«, predstavlja kratku formulu suvremenog naturalističkog mišljenja. Od nama danog »bića«, to mišljenje zaključuje o svom skrivenom, tj. »podsvjesnom« razlogu bitka, tako da apokaliptika, kako piše Derrida, ne postaje epoha, nego *epoché* (tj., prema Husserlu, suzdržavanje od svih sudova u pogledu egzistencije ili neegzistencije u svijetu) i zato nam otvara bitak, kao što su to u zadanih slučaju literaturu i arhiv.

Zbog toga apokalipsa kod Derride poprima naturalistički, socijalni i tehnički karakter i nastupa kao atomski rat, iako ostaje očevidno da svaki rat ostaje događajem unutar svijeta. On apokaliptične crte ima samo utoliko što ubija, zbog toga apokaliptički karakter rata pretpostavlja mišljenje da je individualna smrt apokaliptična. Ali onda razlika između rata i mira prestaje biti fundamentalna: Čovjek je kako u ratu, tako i u mirnodopskim uvjetima jedna-

ko smrtan. Strah od atomskog rata — u tome je Derrida apsolutno u pravu — zaista nije strah od smrti. Posrijedi je strah od uništenja muzeja, biblioteka i uopće svih depoa stvorenog, napisanog, naslikanog i tako dalje, u čemu današnji intelektualci zbog manjka vjere u nešto transcendentno traže socijalnu, unutarsvjetsku i historijsku besmrtnost. Atomski rat, tj. tehnička izvedivost uništenja sadržaja muzeja i biblioteka, ne užasava suvremeno mišljenje zato što bi uništilo život, nego zato što prijeti uništenjem njegove socijalne besmrtnosti. Uređivanje muzeja i biblioteka u središtima najvažnijih gradova prosvijećena svijeta, kao i stvaranje bezbrojnih arhiva, nacionalnih parkova, arhitektonskih spomenika, ekološki zaštićenih zona i tako dalje, pretvara već sad čitav planet postupno u gigantski muzej. A ta tendencija neprestance raste: Već se stvaraju muzeji automobila, muzeji zrakoplovstva, muzeji svemirske tehnologije itd. Konzerviranje u stopu prati proizvodnju i gotovo da je pretječe: Umjetnici danas već rade »za muzej«. Opasnost atomskog rata trebalo bi urazumiti intelektualce, izvesti im pred oči iluzorni i umjetni karakter historijske besmrtnosti, koja od života radi mauzolej, te ih podsjetiti da je njihov vlastiti život sve što posjeduju na ovome svijetu. Ali ne događa se ništa takvo: Frustracija pronalazi svoj izražaj u borbi za mir, u »osjećaju odgovornoštì« i sličnome. Intelektualci — čije je svijesti Derrida u ovom slučaju glasnogovornik — zatvaraju oči pred činjenicama i preferiraju smatrati da se apokaliptičko otkrivenje nije dogodilo, te da je realan samo rat.

Kad se govori o opasnosti atomskog rata, »čovjek na ulici« instinkтивno osjeća da ga se ta problematika ne tiče: On nema što izgubiti, jer nije izložen u muzejima, niti mu se djela čuvaju u bibliotekama. Problematica borbe za mir po svom je biću dubinski elitna, iako se prikazuje kao opća i humanistička. Derrida je u tom smislu veoma iskren. On napominje da čovjek »uostalom uvijek umire« (str. 96), ali u nastavku smrti daje sljedeću interpretaciju:

U istoj mjeri moja vlastita smrt, ako smijem tako reći, u svaku dobu može biti fantazmatički, a i simbolički anticipirana kao negativnost u radu: dijalektika djela, potpisa, imena, naslijedstva, slike, žalosti, svih pomoćnih sredstava pamćenja i tradicije, može poništiti realnost te smrti, čija anticipacija, dakle, ostaje prožeta fikcionalnošću, simboličnošću ili, ako vam je tako draže, literaturom; ... ne postoji zajednička mjera, koja bi me osobno primjereno uvjerila da osobna žalost ima manju težinu od atomskog rata. Ali jedna kultura i jedno socijalno pamćenje mogu se simbolički opteretiti svakom smrću (to je čak i njihova bitna funkcija i razlog njihova postojanja). Oni u toj mjeri ograničavaju njenu »realnost«, poništavaju je u »simboličkom«. Jedini apsolutno realni referent sastoji se, dakle, u razmjerima apsolutne atomske katastrofe, koja ireverzibilno uništava čitav arhiv i sav simbolički kapacitet, »preživljavanje«, čak i u srcu života. (str. 121)

U čitavoj svjetskoj literaturi jedva da se može pronaći još jedno tako dirljivo i naivno priznanje. Derrida o svojoj vlastitoj smrti misli isključivo kao o gubitku za svjetsku kulturu, zbog čega je sad već žali. Jedino što ga tješi je činjenica da će čovječanstvo uz pomoć prikaza, potpisa i tako dalje moći na neki način simbolički rekonstruirati njegovu sliku, pa se svjetska kultura i svjetska literatura neće urušiti zbog tog gubitka. Samo atomska smrt čitave kulture mogla bi prekinuti tu vječitu žalost za njegovim djelima i njegovom nazočnošću u kulturnoj produkciji, koja je realnija od samog života i dopušta da se »preživi u životu«. To znači da će prije život negoli smrt predstavljati opasnost po simboličko naknadno žaljenje. Gotovo da ne možemo zamisliti veće samopožrtvovnosti, većeg rastakanja u vlastitoj literarnoj produkciji, veće sposobnosti da se očima drugoga gleda na sebe — a u isti mah ni veće uobraženosti i beščutnosti spram živoga života.

Derrida nas poziva da si razjasnimo političke motive apokaliptičkog diskursa, ali sam izmiče političkoj prosudbi time što se poziva na zov samog bitka, koji mu govori: »Dodi!« Zagovarajući radikalnu konačnost svakog iskustva, on sebi zadržava pravo primati poruke iz beskonačnosti: U tom pogledu nastupa kao tipičan teoretičar: Politička, profana i utilitarna pitanja podređuju se teoriji i zadobivaju status pukih šahovskih poteza u političkoj igri, makar i s beskonačnim brojem pravila. Sama struktura — ishod igre kao čisto teorijski uvid — dominira nad svakim konkretnim političkim korakom, pa tako i nad svime što je političko. U tome se Derrida slaže i s marksizmom, nietzscheanizmom, strukturalizmom i drugim tipičnim misaonim postupcima našeg vremena.

Teorijska politika samog Derride odgovara, pak, prilično tradicionalnoj strategiji europskog filozofiranja. Filozof se u pravilu nalazi između teoretičara i mnoštva i huška jedne na druge. Mnoštvo plaši tvrdnjom da teoretičar priprema njenu propast, koristeći potencijal zbumjenosti koji proizlazi iz toga protiv vlastitih kolega, optužujući ih za odvraćanje od živa iskustva, od raznolikosti svakodnevnog, nesvedivosti formi ljudskog iskustva i tako dalje u korist mrtvih shema, usmjerenih na dominiranje nad životom. U isti mah, međutim, on filozof koristi teoretiziranje protiv »zdravog ljudskog razuma«, ne bi li sam stekao moć nad mnoštvom, lišiti ga uvjerenja u opravdanost svog trivijalnog znanja, svog »zdravog ljudskog razuma« i pojaviti se pred njim kao spasitelj kako od njegova vlastitog neznanja, tako i od pseudoprosvjetiteljske rabote svojih kolega. Čitava politika manipulacije ovisi, međutim, u velikoj mjeri od toga koliko će se filozof u konkretnom slučaju pokazati u stanju »govoriti apokaliptički«, tj. u svijesti o jedinstvu subbine — vlastite, kao i subbine drugih — u općem događanju konačnosti.

Derrida je nedvojbeno napravio upravo taj fundamentalni korak, skrenuvši pozornost međusobno konkurentnih humanističko-znanstvenih teorija na njihovu zajedničku ukorijenjenost u jedinstvenom, premda ne i dohvatalji-

vom i generalno neopisivom »arhivu«. Ali tim umjetničkim zahvatom on je intelektualcima takoreći samo dao mogućnost, da postanu svjesni sami sebe kao klase. Poststrukturalizam, odnosno, u širem smislu, postmodernizam je doktrina klasne vladavine intelektualaca, ideologija širokih slojeva intelektualne elite. Ona je dubinski indiferentna spram svih onih koji »nisu dospjeli u muzej«, koji nisu ušli u povijest, koji nisu primljeni u bibliotekarski register svetaca. Za te druge ona ne poznaje čak ni apokalipsu: Budući da nisu živjeli u besmrtnosti arhiva, oni ne mogu ni umrijeti. Ali, ne znači li to da bi upravo ti drugi, koji već obitavaju u apokaliptičnom vremenu, prije mogli govoriti o njemu nego poststrukturalisti, koji neprestance žale sami za sobom?

PS: Osam godina kasnije

Ovaj tekst o Derridinim apokaliptičnim spisima napisan je 1986., a objavljen 1987. u malom ruskom emigrantskom časopisu *Beseda*, koji je osamdesetih godina neredovito izlazio u Parizu. Tadašnji politički kontekst, koji je utjecao kako na ton tih spisa, tako i na ton mojih reakcija na njih, sad pripada prošlosti. Temeljne teme arhiva i apokalipse zadobile su, međutim, u Derridinu djelu u međuvremenu na značenju.

U svojoj knjizi *Sablasti Marxa* 1993.) Derrida insistira na nužnosti da se apokaliptična perspektiva marksizma obrani od svakog pokušaja da se ustvrdi da bi današnje stanje svijeta bilo kraj povijesti. Pritom Derrida tu političku perspektivu i dalje misli kao kolektivnu: tek će apokaliptika proizvesti »mi«, otvarajući »svima nama« mogućnost nepredviđenog, dogadajnog i absolutno drugog. Mi smo razjedinjeni svojim evidencijama — i ujedinjeni dvostrukim pribojavanjima i nadama. Literatura za Derridu još uvijek upućuje na nešto, što joj obećava referenta — onkraj papira, na kojem je napisana. Taj referent ostaje uvijek nedostižan, literatura se uvijek ispostavlja kao pismo na papiru, koji joj zaprečuje put do naznačnosti referenta. Ali taj papir ne smije postati posljednjom evidencijom: Obećanje posljednjeg referenta ili mrkva pred magarećom gubicom moraju ostati, ne bi li magarac nastavio hodati, ne bi li pisac nastavio pisati, ne bi li komunikacije, ono kolektivno, socijalno, nastavile funkcioniрати, pri čemu, doduše, tek papir stvara apokaliptičnu iluziju da se iza njegove površine krije nešto »drugo«.

A ako papir gori? U svojoj najnovijoj knjizi *Mal d'Archive* (1995) Derrida se bavi pitanjem može li se radikalna fizička destrukcija arhiva još uvijek upisati u taj arhiv, kao što su to pretpostavljali njegovi gore opisani tekstovi. Na kraju knjige Derrida dolazi do zaključka da se dijelovi arhiva mogu nepovratno uništiti, izgubiti. Ta mogućnost materijalnog gubitka zapravo nam je poznata još iz Derridine polemike protiv Lacana: ta mogućnost onemogućuje potpunu psihoanalizu.

Ono što je u arhivu privatno, smije, dakle, gorjeti. Ali arhiv u cjelini? Kolektivi arhiva?

Početna ambivalentnost ostaje. Ako je arhiv čisto materijalan, ako se radi o pukoj masi papira, mogao bi gorjeti i čitav arhiv. Samo, tim totalnim uništenjem arhiva ne otvara se nikakav referent, koji bi se zadržavao iza papira: takav referent (uključujući ništavilo) samo je iluzija, efekt, koji se proizvodi arhivom samim. Dakle, parcijalno uništenje unutar arhiva je moguće, dok je totalno uništenje arhiva i dalje nazamislivo.

Ako se, međutim, s druge strane ne može zamisliti totalno, kolektivno shvaćeno, apokaliptično uništenje čitava arhiva, preostaje samo još papir — a taj papir sam će postati krajem povijesti. Ali papir je posvuda jednak i neograničeno djeljiv: arhiv će se raspasti u pojedinačne spise. Ako svaki komad papira može gorjeti, čitav papir morao bi također biti u stanju da gori. Time ne staje beskonačni znakovni prostor poststrukturalizma.

Derrida je, dakle, uhvaćen u proturječju između dviju temeljnih pretpostavki svoga mišljenja: Materijalnosti znakova i beskonačnosti znakovne igre, diferencije, dekonstrukcije. Nijedan papir nije beskonačan u prostoru i vremenu. I: Ono materijalno uvijek ima odredenu tromost, odredenu postojanost. Čin smo papir ispisali komadom pisma, izvadili smo nešto od znakovne igre — još prije svakog mogućeg uništenja. Kad je čitavo pismo napisano na papиру, sve miruje i postaje pasivnim predmetom vanjske manipulacije. Samo se svijest neprestance kreće i ne može se materijalno dijeliti. Odgovarajući medij za deridijanski arhiv bilo bi božje beskonačno pamćenje (koje, doduše, ne isključuje ni zaborav). Papir očito nije dovoljan.

Walter Benjamin

Odnos intelektualca prema politici najčešće se opisuje terminima angažmana. Tako nastaje dojam da je intelektualac u odnosu na politiku relativno slobodan: On se može angažirati — ili ne. Ali, postoje konflikti, koje intelektualac ne može izbjegći, koji ga prisiljavaju da se bavi politikom, htio on to ili ne. Takav konflikt je konflikt između religije i filozofije. U kontekstu europske kulture taj je konflikt za intelektualca nezaobilazan. U ovom ili onom obliku svaki je intelektualac prisiljen da u tom konfliktu zauzme stav, a to znači: da se izjasni za jednu ili drugu stranu, da pomiri obje strane, da konflikt sam proglaši iluzornim, da ga transcendira, dekonstruira itd. Sva ta strateška pozicioniranja političke su prirode — i vuku za sobom druga politička pozicioniranja u odnosu na druga polja konfliktta. Jer, konflikt između religije i filozofije može se u kontekstu europske kulturne tradicije lako tumačiti kao konflikt između Jeruzalema i Atene — tih dvaju općepriznatih, premda ekstremno heterogenih izvora te tradicije. A od tog konfliktata kratak je put do drugih, još oštrijih konflikata na »istinskom« polju politike. Ali u nastavku rado bih se zadovoljio komentiranjem politike Waltera Benjamina u odnosu na konflikt između religije i filozofije, dok bih druge konflikte ostavio u drugom planu.

Umjesto riječi »religija« često se koristi riječ »teologija«, ne bi li se točnije definirao teološki diskurs, koji stoji u konkurentskom odnosu spram filozofije. Ali kako međusobno razlikovati filozofiju i teologiju? Sasvim sam svjestan da je teško ili čak nemoguće provesti takvo razlikovanje, jer se time tangiraju središnja pitanja kako filozofije, tako i teologije, na koja ni izdaleka nisu dani odgovori, a na ovom se mjestu ne mogu obradivati čak ni ukratko. A ipak bih se upustio u rizik takva razlikovanja — i to prije svega s ciljem da formuliram hipotezu u pogledu pitanja u kojem se smislu neki, ako ne čak i većina Benjaminovih tekstova — kao što je, primjerice, *Teološko-politički fragment* — zai-sta mogu shvatiti kao teološki, a ne, recimo, kao filozofski.

Teologija se, kao što znamo, kao, uostalom, i filozofija, bavi pitanjem istine — i to istine »cjeline«, kako god je shvaćali. Odnos njih dviju spram istine je, međutim, načelno različit. Filozofija je prema definiciji ljubav prema istini, koja prepostavlja realnu odsutnost istine, mudrosti, Sofije. Filozofija teži istini, ali je ne posjeduje — a i ne može je posjedovati. Filozofija istinu neprestance očekuje od budućnosti. Za nju kao istinu može sloviti samo radikalno nova, buduća, nepoznata, nemisljena, a možda i nemisliva istina. Filozofski projekt otvoren je i beskonačan projekt, koji se opire svom definitivnom ispunjenju. Filozofija živi od nemogućnosti da ikad zadovolji svoju žudnju za istinom — nemogućnosti definitivnog sjedinjenja sa Sofijom. Kad bi se to sjedinjenje ikad uspjelo provesti, bila bi to katastrofa za filozofiju i bio bi to kraj filozofije. Filozofija je moguća samo, ako Sofija nikad ne ostane od svoje igre zavodenja, ako se nikad ne poda onome koji filozofira. A s obzirom na to da je filozofija u tom smislu najčišća žudnja, ona je i čista aktivnost, rad. Filozofija neprekidno obavlja rad — rad spoznaje, rad kritike, pa i rad dekonstrukcije. A na taj način taj je rad i neka vrsta proizvodnje — naime, proizvodnje uvijek novih filozofskih diskursa, spisa, sustava, stavova, načina mišljenja.

Teologija, naprotiv, prepostavlja da se istina uvijek već pokazivala, da se sjedinjenje s istinom uvijek već odvijalo, da se istina uvijek već otkrivala, objavljuvala. To, naravno, ni u kojem slučaju ne znači da teologija sebe smatra punim posjednikom istine, jer objavljena istina neprestance je ugrožena zaboravom. Napredovanje vremena teologa će sve više odvraćati od istine. Tako rad teologa nije rad proizvodnje, nego rad reprodukcije. Posrijedi je rad sjećanja, njegovanje sjećanja na prvi put — na trenutak kad se istina prvi put pokazala čovjeku, kad mu je prvi put govorila, kad je prvi put bila milostiva prema čovjeku. I što se više teolog bavio radom sjećanja, to će jasnije zamjećivati da je bespomoćan protiv sile zaborava, da sve reprodukcije dodatno uništavaju original, da sav rad sjećanja dodatno potiče zaborav. Razlog tome lako je uvidjeti: I projekt da proizvedemo što je moguće točniju reprodukciju ili da se još točnije sjetimo originala, uvijek ostaje samo projekt, tj. ostaje inficiran filozofijom, budućnošću, napretkom. A sve što je inficirano napretkom,

čovjeka još više odvraća od istine, koja je pokazana, objavljena ili doživljena u prošlosti.

Neosporna je činjenica da je Benjamin prije svega mislilac sjećanja i reprodukcije — i već stoga je teolog. Tako on na izuzetno uočljiv način izbjegava vlastiti diskurs predstaviti kao novo, još nepoznato filozofsko učenje o istini i pokazati u kojoj se mjeri njegov vlastiti diskurs razlikuje od drugih, ranijih diskursa, zašto je njegov vlastiti diskurs bolji, uviđavniji, uvjerljiviji, od svih ostalih. Ukratko: On izbjegava dokaze da bi se njegov diskurs istini približavao više nego svi raniji diskursi — dokaze, koji u pravilu vrijede kao neizostavni, kad je u pitanju filozofski tekst. Ali Benjamin nije zabrinut zbog proizvodnje istine, već zbog njezine reprodukcije. A pouzdanost reprodukcije ne jamči se filozofskim inovacijama, mijenama i probojima, nego regulacijama, pridruživanjima, restrikcijama, zabranama, čija je svrha da se po mogućnosti isključi otklon reprodukcije od originala. Umjesto da formulira dokaze, Benjamin formulira upravo takve regulacije i pridruživanja. Tako će Benjamin u svom *Teološko-političkom fragmentu* reći: »Red profanog ima se osoviti prema ideji sreće.« To zvuči kao zapovijed. A to i jest zapovijed — zapovijed profanome da u topografiji cjeline zauzme ovo, a ne ono mjesto. Ili: »Jer, mesijanska je priroda iz svoje vječite i totalne kobi. Težiti njoj (...) zadaća je svjetske politike, čija se metoda ima zvati nihilizam.« I ovo je pokušaj izrade topografije ljudske egzistencije, koja oštro odvaja zemaljsko od mesijanskog, etablira odnos između profanog i ideje kraljevstva itd.

Benjaminovski diskurs je teološki, ali u isti mah i topološki. To znači: Taj diskurs ne formulira topose, prema kojima bi se trebali ravnati ovi ili oni diskursi, koji su uvijek već postojali. Filozofija je topološki neodređena — ona čeka istinu i ne zna točno kada, gdje i iz kojeg smjera će joj se istina ukazati. Teologija je, naprotiv, topološki određena — jer ona uvijek već zna na kojem se mjestu i u koje vrijeme istina ukazala. Zbog toga teologija sjećanje na istinu povezuje s njegovanjem određenih mjesta i uspomenom na određena vremena. I prije svega: Svaka teologija, koja hoće izgovoriti, formulirati, kodificirati istinu neke određene religije, želi se ograničiti kako od profanog, tako i od mjesta na kojima su se objavljivale i njegovale lažne istine i neistine. Teologizacija istine znači, dakle, njeno topologiziranje, njeni mjesno određenje — bilo u hramu, u crkvi, na sveučilištu ili u nekoj stranci. Reprodukcija istine ne smije voditi do toga da ona napusti svoje mjesto, da unese pomutnju u topologiju svijeta — jer takva bezmjesna, neskućena istina, koja se posvuda širi na isti način, nije više istina. Takva reprodukcija istine, koja se širi topološki neodređeno, gubi i prema Benjamina definitivno svoju auru, tj. svoj istinski odnos prema istini. Ako se unatoč svim uputama i pripisivanjima dogodila takva propast teološki utvrđene topologije, sjećanje na istinu kao da se definitivno izgubilo.

A to znači: Teologija definitivno tone, a filozofija dobiva. Istina postaje topološki neodređena — na nju se sad može samo čekati, jer ona može doći sa svih strana i u svako vrijeme. Na taj način istina iz prošlosti emigrira u budućnost. Iz toga slijedi vjera u napredak, u kreativnost, u ovostranu utopiju. Emigracija istine iz prošlosti u budućnost i sama se može tumačiti kao napredak — čak i kao presudan napredak. No, hoćemo li pozdraviti tu emigraciju, tu dijasporu istine i priključiti joj se, bit će sasvim politička odluka. Uvijek smo u iskušenju da se priključimo pobjedniku — u ovom slučaju filozofiji. Ali želja da se priključimo pobjedniku svjedoči, kao što znamo, o lošem ukusu: Istinski džentlmen posvetit će se samo *lost cause*-u. Tako ni Benjamin, koji je samog sebe bez ikakve dvojbe doživljavao kao aristokrata duha, ne optira za filozofiju, nego za teologiju. Ta politička odluka ne znači, međutim, da bi Benjamin imao defenzivan, »reakcionaran« stav u odnosu na filozofiju i čitavu filozofijom obilježenu sekulariziranu kulturu moderne. Štoviše, njegova strategija je ofenzivna. On, naime, čitav moderni svijet ne opisuje kao mjesto proizvodnje, nego reprodukcije, dakle, ne čekanja na istinu, nego gubitka istine, jer reproduciranje istine označava njezin gubitak.

195

Ne bi li taj opis učinio plauzibilnim, Benjamin tržištu i masovnoj kulturi robe, što je tržište nosi, a on je razumije kao kulturu reprodukcije, pripisuje središnje značenje pri dijagnozi moderne. Opisujući masovnu kulturu, koja ne operira originalom, nego kopijom, kao istinsku kulturu moderne, on, a da to izravno ni ne izgovara, avansiranu znanost i umjetnost avangarde, koji se oslanjaju na evidenciju, kreativnost, produktivnost, inovativnost, tj. na vrijednosti filozofije, može smatrati naprosto irrelevantnima. Zbog toga dijagnoza moderne kod Benjamina isпадa radikalno različita — u usporedbi s njenom standardnom dijagnozom. Standardna dijagnoza sastoji se u tome da u moderni teologiju zamjenjuje filozofija, orijentaciju prema prošlosti orijentacija prema budućnosti, tradiciju subjektivna evidencija, vjernost izvoru inovacija itd. Umjesto toga, Benjamin modernu ne opisuje kao razdoblje potonuća teologije, nego kao razdoblje njena širenja u profanome, njene demokratizacije, njena omasovljenja, njene dijaspore. Ranije su ritual, repeticija i reprodukcija bile stvar religije — i prakticirali su se na izoliranim, sakralnim mjestima. U moderni su ritual, repeticija i reprodukcija postali sudbinom čitavog svijeta, čitave kulture. Sve se na taj način reproducira i umnožava — kapital, roba, umjetnost. I napredak je zapravo reproduktivan — on se sastoji od uništenja starog, koje se neprestance ponavlja. Benjamin modernu razumije kao epohu totalne reprodukcije — a time i totalne teologizacije kulture. Njegova politička strategija u konfliktu između teologije i filozofije sastoji se u tome da teologiju i masovnu kulturu spaja protiv filozofije. Protiv takve alijanse filozofija i avanguardna kultura, što je ona nosi, zasigurno ne mogu postojati — filozofija se naočigled te alijanse sažima do potpune nevidljivosti.

Da je masovna kultura kultura reprodukcije, Benjamin je, kao što je poznato, pokazao prije svega u svom spisu o umjetničkom djelu u doba mogućnosti njegove tehničke reprodukcije. Ali već je u jednom mnogo ranije napisanom tekstu — naime, u tekstu o *Kapitalizmu kao religiji* (1921.) — Benjamin kapitalizam u cjelini opisao kao kult, kao obred, koji se neprestance slavi — kao vječitu nedjelju, nakon koje ne slijedi radni dan. Taj opis čini se na prvi pogled kontra-intuitivnim, jer se kapitalizam najčešće opisuje kao radni i reproduktivni stroj. Ali za Benjamina je kapitalizam u svojoj biti reproduktivna praksa — naime, praksa neprestance reprodukcije krivnje, kao što je, primjerice, crkveni obred reproduktivan time što neprestance reproducira našu krivnju spram Boga. U oba slučaja radi se o permanentnoj reprodukciji, koja se niti prekida, niti može prekinuti nikakvim radnim danom, tj. nikakvom produkcijom, inovacijom ili novom istinom, tj. nikakvim iskupljenjem za staru krivnju. Kapitalizam se ovdje, dakle, predstavlja kao reproduktivna, kultna praksa, čijim su mjestom postali čitav profani svijet i čitava ljudska svakodnevnica. Protiv te reproduktivne prakse kapitalizma produktivan, filozofski rad sasvim je nemoćan. A budući da je kapitalizam posvemašnji i ne može više biti smješten u crkvu ili hram, dolazak kapitalizma označava definitivni kraj filozofije — kraj čekanja na »izvorno« pojavljivanje istine. Kapitalizam je povrh toga kult bez dogmatike, bez teologije — to znači kult onkraj jezične legitimacije. Kapitalizam ne treba dodatnu jezičnu legitimaciju, jer cjelinu svijeta, uključujući u nju i cjelinu jezika, čini hramom svog kulta — stoga se, međutim, kapitalizam jezičnim sredstvima ne može kritizirati ni opovrgnuti.

I zaista: Tradicionalna vlast, uključujući komunističku, odnosno, hoćemo li, socijalističku vlast, temeljila se na ideološkom diskursu, na povijesnoj narrativnosti. Kako pojedinac, tako i vlast, morali su se neprestance ideološki opravdavati. Jezik je, dakle, funkcionirao kako kao medij državnog samopravdavanja i represije, tako i kao medij opozicije. Svi društveni konflikti morali su se napisljetu iznijeti jezično. Protiv službene teologije vlasti ustao je filozofski diskurs opozicije. Borilo se protiv službenog polaganja prava vlasti na apsolutnu istinu, te za pravo slobodno diskutirajuće demokratske javnosti da stavi u pitanje taj diskurs, a time i svaku odluku, svaki sud vlasti. Ta borba uvelike je dobivena. Društvo se emancipiralo od teologije vlasti. Ali pritom se ujedno emancipiralo od svakog diskursa uopće. Postalo je postdiskurzivnim društvom. Kapitalizam je, kako Benjamin s pravom kaže, kult bez teologije. Kapitalizam je nijemi rad ponavljanja, reprodukcije. Kapitalizmu tako odgovara teologija onkraj teologije — mišljenje reprodukcije, koje u obzir uzima jedino formu reprodukcije, ali više ne pita što se zapravo reproducira. Teologija kapitalizma i masovne kulture, koju razvija Benjamin, takva je teologija onkraj teologije — teologija reprodukcije onkraj pitanja o originalu. Stoga ona očito tvori najvišu formu teologije, koja se dalje ne može filozofski kritizirati.

Benjaminov diskurs prepostavlja, dakle, kraj filozofije, opisujući kulturu totalne reprodukcije, u kojoj filozofija više neće imati mjesta. U tom pogledu on u kontekstu svog doba, naravno, ni u kojem slučaju usamljen. Bit će dovoljno upozoriti na jednog autora, koji je, makar i u drugoj formi, modernu također interpretirao kao prelazak na totalnu reprodukciju — a to je Alexander Kojève. U svom glasovitom seminaru o Hegelu, koji je između 1933. i 1939. održao na École des hautes Études u Parizu, Kojève je, kao što je pozнато, Hegelovu *Fenomenologiju duha* proglašio knjigom koja svako daljnje čekanje na istinu, a time i svako daljnje filozofiranje čini nemogućim. Jedina mogućnost da se o istini govori ili piše, prema Kojèvuu je ponavljanje, reprodukcija *Fenomenologije duha*. Pritom je zapravo dovoljno da se knjiga neprestance ponovno tiska — a da se uopće više ne čita ili komentira. Ljubav filozofa prema mudrosti ostat će, naime, tako dugo neispunjena i poticati postupak filozofiranja, dok istina, mudrost, Sofija filozofu priznaju ljubav i priznanje. Upravo to se, međutim, događa na kraju Hegelove *Fenomenologije duha*, jer dolazak apsolutnog duha označava potpuno priznavanje svakog pojedinca kroz »cjelinu«. Ali kad se to sveobuhvatno priznavanje dogodilo, čovjek ostaje bez želje — a time i bez duha. Duh napušta čovjeka i postaje knjigom, stvari. Na taj način čovjek postaje nositeljem reprodukcije, ali ne više proizvodnje istine. Sam Kojève također je, znamo, odustao od zahtjeva za razvijanjem vlastitog, novog, originalnog diskursa — umjesto toga je neprestance tvrdio da samo ponavlja Hegelov diskurs, bez želje da ga pritom na ikoji način nastavi razvijati. Kojève se na taj način pozicionirao kao Duchamp filozofije: *Fenomenologiju duha* tretirao je kao ready made — a svoju vlastitu auktorijalnu ulogu video u tome da taj ready made izloži na novome mjestu, točnije, u tadašnjem Parizu.

Fenomen reprodukcije za Kojèvea je, dakle, također središnji. On se zaista pita: Čemu započeti nov filozofski diskurs, ako je dovoljno da se reproducira već postojeća knjiga, koja će se ne novome mjestu dati novoj publici da je čita ili će joj se pročitati? U doba tradicionalnih religija praksa repeticije i reprodukcije bila je reducirana na sakralna mjesta — sakralno se, naprotiv, slobodno davalo neodređenom tijeku vremena. Filozofija je pod tim okolnostima fungirala kao izraz nade u novu profanu evidenciju, u pojavu istine u profanome — a time i na priznanje, te na posljetku besmrtnost onkraj sakralnih mjesta institucionalno zajamčene reprodukcije. Situacija se, međutim, mijenja iz temelja, kad postupci reprodukcije zahvate čitavo područje profanog. Tu se radi o socijalnom, političkom i tehničkom jamstvu priznavanja, trajanja, pa čak i besmrtnosti, koji bi — bar principijelno — trebalo važiti za sve i za svakoga. Na taj način svaka filozofija, koja još uvijek insistira na razlikovanju istinitog od lažnog, postaje izlišna. Pod uvjetima masovne kulture tekstovi i slike šire se i reproduciraju neovisno o tome jesu li istiniti ili ne, »zaslužuju« li besmrtnost putem reprodukcije ili ne. U današnje vrijeme svatko može kupiti kameru, magnetofon, videorekorder, kompjutor — i ovjekovječiti se kroz teh-

ničku reprodukciju. Demokratizirana i tehnizirana teologija, koja osvaja profano, pokazuje se tako kao mnogo demokratičnija snaga — u usporedbi s filozofijom, čije se razlikovanje između istinitog i lažnog čini sve elitnjim i suvišnjim.

Totalno zaposjedanje profanog prostora tehnikama reprodukcije filozofiji, koja profani prostor treba za vlastito nastajanje i razvoj, uopće ne ostavlja šansu da se konstituira. Ako se sve može reproducirati, filozofija kao čekanje na jedinstven događaj evidencije postaje nemoguća — te prije svega nepotrebna. Naravno da se »izvorna istina« ili izvorna aura oštećuje i iskrivljuje tim profanim tehnikama reprodukcije, koje ne obraćaju pažnju na topologiju sakralnog, već transportiraju kopije sakralnih originala u profanost dijaspore. To oštećenje Benjamin, kao što znamo, naziva mravljenjem aure. Kada, međutim, reprodukcija postaje totalna, žudnja za izvornom aurom gubi svaki smisao. Tako izgleda da je totalna pobjeda reprodukcije nad proizvodnjom ujedno i konačna pobjeda teologije — shvaćene kao teologije onkraj teologije — nad filozofijom. Ali ishod unatoč svemu i dalje ostaje neriješen.

Jedno urgentno pitanje prijeti da će postaviti u pitanje tu pobjedu: U kojoj je mjeri kopija zaista kopija — a ne nešto sasvim drugo? I zaista: Ukoliko, kako Benjamin piše u tekstu o umjetničkom djelu, čak ni puni materijalni identitet između originala i kopije ne može jamčiti istinski identitet među njima, jer original posjeduje auru, koja nedostaje kopiji, čini se da u osnovi uopće nismo ovlašteni da »kopiju« pod uvjetima njene profane, dijasporne proširenosti uopće još označimo kao kopiju. Ako se neko umjetničko djelo nalazi na auratičnom, sakralnom, teološkom topologijom osiguranom mjestu, kao, recimo, ikona u crkvi ili majstorsko djelo slikarstva u muzeju, identitet tog umjetničkog djela uvijek je već zajamčen reprodukcijom. Umjetničko djelo reproducira se tako da se restaurira — a bez restauracija umjetničko djelo ne može se održati kroz dulji vremenski rok. Izgled, stanje i materijalni sadržaj restauriranog umjetničkog djela uvijek se prilično jasno razlikuju od onih prije restauracije. Takva reprodukcija na auratičnome mjestu ne mijenja, doduše, originalni status originala, jer ne ugrožava teološki osiguranu topologiju, koja na posljeku osigurava originalnost originala. Sasvim drukčije stvari stoje u slučaju nekontroliranog, topološki neodređenog, dijaspornog proširenja umjetničkog djela u profanome. Lak i ako su materijalni sadržaj i potpuna sličnost s originalom zajamčeni, promjena mesta znači profanizaciju originala, gubitak aure — a time i razlaz s originalom.

Ne postoji, dakle, samo jedan proces reprodukcije, već dva različita procesa reprodukcije — jedna topološki određena, koja jamči kontinuitet originala u vremenu i jedna topološki neodređena, dijasportna, profana, koje ne jamči taj kontinuitet. Ali, u kojoj smo onda mjeri ovlašteni kazati da je druga reprodukcija još uvijek reprodukcija — a ne, recimo, neka vrsta proizvodnje? Ako se neka kopija nalazi na drukčijem mjestu i u drukčijem kontekstu od svoga ori-

ginala, to stanje stvari možda će već biti dovoljno da kažemo da je ta kopija drukčija od svog originala. I više od toga: DA je kopija možda tako jasno drukčija od originala, da nismo ovlašteni da o kopiji govorimo kao o kopiji — već bismo je trebali promatrati kao drugi original. To razmišljanje, uzgred, na veoma pragmatičan način od Duchampa naovamo koriste posebice umjetnici pop-arta i appropriation arta, ne bi li svoje radove, koji su »izvorno« kopije, novim situiranjem u muzeju etablirali kao originale. Dijasporna kopija nije, dakle, kopija s osiguranim statusom kopije. Štoviše, stvari, čini se, stoje tako da smo u profanom, dijaspornom prostoru involvirani u beskonačnu igru razlika, koja bar na prvi pogled dekonstruira opoziciju između originala i kopije, nudeći šansu da se originali proizvode kopiranjem. Već sama riječ »kopija«, kao uostalom i riječ »reprodukciјa«, pretpostavljuju identitet između originala i njegove kopije — ili bar identitet između dviju različitih kopija (npr. između dviju različitih kopija istog filma, koje de facto nikad ne mogu biti sasvim identične). Ali svaka kopija može biti promatrana i kao drukčiji, nov original. Kroz diskurs razlike filozofija dobiva novu šansu: Postupak totalne reprodukcije, ponavljanja, repeticije, na taj se način fundamentalno postavlja u pitanje. Čim reprodukcija postane dijaspora, ona može biti protumačena kao produkcija razlike.

Diskurs razlike predstavlja se često kao revolucionaran diskurs, jer dekonstruira jezik identiteta, kojime navodno govorи danas dominantno znanstveno znanje. Empirijske znanosti, koje misle pozitivistički, de facto se odavna nalaze na strani razlike. U sasvim znanstvenoj, pozitivističkoj perspektivi pojedinačni fenomeni uvijek se prezentiraju kao empirijski različiti — njihovo podvođenje pod opće pojmove i zakonitosti promatra se pritom samo kao neizbjježno zlo, koje se ne može u cijelosti prevladati. A ne-empirijske razlike ne postoje. I navodno ne-empirijska razlika između prisutnosti i odsutnosti aure može se, kako smo gore pokazali, opisati kao empirijska razlika između topološki određenih i neodređenih načina reprodukcije. Razlika se uvijek može dokazati empirijski. Uz identitet, naprotiv, moramo pristati, jer on uvijek ostaje sporan.

Hoćemo li dijasporu kopiju označiti kao kopiju ili kao original tako nije stvar spoznaje, nego pristajanja — stvar političke, odnosno, bolje rečeno, teološki-političke odluke. Od dijasporne kopije možemo očekivati, odnosno, bolje rečeno, možemo se nadati da će postati različita, da će pokazati otklon od originala, od identiteta, da će biti pomaknuta u tuđini, da će pokazati lice drugog, novog, neočekivanog. To znači: Ako želimo, možemo i pod uvjetima totalne reprodukcije zadržati filozofski stav — i čekati na evidenciju novog, nemšljenog, drugog. Taj stav empirijski se dokazuje time što je savršena kopija stvar nemogućnosti — i da stoga uvijek postoji mogućnost da postupak reprodukcije protumačimo kao postupak proizvodnje. Benjamin se, doduše, ne zalaže za otklon od originala, nego za vjernu reprodukciju. Za njega dijaspora

u profanom nije mjesto nove nade, nego mjesto na kojem će propasti stara nada. A ona propada upravo zato što se vjerno reproducira, jer vjernost u profanom dovodi do gubitka aure, do gubitka sakralne topologije. Za totalnu reprodukciju, koja obuhvaća čitav svijet, jamstvo da je zaista posrijedi reprodukcija može stoga biti samo izvansvjetsko, tj. mesijansko i manifestirati se isključivo kao puka onostrana sila, koja sve izjednačava i uništava sve razlike. Ovdje ne pomaže ni očekivanje neočekivanog. Ono drugo u dijaspornoj kopiji promatraču se ne pokazuje kao lice radikalno drugog. Štoviše, ono se manifestira kao udarac u njegovo vlastito lice.

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

Alojz Majetić

Njegovanje (pre)osjetljivosti

Branislav Glumac: *upotriJebni naPici*

201

Spolni odnos sužava spolno odnošenje u uskotračni i najčešće jednosmjerni kolosijek po kojem se vozi više manje mahnito, ali bez skretanja i bez uživanja u pejzažu kojim se prolazi. Nažalost, vrlo često prolazi se uvijek jednim te istim već dobro poznatim krajolikom.

Ne samo hrvatska nego i svjetska književnost prepušta spolno odnošenje drugim, jačim, dramatičnijim, raznolikijim, neobičnijim dijelovima ljudske sudbine. Svi znamo da je u dubini svih drugih svojstava dominantan spolni dio čovjeka, ali volimo se praviti da to nama nije važno jer što da se bavimo opisivanjem zraka koji junak udiše kad se ionako zna da bez zraka ne bi bio živ pa se i podrazumijeva da naš junak jednostavno diše kao što jednostavno i obavlja svoj spolni dio življenja.

Industriji prepuštamo tehnički, mehanički sastojak seksa. Hedonizam time dolazi na svoje, funkcije se jednostavno poklapaju i tu se nema što mudrovati. Uđri jače — manijače! Nećemo valjda o gastronomiji!

Emotivni dio, ukoliko ga već primjećujemo, rado prepuštamo slabijem spolu i hranimo ga industrijskom proizvodnjom ljubića. Može u svijetu filmske i televizijske slike i s dodatkom melodrame ili — neizostavno, ali svakako shematizirano — kao sastavni dio sapunice. Ozbiljan pisac nikako se ne smije puno zadržavati na tim slatkogorkim kolačićima. Ozbiljan pisac mora biti prije svega ozbiljan, što znači da mora vrebati na fenomene povijesti, na ono presudno što oblikuje ili vodi ljude kroz život.

Pred nama se odjednom pojavljuje knjiga u kojoj u minijaturnim stisima zreo čovjek i ozbiljan pisac uzima spol u svoje ruke i nadahnuto otvara prozore dok nas vozi kroz jedva tu i tamo donekle osvijetljeni tunel spolnih odnošenja. Ozbiljan pisac, Branislav Glumac, uvjerava nas da je spolni život u svakom slučaju dvosmjeran i da ga ne može ni biti ako se pomišlja na formulu šumom — drumom.

Stoljeće koje je tehnološki nadmoćno svim ranijim stoljećima, iako raspočaže najsavršenijom komunikacijskom opremom, nekako je prilično slabašno u dubljoj i senzibilnijoj komunikaciji. Naš ozbiljan pisac, međutim, zna da komunikacija između dvoje ljudi osim svog mehaničkog savršenstva svakako mora uključiti i komunikaciju kojom se razmjenjuju najljudskija prostranstva dvoje sudionika, da ne kažem partnera.

To isto stoljeće dovest će, vjerujmo!, do konačne ravnopravnosti spolova. Glumac piše erosnice upravo u razdoblju kad patrijarhat samo što nije poklekoao i pružio ruku pomirnicu i suradnicu svojoj boljoj polovici osmislice. Subjekt i objekt samo što nisu ukinuli pasivu i podredenost. U predziđu spolnog ravnovesja ozbiljan pisac nam duhovito i mudro, sa šarmom i iskustvom govori da nije na čovjeku da oponaša, nego mu je da razvija senzibilitete i ljudskost odnosa.

Zanimljivo je da folklorna kreacija nije uspijevala spojiti snažan lirske izričaj s nasmijalačkim i sportskim gledanjem na spolnost. Patrijarhalna svijest stavljala je muškarca u položaj s kojeg je bilo nemoguće ili izuzetno teško priznati i najmanju preosjetljivost ili bilo kakvu fizičko-mehaničku nevolju, ne daj Bože, neku zakinutost ili čak samo skromnost u dimenzijama. Glumac je sve zamiješao u zajednički kruh kojim će se kao manom s neba bezgranično dugo i odano hraniti čuvenih Njih Dvoje. Na oprugama duha na stotine inaćica prepravljat će opruge kreveta. Sinteza koja nije uspijevala narodnome geniju pojavit će u ovoj Glumčevoj oslobođenoj višezačnosti. Kao dokaz navest će samo jednu pjesmu koja, kao i sve druge, uostalom, spaja značenja i raspoloženja, raspone i jezičku igrivost u himnično osjećanje dvojevitosti:

međusisje

za me je međugorje. lizočašće. ponekad tu ostavim uho. da vam presluša rad

srca. pluća.

od tihih zvona i zamamnih zvukova znadoh ostat i gluh! to je moja kapelica

još neistražena kuća.

Snagu iskazivosti Glumac će povećavati i umjerenim, gotovo smjernim, korištenjem intertekstualnih asocijacija, ali najviše će ga obuzimati tvorba novih ili drukčijih riječi. U tome će biti vidljivo usrećen, ali i na čitatelja prenositi osjećanje zadovoljstva: jebovnik, sustezica, zamozgavlje, poletjelica, glasak, jeboplovan, svršno, biobestijarij, kurcopogibeljno, raspupoljčiti, nježiti, odaispod, haremgrad... Pjesmi su takve riječi bile potrebne pa se autor potrudio i uspješno ih pronašao!

Glumac spada u onu vrstu književnika koji brigu o jeziku stavljuju visoko na listu prioriteta. Dio te sklonosti vodi do jezičnih inovacija i istraživanja koja idu čak i u područje ortografije. Tako je Glumac već u romanu *zagrepčanka* našao hrabrosti da cijeli roman ispiše bez i jedne jedine interpunkcije. U ovoj najnovijoj knjizi uočava se vrlo specifična upotreba točke. Ne samo radi postizanja određenog ritma nego i zbog osebujnog slijeda misli, radnji ili sta-

nja. Glumac kao da nam želi reći da bez precizno smještene interpunkcije nema ni savršene ljudskosti. Izjednačuje književnost i život, naizmjence književnost bude sluga životu, a odmah zatim život bude pokorni sluga književnosti, a interpunkcija bude u službi i životnosti i poetike.

Knjiga koja je već u naslovu zaigrana do pustopašnosti, *upotriJebni naPici*, po poetičkom određenju ljepuškasta je susjeda mekoj i dirljivoj knjizi Branislava Glumca *145 sjećanja na ljude* (2008). Iako se bavi drugim dubinama u portretiranju ljudi, mahom umjetnika, iako i u toj poetici Glumac sa silnom dobrohotnošću iznosi na vidjelo neke druge poroke (*hranu, alkohole, duhan*, kako kaže u podnaslovu, dodajući svemu ovome i *osmijeh!*) od kojih su bolovale sada već mrtve veličine iz vremena prošlog, u pjesničkom postupku krije se i zreloća do koje se dolazi dugim koračanjem kroz vrijeme. U obje knjige Glumac samo ponegdje umoči pero u žestoću, najčešće u mudrost zreloće i sve gleda iz drukčijih vizura, a poetiku stalno doraduje i dotjeruje ne bi li rekao što više o tim novim senzibilitetima.

Koliko životan toliko i artističan možda je u hrvatskoj književnosti — kad bi se ufala ući u tankočutnost spolnih brjegova — bio još samo Milan Begović čija *Grčka proljeća* još uvijek više volimo sakriti nego ih dati čitateljstvu da uživa u njihovom hedonističkom i narodskom i visokoknjževnom izričaju.

Branislav Glumac

upotriJebni naPici

204 *haremgrad*

(*UBODNA EROSNICA*)

glava je moj haremgrad. glavić eunuh.
ne pripuštam unutra nikog! ni brata ni tata!
sav sam na straži. hamletovski u me sluh su i njuh!
orjava sam sebarskih sebičluka i požude. od vune sam i papaka zvjereta!

metak

mislim na vas. vrla! cijeli cvjetni tjedan. ponedjeljak. u. sr. če. dugi petak.
tu činim odmor. kako bih vam za subotu i nedjelju aranžirao što
raskošniji metak.

jebovnik

što ima danas nova na jebovniku. mijauknuh. ja. ko sivi februarski
(siro)mačak. smjerno.
vi smaknuste kažiprstom mirodijske tange. izrastoše mi rogi! zakopitah bez
dopuštenja u dlakavi inferno!

ulazak

ući će vam u nokte. pod nokte. kroza nokte. u kapilarice. pa dalje u vene.

došuljat se iznutra do pičkice. pa tajomice motriti na taj šašavi svijet i
uspaljene žene.

laska

snifat éu vas. lizat. u mraku. u zraku. pod zemljom. u tunelu. na
nasapunjanoj dasci!
kad vas spletem. skuham. oribam. kasno će vam biti pitat za začine u lasci!

demonica

prznati mi je. da sam u vašoj kandžastoj milosti. vladarice moja vrla.
od same se vaše blizine gušim. a kad me zericu pripustite unutra! u selu
jajnikovskom sam do grla!

205

jelo

sanjarim vas. jebico mirodiozna! u dijelovima. gostim se periferijom vašeg
tijela.
najsočnije. najintrigantnije. najmesožderskije. najnaj! odgađam. za slasni
dovršetak (d)jela!

spredastraga

naj/mljac. najstrašnije. najzabavnije. najzvjerskije. je. kad sinhrono štepam
spredastraga.
molim tada boga hedona da u meni što više razjari. nezasitnog.
perverznog. vraga!

zamolba

pićiú. pićiú. jestiva mi školjkice. otvorí mi prolaz u duboko. krepko.
more.
da u vjećnim ljekovitim mineralima ohrabrim karonju i nategnem mu
vremešnice bore!

medusisje

za me je međugorje. lizočašće. ponekad tu ostavim uho. da vam presluša rad
srca. pluća.
od tihih zvona i zamamnih zvukova znadoh ostat i gluh! i to je moja
kapelica. još neistražena kuća.

haljina

ne znam kad ste kurcopogibeljni! kad skrijete noge u dugu. svilenu. crnu
haljinu.
il kad nosite onu na rasporak! glođem vaše opako međunožje. sve
smrtonosnije tonem u svršnu mrklinu!

206 iznenadjenja

vi baš znadete iznenaditi. ko ono jučer. kad ste naredili da gledam i
pričam kako to rade naši instrumenti dolje!
ima li dovoljno maziva? dal prangija ne štekće na suho? baš ste bili dobre
volje!

povijest

bi i zvjezdanih jutara. kada ste mi pripuštali da vam karićem crtam
monetov vrt po ledima.
ispisivao vam dugu povijest pohote. neke evergrin poruke tajno sam
izšifrirao i vanzemaljcima!

iznenada

obrijaste mufić. uskazaše mi se predivna vertikalna usta. ostadoh nijem!
kamo pospremiste s onog zavičajnog mi grmića sve lišće? i gdje sad malca kad
klone da skrijem?

jezik

vaš. artistice! za me je uže i trapez. mlin i slastičarnica. tobogan i surfodaska!
ko goluždravi sam tić bez perja. nožica. vida. nešto malo osta od mog
zapomažućeg glaska!

k o ž a

najnajnaj! vi ne znate da je i vaša mramorna koža osuta plamtećim osmijesima!
a da je i leprozna. tifusna. pjegavica. proglasio bih i to mednim lijekovima!

p i t a n j c e

često. oblizujuć vas. ja ponizno priupitah: zašto vam je pići mirisan ko
vruć kolačić?
ne odaste tajne. tek zagonetno šapnuste ko o. welles u *građaninu kejnu*:
pupoljčić!

p r o p e l e r

madioničarski vas lasiram kroz oči. dok se dolje ushitno vrtite na propeleru.
ne silazite! ne bježite! vičite! podmazujte! baš uzljećemo u klimaksnu
stratosferu!

207

u m j e t n o s t

volim s vama noćna umijeća stilski usavršavat danju.
izražajnije su slike. slobodni umjetnik. bez odmora. trudbenički. proširuje
vašu usku banju!

t r e š n j a

cvali ste ko trešnja moje mladosti kad bih vam usred orgazma šapnuo:
kurvetino!
proširivao sam biobestijarij: zmijo! srno! droljo! a najslađe vam bje kad
riknuh: kujetino!

n a b r z a k a

voljeli ste. pohotnice. i da vas nabrzaka. u hodniku. kroz gaćice. na stoje.
kad bi se njih dvoje slijepo ščepali — kakav krevet! sa zidova frcale su boje!

n i k i

bivalo je nadudarničkih dana. kada sam morao samo šutjet. orno vas tresti
ko nilski konj.

čak ni moj premoreni mužar. nije smio ispuštat svoj olakšavajući. prirodni.
vonj!

b a l e r i n a

bili ste kojiputac i bosonoga balerina. na jednoj ste stajali. drugu mi obaviste
oko vrata.
pola žena pola tica. šestar. v raketa. nauljena kazaljka najdražeg mi sata.

p r a z n i k

za vlastiti praznik odabrali biste livadu. bijeli dan. i auto u kojem sam vas
tucao.
i to sve zbog onog šiznutog manijaka/voajera koji je kroz visoku travu do
nas puzao!

208

č u đ e n j e

sjećate se kad sam vam ono dizajnerski spojio dvije sisne bradavice u jednu!
dugo od čuda niste dolazili k sebi! a tek kad odaispod provukoh svoju
njušku vrijednu!

h l a đ e n j e

ipak. strasno biste od ushita poživčanili kad bih vam ga vrućeg iznenada
izvadio!
i stavio časak na vrh venerina brijega hladit. moj bogo! demonski faust je u
vama proradio!

p o d o j e n j e

u boljim sezonomama. darling. znali ste me i podojiti. bit i mama!
vi. divna nerotkinjo. doslutili ste koliko je muškom potrebno mlijeko. a
zubići vama!

p i s m o

posebnu bih stilistiku (vašom miloštom) posvećivao ručnom i falusnom
pismoznanstvu po vašem čelu.

trepavice biste sklopili. uzdisali drhtavo. tiho. tiše. ko da smo na ladanju. u ekospermoselu!

tehnika

to kako vi izvodite. skenirate! trepavicom na trepavicu! zubom na zub! slinom na slinu!
pa kad kleknete. pa ustima šarate/barate. ajhaj! po mom razbalavljenom džinu!

naskok

svibanj je. a vi ste tako neizlječivo puteni. jebozovno plavi! skačem u vašu modrinu. ko u potopno more.
ne šljivim ni grebene. ni dna ni vaše podmuklo naziruće. kurcuprijeteće. gedore!

209

pушачica

a tek kako pušite! i bozi nepušači poželjeli bi vam biti nikotin među usnama!
meni je dovoljno i da samo prislušnem onaj vaš tihi. usisni. ovlaženi srk dima!

proljeće

bogami. iz glavića šiknulo u glavu! anabaza bijelog tekućeg ludila!
preglodat će vam. darling. kosti. pozobat br. 3 dojke! jajca su mi ko u žutog mačka ponorila!

usna

u vašoj donjoj usni skupljeno je sve staronovo slikarstvo. literatura. glazbu slutim.
ko noćni dječak osjećam se sretno kad vam to moćno kraljevstvo glavićem
uzmutim!

lijepo

lijepo li je. lijepo li je. po vama špricat. razbacivat. adamovo sjeme.

grudi su vam bijele kupolice. bradavice makovi bijeli. i onaj škrti. iz biblije
znani brat. udivljeno širi zjene!

b a j k a

zapričah vas. zapletoh. jednoć. u bajku. pa vam prijevarno ospermah uho.
šum bijelog jorgovana čujem. rekoste. gazda. nek i drugo ne ostane suho!

v o a j e r i

jednom vas nataknuh uza koso stablo! oh. ozgo. na vašu guzu. iz cvatne
krošnje.
zirkali su kukci. neki su i masturbirali. vidjeh im udvostručene mošnje!

210

n a u m

prčiti vas. naprčiti. mrčiti. raskrčiti. raširiti. rascijepati. do pastuhne obijesti!
pojahivati vas. podbadati. galopirati. drucati. tresti. i ljubiti vas do besvjesti!

r a k u r c

kad se razodjećujete. razgrćete. iz kojeg god da vas pogledam rakuća
moj se socijalistički snimatelj i montažer odmah diže iz poniženosti
nezaposlenog mamurca!

č e t k a n j e

kad mi polegnete na grud! pa vas obnožim. pa vam petama iščetkavam
leđa!
o kobilo moja plava! riđa! žuta! crna! kubistička! pa i smeđa!

k r i z m a

kad bih vas nježio trepavicama. kaligrafirao po dojkama kratka. elektricitetna.
pisma.
luckasto zahtjevaste da vam okom draškam pupak. zašto? vi:
predorgazmična. mala. krizma!

s t o p a l a

nigdje toliko algi kao u uvali (dio stiha jure kaštelana) vaših stopala.
kad ih šnjofkam. lizuckam. gledam. trepavičarim. i tuga i radost.
istovremeno. me spopala!

p r e d a

upredao samo vam vlasti usnama. zubima. tim najstarijim. nadražajnim.
preslicama.
kroz navlaženi uvojak usisavao sam vas. maratonski. cijelu. sa svim
važnim delicijama.

d e t a l j i

211

dođe vrijeme kad su mi i detalji i sitnice na (i u) vama poticajno važni.
na primjer. suštinski mi je znati dal ste počesto od moje laske. dolje.
dovoljno vlažni!

n i j a n s e

razrađujem s vama nijanse. kao. dugo. opipno. peiting putovanje do
sredozemnog orgazma.
ta zašto bi nam ubodna i svršna stanica odmah bila prozaična moslavačka
čazma!

d o ž i v l j a j

kakva pustolovina! kad bih u vašu neostriženu podmišku usidrio moju
batiskafsku njušku!
kojih li otopina! kristala! isparavanja! ugurah vam. potiho. svoju ribičku.
brzoerektivnu pušku!

č e ž n j a

nikad neću stići pojahati i projaziti neke krajnje predjele vašeg tijela.
ni analitički zaći vam u unutrašnje. sokovite. organe. želja pusta i
presmjela!

s e m a f o r

uželjeste da vam ga umočim i projurim kroz vašu mjesečnicu. tekuće crveno.
uletih. topлина. milina. kupka. zašaputah: nek što dulje spava zeleno. zeleno!

o b r v e

šćućurio bih se katkad na njima ko vrabac na plavim žicama. znali ste. pa
likovali.
u dosluku s kapcima perverzno ste ih u po me stresnu pičkicu oblikovali!

b o r e

212 one su važne tektonske brazdice vaših bivših. pustolovnih. opačina i života.
koštat će me! nerava. nesanica. ljubomora. možda i pameti. za bore spremam!
divota!

p r s t i

otvoreno vam velim. nije mi loše ni kad ih cuclam. čisti il nečisti. bilo da
je koji!
zamjenjujemo na časak uloge. vi ste falus. ja vagina. čovječanstvo ja tad
motrim u ružičastoj boji!

j a g o d i c u

od kažiprsta. kad zavrtim. zakotrljam. pohlepno. pa suptilno. uzniz vaš
vrat.
o mila! o. draga! o-kakva slobodo! želim biti zatočenik. doživotni vaš
libidozni tat!

t j e m e

totalno nesposoban da ga objasnim! vrat nadražnih slasti? zona što me
munjama raspoluće?
po njem plutam ko po oceanu. od njegovih minerala. opijata. flore. sve me
do jaja raspameće!

(p r i) m e t a k

u mojoj mušketi za vas su uvijek napunjena i više no dva metka.
jedan krući i ljući od drugoga. svrdlastiji od bušilice. zašto noćas tražite
još zrnja i primetka!

r u k i c a

u rukicu kad ga vzemete. i kad mu još kažiprstom razb(l)udite ono
sneno joko!
praštajte. jadan. padam. ronim. đipam bez padobrana. širim rebra/krila.
lebdim uvisoko!

d u h o v i

jednom sam vas drmao u žurbi na hrastovom stolu. duhovi stoljetni podigoše
glave!
probiše daske. sablasnim zubima povadiše čavle. odozdo. oživjele nozdrve
uguraše se međ dlačice vaše plave!

213

l j e v i č a r

možda sam. o snubice! pokatkad posvetio više naklonosti vašem lijevom
nožnom zglobu.
krotko molim da tu nekontroliranu slabost oprostite vašem liberalnom robu!

v r a t

vaš povezuje gornju ljepotu i donji kontinent s blagom. on je bijeli kratki car.
obrstit. iznoktat. nadražit. zavadit ta dva svijeta. meni unikatni čar!

d e s n i č a r

cizelirat još moram minuciozno i radikalno vaš desni nožni zglob.
za vas i u desničare! bolje prepravljeni rob neg frigidni grob!

l a k a t

možda će vam se učinit nasmiješnim. što posvećujem stihove vašem laktu.
varate se. pojma nemate koliko je važan pri muzikalnom. svršnom. taktu.

n o z d r v i c e

kad. nako. raširite. razgrnete. razapnete. te nozdrvice.
vjerujte. kanda slabije vidim. kanda da tamo su dvije frkteće pičkice.

t r l j a j

i posve površinski trljaj po vašem minijaturnom. mreškastom. klitaču.
za me je to ko da odam go i bos po najfinije nabrušenom maču.

s r e d n j a k

214

ugurati vam munjevito al nježno srednjak/sprednjak. ihiiiii!
zemaljskonebeska slast!
u siromašnom djetinjstvu mi to zvasmo: lizat božanski kruh and mast!

d l a n

mjerkam ga. performansiram. mogao bi bit ležajčić mojoj putenoj misli.
milovnjak!
i radilica. vi znate da je za vas uvijek spremna moja uštimana kitara. dajte
dirigentski znak!

u h o

o gospo! tako je puno likovnih. sjebolovnih krivina. ornamenata. a tek
slušna rupica!
ponekad zažalim što nisam rogač. tri rogača. tri motoklicista. il barem
vinska mušica!

s i s a

ne znam što je pogubnije: snatrit prvo i kušat vašu lijevu ili desnu sisu!
to je isto ko da sam na kvizu: dal više volim mljeko sa sunčanog hvara il
kolekcionarit po visu!

s t u d

dodoste mi iznenada nagi. nemožbit goliji! mene prođe znojni stud!
da se ne rastopim odmah. zamolih smjelo. vaša ustašca. da mi nježno
pridrže ud.

z a p o v i j e d

usred nekog žarkog ljeta. narediste da vas ekspresno pojebucnem na haubi
automobila.
na gotovs! ljubomorno mi sunce isprži jajca. a vaša se guza/tava skoro
istalila!

t e l e f o n a n i j a

215

oh! kako ste uživali u karanju preko jutarnjeg telefona! u galvaniziranju
kroz žicu!
uzdisali ste. cijukali. eksplodirali. ko da sam hrvatskoslovensku nuklearku
instalirao u vašu atomsku picu!

p i c o s t a j

sad mi je već prekipjelo od vaše sustezice. pičkostaja! ta nisam platonsko.
policajsko. štene!
otključajte vaginicu. milosti! obznanite: ljubavniče moj! junački se opet
zalaufajte u mene!

l o v a c

skrit. strijelno pritajen. izdaleka. pokatkad vas samo onjuškavam i gledam.
a nazbilj bih da vam se. smjesta! do barutnih muda dezerterski predam!

p r i z n a n j e

gospo. moram vam i ovo ispovjediti: danas. mjeseca travnja. mogu vam
ponuditi samo havariranog sebe.
od tog priznanja silno me med nogama i u srcu sve zazebe!

p e r i s k o p a r e n j a

tepali smo tomu. periskopariti. izvući ga sekund. na površinu uzburkanog izvora.
ostaviti ga da motri venerin brežuljak. pa ga onda surduknut u toplu utrobu.
do ponora!

b e r b a

vi. naravno. umijete i srednjakom oko mog uha. ja odostraga. kroz kičmu vam i leđa.
kakva dvopjevna berba! šušti šušti lozje. brežuljak pjeva. stidnica vam postaje sve breda. breda.

216 *o d l u k a*

o gosparice! potiho mi opet režite da ćete mi dati ovršnu čizmu u lice!
neka već odlučim!
jao! kako blagost slobode od katastrofe. plov od obale. razum od zvijeri. jasno
da — razlučim!

p i c o s t r e s

nekako ste mi ove jeseni u nekontroliranom picostresu. rano s orgazmom
bjegite i žurite!
zašto? navinite raspusnicu! koncentrirajte se na nešto banalno. plitko.
kakvo hrv. prozno štivo. il kosoricu. pa potom pojurite.

u t a j a

damo. damo! zašto mi skrivate svoju prošlost. mužjake koje ste ko porez.
usput. utajili.
izvadite ponešto pincetom iz vaših unutrašnjih nepogoda. meni biste koju
ugrebotinu zaliječili!

v j e t a r

večernji. inspirativno vam i nepristojno zavrće i frčka kosu. plavo ludilo!
kad bih taj vjetar! taj pramičak! uspio prebaciti u opis! i književne čistunce
bi to smutilo!

k o l j e n o

ne date mi ga često! da ga plamenim jezicima i ukletim holandezima oplovim!
kanda ga se stidite što je oblo. ta hajte! zar ne čutite da na vama sve
neupitnim bludom lovim.

ć e b e

zaprimite još ovu zimu ovo moje staro. bludno. nabrijano ćebe.
naredne. ko siv ko živ! bilo je tako jeboplovno da mi se i za smrt jebe!

m u k e

morate mi. darežljivice. preciznije reći. koliko mi još dajete vremena. u
vašim sam rukama. 217
ovako ili onako. u prezentu i futuru. dopeći će se u (ne)zasluženim
masturbatorskim mukama!

v i b r e

ne zamjećujem u novije vrijeme onaj zločesti. pozivni. osmijeh u vašem
glasu.
zamrle li su to trenutačno pohotne vibre. u vašem pičurku i jebstvenom
stasu?

(t e t r i) j e b i c a

razmahali ste se isuviše. zavodnice. svrbežna koko. ko razvratna (tetri)jebica.
a zaboraviste na intelektualne strijelce. kvrgavo tlo. i da baš više niste
stabilna. uzletna. poletjelica!

u p o z o r e n j e

mlađahnice. otarasite se vi navrijeme razvratnika. lašca. zlatoustog jarca
taštinarca.
mogao bi vas tamnim iskustvima crnih ponornica podlokati. čuvajte se
p(r)olupanog kurca!

n e v j e r i c a

zar moguće je. da će sve te vaše jedre sise. koža. ruke. jednom postat živo
groblje?
u mom haremgradu. od tuge. na pol kopla spustilo se sve topničko osoblje!

r i j e č i

kad se samo sjetim! koliko sam koloriranih i prepredenih riječi utovario u
vas žene!
da je neke pravde. od tolika istovara trebale bi mi biti bar svježije. gipkije.
vene!

218 *g n i j e z d o*

to je kultni kutak između vašeg fluidnog koljena i mramorastog bedra.
rekoh li vam možda da sam tamo lukavo pospremio rezervna. erotička. jedra!

d u š a

draga! prem o njoj ponešto filozofski znam. ništa ne grgljam o vašoj duši.
kad o njoj razmišljam. važem. prevrćem. izgubljen. nešto me u zamozgovlju
guši.

(z a) s t o j

povremeno ste cijenili i privremeni zastoj u našem donjem parlamentu i
radu.
tek koji filigranski pokret glavićem. časkali smo o tome kako se teško živi u
gornjem gradu.

n o s

često sam vas doljeka kompjuterski timario i vrškom svog digitalnog nosa.
amalgami! smirna. lavanda. aloja. od tog šampona procvjetala bi i moja
prorijeđena kosa!

v o č e

kad bih vas kalemio odostraga. dojmilo se ko da cijepam sočnu voćku.
krušku.
ni nakraj pameti mi ne bje da poslije očistim (p)oslađenu pušku!

i m p r o v i z a c i j a

ševio sam vas i u dlan. i u žilu kucavicu.
zdesilo se. da moj kaskader od silne treme zadobije erekтивnu štucavicu.

o p l e m e n j i v a n j e

kad vam proljetno mljeko udari u sise! nijedna katedrala. kazalište.
sveučilište. ne može se mjeriti s njima!
219
kolesterol mi je savršen. cirkulacija idealna. gabrićeva očna suvišna.
i umjetnički paviljon oplemenio bi se s tim umjetninama!

p o g l e d

kako vi. dijete. znadete moćno variti muškoga kroz oči!
talite me. moj malecki prvo biva uskok. pa poskok. potom ko dahtavi hijenac
u vas poskoči!

o k o

u trenutačnoj pustinji vašeg oka. tražim oazu. bunar s hladnom i topлом
vodom.
ta kupelj se i spravlja rad harmonije. hladno/toplo. bijaše oduvijek tako pod
epidermalnim svodom!

p u p a k

sav drhtim. kad se očijuknemo! tresem se ko lindbergov avion kad slijće u
središte pariške piste!
još izdaleka. pri pupkospuštanju. otkazuju mi kočnice. upravljač poludi.
pomozi mi pri ateriranju i ti kriste!

n o k a t

kad se sa njim skvačim! ne slutite vi kakva u toj međustruji pronalazim
vesla:
tu zajedno su: galvani. vati. faradej. morzeova abeceda. kabel ispod
lamanša. vrhu svega i naš tesla!

z n o j

sveta je to vodica. jer kaplje samo iz meni sklonog vinograda.
razlikujem: cijepljene vaše kapi. miksanе. (na)fiksane. sve su mi ko gavellina
nagrada!

ž e l j a

220

uh! što bih vas kojiput šibom! bićem! korbačem! koprivom! stavio u lance!
raskrižio na sve četiri strane. od markiza de sadea i rasputina plemenite
su to uzance!

f o t o g r a f

dopustite mi da vam mobitelom skeniram pičkicu. sčinim milenijsku
panoramicu!
zadrhta mi ruka! ispade oko! kad otkrih kakve sve samo čari krije već
sami ulaz u tu usku jamicu!

r o d a

znali ste za se reć da ste roda. a ja: sletite odmah na moj barjak!
sletiste! usred zime. sretno stade zavijat moj neprestance gladni (ne asim!)
kurjak!

a m e r i k a

skoknuli ste časak tamo. uzželjeste da vas glasovno okinem preko tihog
oceana.
činim! ah! kako srčete!fafate! ovdje noć. zagreb. tamo kalifornija. i sve
vam se to događa za dana!

s p o z n a j a

pomalo kužim zašto ste izvoljevali da vas katkad obrađujem i (za)uzimam
telefonski.
zbog svemira! nek i tamo lebde i budu zapisani naši usaglašeni srsi. tonski!

ž e l j a

da mi je na časak imat ga ko crni pastuh! il glavni lav. pa da vas do
kartage razvalim!
o ne! ne! bilo bi to tijelogrđe. vako je bolje. što ćešće da vam ga uvalim!

č e ž n j a

u tamnoj. šumskoj. šutnji. htjedoh svetim nedodirom vas osvajati. (s)mutiti.
krepošću flirta odgodit pohotu. brus! zaboravih prethodno svog nabreklog
pijevca urazumiti!

221

r a z u l a r e n j e

rekoste: tako želim da me ispod mantije opali kardinal bozanić! može i
neki niži svećenik!
ja otpovruh: a mene da časna! opaliste mi pljusku! svinjo! griješniče! vi bar
niste drkački ispaćenik!

b i l j k a

kadikad vas ispočetka volim. gospo. ko zelenu biljčicu. nježno zalijevam.
opkopavam.
kad ste frustrirani. prijeteć mi prstom po zraku. rad bih da vas što dublje
zakopavam!

s l u t n j a

nekako službeno slutim da čete mi vas d v i j e (osobito donja) otkazat milost
i dat mi nogu!
što će? crni branislave! idi u samostan! predaj se časnama i bogu. il
svemoćnom blogu!

lift

u dizalu samo vi i ja. na vašu lijevu. golu. ruku. pade tračak svjetla. oputeni
je! destilirani jebozov!
smjesta ga izvadih! pa vam njime prošetah do lakta! ajme! kakav brzopotezni
erekto(p)lov!

cigaret a

omamljujuća srednjakušo! vi ste ko lukavo. s umišljajem. odgodena tinjajuća
cigaret a!
najgorči i najsladi. baš ti su. posljednji. usisni dimovi. viagrira mi i kubara i
peta!

222

p o j a v e

zgodi se i zanimljivih. nasmiješnih. pojava. između dva zaljubljena tijela.
kad vaš pizdin kotlić od tekuće vrućine ispusti ono: pljas! mljac! a ja istisnem
odušni prdac — analna strijela!

s l a v e n

mom slavenu malo je hladno. želi vašu utrobicu. (s)padne u hibernijski sibir
i podjebicu!
stoga pripuštajte! zar ne čutite njegovu staroslavensku dušu i nasušnu
potrijebicu!

i z v o r

kad iz vašeg izvora potekne prema meni onaj plemeniti. nektarski. sok.
bud'te sigurni da i mojim stihovima odmah biva zasnifan i namirisan
srok!

l i v a d a

kad ugledam ozelenjenu livadu na kojoj smo se znojili. virtualno šišam
nju i vas u prolazu!
svjetlucate iz svake travke. svjetlost vašeg mufića nikad nije na slazu.

j e d n o o k i

kad mom pizdohob(l)ičaru padne m(r)ačak na ono jedno okance! dere tad
kapute. suknje. gaćice. sikelj!
ona dva jajca ko zatucane bombe. gazdarice: podesite im malo udarnu iglu u
fitilj!

z a n o s

u zanosu zaskandariste: jebite me. jebite! zabijajte! jače! brže! dublje!
ja svom vražićku više aničevskim i klaićevskim rječnikom tepah i oštrih
zublje!

(o) b r a n a

223

posesivni rimljani. prije 2000. let. kad odlažahu na vojnu. stavljahu draganama
na pičkicu lokot.
2000. go. kasnije. b. glumac. kad odlazio bi na put. ostavljao bi svojoj gospi
fotku na kojoj vertikalno blista njegov kokot.

z a v r š n a

mnogo toga ne znadoh vam još iskazati! koliko (o)bilja. hrane. pića. nektara.
na vama i u vama!
javite mi brzom city poštom. il feis bukom. što propustih. pridodajte kakvu
crticu. sličicu. i sama.
ja čekat će smiren. napet. neuravnotežen. proklet. poet/dželat. sveti vaš
đavo.
samo još ne odhodite! pribijajte se. gospo. štočešćetožešće. na moj odani
vam nagazni čavo!

v r t

sve se raspupoljči na vama. zrela gospo. kad mi opisuјete svoj vrt.
u lijevom vam se oku razlistava gerber. u desnom otvara ruža.
preobražavam se potajice u kljunaša. insekta. čak i u puža.
želim vas smjesta oprasiti. omirisati. osluziti. oploditi. totalno sam
napaljeni hrt!

proleterka

gazdarice moja. izmiješali su se noćas prpošno u vama:
ždrijebac. tetrijebicica. galopica. kurcožderka.
u vulkansku magmu ste nas (po)bacili. jao si ga o b o j i c i nama!
pamtim još jednu takvu: udarnicu na pruzi brčko–banovići. socijalistička
proleterka!

žitarice

224

vi mislite da ja svako jutro ranim zbog vašeg svježe ispečenog. raženog.
kruha.
dolazim zbog sasvim drugih žitarica: vaših sisa!
kad ih. nako. nad stol raznesete. u meni se ponizno sčuči čovječuljak od
duha.
krdo sam divljih veprova! plamtećih nozdrva ko u tri risa.

razumijevanje

razumijem sad bolje goethea. zašto se u dubokoj starosti zasnubi u mladu
picu.
kroz oštro šiblje stoljeća vidim slatku muku na napudranom mu licu.

rib

pitate. bludnice moja. kako da me od dragosti zauvijek (pre)imenujete?
— starac i more.
— zašto?
jer upravo. stoljećima. lovim. (ri)barim. sklisku. neuhvatljivu. ribu pitalicu!

svršna

vrla! vaša me ljepost razoružava. osljepljuje. obezglahuje. unižava.
onesposobljava.
tako sam pred njom sitan! no i moćan. ona me ko živa ljekarna i pod
površinom održava!

crveno

uzželjeste. opet. da vas šiknem baš u vrijeme menzisa. kad sve je bujno i
rujno ko na istoku.
skočih! ta sve je to vaša duša i tijelo! okupah se slatko u crvenom
p(r)otoku.

performance

uživam kako vas priroda talentirano preobražava. jučer bjeste tigrica.
danasy vlat.
vi. ljube moja. i kad ste mi zvijere. i kad ste klorofil. vavijek inspirirate
moj kitomlat!

225

kupka

kad mlidijah ono osjemenjivat. po draguljnom vam pupku.
strgoh vrhu vas sve prnje! u najdivniju. domovinsku. zavičajnu. ja uklizah.
kupku!

dimnjak

o rodo. rodo! danas sam ponovo prepaljen. pa sletite na moj zgaravljeni.
užareni. dimnjak.
i tamo svijte svoj djevičanski. pocijepani. him(e)njak!

jednoumlje

vi ste. gospo. ponekad. moje najslade jednoumlje. fašizam. komunizam.
kapitalizam.
a kad me nepripuštanjem na venerin brežuljak. oladite. bacio bih vas
smjesta u gorući grm zvan — klerikalizam!

trojbrojice

dok je meni vaših trojbrojica. sisuljaka! svlak od kože. čemu vikend–viagra!
nek tu ligu srču isluženi perovođe. bludnohlepna. banska politička bagra!

kafki

dragi. nadgenijalni. siroti. kafka! umjesto divnih pisama mileni. trebali ste
je štepati!
možda biste onu svoju herojsku dramu. tugu. bolest. stoičkije mogli šlepati!

međugorje

dugo. dugo. u zimsku noć. (tadija!) ja zurim u vaše iscjetiteljsko.
bermudsko međunožje.
tamo je topotni vrtložni jug. vitaminski arboretum. vidilačko međugorje!

lizač

226 (iz)voljeli ste da vam ližem tučak. tu. tu! nježnije! to. to. toooo!
držah se naputaka. bijah fotograf. pa slikar. ter ličilac. kuhar. u jezika
mog umijeća stooo!

finoča

prešutjeh. no postade mi kristalno jasno. zašto sam vas sve više morao lizat.
damski dadoste mi na znanje. da se moj kuratomlat ne može ko nekad
(r)evolucionarno dizat!

doping

što ja tu mogu! krhko sam biće. obožavam vas. no i udarnički seljački luk.
ovisnik sam o vama. baš ko i o češnjaku. udvostručuje mi prorjeđeni bijeli
druk!

ljubomora

mnoge sam dane proveo u rajevima ljubomore. zbog vas. medna gujo.
vi se smijaste. dražiste me. govoreći kako u srcu svake žene sniju
kombinacije kvarne. o. ljubljena. kujo!

kompliment

13 je sati. lagano vas obrađujem. kao seljak njivu. vi me hvalite: uvukli ste
mi se pod kožu i suknu!

nad dvojica porastosmo! izmolih produžetak: samo ču vam mirisikat
mokru luknju!

čitaoče!

ovo su stihovi ljepote i pohote. drskosti i nježnosti. bez prezervativa. žesti-
ne i milošte. igra. života i smrti. sebičluka i drugoljublja. razularenja i
kroćenja. sladostrastnih stilova usavršavanja. podavanja i bludovanja. sve si ti
to već odigrao! jesи li zaboravio? smjesta zavrti staru maštovanku tijela i na-
dahnuća. ponavljam! od jutra do noćenja! nadograđuj školu slobode. bez lice-
mjerstva i lažiranja!

Lovro Škopljanac

Problemi uspostave kanona na primjerima usporedbe autora iz hrvatske i europske književnosti od 15. do 18. stoljeća

228

Uspostavljanje novih nazora o svjetskoj književnosti koje, kako se čini početkom 21. stoljeća, neizbjješno dolazi na red zbog globalizacije i vjerojatne preraspodjele važnosti (ekonomskog i kulturnog kapitala) pojedinih zemalja i njihovih nacionalnih književnosti povlači sa sobom i pitanje kanona takve svjetske književnosti. U desetljećima koja slijede preostaje vidjeti hoće li se svjetski kanon razviti po modelu sličnom europskom srednjem vijeku, gdje su autori iz različitih nacionalnih kultura komunicirali latinskim kao zajedničkim jezikom koji se širio odnosno poučavao na istim temeljnim tekstovima,¹ ili će se na globalnoj razini uspostaviti sustav sličan onom koji već donekle postoji na Zapadu, gdje se može uspješno pisati i biti čitan prilagođavajući se jeziku, kulturi i mentalnom sklopu koji odgovara profilu najvećeg dijela tržišta, ili pak pisati za nišu, odnosno za dio književnog tržišta za koji se može specijalizirati (primjerice ljubavni ili kriminalistički romani).

No, svaka rasprava o »Weltliteratur« koja će uključivati i pitanja o »Weltkanon« morat će uzeti u obzir i ranija književna razdoblja u kojima nije moguće govoriti o tako intenzivnim književnim dodirima. Prevodenje i kulturno posredovanje tekstova je dakako postojalo, ali u usporedbi sa suvremenom situacijom doima se zatvoreno unutar kulturnih sfera poput istočne i zapadne (geografski kriterij), ili kršćanske, muhamedanske i konfucijanske (kriterij temeljnih vjerskih tekstova, najprisutnijih u svakoj kulturi). Na Zapadu vjerojatno najpoznatiji primjer takve podjele na kulturne sfere jest knjiga *Zapadni ka-*

1 U prvom redu Biblija i tekstovi pisani na jezicima klasične Grčke i Rima. Iz ta dva kulturna središta potječe i sama riječ kanon: od hebrejskog γάνε (gané; trska, mjeračko orude) do grčkog κάνων.

non Harolda Blooma,² čija je premla više–manje jedinstven kulturni i geografski prostor koji se kolonizacijom proširio iz Europe i ustanovio nacionalne književnosti koje funkcioniraju na sličnim principima i jezicima te je zbog toga među njima moguća komunikacija i usporedivost. Osim što je eurocentričan, što samo po sebi ne mora biti problematično budući da je i trenutna realnost književnog polja eurocentrična,³ tom prikazu je svojstveno inzistiranje na organskoj cjelovitosti kanona koji se razvio iz međusobnih dodira pojedinih dijelova odnosno djela. Takva koncepcija zbog svoje zatvorenosti prema svim tekstovima koji nisu međusobno zavisni onemogućuje razmišljanje o jedinstvenom »mjeračkom oruđu«⁴ kojim bi se mogle odmjeriti različite a usporedive književne pojave koje nikad nisu bile u izravnom kontaktu (recimo europska i japanska drama do sredine 19. stoljeća). Pritom valja napomenuti da međusobna zavisnost ne mora značiti izravan utjecaj, dovoljno je da su tekstovi bili dostupni danoj kulturi i jeziku, kao primjerice dijelovi Homerovih epova koji su se na talijanskem mogli čitati istovremeno s nastankom Tassova »Oslobodenog Jeruzalema« u 16. stoljeću.

Zatvorenost takvog kanona proizlazi dijelom i iz obrambenog stava koji se može odčitati »(...) iz njegova naglaska na intertestualnosti, tj. kanonskoj vrijednosti kao plodu isključivo međusobne komunikacije književnih tekstova, točnije onih koji ih internaliziraju, s pripadnjem im od drugih razlikujućom 'distancicom od nužde' (...).«.⁵ Bourdieuva sintagma »distance od nužde« odnosi se na odmak koji pripadnici visoke kulture i ukusa uspostavljaju prema onima koji ne dijele njihov kanon, a distanca je tim veća što je veća kulturna različitost. Zbog toga ne iznenađuje što su iz SAD-a, vjerojatno kulturno najjače diverzificiranog modernog društva, krajem 20. stoljeća došli mnogi pozivi za »otvaranjem« književnog kanona i pripuštanja u njega različitih glasova koji bi zastupali iskustva i stajališta različitih članova tog društva. Međutim, da bi se kanon mogao promatrati izvan relativno uskih okvira nacionalne književnosti

2 Harold Bloom: »The western canon: the books and the school of the ages«, New York; San Diego; London, Harcourt Brace & Company 1994. Za hrvatske odjeke te knjige vidi: Irena Matijašević: »Kulturalni studiji i zapadni kanon: summa summae, i razlike«, u: »Quorum: časopis za književnost«, br. 3 (2000); Gordana Slabinac: »Zapadni kanon i hrvatska književnost«, u: »Književna smotra: časopis za svjetsku književnost«, god. 37 (2005), str. 3–15.

3 Za prikaz eurocentričnosti suvremene književnosti vidi: Pascale Casanova: »The World Republic of Letters (Convergences: Inventories of the Present)«, Harvard University Press, 2007 (»Le république mondiale des lettres«, Editions du Seuil, 1999).

4 Riječ »kanon« se u svoja tri pojavljivanja u Bibliji na hrvatski jezik prevodi različitim sintagmama, ali jasno je da je u svakom slučaju riječ o konkretnom alatu za mjerjenje: »mjeračka trska« u Ezequielu 40:3 i »mjeračko uže« u Zahariji 2:5, a u Otkrivenju 11:1 »mjera slična štapu« (Biblija »Kršćanske sadašnjosti«, Zagreb 2006). Zanimljivo je i da se mjeračko oruđe uvijek upotrebljava u nestvarnom kontekstu (oniričkom u Starom zavjetu, apokaliptičnom u Novom), što može upućivati na kolebljivost samog mjerjenja.

5 Irena Matijašević, op. cit. (bilj. 2), str. 136.

ili književnosti kulturnog kruga kao što je zapadni, nije dovoljno jednostavno ga »otvoriti« za buduću raspravu i djela koja dolaze već je također potrebno upozoriti na neke uvriježene pretpostavke koje su nastale upravo iz modela direktnе usporedbe, odvojenog traženja autorskih uzora i tekstualnih izvora. Provodenje takvih komparacija, na kojima počiva komparatistika, omogućuje upravo kanonski status pojedinih djela i autora, pa s njegovom važnošću svakako treba računati.

Treba imati na umu da se u kontekstu svjetskog kanona često spominjana Goetheova vizija svjetske književnosti, prema kojoj bi svaka kultura pridonijela određenim kanonom reprezentativnih djela, od 19. stoljeća razvijala po nacionalnom ključu gdje kojem svaka nacija pridonosi kanonom djela pisanih na nacionalnom jeziku. U kontekstu takve kanonske usporedbe posebno su zanimljivi manji jezici i rubne književnosti kao što je hrvatska⁶ jer se na takvim primjerima dobro vide problemi kanonske formacije koji se ne očituju na isti način u velikim, emitivnim književnostima. U njih usporedba teži tome da počne iznutra i da se zatim širi van, postavljajući određene tekstove kao mjерilo drugim književnostima. Može se reći da su velike europske književnosti velike upravo zato što u određenim razdobljima književne povijesti dominiraju književnim kanonom, zbog čega postoji opasnost od naglašavanja veće kanonske važnosti upravo onog razdoblja koje u danoj nacionalnoj književnosti ima status klasičnoga. S druge strane, u malim ili pretežito receptivnim književnostima kao što je hrvatska naglasak je na komparaciji izvana te usporedba uglavnom kreće od autorskih uzora i tekstualnih izvora prema kojima se određuje važnost datog djela ili autora u europskoj, pa posredno i u hrvatskoj književnosti.⁷

Emitivni i receptivni model usporedbe ne nudi mogućnost komparacije dva ili više nacionalna ili kulturna kanona (u smislu kulturnih sfera poput »zapadne« ili »istočne«) među kojima nije postojala komunikacija, ali daje temelj za uspostavu kanonske usporedbe, u kojoj je mjesto odnosno vrijednost nekog autora ili djela u jednom nacionalnom ili kulturnom kanonu glavni kriterij za usporedbu s nekim drugim autorom ili djelom u drugom kanonu. Takva vrsta usporedbe može biti višestruko korisna, kao prvo zato što uspostavlja mogućnost usporedbe potpuno nepovezanih književnosti inzistiranjem na važnosti nužnog viška značenja i značajnosti proizašlih iz kanonskog statusa, koji se ne može prenijeti pukim prijevodom teksta iz jedne kulture u drugu, i kao drugo zato što upozorava na posebnosti formacije (nacionalnih, kul-

6 Pavao Pavličić posebno upozorava na graničnu prirodu hrvatske književnosti u predgovoru svojoj knjizi »Epika granice« (MH, Zagreb, 2007, str. 14–15).

7 Kao što u kratkom pregledu starije hrvatske književnosti ističe Ivan Slamnig, teži se pronalaženju »uzora« ili »originala« hrvatskim autorima (vidi Pranjić — Flaker (ur.), »Hrvatska književnost prema evropskim književnostima«, Zagreb, 1970, str. 34).

turnih) kanona. U tu svrhu nastavak ovog teksta nudi usporedbu petorice hrvatskih autora (Marulić, Držić, Zoranić, Gundulić, Kačić Miošić) koji su neizbjježni u kanonu onog dijela hrvatske književnosti koji se naziva starijom književnosti, smještenog između alteriteta srednjovjekovnog i modernosti devetnaestostoljetnog kanona, s petoricom europskih autora iz istog povijesnog razdoblja (Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Tasso, Goethe). Kao i svaki kanon, i ovaj je načinjen s određenom svrhom (prikazivanje posebnosti komparacije autora i djela prema kanonskom statusu) koja se vidi u činjenici da je svaki od europskih autora druge nacionalnosti, čime se nastojalo izbjjeći međusobne zavisnosti i posudbe (s iznimkom para Gundulić–Tasso koji može poslužiti da se pobliže promotri već spomenuta »komunikacija književnih tekstova«) i ponuditi usporedbu s tekstovima koji obuhvaćaju najvažnije književnosti Europe.

Klasici (Marulić – Rabelais)

231

1450. i 1524., pouzdano utvrđene godine rođenja i smrti Marka Marulića, nude pogodan vremenski okvir za usporedbu s čak dvojicom njegovih francuskih suvremenika čiji su biografski podaci manje pouzdani, nešto starijeg Françoisa Villona (? 1431. —iza 1463.) i otprilike generaciju mlađeg Françoisa Rabelaissa (? 1494. — ? 1553.), budući da je Marulić stvarao upravo u vremenskom odsječku između te dvojice autora. Usporedba tekstova dvojice Francuza s Hrvatom metodom utvrđivanja mogućih zajedničkih autorskih uzora i tekstualnih izvora⁸ dosad nije pokušana budući da se njihovi tekstovi poprilično razlikuju kako formalnim obilježjima tako i po pretpostavljenoj autorskoj namjeri. U kanoniziranom djelu Marulićeva opusa upadljiva je religiozno–didaktička svrha dok je kod Françoisa naglasak na svakodnevici kojoj ne treba alegorijsko tumačenje, što nije teško prepoznati, ali niti lako jednoznačno interpretirati, čime dobivamo jedan od pouzdanijih signala estetske kvalitete. Ona je zajednička ovom trolistu pisaca te im je od devetnaestog stoljeća do danas zajamčila povlašteno mjesto klasičnih autora koji uvođenjem vernakularnih jezika u svoja djela označuju početak vlastitih nacionalnih književnosti novovjekovlja. Treba napomenuti da se Villon u tom pogledu ne može mjeriti s kanonskim statusom preostale dvojice⁹ jer njegova teško pro-

8 Osim kontroverznog suvremenika Erazma Roterdamskog i neizbjježnih arhitektova zapadnog kanona kao što su Biblija ili Homerovi epovi (čije se interpretacije između sve trojice umnogome razlikuju), nema mnogo tekstualnih dodirnih točaka.

9 Za ilustraciju unutar francuske književnosti može poslužiti autoritativna Lansonova »Povijest francuske književnosti« gdje Rabelaisu pripada prvi zaseban odjeljak naslovjen imenom i prezimenom pisca, dok su raniji autori poput Villona ili Chrétiena de Troyesa obrađeni unutar većih cjelina.

nična poetska ostavština nema status kanonskog djela koje bi označavalo prekretnicu razdoblja, što je uostalom i uloga kanonskih djela budući da dobar dio naknadne spoznaje o nekom razdoblju nastaje na temelju malog broja često oponašanih djela.

Najčvršći status u svojoj nacionalnoj književnosti ima Marulić, što implicitno potvrđuju kulturni fenomeni poput proglašavanja dana završetka »Judit« Danom hrvatske knjige, javna mjesta koja su po njemu imenovana, njegov lik na novčanici (N. B. petorica od devetorice likova na novčanicama kune su pjesnici), zastupljenost u lektirnim naslovima i književnim nakladama i tome slično. Ovaj posljednji pokazatelj kanonskog statusa zanimaljiv je jer se veže uz formiranje kanona u razdoblju hrvatskog preporoda i početak izdavanja edicije »Stari pisci hrvatski« 1869. godine. Tom prilikom je Ivan Kukuljević Sakcinski iznio poznati sud da je Marulić »otac umjetnoga pjesničtva u Hrvatah«, koji je kasnije kontrakcijom i metonomijom pretvoren u danas još poznatiju formulaciju o »ocu hrvatske književnosti«.¹⁰ Eksplisitna i književno značajnija potvrda Marulića je preuzimanje njegova tekstualnog »tkanja« u druge tekstove; Marula¹¹ su nalazili poticajnim njegovi suvremenici i pokušali oponašati bilo njegovu svijest o potrebi pisanja na narodnom jeziku (Zoranić u »Planinama«) ili književne tehnike (dvostruko rimovani dvanaesterac sjevernog tipa koristi Baraković u »Vili Slovinki«, a nalazi se i u jednoj pjesmi Šiška Menčetića u »Ranjininu zborniku«), no uz iznimku obljetničke poezije odnos prema Marulu i njegovoj poetici u hrvatskoj književnosti nakon romantizma najbolje izražava Ujevićev »Oproštaj«. Kod Francuza se situacija razlikuje do te mjere da bi se, pojednostavljajući, moglo uputiti na suprotnost recepcije: Marulić je čitan i poticajan autor u razdoblju do romantizma, a Villon i Rabelais tek u romantizmu dobivaju nasljedovatelje vlastitih poetika.

Obojica su svakako bili čitani i prije romantizma, no tek Chateaubriandova ideja o »genijima–majkama« Rabelaisa dovodi u francuski Panteon, i to kao stvoritelja francuske književnosti.¹² Ako se razdoblja prije romantizma ugrubo podijele po stoljećima, sudbina »Gargantue i Pantagruela« bila je otprilike ovakva: inicijalna recepcija u šestnaestom stoljeću uspostavila je mišljenje o »le bon Rabelais« (koje ga prati i do danas kao prišivak sličan Marulićevu »ocu hrvatske književnosti«), veseloj dobričini kojeg se čita za zabavu, ali i au-

10 Postoje i druge (pre)formulacije; usp. Milan Moguš: »Marko Marulić — otac hrvatskoga književnog jezika: o tropletu Marulićeva hrvatskoga jezika«, u »Forum«, 40 (2001), str. 439–445.

11 Dobar signal kanonizacije mogu biti nadimci i specijalizirane akademske grane koje se bave pojedinim autorima; tako uz »Marula«, »Vidru« ili »Frica« postoje i »marulologija«, »držićologija« ili »krležologija«.

12 Kratki prikaz koji slijedi počiva na prvom poglavlju Bahtinova »Stvaralaštva Françoisa Rabelaisa«, knjige koja je revalorizirala status »Gargantue i Pantagruela« u dvadesetstoljetnoj »rablezistici«, uglavnom zaokupljenoj filološkim pitanjima, a nakon Bahtina postala predmet interesa i za heteronomne književne teorije poput marksizma (Lefebvre).

toru kojem se priznaje neosporna književna vrijednost (Montaigne ga u tom kontekstu svrstava uz Boccaccia). Krajem sedamnaestog stoljeća pod utjecajem klasicističke poetike u koju se »Gargantua i Pantagruel« nikako ne uklapaju, odnos prema Rabelaisu se radikalno mijenja pa ga primjerice Voltaire naziva »pijanim filozofom«, no isti filozof će uvrstiti Rabelaisov roman u svoj zamisleni kanon (doduše, skraćen na osminu teksta) što pokazuje da njegov estetski potencijal ne dovodi značajnije u pitanje. Uz estetsku dimenziju, u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću sve je jača i alegorijska, prema kojoj se »Gargantua i Pantagruel« tumači kao roman s ključem. Uz već spomenutog Chateaubrianda, u devetnaestom stoljeću Rabelaisov vatreći zagovornik je i Hugo koji ga također smatra genijem.

Međutim, izgleda da se utjecaju klasicizma kao »zlatnog doba« francuske književnosti nije bilo lako oduprijeti, pa tako Sainte-Beuve u eseju »Što je klasik?« iz 1850., nakon što je pozvao na ustanovljenje svjetskog kanona¹³ pisaca koji bi počinjao od »oca klasičnog svijeta« Homera, ali uključivao i perzijske i indijske pjesnike, spominje Rabelaisa samo jedanput: »U Francuskoj nikada nije bilo velikog klasika prije doba Ljudevita XIV; pisaca poput Dantea i Shakespearea; jedini autoriteti kojima se ljudi u emancipirana vremena prije ili kasnije obraćaju jednostavno su nedostajali. Bilo je tek slutnja velikih pjesnika, poput Mathurina Régnera, poput Rabelaisa, bez ikakvih idealova, bez dubine čuvstava i ozbiljnosti koja daje posvetu.«¹⁴ Znakovito je ne samo što Sainte-Beuve Rabelaisa smješta uz danas slabo čitanog autora satira, elegija i poslanica, nego i njegovo pozivanje na autoritete Dantea i Shakespearea, središnje autore klasičnih (ne i klasicističkih) razdoblja vlastitih nacionalnih književnosti. Sainte-Beuveovo pozivanje na autoritet odjek je srednjovjekovnog pozivanja na »auctoritas« koji u renesansi sve više slabi, što se može pratiti kod razmatranog autorskog trojca. Curtius u svojem kratkom prikazu važnosti pojma »auctoritas« za književnost europskog srednjovjekovlja navodi Villona kao jednog od najkasnijih primjera pjesnika koji se formulaično pozivaju na antičke autoritete u svojim djelima.¹⁵

Unatoč humanističkoj naobrazbi, u Marulićevim pjesničkim djelima malen je udio pozivanja na »auctoritas« konkretnih »auctores«, što proizlazi iz autorske poetike prema kojoj je jedini prihvatljiv i potreban »auctoritas« Božji. Također oblik autoriteta dobro je vidljiv u posveti »Juditi«, koja je naslovljena »parmanciru splickomu«, odnosno kanoniku Dujmu Balistriliću koji zastupa

13 U francuskoj književnoj kritici rijetko korištena riječ osim u vezi s kanonskim tekstovima Biblije, a značenja joj pokriva upravo termin »klasik«.

14 Charles Augustin Sainte-Beuve: »Što je klasik?«, u Miroslav Beker: »Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća«, Zagreb, 1979, str. 337.

15 U šestom stihu svojeg »Zapis« spominje »mudrog Rimljana« Vegecija. Usp. E. R. Curtius, »Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje«, Zagreb, 1971, str. 58.

autoritet Crkve. Kod Rabelaisa je poigravanje i izrugivanje autoritetima vidljivo na svakom koraku već od nepreglednog referiranja na klasične autore kojim Alcofribas Nasier,¹⁶ Rabelaisov anagramski priopovjedač, započinje »Pantagruela« i »Gargantuu« i time postavlja ton ostatku romana. Negiranje autoriteta jedan je od razloga zbog kojih Sainte-Beuve vidi Rabelaisa kao neozbiljnog autora i odriče mu klasični odnosno kanonski status. Slično će razmišljanje u istoimenom eseju stotinjak godina kasnije ponuditi T. S. Eliot koji Rabelaisu i Villonu pridaje važnost tek kao jezično inventivnim autorima: »Francuski jezik je naizgled mnogo čvršće zauzdan u normiran stil [od engleskoga]; ipak, čak i u francuskom, iako se čini da je definitivno uspostavljen, jednom za svagda, u sedamnaestom stoljeću, postoji jedan *esprit gaulois*, element bogatstva prisutan kod Rabelaisa i Villona, svijest o kojem može kvalificirati našu prosudbu o *cjelovitosti* Racinea ili Molièrea (...)«¹⁷ Eliotu, koji se u vlastitoj poeziji volio autorativno pozivati na antičke autore, pojam klasika počiva na »zrelosti« jezika i doba, s čime se nikako ne slaže Rabelaisovo uporno odbijanje autoriteta koje njegovom tekstu razbijaju »cjelovitost«.

Slično razmišljanje o povezanosti klasičnog autora s jezikom može se naći i u hrvatskoj književnoj teoriji i povijesti, recimo kod Mirka Tomasovića koji u predgovoru jednog izdanja »Judit« Marulića naziva »klasikom u kurcijusovskom smislu«.¹⁸ Poput Eliota, i Curtius u poglavlju o klasici svoje »Europske književnosti i latinskog srednjovjekovlja« određuje klasika s obzirom na klasično doba (za Curtiusa je prototip Augustova vladavina u Rimu) i jezik u kojem dotični stvara. Takve okolnosti svakako su bile prisutne u trenutku kad stvara Marulić i ostali hrvatski autori njegova doba, no znademo da mu to nije priskrbilo onakav status kanonskog pisca europske i svjetske književnosti kakav se pripisuje Rabelaisu, a u nešto manjoj mjeri i Villonu. Vjerojatno najpošteniju ocjenu Marulićeve važnosti u europskoj književnosti dao je Ivo Hergesić pišući u povodu petstote obljetnice Marulićeve rođenja tekst pod naslovom *Pisac svjetskoga glasa*. Hergesićev pregled Marulićeve zastupljenosti u stranim tiskovinama može se svesti na zaključak da se glas o tom piscu pronio Europom, no danas se njegovi tekstovi ne proučavaju niti čitaju gotovo nigdje izvan Hrvatske. Na Hergesića se možemo nadovezati upozorivši da je rad na tekstu (uredivanje i objavljivanje novih izdanja) i rad s tekstrom (adaptacije, preispisivanja u novim tekstovima) Marulićevih djela ograničen danas

16 Na Platonovu »Gozbu« i Sokrata upućuje se već u prvoj rečenici »Piščeva proslova« u »Gargantui«, gdje se spominje i Homer. Alcofribas je, naravno, također autoritet, pozvan da pročita nevidljiva slova (»kako nas [najući Aristotel]«) rodoslovla divova.

17 T. S. Eliot: »What is a Classic?« u: »On poetry and poets«, Faber and Faber, 1971., str. 69 (prijevod moj).

18 Usp. Mirko Tomasović: »Pjesničke i poetičke osobitosti Marulićeve 'Judit'«, u Marko Marulić: »Judita«, Split, 1988, str. 42.

samo na njegovu domovinu, što mu dokida europski kanonski status koji je imao u razdoblju renesanse. Metafora »svjetskog glasa« koju koristi Hergesić ujedno je korisna i za moguće razlikovanje »kanonskog« i »klasičnog« autora prema »čitanosti« i »čuvenosti«. Budući da »kanon« pretpostavlja mjerjenje i odmjeravanje, nužno je da se djela danog autora čitaju da bi se mogla omjeriti o druga djela, dok je za »klasika« dovoljno da bude čoven i tako osigura pri-padnost u vlastitu klasu.

Ako ostavimo po strani ogromnu prepreku male kulture i jezika kakav je hrvatski, Marulićev (ne)kanonski status možemo promotriti u svjetlu već istaknutih termina koji se provlače kroz ovu kratku analizu. Neupitna popularnost Marulićevih latinskih djela među suvremenicima možda je zapravo najviše odmogla njegovu uvrštanju u kanonske autore europske književnosti budući da ga je slava u žanru biblijsko-vergilijske epike (»Davidias«) i didaktične književnosti (»De Institutione...«) samo potvrdila kao kršćanski »auctoritas«, bez potrebe daljnog ualaženja u to kakav je on »auctor« izvan te tijesne klasične odrednice. Povijest kanona hoće da od Dantea jedino djela na narodnom jeziku ulaze u zajednički europski kanon, čega je Marulić možda bio i svjestan kad sebe komentirajući »Juditu« u pismu prijatelju naziva hrvatskim Danteom,¹⁹ ali to nije pomoglo da se njegov razmjerno malen originalni stvaralački opus na narodnom jeziku probije u zajednički europski korpus kanonskih tekstova kao što se dogodilo s Rabelaisom. Smatramo da je Marulić tako postao gotovo klasičan primjer novovjekovnog obrtanja hijerarhije »auctoritas« u korist »auctores« jednom kad je iz rasprave o književnosti potpuno isključen božanski autor/itet i polje kanonizacije ostalo prepusto estetskim i kulturno-jezičnim utjecajima moći, gdje se važnost kanonika Dujma Balistrilića pokazala manjom od »iscjedivača pete biti« Alcofribasa Nasiera.

Iz dosad navedenog razvidno je da pojmove klasika i kanonskog autora treba razlikovati, a djelomice i suprotstaviti u smislu na koji je upozorio John Guillory: »Riječ 'kanon' izmješta izrazito počasni termin 'klasik' upravo zato da bi se izdvojilo 'klasike' kao predmet kritike. Koncept kanona imenuje tradicionalni kurikulum književnih tekstova po analogiji onog korpusa koji se povjesno opisuje inherentnom logikom *zatvaranja* — svetopisamski kanon. Analogija svetog pisma je neprestano prisutna, obično prešutno, kad god se reviziju kanona označi kao 'otvaranje kanona'.«²⁰ Otvorenost kanona Svetog pisma za katolike je završila Tridentskim koncilom, što je zanimljivo u kontekstu Marulićeva hrvatskog opusa budući da su dva njegova ponajbolja djela na hrvatskom jeziku, »Judita« i »Suzana«, ispala iz protestantskog kanona nedugo nakon Marulićeve smrti što je pozitivno utjecalo na njegov status autoriteta u

19 Usp. Mirko Tomasović: »Marko Marvulić Marul«, Zagreb–Split, 1999, str. 181.

20 John Guillory: »Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation«, Chicago and London: The University of Chicago Press 1993, str. 6 (prijevod moj).

katoličkom dijelu Europe. Rabelais je pak, bez obzira što je bio franjevac i benediktinac, u svojem romanu iskazao negativan stav prema religioznosti što pokazuje da čak i djela autora koji stvaraju gotovo istovremeno u području iste kulture, u ovom slučaju europske (dijelom i mediteranske), mogu biti veoma različiti, ali zbog toga još i zanimljiviji za usporedbu po svojem kanonskom statusu. Međutim, ako se inzistira na tome da autori jednog kanona pripadaju posebnoj neusporedivoj klasi, nije se ništa dobilo pokušajem da se ograničenost na razdoblje, jezik ili stil nadvlada uspostavom kanona kao mjerila za usporedbe, i time se sam pojam kanona svodi na neku vrstu svetopisamskog autoriteta. Iako je »autoritet« također bitna riječ u proučavanju kanona, ona je jednakao kao i »klasik« previše partikularna u odnosu na kanon koji svojom strukturom nudi mogućnost za usporedbu vrlo različitih autora, što vidimo kao jedan od najvećih potencijala komparatistike u širem smislu.

Lik i djelo (Držić – Shakespeare)

236

Usporedba Marulića i Rabelaisa te ostalih parova autora u ovom tekstu upućuje na jedno pitanje formacije kanona koje se provlači kroz svaku definiciju kanona i čini se posebno zanimljivim u usporedbi renesansnih dramatičara kakvi su Držić i Shakespeare: radi li se o kanonu autora ili o kanonu djela? Drugim riječima, treba li omjeravati cjelokupno stvaralaštvo različitih autora ili se trebaju uspoređivati samo pojedina djela u pokušaju da se dobije sveobuhvatno mjerilo odnosno kanon koje bi se moglo primijeniti podjednako na velike, male, rubne, zapadne, istočne i sve druge vrste književnosti? U Rabelaisovu slučaju to se pitanje može činiti izlišnim budući da su »Gargantua i Pantagruel« jedino djelo na koje spomen piščeva imena sinegdohijski upućuje, ali ni tu stvari nisu tako jednostavne budući da se utvrdilo da Petu knjigu romana Rabelais nije napisao u cijelosti, a moguće je da ju nije niti započeo pisati. »Marulić« u užem smislu hrvatskog književnog kanona podrazumijeva samo tekstove napisane na hrvatskom jeziku, što je opet manji dio njegove ostavštine ako se usporedi s latinskim i talijanskim tekstovima koji su stekli daleko veću međunarodnu popularnost. Recentna otkrića Marulićeve kraće poezije, proze²¹ ili pokušaji atribucije drame²² zasluzuju uvrštavanje, makar

21 Navodno otkriće nekih Marulićevih tekstova koje je objelodano Zvonko Pandžić indikativan je primjer prakse nekritičkog širenja kanonskog statusa autora na sve tekstove napisane njegovom rukom. Pandžić je 2009. tiskao knjigu (»Nepoznata proza Marka Marulića: o novootkrivenim i novoatribuiranim hrvatskim rukopisima«) u kojoj se na ovitku i početku studije iznosi tvrdnja da je riječ o doprinosu »Marulićevom kanonu«. Bez ulaženja u autentičnost Pandžićevih otkrića, treba razlikovati takvo otkriće od onoga pedesetih godina 20. stoljeća kad se došlo do pravog teksta Marulićeva latinskog epa »Davidias« (otkrivenog navodno još 1924.), za koji se dotad smatralo da postoji samo u jednom pjevanju i kojem autor zapravo uopće nije bio Marulić nego Abraham Cowley. Samo za potonje otkriće može se reći da je pridonijelo Marulićevom »kanonu«, strogo govoreći njegovu latinskom dijelu,

pod *incerta*, u edicije sabranih djela kakve se priređuju za svakog kanonskog pisca, ali bitno je pritom imati na umu da kanonski status nekog autora automatski utječe na sve njegove tekstove, pa i one koji će teško izdržati usporedbu kojoj nije cilj određivanje autoskih uzora i tekstualnih izvora. Zbog toga u upotrebi pojma »kanon« treba razlikovati i termine »opusa« i »korpusa«, koji se ponekad mogu koristiti kao izmjenjivi. Za kanon je pritom teško rezervirati ulogu tehničkog termina budući da uvijek uključuje vrijednosni sud i neku svrhu za koju je namijenjen, recimo promicanje nekih vrijednosti ili zapostavljenog autora ili teksta. S druge strane, uključivanje tekstova u autorski korpus je pitanje (povijesnih, grafoloških, biografskih) činjenica i isključuje bilo kakav vrijednosni sud, dok uključivanje u opus podrazumijeva recimo izbor reprezentativne varijante nekog teksta ili svrstavanje teksta u određeni rod ili vrstu na temelju kritičke prosudbe.

Komedija »Pomet« (1548?) danas se, zbog povezanosti s »Dundom Marojem«, ali i zbog kanonskog statusa njezina autora Marina Držića, ubraja u njegov opus, ali ne i korpus budući da je tekst izgubljen. Kad bi se nekim slučajem pronašao, ne bi imao automatski pristup u »Držićev kanon«, osim ako se kanon ne shvaća u autoritarnom smislu svojevrsnog Svetog pisma. Takva koncepcija kanona ne čini se korisnom za daljnju upotrebu jer znači zatvaranje u sebe po modelu velikih književnosti gdje usporedba uvijek počinje iz vlastitog književnog centra. »Shakespeareov kanon« je dobar primjer za autorski kanon koji se ne može na taj način zatvoriti jer funkcioniра na paneuropskoj razini,²³ budući da su se Shakespeareove drame, nakon mnogih preradbi i skraćivanja zbog pogodovanja duhu vremena, počele cijeniti u izvornom obliku u Njemačkoj u 19. stoljeću, a otuda se proširile po ostatku Europe pa se ne može o njihovoj recepciji govoriti isključivo kao o engleskom fenomenu.²⁴ Prvi je problem tog kanona zapravo problem korpusa, koji se ne može svesti na jednostavno pitanje »Koja je djela napisao Shakespeare, a koja nije?« budući da se u elizabetanskom kazalištu vrlo slobodno posuđivalo od drugih autora, postojalo je više verzija iste drame jer su replike ponekad zapisivane

budući da »Marulić« u hrvatskoj književnosti postoji kao pisac epskih djela, a Pandžić je otkrio nekoliko proznih prijevoda i pisama. Svi ti tekstovi mogu pripadati Marulićevu korpusu, a u užem smislu i (književnom) opusu, koji se može dalje dijeliti na latinski, hrvatski i talijanski, ali zbog toga ne pripadaju automatski i njegovu kanonu.

- 22 Vidi uvodnu studiju u: Marko Marulić: »Drame«, prir. Slobodan Prosperov Novak, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1986.
- 23 Već spomenuta knjiga Harolda Blooma pokazuje kako se primjerice kanon Zapada može koncentrirati oko središta (kod Blooma to je Shakespeare i u manjoj mjeri Dante) i time dokinuti komunikaciju s pojavnama izvan kruga, ali i onima koje su daleko od središta koje za Blooma predstavljaju zapadnoeuropeke književnosti.
- 24 Za prikaz recepcije Shakespeareovih drama vidi: Tattpaugh, Patricia, »Performance history: Shakespeare on the stage 1660–2001«, u: Wells, Stanley, Lena Cowe Orlin (ur.), »Shakespeare: An Oxford Guide«, Oxford: Oxford UP, 2003; 525–549.

po sjećanju glumaca, a usto je nerijetko više autora, uključujući i Shakespearea, radilo na istoj drami. Stabilnost njegova tekstualnog korpusa vjerojatno se nikad neće uspostaviti, no uglavnom postoji konsenzus da Shakespeareu treba pripisati najmanje dvije narativne pjesme (jedini tekstovi kojima je napisao predgovor), trideset i osam drama, sto pedeset i četiri soneta i nekoliko kraćih pjesama. Sveukupan broj njegovih književnih djela tako se vrti oko broja dvjesto što kao da priziva istraživače da se taj broj uspostavi kao kanonski,²⁵ zbog čega se uostalom tekstove za koje nije sigurno da su Shakespeareovi ponekad zove »apokrifima«. Pritom je jasno da ono što drži te tekstove na okupu nije ujednačena književna kvaliteta ili formalne značajke (osim možda u slučaju soneta) nego osoba kanonskog autora.

Dvojica renesansnih autora koje uspoređujemo u tom pogledu se prilično razlikuju: s jedne strane prilično dobro sačuvani podaci o životu, ali nepotpun korpus (Držić), a s druge strane korpus kojem se teško postavlja gornja granica i gotovo nepoznat život (Shakespeare). Ranije spomenut »Pomet« pokazuje koliko je već u Držićeve vrijeme bila bitna asocijacija novog teksta s priznatim autorom budući da se u »Dundu Maroju«, izvedenom tri godine nakon »Pomet«, mogu iščitavati reference na napade zbog plagijata koje je Držić doživio jer su ga potvorili da je ukrao komediju Mavru Vetranoviću, koji ga je javno branio.²⁶ Percepcija Držićeva lika svakako je utjecala na recepciju njegova djela koje se tumačilo različito s obzirom na dostupne podatke o Držićevu životu, ali i na dežurnu ideologiju tog vremena. Ako se uz pomoć zbornika koji se bavi upravo *putovima kanonizacije* Držića²⁷ napravi presjek sudova izrečenih o Držiću kroz stoljeća, počevši od maloprije spomenutog Vetranovića, vidljivo je kako se mijenjala autorova slika. Slično kao i kod Shakespearea, oko Držića se s vremenom uspostavio »kult«, govorilo se o »velikosvjetskom« tragičaru i postavljalo ga se na »pijedestal«, ali sa zaoštravanjem političkih suprotnosti nakon Drugoga svjetskog rata javljaju se i sudovi o »izdajniku«, »revolucionaru«, »predimenzioniranom« autoru, da bi se kasnije došlo do stava koji je uglavnom prihvaćen i danas, da se radi o našem »najznačajnijem« dramskom autoru. Oko Shakespearea se također s vremenom uspostavio kult, a u drugoj

25 Na važnost brojeva u autorskom kanonu i kanonu djela upozorava Curtius u slučaju (neo)klasičnih autora: »Seneka i Racine napisale svaki tek po devet tragedija. One su prilagođene reduciranim kanonu tragedija, pa mali broj njihovih tragičkih tvorevinu ne valja tumačiti tek sa stajališta povijesti pozornice. Brojevi mogu i sami postati primjerni.« Op. cit. (bilj. 14), str. 255.

26 Detaljnije o tom sukobu vidi u: David Šporer: »Plaća i kredit: Časti se svak čita svojom«, u »Komparativna povijest hrvatske književnosti – Zbornik radova XI«, Književni krug Split 2009, str. 205–230.

27 Puno ime zbornika je »Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508.–2008« (HAZU, Zagreb, 2008), a navedeni citati su sa sljedećih stranica: 182, 188, 203, 220, 264, 393, 472.

polovici 19. stoljeća počele su se pisati romantizirane biografije o njegovu životu o kojem je postojalo tako malo podataka da mu se identitet počeo poricati i pripisivati raznim drugim povijesnim ličnostima, od suvremenih dramatičara do kraljice Elizabete.²⁸

Držimo da je jedan od glavnih razloga za takve pokušaje preispisivanja povijesti potreba biografističkog pristupa književnosti da se uskladi kanonska važnost datog autora s povijesnom važnošću osobe. Zbog takvog pristupa postaje razumljiva logika po kojoj se iza književnika koji je uspješno opisao mnoge značajke ljudske prirode ustvari krije iznimno sposobna osoba koja je imala prilike upoznati i utjecati na tako različite ljudske prirode, recimo kraljica Elizabeta ili Francis Bacon. U slučaju Držićeva kanona nije upitno *kto* je bila osoba koja je napisala te drame i pjesme nego *kakva* je to bila osoba, a ključna je za odgovor na to pitanje uloga tzv. urotničkih pisama koja je dum Marin slao firentinskom vojvodi. Ovaj put se u nešto izmijenjenom obliku vraća pitanje treba li ta pisma odnosno tekstove tretirati kao dio korpusa koji su važni samo kao povijesni dokumenti, kao što su recimo postojeći Shakespeareovi ugovori o kupoprodaji zemlje, ili ih treba uvrstiti u kanon odnosno čitati kao neizostavne za interpretaciju Držićevih književnih tekstova? Takvo čitanje bitno je primjerice za tumačenje književnosti iz očišta »novog historizma«, ali je kontraproduktivno u »otvaranju« kanona za usporedbu različitih književnosti (emitivnih i receptivnih, jače ili slabije povezanih) budući da naglašava razlike koje proizlaze iz neknjiževnih uzroka kao što je ideologija danog povijesnog trenutka. Naravno da su takvi razlozi bili itekako bitni u formiranju kanona kakvi danas postoje i po tome su prilično daleko od ideje svjetske književnosti kojoj je jedino mjerilo estetsko, no bez obzira na to smatramo da valja inzistirati da se ulazak u književni kanon uvjetuje nezavisnošću (recepције) tekstova od (percepcije) autora. Prema tome, svi tekstovi koji se nađu u danom (nacionalnom, jezičnom, kulturnom) kanonu svoje mjesto trebaju zaslužiti bez autoriteta autora da ih podrži, zvao se on Shakespeare ili Bacon, Držić ili Vetranović.

Kanon i tradicija (Zoranić — Cervantes)

O mogućim izravnim vezama Shakespearea i Držića prvi se pozabavio Josip Torbarina i nakon analize nekih motiva zajedničkih obojici ustvrdio da je »Grad u Iliriji« u koji je smještena radnja »Dvanaeste noći« »najznačajnija

28 Za Shakespeareov »kult« i obožavanje Barda vidi: Graham Holderness: »Bardolatry: or, The cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon«, u: Graham Holderness (ur.): »The Shakespeare myth«, Manchester, Manchester University Press 1991. Za recentan pokušaj biografije Shakespearea i razmatranje pokušaja da se njegov identitet pripiše drugim osobama vidi: Stephen Greenblatt: »Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare«, W. W. Norton 2004.

veza između Shakespearea i Držića.²⁹ Njegovim se analizama koje kreću od kanonskog značaja i vremenske bliskosti dvojice autora malo što može prigovoriti, pogotovo u odmjerenosti određivanja Držića kao Shakespeareova uzora ili izvora. Slično vrijedi i za njegove tekstove o Zoraniću, za kojeg primjećuje da »nije originalan pisac u današnjem smislu riječi«, ali propušta istaknuti da dobar dio svojeg kanonskog statusa »Planine« u suvremenoj kritici duguju tome da ih se smatra prvim hrvatskim romanom, što je prilično bitno u kulturi u kojoj je roman dominantan žanr a kulturna memorija podešena da ističe početne točke kulturnih pojava, poput književnosti, koje se nerijetko promatra u modelu progresivnog napretka. Torbarina je o Zoraniću pisao u tekstovima »Strani elementi i domaća tradicija u Zoranićevim 'Planinama'« i »Zoranićeve 'Planine' i ostale Arkadije«, ali samo u potonjem ističe da San-nazzaro, čija je »Arkadija« bila najvažniji izvor za »Planine« (ne i uzor, ta uloga pripada Maruliću) »nije dugovao svoju slavu toliko unutrašnjoj vrijednosti svoga djela, koliko činjenici što je osvježio jednu tradiciju i obnovio jednu književnu vrstu; jer on sam nije izmislio pastirski roman ni pastirsku poeziju.«³⁰

Tradicija je još jedan termin koji se nužno javlja u promišljanju kanona koji bi mogao poslužiti kao poveznica između tekstova koje su različite čitateljske zajednice ocijenile važnima, ali ih razdvajaju vremenska i prostorna udaljenost, što najčešće povlači za sobom i nepostojanje književne komunikacije. Književna tradicija odnosi se na tekstove koji su prethodili danom tekstu te se u njemu mogu ili ne mogu iščitavati, no postoji i svojevrsna tradicija recepcije teksta koji se veže uz kanonske tekstove. Već spomenute promjene recepcije »Gargantue i Pantagruela« ili Shakespeareovih drama primjeri su takve tekstualne tradicije. Bitna dimenzija takve recepcije je i mjesto određenog teksta u književnoj povijesti; u strukturi europskog kanona Zoranićevim »Planinama« odgovara Cervantesov »Don Quijote« koji se često naziva prvim europskim, pa i svjetskim romanom.³¹ Usporedba Zoranića i Cervantesa odnosno »Planina« i »Don Quijotea« može poslužiti da se pokaže kako u kanonskim djelima funkcioniра književna tradicija i koliko je bitna za stjecanje toga statusa. Književna tradicija u »Planinama« može se ugrubo podijeliti prema dva tekstualna središta koji su podloga cjelokupnom europskom kanonu; prva provlazi iz antičkog središta i lako se prepoznaće u pastoralnoj poeziji posredova-

29 Torbarina, Josip, »Šekspirske teme u djelu Marina Držića«, u: »Kroatističke rasprave«; MH, Zagreb, 1997, str. 69.

30 Ibid., str. 105.

31 U Europi su se tekstovi koje možemo nazvati romanesknima pisali već oko 1. stoljeća p.n.e. (grčki ljubavni romani), a najstariji poznat takav tekst u svjetskim razmjerima je japanska »Priča o Geniju«. Upravo se za tako vremenski i prostorne udaljene tekstove usporedba po kanonskom statusu čini korisnom jer može (re)definirati žanr kao što je roman na puno širim i objektivnijim temeljima.

noj Sannazzarovom »Arkadijom«. Drugo središte je Biblja koja se u Zoranićevom tekstu javlja posredovana Danteom i humanističkim krugom dalmatinskih komuna gdje su važne ličnosti bili Šimun Kožičić Benja i Marko Marulić. Ovako gruba podjela ne zahvaća petrarkističko i narodno pjesništvo, dva odvjetka hrvatske književne tradicije koja su također bitni za Zoranićev tekst. Cervantesov je roman nastao u približno istom kulturnom i vremenskom razdoblju (hrvatsko prvo izdanje (1569.) i španjolsko prvo izdanje (1605.) dijeli manje od četrdeset godina) pa je obzirom na tu blizinu shvatljivo kako dobar dio književne tradicije dijeli s književnom tradicijom koja se javlja u »Planinama«, pri čemu su najsnažnija poveznica pastoralni motivi.

Takva veza ne čudi ako se uzme u obzir da je jedan od najjačih odjeka Sannazzarova »Arkadija« imala u Španjolskoj gdje je poslužila kao izvor Montemayorovo »Diani« iz 1559., koja se spominje u glasovitoj 6. glavi romana kad se spaljuju knjige koje su Don Quijoteu pomutile pamet³² (uzgred, Don Quijoteovi prijatelji pale samo stihovane dijelove »Diane«, a upravo je stih jedna od uporišnih točaka za interpretacije koje tvrde da »Planine« ustvari nisu roman, jer Zoranić je očuvao prozimetar »Arkadije«). U istoj se glavi spaljuju Montalvov »Amadis« (1506.), Fernandezov »Beliaris« (1545.) i još niz viteških romanci, a vrijedi naglasiti da se pojavom »Don Quijotea« njihova tradicija prekida jer nakon 1605. u Španjolskoj je objavljeno samo nekoliko romanci, dok su se ranijih desetljeća često pisale i izdavale. Gruba podjela na književne tradicije u romanu može se opet ograničiti na dvije skupine — pastoralne romane i viteške romance — ali velika razlika prema »Planinama« je odnos prema tradiciji, koji se najbolje može usporediti na zajedničkim pastoralnim motivima. Zoran kreće u planine da bi se oslobođio ljubavnih jada koji mu zagočavaju život i njegovo sudjelovanje u pjevanjima pastira gotovo ničim ne odudara od tradicionalne arkadijske situacije koja potječe još od Teokrita, a prema Sannazzarovu uzoru lokalizirana je u stvarno područje (zadarsko zaleđe). Don Quijote i viteška tradicija koja je u njegovoj popadbini teško je uskladiva s pastoralnom tradicijom. Lijepo se to vidi u prvoj pastoralnoj situaciji u romanu,³³ u glavama 12–14 gdje se prepričava neuzvraćena ljubav pastira prema pastirici Marcelli koja završava njegovim samoubojstvom. Don Quijote ima istu ulogu došljaka kao i Zoran, ali njegov pogled na pastoralnu situaciju iz očišta viteza skitnika i njegove priče o Dulcinei od Tobosa koje u takvoj situaciji djeluju komično u opreci su sa Zoranom koji se bez problema prila-

32 Uzgred možemo istaknuti da Don Quijoteovi prijatelji pale samo stihovane dijelove »Diane«, što je zanimljivo ako se dovede u vezu s prigovorom da »Planine« ustvari nisu roman jer su pisane prozimetrom. Ako bi se i iz »Planina« izbacili stihovani dijelovi, ipak bi preostao narativni okvir koji »Planinama« daje strukturu romana.

33 Pastoralni motivi javljaju se i u nekoliko zasebnih tekstova u romanu (npr. pjesme don Lorenza, priča o Cardeniju, priča o Camachu i Basiliju), a u 58. glavi II. dijela don Quijote i Sancho nabasaju na »arkadiju« koju je odlučila uspostaviti dokona plemička mladež.

godjava situaciji u kojoj se našao i spjeval prikladnu pjesmu kad ga pastiri zamole da sudjeluje. Neuskladivost viteške tradicije s pastoralnom don Quijoteu na kraju romana postaje upravo bolno jasna; nakon što je poražen u viteškom dvoboju, počne misliti da možda nije dovoljno dobar vitez i sanjariti o povlačenju iz skitničkog viteštva. Kao alternativu karijeri viteza skitnika razmišlja o prelaženju u pastirsку idilu pod imenom »don Quijotiza«, no čim se počne baviti takvim mislima razbolijeva se i umire.³⁴ Roman o Zoranu završava bezbolnim povlačenjem iz pastoralne tradicije u biblijsku, izlaskom iz planina i susretom s biblijskim kanonizatorima Justinianom i Jeronimom, koji je kod Marulića ujedno i simbol hrvatske književne tradicije.

Kao što se vidi, ova dva romana imaju donekle zajedničku tradiciju koja može poslužiti kao temelj za daljnju usporedbu. Pritom ne treba smetnuti s uma činjenicu da je njihov odnos prema toj tradiciji poprilično različit; slično kao i kod Marulića i Rabelaisa, hrvatski pisac se pokazuje tradicionalnijim budući da književnu tradiciju prilagođava vlastitoj stvarnosti i otvara je za alegorijsko čitanje, dok njegov parnjak tradiciju izvrće time što pokazuje koliko ju je teško prilagoditi stvarnosti.³⁵ Odnos prema tradiciji stoga može za usporedbu djela koja se smatraju kanonskim biti jednako važna dimenzija kao i sama tradicija koju ti tekstovi mogu ali i ne moraju nasljedovati.

Komunikacija kanona (Gundulić – Tasso)

Važnost Tassa kao poetskog uzora odnosno »Oslobodenog Jeruzalema« kao tekstualnog izvora Gundulićevu »Osmanu« jedna je od najstarijih tema kojom su se bavili hrvatski autori proučavajući vlastiti i europski književni kanon. Niz studija započet je u 19. stoljeću, kad je »knez ilirske poezije«, kako je Gundulić nazvan još za života, dobio središnje mjesto u hrvatskom kanonu. Bogata tradicija dubrovačke književnosti i Gundulićev iznimno miran život³⁶ čine njegov kanon izrazitim »tekstualnim kanonom«, gdje se osoba autora potpuno povlači i prepušta svojim djelima da govore, zadržavajući svoj autoritet

34 Na početku 67. glave II. dijela; neposredno pred smrt Sancho će podsjetiti dona na tu zamisao.

35 Za interpretaciju uloge »Don Quijotea« kao prvog svjetskog romana u imantentnoj povijesti književnosti vidi: Milivoj Solar, *Smrt Sancha Panze i Nakon smrti Sancha Panze*, u: »Nakon smrti Sancha Panze«, Naklada Ljevak 2009, str. 9–32, 33–48.

36 Postojeći biografski zapisi uglavnom upućuju da Gundulićev životni put nije nipošto nalikovao Držićevu pustolovnom kretanju, štoviše da nikad nije napustio granice Republike. Za pokušaj drugačije interpretacije podataka vidi: Slobodan Prosperov Novak: »Zlatno doba: Marulić — Držić — Gundulić«, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2002, i Stjepan Čosić, Nenad Vekarić: »Dubrovačka vlastela između roda i države — Salamankezi i Sorbonezi«, HAZU, Zagreb, 2005.

jedino poznatom podjelom na »porod od tmine« i kasnija djela.³⁷ Tasso nudi suprotan primjer »autorskog kanona« zato jer se već za njegova života legenda o ludom, progonjenom pjesniku bačenom u tamnicu na dvoru d'Este počinje uvlačiti u recepciju njegovih tekstova, da bi u razdoblju od otprilike 1750. do 1850. autorov život postao gotovo neraskidivo vezan uz interpretaciju djela.³⁸ Tassov pokušaj da preradom »oslobodenog« u »pokorenog« Jeruzalem odredi koji će mu ep ući u kanon nije uspio jer je autoritet publike kroz stoljeća presudio da je »Osloboden Jeruzalem«, kojem je naslov dao urednik prvog izdanja a ne sam pjesnik, mnogo kvalitetniji ep koji ima prednost pri ulasku u kanon.

Geneza »Osmana« pokazuje posebnost odnosa jedne rubne, receptivne književnosti kakva je hrvatska prema središnjoj i emitivnoj kakva je talijanska i time može ukazati na još jedan problem kanona. Gundulić je najavio i započeo hrvatski prijevod »Oslobodenog Jeruzalema«, koji bi posvetio poljskom kraljeviću Vladislavu, ali je u jednom trenutku odustao i prihvatio se pisanja vlastitog epa koji najvjerojatnije nije uspio dovršiti.³⁹ Taj bi se potez mogao protumačiti u svjetlu primjedbe Hansa Roberta Jaussa da u književnosti postoji »latentno tvorenje tradicije i svjesno tvorenje kanona«.⁴⁰ Jauss time upućuje na važnost koju autori imaju u procesu kanonizacije vlastitog djela ako odluče iskoračiti iz postojeće tradicije, kao što je djelomice učinio Cervantes, jer odnos prema kanonu odnosno djelima koje će poslužiti kao uzor i mjeđu uvijek je svjestan za razliku od odnosa prema tradiciji koji to ne mora biti. Držimo da bi se taj odnos u Gundulićevu slučaju mogao tumačiti na sljedeći način: umjesto da se zadovoljio prijevodom u tradiciji dubrovačke prijevodne književnosti s talijanskoga, Gundulić se svjesno odlučio omjeriti o djelo koje je već bilo prihvaćeno u talijanski i europski kanon. Moguće je da njegova odluka proizlazi iz jedne razlike veće književnosti u odnosu na manju, gdje se teže razvija specijalizacija prevoditelja pa je pjesniku dano da prevodi, a ako mu preostane mašte i vremena da i sam proizvodi književne tekstove, no Gundulićevu odluku da se ostavi prijevoda može se promatrati i kao pokušaj nadi-

37 Gundulićev potez može se usporediti s razdvajanjem opusa na kanonski i apokrifni dio. Analizu predgovora »Dubravke« u kojem dolazi do tog reza vidi u: Pavao Pavličić, »Skrivena teorija«, MH, Zagreb, 2006.

38 Legenda se tekstualno može pratiti od Montaigneova spomena okovanog pjesnika iz Ferrare u »Ogledima« (»Apologija Raymonda Sebonda«) preko romantizirane biografije iz 1621. i romantičkih tekstova Goldonija, Goethea, Rousseaua, Byrona, Leopardija, a hrvatsku varijantu dobila je u nagadanjima o Tassovoj zaljubljenosti u Cvijetu Zuzorić.

39 Slično kao i kod prethodnih parova autora, u Gundulićevu epu moguće je (političku) stvarnost iščitavati tek kroz alegoriju, dok je kod Tassa ona mnogo jasnije prisutna, primjerice preko posvete Alfonsu d'Esteu koja se javlja već u četvrtoj strofi prvog pjevanja, da bi se kasnije vergilijanskim modelom razvila kroz Rinaldovo rodoslovje.

40 H. R. Jauss: »Estetika recepcije«, Nolit, Beograd, 1978, str. 352, 355.

laženja uzora.⁴¹ Drugačije rečeno, u omjeravanju djela koja ne pripadaju istom kulturnom području treba uzeti u obzir ne samo različite tradicije nego i različite kanone na koja su ta djela morala računati, ali se u njihovoj usporedbi ipak treba usredotočiti na svako pojedino djelo, priznavajući mu autonomnost u odnosu na tekstove i autore kojima se pokušalo približiti.

Preuzimanje mnogobrojnih elemenata barokne poetike iz »Osmana« u »Oslobodenji Jeruzalem« možemo nazvati oblikom književne komunikacije koja je svojstvena kanonskim djelima i koja kanon odredene zatvorene skupine kao što je europska književnost drži na okupu. Književna komunikacija između Tassa i Gundulića odnosno njihovih tekstova ujedno je primjer one vrste intertekstualnosti na kakvu su se obrušili kritičari zatvorenosti kanona u koncepcijama poput Bloomove. Tekstualna komunikacija u kanonu svakako je najvažnija, ali nije jedina. Moguće je predstaviti još najmanje dva modela kanonske komunikacije, uz ovaj intertekstualni koji se može nazvati komunikacijom unutar kanona. Dva razmatrana barokna epa imaju i komunikaciju kanona prema van, odnosno onu vrstu recepcije koju kanonsko djelo ima u danoj publici. U »Osmanu« je tako zamijećena prisutnost baroknog slavizma, sedamnaestostoljetne ideologije koja je težila većoj koheziji i solidarnosti među određenim slavenskim narodima. To je jedna značajka ili vrijednost koju kanonsko djelo sa svog povlaštenog položaja u književnosti i kulturi dijakronijski prenosi recipijentima, koji ne moraju nužno biti čitatelji koji su do takve interpretacije došli samostalno. Takva komunikacija kanona na relaciji djelo — publika se mijenja kroz vrijeme, pa je slavizam 17. stoljeća u 19. i 20. stoljeću mogao biti iskorišten kao poticaj panslavizmu koji se javio na prostorima gdje se odvija radnja »Osmana«, što je zasigurno povratno utjecalo na kanonski status tog teksta. Kao drugi primjer može poslužiti »meravigljoznost« koja se javlja kod Tassa i u Italiji izaziva živu polemiku koja se dijelom bavi pitanjem je li takvo gomilanje čudesa dostojan pandan kršćanskim čudima. »Začudnost« »Oslobodenog Jeruzalema« koja je u 16. stoljeću vjerojatno percipirana kao iskaz predanosti idejama protureformacije danas se, pod utjecajem raznih kasnijih književnih očuđenja, više ne doživljava na isti način, pa se i ta komponenta komunikacije kanona promjenila. Promjenjiva je i treća komponenta komunikacije kanona koja se može predložiti za razmatranje uz intertekstualnu (komunikacija unutar kanona) i recepciju (komunikacija kanona prema van), a to je percepcijska komponenta kanona shvaćenog kao sredstvo komunikacije. Naime, budući da svako kanonsko djelo ima poseban status, njegovo (ne)čitanje utječe i na status čitatelja. U spomenutoj debati koja se razvila oko »Oslobodenog Jeruzalema«, dva su se suprotstavljeni tabora podjelila na »tassiste« i »ariostiste« prema tome jesu li branili superiornost Tassa ili Ariosta u

41 Kako je to izrazio Antun Pavešković u svojoj analizi Osmana, »tassovski kanon nije više mogao zadovoljiti Gundulića.« (Antun Pavešković: »Gundulićev 'Osman' kao antropološki problem«, u: Analni Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, br. 42 (svibanj 2004.), str. 125).

kanonu. Kao što pokazuju prijevodi »Osmana«, u Poljskoj 19. stoljeća njegovi su se čitatelji vjerojatno identificirali kao Poljaci svjesni stare slave svoje domovine i u stanju u kojem se našla nakon napoleonskih ratova. Sličnu je ulogu »Osman« mogao imati i u Dubrovniku nakon 1808., kad se inzistiranje na njegovu čitanju moglo shvatiti kao otpor uvođenju talijanskog jezika i književnosti kao jedine prisutne u obrazovnom kanonu.

Da sumiramo dosad izrečeno o Tassovu i Gundulićevu kanonu: ako se književni kanon shvati kao sredstvo kojim se istaknuti književni tekstovi mogu uspoređivati i bez prepostavke izravne veze u smislu da su autori poznavali ili bili pod utjecajem kanonskog teksta s kojim se njihov tekst usporeduje, držimo da treba razmotriti barem tri elementa komunikacije kanona. Prvi element je komunikacija dva ili više tekstova »iznutra«, tekstualnim preuzimanjima koja uključuju sve tipove referencije (intertekstualnost, hipertekstualnost, metatekstualnost, itd.). Drugi element je komunikacija »prema van«, prenošenjem vrijednosti i specifičnih stavova koji se vežu uz prepostavku da književnost govori nešto bitno i da su prema tome kanonska djela posebno vrijedna pažnje. Treći se element dobiva ako sam kanon shvatimo kao »sredstvo« komunikacije, gdje čitanje određenih vrsta tekstova pruža odredenu socijalnu legitimaciju, recimo pripadnika »visoke« ili »niske« kulture, nacionalista ili liberala, konzervativnih ili progresivnih, i tome slično.

Umjesto zaključka (Kačić Miošić – Goethe)

Za razliku od razdoblja koje počinje u antici i traje većim dijelom 19. stoljeća, kad se u Europi iscrpno poznavanje starijih tekstova vlastite i drugih književnosti smatralo oznakom visokog društvenog položaja, s današnjim obrazovnim sustavom ta vrsta znanja ne označava više nužno visok društveni status pojedinca nego prije profesiju ili interes za čitanje. Takva promjena paradigme, u kojoj čitateljev osobni ukus određuje izbor štiva,⁴² dovela je do pojave kanona u smislu u kojem se koristi danas, kao popis autora i djela čije se poznavanje testira u unaprijed određenim školskim obrascima intertekstualne, percepcijske i recepcijalne komunikacije. Intertekstualna komponenta kanonskih djela u tekstovima koji se u Europi pojavljuju u drugoj polovici 18. stoljeća ustupa mjesto percepcijskoj i recepcijalnoj komponenti, što se može pokazati usporedjebom »Razgovora ugodnog naroda slovenskog« i »Patnji mladoga Werthera«. Iako je Goethe čitao tri pjesme iz »Razgovora« koje su 1774. objavljene u Herderovim »Volkslieder«, ne može se reći da među ta dva teksta postoji intertekstualna kanonska komunikacija, iako se čini da sva trojica autora (Kačić Miošić, Herder i Goethe) dijeli stav prema pučkoj poeziji kao dotada zanema-

42 O ulozi ukusa u današnjoj književnosti vidi u tekstovima Milovoja Solara (op. cit., bilj. 35) o ukusu, posebno »Ukus, moda i poetika«.

renom blagu. Međutim, »Razgovor ugodni« i »Werther« pokazuju sličan odnos prema intertekstualnosti koja je upadljivo naglašena, no istodobno zatvorena unaprijed zadanim interpretativnim okvirima. U »Razgovoru« različiti su tekstovi, od Biblije i antičkih tekstova koji se bave ličnostima poput »Lesandra« do »pisama i karata, diplomata, dukala, atestata« uklopljeni u repetitivnu narrativnu i formalnu strukturu koja olakšava i istodobno onemogućava interpretaciju izvan okvira prosvjetiteljske poetike eksplisitno navedene u predgovoru drugom izdanju.⁴³ Obrazac »Razgovora« slijedi prosvjetiteljsku tendenciju enciklopedizacije znanja, koja uz porast pismenosti dovodi do mogućnosti da u Europi više ne bude samorazumljivo da većina obrazovanih i pismenih stanovnika u školama pročita i usvoji kanonske autore, barem iz grčkih i rimskih vremena. Rezultat takve situacije je potreba da se autori kojima prijeti kulturni zaborav uvrste na stalan popis koji će kolati obrazovnim sustavom, što je moguća definicija književnog kanona u današnjem smislu.⁴⁴

246

Sličan odnos prema kanonskim tekstovima europske kulture nalazi se kod Goethea, gdje tekstovi Homera, Klopstocka, Lessinga i *Ossiana* služe Wertheru kao neka vrsta razonode u teškim i dosadnim situacijama. Unatoč Wertherovu prijevodu *Ossiana* koji zauzima nekoliko posljednjih stranica romana, intertekstualna vrijednost tog teksta, čiji kanonski status Werther smatra neupitnim zbog toga što se njemu samom strašno sviđan (pismo od 10. srpnja), potpuno je potisnuta u drugi plan, jer u sceni zajedničkog čitanja naglašena je utilitaristička uloga perceptivne i receptivne komponente — prema Wertherovo zamisli, Lotta bi prvo morala percipirati *Ossiana* kao kanonski tekst koji komunicira iskonske, predmoderne vrijednosti koje uključuju i ljubav suprotstavljenu građanskom braku, a onda svojim čitanjem pokazati Wertheru da te vrijednosti s njim dijeli i da pripadaju u istu »interpretativnu zajednicu«.⁴⁵ Komunikaciju te vrste već su bili uspostavili zajedničkom asocijacijom na Klopstocka (pismo od 16. lipnja), dok je slična asocijacija na Homera onemogućena jer bi nužno uključivala i Lottinog muža Alberta, koji zajedno sa suprugom Wertheru šalje džepno izdanje Homera kao rodendanski dar (pismo

43 O poetici »Razgovora« piše Dunja Fališevac u tekstu »Kačićeva poetika u kontekstu poetičkih programa hrvatske književne kulture 18. stoljeća«, u: »Andrija Kačić Miošić i novija hrvatska književnost« (ur. Dunja Fališevac). U istom zborniku nalazi se i tekst Vinka Brešića koji pregledno objašnjava zašto su razgovori postavljeni na razdjelnici hrvatske »starije« i »novije« književnosti (»Andrija Kačić Miošić i novija hrvatska književnost«).

44 Zahvaljujim se Tomislavu Brleku što mi je u razgovoru skrenuo pažnju na koncept književnog razvoja koji se ovdje ukratko prikazuje. John Guillory u bilješci ranije navedenom citatu o razlici klasika i kanona bilježi da se analogija između antičkih autora (»klasici«) i svetopisamskog kanona pojavljuje u drugoj polovici 18. stoljeća, točnije 1768. u radu njemačkog filologa Davida Rühnkena (op. cit., str. 6).

45 Termin posuđen iz knjige Stanleya Fisha »Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities«, HUP 1982.

od 28. kolovoza). Pravi tekstualni izvori »Werthera«, epistolarni romani koji su se sredinom stoljeća proširili iz Engleske, spominju se samo u prolazu i s podsmijehom, što nije nimalo naškodilo njegovoj recepciji koja je bila dotad nezapamćena u Europi i ustoličila »verterizam« kao možda prvi koncept proizašao iz europske književnosti u kojem je postalo nemoguće razdvojiti recepciju dimenziju od tekstualne dimenzije.⁴⁶

Recepcija »Werthera« svakako je utjecala na to da taj roman zauzme svoje mjesto u kanonu europske književnosti, i to opet kao dio autorskog, Goetheovog kanona. »Razgovor« nije dio autorskog kanona (»Korabljica« se danas ne čita), ali osim prohujale popularnosti, kojoj najbolji pokazatelj može biti činjenica da se u puku »Razgovor« često nazivao jednostavno »Pismarica«, mjesto u kanonu osigurano mu je ulogom usjeka između starije i novije hrvatske književnosti. Ta uloga još je jedna sličnost između »Razgovora« i »Werthera«, točnije Goethea i Kačića Miošića, budući da se Goethe može svrstati u najmanje četiri različita književna razdoblja ili pokreta (*Sturm und Drang*, Weimarska klasika, predromantizam, romantizam) zavisno o metodološkom pristupu i književnopovijesnom očištu (Njemačka, Europa, svijet). Međutim, valja još jednom naglasiti da bi ta uloga ustvari trebala biti svojstvena svakom kanonskom tekstu i njegovom autoru, i ako se pogledaju dosad spominjani parovi autora i tekstova lako je uvidjeti da se razdoblje stvaranja svakog od njih u književnoj periodizaciji ili označava zasebno (»siglo de oro«, »Shakespeareovo doba«) ili se nalaze na razmedju dva ili više perioda (srednjeg vijeka i renesanse, renesanse i baroka odnosno manirizma). Takva je situacija očekivana jer kanonska djela uspostavljaju mjerila razdoblja, čije se karakteristike stoga ne trebaju posebno naglašavati u usporedbi djela različitih nacionalnih književnosti ili kulturnih sfera.

46 Usp. Ivo Runtić: »Književni i knjiški verterizam«, u zborniku »Simpozijum o J. V. Geteu, Novi Sad, 29. i 30. X. 1982«.

Lidija Vukčević

Topografija osjetljivosti kao ikonografija боли

(zapisi uz čitanje proza Slobodana Šnajdera)

248

Misliti znači rasteretiti srce. Samo umjetnik oprisuće svijet i samo izražavanje spašava stvari od kobne nestvarnosti.

E. Cioran: *Brevijar poraženih*

Pisanjem o Šnajderovoj prozi nastojat ćemo ispraviti jednu nepravdu — držimo da je neophodna kritička svijest o ovom značajnom aspektu Šnajderove literature koji je vrlo malo i vrlo rijetko sagledavan u svjetlu poticajnog razmatranja ili propitivanja naše suvremenosti i bliske povijesti. Njegove narativne proze — u onoj formi koju Slobodan Šnajder u novije vrijeme sve češće koristi pripovijest, priču ili novelu ulančavajući ih vezivom tematskog nazivnika i narativnog jezika u cjelovite zbirke, najčešće su sagledavane samo u svjetlu šoka koje mogu ostaviti na čitatelja.

Osim *Knjige o sitnom* koju znamo još iz prvog Konzorova izdanja (1996.), promotrit ćemo još dvije knjige proze ovoga autora: *Početnica za melankolike* (Prometej, 2006.) i *505 sa crtom* (Profil, 2007.).

Tekst što stoji otvoren gotovo kao svježa rana jest upravo *Početnica za melankolike*. Ne zdvajam, ni časa. Prateći dugo Šnajderovo dramsko bavljenje, njegova proza mi se ukazuje kao neka vrst vrlo osebujne konfesije, oduška u kraćoj formi, žudnje za fragmentom na kojem, od heraklitovskih dana, možda i počiva sve. *Početnicu* je Šnajder žanrovski označio jednostavno i nepretenciozno: proze. Ono što najprije upada u oči jest nesrazmjer prvoga i drugoga dijela. Tekstovi pod aluzivnim naslovom *A. G. M. drugi put među Hrvatima* dva puta su dulji od tekstova zadnje trećine, pod naslovom koji pokriva cijelu knjigu *Početnica za melankolike*.

Ono što pamtim iz ranih većih drama Šnajderovih jest vehementna pobuna i potreba da se isprave književne i povijesne nepravde. Na primjer, da se

Kamovu kojeg je nesmiljeno kritizirao neupitni Matoš, vrati dignitet prvog pisca hrvatske avangarde. No, ovdje se Šnajder vraća Matošu, i da bi ispravio nesmiljeni svoj obračun s njim, iz mладенаčkih dana. Tako uskrsli Matoš uz pomoć nekog mladog Aškenazija koji se nalazi u vergilijevskoj ulozi Ciceronea našom suvremenosoču, postaje zamjena i kinka autoru. Ili onom što tako nепrecizno zovemo narativnim subjektom. Matoš svojim lunjanjem Zagrebom reinstalira modernističku estetiku. Šnajder se sjajno snalazi u ulozi jezično-stiškog tvorca *pastiche a la matosciana*: nasljeđuje matoševski leksik, frazu, ironiju. Uspijeva mu čak ponoviti i bolečivi melodizam matoševske sintakse. S Matošem, tek kao da Šnajder spoznaje koliko je jedva mogući humanizam — mannovski rečeno — vrlo tegobna sreća.

U nekom smislu, s povratkom Matošu, Šnajder, dijalektički rečeno, postaje vlastita suprotnost. No, ne zaboravimo, Šnajder se vraća Matošu kao zreo umjetnik, onako kako majstor pita majstora o stvarima o kojima stariji znalac zna možda nešto više. I ne zaboravimo i ovo: jedan *fin de siècle* zatvara se, matoševskom reinstalacijom u literaturu, drugim krajem stoljeća.

249

Sedamdeset godina od Matoševe smrti — pisca koji odlazi 1914. pa ne može znati o paklu dvaju svjetskih ratova — pojavljuje se prvi noviji svjetski hrvatski književnik u poziciji interpretata naše suvremenosti.

Nikako nije slučajno da uvod u našu zbilju Šnajder povjerava svom velikom prethodniku. I on je majstor melankolije. I ne samo svojim sonetnim vijencem: i svojom eseistikom, i svojim fantastičnim pripovijetkama, i nadasve, svojim životom Vječnoga Žida.

Šnajder nas uvodi u svoju *Početnicu* učenom prolegomenom. Zanimljivo je kako navodi za izvor svojih znanja u ovoj stvari knjigu amblematičnog naslova *Magia* iz ranog Seiccenta, stanovitog Francesca Genose.

Nije li *magija* ključna riječ sve umjetnosti, pa onda i književne?

I ne стоји ли uostalom u podlozi svake teatarske geste, pa stoga i drame?

Matoš, koji magijskim uskrsnućem dolazi iz svoje *klasične vječnosti* da bi posredovao jednom drugom, živućem klasiku suvremene književnosti, S. Šnajderu. Ironijsku i satiričku strogoću Matoševa pera u Šnajderovo ruci donekle je omekšala melankolija. No, samom Šnajderu, ova pozicija suvremenog klasičnika, rekli bismo, ni najmanje nije udobna: u nekom cioranovskom smislu Šnajder kao da je cinično oprezan. Jer i u ovom vremenu kao da »u svakom grmu čuči po jedan Bog«.

No, cinizma nikad dovoljno, i što bi rekao Nietzsche, o velikim stvarima treba pisati na veliki način, znači cinično. No, kad smo već kod ničeanske logike, nije li i sam Šnajder svojom *Početnicom* htio, u stanovitome svjetlu, pre-vrednovati vrijednosti? Naše, hrvatske osobnosti, čitati iznova, nekom vrstom naknadne novovjeke povjesne čitanke: Šenoa, Stjepan Miletić, Kranjčević, Vi-

drić, Tin, Ljubo Babić, Račić, Kraljević, Marijan Matković, Crnjanski, Krleža, Slavko Mihalić, Ranko Marinković i, uostalom, nezaobilazni, J. P. Kamov.

Šnajder uvučen u matoševsku *Kabanicu* — a nije slučajno spominjao slavnog i sjajnog sluđenog Gogolja kao jednog od uzora — s oporim valorizacijama, krležijanski nesmiljenim.

U tom je pogledu vrlo poučan tekst *Pisati u Hrvatskoj*, datiran 1986., posebno polemičnim tonom svoje uvertire:

»Što danas u Hrvatskoj znači pisati, kad je eto, i šetati tako nezdravo? Svatko tko piše, a tko molim vas, u nas ne piše, odgovara ponaosob na ovo pitanje... Meni, na primjer, naša književnost izgleda prilično jalovom; ali onda se može dogoditi da neki genijalni rapsod obori ovaj sud jednom uistinu genijalnom pjesmom.« (1:209)

Nije li retorička ironija ovoga teksta tako bliska Krležinim tonovima s kraja dvadesetih i u tridesetim godinama kad odgovara na pitanje što znači pisati danas i ovdje svojim mnogim programatskim tekstovima — *Izlet u Rusiju*, *Predgovor Podravskim motivima*, *Govor osječkim gimanzijalcima* 1928. ili čak onom slavnom ljubljanskom referatu s kongresa pisaca, iz 1952. godine? I nisu li svojom srodnom krležijanskom manirom slični u autopoetičnosti odgovora ovi tekstovi? U monološkoj sjenovitosti melankolije kojom dvostruki autor, Matoš–Šnajder, strasno izlistava svoje stare lektire, za nova čitanja. Dovoljno je razmotriti koliko je naslova prvoga dijela *Početnice* posvetio književnosti i književnicima: gotovo svaki tekst!

Neke je naslovio da izravno asociraju ili navode pisce: *Matoš pa ništa*, *Citatje Horderlina*, *San i java Ljudevita Gaja*, *Što mogu pjesnici*, *Mekana mješecina Ulice S. S. Kranjčevića*, *Ostajte ovdje*, *Miholjsko ljeto Slavka Mihalića*, *Ne piši uz vjetar*, *Pisati u Hrvatskoj*, *Udes klasika*, etc.

Možda je čas da objasnimo parabolu s A. G. M. po drugi put među *Hrvatima* (kako je naslovljen prvi dio knjige) koja je parafraza jednog slavnog naslova, a potrebna je mlađim čitateljima. Na djelu je naime persiflaža naslova slavne pripovijetke Radoja Domanovića, *Marko Kraljević po drugi put među Srbima*. Za onodobnu smjenu kraja XIX. stoljeća kad srpskom političkom scenom vlada dinastija Obrenovića neobično je hrabra gesta bila objaviti jednu, premda fantastičnu, ali istodobno temeljno satirički koncipiranu prozu. Kao što je dobro poznato, Marko je Kraljević onaj mit srpske povijesti koji biva zazivan u svim baladičnim i nesretnim razdobljima njenim. Reinkarniran pojavljuje se u Domanovićevoj priči zajedno sa svojim slavnim konjem Šarcem. Zanimljivost je što je on ovdje svoja suprotnost: nije plemenitaš nego robijaš kojem ipak biva dosuđeno da bude pandur. Istinski je hrabra domanovićevska satira: uperena je ka obrenovićevskoj tiraniji. No, nije li Šnajderov eksperiment s Matošem slične naravi? Nije li fantastično Matošev uzdizanje iz groba i njegova prispoloba u stanovitome smislu — u Šnajderovu zapisu — herojska

tragika hrvatstva na djelu, a makabričnost optike kojom gleda na hrvatsku zbilju ovaj dvostruki lik književnosti zapravo njen realna slika, ponajprije sveg društvenog zla?

I nije li analogija s nacionalnim mitskim likovima — Markom Kraljevićem u srpskoj i Matošem u hrvatskoj kulturi — oviše očita da ne bi bila prepozna ta? Karikaturalnost kraljuje u oba slučaja: zatočnici smo zbilje, mrijet naviknuti, rekao bi jedan novi Mažuranić. Od heroja postati zaštitar režima, od pisca satiričara cizelir melankolije, nije li diktatura zbilje postala diktatura očaja, i u Matoševu i u Šnajderovu slučaju?

Vratimo li se načas Šnajderovu predgovoru za *Početnicu*, saznajemo iz njegovih učenih odlomaka kako je u ono vrijeme kasne renesanse bio smišljen lijek za *bolest što nije na smrt*: sadržavao je veli Šnajder prema Genosi, 95 sastojaka. Nije li alkemijska sigurnost našega suvremenog piscu kojom uspoređuje antimelankolik sa suvremenim antibiotikom ustvari žudnja za nekom vrstom panaceje koju, i nesvjestan da to čini, traži na ruinama iste naše zapadnjačke kulture? I nisu li njegovi tekstovi iskušavanje ovakve potrage za lijekom koji će nas liječiti od naše temeljne bolesti — izuzme li se ludilo — od ravnodušnosti?

U toj ne posve neskromnoj namjeri, uvjereni smo u to, Šnajder ispisuje svom čitatelju gotovo na uho svoje dosad zatomljene konfesije. Kaže Valery: »Ništa nije teže nego ostvariti onu razliku između pjesme i proze: ipak je to ono najvažnije, ono esencijalno.« I Šnajder to dobro zna. Njegova je proza tek dobro pripitomljena lirska drama. Što samo ne plane pred nama gustinom svoje uzvišene tragike.

Evidentno je kako je ipak Šnajder obavio svoja razmatranja o melankoliji stanovaškom metafizičkom zebnjom. Već je prvi, uvodni tekst *Dolazim!* zapravo ironijsko poigravanje etimologijom; prizvani književnik dolazi iz *Smrtigrada*, iz *Groba* i *Za-groba* i vrlo su prepoznatljive aluzije na naše doba. Šnajderovo poimanje našeg vremena je onespokojavajuće. Jer i na početku i na dočetku ovoga teksta stoji: *Dokažite da ste vi živi, ja ču vam priznati da sam mrtav*.

Ovaj motiv mrtvila suvremenosti čest je u Šnajdera. Nalazimo ga podjednako u replikama njegovih drama i u sjetnim deskripcijama njegove novelističke, ali i u kritičkom eseju što ga kao jedini lijevi dežurni dušobrižnik pomno ispisuje svojim kolumnama. No ono što nas u nekom smislu iznenađuje kao kreativna inovacija jest nasljeđovanje matoševskoga stila, gotovo na onaj pomani način kojim je Mažuranić nadopunio dva pjevanja Gundulićeva *Osmana*. Tu nam se nadaje pomisao, nije li ustvari Šnajder htio nadopisati jedan *kasni echo mogućeg Matoša*? Znamo dobro da je Matoš bio i glazbenik, čelist. No nije

li i Šnajder, kao neki glazbenik apsolutnog sluha, s visoko razvijenom tankočutnošću za bilo suvremenosti zapravo i morao na matoševski radikaljan način, ali i uz njegove fantastičke ekskurzije i lakoću satiričara (ne znamo je li u njoj znatniji beogradski ili pariški način) upozoriti na rubnosti našeg vremena iz perspektive jedne neobvezujuće odgovornosti kakva je pozicija uskrslog Matoša?

Narativni fragmenti *Huncutarija* podsjećaju nas na još jednog velikog melankoličara hrvatske književnosti, vremenski bližeg Šnajderu.

To je Vladan Desnica koji u noveli *Pravda* donosi srođan fabularni slijed. Sam pripovjedač nehotice prisustvuje sceni uličnog nasilja koje provode obijesni mladići nad nepoznatim čovjekom. Nemoćan je i ne djeluje. Osjeća se krivim za sudioništvo. Očajanje i nemir, strah i drhtanje, osjećaj krivice kao instrumenti melankolije sustižu i nedužnog Matoša u svojstvu šnajderovskog lika. No, novi Matoš nalazi se u posve drugačijim prilikama od onih iz doba prvog anarholiberalnog *fin de sieclea*. Ovo je doba u svojoj pojavnosti anti/mondijalističko: u stvarnosti je kraljevanje provincijalnosti i kiča.

Suvremeni *live* ratovi i *reality-show* njegovi su krajnji etički i estetski ishodi. Zato Matoš nije imao kasnije sartreovske ili krležijanske dvojbe čemu pisati ili, pak, kome treba literatura. Navedeni pisci znali su dobro da ne postoji apsolutni čitatelj kao ni apsolutna sloboda: dobro koncipirani sofizmi, već na prvoj stepenici mogućeg samoostvarenja padaju. Sartre navodi, da bi rekao koju o svom vremenu, Pascalea: »Mi smo uznemireni.« Time ujedno upozorava na politički trijumfalizam buržoazije. Šnajder se zakriva za Matoševim plećima da bi našem halucinatoriju dao ime: apsolutna despocija, ili kako on kaže: *apsolucija*. Nije samo talent na djelu. O hrabrosti je ovdje riječ. Jer nitko od dežurnih novofilozofa humanista ne usuđuje se tako nazvati svoj milieu. Ni francuskih ni njemačkih. No, Šnajder je od druge sorte: on je naizgled bezbrižan za svog čitatelja. Ostavlja mu na volju da ga čita utopijski (reklo bi se *s onu stranu dobra i zla*) ili da se navikava na tinjanje tihog prevrata koji sa žeravicom melankolije u svakom času može postati plamen.

No, još nam nešto književnoteorijskoga ostaje nerazjašnjeno: kako je Šnajder uspio zatomiti duh drame u manji okvir novele ili crtice sa, nerijetko, socijalnom notom u podlozi?

Drugi dio Šnajderove *Početnice* zapravo je njena zadnja trećina. S njom započinje »prava« početnica. Ovdje Šnajder ne posuđuje Matošev glas.

Govori nam izravno, iz pozicije *spekulativno* postavljenog pripovjedača.

Opisuje traumatske doživljaje vlastite mladosti, ali bez nužnog sentimen-talnog nanosa. U eseju *O denuncijantima* kaže: »Živimo li mi povijest ili povi-

jest živi nas?« (235) Iza ovog retorički postavljenog pitanja počinje djelovati svojim tihim revoltom neumorni satiričar Šnajder.

Jedan od središnjih tekstova ovoga dijela knjige koji legitimira Šnajdera kao kroničara naše absurdne, no ne manje stvarne svagdašnjice jest onaj pod naslovom *Geografija osjetljivosti*. Njime pokušava promišljati smisao »montaža atrakcija« koje nam sugerira Hrvatska televizija svojim trijumfalizmom što izjednačuje pobednike i poražene u II. svjetskome ratu.

Riječ je dabome o 9. svibnju i Bleiburgu kojima nadobudno novinarstvo *katedrale duha* podaruje jednaku pažnju i minutažu u istoj emisiji. Sugestija o izmirenju ili općem pomirenju eksplicitna je. Šnajder pak svojim »melankoličnim razmatranjima« pokušava naći analogiju s njemačkom situacijom. Ne bez ironije piše o toj stvari ovako:

»Lutao sam svojedobno, u Slavnoj Noći Njemačkoga Jedinstva, berlinskim trgovima. Zvona su brujala maestozno, ljudi su padali na koljena i plakali...« (259) Na stranu ton krležjanske melankolije ili ironije (o maestoznoj zvonjavi zvona, majuskule što tako kradu pažnju ironizirajući novo njemačko ujedinjenje — prisjećamo se i neslavnih de gaulleovskih napomena o ovoj temi), no moć lijevog pisca da ironizira i time spusti emfatički ton cijele parade zapravo nije samo pitanje angažmana, sada i ovdje. To vidimo i kao stanovito estetsko i etičko pitanje, gotovo na strukturalnoj ravni. Nije li aluzija na svemoć njemačkog jedinstva u podlozi samo jedna nevidljiva, ali jednako prisutna lamentacija za dekonstrukcijom vlastite zemlje, zemalja? Šnajder predobro zna da je na djelu »jedna gotovo nerazmršiva onostranstvost«, u kojoj se, kako kaže, etabrišalo carstvo mrtvih. (261) I da je dosad o ovo potonjoj dekonstrukciji napisano — svim nagradama usprkos — vrlo malo *relevantnih tekstova*, barem s naše, *unutrašnje strane*, gledano.

253

No, nije li ono možda najbolnije mjesto najnovije povijesti, one naime XX. stoljeća, tragedija i pogromi Židova u logorima smrti ujedno i krucijalno mjesto, mjesto svih mjesta opće povijesti sveg čovječanstva? Šnajder ga, naravno, ne izbjegava. Ne samo stoga što bi možda time dao dostojan hommage nekome bliskome tko će proći — i nekim čudom preživjeti takav jedan logor — već kao dug mislećeg duha. Šnajder kao čovjek filozofske lektire i utjecaja, kao pisac prepoznatljive filozofiske iskazivosti, boji se, *misleći unaprijed*. On drži »da valja nešto krupno odraditi prije apsolucije«. (262) Suptilan melankolik promeće se u filozofa-kroničara. Koji postavlja dvojbe, koji se hrva s mračnim predmetom odsustva želje za pseudosuvremenim, ali pun žudnje za djelovanjem. Šnajder pred nama kao brižan anatom prikazuje patologiju našeg vremena i društva, i kao znalač ukazuje na bolesti. Ne prezajući od krajnosti u

svom neoavangardnom stilu pisanja Šnajder svoju pisaljku–skalpel zamjenjuje tonom glazbala: tako lirska dikcija izvire iz dramatske pozadine:

»Ali na ulicama sve je evalo, sve je mirisalo, kao u kakvom kupalištu... Odgovor na ova pitanja tresnuo je iz vedra neba, kao malj: nasmijana je slika u sebi eksplodirala, a stvarnost je na najstrašniji način dala znati o sebi.« (263/4)

Tu je Šnajder zapravo sasvim primakao najfragilnije mjesto globalne osjetljivosti: terorizam koji s prekidima caruje barem četrdesetak godina svjetskom scenom. U opisu koji slijedi u ovoj sekvensiji Šnajder skicira masakr u Olimpijskom selu. Šnajder dramatičar uskrsava iz uglađenog šinjela, kabanice gogoljevski satirički intoniranog pri povjedača ili kierkegaardovskog rukava melanholičara. Slobodan Šnajder gotovo do krajnosti razapinje utopijsku farsu (nije li i sam bio šezdesetosmaš?) da bi je rastvorio u terorističku tragediju.

254

Na duboko traumatičnoj povijesti berlinskih zidova i trgova, münchenskih pivnica i svega što je iz njih kuljalo 30-ih godina Šnajder pokušava dokučiti poučak za treći milenij: »I gdje smo mi danas na fonu ovih zbivanja?... Zar ideologija i ovdje mora pobijediti povijest?« (267) U duhu ovakvih sjetnih konkluzija Šnajder završava svoje zapise pisane prvo bitno kao kolumnе. Oni nisu samo dokument jednoga vremena, oni su zapravo jedan vrlo osjetljiv mjerni instrument kojim suptilni interpret neherojskog vremena bilježi tektonske oscilacije i zapanjuće ravnodušne odgovore njegovih rezigniranih intelektualaca. Šnajder se pak, kao angažirani intelektualac, i ne pokušava predati. Premda sluti da je bitka za Novo već izgubljena, na tragu satreovske ili krležinske pregnantnosti, pledira za ono esencijalno: smisao umjetničkog djelovanja koje ironijom pomiče granice slobode, spaja suprotnosti i krajnosti, da bi na njihovoj paradoksalnoj igri bliskosti, literatura gradila svoj »arsenal metafora«. Tako pisac koji zebnjom piše o totalitarnome postaje lirsko-filozofski kroničar carstava kiča. Nećemo pogriješiti nazovemo li njegove uvide u *ne/zbiljsko* na način simbolista: evidencije, iluminacije u prozi. Jer način na koji prikazuje duhovnu golotinju našeg vremena nije samo duboko melankoličan. I ne sasvim prikriveno, ove su prozne evidencije ustvari refleksije jednog pripitomljenog revolucionara. Osvijetljen, iluminiran možda i više nego mu treba, Šnajder nas štedro upućuje u svoje viđenje stvari, što kao rijetko koje u našoj kulturi pismenosti stoji na razmeđi nietzscheanske lucidnosti i cioranovskoga cinizma.

No, nije Šnajder zatočnik samo svojih cioranovskih i nietzscheanskih lektira. Dužnik je on i svojem velikom uzoru, analitičaru Freudu kojeg, kao nadasve

sjajnog književnika, citira. Tako zamjećujemo u Šnajderovoj ***Knjizi o sitnom*** i preuzimanje ili preradu freudovskih ideja i zapisa:

»Ništa tako ne ojađuje kao male razlike.«

Napominje S. Šnajder, pomni kroničar naših zbivanja, na još jednom prije-lazu stoljeća.

Zapravo riječ je, vidjet ćemo to u pokušaju kritičkog čitanja ovoga teksta, o **sitnim krupnicama**, fenomenu koji se pojavljuje na ravni simbola.

Krećući se tragom freudovske teze o psihizmu malih razlika, Šnajder se okreće mikrokozmosu kukaca. Nije naravno riječ o realnim veličinama. Iako središnji dio svoje knjige posvećuje tzv. realnoj zoologiji, kojem su radovi naslovjeni kao fenomenologija sitnog. Da ne znamo šnajderovsku ironiju, možda bismo i nasjeli nedužnoj posveti kojom ovaj autor daruje svoju knjigu svojim nasljednicima, svojoj djeci.

255

No u svome predgovoru *fenomenologije* sam nas izvješćuje o poetskom izboru za mikrokozmos: »Odluka za svijet sitnoga ne samo što slijedi duh vremena, već je potpuno podudarna s njegovom mjerom.« (53. str.)

Mi bismo dodali, ima tu i pomne, brižne tako srednjeuropske brige za efterno, i kad bismo smjeli zapostaviti tako kafkijanski krojenu odoru ove knjige.

Ali ima tu nešto i od amarcordovske nostalгије kojom su ispisani *Hruštivi*, prvi dio knjige. Tamo je 68 fragmenata, ako smo dobro zapazili. Nije li ova brojka sudbinski vezana i uz tako šnajderovsku pobunu kojoj će ostati vje-ran do naših dana?

Ipak jednog se Šnajder, kao ni Krleža, neće riješiti ni u stvaralačkoj zrelosti. Lirike koja potmulo, kao povodanj, roni njegove tekstove. I istodobno ih skup-lja, organizira, kao vezivno tkivo.

»VIŠE NEGO ROJEVI, bili su to oblaci. Ni iz čega, ni za što. Pamlio ih nije nitko, da bi ih možda zazivao.« (7. str.)

»... NIKADA NISMO PITALI gdje potok izvire, a gdje uvire. Čak ni onda kad se činilo da umire.

To može izgledati čudno, ali nije. Mi smo i sami tek odmakli od izvora... A kad jednom shvatiš da pužeš prema ušću, što će ti sva radost?« (12. str.)

»POLJUPCI SU MIRISALI na ugljen, drva, krumpir. Potom na naranče. Potom na stare knjige, kako one, skoro zauvijek, ostaju u kosi. Jedno ljepše od drugog.« (10. str.)

Promotrimo li pažljivije ove lirsko-refleksivne fragmente, zapazit ćemo da ih Šnajder ispisuje sa stanovišta jednog *vedrog metafizičara*, onako kako taj pojam koristi Max Sheler. Šnajder — pisac sitnoga — dobro zna da je središte kozmosa čovjek sam, a smisao njegova samo-ozbiljenja nalazi se, filozofski kazano, u ljudskom sebstvu — srcu.

Način na koji ovaj autor fragmenta filozofski poetizira tu dnevnu metafiziku zbilje jest svojevrsna transcendencija njena melankolično-vitalističkom frazom pjesme u prozi.

Da bi podnio svijet ne samo bez boga, nego svijet nesavršenog i nezavršenog, tek — postajućeg — boga — a pisac je jedan od njegovih pojava na povijesnoj sceni — čovjek se sve više distancira prema svom božanstvu i približava sebi: lirom koja evocira kantilenu prošloga. Stoga je ono samo po sebi već postvareno time što je neizmjenjivo. Osim fakturom književnog rukopisa. Ali i neostvareno onim što se nije nikad zabilo nego kao fantazija ili fikcija. Šnajder nas vrlo pažljivo, kao mudar liječnik, uvodi u svoj prostor unutrašnjeg nudeći nam ga za mogućnost posvajanja, za priliku očuđenja. Ona je tu, na dohvati ruke, u fragilnoj, ali sugestivnoj ropotarnici sjećanja, na svakom koraku koji tako protovski ostaje fokusiran u memoriji djetinjeg promatrača:

256

»ZIMSKI SU PRAZNICI beskrajni.

U maloj, drvenoj kutiji čuva se vosak u pet boja, iako je snijeg uvijek bijel. Ali uzmeš li ga rukom, već je drugačiji, iz mjeseca u mjesec. Svakome snijegu njegov vosak. Još je važno glačalo. Vosak je najljepši, u drvenoj kutiji.

... Počevši od voska, sve (još) ima boju, ništa ne preza od onoga *govoriti*, pa ipak govori, makar u samim infinitivima.« (13/14. str.)

Ima u Šnajdera ovakvih mesta koja neodoljivo podsjećaju na jednog manje znanog, ali ne i posve nepoznatog srpskog pjesnika s kraja prošlog stoljeća: Aleksandra Ristovića. Njegove pjesme u prozi *Trčeći pod drvećem*, u odnosu na šnajderovske *Hrušteve*, bez obzira na znatnu generacijsku razliku, moguće su biti od onih suglasja, korespondencija koje su se vjerojatno posve neovisne jedna od druge odnjihale u tihim poetskim vrtovima obojice pjesnika što su živjela na rubovima dvaju srodnih jezika.

Obojica su filozofskoga obrazovanja, i zajednička im je stanovita, posve neupitna zabrinutost za rastući nered i potreba da se tim zaljuljanim kaosom zavlađa makar zgusnutom mirnoćom poetske geste. Naime, način na koji obojica poimlju i ozbiljuju svoj lirski bitak zapravo je zapanjujući srođan: mirnoća iskaza u upravnoj je proporciji s njegovom ekspresivnošću, sa sublimiranim tvarnostima koje opisuju na gotovo taktilan način.

»PUŠUĆI U PRSTE, ovako sam umovao:

Što to znači: 'Rečeno je u *prenesenom smislu*?' Tko prenosi smisao i zašto? I čemu bi se riječ imala peći na vatri kao mučenica, zašto ona, jednom iskovana, ne bi uvijek ista bila?

Dakako, nosila me misao da stvorim jezik kojega riječi ne bi bile gnjecavo tijesto, i koji bi imao točno toliko riječi koliko ima stvari.

... Kad bi riječi i stvari bile potpuno podudarne, nitko ne bi mogao napisati pjesmu, već samo neki primopredajni izvještaj« (42. str.)

Riječ je u svom formatiranju, veli Annie Le Brun, lirskog registra. (2:91) Govoriti, rekao bi Šnajder, to je makar nizati infinitive, ali odabirati stanovit svemir nastanjen smislom i, donekle, prividnim redom.

Rečeno jezikom vremešne suputnice nadrealizma, Šnajder stanuje u prostoru koji je *preobilan zbiljom*, ne samo da je njome zasićen. Mi smo živjeli zbilju koja je više nego zbilja: nadrealizam na djelu. To što Šnajder iz pozicije autora barutom okadene zbilje piše o efemernome, nije li to u nekom smislu doista subverzivno? Ili je makar stanovit vid eskapizma? Cinici će reći rabeći Šnajderove riječi: »MOGLO JE OSTATI PRI tome: mogao je to biti običan san o padanju, o propadanju.« (39. str.)

I dok filozofi nelagode frkću svojim nosevima — imamo o tome posve dostatne dokumente lošefilozofirajućih pamfleta — nad berlinskim zidovima ili balkanskom pitanju, znatno ravnodušniji nad potonjim nego nad prvim, lirskom filozofu kakav je Šnajder preostaje da preobilje zbilje svede na podnošljivu mjeru fragmenta, izvrnutog jezika i znaka, posve prepуštenog ludičkom načelu nadrealista da su infantilno i snovito uvjet svake umjetničke slobode.

I je li to mogao zaista biti običan san, san o propadanju? Ako je zapadna filozofska zlovolja mogla sebi dopustiti jalove lamentacije i precjenjivanje općih mesta, te njihovo perpetuiranje o neophodnosti jedne dekonstrukcije (Jugoslavije), i nužnosti druge rekonstrukcije (Berlinskoga zida), i u duhu s time zasnivanja jedne mučne fenomenologije morala (posebno su se svojim elogama nelagodi i litanijama takvoj slobodi postmoderne — sic! — istakli tzv. mladi francuski filozofi), nije li nas mogla poštediti svoje dvostrukе mjere?

Ili joj je manjkala baš ona suptilnost za ne-male razlike na kojima se odnjedrila južnoevropska frakcija Šezdesetiosme?

Naravno, Šnajder je u posve sigurnoj prednosti nad njima: on piše jezikom prostora na kojima nastaje jedna od najužasnijih evropskih povijesnih stranica kraja stoljeća. Uz to, i sam je angažirani ljevičar 68-aške provenijencije.

On je intelektualac i pisac ovih prostora koji je dobro upućen i svojim lektirama i svojim boravcima u francusku ili njemačku situaciju. Tada, sredinom

90-ih kad po prvi put izlazi *Knjiga o sitnom* — Šnajder još ne ispisuje svoje katarzične pripovijesti iz uznemirujuće zbirke *505 sa crom*. Čini to, barem sudeći prema datiranju, dobro desetljeće kasnije. I htjeli mi to priznati ili ne, dobro zagledani u šnajderovske sitnice, one su ouverture u zloslutne kantile-ne kasnijih, fabularnijih pripovijedaka, kratkih priča, novela.

Jer, kako on kaže, KOD KUĆE NIJE VALJALO, a u fragmentu prije inicira u tekstu ovako: POKUŠALI SMO SKRENUTI ULIJEVO. Da, zaista, pokušali smo skrenuti ulijevo, no nije se izgleda moglo. Od društvenoga kaosa narasla je zbiljska katastrofa: mi smo jednako tako potcijenili istinsko zlo neznanja o sebi samima i o onima bliskim neprijateljima:

»Mrzili su nas divljački. Jedan mi je pljunuo ulice. Pamtim njegove jaro-sne pjegice i nulericu na glavi, kao stvorenu za čvrge. Međutim, bio je jači, bjesniji.

... Neki od njihovih očeva gradili su naše kasarne... Mrzili su nas sankilot-ski. Ta neki su od naših susjeda jeli pečene golubove. Da oni ne padaju s neba, opće je poznato. Ništa tako ne ojađuje kao male razlike.

Vrapci, golubovi, miševi, štakori..« (26. str.)

Navedene sekvencije najbolje ilustriraju ovu profetsku Šnajderovu sposobnost da naznači nadolazeće: on to kao pregnantni crtičar i filozof mikrokozmosa može. On iz detalja iščitava svekoliki ne-bitak. On navješćuje ništavilo koje će do krajinjih konzekvencija nanijeti pepeo rata i poraća. Kako je u fragmentu zadržano bitno, kako je u perifernome sukusu središta, tako je i Šnajder kao pridni sitničar — fenomenolog provincijalnog, filozof srednjevropske i balkanske palanke. Metafizičar njene usplahirene trivijalnosti — koja vodi u ludilo i totalitarizam. Iz mikrokozma njenog blata filozof mikrokozmosa, Šnajder, iščitava znakove nadolazećeg, brutalnog vremena.

Na srodnom je fonu kad ispisuje svoje mikroorganizme ili minijaturne životinje — najčešće kukce — od uši i krpelja, amebe ili crva, moljca i skakavca, uholaže i bogomoljke.

Šnajder je naslovom svojeg središnjeg dijela Knjige o sitnom, *Priručnikom realne zoologije*, aludirao izravno na Borgesov *Priručnik fantastične zoologije*. Osim naslova naslijedovao je kreativno i tehnologiju borgesovsku: ukazuje na predmet svoje književničke pažnje, opisuje ga strpljivo, potom ili nakraju upućuje na učeni izvor, neki enciklopedijski ili udžbenički fragment, natuknici. I samo naizgled tu se iscrpljuje bliskost borgesovskog i šnajderovskog rukopisa.

Ipak, nije li i Šnajderov priručnik u vrlo stanovitome smislu *fantastičan*?

Nisu li njegove male opservacije u ulozi, na primjer, crva u filozofiji i literaturi, oprimjereno beskonačnog i u novijoj povijesti najfrekventnijeg književnog sredstva: ironije? Kad Šnajder navodi dokumentarnu činjenicu da su »U Königsbergu crvi pojeli nekoliko promjeraka Kantove *Kritike čistoga uma*, kao glavno jelo, te jedan vrlo lijepi manji spis, o mehanici neba, od istog autora.« (59. str.), ne ukazuje li na književno iznimno sugestivan način o paradoksu i nesrazmjeru kritike uma i studija neba prema zahtjevima običnog stvora, crva?

Mi smo zapanjeni činjenicom kako Šnajderu uspijeva od trivijalnoga materijala konstruirati zavidnu poetiku fenomenologije minijaturnog, na tragu mirenje srednjeevropske brige o sitnom, da ne kažemo sitničavosti. On postiže svoj, kako bi sam rekao, *katalog konformizma* koji je beskrajan, no svejedno, premda o prilagodbi je riječ, kao o najjačoj činjenici društvenoga opstanka, ipak smo zadivljeni hrabrošću da se o nevidljivome, nevažnome, naoko inferiornome, ispiše čitava zanimljiva enciklopedistička historija.

259

I Šnajderova je i Borgesova knjiga u nekom vrlo brižnom smislu knjiga o imaginarnim bićima, koliko god se Šnajder trudio da nam dočara realne minijature jedva–vidljivog zoologije. Jer zbiljskost poredbe egipatske faraonske poeme, spjeva koji je bio kolektivno dobro i mogao se zahvaljujući analogiji sa skarabejskim guranjem naprijed čitati beskonačno jer imao je slijepljene krajeve — ukazuje kako je skarabej od neobične važnosti za opstanak svjetskoga poretka. Ova nam se parabola čini sjajnom u odnosu na fenomenologiju suvremenosti kojoj nano-formatiranost mikrobiologije, mikro-informatike ili atomske fizike upućuju na jezgru bitka kao na nešto posve nedostupno ljudskoj taktilnosti i uopće osjetilnosti. Da je zakučast smisao sitnoga, upućuje nas i esej o uholaži koju Šnajder, također ne bez ironije, smatra rafiniranim ljubavnikom, što uspijeva ući u najtamnije mjesto navodno najerotičnijeg dijela ljudskog tijela.

Nije stoga neobično što se poziva Šnajder na učenu crtačku anatomiju jednoga Hieronymusa Boscha i nakraju na svetu veličanstvenu gluhoću jednoga Beethovena.

U duhu s lirskom svojom sklonosću, Šnajder zaključuje:

»Mora biti da u uhu sveudilj šume valovi dalekih mora, svako je ono školjka s dna oceanskog.«

Nije li melodizam ove fraze, njena sintaktička struktura, leksički izbor, ekspresija koju prenosi, doista lirska, poetska evidencija, pravi, neupitni stih? Želi li nam njime Šnajder reći da je jedan ne posve prikriveni pjesnik?

Jedan od dužih eseja Fenomenologije jest onaj o Bogomoljki. Stilski posao ovde nije kako bi se očekivalo prijenos znaka na jedan drugi srodnji znak: ona

koja odbacuje svojega mužjaka postaje prilika za malu fabulu što je skinuta s povijesnoga kalema.

Pripovijest je kratka priča o propasti Kralja koji biva pojeden od Mladog Proljeća. Novela je posve fantastično prikazana. Likovi su nadomješteni metaforama ili simbolima, priroda personificirana. Propast monarhije koja sluti jacobinske sjene stoji pred revolucijama kao *fait accompli*.

No ono što nam je posebno zapalo za oko jest ova argumentacija:

»Smisao događaja bijaše nejasan, jeza bijaše opća. Dakle, nikakva povoda za djelovanje!« (97. str.)

No, Kralj koji završava u zatku svoje bogomolje, Crkve svoje, koji skončava u utrobi njenoj kao bigot, nije li i to jedna od suptilnih analogija koje nam se nadaju iz Šnajderova prozognog pisma? Nije li i jedan kralj filozofije, Voltaire, epilog svojega života oblikovao konverzijom u vjeru?

260 I nije li šnajderovski operetni epilog s napomenom o baletnim prizorima koji završavaju onako kako su i započeli — nije li to samo aluzija monarhičke zbilje, ali i skica naše tako apsolutističke zbilje?

Marcel Proust u svojem romanu *Zatočenica* na jednom mjestu kaže o umjetnosti i umjetniku: »*L'univers propre a chaque artiste.*« Riječ je tu o slikarima i glazbenicima, no primijenjeno na književnost, možemo dalje nastaviti s Proustom: *Njegova je pjesma tako drugačija, od pjesama drugih, nalik posve njemu samom.*

Nije li šnajderovsko prozno pa i dramsko pismo upravo takvo, gotovo neuosporedivo, barem u ključu nacionalne suvremenosti?

Ono što nam se čini relevantnim u Šnajderovu slučaju jest jedna njegova poetološka inovacija: moral i metafizika u njegovoj proznoj fakturi međusobno se ne isključuju niti proturječe. Nego nadopunjaju, gotovo paradoksalno, nadopunjuju. I začudo, nije tu krucijalno pitanje: nadmašuje li estetsko moralno, niti: je li moralno pisati nakon krvavih gozbi? Nego, ono naizgled neuglednije pitanje. Može li se iz perspektive sitnoga načeti ovaj loši konstrukt koji ne bez zebnje nazivamo *slijetom*?

Uostalom, je li njime — kroz sitno — moguće misliti revoluciju? Ili da zavirimo u jednu povijesnu čitanku i prisjetimo se što kazuju činjenice?

Ne daje nam Šnajder gotove recepte. On nas kao dobar majeutik stavlja pred vlastite dvojbe i vodi do naših osobnih odgovora.

Zahvalni smo Šnajderu na ovom *Priručniku*, premda možda nije na djelu riječ o prevratu. Društvenom. No drugačiji je prevrat na djelu: daje nam priliku da

promijenimo svoju često tako uvriježenu točku gledišta, da se odmaknemo od zaprahanosti općih mesta i da suptilno, onako kako to čini Šnajder, koristeći tehniku *isto istim*, očutimo sve naše osjetljivosti drugačijima, da ih učinimo različitima. Parafrazirajući ga, mogli bismo reći kako se i povodom apokalipse može pisati tiho, iznutra, subverzivno.

Šnajder detektira ona *ušljiva* mjesta na kojima neka ideja takne zbilju. Njegove ideje o sitnome ne samo da probijaju realitet, već ga čine upitnim. Upitnim i nemogućim. Tako one od sitnica postaju ozbiljne krupnice.

Ostavljamo ovom nepretenciozno pisanom tekstu da govori i rezonira duhom svoje poetike maloga, ili možda bolje, poetike manjine. Ili, da preradimo libertinsku frazu u ovu koja bolje pristaje uz filozofiju sitnog: *Laissez faire, laissez parler!*

261

Jer, govoriti zajedno sa Šnajderom, to znači: započinjati djelovanje. A tu smo već na vratima ljudskoga, odviše ljudskoga.

Ipak, nije li trećom svojom knjigom pokušao iskušavati i istraživati i on-kraj ljudskog, s onu stranu svake pomisli o čovječnosti i moralu?

Kakav je ishod tih uvida, takvih spoznaja?

Za razliku od prethodnih dviju knjiga objavljenih u *Izabranim djelima* Prometejeve edicije, 2007. godine sastaje nas jedna nova, drugačija šnajderovska pri-povjedna pozicija, u Profilovoj precioznoj biblioteci **Velimir Visković bira za vas** kad Slobodan Šnajder objavljuje knjigu **505 sa crtom**. Autor nam zbirkom sedam pripovjednih cjelina — teško je reći novela jer ne fokusiraju samo po jedan događaj, a obujmom su bliže pripovijetci — pokazuje jednu drugu svoju spisateljsku ruku, poprilično udaljenu prethodnim knjigama. Književnik Šnajder nam se predstavlja u jednom novom svjetlu: onom naizgled proturječnom. Pisca koji je u isto vrijeme i objektivan i empatijski. Vidjet ćemo, u konačnici i duboko ojađen nečovještvo svoga doba.

Sudeći po vremenu i mjestu nastanka, veći je dio ovih tekstova pisan u vrijeme piščevih inozemnih boravaka: Beč, francuska provincija, disidentstvo u vlastitoj zemlji. Možda je ova knjiga u osnovi neka vrst Šnajderova obračuna s njima — jer iako se sam ne pojavljuje, iščezavajući spokojno iz svojih likova, zakrivljući se u njihovu sjenu ili sudbinu, Šnajder ipak piše jednu pripovjedu nisku najprije dokumentaristički koncipiranu i, moramo vjerovati autoru, svu zasnovanu na realitetu. Svaka je, kaže povodom promocije svoje knjige,

provjerljiva i istinita, a tek za jednu bi se moglo govoriti o mogućoj *apokrifnosti* jer je nastala prema jednom anonimnom pristiglom pismu.

Ipak, što to vezuje autora i likove, naizgled međusobno disparatne, naratora i Matka iz naslovne priče, Srpkinju Ljubicu iz istoimene priče, s Bošnjakom Husom u New Yorku koji istražuje sudbinu svoje Lejle, s metropolitanskim protagonistima Viktorom i Renatom koji idu u glavni grad svoje »jučerašnje« monarhije, Viktorovo iskanje Židova prostorima hrvatskih provincija, dekadente i mesmeriste, s Franjom, Stankom, Anom, revnim katolicima, koje autor smješta u azil povezujući ih s fanaticima iz istoimenog *Zapisa iz mrtvog doma* F. M. Dostoevskog. Dostoevskog koji je studirao kršćansku skepsu i fanatizam u svim svojim djelima, a iskustva zatočenika sibirskog progona dobrodošla su mu za većinu djela, posebno za autobiografski pisane *Zapise*.

262

Nije li Šnajder, i sam zatečen jednim besmislenim ratom, htio napisati hommage gotovo svakom od »tipičnih« nesretnika ovih prostora, iz svake od narodnosti, i svake od klasa, u svakoj životnoj dobi, koji ni krivi ni dužni, postaju i krivi i dužni sudionici mnogostranih tragedija, užasnijih od onih u antičko vrijeme?

Izvučeni iz svojih anonimnosti, obilježeni žigom boli, označeni tragikom vremena koje ih ne usvaja i koje oni ne mogu ni osvojiti ni posvojiti, protagonisti šnajderovske proze u zadnjoj zbirci priča spojeni su pupkovinom tragedije iz koje iskrsavaju, izvučeni iz aktualne apokalipse.

Nije li upravo takva pozadina, u nekom smislu posthistorijska, jedina moguća scenografija za deskripciju vremena zločinstava?

Samo je jedna priča, ona koja je dala naslov zbirci, isprirovijedana iz upletenosti u situaciju, ukotvljenosti u zbivanja u zadnjem ratu.

Isprirovijedao ju je, paradoksa li, lirska i prividno »autobiografska« narator.

On je kazivač središnje novele, **505 sa crtom**. Neupućeni čitatelj mogao bi krivo shvatiti da je sudjelovao u ratu. No nije, »samo« je uspio snagom svoje empatijske narativnosti, ući u svoj lik. Predstaviti se jednostavnošću njegova gledanja na kaos oko sebe, na besmisao neprijateljstava, uzaludnost žrtava.

U naboljem smislu riječi, ova je novela jedan kasni echo krležinskog novelističkog ciklusa *Hrvatski bog Mars*. Grotesku i ironične pasaže zapažamo posebno u analogiji *Barake Pet B* s novelama *505 sa crtom*, odnosno *Bećkom državnom operom*. Je li potrebno podsjećati da je riječ o 85 godina udaljenosti među Krležinim i Šnajderovim izdanjima? I je li na djelu reinstalacija ekspressionizma, odnosno neofuturizma u šnajderovsku antiratnu prozu?

Nije li Šnajder i u svojstvu ažurnog, tjednog književnog kritičara, zapravo i stanoviti pomni kroničar našeg vremena nahvao, mogao sebi dopustiti takve stilističke rekonstrukcije, baš stoga što je tako dobro upućen i u tekuću književnu produkciju?

Svojom zbirkom Šnajder nije zaobišao nijednu relevantnu temu, nijedan bolni motiv rata, ratova vođenih 90-ih na prostorima zajedničke zemlje: iseljavanja, izgone, »čišćenja«, silovanja, ubojstva, zločinstva, nezaposlenost, prostituciju, šikaniranja, marginalizacije, siromaštvo, bijedu, krimene svih provenijencija.

No ipak postoji jedna važna veza među svim pričama ove zbirke. Izgleda da je ključ u najduljoj, onoj koja zaprema čak 44 stranice nevelike knjige od ukupno 135 stranica teksta. To je sadržano u ne sasvim dokumentarno koncipiranoj i pisanoj pripovijetci ***Bečka državna opera***. Riječ je o djelu koje se doima kao razvijena skica obiteljskog romana. Situiran je u gornjogradske, samoborske i bečke prizore, a neka imena i zanimanja protagonista aludiraju na jak autobiografski signal u transpoziciji likova i grade. No, nije nam zadaća prepričati ove pripovijesti koje su ionako vrlo labavih fabularnih zapleta.

Bečka državna opera rekosmo jednom vrlo usporenom narativnom linijom, iskazuje fantazmagoričnu makabričnost svijeta i vremena koje živimo, a koji, tako ispada, nije prestajao postojati od austro-ugarskih vremena. Milieu je to Srednje Evrope i Balkana, neraskidivo vezanih pupčanom vrpcom, koji su zapravo prostori boli i polja smrti. Ikonografija tih prostora, jeza njihove stvarnosti, povijesti i suvremenosti, koja se najčešće nadaje kao apokrifna — u koliko su mjeri udaljene od svake istinske zbiljnosti, iako su najčešće na najdramatičniji način vrlo autentične — jest ono što Šnajder želi promotriti, opisati, predložiti svojom empatijskom, ali i objektivističkom lećom. Najčešće nas u slini tih dviju perspektiva sastaje jedan uvjerljiv rukopis nalik maupassantovskom, ali i onome Dostojevskoga:

*** 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?

»Kakva je uopće korist od istine? I što je to uopće istina?«^{*}
 (Šnajder: Zapis iz mrtvog doma)

* Zapis iz mrtvog doma, 133. str.

Da bismo dokazali srodnost unutarnjeg poetičkog naloga, navedimo i sekvencije iz Dostojevskoga da bismo imali razloga za analogiju i zaključke.

Na jednoj od uvodnih stranica **Zapis iz mrtvog doma** nalazimo ovaj odlomak:

»Iza tih vrata bio je svijetao, slobodan svijet, živjeli su ljudi kao svi drugi. Ali s ovu stranu ograde taj se svijet zamišljao kao neka nestvarna bajka. Ovdje se nalazio zaseban, osobit svijet, više ni na što nalik, ovdje su bili posebni, osobiti zakoni, posebna odijela, posebna prava i običaji, i pravi Mrtvi dom, život–kao nigdje, i posebni ljudi.«^{**}

Kod Šnajdera stoji:

264 »Vjerljivo je najgore bilo u proljeće. Nije sasvim nepoznato da je na svim mjestima na kojima se događa nešto krajnje, proljeće, doba počinjanja, najgore doba. Iz svih koncentracijskih logora u drugom svjetskom ratu najviše se bježalo upravo u proljeće... Dom za stare i nemoćne nije bio logor, glavna vrata su gotovo uvijek otvorena, i tko god je mogao, tko god bi se usudio, mogao se odšetati kad je htio....

Ana je bila uvjerenja da ovi ljudi pate od pomanjkanja *fizičkog kontakta* s drugim ljudima, i da se starce nekako premalo *dodiruje*; da ih se *ne dodiruje* uopće...^{***}

Šnajder jednako kao i Dostojevski, ali srođno i Ivi Andriću iz **Proklete avlje**, govorio o bezdušnom svijetu odsustva ljudskog dodira, o izolaciji, osami, torturama:

»Njihova je nesreća nesreća koju više nitko nije htio.« Kazuje Šnajder o dobrovoljnim azilantima staračkog doma ili sudbini njihove djece stradaloj u ratovima; no ova je jednostavna a vrlo jaka ekspresija svojevrsni zajednički nazivnik, nad kojim stoji dobar dio čovječanstva. I je li slučajno ponavljanje, kao nekog Leitmotiva u glazbenoj elegiji, onog o dekapitaciji, u nekolikim pričama ove zbirke? Nisu samo simbolički i zbiljski dekapitirane glave ljudske, jedna sa spomenika, a druga u jezovitoj, gotovo naturalistički verističkoj prići o ljudskoj glavi u hladnjaku; nije li dekapitirana i Lejla, ljubav Husina, koja je obezglavljenja u prizorima uzastopnih silovanja, o kojima uzaludno promišlja Huso, pokušavajući dokučiti smisao ludosti?

** Zapis iz mrtvog doma, 12. str.

*** Zapis iz mrtvog doma, 117. str.

Nisu li, u mnogim crnoumornim tonovima ***Bečke državne opere*** — passage o vrapcu croaticusu, slavnim kršumima srpske artiljerije, ***okidanju***, sadržani mnogi, tipično srednjoevropski, hebrejski, ali i francuski, načini da se jezovito iskaže parodijom:

»Crnih, smedih, norveških, domaćih, egzilirajućih, »displaced«, izgnanih, proganjenih, s pravom azila ili bez njega, s radnom dozvolom ili bez nje ... s čebetom Polumjeseca, s dekom Caritasa; ili bez njih, onda dakako, i žutih...«

Fragment je umetnut u kontekst priče o preostalim Židovima na našim, hrvatskim prostorima, kao aluzivna ironijska crnoumorna slika stanja stvari, ***sada i ovdje*** ne bez strepnje za mogući novi epilog u konačnim rješenjima, ne samo za Židove, već sve tzv. Druge i Drugačije.

Riječ je, ne smijemo zaboraviti, o štakorima. No nije li ova sekvensija vrlo jasnna aluzija i na tzv. crnotalasni film u jugoslavenskoj kinematografiji smjene 60-ih i 70-ih godina XX. stoljeća u znaku koje je poetike Šnajder mogao kultivirati svoju umjetničku formativnost, pa čak i stanovitu tadašnju ideologiju anarhoidnost?

Potom, nije li raščinjanju metafore, stanovitoj ***demetaforizaciji*** provedenoj u cijeloj knjizi i dovedenoj do gotovo novokanonskih razmjera nove proze, ipak bila potrebna ***razina simbola***, podzemnog amblema, ***štakora*** i kao aluzije na vojsku i vojake, militantnost ovoga, tzv. našeg prostora Srednje Evrope i Balkana, posebno zadnjih stotinu godina, od sarajevskih hitaca 1914?

I da zaključimo: sagleda li se pažljivo zbirka Šnajderovih priča, ona je najvećma iskazana tonom distanciranog pripovjedača, koji želi biti i sveznajući.

No, nije li melankolija i nesreća okvirnih priča, prve i zadnje, okrunjena središnjom, ***Bečkom državnom operom***, koja započinje lirske prizore plamena i završava buktinjom, o kojoj ne znamo je li stvarna ili fantazirana, jer je u oba smisla zbiljska: sagorijeva sve znaće, ***dekapitirane simbole*** koje sa svih strana liže plamen ili je pak sve samo predstava bečkog karnevala u kojem još jednom revolucijom padaju Habzburzi? Ova krucijalna, krležijanska scena — nalik ranom ekspresionističkom dramskom piscu iz Michelangela ili Kraljeva — zatvara, enigmatski, plamenom jednu civilizaciju. Možemo li je čitati kao srodnu zbiljsku analogiju s venecijanskim ***Feniceom*** koji je zaista izgorio da bi se iz njegova plamena preporodila, nova suvremenost, koju, slutimo to, priželjkuje i svojim knjigama proze Slobodan Šnajder, decentni čuvar žara post/revolucije u pepelu naših gorkih iskustava? Nije li simbol vatre, drevni heraklitovski amblem, ujedno i znak promjene, istinske i radikalne? Sagorijevanje staroga da bi se feniksovskom preobrazbom moglo re-kreirati novo?

I nije li njegovo pregnantno pisanje u kojem nema velikih i malih motiva i tema, u kojemu i efemerno može postati esencijalno, a tzv. povjesna istina tek fragmentarna laž, nije li takvo pisanje jedan od oblika gorenja, da se šimićevski izrazimo, nad preobrazbama — socijalnim, moralnim, estetskim — koje nas sastaju u globalnoj provincijalnosti dnevnoga?

Sagleda li se temeljna služba dramskome — koja dominira njegovim dosadašnjim opusom — onda moramo znati da je u svima trima knjigama proze, a posebno u potonjoj, Šnajder dobrano morao zabrtviti i svoje dramsko spisateljsko nagnuće i temeljni dramski, tragički duh opisanog, da bi prividom jednostavnosti prizvanih i predočenih slika zapravo poradio na njihovoj, usudili bismo se reći, hiperrealnosti, dakle neupitnosti i uvjerljivosti koja graniči s fantastičnim.

266

On stoga nije trebao posezati za začudnim, za očuđenjima — trebao je samo iz polja zbiljskog preuzeti u pripovjedno **ono što se zaista dogodilo**. Pokušati kazivati tragediju redukcijom stilskih sredstava, svođenjem dijalogu na minimum, pripovijedati bez komentara, izložiti podzemlje naših recentnih godina, dati čitatelju u ruke knjige kojima će kazati: **to se moglo dogoditi i tebi**.

Promotrimo li tri Šnajderove knjige proze u međusobnom odnosu, zapažamo nemalu razliku u rukopisnoj fakturi: jednom je, u *Početnici*, sugovornik velikom prethodniku kojeg instrumentalizira u fantastičnoj ulozi suvremenika,

Tumač naše zbilje, zapravo u ulozi vlastitog Alter Ega, drugi je put melankolični promatrač njemačke postterorističke situacije, potom u *Sitnome* postaje ironijski poet mikrokozmosa koji simbolički prikazuje onaj naizgled veći svemir ljudskoga, dok je u potonjoj zbirci priča diskretni, nemetljivi narator koji se ne upliće u sudbinu svojih likova, a opet ne uspijeva zatomiti svoju osjećajnost i svoju brigu za njihove tragične živote.

Stilski gledano njegov je rukopisni zamah raznoradan: distancirani kroničar se promeće u fantastičara, revolucionar u smirenog filozofa fenomenalnog, angažirani ljevičar u turobnog supatnika i suputnika. Ono što je neupitno u šnajderovskom rukopisu od samoga njegova početka, usudili bismo se reći, jest brižno njegovanje pozicije Drugačijeg, stoga i drugačijeg pisca. On je najprije po definiciji, ma gdje bio, svojim rukopisnim manirom dospio do stilistike disidenta. To znači prepoznavanje u sebi i oko sebe najprije onoga što nas najčešće tako bolno udaljuje od svake kolektivne svijesti, i naročito, ne-svjijesti, pa potom odabir ne-tipičnoga, individualiziranog, decentriranog, traumatičnog, diferentnog, ali isto tako, prepoznavanje univerzalnog kao neophodnog u izgradnji svakovrsne, pa stoga i umjetnosti proze.

Promjena registra rečenice ili sintakse, uzmicanje pred gomilanjem stilskih sredstava, stanovita demetaforizacija na račun simbolizacije teksta, koketerija s fantastičnim i hiperrealnim, donose nužno i promjene u proznim procedurama.

Od pripitomljavanja lirske drame do izbjegavanja katarze tragedije dugačak je put, što je Šnajder morao prijeći obuzdavajući svoje iskustvo dramatičara. Dospio je do zanimljivih, tzv. otvorenih rješenja, koja se mogu nadograđivati novim narativnim vezivom, ali i ostaviti bez epiloga, kako nas najčešće i prikraćuje u svojim dosadašnjim pripovjedanjima.

Vjerujemo da bi jedna obimnija narativna cjelina, romaneskna, mogla osloboditi veći dio književnih potencijala ovoga pisca, posebno kad bi se ohrabrio za neku vrst novijeg romana–kronike.

S one druge, ideologijske strane, bojimo se da šnajderovska tiha pobuna iskazana decentno ili eksplicitno dosadašnjim prozama, i njegova ne baš zastrta optužnica svoj evropskoj savjesti, izazov su koji dosad nije dobio dostojeće odgovore ili sugovornike.

267

Stoga Šnajdera razumijevamo i u svjetlu tek pravidno suzdržanog kroničara koji se libi moraliziranja, ali i kao neobičnog pažljivog notara naših najfragilnijih mjestata.

On je najprije, recimo to slobodno, *ikonograf boli našeg doba*, brižni *topograf naših osjetljivosti*, onih naših temeljnih drhtaja koje smo, posebno nakon iskustava ovih knjiga, zaista dužni jedni drugima.

Nakraju postavljamo jedno gotovo retoričko pitanje: nije li šnajderovska proza još jedan od oblika novoga *J'accuse*, bačenih mogućim sugovornicima, nama, svojim suvremenicima, ali i svim svojim evropskim čitateljima, u kojima je njegovo dramsko djelo već našlo svoje poklonike?

Literatura:

- S. Šnajder: *Knjiga o sitnom*, Prometej, Zagreb, 2005.
- S. Šnajder: *Početnica za melankolike*, Prometej, 2006.
- S. Šnajder: *505 sa crtom*, Profil 2007.
- F. M. Dostojevski: *Zapisi iz mrtvog doma*, prij. V. Gerić, Zagreb, 2005.
- A. Le Brun: *Previše zbilje*, DAF, Zagreb, 2007.
- J. L. Borges: *Priručnik fantastične zoologije*, ŠK, Zagreb, 2001.
- M. Sheler: *Čovjekov položaj u kozmosu*, Fabula nova, Zagreb, 2005.
- M. Proust: *La Prisonniere*, GF Flammarion, Paris, 1984.

Kipar

Duško Kečkemet: *Život Ivana Meštrovića*, 1–2. Školska knjiga, Zagreb, 2009.

Slučaj je htio da mi opsežna, bogato opremljena knjiga Duška Kečkemeta o Ivanu Meštroviću dode u ruke baš dok sam čitao biografiju Igora Stravinskoga iz pera Stephena Walsha (New York, 2006). Walsh u dvama odeblijim svescima prati Stravinskoga, tako reći, iz dana u dan, iznoseći na vidjelo nebrojene detalje u vezi s skladateljevim privatnim i javnim životom, pa sada, zahvaljujući njegovu trudu znamo, ili možemo provjeriti, gdje je kada skladatelj stanovao, od čega je bolovao kronično, a od čega obolijevao akutno, s kim je u Peterburgu, Parizu i u Kaliforniji kontaktirao, kamo su ga, i kuda, vodile njegove turneje, tko je od članova njegove obitelji živio s njim u Francuskoj, a tko ga je od njih posjećivao u Kaliforniji, s kojim je ljudima organizirao izvedbe svojih djela. Lijepo je također što Walsh toj mikrofak-

tografiji dodaje mnogo vjerodostojnih nagađanja o reakcijama što su ih dokumentirani događaji i situacije izazivali ili mogli izazvati u Stravinskijevoj intimi, pri čemu iz faktografske perspektive u psihološku prelazi neusiljeno, jer se njegovi uvidi u skladateljevu svijest i dušu temelje više na empatiji kakva je inače svojstvena beletristima nego na analitičkopsihološkom instrumentariju. Narančno, Walshu ni opširno bavljenje problematikom čija je veza s estetičkom sfierom neizravna ne odvlači pažnju od Stravinskijevih glazbenih i glazbenosenskih djela, koje prikazuje u nastanku, pri čemu njihovu zamisao, proces njihova uobličenja i njihovu prvu recepciju okružuje precizno rekonstruiranim životnim kontekstom. To mu omogućuje da nagada o interakciji kompozitorovih strateških ciljeva i kakvoće pojedinačnih djela, pa i o mjeri u kojoj je njihov prijam ovisio o kontingentnim danostima, na primjer, o staleškoj pripadnosti i ideološkoj svrstanosti premijerne publike, o njezinu iskustvu, ili neiskustvu, s tečevinama glazbenoga moderniteta.

Kako sam rekao, Walshova knjiga o Stravinskom slučajno mi je ovih dana bila pri ruci, ali u ovaj je kontekst uvodim s namjerom, jer sam u njoj našao

mnoge odlike suvremenih umjetničkih biografija, od cjelovite faktografije, preko slobode i umijeća uživljavanja, do slojovita i multiperspektivnoga vrijednosnog suda, pa mi je ona bila u primisli i dok sam čitao Kečkemetova *Meštrovića*. Prvo pak što je pri uzastopnom čitanju dviju biografija izišlo na vidjelo bile su razlike.

* * *

Kečkemet je, naime, tradicionalniji biograf, gotovo kroničar, pa ni ne pokušava da metodama psihološkorealističkoga pri-povijedanja otvori pogled u naličje faktografskoga materijala, a njegov je vrednosni sud o Meštrovićevim kipovima uglavnom implicitan. Tamo pak gdje se očituje, više je apologetski nego slojevit. Istina, u njegovoj su knjizi prisutni te dolaze do riječi i ljubitelji i osporavatelji, ali, ako na njihove sporove gledamo iz biografove perspektive, steći ćemo dojam da su im povodi kontingenčni ili »ljudski, odviše ljudski«, a da nad njima negdje visoko, u nekoj idealnoj sferi lebdi konačan sud o neporecivoj umjetničkoj veličini kipara Meštrovića.

Napustimo li pak biografovovo stajalište te se vratimo na vlastito, mislim da će se većina nas pomiriti s činjenicom da su sporovi oko Meštrovića jedini okvir njegova vrednovanja te da ni neograničeno povjerenje u opus nema pokrića u pozicijama jačima od manje ili više argumentirana subjektivna stava, recimo, u kolektivnoj svijesti, u objektivnom duhu ili u metafizičkim visinama. Pohvalan sud samo je jedno od stajališta u sporu, a spor, kao što Kečkemet podrobno dokumentira, traje od samih početaka: od Vojnovićevih *Akorda* i Matoševa *Meštrovića*, preko Dimitrija Martinovića, mladoga (promeštrovićevskog) Krleže, Moše Pijade, kasnoga (antimeštrovićevskog) Krleže, do današnjih dana.

Danas je, doduše, u duhu vremena proširivati vrijednosni relativizam na sve što smo naslijedili pod pojmom »istine«, »činjenice«, »univerzalije« ili »vrijednosti«,

pa se i sudovi o umjetničkim djelima koja pripadaju jezgri »zapadnoga kanona« nerijetko relativiraju ili utjeruju u laž nastojanjem da se dokaže njihova kontekstualna ovisnost, povjesna uvjetovanost ili ideološka pristranost. Ali, kad je posrijedi Meštrović, relativizam vrednovanja uvjetovan je i konkretnijim razlozima.

Poput mnogih europskih umjetnika, skladatelja i pisaca koji su započeli u prvoj fazi modernizma, u znaku estetičkih poetika (simbolizma, impresionizma, neoromantike, secesije), Meštrović se s vremenom odvojio od razvojnih tendencija moderne umjetnosti, pa u njegovo dugoj postsecesijskoj fazi gotovo i nema nečega što se klesanjem kipova ne bi bilo moglo izraziti već u doba Rodina ili Bourdellea. Stoga se pri vrednovanju njegovih radova nakon Prvoga svjetskog rata ne može primijeniti evolucionistički kriterij, koji počiva na prepostavci da je u umjetnosti dobro ono što je *up to date*, da, na primjer, secesija valja do 1914, ekspresionizam do dvadesetih godina, konstruktivizam do četrdesetih itd. Naravno, preostaje još niz kriterija — od zadovoljstva obrtnoumjetničkom solidnošću izvedbe, preko vjere u vječnost ovoga ili onoga oblika ljepote, do otvorene mrzovolje spram avangardnih poetika — uz čiju se primjenu Meštrovićevo konzervativno razdoblje može vrednovati pozitivno te postaviti uz bok ili čak nadrediti razvojno dinamičnjim kiparskim opusima. Ali, dakako, ti su kriteriji, bez obzira što neki od njih računaju s neprolaznim vrijednostima, još relativniji od evolucionističkoga. Stoga mi se čini da bi pitanje vrijednosti u knjigama o Meštroviću valjalo postavljati maksimalno pluralistički, što bi, s jedne strane, uključivalo opušteno zadubljivanje u osporavateljsku argumentaciju (jer, i Matoš i Pijade i Krleža podupirali su svoje dvojbe kunsthistorijskom erudicijom i suvisljim, premda ne i neosporivim ideo-

loškokritičkim ocjenama), a s druge psihosociološku analizu ukusa koji se nepokolebljivo divi *Jobu* i rimskej *Pietā*. I tada bi, naravno, bilo moguće zauzeti apologetski stav, što bismo od biografa i očekivali, samo, ne bi postojao privid da pohvalan sud lebdi iznad zemaljskih rasprava, nego bi dobio ljudsku mjeru.

* * *

Sve dosada rečeno samo je izraz moga subjektivnog snalaženja — i nesnalaženja — pred kompleksom »Meštrović« i mojih neizravnih iskustava s biografijom, književnom vrstom u kojoj nemam autorskih priloga. Mislim, međutim, da nisam subjektivan ako kao jaku stranu Kečkemetova djela istaknem podrobnost njegine faktografije i impozantan opseg u njoj prorađenih izvora. Biograf prati kipara kroz svu njegova boravišta, rekonstruira njegove osobne kontakte, smješta u vremenski i životni kontekst njegova djela, bilježi njihove pozitivne i negativne odjeke. U posljednjim pak poglavljima prati sudbinu muzealnih ustanova u kojima se čuva kipareva ostavština.

Jedan je od razloga zbog kojih rado čitamo o životu Ivana Meštrovića u mnoštvu kontakata što ih je on ostvario s domaćim i stranim ljudima od ugleda. Neki od tih susreta bili su prolazna značenja, ali mnogo je uglednika bilo i među osobama koje su imale važniju ulogu u kiparevu društvenom i privatnom životu ili u oblikovanju javnoga mnijenja o njemu. Neke od tih intenzivnijih veza, obično s osobama koje i same zanimaju čitateljsku publiku, Kečkemet je izdvojio te ih obradio u samostalnim poglavljima. U njima se privremeno mijenja kronološki plan njegova izlaganja, ali njihova je vrijednost lako uočljiva, a doći će do puna izražaja kad za knjigom posegnemo pošto smo je jednom već pročitali. Osim toga, ona će pogodovati i parcijalnim čitateljima, koje možda ne zanima priča o načrtima

zemunskoga mosta ili o *Indijancima* za Chicago, ali tko da odoli stranicama o Meštroviću i Aleksandru, o Meštroviću i Titu, o Meštroviću i Stepincu.

Svoj tematski materijal crpi Kečkemet iz triju izvora: iz Meštrovićevih autobiografskih tekstova, uključujući i korespondenciju, iz stručne literature i iz odjeka Meštrovićeva rada u novinskim i časopisnim publikacijama. Sâm sam s osobitim zanimanjem čitao upravo navode iz suvremenoga tiska i Kečkemetove osvrte na njih. Ne mogu, naravno, ni ugrubo naznačiti što sve doznajemo iz njih o uvjetima i o društvenom ugledu Meštrovićeva rada, ali ne bih prešutio da nam znatiželja s kojom ih čitamo govori i ponešto o nama samima. Ona je, naime, znakovita i utoliko što po njoj prepoznajemo vlastitu uronjenost u povijesne promjene i prolaznost kategorija kojima oblikujemo svoju ideju umjetničkoga djela. Prije tri ili četiri desetljeća, kad je prevladivalo uvjerenju da su estetičke tvorevine autonomni fenomeni, a znanje se o njima stjecalo uglavnom uz oslon na naoko nepotrošive pojmove iz formalističkoga, strukturalističkoga ili ikonološkoga instrumentarija, možda bismo novinske članke kakvima Kečkemet dopunja svoj *body text* smatrali jednodnevnim muhamama. Danas, međutim, kad umjetnička djela, bez obzira na postojanost njihova teksta ili čvrstoću forme, radije shvaćamo kao epifenomene, a njihova formalna obilježja kao otiske silnica isprepletenih u njihovim užim i širim kontekstima, dragocjen nam je svaki glas koji dolazi s poprišta te dočarava atmosferu vremena i mjesta, to više što se epifomenološka heuristika uvijek suočuje s akutnim manjkom »dokaznoga materijala«: za razliku, naime, od umjetinina, koje u svojim zapisima ili materijalima traju, konteksti — kao sveze povijesnoga života, interpersonalnih odnosa, društvenih situacija, mnenjā, ukusā, svjetonazorā, ideologija — brzo isčezava-

ju, ostavljajući za sobom nesigurne, ponajviše nematerijalne tragove.

Ipak, u vezi s publicističkim tekstovima citiranim u Kečkemetovoj knjizi imam i jedno kritičko zapažanje, koje se, pretpostavljam, tiče izdavača, a ne autora. Meštrović je u raznim fazama svoje karijere održavao jake veze sa Srbijom, napose s beogradskim dvorom, a mnoge njegove kiparske i arhitektonске zamisli povezane su s nastojanjem srpskih i eshaesovskih vlasti, ponajviše regenta i kralja Aleksandra Karadorđevića, da se Beogradu poda izgled metropole. Stoga i od članaka koji reflektiraju njegovo djelovanje na licu mješta mnogi potječu iz srpskih publikacija. U knjizi su oni »prevedeni« na današnji hrvatski standard, što mi se ne čini dobrom idejom. Jer, kakve god tko lingvističke zaključke izvodio iz aktualnoga stanja srpsko-hrvatskih jezičnih srodnosti i različitosti, mislim da one ne nameću potrebu za uzajamnim prevođenjem, pa osjećam da je nekako neprimjereno predstavljati današnjom hrvatinom srpske govorниke, i to one otprije devedeset ili sto godina.

* * *

Uspjelost umjetničkih biografija i zanimljivost njihove faktografije ovisi i o objektivnoj privlačnosti njihova glavnog lika. Iština, privlačnost je relativna vrijednost, osobito danas, kad su usmjereno obrazovanje, profesionalna specijalizacija i raslojen ukus stvorili različite publike. Poglavlje, na primjer, Walshova Stravinskoga u kojima čitamo kako je skladatelj pedesetih godina pokušao osuvremeniti svoju tehniku po uzoru na Webernove dvanaesttonske slog privući će zacijelo samo probranu publiku, tj. čitatelje kojima nešto znače djela poput Schönbergove suite op. 25, Webernova gudačkoga trija i, naravno, najkasnijih Stravinskijevih skladbi, koje se, uostalom, vrlo rijetko izvode i snimaju, a maloće ih tko povoljno usporediti s Koncerti-

nom za gudački kvartet, sa *Svadbom* ili sa Simfonijom u C. Meštrović je, međutim, cijeli život klesao kipove i spomenike koji se uklapaju u građansku predodžbu o normalnoj skulpturi, a svoj je rad popratio refleksijom s kojom nijedan sloj obrazovane publike, bez obzira na verziranost u likovnoumjetničkim stvarima, neće imati problema. Duhovita Krležina primjedba da Meštrović o umjetnosti i o bogu piše »jednostavno, kapelanski, više od toga, pučki, kao da prepisuje svoje teze iz nekog pobožnog kalendara« jest malo zlobna (prema kiparu) i politički nekorektna (prema kapelanim), ali svatko tko se zadubio Meštrovićeve, uvjetno rečeno, estetičke tekstove zna da u njihima ima istine.

271

U Meštrovićevu, dakle, umjetničkom i misaonom nasljeđu nema ničega što bi u publike nenavikle na hermetiku moderne umjetnosti i njezinih tumačenja pobudivalo nelagodu i prikriveno odbijanje. S druge strane, njegov život obilovalo je događajima i susretima s primjесom spektakularnosti, a odvijao se u društvenim sferama u koje nitko ne ulazi, a da ne izazove opću znatiželju.

Ponajprije, Meštrović je, napose u razdoblju do kraja Prvoga svjetskog rata, doživio međunarodnu slavu koja je uključivala naklonost okrunjenih glava, političke elite i visokih društvenih slojeva. Nadalje, cijeli se svoj vijek, kako je ispri povijedao u svojim *Uspomenama*, zatjećao uz »političke ljude«, nerijetko se pokazujući spremnim da svojim djelima alegorizira njihove programe i ideologije: do 1914. svojim je kipovima, izložbama i tekstovima predvodio »vidovdansku« kampanju, svojevrstu »paralelnu akciju« tadašnjega hrvatskog jugonacionalizma; za vrijeme Prvoga svjetskog mjerodavno je sudjelovao u radu i u odlikama emigrantskoga Jugoslavenskog odbora, a svojim mu je međunarodnim ugledom otvarao vrata Antantinim kabinetima; nakon 1918. prijateljevao je s kraljem Alek-

sandrom, koji mu je povjeravao velike spomeničke projekte, a upućivao ga je i u svoje državničke planove; 1941. Meštrović je odbio suradnju s ustašama i predviđao slom njihove države, ali je nakon Drugoga svjetskog rata u SAD zagovarao hrvatsku samostalnost, s čime je duga priča o njegovu ideloškom svrstavanju dobila i domoljubno poglavljje. Napokon, u Meštrovićevoj se biografiji ističu i kontakti s ljudima iz visokih krugova katoličkoga svećenstva, od zagrebačkoga nadbiskupa (Stepinca) do rimskoga biskupa (Pia XII.), kojima ga je približila njegova teoestetika. Naime, nakon formiranja SHS i stišavanja jugonacionalističke euforije, Meštrović se sve jasnije iznosio na vidjelo svoju pobožnost: u svojim je programatskim tekstovima mozgao o povezanosti religije i umjetnosti, gradio je crkve i mauzoleje, a vjerska tematika s vremenom je prevladala u njegovu kiparskom radu, figurirajući istodobno kao izgovor i kao stimulans njegova tradicionalizma.

Jednom riječju, Meštrovićev je život sam po sebi potencijalno privlačna, upravo spektakularna pripovijest. Duško Kečkemet uložio je golem trud kako bi taj potencijal ostvario u formi knjige koja se čita bez zamora, s osjećajem da smo nešto naučili i dobili mnoštvo poticaja za razrješenje vlastitih nedoumica *ad vocem* Ivan Meštrović.

ZORAN KRAVAR

Propuštena prilika

Boris Maruna: *Što je čuvalo nadu.*
Matica hrvatska, Zagreb, 2008.

Da su domovinski pisci, nakon 1990. godine, pisali o emigrantskim piscima koliko su ovi pisali o njima do 1990., bilo bi u Hrvatskoj objavljivano s emigrantskom problematikom (književnom, političkom, historiografskom i dr.) po nekoliko knjiga godišnje! Medutim, ne samo da se ogromno emigrantsko područje nije obrađivalo (čak ni prigodničarski površno), nego je bilo pisaca koji su se s prezirom i omalovažavanjem odnosili prema emigrantima. Čak i neki od onih koje su u emigrantskim publikacijama pokušavali spašavati (neke i spasili!) od zatvora, progona i izbacivanja iz javnoga života. Nevjerojatna nezahvalnost!

No ovaj sentimentalno-nostalgični odnos ne mora biti relevantan za književnopovijesni i književnokritički odnos prema piscima iz hrvatske emigracije. Tek objektivan i dosljedan kriterij, oslonjen na propitivanje vrijednosti, usporеđivanje s domaćim i stranim onodobnim tokovima i objektivno valoriziranje, može doći u obzir. A upravo je književni i publicistički opus Borislava Borisa Marune (1940–2007) itekako zasluzio da bude i bolje i češće obrađivan od strane domovinskih pisaca, odnosno književnih znanstvenika, nakon 1990. godine. Ali to se nije dogodilo. Pa čak i onda kad se 2008. godine u javnosti, pod gornjim naslovom, pojavila zbirka njegovih feljtona. Nitko se nije oglasio! Nitko je nije podvrgao kritičkom čitanju! Nitko je nije ni napao!

O čemu se radi? Da bi se koliko-toliko objasnio ovaj fenomen, trebalo bi mnogo više prostora i studijskog istraživanja. Ipak, nedvojbeno je razvidno

dvoje: nastavila se praksa iz prethodnoga razdoblja da se sve emigrante trpa u isti, totalitarički, mahom ustašoidni koš i da se svu emigrantsku duhovnu proizvodnju unaprijed smatra trećerazrednom, dakle nevrijednom ozbiljnijeg istraživanja.

No, što imamo pred sobom? Knjiga *Što je čuvalo nadu* pokušaj je predstavljanja i vrednovanja publicističkog opusa B. Marune. Na žalost, ostalo se na pokušaju, s cijelim nizom nedostataka.

Predgovor *Od srca s razumom* sačinio je Slobodan P. Novak, uglavnom prepisavši ocjene o Maruni iz svoje *Povijesti hrvatske književnosti* (2003). O Maruninoj eseistici i feltonistici stvarno ne doznajemo ništa bitno.

Iz knjige, nadalje, nije razvidno tko je i po kojem mjerilu izvršio izbor uvrštenih tekstova. Ti podaci dali bi nam osnovu za procjenjivanje kriterija koji je korišten pri izboru. Ovako imamo izbor za koji možemo postaviti tek pokoju pretpostavku o njegovu nastanku. Naime, zašto je to važno? Onaj koji imalo poznaje predmet ove knjige i životne okolnosti koje su pratile njezina autora zapravo će se zašto u knjizi nije najviše prezentirano gradivo koje u domovini jedva da tko poznaje, tj. napise iz emigracije. Njih je u knjizi neoprostivo malo! Od ukupno 94 teksta 29 je iz *Hrvatske revije*, 1 iz *Nove Hrvatske*, 4 iz *Glasnika HDZ-a* i 60 iz *Vijenca*. Nesrazmjer je očigledan! Dakle, iz emigrantskog razdoblja uvršteno je 30 članaka, a iz razdoblja osamostaljene Hrvatske 64. Više negoli dvostruko! Te, domovinske Marunine tekstove poznaje ona šaka intelektualaca koja prati našu periodiku i poznaje stajališta u njima iznesena. Ali ni oni ni bilo koji drugi ne poznaju mnoštvo Maruninih članaka iz tridesetogodišnje emigracije, a ovaj odabir za to razdoblje nije nimalo reprezentativan. Izvršen je, osim toga, s očitim političkim ključem, a Maruna je u emigrantskoj periodici objavljivao pjesme, eseje, satire, intervjuje, prikaze, komentare, polemike — što se u ovoj knjizi jedva

nazire. Njegov je diskurs uvijek bio književni, bez obzira na to koje je motive tematizirao. Čak i kad je pisao o pomanjkanju električne energije u Dalmaciji (*Mrak nad Dalmacijom, Nova Hrvatska*, 1974, 1)!

Zato ovom prigodom ukazujemo na ono što nije uvršteno u knjigu, zamjerajući što su u nju uneseni tekstovi iz *Vijenca* i *Glasnika HDZ-a* (koji su mogli pričekati neki drugi, povoljniji trenutak). Tako je, eto, propuštena prilika da se istraži emigrantska periodika i priboru u jednoj knjizi Marunini tekstovi iz emigrantskog razdoblja (1960–90) koji bi itekako bili zanimljivi domaćoj publici. *Matica hrvatska*, kao snažan nakladnik, mogla je (a može još uvijek) pronaći sredstva za takvo istraživanje te se i na taj način odužiti svome suradniku i uredniku *Vijenca*.

Jer, Maruna je u emigrantskoj *Hrvatskoj reviji* objelodanio 57 priloga (što svatko s lakoćom može provjeriti u *Bibliografiji Hrvatske revije*, Zagreb, 2003). Neki od njih su ciklusi pjesama, ali većina je eseistička, publicistička proza. No u predmetnu knjigu uvršteno je, kako rekosmo, 29 priloga, ali nikako ne možemo dokučiti zašto ne i ostali. Jer ne znamo ni tko ih je, ni po kojem ključu birao. Primjerice, uvrštena su 4 ciklusa eseja, ali — rekli bismo — raspršeni. Maruna ih je objedinio pod zajedničkim naslovom *Trzaji* (HR, 1978, 2, 4; 1985, 3; 1987, 2) i ta njegova odrednica morala se poštivati (čak se mogao cijeloj knjizi dati taj naslov). Ili, zašto je ispušten polemički tekst *Hrvatska kultura između požara i novinarskog banditizma. U spomenar Igoru Mandiću* (*Hrvatska revija*, 1972, 1). Dalje ne možemo nabratati zbog skučenoga prostora.

Međutim, još je slabije prezentirana Marunina suradnja u londonskoj *Novoj Hrvatskoj*, urednika Jakše Kušana. Prema našem istraživanju, Maruna je u ovim najkvalitetnijim emigrantskim no-

vinama (u kojima je jedno vrijeme bio i urednikom), u razdoblju 1964–90, objavio 36 priloga, od kojih je u ovoj knjigu uvršten samo 1 (jedan)! Primjerice, opet, zašto nije uvršten polemički članak *Irena Vrkljan osjeća i misli* (NH, 1988, 18)? Ili, Marunini intervjuji s V. Nikolićem (1964, 7–8; 1965, 1–2; 1974, 7)? Ili, Marunina serija napisa povodom otmice zrakoplova (1976, 23; 1977, 6, 8, 9, 10) koji bi napis izvrsno dopunili njegov dnevnik, objavljen u Zagrebu 1995., *Otmičari ispunjena sna* (također u redakturi S. P. Novaka). Ili, Marunina satira povodom smrti Josipa Broza *Dovraga, pretvaram se u boga!* (1980, 11). Ili, nekoliko napisa povodom suđenja A. Artukoviću u Zagrebu (1985, 6, 7) itd., itd.

Na koncu, ni sam naslov nije sretno odabran, a niti korespondira sa sadržajem knjige. *Što je čuvalo nadu* naslov je koji se, očigledno, naslanja na uvodnik iz zbranjenog broja *Hrvatskog tjednika* (prosinac 1971), *Čuvanje nade* (a koji je ponovo objavila *Nova Hrvatska*, 1972, 5). Budući je u ovoj Maruninoj knjizi dvije trećine tekstova nastalih nakon 1990. godine, postavlja se niz pitanja o nadi. Tko to treba čuvati nadu kad je Hrvatska napokon osamostaljena? Zašto treba čuvati nadu kad se svi hrvatski emigranti napokon mogu sresti u Zagrebu? Čemu se nadati od ovako proizvoljna poziva o čuvanju nade!?

A da s tom frazom o čuvanju nade, koju je 1975. ponovo lansirao Zlatko Markus (*I dalje čuvanje nade*, NH, 1975, 2), nešto nije bilo u redu i prije osamostaljenja Hrvatske, u emigraciji, govori i polemički članak Vladimira Pavlinića *Autentični tumač »sačuvane nade«* (NH, 1977, 23). Pavlinić se osvrće na jedan Markusov članak iz čikaške *Danice (Autentična poruka sačuvane nade*, 1977, 46) te pored ostaloga zamjera Markusu sljedeće: »On sebe drži autentičnim tumačem 'Hrvatskoga tjednika' i 'hrvatskog proljeća' uopće. Svački kritički osvrт na te teme Z. M. doživljava kao osobnu uvredu. 'Hrvatski tjednik'

njegova je škrinja zavjetna, nedodirivi fetiš. Sve što tu pojavu relativizira, suda ra se o Markusovu apsolutnu ocjenu, to je hula, svetogrde nacionalno.

Sasvim sam svjestan kako se sve te koncesije o Jugoslaviji i sve fraze u čast njoj i njezinu diktatoru, što su posijane po 'Hrvatskom tjedniku', bile samo **nužne verbalne ispovijesti** lojalnosti i ortodoksije, kako bi se uopće moglo optati pod apsolutizmom. Ali ne razumijem da netko u izbjeglištvu, u slobodnom svijetu, može prisvajati pravo da apsolutistički rezervira za sebe osobno jednu epizodu nacionalne povijesti, pa od svih traži ponavljanje podaničkih ispovijesti nečemu čemu je taj netko postavio sebe za vrhovnoga rizničara.

'Čuvanje nade' — tu Gotovčevu posljednju izreku čuli smo već od Markusa bezbroj puta: on je poput olimpijskog lučonoše pronosi u svijet i budućnost. Ona — ta nada — jest istinita! Ali je **istinitija i dalekosežnija** od onoga što se moglo artikulirati u 'Hrvatskom tjedniku': ta nada nema više za objekt 'hrvatsku državnost u okviru socijalističke, samoupravne, nesvrstane SFRJ', već je ta nada usmjerena na samu slobodnu i neovisnu hrvatsku državu. Utolikoj je 'Hrvatski tjednik' zaista zastario i nadijen, utolikoj je on tek jedna povijesna postaja na putu nacionalnog osvješćivanja i borbe. Od te se postaje krenulo dalje. Žalosno bi bilo da se nije krenulo.«.

Zar bi na ovakav naslov pristao Maruna, onakav antidogmatski, kritički borac protiv svakojakih stereotipa i mitova? Autor toliko razglašivane pjesme *Hrvati mi idu na jetra* (*Hrvatska revija*, 1982, 2)? Kao da se iz njegovih stihova, iz njegova programa, nije ništa moglo iščitati:

*Ali hrvatski pjesnik ima pravo
I rodoljubnu dužnost
Da kaže što mu ide na jetra.*

NIKICA MIHALJEVIĆ

Babilonu usprkos

Iva Grgić Maroević: *Poetike prevodenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije.* Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2009.

Odavno se u nas govori i piše o prijevoda, pa je tako Vinko Pribrojević u svom latinskom govoru održanom u Hvaru 1525. a objavljenom u Mlecima 1532. rekao: »Petar Hektorović je uz opće divljenje preveo na ilirski jezik elegantnim stihovima Nazonovo djelo *O ljubavnem lijeku*, ne izostavivši ni slova«. Kriteriji su bili, kako vidimo, elegancija i kvantitativna vjernost originalu, svojstva itekako važna i danas, uz niz drugih po kojima se ocjenjuju i vrednuju prijevodi s jednog jezika na druge.

Motto druge traduktološke studije Ive Grgić Maroević, docentice na Sveučilištu u Zadru i prevoditeljice s talijanskog i engleskog jezika (njezina prva traduktološka studija *Osman i njegovi dvojnici*, Zagreb 2004., bila je posvećena talijanskim prijevodima Gundulićeva *Osmana*), koja o prevodenju misli i piše u teoriji i praksi, naizgled jednostavna, ali istodobno i vrlo kompleksna rečenica Wilhelma von Humboldta: »Jede Sprache ist ein Versuch« (Svaki jezik je pokušaj). Nju bi bilo moguće parafrazirati i kao: »Jede Übersetzung ist ein Versuch« (Svaki prijevod je pokušaj). Polazeći odatle, moguće je postaviti još jedno pitanje: postoji li izazov oksimorona u naslovu ove studije? Je li doista prevodenje pokušaj, označen kasnije kao ponovno ispisivanje, odnosno može li prevodenje uspostaviti ono što razumijevamo kao poetiku u kontekstu teorijskog pristupa književnoj praksi?

Ova znanstvena studija realizira uspostavu poetikā (u pluralu!) prevodenja, čime odmah na početku deklarira pluralnost, svoju vezanost za osobnost Prevodioca, s istaknutnim velikim početnim slovom. Izlažući kompleksnu materiju, autorica se poslužila različitim pristupima: lingvističkim, stilističkim, komparativističkim, kulturološkim i konstatalala da svi oni usmjeravaju današnju prevodilačku djelatnost prema multidisciplinarnosti.

Prevodenje se kreće, razvija i odmjerava u horizontu našeg (ovde mislim na jezičnu, kulturnu i civilizacijsku) pripadnosti, pa tako nije neobično što se u šesnaestostoljetnom kritičkom glasu u prevodenju na otoku Hvaru govorilo o latinskom i ilirskom) odnosa spram alteriteta, druge kulture, druge metrike, a u slučaju pjesništva na talijanskom jeziku koje biva preneseno u hrvatski jezik i dviju i geografski suprotstavljenih kultura, romanske i slavenske, talijanske i hrvatske, s dugom, bogatom ali i kompleksnom poviješću geografske bliskosti, razmjena, susreta, interferenci, prihvatanja i odbojnosti, koja se kretala od mletačkog kolonijalnog mentaliteta do tzv. poluorientalizma (Wolff), ali nisu nedostajali ni stereotipi i negativne slike o zapadnom susjedu i na istočnoj strani Jadrana.

Autorica nalazi uporište u kulturno-loškom i kulturnom doprinosu studija o prevodenju i opredjeljuje se pritom za termin *traduktologija*, za razliku od ranije korištenog, teorija prevodenja, i shvaća ga kao multidisciplinarni predmet.

Od nejasne svijesti u kojoj je mjeri prevoditelj i autor prevedenog teksta (primjere nalazimo i u historiografiji i u književnosti), o prevodenju se u 19. stoljeću govorilo kao o »ponašivanju« ili »pohrvaćivanju«, a u 20. se pisalo i govorilo o »pjesničkom prevodenju« i »prepjevu«. Benedetto Croce je autor čuvene krilatice »traduttore / traditore«, a naši su sveučilišni profesori i prevoditelji Fra-

no Čale i Mirko Tomasović zastupali tezu da prijevodi zastarijevaju. No, kod ponovnog prevodenja starih tekstova postavlja se pitanje odabira starog ili starijeg leksičkog »blaga«, problem vremenske distance i totalnog prepjeva s jedne strane te pristupa teoretičara koji je istodobno i prevoditelj s druge. Je li prijevod tzv. »mjesto razlike«, mjesto na kojem se uspostavlja nova aksiomatska vjernost, onako kako je postavlja, također sveučilišni profesor i prevoditelj s talijanskog jezika, Mladen Machiedo? O svemu tome i s multidisciplinarnim pogledom na predmet raspravlja autorica, dodavši tome teoriju čitanja (čiji je autor rumunjski teoretičar Paul Cornea) i svijest o svojstvima, značajkama i dosezima modernog i suvremenog pjesništva.

Možemo konstatirati da ova knjiga po prvi put u nas vrednuje prevodilačke tehnike, metode i strategije u oblasti odbaranih prijevoda talijanskog pjesništva na hrvatski jezik u vremenskom rasponu dvadesetog stoljeća. U ovom se radu, dakle, prijevod vrednuje kao primarni a original kao sekundarni tekst, pri čemu se kritičke, povijesne i teorijske primjedbe kvalificiraju u kategoriju tercijarnih tekstova. Na temelju takvog pristupa, dr. Grgić Mařoević je tematizirala i ocijenila osobne prevodilačke poetike u kontekstu prevodilačkih poetika pripadajućih epoha, odnosno pristupa što ih je povijest hrvatske prijevodne književnosti odabirala žećeći tako sudjelovati u mediteranskom odnosno evropskom kulturnom krugu. Studija donosi pregled i analizu amblematičnih prevoditeljskih odabira unutar korpusa poezije, u dijakroniji i sinkroniji 20. stoljeća: poeziju se, dakle, prevodilo prozom, bilo je prevodenja koje je oživljavalo tradiciju, prevodenja kao ponovnog čitanja ili ponovnog ispisivanja originalne poezije, na temelju čega autorica izvodi i obrazlaže osobne poetike prevodenja pojedinih prevoditelja.

Ova knjiga je nastala na temelju primarnih i sekundarnih istraživanja što ih je autorica obavila za svoju doktorsku disertaciju. Izvrsno obaviještena o situaciji u

suvremenim »prijevodnim studijima« (Translation Studies), nije pritom zanemarila tzv. traduktološki pristup, imajući u vidu upravo njegov povijesni razvoj, ona je pritom imala na umu i »nezanemariv odnos moći među uvijek dvjema involviranim kulturama« zbog čega dolazi do različitih rezultata, ali se pritom uočavaju i različite »poetike i politike prevodenja« (str. 151). Jer, kako autorica ističe u zaključku, »prijevodni studiji se danas nužno moraju baviti ne samo tekstovima, već i okolnostima svih onih pokušaja ili eksperimenata [...] koji nastaju u prevodenju kao preispisivanju međuknjiževnog (ili interkulturnog) pregovaranja o identitetima« (str. 155).

Studija će biti dragocjen priručnik mladim istraživačima i studentima specijalizantima koji usvajaju znanja iz traduktologije, književnog i stručnog prevodenja, no što je još važnije, naučit će ih i kako ta znanja primijeniti u praksi. Upravo je taj put, postigavši najbolje rezultate, prešla autorica radeći na ovoj knjizi. Na kraju, u ovoj vrijednoj studiji o prevodenju opažamo i gotovo nezamjetnu prisutnost neprevedenog. Riječ je o pojmu navedenom u originalu, dakle bez hrvatskog prijevoda: *translation turn in cultural studies*, no iz konteksta je posve jasno kako ga autorica shvaća i u kojem smislu ga koristi kao referentni pojam u svom istraživanju

Za opremu studije *Poetike prevodenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije* zasluzuju pohvalu urednika Anita Šikić i likovna urednica Dubravka Zglavnik Horvat, koja je našla vrlo atraktivno rješenje za naslovnicu, talijanskim nacionalnim bojama presvučene Escherove *Ruke koje crtaju*, duhovito kontrapunktirane još jednom, na naličju knjige. Možda se i u toj semiotičkoj aluziji početne crvene boje, umjesto službeno propisane zelene krije još jedna poruka o primarnosti prijevoda u odnosu na original!

SANJA ROIĆ

Daleko od najboljeg

Slavoljub Stanković: *Split. Algoritam*,
Zagreb, 2010.

Plodni 42-godišnji beogradski *copywriter* Slavoljub Stanković, po obrazovanju filozof specijaliziran za oglašavanje, zadnjih se godina posvetio književnosti, što je rezultiralo s dva romana. Za prvi, nazvan »The Box«, sam je autor u jednom intervjuu rekao da je »jedini roman na svetu o pakovanju« (kao da je pročitao sve romane ovog svijeta), te nadodao kako mu se pakiranje »učinilo kao dobra metafora za situacije u kojima smo se našli početkom devedesetih«. Drugi roman i povod ovom tekstu, »Split«, istovremeno je proljetos objavljen u Beogradu i Zagrebu te inicijalno promoviran u Splitu, a također se oslanja na globalno metaforički učinak. Naslovni Split tu je konkretni dalmatinski grad koji simbolički povezuje Zagreb i Beograd kao nacionalne metropole Hrvata i Srba, ali ujedno i riječ koja, sukladno svom engleskom značenju, sugerira raskol, rascijep, opet tih istih Hrvata i Srba, dviju osovinskih nacija bivše Jugoslavije, s tim da se ta velika tema pripovjeda kroz filter individualne intimne obiteljske priče o dvojici braće istog oca te različitim majki i gradova, braći koja se nikad nisu vidjela. Ta je pak priča, po autorovim riječima, dijelom autobiografska, odnosno on zaista ima brata u Splitu kojeg nije (bio) video godinama. O čemu se, dakle, u romanu preciznije radi?

Beogradski *copywriter* Miša odluči ući u trag svom tri dana starijem (polu)bratu, Spiličaninu Niki, s kojim dijeli zajedničkog oca, tipičnog strogog, emocionalno škrtog i otuđenog patrijarha Dušana. Miša zna za Niku od svoje desete

godine, ali tek u ranim tridesetima, godinama nakon rata u Hrvatskoj, želja da upozna brata sazre u njemu. Prethodno je pričom o tome kako ima tri dana starijeg brata Hrvata, Miša redovito i lako ubirao seksualne plodove kod mnoštva djevojaka, na koje je ta priča izazivala valjda isti učinak kao dobra reklamna kampanja na kupce, osobito kad je riječ o Mišinoj zagrebačkoj *copywriterskoj* kolegici Renati, kod koje je prvi put djelovala. Nakon neplaniranog upoznavanja s Nikom u Beogradu koji je neočekivano posjetio Mišine roditelje, Miša odlazi u Split kako bi doista upoznao brata, inače donedavnog narkomana koji nakon devetogodišnje ovisnosti pokušava pronaći novi put u kršćanskoj zajednici i vjeri kojoj se iskreno predaje. Miša će u Splitu, međutim, doći do novih spoznaja o Niki i prirodi njihove bratske veze, među ostalim i uz pomoć popularnog hrvatskog pisca Roberta (riječ je o lako prepoznatljivom Renatu Bariću) te hrvatskog književnog urednika Brune (lako prepoznatljivi Krunic Loktar), a u središnji će dalmatinski grad iz Zagreba svratiti i Renata, kako bi Miša mogao ponoviti priču svog oca Dušana te začeti dijete s Hrvaticom. Naposljetku, Miša u katarzičnom zanosu shvaća da mora prihvati oca, dokinuti ponor koji se od njegova ranog djetinjstva ispriječio među njima, ili, ako se on ne može dokinuti, makar iskazati neku dubinsku povezanost, pokazati ljubav.

Otvaranje romana je obećavajuće. Stilski lako i efektno, kroz uglavnom kratke, ritmički odlično posložene rečenice i razigrane dijaloge, Stanković kroz prvi, zagrebački susret ich-pripovjedača i protagonista Miše i strukovne mu kolegice Renate čitatelje uvodi *in medias res*, poslijeg čega slijedi stilski možda još dojmljiviji povratak u Mišinu obiteljsku prošlost, gdje se sažeto, no vrlo reljefno očrtava odrastanje senzibilnog dječaka uz strogog i nepristupačnog oca i blagu

majku. Tih prvih tridesetak stranica doista vrijedi, no nakon njih Stankoviću je ponestalo sape, kao nekom odličnom sprinteru na 100 i 200 metara koji već na najduljoj sprinterskoj dionici od 400 metara počinje gubiti dah, a za srednje pruge, kakvima bi se po današnjim, barem južnoslavenskim kriterijima mogao prispodobiti njegov roman od 170 stranica, definitivno nema ni pluća ni mišića. Kad bi bili predrasudni i zlobni, mogli bismo reći — ništa čudno za jednog *copywritera* čiji je posao smišljanje reklamnih slogana, tj. nečeg što obično ne dostaje ni za haiku pjesmu. I još bismo ga mogli usporediti s francuskim šminkerom Beigbederom, također *copywriterom* koji je poželio biti romanopisem s osloncem u lakovom stilu i podjednako lakim filozofskim pretenzijama. Jer, da, Stanković poput Beigbedera želi spojiti lakoću izraza s važnim idejama, no, nažalost, slično njemu ideje kojima barata uglavnom su tek niz stereotipa. Odnosno, srpski pisac otvara neka bitna pitanja, poput onog o reklo bi se prilično rasprostranjenoj vrsti hedonizma oslonjenoj na intenzivno prakticiranje površnih 'larpurlartističkih' seksualnih odnosa uz nužan bijeg od ljubavi, obaveza koje ona izaziva, ali i plemenitosti i punine koju pruža, međutim i ta zanimljiva pitanja koja načne, među kojima je središnje dakako ono o najbližem krvnom srodstvu lišenom intimnih emotivnih dodira, Stanković ostavlja upravo takvima — tek načetima, i bježi dalje u pričanje priče koja postaje sve nezanimljivija. A sve nezanimljivija je stoga što autor osim središnjeg lika Miše ne uspijeva razradenije profilirati nijedan drugi bitan lik, dakle ni brata Niku (iako mu posvećuje popriličan prostor), ni erotsko-poslovnu poznanicu Renatu (koja je kontraproduktivno marginalizirana), ni oca Dušana, koji ipak zbog toga najmanje pati jer je dovoljno ekspresivan karakter da i bez elaboracije dramaturški i psihološki funkcioniра.

Umjesto ozbiljnije posvećenosti potencijalno zanimljivim likovima, autor čini druge odabire — igralačko skakanje u kratkim scenama i fleš kadrovima od jednog do drugog djevojačkog tijela koje Miša pohodi, skakanje kojem međutim, usprkos razigranosti, nedostaje veće atraktivnosti; potom plasira izraubane ideje o ratu, vjeri i inim projektima kao proizvodima koji se, poput standardne robe, prodaju reklamiranjem odnosno *copywritiranjem*; naposljetku u nedostatku boljih narativnih rješenja poseže za internom pošalicom te u priču ubacuje spomenute već Barićea i Lokotara, pri čemu Barićeva pojava još ima kakvu-takvu dramaturšku opravdanost, no Lokotar, *nota bene* urednik Stankovićeve knjige, tu je samo da bi se napumpao njegov ionako prepregnuti ego. Potencijalno najintriganjnije od tih ne baš sretnih odabira jest priključenje na kršćansku religioznost i neka njezina temeljna uporišta, pa će u romanu biti pogravanja s ocem, sinom i »još jednim sinom« umjesto Duha Svetog, braća će se upoznati u 'Kristovim godinama', a na kraju će se Miša pozivati na ispijanje iz »te čaše«, aludirajući na Kristovu tjeskobu u Getsemanskom vrtu, a sva ta kršćanska popudbina povezuje se sa simboličkim nabojima različite provencijencije. Recimo, odabir nekih imena nije slučajan. Baš kao što Split funkcioniра kao konkretni grad i engleska riječ za raskol, tako se Mišin brat zove Niko, što je istovremeno dobro znano dalmatinsko ime, ali i srpska (a kolokvijalno i hrvatska) varijanta za »nitko« — za onog koji nije, koga nema, koji je ispražnjen od svakog sadržaja. Otac se pak zove Dušan, što se iz specifično srpske perspektive doima dobrim izborom za označavanje ultimativnog patrijarha, s obzirom na najmoćnijeg srpskog vladara, srednjovjekovnog cara Dušana (Silnog), ali je za roman prepun tenzije na relaciji otac — sin zgodno i stoga što su djed i

otac cara Dušana, kraljevi Milutin i Stefan Dečanski, radili jedan drugom o glavi, kao uostalom i sam car i otac mu. Kad u završnom, 'katarzičnom' poglavlju Stanković posegne za svojim forteom, igrom riječi (ovaj put dramatično intoniranom), te kroz Mišin glas efektno zareda tri jednoriječne rečenice: Otac. Ocat. Taoc., onda nije neinteresantno znati da je car Dušan kao dječak, po mišljenju povjesničara, najvjerojatnije bio taocem svog djeda Milutina, koji je time želio spriječiti eventualnu pobunu Dušanova oca Stefana Dečanskog, pa pored metaforičke primjene riječi taoc (otac kao, recimo, taoc vlastite emotivne uskraćenosti), ona može zadobiti i povijesnu referentnost.

Kako je već naznačeno na početku ovog teksta, veliku ulogu u romanu igra i generalni srpsko-hrvatski odnos, gdje je Split nekovrsni posrednik između dva stožera hrvatstva i srpstva, Zagreba i Beograda, a kao svojevrsna duša tog splitskog posredništva pozicioniran je Nogometni klub Hajduk, jedna od nekadašnjih ikona jugoslavenstva, fotografiju čije momčadi iz najslavnijih klupske godine, 70-ih, Miša pronalazi u ispraznjenoj Nikinoj sobi, zbog čega je njezin simbolički potencijal još veći. Pritom se čitatelj može upitati kako to da Miša, *wanna be književnik* s jednim već objavljenim romanom, prepoznaće Blaža Sliškovića i Boru Primorca u dresovima Hajduka, a ne zna tko je Antun Branko Šimić, u čijoj se ulici nalazi stan Nike i njegove majke? Riječ je, dakle, o nekoć sastavnom dijelu jugoslavenske lektire, kanonskom pjesniku hrvatskog modernizma, pa kako je upravo on za Mišu nepoznanica ostaje neobjašnjeno, ali čini se podjednako uvjerljivim kao da neki Mišin književno ambiciozni hrvatski vršnjak nije nikad čuo za Oskara Davića. No možda je Stanković doista u pravu, možda je poezija danas toliko *out*, možda je književnost postala toliko sinonimnom s prozom da romanopisci rođeni na ovim prostorima od druge polovice sedamdesete-

tih nadalje stvarno ne znaju za najveća pjesnička imena susjednih naroda. Budući da je roman osmišljen i kao osvrт na postjugoslavensko povezivanje Hrvata i Srba, osobito onih koji se još sjećaju nekadašnje državne zajednice, čini se da se sugerira kako je u zajedničkom nasljeđu simbolička uloga sporta mnogo veća nego simbolička uloga umjetnosti, iako je u praksi Mišu s Hrvatima, pored ertoških nagnuća njegova oca i njega samog, te poslovnih *copoywriterskih* kontakata, povezala upravo umjetnost, preciznije književno druženje s Barićem alias Robertom i Lokotarom alias Brunom. No kad je prošlost u pitanju, kako vidimo, jedini jugoslavenski brend koji iz nje izranja jest NK Hajduk.

279

U afirmaciji hrvatsko-srpskih spona roman ima i krajnje patetičnih mješta. Stanković kroz Mišina usta progovara kako je »Split oduvek osvajao elegancijom gospodina i šarmom protuve«, kako su »žene lepe«, »zaista lepe«, »kao Beogradanke«, Niko se u tome slaže s Mišom i, naravno, dodaje kako mu se pored Splita i Beograd svida, a Miša onda poantira u ovom slijedu logičnom konkluzijom o Beogradu koji je »ista vrsta mangupa« kojeg titula ne opterećuje i »poreklo mu ne smeta«. Ranije u romanu Beograd je predstavljen kao grad koji se još odupire onima koji su u njega došli da mu ubiju duh, što je još jedan, ovaj put urbanorasistički stereotip za kojim Stanković poseže, i pravo je čudo kako nije povukao paralelu sa Splitom pa za njegovo loše lice okrivio 'Vlaje' — možda ipak nije dovoljno verziran, čak i uz brata Spličanina i Barićeve instrukcije. Zanimljivo je da usprkos afirmativnog pogleda na hrvatsko-srpski kompleks, roman unosi sumnju u to da je Niko Mišin (polu)brat, na kraju se čak eksplicitno pokaže da nije (iako to nije egzaktно utvrđeno), da je 'podvaljivanje' Nike za Dušanova sina bila 'tipična ženska' strategija Nikine majke, koju će po-

noviti, čini se, i Renata s Mišom. Osim što se iz ovakve povijesno ponavljajuće konstrukcije može, čini se, nazrijeti stanovita doza mizoginije, zanimljivije je stvari promotriti na nacionalno–ideološkoj razini. Naime, kako su i Nikina majka i Renata Hrvatice koje 'hvataju' Srbe (Dušana i Mišu), žele ih za očeve svoje djece, roman se (s obzirom da individualnu priču očito korišti u globalno metaforičke svrhe) otkriva kao pomalo shizofren: Srbi i Hrvati međusobno su si dobri, ali ipak nisu braća, iako Hrvati, koje ovdje predstavljaju Hrvatice moguće željne mitskog srpskog mužjaka, iz nekih svojih razloga Srbima podmeću da jesu. Iz ovog bi se dao iščitati (kritički) komentar hrvatskog autorstva prvobitne jugoslavenske (ilirske) ideje, ali i pitanje želi li Stanković reći da Hrvati opet Srbima spremaju neku pseudobratsku postjugoslavensku kašu? Kao i sve ostalo kod ovog autora, to pitanje ostaje tek načeto, ali svjedoči o tome da roman o kojem je riječ nije baš sasvim bezazlen u slojevima koji bi se mogli nazvati prokrijumčarenima ispod stilske lakoće i bombastične lacanovske šablone o Imenu odnosno Zakonu Oca, koju Stanković na manje eksplicitan način gura u prvi plan kad sam govorim o svom djelu, i čijim dramatično–mističkim, a neki su rekli i patetičnim tretmanom u ranije spominjanom katarzičnom završnom poglavljju od jednom prevodi svoj roman iz lepršavog modusa s 'ozbilnjim' podtekstom u otvoreno 'visoki' poetični diskurs, koji se u kontekstu cjeline doima pomalo ili podosta iznudenim.

Nakon svega izrečenog ostaje najkraće rezimirati da je »Split« uradak stilski djelomično (vrlo) nadarena autora, no i roman koji dosta slabo stoji s elaboriranjem karaktera, zanimljivošću i slojevitostu naracije, koji se prečesto utječe idejnim stereotipima, a ostavlja posve nedorečenim cijeli niz potencijalno intrigantnih motiva, da bi naposljetku u njemu bilo moguće prepoznati i neke diskutabilne

ideo–političke sugestije. Reklamno razvijani sasvim u maniri svog urednika Lokotara, Slavoljub Stanković i njegov »Split« stvarnom su kvalitetom jako daleko od najboljih susjedskih u nas izvorno objavljenih književnih radova, na čelu s još uvijek nenadmašenim »Šumskim duhom« Gorana Samardžića.

DAMIR RADIĆ

Apokalipsa kao ideologem

Andrej Nikolaidis: *Homo Sucker: Poetika apokalipse*. Algoritam, Zagreb, 2010.

Od koga najprije učimo filozofiju? Naravno, od Grka.

Civilizacija koju nazivamo Zapadnom svoje korijene ima na atičkom polootoku, a kojeg je šire okružje veliki Balkan.

E sad... ovaj će Balkan poslužiti i kao prirodno stanište i ukorijenjenost temata kojima se u svojoj knjizi *Homo Sucker* bavi Andrej Nikolaidis.

Ali ne samo Balkan. Predmet opservacije posloženih u tiskovinu pod, gore navedenim, parafraziranim Agambenovim naslovom bit će cijeli univerzum.

Pače, dovršetak cijelog tog Univerzuma. Dakle, *Apokalipsa* sâma.

Poetika apokalipse (kako glasi podnaslov ove esejičke knjige) nešto je od glokalnog značenja. Iako smještena u nedogledivu, apokaliptičku budućnost, ona nas zanima *hic et nunc* — sada i ovdje.

Nikolaides je crnogorski pisac dobro poznat u ovdašnjim literarnim krugovima.

No, ne samo u literarnim. Njegov je intelektualni habitus mnogo širi.

Shodno postmodernom miješanju žanrova i poststrukturalističkom odricanju od stroge pozicije autorstva — no bez odričanja autorskog subjekta! — Nikolaides se u svojim teorijskim tekstovima poodavno služi svim raspoloživim diskursima.

Filozofski, teorijski, nadasve eseistički diskurs sretno se isprepliću s beletrističkim. Takav je slučaj i u *Homo Suckeru*.

Ipak, *nota bene*, ova je knjiga njegov prvi kompletni izlet u teorijsku cjelinu, tako da su literarne digresije ostale u ovome djelu upravo to — digresije.

Dakle, pišući roman *Dolazak*, Nikolaides je odlučio iskoristiti svoje višemjesečno istraživanje problematike Apokalipse kako bi ga zaokružio filozofsko-teorijskim *esejom*. Jedan Grk, u tome će poticaj, nagovor na filozofiju (*Protreptikos!*) imati od jednog Slovence i, barem, dvojice Hrvata.

U tome se sastoji i inverzija spomenuta na početku napisa.

Crnogorski Grk — rođen u Sarajevu — svoje će balkansko putešestvije mudro poduzeti na teorijskim stazama i »bogazama« utrtim od Žarka Paića i Slavoja Žižeka, a na nagovor Srećka Horvata. (Svjetski su mu teorijski autoriteti pritom još trojica Francuza: Alain Badiou, Jacques Rancière i Jacques Lacan.)

Kako je složena sama knjiga?

Nakon uvodne napomene i literarnog Intra slijedi poglavlje o Apokalipsi, »Kako se kalio Kristov čelik«. Ponajvećma slijedeći istraživanja Gerarda Haddada iz djela *Biblioklasti: Mesija i autodafe*, Nikolaides slaže svoj patchwork historijskih primjera arheologije apokalipse. Pritom se radi o arheologiji u »fukoovskom« smislu... bez mnoga faktografije, ali s puno apokrifnosti!

Od milenarističkog fanatizma brazilskih Canudos, do Müntzerove teologije, što je inkorporira i Marxovo revolucionarno učenje, nižu se tragička, ali i groteskno-smiješna zbivanja koja obilježuju povijest ljudskih čežnji i iščekivanja Mesije.

U svemu tome, Nikolaidesov je jezik ambivalentan. S jedne strane, kao da se tekst ispisuje sâm, a s druge, upadi autorskog subjekta snažno boje rečenice.

Ova stilска osobina karakterizirat će i preostala dva poglavlja knjige.

U zaključku apokaliptičkog poglavlja iscrtava se i osebujna »metafizika banalnosti«. Ona će vrhuniti u supostavljanju Đavla i Boga: »od prvoga tražiš (i dobijaš moć, od drugoga tražiš milost« (42). No, između njih proviruje figura Čovjeka. Grijesnog i niskog, no istodobno jedinog koji nam preostaje.

Tim će čovjekom biti i poantirana knjiga u svom lucidnom (luciferskom) finalu!

Već spomenuta nadahnuća za teorijsko-filozofijski diskurs *Homo Sucker* razvija u sljedećem poglavlju: »Badiou, Paić, Žižek: revolucija koja ne teče«.

Naslov, naravno, treba shvatiti doslovno! Ideološki potpuri što su ga svi, koji su u odrastali u socijalističkoj Jugoslaviji, usvajali kroz glasove »Otaca revolucije« bio je trockistički. Naime, baš »(permanentna) revolucija koja teče«.

Nasuprot tomu, teorijska i psihoanalitička inspiracija Nikolaidesu u ovome odjeljku, ponajprije biva eponimni *Zaokret* (2009.), kakvog definira Žarko Paić.

Iako nema izgleda za revoluciju kao realitet u danim globalnim okolnostima, ne smijemo prestati razmišljati, ali i djelovati prema njezinim načelima.

Jer, što nam drugo preostaje? Ljudska prava, demokracija, tolerancija...?

Svi su se ovi termini preobrazili u svoje ciničke krinke pod utjecajem jedine

stvarne moći koja upravlja današnjim multikulturalnim svijetom — Kapitala.

Stoga su i sva razmatranja u srednjem poglavlju knjige pod utjecajem osebujne eseističko-teorijske **dekonstrukcije** ideologema koji čine takav svijet.

Ekološki se diskurs pokazuje duboko ideologiziranim, ali i nemoćnim. Jednako tako, i onaj evolucionistički koji hipostazira bespoštenu prirodnu borbu svih protiv sviju, ali i koji idealizira tzv. »prirodni sklad«.

U takvome okružju, *cinički*, pronalazi se najnoviji Mesija.

Medijski Mesija globalnog karaktera postaje — Barack Obama.

Naime, što?

Iako se Obama svojim riječima uopće ne distancira od gnusnih hegemonijalnih američkih ratova protiv Iraka i Afganistana — on dobiva Nobelovu nagradu za mir!

Cinizam sadržan u medijskim kampanjama koje drže Obamu novim Mesijom, signum je svijeta u kojemu *Homo Sucker* — dakle, onaj koji je »popušio« — biva tematiziran od *Homo Sachera*.

(Iako se to na stranicama knjige ne objašnjava, čini se da je taj više vezan uz *Sacher-tortu* negoli uz, nekoć, basista Haustora!)

Tematiziranje medijskog diskursa o Obami kao Mesiji, Nikolaidis efektno protira u zaključku istoimenog pasusa.

Naime, pod utjecajem lacanovskih trijada, on uspoređuje tri posljednja američka predsjednika. Clinton bi tu igrao ulogu *simboličkog*, jer je u njegovo doba čistoća i sigurnost poretka još nevinu prijateljala uz demokraciju; Bush Jr. bio bi utjelovljenje onog *realnog*, zbog toga što su u njegovu primitivizmu skinuti svi velovi oko širenja tog ideologema »ognjem i mačem« bez skrupula; konačno, Obama predstavlja »veliki povratak *imaginarnog* u politiku«, kao snolika fantazma koja predstavlja nastavak tzv. »američkog sna« kroz *iluziju* da je doista nemoguće zami-

sliti neki dugi svijet od onoga u kojemu će se jedino Demokracija (čitaj: Kapital), uvijek iznova, poput Feniksa, rađati iz svog pepela.

Izuzetno poglavlje u ovoj cjelini predstavlja dio o »onima koji su ekstremno umjereni«, a koji znači teorijsko »ruženje demokracije« (83–97). Kroz badiouovski i rancièreovski diskurs, ponovno se ističe tekst sám koji, eseistički tečno, razgrajuje tematizirane ideologeme.

Konzumeristička ideologija ispraznila je ljudskost sâmu, a kojoj će se *Homo Sucker* vratiti na samome kraju, povodom jednog kino-blockbusta.

Iza praznih lica konzumenata, kezi se jedino i tek roba, njezina marka, tradicija i jedinstvena prepoznatljivost. O čovjeku ovdje Nikolaidis zbori poetski: »Pogledajte: tako mnogo svijeta s pravom glasa, s najmodernijim osobnim ispravama, onima s biometrijskim podacima. Pogledajte dobro: tamo nema nikoga« (97).

Jedna mi asocijacija namah pada na pamet.

Kraj von Trierova filma *Antikrist* (2010.) nosi istu poruku. Tamo, naime, gomile žena bez lica opsjedaju Willema Defoea. Ako zanemarimo stanovitu mizoginičnost istog predloška, ostaje konzumerizam, što ga — žalim, feministi! — predstavljaju osobe ženskog roda, tragači za boljom »maskom za lice«!

Ultimativna, treća cjelina knjige nosi naslov »Burn, Hollywood, Burn!«. Zašto upravo ovu cjelinu držim ultimativnom?

Najprije, stoga što je posljednja, odnosno zaključujuća u *Homo Suckeru*!

No, ne manje važnijom držim je zbog toga što se ovdje teorijski diskurs rasprostro tik do iščitavanja značenja eminentne umjetnosti naše epohe — kinematografije. Slično kao što to u ovdanjem okružju vrlo uspješno prakticira

Srećko Horvat, a u nešto širim razmjerima, naravno, i Slavoj Žižek, Nikolaidis razmatra koliko suvremenih holivudskih film reprezentira globalno stanje svijesti.

Koliko se iz najveće svjetske kinematografije mogu iscrpati i koordinate našeg, visoko tehnologiziranog univerzuma radi navlastita sebeosvješćivanja?

U ovom kontekstu mora se spomenuti da je na tom planu — dakle, iščitavanja značenja novoholivudske produkcije — sjajne analize već dala i Mima Simić u svojoj knjizi *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova*.

Čak se i dva ista filma nalaze na listi Nikolaidisa i Simičke.

Tako se Bloomkampov *District 9* te *Vitez tame* Christophera Nolana pojavljuju kao primjeri dominantne ideologizacije medijskog prostora u smjeru iskaza naznačenog kao »... i laž će vas osloboediti« (127).

No ono što je posebično i navlastito u *Homo Suckeru* jest stav ove knjige o Prirodi. Prirodu (ne slučajno ovdje ispisano s velikim **P**), naime, Nikolaidis drži mitiskim instrumentom što ga vladajući nastoje ideologizirati.

I to, u koju svrhu?

U svrhu sebeistrebljenja!

Naime, ideologizirajući Prirodu kao beskonačnu i vječnu ravnotežu i »neiskvarenih« poredak — a sve naspram iskvarenosti tehnologiziranog, kapitalističkog svijeta — mandarini novog svjetskog poretku, čak i u umjetnosti nastoje apokaliptički proizvesti svojevrsni *autodafé*.

Primjer tog diskursa što ga Nikolaidis tematizira jest *Avatar* Jamesa Camerona. Ovaj mega-blockbuster, naime, sublimat je upravo ove ideologije.

Jer, zastupajući tezu da *čovjek treba propasti, a visokotehnologizirani, a istodobno prirodni Avatari opstati*, autor se ovog ultra-komercijalnog mega-spektakla svrstava na stranu gorespomenutih teorija o »nevinoj Prirodi«.

Naravno, naspram iskvarene Kulture i Čovjeka kao takvog.

I dok je kod Nikolaidisa svakako paradigmatskog teoretičara, Žarka Paića, Kultura predmet sveobuhvatne kritike — što je upravo sadržano u naslovu *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija* (2006.) — kod autora studije *Homo Sucker* naglasak je stavljen na sveopću ideologiziranost ekološkog pojma Prirode. Ovaj će new-ageistički stav Nikolaidis dekonstruirati cijelom knjigom.

Utječući se Lacanu, preobrće se i klasični Nietzscheov stav, u onaj »Bog je nesvjestan«.

Jednako tako, i »čovjek je nesvjetan« (145).

Što drugo стоји iza ideologema propovijedanog u *Avataru* osim mizantropije?

»Svođenje čovjeka na životinju koja govori, na biostroj USB pupčanom vrpcom vezan za Majku Prirodu« (145).

Da ponovno ovdje spomenem von Trierova *Antikrista* kao antitezu *Avataru*.

Na jednome se mjestu tamo kaže: »Priroda je Sotonina crkva«. Iako autor *Antikrista* mizogino spaja prirodnii princip sa ženskim rodom, ovaj je stav znatno bliži Nikolaidisovu!

Naspram Cameronovih eko-tehnoloških poruka — koje, ustvari, ništa ne oduzimaju od opstojnosti Kapitala kao takovog — *Homo Sucker* izrijekom, svim srcem, ostaje »uz odvratne, pohlepne, korumpirane, u sebi rascijepljene ljude« (145). Poetika apokalipse, čekajući Mesiju, u sebi čuva revolucionarni impuls.

I to unatoč tomu što je to »revolucija koja ne teče«!

Upravo iz »slaboga bitka« (Vattimo) tog malenog i povredivog čovjeka izvire nada. Ako već ne u krvave preobražaje, a ono u »ljudsko, odveć ljudsko«.

U intelektualnoj javnosti ovdašnjih prostora Andrej Nikolaidis postao je poznat po polemici, a onda i sudskej parnici s Emirom Kusturicom. Naime, ovaj potonji — i ne samo za Nikolaidisa — predstavlja si- gnum, zapravo *synthome* mnogočeg negativnog na ex-YU sceni.

Za razliku od crnogorskog književnika i filmskog kritičara, Emira Kusturicu drži(m) značajnim filmskim autorom, a čija se umjetnička važnost može apstrahirati od nekih redateljevih nakaradnih političkih bulažnjenja.

Dakle, nisam uvijek nedvosmisleno i *a priori* Nikolaidisova intelektualnog svjetonazora. (I sam pokušavam biti filmskim kritičarem, ali i ponešto teorijski reći o svijetu kojeg nastanjujemo.)

Unatoč tomu, pojavljivanje knjige *Homo Sucker* držim izuzetnim kulturnoškim događajem na ovim prostorima.

Možda, značajnijim i od prijevoda Agambenova *Homo sacra*.

Zašto?

Tekst kao da ispisuje samoga sebe, a istodobno progovara i jasni autorski subjekt.

Može li se više tražiti od jedne eseističke knjige?

MARIJAN KRIVAK

Tinov povratak u Beograd

Nedeljko Ješić: *Tin Ujević i Beograd*. Službeni glasnik, Beograd, 2009.

Pišući o polemikama Tina Ujevića i Rake Drainca, Ante Stamać, daleke 1989. godine, govori o Ujevićevom dvojstvu (produktivnoj i rušilačkoj naravi) i o svim posledicama koje to dvojstvo ima na Ujevićevu književnost — i kaže da bi u tom svetu valjalo tumačiti i Tinov odlazak iz Beograda. I dodaje: »Ali, sve bi to imao biti posao kakva pozitivistički raspoloženijeg istraživača.«

Kao da je ova rečenica najbolji uvod u knjigu koja se nalazi pred nama. (Očito je da se takav istraživač pojавio.)

Knjiga Nedeljka Ješića *Tin Ujević i Beograd* prošla je gotovo nezapaženo, a pisana je tako da zasluzuće čitanje i onih koji vole Tina Ujevića i ključne godine srpske avangarde, ali i onih koji vole dobro napisanu (u ovom slučaju: i zanimljivu) knjigu. Ponavljam da je naslov knjige *Tin Ujević i Beograd*, a ne *Tin Ujević u Beogradu*. (To bi stalno trebalo imati u vidu.) Jer, ovde je opisano i ono što prethodi Tinovim dolascima u Beograd, kao i ono kako je Beograd gledao na Tina (i Tin na Beograd) posle razilažnja. A prošao je Tin neobičan put: od Hrvata, preko Jugoslovena, Srbinu, Crnogorca do Irca i šta sve nije bio u trenucima kada bi rušilačka narav prevladala — da se poslužimo podelom s početka teksta.

Ako bismo hteli u jednoj rečenici da prikažemo odnos Beograda prema Tinu, onda bismo morali upotrebiti neprimerenu reč kada je Tin u pitanju — ali druge reči za to nemamo. Naime, Beograd je

Tina razmazio! (Tin nije tražio mnogo — otuda je ta reč neprimerena.) Jer, kada je Tin imao gde da spava i nešto da pojede i još više popije (uz neizbežne cigarete) nije pomislio na rad! A Beograd mu je, uz sve to, davao i publiku. (Bilo je egzibicionizma u Tinovom ponašanju.)

Tek kada mu je sve to izmicalo iz ruku, on bi se prihvatio posla. Odlazak iz Beograda, da pojednostavimo, bio je spas za pisca!

Ali, vratimo se »pozitivistički raspoloženom istraživaču«. Kao da bi se moglo govoriti o urođenoj akribičnosti Nedeljka Ješića. Prikazao sam s velikim zadovoljstvom Ješićevu knjigu o mladom Crnjanskom. (*Mladi Crnjanski*, Beograd, 2004.) Prepoznajem tog Ješića i u ovoj knjizi. Podsetiće da je Nedeljko Ješić tražio ono što se previđalo, zaboravljalo ili je bilo pogrešno napisano, pa se posle, bez proveravanja, prepisivalo u nedogled... Ukazaću ponovo i na dugotrajno i strpljivo kopanje, na traženje detalja i malih tajni... Naravno da takav način pisanja istovremeno znači i polemiku s prethodnim istraživačima... A posebno sam istakao dokazni postupak Nedeljka Ješića i uvlačenje čitaoca u priču — iz koje je teško izići. (Progovoriću kasnije i o pristrasnosti našeg istraživača.)

Ovo nije knjiga o poeziji Tina Ujevića — mada onaj koji piše o Tinu razlikuje dobru od loše Tinove pesme. (I ne samo to: u stanju je da prepozna i »plagijat«, kao i da uoči parodije na Tinove pesme!) Ovde se polazi od toga da je Tin veliki pesnik i to se ne dovodi u pitanje. U ovoj knjizi, koja je nadasve precizna, autor ne skreće s teme. Rekao sam već da volim dokazni postupak Nedeljka Ješića — dakle, svaka se reč obrne, svako se svedočanstvo proveri, uporede se različita sećanja, zaviri se u dokument (i taj dokument se ponekad doveđe u pitanje)... A sve to je bogato »ilustrovano«, s dosta citata. (Zna Ješić da postoje retki listovi štampani u malom tiražu i otuda citira, ponekad, čita-

ve tekstove.) Zna Nedeljko Ješić da postoji i nešto što je senzacionalizam u pisanju štampe, zna da postoje usmene, urbane, legende... Sve to dolazi pred čitaocu jednim lepim redom, zanimljivo komponovano, pitko za čitanje...

U pet jasnih i preglednih poglavlja Nedeljko Ješić je rasporedio građu. Prvo, možda i najneobičnije (po neočekivanim podacima) jeste poglavlje »O Tinu Ujeviću pre nego što je postao Beogradanin«. (Robijanja Tina Ujevića, odlazak u legiju stranaca, traženje životnog uporišta, promena državljanstva, gladovanje u Parizu, objavlјivanje »Svakidašnje jadikovke« u krfskom *Zabavniku*, alkoholizam — sve u svemu biografija koje se ne bi postideo nijedan pustolov.) Potom ide deo »Ujević u Beogradu — prvih šest godina 1920–1925«. (Uzgred, to su po Gojku Tešiću i središnje godine srpske avangarde; a ovo je, u svakom slučaju, središnji deo ove knjige.) Treće poglavlje ima naslov »Policija proteruje Ujevića iz Beograda«. (U podnaslovu piše: »Oštari protesti u štampi«. Ovo je deo koji je možda s najviše pukotina. Jer, policijski su izveštaji često »nepotpuni«. A ne beži Nedeljko Ješić ni od tih dokumenata). Naslov četvrtog poglavlja glasi: »Ujević ponovo u Beogradu (kraj jula 1926 — sredina novembra 1929)«. Opisao je, naravno Nedeljko Ješić i Tinov povratak, preciznije popisao varijante Tinovog povrata u Beograd s beogradskim fudbalskim navijačima; ali, nije propustio da nam zabeleži i rezultat utakmice između beogradskog i zagrebačkog tima. Na kraju, u poslednjem poglavlju »Ujevićeve veze sa Beogradom posle 1929. godine« imamo podnaslov u sadržaju: »Čim se izmakao iz Beograda, počeo je ponovo da piše«.

Dakle, iz samog sadržaja vidi se kako je ova knjiga komponovana. Priča o Beogradu i o Tinovim boemskim daniма, o legendama, anegdotama vezanim za njega, proveravana je, moramo to da

ponovimo, iz više uglova: iz ugla verovatnog, iz Tinovog položaja u Beogradu, iz ugla tadašnje štampe, iz ugla dokumenata, iz ugla učesnika i njihovih kasnijih svedočanstava... Sam dolazak Tina Ujevića u Beograd ima najmanje dve verzije. A uz sve to ide i Tinovo sećanje koje unosi potmetnju.

Ima dosta praznina u Tinovom sećanju i s tim prazninama se nosi Nedeljko Ješić — imam osećaj da je pišući ovu knjigu imao čitav niz fascikli s »ocenama« važnosti dokumenata... Među ona manje uverljiva stavljao je, čini mi se, Tinova sećanja. (Uzgred, kada je Tin u pitanju, ni pisma nisu uvek autentično svedočanstvo.)

Nekoliko junaka se tu nametnulo: od neizbežnog Rake Drainca, preko Vinavera, Josipa Milačića, Gustava Krkleca, te čitavog niza ljudi koji su pokušavali da pomognu Tinu (Svetislav Cvijanović, Milan Jovanović Stoimirović, Joe Matošić, Aleksandar Vučo), pa do potpuno nepoznatih likova, kao što je Ivan Mitković, na primer, koga je sačuvao upravo Ješić. (A kako ovi ne pomenuti Moni de Bulija koji je, općinjen Tinom, zabeležio kako Tin nikada nije izgovorio nijednu banalnost...)

Ovoj knjizi unekoliko pomažu i *Sabran deli* Rake Drainca, koja je 1998. priredio Gojko Tešić. Naime, objavio je Gojko Tešić u okviru pomenutih *Sabranih deli* i Drainčev »otkriveni« roman *Plamen u pustinji* — u kojem je jedan od junaka i Tin Ujević. Da li je potrebno da kažemo da je taj roman otkrio Nedeljko Ješić? Uzgred, Tin je junak i u romanu *Terazije* Boška Tokina.

Naravno, dao bi se iz ove knjige napraviti i lep izbor anegdota o Tinu. Od toga kako su ga prijatelji primorali da plati večeru, pa do njegovih nadmudrivalja s Draincem. Teško je dočarati atmosferu koja daje smisao anegdoti, ali zabeležićemo ipak jednu. Kad Drainac kaže Ujeviću da mu uz ime Avgust nedostaje samo ono glupi, Tin odgovara da Raki ne-

dostaje samo Avgust! (Da i ne pominjemo peckanja s Vinaverom.)

Ali, da ne bude zabune. Nije ovo romansirana biografija Tina boema (mada je jednim delom i to), već je ovo knjiga o pesniku Tinu. Sve vreme je Tin povezan sa svojim delom: govori se o sudbini njegovih rukopisa, precizno je popisana rečepcija njegovog dela. (Svi važniji kritičari s poštovanjem pišu o Tinu.) Postoji u ovoj knjizi ono što se najšire shvata kao naučna aparatura...

Može se progovoriti i o pritajenom moralističkom tonu u pisanju Nedeljka Ješića. (Ili to nazvati pristrasnošću?) Ako je pišući o mladom Crnjanskom bio protiv Crnjanskog prekomernog novinarskog i svakog drugog rada, a zapostavljanja literature; ovde je takođe (iako to nigde eksplicitno ne kaže) na strani literature Tina Ujevića, a protiv Tinovog besposličarenja. (Naime, Tin je u Beogradu vrlo malo pisao!) A privid Tinovog neprekidnog literarnog prisustva Nedeljko Ješić ume da razbijje. Bez obzira na to što Tin objavljuje dve knjige poezije u Beogradu (obe je doneo u Beograd); što je saradnik *Almanaha* posvećenog Branku Radičeviću, što je član beogradske literarne zajednice Alpha, što su mu nadrealisti posvetili čitav broj časopisa *Svedočanstva*; što mu se pesme preštampavaju — Tin je u Beogradu uglavnom lenčario; preciznije, imao je stvaralačke krize. A te krize su bile duže nego što se to do ove knjige mislilo! Te krize je precizno zabeležio upravo Ješić. (Ješić voli ovog »kralja boema« tek kad skine krunu i počne da piše.)

Ne znam kako da upakujem u ovaj tekst jednu ispravku. Naime, reč je o autorskom honoraru koji je Tin tražio i dobio za objavljen prilog u jednoj antologiji... Ješić kaže da to nije bila praksa. Moram ga unekoliko ispraviti. Jer, imao sam u rukama prepisku Milete Jakšića i video da su između dva rata izdavači tražili dozvolu za ponovno objavljivanje

pesama u antologiji i plaćali honorar. (Konkretno u Miletinom slučaju reč je o petom izdanju Popovićeve *Antologije novije srpske lirike* — bez obzira na prethodna pristajanja!) Danas to izgleda nestvarno.

Na kraju da iznesem i jedan neobičan predlog. Neka mi oproste svi čuvari cirilice, ali ovu knjigu je trebalo štampati latinicom. Stvar je jednostavna — srpska čitalačka publika čita i latinicu; a čini mi se da ova knjiga ima šta da kaže i onoj publići koja ne čita cirilicu. (Preko Tinovih deset beogradskih godina se, kaže to Ješić u uvodu, preletelo, a Tin je u Beogradu bio ne samo pesnik, već i nacionalni borac, prevodilac, ali i neko ko je originalno pisao o srpskoj i hrvatskoj književnosti — bez obzira na to da li se uvek slažemo s Tinovim vrednosnim sudovima.)

Dalje, neka mi sad Ješić oprosti, čak i da je ova knjiga štampana jekavicom, ne bi izgubila ništa od svoje zanimljivosti, a opet bismo je razumeli i čitali s pažnjom.

Ali, ono što se nikako ne sme raditi, to je da se na jekavicu »prevode« one Tinove pesme koje je napisao ekavicom... (To čak ne bih ni objasnjavao!) A baš ova knjiga je pokazala da se to radilo s Tinovim pesmama (što je žalosno), ali i s Tinovim pismima (što je smešno)... I to baš u Tinovim sabranim delima! No, osuđen je Nedeljko Ješić, nagovestili smo to već, na rat s priredivačima sabranih dela.

Tin Ujević, kao i Matoš uostalom, pripada i srpskoj i hrvatskoj književnosti, i rasprava o tome kome »više« pripada (jer, kako drugačije shvatiti rat ekavice i jekavice preko Tina) — liči na to da čovek krade sam od sebe. (Naravno da je tu sliku »samokrađe« teško i zamisliti.)

Nedeljko Ješić tu grešku nije napravio — nije se obazirao na to da li čitaoci znaju cirilicu ili ne...

MILIVOJ NENIN