

KNJIŽEVNA REPUBLIKA

ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

KLOPKA ZA USPOMENE

Dimitrije Popović: Emil Cioran, 3
Zdravko Zima: Dnevnik, 41

POEZIJA U PRIJEVODU

Ciril Bergles (1934. — 2013.): Između anđela i vampira, 71

ANTE ARMANINI (priredio Nikola Petković)

Sibila Petlevski: Armaninijeva filozofska dramaturgija: odgovorno čitanje rukopisa u nastajanju, 87

Katarina Peović Vuković: Ante Armanini: *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman*, 92

Zvonimir Mrkonjić: Ante Armanini i varaždinski HNK, 99

Cvjetko Milanja: Pitanje strukturiranja, 103

Boris Gregorić: Ante Armanini ili jedno literarno putovanje na kraj noći..., 107

Ivo Runtić: Nad grobnicom riječi, 110

NOVA PROZA

Rade Jarak: Emigrantska pjesma, 115

Rosie Kugli: Doktorica, 123

GODIŠTE XIII

Zagreb, siječanj–ožujak 2015. Broj 1–3



W. G. SEBALD

Žarko Paić: Kako zazidati prazninu: Apokalipsa — melankolija — arhiv u djelu W. G. Sebalda, 129

Anne Fuchs: 'Fantomski tragovi': Uz poetiku sjećanja W. G. Sebalda u romanu *Austerlitz*, 151

Elias Zimmemann: Babilonska knjižnica W. G. Sebalda, 166

Ursula Renner: Tekstovno-slikovne meditacije o 'vremenu' u romanu *Austerlitz* W. G. Sebalda, 184

KRITIKA

Nikica Mihaljević: »Nada svakako postoji«
(Viktor Žmegač *Europa x 10*), 202

Lidija Vukčević: Udaljavanje ili iščezavanje vremena?
(Mirko Kovač: *Vrijeme koje se udaljava*), 204

Kristina Špiranec: Odmrznuti, procijediti, pozlatiti
(Branislav Glumac: *Cjediljka za perfekt*), 208

Damir Radić: Inovativni eksperimentalni roman
(Natalija Grgorinić i Ognjen Rađen, *Putanje*), 210

Nikica Mihaljević: Iznenadjuće socijalno angažirani tekst
(Julie Otsuka: *Buddha u potkrovju*), 214



Dimitrije Popović

Emil Cioran

Ili dug »Kratkom pregledu obožavanja«

3

Je li moj susret s Emilom Cioranom, »najvećim filozofom ništavila XX. stoljeća«, u njegovoj čuvenoj mansardi u Parizu 1989. godine bio na određen način odavno pripreman? Je li bio nagovještavan logikom onog višeg, metafizičkog reda, onim tajnim zakonitostima unutarnjeg iskustva što se stječe i produbljuje literaturom i umjetnosti, što se ponekad u takozvanoj običnoj stvarnosti ispoljava kao »slučajan splet okolnosti«? Da bi se dao potvrđan odgovor na ova kvo pitanje, da bi se njegov mistični ton rasvijetlio konkretnim i adekvatnim primjerima, neophodan je sažet uvod.

U gimnazijskim danima moje mladosti utjecaj literature bio je za mene od velikog, gotovo presudnog značaja. Djela Lautréamonta, Rimbauda i Kafke ostavila su dubok trag na senzibilitet moga bića. Sa zanosom i svojevrsnom radosti otkrića, u najsloženijem smislu ove riječi, čitao sam Lautréamonta »Maldororova pjevanja«. Bila su to svojevrsna evangelja onirizma. Svijet žestokih prizora, maštovitih metamorfoza, bizarnih surovosti i zavodljive mizantropije izražen atraktivnim stilom mladog buntovnog pjesnika.

Pod pojmom utjecaja u literaturi i umjetnosti uopće, ne podrazumijevam nešto što bi me učinilo drugačijim od onoga kakav jesam, od onoga što jesam. Utjecaj nekog literarnog djela, neke slike ili skulpture omogućava i čini, prije svega, da otkrijem, da prepoznam onaj dio sebe, svoga senzibiliteta kojeg do tada nisam bio svjestan. Tako se posrednim putem uspostavlja osviještenost bića. To je neka vrsta intimnog duhovnog iniciranja u dotad neotkriveni vlastiti svijet.

Suštinski značaj koji je u tom smislu imala Lautréamontova literatura upravo se odnosi na oslobođanje onog karaktera moga kreativnog bića koji se ispoljava kroz nadrealističku poetiku izraza, afiniteta za onostranim, iracionalnim, bizarnim, nesvjesnim...

Lautréamontova rečenica iz Prvog pjevanja »Maldororovih pjevanja« »... ti imaš nadčovječansko lice; tužno kao svemir, lijepo kao samoubojstvo« ili one rečenice iz Šestog pjevanja iste knjige »Lijep kao sposobnost skupljanja kandži u ptica grabljivica, ili kao neodređenost mišićnih pokreta na ožiljcima mekih dijelova u predjelu donjeg vrata; a naročito kao slučajan susret kišobrana i šivaće mašine na operacionom stolu« bile su toliko važne, toliko nadahnjujuće i intelektualno provokativne, isto koliko i neka djela iz klasične, odnosno moderne likovne umjetnosti koje su zaokupljale moju pažnju.

Bizarne Lautréamontove metafore otkrivale su svjetove novih poetskih slika, svjetove stvari u drugačijem, novom poretku, u kojem, u tim novim odnosima, nekonvencionalnim, stvari poprimaju nova značenja, dobijaju novi smisao i na određeni način same sebe mijenjaju.

Volio sam također i Rimbaudov »Boravak u paklu«, »Iluminacije«, »Pustinje ljubavi« i znao nekoliko njegovih pjesama napamet. Još pamtim stihove iz »Ofelije«, »bijele Ofelije poput krupnog krina«:

4

Već tisuću ljeta s duge rijeke crne
Ona sablast bijela, budi bol i strah,
I ludost joj ljupka, kada veče trne,
Šapuće romansu kroz lahorov dah.

Kafkin je »Preobražaj« svojom logikom bizarne stvarnosti toliko djelovao na moj senzibilitet da sam nakon čitanja ove pripovijetke, zadivljen njenim sižeom, uradio jedan akvarelirani crtež. Namjerno ga nisam naslovio po imenu glavnog lika, trgovackog putnika Gregora Samse, koji se jednog jutra probudio kao insekt. Crtež sam naslovio »Kafka«. »Preobražaj« sam smatrao nekom vrtom piščeva metafizičkog portreta. Na tom crtežu jedan krupni tamni insekt prolazi noću ulicom pored zatvorenih vrata nečijeg ogradenog vrta.

Uz ova tri navedena pisca koje smatram najbitnijim za moje formativne godine volio sam i Novalisove »Himne noći«, »Morekaze« (»Amers«) Saint-John Percea, »Idiota« Dostojevskog, naročito zbog onog opisa Holbeinove slike »Mrtvi Krist« i one odrubljene glave u kojoj, dok se kotrlja, možda, nakratko još živi misao.

Premda sam se u to doba kao dvadesetogodišnjak intenzivno bavio crtanjem, slikanjem, pravljenjem kolaža, asambleza i objekata, mnogi su od tih ranih radova bili najviše inspirirani Lautréamontovim »Maldororovim pjevanjima«. Povjesničar umjetnosti i pjesnik Mladen Lompar, koji je s kolegom Milanom Marovićem priredio moju prvu samostalnu izložbu u Plavom dvorcu na Cetinju 1974. godine, video je u tim crtežima i kolažima duh »ukletog pjesnika«.

Želio sam (parafrazirajući jednu Lautréamontovu misao što se odnosi na njegovu poeziju) raditi slike »mokre od čame, slike truleži, slike razvrata, negacije i smrti«.

Još od ranih dana moga djetinjstva zaokupljale su me misli o smrti. Ponekad sam odlazak na spavanje doživljavao kao odlazak u smrt. U spavanju sam prestajao biti svjestan sebe. Budenje tada nisam doživljavao kao prirodan nastavak stvarnosti, nego kao novo oživljavanje. Ponovno vraćanje u život. Prvi sam put saznao za čin samoubojstva kada mi je bilo sedam godina. Činjenica da čovjek sam sebi odluči oduzeti život zbumjivala me i neugodno uzbudjivala.

Kada bi netko naprasno umro od moždanog ili srčanog udara, mlad ili star, govorilo se »imao je lijepu smrt«. Ova dva pojma »lijepo« i »smrt« ostala su do danas vezana mističnim nerazmrsivim nitima što se neprestano pletu i prožimaju u mojoj svijesti i projiciraju u moju umjetnost.

Živa slika smrti, lišena ljepote, koja mi se urezala duboko u pamćenju, bila je vezana za jedno samoubojstvo.

Vidio sam krupno tijelo samoubojice prekriveno sivom plahtom što su ga dva mlada snažna čovjeka nosila na nosilima. Samoubojica, moj susjed, čovjek srednjih godina, nađen je mrtav podno jedne nakošene hrapave široke stijene u obližnjem brdu. Ustrijelio se pištoljem u glavu.

5

Kada gledam Poussinovu sliku »Pejzaž sa pogrebom Fokiona« uvijek se sjetim toga prizora iz djetinjstva, ta dva mlada snažna čovjeka što su nosili prekriveni samoubojičin leš. Prolazili su utabanom stazom posutom pijeskom kroz gusti voćnjak prema pokojnikovoj kući. Bio je lijep, sunčan jesenji dan. Činilo se kako i nepomične grane jabukovih stabala, otežale od zrelih plodova, povijene kao skrušene, nijemo žale za samoubojicom. Činilo se da je smrt u prirodu unijela neki neobičan, teški mir iako su se iz pokojnikove kuće čuli prigušeni jecaji i plač. Kao da je u tim trenucima, posredovana smrću, zavladala tajnovita harmonija uspostavljena između neba i zemlje.

Smrt je za mene ostala privlačna, uzbudljiva i zastrašujuća tajna. U tim danima djetinjstva u mojoj rodnoj kući na Cetinju otkrio sam dvije zanimljive stvari koje su inicirale glavni predmet moga zanimanja i naznačile horizonte mojih interesovanja. Bila je to jedna stara anatomska maketa u obliku ljudskog tijela izrađena od papira i slika Kristova raspeća njemačkoga kasnogotičkog slikara Matthiasa Grünewalda, naslikana za oltar crkve svetog Antuna u Isenheimu.

Naslovna strana anatomske makete koju i danas čuvam u mom ateljeu u Zagrebu, prikazuje mladu djevojku, obnaženog tijela, skladne građe, nježne puti. Samo je takozvani »stidni dio« bio omotan svijetlom tkaninom. U njenom djevičanskom izrazu lica, u mirnom uspravnom stavu, bilo je nečeg svetačkog. To se žensko tijelo listalo u svim slojevima svoje anatomske građe minuciozno iscrtane i rafinirano naslikane. Mišići, tetine, nervi, arterije, vene, unutarnji organi, listali su se sloj po sloj, kao da se prelistava kakva knjiga života, sve do posljednje stranice na kojoj je bio prikazan kostur. Slika smrti oličena u lubanjima sa stisnutim čeljustima izgledala je kao da se smije, bolje reći ceri. Listajući ovu neobičnu knjigu ljudskog tijela, radoznalo i ne bez neugodnog uz-

buđenja, zavlačio sam prste u »sadržaj« njene nutrine. Zavirivao u prsni koš, širio plućna krila, pažljivo pomjerao organe u šupljini abdomena.

Ovo infantilno upoznavanje ljudskog tijela budilo je u mojoj svijesti melan-količne misli o spoznaji da u svima nama živi smrt i da se ispod kože lica skriva lubanja. Slika vlastite smrti što se smije u nama. Lubanja će na kraju života kao na kraju ove anatomske makete ostati stvarno, istinsko lice naše smrti.

Drugu, puno kompleksniju i puno mističniju sliku smrti izražavala je spomenuta Grünewaldova kompozicija Kristova raspeća koju sam otkrio u jednom starom njemačkom leksikonu. Ekspresivna snaga zastrašujućeg prizora Isusova stradanja na križu uzbudivala me i plašila istovremeno. Pod mračnim nebom Golgotе Krist umire u strašnim mukama. Monumentalni raspeti korpus izobličen je od boli, izudaran i izranjanan. Šiljati prsti čavlima zakovanih šaka na grubo istesanom križu ukočeno strše u zrak. Trnjem okrunjena glava klonula je nakon izgovorenih Mesijinih posljednjih riječi: »Svršeno je.«

6

Posmatrajući ovu sliku, moju je dječačku svijest opsjedalo pitanje — kako Bog koji je svemoguć, može umrijeti na tako okrutan način? Ovu sam Grünewaldovu kompoziciju u mladosti više puta precrtao. Tragovi impresije tog remek-djela sakralne umjetnosti vidljivi su na nekim kompozicijama mog ciklusa »Corpus Mysticum«.

U toj ranoj dobi, također iz knjiga, otkrio sam i Albrehta Dürera. Njegove grafike »Vitez«, »Đavo i smrt«, »Četiri jahača Apokalipse« i »Melankoliju« također sam puno puta precrtao. Privlačila me preciznost izvedbe Dürerovih vizija i jasnoća uznemirujućeg izraza kojom su zračile.

U proljeće 1971. godine izlagao sam na jednoj skupnoj izložbi mlađih umjetnika u Bariju. Nagrađen sam medaljom za slikarstvo. Nagrađena slika naslovljena »Prorok« predstavljala je jedan imaginarni lautréamontovski lik zelenkasto sive puti, deformirane vilice i sa crvotočnim podočnjacima, s pogledom usmjerenim prema posmatraču slike.

Na jesen te iste godine upisao sam studij slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. U slobodno vrijeme šetao sam gradom i obilazio knjižare i antikvarijate. Koliko se sjećam, negdje u proljeće sljedeće godine u izlogu jedne knjižare ugledao sam knjigu atraktivnih korica. »Civilizacija« Kennetha Clarka. Upravo sam tih dana bio završio čitanje Clarkove knjige o životu i djelu Leonarda da Vincija. Htio sam ući u knjižaru i kupiti ovu novu knjigu znamenitog engleskog autora, ali radno vrijeme knjižare je bilo isteklo. Ostao sam pred izlogom. Nastavio sam pažljivo gledati u druge mnogobrojne knjige pedantno složene u duge nizove prostranog izloga. Naslov jedne knjige, nezanimljivih korica, što se nalazila na suprotnoj strani od Clarkove »Civilizacije«, odmah me privukao i zainteresirao. »Kratak pregled raspadanja«, autor Emil M. Cioran. Ništa nisam znao o ovom autoru. Odmah me je zaintrigirao naslov knjige. Odlučio sam da sutradan prije odlaska na Akademiju dođem u knjižaru i informiram se o sadržaju nepoznate knjige. Instinkтивno sam osjećao da će

ono što piše u njoj, usprkos tome što o autoru nisam znao ništa, biti za mene posebno zanimljivo.

Kada sam sljedećeg dana ujutro došao u knjižaru, zamolio sam tamošnju zaposlenicu da mi dozvoli prelistati Cioranovu knjigu. Ljubazno mi je izišla ususret. Na unutrašnjoj strani omota korica, na takozvanoj klapni, nalazila se mala crno-bijela autorova fotografija. Prikazivala je Ciorana iz profila. Oštре crte lica, visoko čelo s ukošenim dubokim zalistcima, s gustom crnom unazad začešljanim kosom, dugom donjom čeljusti, s naglašenom borom što se od nosnice spušta prema kraju stisnutih usana odavali su izraz mrzovoljne osobe. Portret je zračio nekom uznemirujućom strogosti. U gustoj sjeni nadnešenih obrva »pod grdnim osamljenim svodovima«, kako bi rekao Saint-John Perse, oči su bile nevidljive. Zbog loše kvalitete reprodukcije, tiskarskim jezikom kazano, zbog »zalivene« crne boje, tamo na profilu gdje se trebalo vidjeti piščevno oko, taj se dio lica doimao kao mračna šupljina što vodi u Cioranovu lubanju.

Ova je mračna šupljina sugerirala pronicavu prodornost nevidljivog pogleda. Kao da je nagovještavala sumornost autorovih misli što su činile sadržaj knjige. Uredni čvrsti kragni bijele košulje s kravatom vezanom u čvor i tamno odijelo odudarali su od onog uobičajenog, nekonvencionalnog i nonšalantnog odijevanja kakvo sam bio navikao gledati kod većine pisaca. Stoga me u jednom času Cioranov lik više podsjetio na nekog znanstvenika ili biznismena nego na lik književnika ili filozofa.

7

Nasumce sam prelistao knjigu. Radoznalo, bez reda, tamo gdje bih zau stavio listanje stranica čitao sam naslove poglavlja; »Na groblju definicija«, »Posredna životinja«, »Dnevno prokletstvo«, »Filozofija i prostitucija«, »Putokazi mržnje«, »Otpadnik«, »Varijacije smrti«, »Izvori samouništenja«, »Čovjek bez kože«, »U slavu ludila«, »Žena i apsolut«, »Prizivanje nesanice«... Bio sam očaran naslovima poglavlja.

Kupio sam obje knjige. Clarkovu »Civilizaciju« i Cioranov »Kratak pregled raspadanja«. Ova su se dva naslova nošena u plastičnoj vrećici pod mojom miškom činila ironično kompatibilnima. Ono u čemu se također očituje i potvrđuje kontinuitet civilizacije sigurno je i raspadanje u doslovnom ili simboličkom značenju te riječi.

Tog sam istog dana, na pauzi nastavnih programa na Akademiji, za vrijeme ručka, pročitao Cioranovu biografiju. Emil M. Cioran rođen je 1911. godine u selu Rasinari u Karpatima u Rumunjskoj. Studirao je filozofiju u Bukureštu. Obranio je diplomski rad o Bergsonu. Kao dobitnik stipendije Francuskog instituta u Bukureštu 1937. godine odlazi u Francusku. Nastanjuje se u Parizu. Sprema disertaciju o Nietzscheovoj etici koju, kako je kasnije izjavljivao, nije imao namjeru nikada napisati. Skromno je živio. Prezirao je publicitet. Od-bijao je nagrade. Čak i onu francuske Akademije što je nosila veliki novčani iznos. Hranio se u studentskim menzama. Postao je jedan od najvećih stilista francuskog jezika, kojeg je Saint-John Perse javno hvalio. Smatra se jednim od najzanimljivijih, ali i najradikalnijih filozofa nihilizma XX. stoljeća. Zagov



varao je samoubojstvo kao spasenje. Srazmjerno je malo napisao. Najvažnija su mu djela »Kratak pregled raspadanja«, »Silogizmi gorčine«, »Iskušenje da se postoji«, »Historija i utopija«, »Pad u vrijeme«, »Zli demijurg«, »Kratak pregled obožavanja«.

S nestrpljenjem sam čekao kad će se moći mirno posvetiti čitanju »Kratkog pregleda raspadanja«. Nakon završenog crtanjeg akta na Akademiji večerao sam u jednom ekspres–restoranu u Masarykovoј ulici. Zatim sam s dvije kupljene knjige otisao u iznajmljeni stan. Stanovao sam u naselju Trnsko u Novom Zagrebu. Skuhao sam čaj i legao u krevet. Udobno naslonjen na povišenom uzglavlju, s šalicom čaja što je stajala na dohvati ruke na niskom stolcu uz krevet, uzeo sam »Kratak pregled raspadanja« i počeo čitati. Za moto svoje knjige Cioran je odabralo citat iz Shakespeareova »Richarda III.«:

»Protiv moje duše s crnim će se očajem udružiti; i sam sebi dušmanin će postati.«

8

Pomislio sam — ako su moja glavna gimnazijalska lektira bila Lautréamontova »Maldororova pjevanja«, onda će zasigurno glavna lektira mojih studentskih dana biti »Kratak pregled raspadanja«.

Kao dvadesetogodišnjak s izrazitim afinitetom za nadrealno, za slikare i pisce takozvanih mračnih stvaralačkih poetika, sklon provokacijama i ekscesima, svim onim što priliči nevinoj oholosti i aroganciji mladosti, već sam nakon nekoliko pročitanih stranica bio očaran »Kratkim pregledom raspadanja«. Čitao sam do kasno u noć. Nisam osjećao ni pospanost ni umor. Kao da se moj san, što me zbog umora tijela trebao obuzeti, raspadao od ispisanih misli na stranicama Cioranove knjige. Zaspao sam tek pred zoru.

Pesimistička poetičnost filozofovih razmišljanja izraženih brilljantnim stilom sažetih rečenica, najčešće u formi aforizama, potpuno me bila zaokupila. Poluglasno sam čitao u tišini noći. »Savršeno lucidan, što će reći savršeno normalan čovjek, trebalo bi da se oslanja isključivo na to ništa koje se u njemu nalazi...«, čujem ga u mislima gdje govor: »Lišen svrhe, lišen svih svrha, meni su od prijeljkivanja i patnji ostale jedino njihove formule. Odoljevši iskušenju donošenja zaključaka, pobijedio sam duh, kao što sam pobijedio život kad sam s gnušanjem odbio da u njemu potražim ishod. Čovjek, kao prizor — podstiče me na povraćanje! Ljubav — susret dva ispljuvka. Osjećanja crpu svoje bezmjerje iz kukavnog rada žlijezda. Jedini uzvišeni stav je u poricanju egzistencije, u osmijehu koji se uznosi iznad poraženih predjela...«

»Onaj koji se nije dao jasnoj jezi tjeskobe, koji u mislima nije preživio slatku stranu svoga iščezavanja, niti osjetio njena surova klonuća, nikada se neće oslobođiti oopsesi smrti..«

»Postoji jedino posvećenje u ništavilo.«

Koliko sam te besane noći našao finih rimovanja misli prema Bogu, demonu i čovjeku, prema životu i smrti, ljubavi i mržnji u djelu Lautréamonta, »prokletog pjesnika« iz druge polovine devetnaestog stoljeća, i Ciorana, »ci-

ničnog skeptika« druge polovine dvadesetog stiljeća. Prvi je pjevao o »slastima svireposti«. Drugi je upozoravao: »Kada bih imao mogućnosti demona razorio bih svijet.« Lautréamont tvrdi kako »svaki čovjek izaziva užas svoga bližnjega«. Cioran vjeruje da će se ljudi iz »gađenja prema sebi međusobno daviti«.

Lautréamont skončava u dvadeset četvrtoj godini kao »poraženi buntovnik«, Cioran s ostvarenim ciljem da bude »slobodan kao mrtvo novorođenče« umire u starosti od osamdeset četiri godine.

Afirmacija samoubojstva koju apostrofira rumunjski filozof u svojim nadahnutim razmatranjima nisu mi samo probudila sjećanje na onaj slučaj samoubojstva što ga pamtim iz djetinjstva, nego se to čovjekovo dizanje ruke na sebe upravo aktualiziralo u stanu u kojem sam stanovao. Dvosobni stan, što se nalazio na trećem katu stambene zgrade u novozagrebačkom naselju Trnsko 36 c, bio sam dobio na korištenje na godinu dana. Pripadao je prijateljima moje rodbine. Rok od godinu dana bio je potreban da bi se sudskim putem razriješio određeni delikatan problem upravo vezan za taj stan. Po policijsko-sudskom nalogu jedna je soba bila zapečaćena. U toj se sobi dogodilo samoubojstvo. Tanka končana trobojna vrpca bila je pričvršćena za štok i vrata iznad kvake tamnocrvenim pečatnim voskom nalik boji zgrušane krvi. Nisam imao prilike s vlasnicima stana razgovarati o samoubojici. Da jesam, o tome ih ipak ne bih ništa pitao. Ionako se u narodu kaže da se u kući obješenog nikada o konopu ne govorи.

Saznavši razlog zbog čega su vrata sobe zapečaćena, izvjesno sam se vrijeme nelagodno osjećao u tome iznajmljenom stanu.

Čitajući poglavlje »Izvori samouništenja« iz »Kratkog pregleda raspadanja«, nisam se mogao osloboditi misli o nepoznatom samoubojici. Činilo mi se da praznina zapečaćene sobe čuje riječi Cioranova teksta premda ga tada nisam čitao na glas. Pomišljao sam da ga duh samoubojice možda prihvaca kao nešto prisno njegovom biću. Kao da su nečujne riječi lebdjele cijelim stanom i hvatale se poput paučinastih niti uz kutove zidova i stropa sobe.

»... Okovi i nedjeljni zrak ovoga svijeta oduzimaju nam sve, osim slobode da se ubijemo. A ta nas sloboda puni snagom i ponosom koji likuju nad bremenom što nas pritiskuje. Ima li čudnjeg dara od sposobnosti da se vlada sobom i u isti mah tome opire? Svest o tome da je samoubojstvo moguće tješi nas i pretvara naše tjeskobno prebivalište u prostranstva bez kraja. ... Ništa nije jednostavnije a ni strašnije od čina kojim odlučujemo o svojoj судбини... Na ovom svijetu sve nam može biti oduzeto, sve zabranjeno, ali nas nitko ne može spriječiti da se uništimo. Sva nam se sredstva nude, svi naši ponori nas na to pozivaju; ali svi se naši instinkti tome opiru. Ova protivurječnost razvija u našem duhu nerješiv sukob. U trenutku kada stanemo razmišljati o životu, i otkrijemo koliko je beskrajno prazan, nagoni već rukovode našim postupcima i određuju ih. Oni koče polet našeg nadahnuća i širinu našeg oslobađanja. Kad bi nam, u času rođenja, svest bila jednaka onoj koju posjedujemo pred kraj

mladalačkog doba, više je nego vjerojatno da bi samoubojstvo u petoj godini života bilo uobičajena pojava, ili čak pitanje poštenja.«

Razmišljanja o smrti i o samoubojstvu nesretnog neznanca intenzivirala su se čitanjem Cioranove knjige. Stvarnost smrti i filozofiranja o njoj, ono što su mi pobudivala zapečaćena vrata sobe u kojoj se dogodilo samoubojstvo i sadržaj »Kratkog pregleda raspadanja« činili su atmosferu stana pomalo bizarnom. Je li nesretnik visio obješen o luster, je li se ustrijelio u glavu ili srce, svejedno na koji je način sebi dokrajčio život, činjenica da se ubio u stanu u kojem sam stanovao unosila je nelagodu u stvarnost enterijera. Pokojnik je koristio istu kuhinju, istim nožem rezao kruh, pio iz istih čaša, koristio istu kupaonicu, stajao i gledao se pred istim ogledalom kao što sam činio i ja.

Možda mi je, na paradoksalan način, baš Cioranova knjiga pomogla, odnosno vremenom ubrzavala oslobađanje od toga neugodnog osjećaja što su ga stvarala zapečaćena vrata samoubojičine sobe. Nakon relativno kratkog perioda »adaptiranja« penjući se stubištem zgrade, bez lifta, bio sam pomiren s mišljem da u zapečaćenoj sobi iznajmljenog stana boravi duh umrlog kao moj sustanar.

Radne dane od jutra do večeri provodio sam na Akademiji zbog cijelodnevnog rasporeda sati crtanja i predavanja. Navečer sam često odlazio u obližnju Kinoteku. Želio sam da mi se stvarnost radnog dana završi iluzijom filmske stvarnosti. Posebno sam volio cikluse posvećene Buñuelovim i Bergmanovim filmovima. Tada sam ponovo gledao »Ljepoticu dana«, film koji sam prvi put vidio u cetinjskom kinu kao gimnazijalac. Taj mi je film ostao duboko urezan u sjećanju. Mnogih se scena i danas jasno sjećam. Volio sam rafinman Buñuelove bizarnosti u kojoj se tako lijepo uklapao lik Sèverine koju glumi onom nedoljivom hladnom privlačnošću lijepa Catherine Deneuve. Ispod otmjenog i rafinirano bogatog dekora stvarnosti osjeća se raspadanje i trulež.

Na mojoj pariškoj izložbi »Lica«, održanoj 2012. godine u galeriji Lavignes-Bastille, bio je izložen jedan triptih s duplim portretom Catherine Deneuve. Kompozicija je nazvana »Catherine Deneuve, crno sunce«. Naziv se izravno referira na detalj jednog razgovora iz filma »Ljepotica dana«. Sjećam se kako je jednom prilikom Buñuel za ovu svoju omiljenu glumicu rekao »Lijepa je kao smrt, hladna kao vrlina a zavodljiva kao samoubojstvo«. Ova bi se redateljeva misao mogla bez sumnje pripisati Lautréamontu ili Cioranu. Uostalom Buñuel je kao i Dalí, odnosno kao i ostali nadrealisti, bio zadržan Lautréamontovom literaturom.

Sve Buñuelove i Bergmanove filmove gledao sam onoliko puta koliko su bili na kino repertoaru Kinoteke. U tim studentskim danima, u vrijeme vikenda rijetko sam odlazio u grad. Ostajao sam u stanu. Puno sam crtao, pravio kolaze i čitao. Samoća mi je i odgovarala. Pomisao na smrt iza zapečaćenih vrata prestala me uzbudjavati. Razmišljanja o smrti ionako su bila svakodnevni dio



života u umjetničko-filozofskom smislu. Misao o samoubojstvu me nikada nije privlačila na način da bih, možda, jednoga dana mogao razriješiti svoju sudbinu lišavajući sam sebe života. Samoubojstvo sam smatrao slabom, najslabijom, stranom čovjekove slobodne volje. Ionako se život ubija živiljenjem.

Sa literarno-filozofske strane to pitanje slobodne volje kojim se bavi Dostojevski, posebno me zanimalo kod njegovog junaka Kirilova iz romana »Bjesovi« onamo gdje se u dijalogu s Petrom Stepanovićem otvara to pitanje »Strašne slobodne volje«. O samoubojstvu kao mističnom činu koje nužno vodi u pitanje o Bogu i čovjeku, o Bogočovjeku ili Čovjekobogu. Nadalje, ova-kva pitanja vode i u labirint Nitzscheovih filozofskih problema, o smrti Boga, o natčovjeku...

Čudio sam se onoj epidemiji samoubojstava izazvanih Goetheovim *Verte-rom*. Ali očito da je pitanje samoubojstva jedno od najdelikatnijih pitanja koje može opsjednuti čovjeka. Majakovski se cinično rugao samoubojici Jesenjinu. (Premda, danas sve više postoje sumnje u njegovo samoubojstvo.) Citirajući pjesnikov stih »U ovom životu nije novo mrijeti«, revolucionarni poet dodaje »Živjeti je teže«, da bi na kraju i sam Majakovski izvršio suicid. Donekle sam mogao razumjeti razlog samoubojstva Jacquesa Rigauxa koji je govorio da je »samoubojstvo vokacija«. Smatrao je smrt određenim umjetničkim idealom koji je doseguo oduzimajući vlastiti život. Po nekima je te, 1929. godine njegovom smrću označen i kraj dadaizma. Bio sam uvjeren da je Ciorana uz Dostojevskog i Nietzschea morao nadahnuti još jedan tragični dadaistički lik. Jacques Vaché. Prije počinjenog samoubojstva uzvikivao je »Umrijet ću kada ja to budem želio«.

11

»Kratak pregled raspadanja« držao sam na radnom stolu u tome iznajmljenom stanu u Trnskom. Nakon čitanja obavezne studentske literature vraćao bih se ponovnom čitanju nekih poglavljia Cioranove knjige. Nad stolom, na zidu, držao sam selotejpom zalijepljene dvije male reprodukcije koje sam promatrao u pauzama čitanja »odmarajući oči«. Bila su to Dürerova »Četiri jahača Apokalipse« i Dalíjevo »Predosjećanje građanskog rata«. Prvotni naslov ove Dalíjeve slike »Meka konstrukcija s grahom« smatrao sam puno zanimljivijim u kontekstu nadrealističke poetike. Ostali zidovi u sobi bili su prazni.

U vrijeme te prve godine studija (1971–1972) oni rijetki posjetitelji koji bi ušli u moj iznajmljeni stan, nisu mogli odoljeti a da ne zadovolje svoju radoznalost pitajući me zašto su vrata jedne sobe zapečaćena. Kada sam im rekao razlog, zgražavali su se. Pitali su me kako mogu živjeti u takvom stanu a da ne osjećam strah ili nelagodu. Odgovarao sam da sam u dobrim odnosima sa smrću i da lijepo koegzistiramo duh umrlog i ja.

Jedna je djevojka, studentica prava, izjavila kada me prvi put posjetila kako bi poludjela od straha kada bi morala prespavati u tom stanu. Rekao sam da je potpuno razumijem. Obrazložio sam dodavši: »S obzirom da si tako zgodna i privlačna sigurno bi te pokojnikov duh noću napastovao.« Vidjevši

kako se uzrujala zbog mojih riječi, nastavio sam istim tonom: »Ako bi se opirala pokojnikovom požudnom duhu, onda bi on bio prinuđen tvoje nago tijelo vezati konopom, istim onim kojim se objesio.«

Pričinjavalo mi je zadovoljstvo praviti bizarre šale, naročito kada bi te šale pokazivale učinkovitost kao u slučaju ove studentice prava koja je prema meni nedvosmisleno izražavala simpatije i s kojom sam se često viđao u gradu. Sada kada me posjetila u stanu pokazao sam joj reprodukciju slike »Smrt i mlada žena« njemačkoga renesansnog slikara Hansa Baldunga Griena na kojoj obnaženu ženu napastuje kostur. Nikada nije čula za ovog slikara i grafičara. Odmahnula je rukom napravivši mrzvoljan izraz lica. Preokrenula je očima rekavši kako su svi umjetnici čaknuti. Zatim je dodala kako se u ovom stanu ne može voditi ljubav. Mogućnost da se stvarnost erotskog iskustva dogodi u metafizičkom ozračju smrti bespovratno je propala.

Među studentima, mojim kolegama na Akademiji, propagirao sam Lautréamonta i Ciorana. Bliskost sa Cioranom potvrdila mi je još jedna činjenica što se odnosila na podudarnost afiniteta prema svetoj Terezi iz Ávile. To je bio još jedan u nizu onih primjera kojima se dokazuje srodnost prema onim umjetničkim izrazima i konceptima kojima se u određenom duhovno–estetskom redu očituje pripadnost nečije kreativne osobnosti.

Nekoliko mjeseci prije otkrića »Kratkog pregleda raspadanja« na gotovo opsesivan sam se način bavio ovom španjolskom sveticom. Bila mi je poznata njena biografija, njen zanimljiv životni put. Teresa de Cepeda — Ahumada rođena je u židovskoj obitelji u Ávili 1515. godine. Još u djetinjstvu proživljava snažna iskustva vjerskih zanosa. Preobraća se u kršćansku vjeru i u dvadesetoj godini ulazi u karmeličanski red. Postaje obnoviteljicom ovog najstrožeg reda bosonogih opatica. Dolazila je u sukobe s inkvizicijom i kraljem. Bila je strasno obuzeta Isusom Kristom. Kanonizirana je 1622. godine kao sveta Te-reza Isusova.

Uzbudivale su me njene mistične žudnje za Nebeskim zaručnikom za Draganom i Supružnikom. Simone de Beauvoir je u pravu kada kaže da »po-božnost dobiva tjelesne osobine naročito u zemljama vatrene čulnosti kao što su Španjolska i Italija. Poznavao sam fragmente iz nekih proznih djela svete Tereze kao što su »Ispovijesti duše« i »Unutarnji zamak«. Znao sam u tim mla-denačkim danima i neke od njenih stihova, onih upućenih Kristu:

Predah se ja sva sada,
oh, promjena divna ova:
Dragan meni sav pripada
A ja sva sam Draganova.

Posebno me zaokuplja jedan svetičin stih u kojem sam osjećao nešto »cioranovsko« prije otkrića Cioranove filozofije i njegove slabosti prema bosonogoj karmeličanki:



Vivo sin vivir in mi
Porque tal vida espero
Que muero porque no muero...

(Živeć bez života, čekam
besmrtnog života sjaj,
i mrem pošto ne mrem, avaj.)

Život i smrt su nивелирани jasnom sviješću o umiranju.

Kontinuiranim radom na Likovnoj akademiji, stječući vještine crtanja i slikanja, često smo, osim po živim modelima, radili po gipsanim odljevima antičkih, renesansnih i baroknih skulptura. Najviše me privlačio i zaokupljaо odljev glave svete Tereze s čuvene skulpture Giana Lorenza Berninija, koja prikazuje sveticu iz Ávile u stanju mistične ekstaze. Ovo mi je Berninijevo remek-djelo bilo poznato s reprodukcija iz umjetničkih monografija. Tu sam veličanstvenu skulpturu prvi put neposredno video prilikom posjete Rimu za vrijeme maturalnog putovanja po Italiji. Posjet crkvi Santa Maria della Vittoria bio je kratak, tek toliko da mi »Ekstaza svete Tereze« ostane u svijesti kao prividjenje, a ne kao stvarnost. Na Akademiji sam s posvećeničkom predanošću i s nekim mističnim osjećajem crtao to zanešeno lice svetice u gipsanom odljevu, provokativno dvosmislenog izraza kako ga je oblikovao Bernini. Dok sam ga crtao, u svijesti mi je bila jasno prisutna cjelevita kompozicija skulpture na kojoj andeo drži u ruci zlatnu strelicu (umjesto dugog pozlaćenog koplja) i sprema se zabosti je u svetičina prsa. Živo se sjećam tih dana na Akademiji i atmosferе u kojoj sam radio Terezin lik. Mrtva materija gipsane puti na odljevu svetičinog lica oživljavala je posredstvom intenzivnog sjećanja na Berninijevu skulpturu i moguću predodžbu stvarnog lika svetice iz Ávile. Nameće mi se potreba da ovom prilikom citiram jedan njen zapis koji me je opsjedao i imao izravnog utjecaja na karakter moje likovne obrade ovog izuzetnog »modela«:

»Andeo je držao u svojim rukama jedno dugo pozlaćeno koplje. S vremenom na vrijeme zarivao ga je u moje srce i gurao ga čak do moje utrobe. Kada je izvlačio koplje, činilo mi se da će mi iščupati utrobu i ostajala sam sva zapaljena božanskom ljubavlju... ali sigurna sam da me bol prožima do samog dna utrobe i činilo mi se da se ona cijepa kada moj duhovni suprug izvlači strijelu kojom ju je proburazio.«

Danas posebno žalim za jednim crtežom nastalim u to vrijeme. Uništio sam ga jer sam bio nezadovoljan svetičinim obnaženim grudima koje sam nekoliko puta mijenjao želeći ih veličinom i oblikom uskladiti s njenim licem u ekstazi. Sjećam se da su efektno izgledale Terezine bradavice koje sam bio naslikao zlatnom bojom. Od desetaka tada urađenih crteža, sačuvan je samo jedan. Danas je u vlasništvu pjesnika Jevrema Brkovića. Na tom crtežu gla-

13

va svete Tereze je prikazana iz takozvanog gornjeg rakursa, gledana od čela prema bradi. Lice svete karmelićanke je prikazano zahvaćenom crvotočinom. Zbog Berninijeve uzbudljive dvosmislenosti u izrazu Terezina lica, svetici sam dodao među blago otvorenim ustima isplaženi jezik koji je također zahvaćen crvotočinom. Dvije paralelne bijele trake prelaze preko Terezina lica i prazne podloge na kojoj je položena njena glava. Te su dvije trake simbolizirale začetnu nevinost svetičine zemaljske raspadljive tjelesnosti. Osim ovog crteža ostalo je sačuvano nekoliko kolaža. Sačuvana je i fotografija jedne kompozicije (danас bi se reklo instalacije) lascivnog sadržaja koju je snimio moј kolega sa studija Darko Bubanko. Glava svete Tereze komponirana je s ladicom ormara za crteže i gipsanim antičkim muškim torzom. Kompoziciju sam bio složio u hodniku Likovne akademije i nazvao je »Svitanje mistične puti«. U to vrijeme baveći se svetom Terezom često sam patio od migrena. Najučinkovitiji lijek protiv ove vrste glavobolje bio je takozvani »kombinirani prašak«. Bijeli prah pedantno zapakiran u male plosnate papirnate paketiće. Taj sam blagotvorni lijek kupovao u ljekarni na Zrinjevcu. Jednog dana radeći kolaž s likom Berninijeve svete Tereze, među raznim stvarima na stolu našao se paketić kombiniranog praška. Potaknuo mi je sjećanje na migrenu. Paketić sam pažljivo raspakirao i u nadrealističkoj maniri, potpuno nesvesno, bez racionalnog razloga prosuo bijeli prah po licu svete Tereze koje je, u tom času dok sam ga gledao, izražavalo živi zanos sladostrašća sjedinjenog s boljim. Tako je posve neочекivano nastao farmakološkobarokni nadrealistički kolaž. Pri dnu kolažne kompozicije uz rub draperije svetičine redovničke haljine sitnim sam slovima napisao latinsku sentenciju: »Dolorem sedare divinum opus est« (Ublažiti bol božansko je djelo).

U »Kratkom pregledu raspadanja«, u poglavlju »Grimase i svetosti apsoluta«, Cioran je za moto naveo citat španjolske svetice: »Da, uistinu mi se čini da se demoni loptaju mojom dušom.«

Dirljiva je i uzbudljiva predanost kojom se pokreće svetičina uobrazilja, napor da predoči sebi Onoga za kojim žudi, kojemu se u zanosu predaje, kojemu je odana i dušom i tijelom.

U to vrijeme zaokupljen mojim i Cioranovim viđenjem svete Tereze iz Ávile, u Studentskom centru u Zagrebu na kino repertoaru bila je projekcija filma »Demoni« Kena Russella. Za župnikom Loudona ocem Grandijeom žudi, ali bezuspješno, neurotična, lijepog lica, grbava sestra Ivana. Za osvetu Grandije biva optužen da je izazvao opsjednutost demonima kod lokalnih uršulinki. Opsjednutost sestre Ivane ocem Grandijeom imalo je nečeg od onoga što zanosи zaređene djevice prema njihovu Nebeskom zaručniku.

U poglavlju »Žena i apsolut« iz »Kratkog pregleda raspadanja« Cioran također navodi riječi svete Tereze: »Dok mi je Gospod naš govorio, i dok sam posmatrala čudesnu ljepotu njegovu, osjećala sam sladost a ponekad i strogost, sa kojom su njegova božanska, divna usta izgovarala riječi. Ispunjala me je jaka želja da uočim boju njegovih očiju i razmjere njegovog stasa, da bih mogla



pričati o njima; ali nikad ne zaslužih čast da to saznam. Svaki napor u tom smislu bio je uzaludan.«

Zanos sestre Ivane u Russellovu filmu bio je na raselovski način radikaliziran žestokim scenama opatićina prividjenja. Sestra Ivana sebi vidi kao Mariju Magdalenu koja na Golgoti vodi ljubav sa osuđenim Mesijom, koji u liku oca Grandijea silazi s križa i predaje se strasnim zagrljajima svoje sljedbenice. Sjećam se kako su tim blasfemičnim scenama bili povrijedeni osjećaji mnogih vjernika.

Ono što je također potvrdilo moju bliskost sa Cioranom bilo je filozofovo zanimanje za živote drugih kršćanskih svetica i mističarki. Osim duhovnog posebno me zanimalo fizički, odnosno tjelesni ili fiziološki, ako tako mogu reći, aspekt njihova bića upravo zbog toga stvarnog, toga realnog, putem kojeg se oslobođa i potvrđuje njihova mističnost, njihova težnja sjedinjenja s Bogom. Često su ta iskustva mističarki ekstremna, kao u slučaju omiljene Cioranove svetice Angele de Foligno. Ova svetica sa zanosom govori o uživanju koje je osjećala kada je pila vodu u kojoj je prala ruke i noge gubavaca: »Nikada nisam pila sa sličnim uživanjem. U grlu mi se zadržao jedan komad kože koji se oljutio sa rane gubavca. Umjesto da ga izbacim, uložila sam veliki napor da ga progutam, i to mi je pošlo za rukom. Činilo mi se da sam se procistila. Nikada neću uspjeti da izrazim radost koja me obuzela.«

Moje zanimanje za ovakve isповijesti, za ekstremna stanja religioznog zanosa žena što su postale svetice bilo je tim prije interesantnije, jer sam ta duševna stanja mističarki želio transponirati u likovni medij, sliku, crtež, kolaž ili objekt. Onostrano što je proizlazilo iz sakralnog bila je osnova tih kompozicija. Intenzitet duhovnih zanosa odražavao se na preoblikovanju tijela, na transformativnoj anatomiji, na halucinantnosti tkiva, na karakter kompozicije. Samo sam nadrealističkim likovnim postupkom mogao izraziti ono što je Cioran zabilježio riječima zanoseći se sveticama: »Bljedilo ruku ispruženih u dugom zagrljaju; crvenilo usana obasjano nebeskim plavetnilom.«

U tom smislu za proces odjelotvorenja, odnosno otjelotvorenja mističnog iskustva neke svetice u likovnu kompoziciju posebno su zanimljiva njihova onesvješćenja s tijelom položenim ili ispruženim na zemlji, na kamenom podu hrama ili podu isposničke ćelije. Ekstaza svete Tereze na oblaku kakvu nam je Bernini prikazao jest ekstaza čiji će se finale dogoditi onesvješćenjem Kristove zaručnice.

Katarina Sijenska je svetica kojoj se također divio Cioran. I sa njom je na stanovit način bio općinen. Ono što filozof navodi iz njenih mističnih iskustava upravo potvrđuje ulogu tjelesnog, organskog, u posredovanju mističnih osjećaja i uvjerljivosti svetičinog proživljenog iskustva. U kontekstu likovnosti sfera sakralnog se pretapa u prizor nadrealnog što je, kao što sam maločas naglasio, bilo od posebne važnosti za moje likovno izražavanje. Isto ono što je zaokupljalo Ciorana iz mističnog iskustva Katarine Sijenske, zaokupljalo je na svojevrstan način i mene. Katarini Sijenskoj je u jednoj mističnoj ekstazi Isus



otvorio prsni koš i uzeo srce. Bila je uvjerena da živi bez srca. Tim je dokazivala da je Bog svemoguć. Jednoga dana dok se molila u kapeli u nebeskoj zraci joj se prikaza Isus sa srcem u ruci. Uzdrhtala je od uzbudjenja i srušila se na pod. Krist joj otvoril prsni koš i položi srce na mjesto na kojem je bilo. Rekao joj je: »Vidiš, slatka djevojčice, neki sam dan uzeo twoje srce, a sada ti dajem svoje, s kojim ćeš dalje živjeti.«

Nisam ni slutio koliko će naći podudarnosti sa filozofovim afinitetima. Bio sam općinjen životima svetica. I danas volim onaj Rilkeov stih: »Rižo, koja širiš miris nage svetice.«

Osim kršćanskih svetica zaokupljala me starozavjetna priča o Juditi. Početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća uradio sam ciklus crteža inspiriran ovom židovskom heroinom. Lijepa i zanosna udovica zavodi asirskog vojskovođu Holoferna, neprijatelja njenog naroda, svojim najjačim oružjem: ljepotom i senzualnošću. Nakon ljubavnog odnosa u vojskovodinu šatoru, Judita odsjecala Holofernove glavu njegovim vlastitim mačem. Erotizam i smrt, ekstaza i hropac, vjenčaju se krvlju prevarene žrtve. Ciklus radova naslovljen »Judit« objavljen je u istoimenoj monografiji za koju je tekst napisao Tonko Maroević. Ovu sam knjigu poklonio prijateljici novinarki i publicistici Branki Bogavac Le Comte nastanjenoj u Parizu.

16

Jednoga dana na nekom predavanju na Sorbonni, Branka je srela Emila Ciorana. U razgovoru mu je naglasila kako ga u Jugoslaviji rado čitaju, osim zrelih filozofa i pisaca mladi intelektualci i umjetnici. Tom mu je prilikom kazala kako sam slavnog filozofa citirao u nekim svojim intervjijuima. Potom mu je pokazala knjigu »Judit« koju je toga dana slučajno imala u torbi. Cioran je sa zanimanjem pogledao knjigu rekavši da bi me volio upoznati kada dođem u Pariz. Obećao je da će nas primiti u posjet.

Na Brankinu vijest o rezultatu susreta sa Cioranom bio sam istovremeno radostan i sumnjičav. Mislio sam da je posrijedi možda onaj kurtoazni, elegantni način da vas se zaobiđe, kome je pribjegao čak i onaj koji nije puno mario za »noblesse oblige«.

Te iste 1989. godine doputovao sam u Pariz gdje sam u Cité internatonal des arts boravio sa suprugom Jagodom i sinom Petrom dva mjeseca. Kada sam se sreo s Brankom u jednom kafeu na Saint Germainu dogovorili smo se da nazovem Ciorana i da proba dogovoriti obećani susret.

Nazvala je filozofa i posjet je bio dogovoren. Četvrtak u pet sati poslije podne u Cioranovoj mansardi u ulici Odeon 21. Sat ugovorenog sastanka nedoljivo me podsjetio na ono čuveno Valéryjevo »Markiza je izašla u pet sati«. U mutnom mi je sjećanju bila i jedna Rimbaudova pjesma s naslovom »U pet sati popodne«.

Bio sam radostan što će upoznati filozofa kojemu sam se u mladosti toliko divio. Radost je uvećavala činjenica da je do Ciorana bilo gotovo nemoguće doći. Jednom mi je prilikom Danilo Kiš ispričao kako je nakon promocije neke

knjige u jednoj pariškoj knjižari, jedna bogata dama iz tamošnjeg kulturnog miljea pozvala prisutne, njih tridesetak, na prijem kojeg je namjeravala upričiti u njenoj vili nedaleko od Pariza. Zamolila je nazočne da joj predaju svoje vizit karte kako bi im se zvanično, poštanskim putem, poslali pozivi. Kada se obratila Cioranu, koji nije imao vizitkartu, Madame ga je ljubazno zamolila da joj kaže svoje ime i adresu stanovanja. Kada joj se filozof predstavio, bogata je gospođa uskliknula od uzbuđenja izgovorivši na glas Cioranovo ime da su je svi prisutni mogli čuti.

Iako je prezirao publicitet, Cioran je bio je jedna od najzanimljivijih osobnosti francuskog kulturnog života. Knjige »Kratak pregled raspadanja« i »Silogizmi gorčine« postali su izdavački hitovi.

S nestrpljenjem sam čekao da upoznam »mračnog Rumunja« koji je protiv svoje volje postao francuska intelektualna vedeta.

Na dogovorenim sam sastanak krenuo pješke. Od Cité international des artsa laganim sam se hodom uputio prema lijevoj obali. Sa desne obale Seine preko mosta stupio sam na otok Saint Louis. Prošao sam pored katedrale Notre Dame, te mistične gotičke ljepotice koja mi se u jednom davnom snu javila kao goleći akvarij. Umjesto vitraža, na prozorima hrama bila su prozirna stakla kroz koja se jasno vidjela čista prozirna voda zelenkaste boje u kojoj je plivalo mnoštvo raznih riba čiji su se svjetli uski trbusi bljeskali prilikom naglih okreta njihovih plosnatih tijela. Možda je taj san bio neka mutna iracionalna projekcija potaknuta Debussyjevom »Potonulom katedralom«

Preko drugog mosta sam stupio na lijevu obalu u Latinsku četvrt. Približavajući se ulici u kojoj je stanovao Cioran, pomislio sam kako ima neke simbolike u činjenici da vremešni filozof (tada je Cioranu bilo 78 godina) živi sam u mansardnom stanu. Živi usamljenički život između neba i zemlje. Živio je iznad zemlje koju je prezirao. Bio je »bliže« nebu koje je kudio. Zemaljsko se i nebesko u njegovu duhu ne oploduje, nego se, paradoksalno, kreativno poništava, dajući kroz kreativno filozofiranje smisao tom poništavanju. Kroz svjetovno i sakralno projiciralo se ništavilo. Ciorana sam doživljavao kao začaćenika vlastite slobode. Nevjernika koji ne može bez vjere. Nihilista koji se nadahnjuje životom.

U deset minuta do pet sati stigao sam na dogovoreno mjesto. U ulici Odeon ispred kućnog broja 21 čekali su me Branka i njen sin Aleksandar Le Comte. Liftom smo se dovezli blizu filozofove mansarde. Penjući se preostalom stubištem do njegova potkovlja, nisam osjećao ono uzbuđenje kakvo sam mislio da će me u tim trenucima obuzeti. U jednom mi se času učinilo da idem u posjet čovjeku kojeg od ranije poznajem.

Kad smo stigli pred uska bijela vrata Cioranove mansarde, osjetio sam ugodno uzbuđenje. U sjećanju mi sijevnuše riječi iz Lukinog evanđelja: »Trudite se da uđete na uska vrata.« Ova bi biblijska parabola, paradoksalno »po mnogo čemu odgovarala upravo filozofu koji je omalovažavao ili negirao smi-

sao kršćanskog učenja. Pozvonili smo. Čekajući da nam Cioran otvorí vrata, u tom kratkom vremenu, u sjećanju mi je bila intenzivno prisutna ona slika filozofova portreta sa klapne knjige »Kratak pregled raspadanja«. Znao sam da ga je vrijeme moralo izmijeniti. Prošlo je više od trideset godina otkada sam kupio njegovu čuvetu knjigu i video njenog autora na maloj crno–bijeloj fotografiji. U međuvremenu nisam imao prilike vidjeti neku noviju fotografiju Cioranova portreta.

Vrata potkrovla otvorio je simpatičan stari gospodin sitne građe, hitnih pokreta, ljubazno se pozdravivši s nama. Smješkajući se, upozorio nas je na niski štok ulaznih vrata tapnuvši se rukom po glavi. »Attention.« U tom srdačnom susretu posebno me se dojmilo Cioranovo lice. Ona slika mrgodnog filozofa što je bila oštro utisнутa u mojoj svijesti, nestala je kao dah na površini ogledala pred živim prizorom ostarijelog autora »Kratkog pregleda raspadanja«. Umjesto onih mračnih očnih šupljina sa stare fotografije, gledao sam u vedre nasmiješene plave oči, živog pronicavog pogleda. Uz gustu čvrstu kosu, bujnu i prosijedu, bez frizure, neukroćenu, oči su bile najzanimljivije na Ciranovu licu. Činilo mi se da duboko ispod vadrine pogleda pritajeno drijema melankolija.

Tek što smo zakoračili u mansardu, u mali hodnik koji je vodio u dnevnu sobu, ugledao sam nešto što me je neočekivano uzbudilo i što je trenutno okupiralo moju pozornost. Duž zida tog hodnika bile su naslagane knjige. Složene jedna na drugu, nizale su se od poda do visine koljena. Izgledale su kao neki dodatni zid, sigurnosni ili izolacioni sloj ne bez nekog simboličkog značenja. Činilo se kako filozof dobro osigurava svoje životno »skrovište »upravo znanjem kao najefikasnijim štitom. Prva knjiga koju sam ugledao na tom knjiškom zidu bila je knjiga sabranih djela Isidorea Ducasse — Grofa od Lautréamonta. Bilo je to isto izdanje knjige mog omiljenog pisca koju sam kupio 1973. godine kod nekog bukiniste šetajući jednog poslijepodneva obalom Seine. Prisustvo Lautréamontovih sabranih djela intenziviralo je osjećaj ugode i pozitivnog duhovnog ozračja u filozfovom domu.

Posebnost ove pojedinosti nije samo u vrijednosti iznenadno probuđenog sentimenta iz moje mladosti, sjećanje na »ukletog pjesnika«, nego na gotovo mističnom spoju literature i likovnosti osjenčenom cioranovskom filozofijom.

Radeći u studentskim danima crteže, kolaže, asambleaze, spomenuto sam Lautréamontovu knjigu pretvorio u umjetnički objekt.

Knjigu »Sabrana djela Isidorea Ducasse — Grofa od Lautréamonta« aplicirao sam na jednu kartonsku podlogu i položio je u jednostavan crni zastakljen okvir. Umjesto označivača stranica, u knjigu sam stavio kirurški nož (u prvoj verziji ovoga objekta umjesto skalpela bio sam stavio britvu koju sam izgubio u mojim studentskim seljenjima). Glatko, tanko, pri vrhu zakrivljeno sjećivo kirurškog noža bljeska se na oštrom rubu instrumenta. S donje strane objekta, iz knjige se cijedi krv. Trag gustog tamnocrvenog akvareljnog pigmenata. Funkcija skalpela nije samo u označavanju stranica knjige. Lautréamonto-



ve riječi se zasijecaju. Krvare. Nož ranjava knjigu. »Mislim da knjiga treba da bude rana, treba da promijeni život čitatelja«, pisao je Cioran.

Ušli smo u dnevni boravak. Prostor je oskudno namješten skromnim namještajem. Knjige, spisi, časopisi, katalozi bili su posvuda. Prisnost i ugodnost ambijenta osjećala se u njegovoј jednostavnosti. Na gogoljevski način svaki se predmet u filozofovoј sobi, svaka stvar, mogla poistovjetiti s njenim vlasnikom u ozračju te prisne skromnosti. Sobi je osvjetljavala difuzna popodnevna svjetlost.

Zahvaljujemo se Cioranu na gostoprivstvu i vremenu koje je odvojio za naš posjet. Filozof se smješka i dobroćudnim izrazom lica potvrđuje obostrano zadovoljstvo. Cioranu sam donio na poklon knjigu »Judita«, isto ono izdanje koje mu je bila pokazala Branka. Zahvalio se rekavši da se sjeća te knjige. Kratko je nasumce prelistao i odložio na stol. Kao dobar i pažljiv domaćin ponudio nas je pićem. »Voulez vous boire quelque chose«, izgovorivši zatim jasno: »Šljivovica.« Pohvalili smo ga na odličnom izgovoru imena rakije koja je u to vrijeme bila jedan od najpoznatijih jugoslavenskih izvoznih artikala. U Bergmanovu filmu »Tišina« u jednom kadru sumornog enterijera u prvom se planu jasno vidi boca na čijoј etiketi piše »Požeška šljivovica«. Stavljući čaše na stol, Cioran je odgovorom preduhitrio očekivano pitanje koje smo mu htjeli postaviti. Rekao je da je rakiju dobio od jedne dobre i vrijedne žene, kućepaziteljke zgrade u kojoj stanuje, Perse Raičević rodom iz Crne Gore. Svaki put kad se vrati iz svog rodnog kraja donese Cioranu na dar bocu rakije.

19

Brankin smisao za neposrednost i otvorenost u komunikaciji stvorio je opušteni i prisnu atmosferu. Nazdravili smo šljivovicom. Filozof je bio dobro raspoložen. Izmijenili smo nekoliko konvencionalnih rečenica, o lijepom vremenu toga dana, o lijepoj lokaciji zgrade u kojoj stanuje nedaleko od teatra Odeon... Zatim smo prešli na ozbiljnije teme.

Cioranu je bilo drago što sam još u studentskim danima pročitao »Kratak pregled raspadanja«. Ubrzo se u razgovoru potvrdilo da imamo veoma sličan literarni ukus. Volimo iste pisce — Dostojevskog, Lautréamonta, Kafku, Saint-Johna Persea, Borgesa, Valéryja...

Dvije godine prije posjeta Cioranu, 1987., u tadašnjem Jugoslavenskom kulturnom centru u Parizu bila je izložena i predstavljena moja grafička mappa »Traktat o ruci«, s istoimenim tekstrom Ranka Marinkovića i predgovorom Tonka Maroevića. Promocija mape bila je upriličena povodom Salona knjige u Parizu. O mapi su govorili Alain Bosquet, Branka Bogavac Le Comte i Marcque Deberg.

Podsjećanje na taj događaj spontano je inicirao razgovor o mogućnosti slične suradnje s Cioranom kao što sam imao s Rankom Marinkovićem. Tom prilikom filozof mi je dao pravo na ilustriranje njegovih rukopisa, odnosno izradu grafičke mape u kojoj bi u sažetoj formi bili objavljeni eseji o piscima

koje je Cioran posebno cijenio — Saint-John Perse, Borges, Michaux, Beckett, Eliade... Mapa bi nosila naziv »Kratak pregled obožavanja«.

Planirao sam kad se vratim u Zagreb početi pažljivo čitati njegove sažete eseje, prilagođene grafičkoj mapi i koncipirati karakter portretnih kompozicija. Zamislio sam da na početku tog friza galerije zanimljivih autora bude portret Emila Ciorana. Događaji koji su uslijedili u Jugoslaviji nakon 1989. godine onemogućili su našu suradnju. Prije izbijanja rata u Hrvatskoj uspio sam po Branki poslati Cioranu na dar jednu grafiku iz ciklusa »Ommagio a Dante«.

Nerealiziranu grafičku mapu »Kratak pregled obožavanja« osjećam kao dug prema poštovanom autoru.

Nastavljujući razgovor u mansardi o piscima i općenito o stanju književnosti, Branka se u razgovoru dotakla Ionesca, Cioranova zemljaka i prijatelja. Simpatična je bila filozofova otvorenost s dozom duhovitog cinizma, bez one takozvane »zle namjere« u pozadini. Istakao je kako Ionesco nikada nije uspio savladati, odnosno posjedovati francuski jezik na način kako se to podrazumiјeva za jednog svjetski priznatog pisca koji živi u Parizu. Upravo zbog toga, smješkao se Cioran, avangardne drame autora »Čelave pjevačice« duguju svoje uspjehe jezičnoj manjkavosti. Zbog nesavladanog jezika Ionesco je bio prisiljen koristiti što jednostavnije i kraće rečenice. Hendikep je nužno proizveo avantgardu. Nastavio je šaljivim tonom govoriti o svom slavnom prijatelju. Priznao je kako je jednom odlučio izaći na izbore i dati glas socijaldemokratima. Nadao se, ako osvoje vlast, da će Ionescu oduzeti dio imovine koju je stekao uspješnim pisanjem. Ovaj »politički konzervativac«, kako ga je jednom prilikom nazvala Suzan Zontag, nije bio ljubomoran na Ionescovu materijalnu situiranost nego je, kako je rekao, htio bezazleno isprovocirati prijateljevu reakciju.

Razgovor je odmicao u sve opuštenijoj atmosferi. Cioran je govorio o svom djetinjstvu u rodnom selu Rasinari. Pričao je kako je upravo tada, u tim dанима djetinjstva, shvatio neke važne stvari koje su puno godina kasnije činile osnov za razradu njegovih filozofskih koncepcata. Nagonski je osjećao beskorisnost svakog truda i uzaludnost vlastite odgovornosti. Rekao je da ga svaka pomisao na odgovornost čini bolesnim. Imao je strah od odgovornosti. Jednog se jutra probudio s nelagodnim osjećajem što mu je stvaralo mučninu. Morao se ustati na vrijeme i otići u školu. Ali nije bio uradio obaveznu domaću zadaću. Trebao ju je na prvom satu predati učitelju. S obzirom na strogost njegova oca i tvrdokornu revnost učitelja, znao je da ga neizbjježno čekaju kazna i prijekor. Dvoumio se što da poduzme. Neodlučnost je samo uvećavala osjećaj nelagodnosti. Odjednom je, smijući se, rekao: »Došla mi je spasonosna i neopoziva odluka. Okrenuo sam se na drugu stranu kreveta i nastavio spavati.« Zatim je objašnjavao kako se tim neispunjerenjem njegovih obaveza ustvari ništa strašno nije dogodilo. Očeva ljutnja i učiteljev prijekor nisi imali nikakve svrhe. Završio je na vrijeme školu i sve je išlo svojim tokom.

Posmatrao sam filozofovo lice koje je za razliku od one mladenačke oštchine izraza dobilo neki melankolični izraz koji dolazi od one intelektualne superi-

ornosti i duhovne zrelosti čovjeka razočaranog svijetom. Na momente je znao govoriti brzo, i za moje poznavanje francuskoga jezika to je postavljalo poteškoću u razumijevanju, jer u toj brzini neke su mi riječi zvučale nerazgovjetno. Ali je Branka s lakoćom pratila filozofovo izlaganje pomažući mi da slijedim tijek njegovih misli. Zanijevši se u razgovoru naglo bi zažmirio, kao da traži adekvatnu riječ kojom bi se najpreciznije izrazio. Znao se katkad, kada bi se naglo zaustavio u govoru kratkim brzim pokretima počešati po čelu ili obrvama. Iza ove prividne nervoze krila se unutarnja staloženost. Sjedio je mirno i opušteno. Samo su život njegovih očiju i karakter pogleda ispod gustih obrva ostali nekako zagonetni. Iako su se povremeno smješkale s njegovim nasmijšenim licem, filozofove su oči izražavale neku pritajenu strogost i pronicavost. Bile bi sjetne, zamišljenog pogleda. Zatim, kao malo prije na ulaznim vratima mansarde, postajale bi vedre i nasmiješene.

Nastavljujući govoriti o uzaludnosti, Cioran je skrenuo razgovor na sport. Smatrao je besmislenim sve napore sportaša, sve torture koje podnosi tijelo na iscrpljujućim treninzima da bi se ostvario željeni rezultat. Da se doskoči duže ili preskoči više, da se sruši neki ranije postavljeni rekord. Pitao se vrijeđi li taj jedan centimetar, ta jedna sekunda, sve te torture tijela. Na sport je gledao kao na arenu besmislenih nadmetanja. Mučenje za jedne a zabavu za druge. Očito mu je riječ mučenje izazvala sjećanje na jedan vlastiti problem iz mладости. Prisjetio se svoje nesanice. Govorio je kako je u tim besanim noćima, beskonačno dugim, šetajući kao duh, najviše razmišljao i kako je u tim mučnim stanjima permanentne budnosti dolazio do mnogih spoznaja. Smatrao je nesanicu najvećim iskustvom koje se može doživjeti u životu. Dok sam ga posmatrao kako na momente govoriti kao da je zanešen, prisjećao sam se što je pisao o tim »vječnim noćima« u »Kratkom pregledu raspadanja«: »... A tada si ti, Nesanico, potresala moje tijelo i moju gordost, ti koja preobražavaš mladu životinjicu, koja joj istančavaš nagone, potpiruješ snove, ti što, za samo jednu noć, donosiš više mudrosti nego dani i dani okončani u miru, i u bolnim očnim kapcima prepoznaješ događaj važniji od svih oboljenja ili životnih katastrofa.« Premda nema izravne povezanosti sa tim filozofovim besanim »bijelim prostranstvima«, ali ima sa kontekstom njegova svjetonazora, u svijest mi se projicirala kompozicija jednog moga starog crteža dramatičnog sadržaja, s biblijskim motivom »pokolja nevine djece«, koju sam naslovio »Bijela noć«. Prisjetio sam se i onih mojih studentskih noći kada sam u tišini nesmetano dugo radio. Mrak i tišinu noći doživljavao sam kao smrt dana. Noć mi se činila kao eterična lešina umrlog dana. Bila je kosmički mrtvac čijem zemaljskom tijelu hladna mjesecina daje mrtvačku put. Tada su, novalisovski rečeno, kao svojevrsne himne noći nastali moji kolaži »Mliječni put« i »Osvijetljena noć« (1972.). Dok je Cioran govorio o svojim nesanicama, u svijesti mi se nadalje, očito po principu afiniteta i inicirane asocijacije, javila ona čuvena Goyina grafika na kojoj je oglušjeli majstor ugravirao tekst »El sueño de la razón produce monstruos« (»San razuma stvara utvare«).

Što onda stvara nesanica? Cioranova nesanica nam je pokazala poraz i prazničnu bića, osjećaj pustoši, što vodi do onih »krajnjih granica« preko kojih filozof nije mogao prijeći.

Dok je Cioran obrazlagao neka svoja stajališta, pogled mi je povremeno privlačila boca šljivovice postavljena na stol. Kroz njeno bijelo staklo prosvijetlava je svjetlost popodnevnog sunca i prozirnoj tekućini alkohola davala profinjenu zlatastu boju što se na površini stola, pri dnu boce, razlijevala u zrakastu svijetlu mrlju. Dok sam pogledavao u tu bocu šljivovice, u meni je u jednom momentu, sasvim iznenadno, proradio neki lautréamontovski refleks, maldororovska bizarna asocijacija, pa sam tu bocu rakije na trenutak video kao filozofov urin. Tekući ekvivalent Cioranovih žestokih i opijajućih misli. Ta bizarna intelektualna transsupstancijacija bila je svojevrsna, primjerena, metafora cioranovskog tipa. Taj filozofov urin–rakija stvara se od onih duhovnih plodova što se skupljeni, potom pročišćeni i priređeni talože u filozofovu biću. Zatim se podvrgavaju procesu duhovne fermentacije, odnosno intelektualnog vrenja, truljenja, da bi se dobio specifičan produkt. Ako se taj cioranovski proizvod ne koristi razumno, što će reći u kontroliranim dozama, onda taj proizvod može stvoriti opasnu ovisnost što često rezultira opijanjem, a u krajnjim slučajevima i delirijem.

U jednom trenutku, u kratkoj pauzi razgovora Cioran je uzeo knjigu »Juditu« i počeo je pažljivo listati. Tek što je prelistao par stranica, začula se zvonjava telefona iz susjedne sobe. Ispričavajući se odložio je knjigu na stol i otišao u sobu zatvorivši vrata.

U filozofovu odsustvu Branka, Aleksandar i ja komentirali smo neke od onih zanimljivih pojedinosti koje nam je govorio. Posebno o Ionescu i njihovu odnosu.

Prošlo je bilo više od pola sata kada se Cioran vratio iz susjedne sobe. Ponovo se ispričavao što je morao prekinuti razgovor s nama i toliko dugo biti odsutan. Dugi izostanak pravdao je problemom u koji je stjecajem okolnosti uključen na posredan način i zbog kojeg se osjeća odgovornim. Rekao je kako ga s vremenom na vrijeme, ali uvijek u isti poslijepodnevni sat, naziva jedan mladi čovjek koji je odlučio izvršiti samoubojstvo. Za tu svoju odluku tražio je filozofovo odobrenje. Razgovor sa Cioranom bio mu je potreban prije izvršenja suicida. Filozof nam je objašnjavao kako je tog nepoznatog mladog čovjeka svaki put pažljivo saslušao i ponavljao kako mu ne može dati ono što mladić od njega traži. Odobrenje za izvršenje samoubojstva. Objasnio je mladiću kako zbog njega ne želi ići u zatvor. Samo u slučaju da psihijatar odobri odluku nesretnog mladića, onda će se i on složiti s tom odlukom. Ali naglasio mu je da kao filozof i dalje ostaje dosljedan svojoj ideji o samoubojstvu kao neophodnom činu. Posljednje što je rekao tom očajniku u telefonskom razgovoru bio je savjet da barem za još jedan dan odgodi svoju odluku jer će za njeno izvršenje uvijek naći vremena.

Slučaj ovog Cioranova »pacijenta« naveo me da spomenem Dostojevskog i njegov roman »Bjesovi«. Nakratko smo se u razgovoru dotakli Kirilova, glavnog lika ovog romana kojeg Cioran smatra najsloženijim djelom svoga omiljenog pisca. Zanimljivo je bilo vidjeti kako se izraz filozofova lica promijeni, gotovo ozari, na spomen imena Dostojevskog.

Dok je Branka nastavila razgovarati o problemu samoubojstva iz romana »Bjesovi«, gledao sam filozofovo lice i kretnje njegovih ruku. Kao da su izražavale neku unutarnju duhovnu radost koja ga je u tim časovima obuzimala. Razumljivo, jer je riječ o njegovim velikim temama, o samoubojstvu i Dostojevskom. Govorio je temperamentno. Sjetio sam se one njegove čuvene misli, lucidne i duhovite, koju je kao odgovor dao na pitanje jednog novinara. Ako toliko zagovarate čin samoubojstva (otprilike je tako glasilo pitanje) smatrajući ga nužnim, čak pitanjem časti, zašto onda ne date najuvjerljiviji primjer i na djelu pokažete učinkovitost vaše filozofije. Zašto se ne ubijete?

Cioran je odgovorio: »Bez ideje o samoubojstvu davno bih se ubio.«

Potaknut razgovorom o pitanju samoubojstva u filozofovoj mansardi, pomislio sam na onog neznanca što se ubio u sobi stana u novozagrebačkom naselju Trnsko u kojem sam stanovao kao student. Pitao sam se da li bi on, da je kojim slučajem znao za Ciorana i njegovo propagiranje samoubojstva, da li bi taj nesretnik tražio filozofovo odobrenje za izvršenje svoga nauma. Ipak, onaj tko istinski odluči sebi oduzeti život ne upušta se u nedoumice ili kolebljiva razmišljanja tražeći odobrenje od nekog drugog. Za razliku od ovog pariškog neznanca, neznanac iz Trnskog bio je pravi samoubojica. Radikalno je privatizirao smrt, kako bi rekao Balša Brković.

23

Par dana prije posjeta Cioranu bio sam u razgledavanju muzeja Quai d'Orsay i najduže stajao pred Van Goghovim slikama. Vincent je jedini slikar koji mi budi sjećanje na njegov tragični život istovremeno kad gledam njegova uznenirajuća platna. Kao da je nesretnikov život bio umješan u gusti pigment boje koju je grozničavo nanosio slikajući. Možda je samoubojstvo u njegovu slučaju bilo ono stanje, bolje reći onakvo stanje kakvo ga je za samoubojice opisao Boris Pasternak: »Čovjek koji odluči počiniti samoubojstvo stavљa točku na takav život, okreće leđa prošlosti, proglašava bankrot i izjavljuje da su njegove uspomene nestvarne. Njemu se više ne može pomoći niti mu su može pružiti spas, on je sebe stavio izvan njihova domašaja. Kontinuitet je njegova života prekinut. Njegova je ličnost skončala. Možda se on na kraju ne ubija zbog čvrstine svoje odluke, nego zbog nepodnošljivosti svoje patnje.«

Kada se toga pariškog popodneva u filozofovu domu prešlo s pitanja samoubojstva na teme iz umjetnosti, Cioranovo oduševljenje Dürerom i ovaj je put potvrdilo podudarnost filozofovih i mojih afiniteta i na likovnom planu. Kao u vrijeme studentskih dana, danas na zidu iznad moga radnog stola u zagrebačkom ateljeu стоји pričvršćena reprodukcija Dürerove kompozicije »Četiri jahača Apokalipse«. U tim danima moje mladosti zanosio sam se mišlju kako će

u spavaćoj sobi na visokom uzglavlju kreveta od orahovine imati minuciozno izrađen duborez, vjernu kopiju ove Dürerove slavne grafike. Zamišljao sam, kada budem zaspivao, kako će nad mojom glavom u usklađenom nečujnom galopu jahati četiri mistična jahača pretvarajući moje misli o njima u dubok nerazmrsiv san.

Cioran je počeo pažljivo listati knjigu »Judita«. Zapazio sam kako s posebnom pozornošću gleda neke od reprodukcija. Kratko vrijeme je šutio. Zatim je izrekao misao koja je bez sumnje jedna od najzanimljivijih što se odnose na moje djelo: »Vašu umjetnost bi najbolje mogla razumjeti Španjolska svete Tereze iz Ávile i Rusija Dostojevskog.«

Nastavio je listati knjigu, ali nije eksplirao svoju misao. Umjesto toga počeo je govoriti o krizi našeg modernog vremena, o krizi intelektualaca danas koji većinom nisu u stanju prepoznati probleme suvremenog društva a kamoli se suočiti s njima. Kritizirao je suvremene filozofe, umjetnost kojoj manjkaju individualci, općenito o zamoru zapadne kulture odnosno civilizacije.

24

Što je potaklo Ciorana da u mojim radovima vidi ili osjeti nešto od onoga što su za njega značile ličnosti kojima se divio i na određen način bio njima opsjednut? Bio je kao što je već navedeno doslovno općinjen svetom Terezom, a Dostojevskog je smatrao najvećim piscem svih vremena. Njegova strast za Španjolskom je općepoznata kao i veličanje Rusije, nacije koja nije još osjetila umor kakav je istrošio zapadnu civilizaciju.

Razmišljajući o Cioranovo navedenoj misli, ono što mi se prvo nametnulo bio je misticizam.

Iz filozofovih tekstova i intervjeta vidljivo je da se »razumije« u mistiku i da joj je sklon. U »Kratkom pregledu raspadanja« eksplicitno tvrdi da je bio obuzet životima mističarki i svetica. Imao je ambiciju i sam doseći određeni stupanj mističnog iskustva. Po vlastitom priznanju imao je nekoliko mističnih ekstaza. Također sam pomicao je li filozof u mojim radovima možda video prožimanje onih općih, uvrježenih, odrednica »istočnačke spiritualnosti« i »zapadnačke tjelesnosti« odraženih u likovnoj umjetnosti. Ekspresivnost formalnog izraza kroz preciznost likovne prezentacije kompozicije određena je duhovnim nabojem i emocijom glavnog aktera starozavjetnog motiva. Unutarne duševni i emotivni naboje Judite oblikuje vanjske obrise tijela, definira njegovu formu, određuje njegov izgled. Lijepa je udovica prožeta tim nutarnjim zanosom što će je na kraju odvesti u konfuznost osjećaja, koji se upravo izražavaju tijelom kroz ekspresiju anatomije.

Bez sumnje, Cioran je osjetio u tim kompozicijama prožimanje manirističkog likovnog izraza sa zanosom mističkih osjećaja. Jer, Španjolska svete Tereze je također i El Grecova Španjolska. Manirizam i mistika bukte na platnima toledskog majstora. Cioran se pitao s pravom: »Je li netko linijama i bojama bio bliži Bogu od El Greca? Izduženost oblika u njegovim kompozicijama, ono »ovalno« kako ga neki određuju, nije posljedica optičkih problema, neke priro-

đene anomalije slikareva organa vida, nego je, kako je lucidno primijetio Cioran: »Oblik koji dobija ljudska figura razgranata prema Bogu. Zgrčeno i prema nebu okrenuto lice izdužilo se kao da klizi po vertikali: gornji kraj nestaje u Bogu, a donji se rađa u ljudskom srcu.«

»Bog se klacka između Rusije i Španjolske« (između Dostojevskog i El Greca), pisao je filozof.

U simboličkom raspeću Mediterana prožimaju se dvije mistike, Španjolska i Ruska. Mit, religija, slikarstvo, književnost... Sjedinjuju li se po Cioranu »zemaljska i nebeska pustinja u jedno carstvo«, »Sibir i Rusija gore zajedno sa Španjolskom i Bogom«.

Je li surovost stvarnosti, moć trpljenja, intenzitet strasti, fanatična predanost cilju kojem se teži, bezuvjetna žrtva koja će se podnijeti, jesu li to projekcije španjolske i ruske posebnosti, koje su Cioranova misao i osjećaj prepoznao u karakteru starozavjetnog motiva koji sam obradio?

Judita istovremeno stradava i slavi, žrtva je koja se domogla trofeja. Njen put stradanja vodi u spasenje...

Daleko bi me odvelo nagađanje i intelektualna kombinatorika o mogućem razjašnjenu Cioranova mišljenja o mom likovnom izrazu i simboličkim značenjima nove obrade staroga motiva. U svakom slučaju, smatram da sve upućuje na misticizam kao specifično izvorište i uporište kojim se izražava i potvrđuje posebnost prirode ljudskog bića. U toj tajni ono se (biće) identificira i istovremeno samo sebi izmiče. U osnovi se misticizam zasniva na duhovnom i tjelesnom iako je nadilaženje tjelesnog njegova važna etapa na putu prema sjedinjenju sa božanskim, sa apsolutom. Kako je u uvjetima zemaljskog postojanja duh neodvojiv od tijela, tako je i mistično osjećanje, odnosno iskustvo neodvojivo od svijesti. Premda se može reći da spomenuti problem spada u domenu filozofije imanencije, osviještenost problema čini da se isti lakše percipira.

25

O važnosti mističnih iskustava, ekstatičnih zanosa svete Tereze i epiletičkih stanja Dostojevskog saznajemo preko njihovih pisanih iskaza. To stanje bića, stanje duha, jest ono stanje kojim se dolazi do praga vlastite preobrazbe, do one »krajnje granice«. Tada se spoznaja iscrpljuje, jer se preko te granice ne može prijeći. Dolazi se do stanja blaženstva, stanja bez svijesti o prošlosti, bez misli o budućnosti. To je stanje blaženstva, *hic et nunc*, ovdje i sada, to je ono stanje »evandeoske radoći«, neka vrsta nadsvijesti. Cioranov omiljeni pisac Dostojevski opisuje to stanje u romanu »Bjesovi«, stanje koje rumunjski filozof naziva »ekstaza bez vjere«. Izuzetnost tog iskaza zahtijeva da ovdje bude citirano.

»Ima trenutaka, biva ih svega pet–šest ujedanput, kada se odjednom osjeti prisustvo vječne harmonije, nađene tada potpuno. To nije zemaljsko, ne kažem da je nebesko, nego da čovjek u zemaljskom obliku to ne može podnijeti. Treba se promijeniti fizički ili umrijeti. To je osjećanje jasno i neposredno. Nekako iznenadno osjetite cijelu prirodu i odmah kažete: da, to je istina. Kad je Bog



stvorio svijet, on je na kraju svakoga dana stvaranja rekao: Da, to je istina, to je dobro.« To, to nije tronutost, nego samo tako, radost. Čovjek ne prašta ništa, jer nema više što da prašta. To nije zato što volite — to je više od ljubavi! Najviše je od svega to što je sve to onda veoma jasno i što je velika radost. Kada bi trajalo više od pet sekundi, duša ne bi mogla da podnese, morala bi nestati. U tih pet sekundi ja živim život i za njih ću dati cijelo svoj život, zato što to vrijedi. Da se to izdrži deset sekundi čovjek bi se morao promjeniti fizički. Ja mislim da čovjek mora prestati da se rada. Čemu će djeca, zašto razviće kad je smjer postignut? U Evandelju je rečeno da se o Uskršnju neće rađati, nego će svi biti anđeli Božiji. Nagovještenje...«

Da bi se podnijelo to stanje o kojem govori Dostojevski, to stanje »vječne harmonije« treba se, kako navodi pisac, »promjeniti fizički« ili »umrijeti«. Važnost tjelesnog je evidentna. Bez corporusa stanje zanešenosti ne bi se moglo ostvariti. Bez organske, fiziološke, dimenzije neostvarivo je stanje duševnog iskustva.

26

Španjolska svetica i ruski pisac, Tereza iz Ávile i Fjodor Mihajlovič Dostojevski bili su misticici. I svetica i epileptičar, svaki na svoj način govore o tom iskustvu duhovne zanešenosti, o toj čudesnoj harmoniji, o ekstazi duše. Posredovano umjetničkim medijem kao u ovom slučaju literaturom to iskustvo postaje svojevrsni oblik objavljenja, epifanija, kojom se obznanjuje i uspostavlja novi svijet. Svijet doživljenog i proživljenog novog iskustva. Svijet umjetnosti.

Razmišljajući o Cioranovim mislima, zatekao sam se u labirintu sjećanja, u onom smjeru koji je upravo naznačio Dostojevski.

Inicirana refleksivnost me vodi Andréu Gideu. U jednom svom predavanju o Dostojevskom Gide je napomenuo kako se »lijepim osjećajima pravi loša literatura« i da »nema niti jednog umjetničkog djela u kojem nije postojao utjecaj demona«. U prilog svojoj tezi francuski pisac citira Williama Blakea: »Razlog zašto je Milton pisao u tjeskobi kada je slikao Boga i anđele, pisao je slobodno kada je slikao demona i pakao, bio je taj što je pravi pjesnik, dakle, na strani đavola i ne znajući.«

Ako sveta Tereza izjavljuje da se demoni loptaju njenom dušom, Dostojevski zna da u čovjeku postoji sukob Boga i demona. »Dimitrije Karamazov izjavljuje: 'Ljepota, kakva strašna i užasna stvar. Strašna stvar. Tu, u njoj, đavo ulazi u borbu s Bogom, a bojno polje je srce čovjekovo.'« Cioran je ustvrdio da »ljepota ne stvara« jer joj »nedostaje mašta«, afirmirajući i suprotstavljajući joj mržnju koja je »dinamičnija« i »zadire duboko«.

Promatrao sam Ciorana kako pažljivo gleda u reprodukcije ciklusa o starozavjetnoj heroini. U kratkim pauzama razgovora, kroz svijest mi se motala misao i spontano nametalo pitanje: da li filozof vidi u tim kompozicijama, u tim formalno usuglašenim odnosima nagog ženskog tijela i odrubljene muške glave i nešto od udjela »demonskog« što se izražava u prožimanju ljepote, erosa, mržnje i smrti. Nije li više puta izjavljivao kako se demon »ugnijezdio«

u ljubav, eros, seksualnost... Je li brzo pronikao u smisao biblijskog motiva izražen u slikama u kojima herojski čin židovske junakinje doseže vrhunac u odrubljivanju glave čovjeku s kojim je vodila ljubav, pa se herojski čin fatalne udovice istovremeno odslikava i kao intimna drama senzualne i osviještene žene.

Cioranovski intelektualni kontekst me naveo na usporedbu udovice iz Betulije i redovnice iz Ávile, na njihove slavne i uvjetno kazano tragične sudsbine. Odrubljena Holofernova glava je za Juditin narod pobjednički trofej, za njihovu heroinu postaje mora. Pobjedničko likovanje pretvara se u melankoliju intimnog poraza. Glava ljubavnika postaje izraslina na Juditinom nagom tijelu. Ona je prigrlujuće i od nje se istovremeno grozi. Judita živi pomućenost svojih ekstatičnih stanja.

»Tragičnost« svete Tereze ogleda se u smislu ograničenosti njene spoznaje i nervne iscrpljenosti.. Iako sva iz ljubavi i dušom i tijelom predata Kristu, učinci njezinih ekstaza je nisu u potpunosti zadovoljavali. Bolje reći, nisu bili zadovoljavajući. Svjesno je težila onome što ne može doseći.

27

Životom sâm čemer vlada,
bez Božija lika jasna,
iako je ljubav slasnja,
nemila je duga nada...

Kako nam je svetica ostavila svoje svjedočanstvo, ovdje ranije navedeno, usprkos svom žudnom davanju konstatira kako nije mogla zaslužiti tu »čast« da sazna Spasiteljeve »srazmjere stasa«, »boju njegovih očiju« i »božanska prelijepa usta«.

Neostvarena žudnja ne slabi, naprotiv jača Terezinu vjeru. Ali ona je također svjesna da je opsjedaju demoni, »da se loptaju njenom dušom«. Možda je, premda može zvučati paradoksalno, taj udio demonskog u njenoj duši, svijest o tom demonskom poigravanju dušom, upravo podsticao bosonogu karmelićanku da se u potpunosti, do krajnjih mogućih granica bića predaje svom Nebeskom zaručniku. Nije li to utjecalo da se kod rumunjskog filozofa probudi posebna zainteresiranost za svetu Terezu, što će postupno prerasti u istinsku opsjednutost španjolskom sveticom.

Nezahvalno je iznositi hipotetsko mišljenje u pogledu nečijeg religijskog opredjeljenja ili vjerničkih osjećaja. Nakon čitanja »Kratkog pregleda raspadanja« i više puta vraćanja na neka poglavљa ove knjige, usprkos Cioranovu nihilizmu, otrovnom ateizmu, izrugivanju svetosti, nekako sam sklon povjerovati da je rumunjski filozof, sin pravoslavnog popa, ipak u dubini svoga bića bio vjernik. On koji je po vlastitom priznanju htio postati budist, zatim nevjernik koji je negirao kršćanskog Boga, decidirano se poziva na njegovo (Božije) mistično prisustvo. Filozof koji s ponosom ističe kako je više puta pročitao knjige svete Tereze iz Ávile (po vlastitom priznanju »Knjigu života« ove svetice



pročitao je pet puta), koji je s iskrenom zavisti prema autorima života svetica žalio što nije mogao biti isповједник Matildi Magdeburškoj, Katarini Sijenskoj, Angeli de Foligno, Dorotei de Monto, Katharini Emmerich, Diodeti degli Ademari, Diani d'Andalo...

Jednom je izjavio da kada čita živote svetica toliko biva zanešen da sa njima i u njima i njihovim imenima osjeća »tjelesni i senzualni ukus drugog svijeta«.

Filozofova iskrena i zanimljiva obuzetost svetim ženama preljeva se u mističnopoetski prijekor: »Crkva nikada nije razumjela da su svetice začete iz Božjih suza.«

Razmišljajući o Cioranovu odnosu prema svetom, intrigirala me njegova paradoksalnost: s jedne strane iskrena zadivljenost, s druge, neko gotovo osvetničko i zajedljivo omalovažavanje.

»Pokušam li da ustvrdim gdje sam naslutio vrhovnu raspaljenost strasti — pisao je Cioran — gdje sam osjetio najmutnija, a i najčistija podrhtavanja, i ono obeznanjenje kada se noći zažare, pa se najmanja travčica i sjajna zvijezda stapaju u radosni grčevit krik... kada ponovo mislim o svemu tome, na um mi dolazi jedno ime: Tereza iz Ávile, i riječi iz jednog od njenih otkrovenja koje sam nekada iz dana u dan ponavljaо: »Ne treba više da govorиш sa ljudima već sa anđelima.«

28

Ove redove teško bi mogao napisati deklarirani ateist, mrzovoljni skeptik ili ravnodušni filozof. Ovo su riječi istančanog osjećaja jednog lirskog poete, pritajenog vjernika koji se samokažnjava vlastitom nevjerom.

Kada sam na početku ovoga zapisa, među književnicima koji su me u mladosti posebno zanimali, naveo i Dostojevskog, izdvojio sam njegov roman »Idiot«. U njemu Dostojevski opisuje mrtvog Krista što odgovara Holbeinovojoj istoimenoj slici (smatra se da ju je Dostojevski vidio prilikom jednog boravka u Bazelu). Premda mi nije namjera da ovaj zapis skrene u nešto što bi bilo nalik raspravi o Kristu i smislu njegove žrtve, ali mi se upravo zbog Ciorana i njegove adoracije Dostojevskog nameće jedno zanimljivo pitanje. Opisujući spomenutu sliku, Dostojevski govorí o Kristovu božanskom biću: »Biću koje bi samo samcato vrijedilo koliko i sva priroda i svi zakoni njeni; sva zemlja koja je možda i stvorena jedino zato da bi se pojавilo to biće.« Ruski klasik govorí kao istinski kršćanski vjernik. Cioran, piščev obožavatelj prezire Krista. Izjavljuje kako ga »Spasitelj gnjavi« i dodaje »sanjam o svijetu oslobođenom od nebeskih otrova, o svijetu bez krsta i bez isukrsta.«

Iako ga Spasitelj »gnjavi«, Cioran ne odustaje da se njime bavi. Ali u tom bavljenju Mesijom postoji nešto što mi se od strane filozofa čini više kao intelektualno dvojbeno provočiranje kršćanske religije nego kao istinski stav njegog kritičara. Jer u pitanju je shvaćanje žrtvovanja, odnosno smrti koja je Kristu bila određena njegovim rođenjem. Znamo da je cijena te smrti otkupljenje grijeha. Smrt se na Golgoti dogodila da bi se nadišla. Smrt umire na Golgoti.

»Da je Isus svoj životni put završio na križu — kaže Cioran — da nije obećao da će uskrsnuti, kakav bi to izvanredan junak tragedije bio. Njegova božanska strana učinila je da književnost izgubi jednu prvorazrednu temu.«

Opozrgava li Ciorana ovom njegovom posljednjom rečenicom upravo književnik kojega smatra apsolutno najvećim?

Krist ne može biti junak tragedije naprosto zbog prirode svoga bića. Jer da je skončao na križu kao obični smrtnik, onda njegov nauk ne bi imao nikakvog smisla. Bio bi šarlatan a ne Mesija.

Na puno lucidniji način to pitanje Kristove žrtve i njenog smisla razriješio je Cioranov omiljeni pisac, danski mislilac Søren Kierkegaard. Po pitanju žrtve Isusa Krista danski filozof u jednom pasusu »Dvije rasprave« ističe: »Ono što filozofi govore o smrti i žrtvi Isusa Krista ne zaslužuje razmišljanje. Jer u tom pogledu filozofi ne znaju što govore; oni čine ono što ne znaju i ne znaju što čine.«

Osim rezerve prema Kristu i njegovoj žrtvi, obožavatelj Dostojevskog negira i život. Smatra ga bezvrijednim i očito namjerno zapostavlja onu posebnu vrijednost u romanu ruskog pisca, onu evanđeosku »radost življenja« koju nalazimo u romanu »Bjesovi«. I ovaj se put moram poslužiti citatom Dostojevskog:

»I svaka tuga zemaljska i svaka suza zemaljska — radost naša jest; a kada napojimo suzama svojim zemlju pod nogama svojim za po aršina u dubinu, onoga časa svemu zaradovat ćemo se. I neće više biti nikakve, nikakve tuge tvoje, takvo je kažu predskazanje.«

Blaženstvo »novog rođenja« kako ga naziva Krist, o kome govori André Gide povodom »Bjesova«, »postiže se samo putem odricanja onoga što je u nama individualno. Jer ta privrženost nama samima sprečava nas da se zagnjurimo u Vječnost, da uđemo u carstvo Božije i da uzmemо učešćа u konfuznom osjećanju univerzalnog života.«

Mogu li sveta Tereza iz Ávile, »Teresia Magna« i Fjodor Mihajlovič Dostojevski toliko općinjati nekog tko sebe smatra nihilistom ili ateistom?

Dok se izruguje križu, Cioran ipak boravi u njegovoj sjeni. Dok huli Boga, u njemu se gubi i ne znajući.

Uvjeren sam da se pod kupolom hrama ništavila na Cioranovu oltaru u tajnosti šapuće ime Božije. Obredna žrtva koju filozof polaže na oltar jest on sam. Svećenik nihilizma, ili kako sam za sebe kaže »nevjerujući teolog« izričito tvrdi sa svoje propovjedaonice: »Uvijek ću biti ono što nijesam.« Ateist, skeptik, nihilist — dodao bih.

Zar bi bez istinskog osjećanja i svijesti o postojanju Boga kojeg je skrivaо u sebi, Cioran mogao izreći one otrovne misli, što se zabadaju kao Longinovo kopljе u Kristov prsti koš na raspeću, a da u isti mah negira postojanje onoga kome te riječi upućuje. Cioran bez sumnje također posjeduje svijest o svome vlastitom demonu. Samim tim on nikada nije u njegovoj potpunoj vlasti. On

ga, demona, uvijek drži na određenoj kontroliranoj distanci. U filozofovoj svijesti jasno živi ona misao iz »Idiota« — »Osim Boga i đavo jednako vlada čovječanstvom do roka kojeg još ne znamo.«

Uostalom, Cioran precizno izjavljuje da ga je Bog »obilato obdario gorčinom«. Na jednom mjestu konstatira: »Pa ipak, na svaki način, mora biti da ON postoji.« Tu vjeru u Njegovo postojanje filozof izražava željom da Boga vidi kao svoga sugovornika. I to onda kada bi se to najmanje nadalo od nekoga tko sebe smatra ateistom ili nihilistom. Iстicao je kako mu je noću dolazilo sve ono što je napisao. Noć ga je nadahnjivala. Govorio je da u noći samo postoje on, Cioran, tišina i ništavilo. Međutim, Cioran odjednom, neočekivano, pokazuje slabost. Priznaje da ne može u takvim trenucima biti sam. Dakle, filozof priznaje da traži Boga kao sugovornika. Lakše mu je zazvati onoga u koga ne vjeruje nego podnijeti sebe u tišini ništavila. Po vlastitom priznanju, Cioran ne može podnijeti tu noćnu samoću. Zato u noći u kojoj stvara filozof sebe iznevjerava. U zamjenu za vlastiti monolog traži sugovornika u Bogu. Ima nečeg dirljivog u toj filozofovoj iskrenosti, u naivnosti izgovora kojim se pravda potreba za komunikacijom sa Svevišnjim. U tim noćnim bdjenjima, kada nastupe trenuci slabosti Cioran lakše podnosi Boga u sebi nego sebe bez Boga. Kriza mu dokazuje da ne može sebe posjedovati. On nema onu snagu poluludog Kirilova koji izjavljuje: »Saznati da nema Boga a ne saznati da se u taj isti čas sâm postaje Bog — to je absurd, inače čovjek mora ubiti sebe, nikako drugačije.« Cioran ne može u svojim noćnim samoćama postati, kako bi rekao Kirilov, ni »Bog po nevolji«. Možda ga ovdje, zatečenog u »slabosti«, može odrediti jedna misao njegova učitelja Friedricha Nietzschea: »Čovjek može stvarati samo pod uvjetom da je bogat antagonizmima.«

Listajući pažljivo monografiju »Juditu«, dobro se sjećam kako se filozof zau stavio na reprodukciji jednog detalja kompozicije na kojem se Juditini prsti zavlače pod kožu lica odrubljene Holofernovе glave, kao da s njom izvodi neki *dance macabre*. Uz razgovor o samoubojstvu tema smrti bila je neizbjegzna.

Cioran se prijećao svoga djetinjstva i igranja s ljudskim lubanjama. Filozofova roditeljska kuća se nalazila u blizini seoskog groblja. Cioran je često u djetinjstvu provodio vrijeme sa tamošnjim grobarom. Gledao ga je kako kopa raku i iz zemlje vadi kosti i lubanje. Smješkajući se objašnjavao je kako ima slabost prema mrtvačkim glavama te da je s njima često igrao nogomet. Lubanje su zamjenjivale nogometnu loptu. Ležernim je tonom, govoreći o tim neobičnim zgodama iz djetinjstva, odbijao da takav oblik nastrane zabave vidi kao ispoljavanje morbidnih sklonosti. Naprotiv, smatrao je kako sve to dolazi iz određene prisnosti s tim stvarima, sa onim što označava smrt i podsjeća na nju, poput groblja i pogreba.

Ova mi je kratka priča iz filozofova djetinjstva probudila sjećanje na moju mladost. Zamišljeni ambijent toga seoskog groblja u Karpatima naglo je smjenila slika cetinjskog groblja u čijoj se neposrednoj blizini nalazila zgrada

gimnazije. Školsko je dvorište jednim dijelom bilo ograđeno pletenom žičanom ogradom od prostora na kojem se prostiralo cetinjsko novo gradsko groblje. S proljeća, kada vrijeme otoplji i bilje olista, to je novo groblje bilo najpodesnije mjesto gdje smo se mogli skrivati bježeći sa satova školske nastave. Po nekoliko sam školskih sati znao istog dana provesti na groblju. Jednog dana nisam ni ušao u zgradu gimnazije. Iz kuće sam otišao na groblje i s groblja se vratio kući.

Ti su mi boravci u ambijentu vječnog počinka ostali u nekom prijatnom i tajnovitom sjećanju. Čim bih se pažljivo iskrao iz školskog dvorišta i vješto provukao kroz divljom lozom zakamufliranu rupu na žičanoj ogradi, ulazak u harmonični ambijent groblja bio je poput ulaska u neki novi svijet. Bilo je nečeg uzvišenog u toj grobljanskoj harmoniji, u svečanom miru koji je vladao tim ambijentom. Na groblju sam se osjećao najsigurnije. Bježanje s nastave i skrivanje negdje u gradu bilo je mnogo riskantnije. Uvijek je postojala mogućnost da naidem na nekog tko me poznae ili, što bi u tim okolnostima bilo najgore, da u vrijeme nastave sretнем nekog od svojih profesora.

31

Svaki od učenika koji bi pobjegao sa nastave odabrao bi jedan grob na kojem bi sjedio i korisno provodio vrijeme ponavljajući gradivo priređujući se za sljedeći školski sat. Ja sam za svoje mjesto bio odabrao jednu lijepu, novu obiteljsku grobnicu izrađenu od sivog mramora. Na grobnici nije bilo cvijeća ni vjenaca. Nije bilo niti tragova od svjeća što je značilo da se nitko od vlasnika grobnice nije u nju sahranjivao od kada je sazidana. Naviknuvši se na to mjesto, pribjavao sam se da u vremenu od proljeća do početka ljeta, do završetka školske godine, netko u tu grobnicu ne bude sahranjen. U tom slučaju ne bih mogao od cvijeća i vjenaca koristiti grob na način kako sam to prakticirao. A nisam ni volio zamisliti sebe među cvijećem i umjetnim vijencima, položenih u slavu onoga koji bi ležao u svom grobu, u lijisu, pod pločom, ispod mene. To bi bilo više od skrnavljenja. Neukusna ignorancija smrti koju nisam sebi htio dopustiti, jer me smrt, kao što sam već istakao, u filozofskom smislu veoma privlačila.

U kasnoproletnjim jutrima kada bi se od ugodne sunčeve topoline ugrijala mramorna nadgrobna ploča, legao bih na tu glatku kamenu površinu ispruživši se cijelom dužinom tijela oslonivši glavu na presavijene udžbenike. Zbog svoje mekoće i debljine posebno je bio pogodan, kao neki pedagoški jastuk, udžbenik iz sociologije, a što nije bilo lišeno i nekog simboličkog, metafizičkog značenja. Ležeći tako na grobu, znao sam dugo gledati u daleko plavo nebo, rasteraćen školskih briga. Ispružen na toj ploči ponekad sam imao osjećaj kao da se nalazim između zemaljskog i nebeskog svijeta. Činilo mi se da ne pripadam nikome. Nisam ni na što mislio.

Možda sam tada u tim gimnazijskim danima kada nisam znao za Cioranu niti za njegove knjige, možda sam upravo tada, makar i kratko, za jedan školski sat, osjećao intenzivno onu »cioranovsku« ravnodušnost koja je značila

odsustvo korisnih misli, odsustvo smisla i izlišnost svrhe za bilo što. Moje tijelo i misli bili su u stanju potpunog mirovanja. Samo je moje tiho i duboko disanje nečujno remetilo grobljansku tišinu koju sam snažno osjećao u sebi.

Kao simbol smrti ljudska me lubanja posebno privlačila. Najviše zbog skladnosti njenih oblika onog ambivalentnog osjećaja koji je izazivala; straha i privlačnosti. U djetinjstvu sam lubanje precrtao iz anatomskega atlasa. Najčešće sam ih crtao na kartonskim podlogama sa kojih sam ih poslije završenog minucioznog rada izrezivao. Zabavljao sam se strašeci djecu tim mrtvačkim licima. Izrezanu lubanju s kartonske podloge polagao sam i lijepio na vunu izvađenu iz nekog starog madracu koja je zamjenjivala raščupanu kosu. Zatim bih to »mrtvačko lice« pažljivo stavio u kapuljaču neke stare vjetrovke i sve položio na uzglavlje kreveta u mojoj spavaćoj sobi. Neke bi djevojčice kada bih ih ostavio same s »mrvacem« i zaključao ih u sobu briznule u plač.

U ovom labirintu sjećanja kojim se krećem više nagoni nego nekim isplanirom, moguće predvidljivim pravcem, vraćam se ponovo u one studentske dane kada sam čitao »Kratak pregled raspadanja«. Kao što sam već ranije napomenuo, u to sam vrijeme radio puno na kolažima i objektima. Za rad na mnogima od tih kompozicija koristio sam životinjske kosti.

Udvarajući se mlađoj kolegici s Akademije, mojoj budućoj supruzi Jagodi, često sam iznalazio razloge da joj poklonim neku od tih kompozicija. Pridajući značaj poklonu koji joj uručujem samouvjereno sam govorio: »Ovo ti poklanjam umjesto cvijeća.« Dok bi Jagoda pomalo začuđeno gledala poklon, uobrazeno bih dodao: »To ne činim zato što Crnogorci ne vole poklanjati ženama bukete lijepog mirišljavog cvijeća, nego zato što je ovo cvijeće koje nikad neće uvenuti.«

Zahvaljujući upravo mojoj supruzi, mnogi su od tih radova sačuvani do danas i izlažu se na mojim izložbama i reproduciraju u monografijama. Moja zaljubljenost u Jagodu bila je još više ojačana njenim bezrezervnim podržavanjem onoga što sam radio. Pokazivala je istinski interes za bizarnu nadrealističku poetiku mojih radova. Za njen dvadeseti rođendan poklonio sam joj jednu ogrlicu koja je za privjesak što je visio na crnoj uzici imala kost kralješka neke životinje koju sam našao pod Sljemenom. Oblik te kosti, najsličniji kosti kralješka kičmenog stupa, podsjećao je na slovo »Z«, prvo slovo Jagodina djevojačkog prezimena Zdunić. Dugo je nosila tu ogrlicu. Vidljiva je na jednom kolažu iz mojih ranih radova, nazvanom »Formiranje znaka II«.

Udvarajući se Jagodi, često sam se koristio nadrealističkim arsenalom. Veličao sam Bretona, citirao Lautréamonta, Rimbauda, Eluarda... naglašavao moj afinitet za umjetnost Dalíja, Maxa Ernsta, Magrittea... prezirao nefigurativnu umjetnost... vodio je na projekcije »Andaluzijskog psa«, »Zlatnog doba«... Sav taj dekor nadrealističkog mračnog svijeta u mojim mislima osvjetljavao je lijepo Jagodino lice koje sam u tome udvaračkom zanosu video kao lice istinske nadrealističke madone. Neusporedivo ljepše i profinjenije od Dalíjeve Gale. Ja-

godino sam lice često zamišljao i na Dürerovu anđelu »Melankolije«. Smatrao sam da ono što je zagonetno mora biti akcentirano lijepim.

Kada se prisjećam tih davno prošlih dana čija je stvarnost bila često intenzivno označena manirom nadrealizma, gotovo neurotičnom potrebom za neobičnim, onda i danas žalim što se nije ostvario jedan moj naum vezan za projekciju Buñuelova filma »Andeo uništenja«, koji sam sa Jagodom i nekoliko svojih kolega s Likovne akademije gledao u zagrebačkoj Kinoteci.

Scenarij toga neobičnog filma govorio je o grupi ljudi koji jedno veče, nakon što su prisustvovali nekoj operskoj predstavi u kazalištu, odlaze na večeru kod jednog od prijatelja. Radnja se odvija u raskošnoj vili otmjenog interijera. Nakon večere uzvanici odlaze u salon. Iz nekog neobjašnjivog razloga više ne mogu izaći iz tog salona, premda nema vrata koja tu prostoriju dijele od ostalih prostorija luksuzne vile. Ono što se događa u salonu događa se na tipičan »buñuelovski« način; bizarnost, crni humor, morbidnost, ironija, groteska, tragičnost...

Nakon završetka filma publika je pomalo zbumjena tiho napuštala kinodvoranu penjući se prema izlaznim vratima što su vodila na nogostup ulice uz zgradu Kinoteke. Negdje na sredini stubišta dao sam znak kolegama (uz predhodno brzo i kratko objašnjenje) da se rasporede na izlazu tako da niti jedan od gledatelja filma ne može izići van. Želio sam da neobjašnjiv događaj radnje iz filma prenesem u stvarnost trenutnog događanja te da i mi iz nekih neobjašnjivih razloga ne možemo napustiti dvoranu iako su izlazna vrata bila širom otvorena. Moja je zamisao, nažalost, propala.

33

Posebno mi je bilo stalo da u tim danima udvaranja dobijem Jagodinu naklonost za Cioranovu filozofiju. Citirao sam joj ili parafrazirao pojedine paseuse iz poglavlja »Kratkog pregleda raspadanja«. Govorio o Cioranovim »slabostima« prema sveticama koje su bile i moje slabosti, u što se mogla uvjeriti vidjevši ono što radim.

Naravno, znao sam u tome često pretjerivati, ali to pretjerivanje nije bilo lišeno svoje osnove, jer je proizilazilo iz moga umjetničkoga svjetonazora, mogeg senzibiliteta i afiniteta za pesimizam i onostrano. To ponašanje nije bila poza, nego samo prenaglašen stav u svrhu udvaranja, a što u ovakovom slučaju znači da je bilo s razlogom i potpuno opravdano.

Jedne lijepe, tople ljetnje noći Jagodu sam pratio kući. Popevši se štengama tržnice Dolac prolazili smo praznim platoom koji me je nizom arkada s fasada bočnih zgrada podsjetio na ambijente pustih talijanskih pjaca de Chiricovih metafizičkih slika. Nadahnut tim ozračjem »pitture metafisice« osjetio sam pogodan momenat za, kako sam mislio, vrhunac udvaranja. Obratio sam se Jagodi parafrazirajući jedan Apolinaireov stih: »Toliko si lijepa da u meni izazivaš strah..« Ništa nije odgovorila. Samo se nasmiješila.

Nastavili smo hodati bez riječi. Prolazeći ispred katedrale odjednom ispušten nekim mističnim osjećajem zagrljio sam Jagodu, poljubio je u uho šapnuv-



ši: »Uho je važan organ za kršćane.« Potom sam pokazao rukom u pravcu kipa Svete Djevice što se u tom času doimala kao da se spustila s neba na visoki kameni stup ispred katedrale. Zatim sam rekao: »Sve važne poruke dolaze kroz uho.« Tako je u tišini te lijepo tople zagrebačke noći zatrudnjela naša ljubav.

Vrijeme u Cioranovoj mansardi je odmicalo. Svjetlost je slabila. Pažljivim prelistavanjem »Judite« filozof je došao do posljednje reprodukcije. Sklopio je knjigu i odložio je na stol kimnuvši mi glavom uz smiješak kao da mi odaže zahvalnost i prešutno odobrenje za ono što je u knjizi pažljivo posmatrao. Još je jednom izrazio zainteresiranost za suradnju na zajedničkom projektu. Dogovarao se s Brankom o prijevodu tekstova koje bi priredio za buduću grafičku mapu. Pred odlazak smo popili po još jednu čašicu rakije nazdravljujući zajedničkom projektu. Ispraćajući nas, opet je upozoravao, smješkajući se, da ne udarimo glavom o niski štok izlaznih vrata. Srdačno smo se oprostili zahvaljujući na posjetu i dragocjenom vremenu koje je izdvojio za nas.

34

Branka, Aleksandar i ja puni dojmova ulicom Odeon smo se uputili prema Saint Michelu. Nebo je bilo vedro, bez oblaka. Nakon razgovora s filozofom, pogled u visinu vratio mi je u sjećanje jednu njegovu poetsku misao: »Nebo kao svod opustošenog srca...«

Nepregledno prostranstvo blijedog plavetnila nebeskog beskraja stvaralo je dojam da se Pariz širi na sve strane unedogled. (Nebogled.) Kao da je cijeli zemaljski svijet koncentriran u jedan nesagledivi grad. Kod fontane Saint Michel pozdravio sam se s Brankom i Aleksandrom. Istim putem kojim sam išao u posjet Cioranu vraćao sam se u Cité international des arts. Razmišljao sam o Cioranu, o onome o čemu smo govorili, o utočištu koje je našao u Parizu, u svojoj skromnoj mansardi, o filozofovoj životnoj sudbini..., o portretima književnika za buduću grafičku mapu »Kratak pregled obožavanja« kojom mi je ukazao veliku čast i povjerenje.

Kretnao sam se sporim korakom probijajući se kroz gomilu ljudi.

Posebno u svibnju Pariz je pun turista. Prema katedrali Notre Dame ulice su zakrčene automobilima. Grad je nalik ogromnom mravinjaku. U kafićima gosti mirno sjede posmatrajući taj spontani spektakl u kojem, i ne znajući, i sami sudjeluju. Na malim okruglim stolovima u tamnocrvenim staklenim čašicama mirnim plamičcima gorjele su svjećice. Na momente prizor je odavao neku svečanu grobljansku atmosferu što je u svjetlosti umirućeg dana podsjećalo na blagdan Svih svetih.

Ssimpatičnom nametljivošću jedna je tamnoputa curica, krupnih crnih očiju umornog pogleda, nudila gostima kafea duge strukove karanfila umotane u celofan. Prelazeći mostom s otoka Saint Louis na desnu obalu, gledao sam kako mutnom Seinom kao u kakvoj ritualnoj plovidbi, ili kakvoj karnevalskoj šarenoj povorci, pod mostom prolaze turistički brodovi. Uz dobro odabranu i ugođenu prigušenu muziku kao adekvatnu zvučnu podlogu, turistički vodi-

či preko mikrofona objašnjavaju i pokazuju zanešenim gostima znamenitosti grada pored kojih prolaze.

Gledajući te prizore koji su pariška svakodnevnica, kao logična posljedica predhodnih razmišljanja o filozofu i razgovora koje smo vodili, nametnula mi se cioranovska ironija kako ti neznani ljudi, ta anonimna masa prepuštena zadovoljstvima turističkih putovanja, zamorenna dojmovima svjetske metropole plovi mutnom Seinom kao rijekom života zaboravljući na smrt. Gledao sam kako mirno plove tim dekoriranim i iluminiranim brodovima kao kolektivnim obrednim lijesovima nestajući niz rijeku u sivoljubičastoj izmaglici.

Ponovo sam pomislio na Ciorana i njegovu mansardu. Premda u razmjerima Pariza njegova mansarda nije bila daleko od mjesta na kojem sam se nalazio, učinila mi se neopisivo dalekom. U skromnom prostoru tog potkrovљa video sam Ciorana kao zatočenika koji izdržava kaznu čiju je težinu i opseg sam brižljivo odredio. U prepletu misli nametnuo mi se kontrast između filozofova shvaćanja besmisla egzistencije i dinamičnog šarenila bezimene mase što se kretala gradom. Šarenilo i dinamika vitalnog uličnog spektakla makar na kratko i vizualno demantirala je filozofove mračne premise.

35

Između Cioranova koncepta života i onoga što se u tim trenucima manifestiralo kao pun izraz životnog, onog »elan vitala« grada, postojalo je nešto što u osnovi pomiruje te očigledne suprotnosti. Jer, kontrast nužno nestaje i sve se u suštini nivelira i svodi na opću konstataciju zemaljskog trajanja i prolaznosti. Ova se spekulacija o zemaljskom svijetu i trajanju simbolično potvrđivala nebom nad Parizom. Taj daleki svod što je bivao sve modriji postat će mračno noćno nebo, nebo nad zemaljskim svijetom s dalekim zvjezdama ravnodušnog sjaja. Ravnodušna je i voda Seine što u nepovrat teče kao što su i ravnodušna znana i neznana zdanja Pariza što će nadživjeti i to anonimno mnoštvo ljudi, i filozofa i mene...

Dva dana nakon posjete Cioranu, Branka i ja smo se sreli s Milovanom Danojlićem. Knjiga »Kratak pregled raspadanja« uspjeh koji je imala u Jugoslaviji duguje i izvrsnom Danojlićevu prijevodu. Prošlo je bilo više od deset godina otkako sam surađivao s ovim uglednim piscem na bibliografskom izdanju pjesničko-grafičke knjige »Tačka otpora«, objavljenoj u Zbirci Biškupić u čuvenoj ediciji »Surla« 1976. godine u Zagrebu.

Sjedeći u jednom kafeu u Latinskoj četvrti, podsjećali smo se tih davnih dana. Glavni predmet našeg pariškog razgovora bio je Emil Cioran. Danojlić ga je dobro poznavao. Žao mi je što sam prvo izdanje Cioranove knjige »Kratak pregled raspadanja« posudio nekome tko mi tu za mene toliko dragocjenu knjigu nije vratio. Žao mi je što nemam taj primjerak, jer su u knjizi, na marginama, bile zapisane neke misli ili skicozni komentari o onome što sam čitao. Na mnogim stranicama nalazili su se i crteži koje sam spontano radio koristeći često tekst kao likovnu osnovu. Želio sam kupiti novo izdanje Cioranove knjige, ali je u knjižarama i antikvarijatima nisam mogao naći.

Ljubaznošću pjesnikinje Anke Žagar dobio sam na poklon drugo izdanje ove Cioranove knjige također u Danojlićevu prijevodu. Da sam imao sačuvanu tu prvu knjigu »Kratak pregled raspadanja«, najvažnijeg štiva iz studentskih dana, poklonio bih je Cioranu. U razgovoru o neobičnoj ličnosti rumunjskog filozofa, Danojlić je ispričao jednu krajnje zanimljivu i isto toliko neobičnu pojedinost koja je zvučala gotovo nevjerojatno.

Prije tri godine sam u jednom intervjuu sa Cioranom pročitao kako filozof govori upravo o tome o čemu je Branki i meni tada 1989. godine pričao Mića Danojlić. Taj stvarni događaj iz Cioranova života imao je nešto nadrealističko, nešto gotovo buňuelovsko u svojoj nedokučivoj bizarnosti.

Kada je osamdesetih godina prošlog stoljeća Rumunjsku zadesio katastrofalan potres, Cioran se osjećao tužno i zabrinuto. S jedne strane osjećaj patriotizma, a s druge nemoć da nešto učini kako bi pomogao svojim sunarodnjacima stvarali su u njemu stanje nelagode i nemira. Toga dana kada je saznao za tragediju u Rumunjskoj osjetio je potrebu da izade iz svoje mansarde i besciljno prošeta pariškim ulicama. Poznato je da je šetnja dobar amortizer čovjekovih tjeskobnih stanja. Šetajući gradom, Cioran je u jednom trenutku poželio ući u katedralu Notre Dame. Brzo je promijenio odluku. Nastavio je dalje šetati gradom. U jednoj je ulici na izlogu neke kino dvorane ugledao plakat za pornografski film. Osjetio je snažnu potrebu vidjeti reklamirani film. Prisjećajući se ove zgode iz svoga života Cioran je decidirano izjavio: »Umjesto da uđem u hram Djevice Marije, otišao sam pogledati jedan ogavni pornografski film.«

Kakva je bila filozofova potreba da zabrinutost zbog tragedije što je zadesila njegov narod pokuša umanjiti potrebom gledanja jednog pornografskog filma? Bez sumnje, pitanje je poglavito zanimljivo za psihijatrijsku struku. Možda bi nam neki psihoanalitički metod mogao otkriti ili barem ukazati na one najfinije niti komplikirane ljudske nutrine iz kojih se zameće i stvara ono što čini djelotvornu snagu nesvjesnog. Prije nekog mogućeg odgovora ostaje zanimljivo i provokativno pitanje: Zašto je filozof nalazio oduška svome tjeskobnom stanju u prizorima odbojne nagosti ljudskih tijela u »ogavnim« seksualnim odnosima? Koji je to tajni znak jednakosti koji se u njegovu biću dogodio kada je poistovjetio stradanje izazvano zemljotresom s prizorima tjelesne torture što pred kamerama i reflektorima simuliraju seksualni užitak? Možda je odbojne sadističke scene montirane filmske stvarnosti poistovjetio s razornom silom prirode pokrenutom iz utrobe zemlje.

Nekim nepredvidljivim asocijativnim slijedom ovaj me događaj iz Cioranova života podsjetio na Picassoove erotske slike rađene u poznim godinama majstorova života. Sparena naga tijela muškarca i žene su razlomljena i deformirana. Parovi prikazani u intimnom odnosu više odaju osjećaj agresije i bola nego što izražavaju užitak erotske naslade u tjelesnom sjedinjenju. Erotizam i smrt su u stanju razaraјućeg prožimanja. Sviest o nesreći posreduje se iluzijom naslikanog nagog ljudskog tijela. Utroba tijela i utroba zemlje su u konvulziji podstaknutoj neobuzdanim nagonom. Picasso je jednom izjavio

kako priroda postoji da bismo vršili nasilje nad njom. Je li po srijedi svjesni oblik likovnog izraza putem kojeg se umjetnost osvećuje prirodi?

Nažalost, kao što sam napomenuo, nakon 1989. godine nisam više uspio kontaktirati Ciorana zbog ratnih okolnosti u bivšoj državi. Usprkos nemogućnosti uspostavljanja konkretnje suradnje razmišljao sam o koncipiranju te galerije slavnih književnih autora i načinu kako ih likovno uobličiti. Smatrao sam da svaki od tih portreta koji bi izražavao pisca kroz fizičke karakteristike njegova lica mora sadržavati na simboličnoj razini nešto od onih bitnih karakteristika njegova djela. Zamislio sam da prvi u tome literarno-filozofskom frizu bude Emil Cioran. Bio sam uradio skicu filozofova portreta kombinirajući onu prvu crno-bijelu fotografiju njegova portreta sa klapne knjige »Kratak pregled raspadanja« sa Cioranovim likom u ostarjeloj dobi. Od svih Cioranovih odabranika iz »Kratkog pregleda obožavanja« najviše me privlačio Saint-John Perse, jer je bio autor koji je također snažno obilježio moju mladost.

Stjecajem okolnosti, negdje sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća, uradio sam portret ovog književnika za posebno izdanje njegovih odabranih djela zagrebačke izdavačke kuće Ceres. Taj je portret predstavljao osnovu za nekoliko novih portreta ovog pisca u kojima bi se transponiralo u likovni medij ono što me je posebno impresioniralo iz bogatstva pjesnikovih poetskih slika i onoga što je u njegovu djelu apostrofirao i afirmirao Cioran.

Moj afinitet prema djelu Saint-John Persea nije pojačan samo činjenicom što su se rumunjski filozof i francuski nobelovac obostrano uvažavali, nego i zbog jedne zanimljive pojedinosti koja, rekao bih, za mene ima vrijednost neke sentimentalne nijanse. Bratić moga djeda, Vladimir Popović, prvi crnogorski sineast, autor filma »Voskršenja ne biva bez smrti«, čiju je realizaciju između ostalih materijalno potpomagao osobno i Gabriele D'Annunzio, imao je prijateljske odnose sa Saint-John Perseom. Vladimir Popović je i autor knjige »Crna Gora u Velikom ratu«. Ovu je knjigu, objavljenu u Francuskoj, posvetio slavnom pjesniku, prijatelju Alexisu Legeru, što je bilo pravo ime Saint-John Persea.

Namjeravam se u skorije vrijeme posvetiti realizaciji grupnog portreta pisaca Cioranova »kruga« i tako ispuniti obećanje odnosno dug velikom filozofu.

Ima neke zanimljive podudarnosti u zatvaranju jednoga filozofske metafizičkog, odnosno životnog iskustva u kojem se spajaju dva kraka čineći cioranovski luk karakterističan za moje stvaralaštvo — »Kratak pregled raspadanja« i »Kratak pregled obožavanja«: kreacija i raspad, nihilizam i uzvišenost, skepsa i vjera... čine simboličku konstrukciju tog luka.

Teško bih mogao zamisliti u onim studentskim danima kada sam u stanu u novozagrebačkom naselju Trnsko zanešeno čitao Cioranovu knjigu, teško bih, dakle, mogao zamisliti da će jednog dana upoznati autora »Kratkog pregleda raspadanja«. Krajem ljeta te iste 1989. godine, susrevši se s Brankom u Budvi, zamolio sam je da Cioranu preda jedan simbolični poklon i prenese

filozofu moje iskrene pozdrave. Taj poklon bila je jedna originalna grafika iz ciklusa »Omaggio a Dante« inspirirana pjesnikovim »Paklom«.

U svojoj izvanrednoj knjizi »Razgovori u Parizu« Branka Bogavac Le Comte objavila je intervjuje što ih je dugi niz godina vodila sa najznamenitijim piscima i intelektualcima XX. stoljeća, među kojima su Jorge Luis Borges, Marguerite Duras, Milan Kundera, Ionesco, Umberto Eco, Orhan Pamuk, Nathalie Sarraute, Mario Vargas Llosa, Emil Cioran... U uvodnom tekstu razgovora sa Cioranom Branka je između ostalog zapisala:

»Zaboravih da kažem da sam ponijela na dar Cioranu Danoljićevu knjigu na francuskom »Dragi moj Petroviću« i kad sam se ponovo vratila, ta knjiga bješe na stolu pod upaljenom lampom. A Dadova monografija koju je napisao Alain Bosquet, bješe na domaku ruke. Dimitrijeva grafika na zidu.«

Bilo mi je neobično dragو što je Cioran držao na zidu moju grafiku koja je nastala među prvim radovima od kojih se, desetak godina kasnije, zaokružio tematski ciklus inspiriran i posvećen djelu talijanskog pjesnika. Ta je kompozicija predstavljala suvremenu interpretaciju Dantove »Pakla«, što je u osnovi odgovaralo Cioranovu viđenju odnosno tumačenju ovoga djela. Povodom moje izložbe koju je organizirao Centro Dantesco u Ravenni 2002. godine, naslovivši je »Le metamorfosi di Dimitrije e Dante«, u popratnom tekstu sam napisao kako me nije zanimalo infernalni ambijent podzemnog svijeta, ni krugovi ni jaruge, ni dim ni fosfor, nego onaj pakao što egzistira u čovjeku. Pakleni svijet sadašnjice u paklenskom tijelu. U tom smislu koncept motiva slike harmonirao je s intelektualnim ozračjem mansarde u kojoj je živio i pisao Emil Cioran.

Kada se danas vraćam Cioranovim mislima i karakteru sadržaja moje grafike, onda mi se u sjećanju javlja ono filozofovo simboličko »stabilno uporište«, »paklensko uporište«, »između gadenja nad svjetom i sažaljenja nad sobom«, što bi možda bila najbolja definicija kojom je filozof sam sebe definirao.

U »Kratkom pregledu raspadanja«, u poglavljiju naslovlenom »U jednom zemaljskom potkrovju«, poglavljiju koje sam često u studentskim danima parafrazirao Jagodi, Cioran je zapisao: »Sanjario sam o nekom dalekom proljeću, o suncu koje grije jedino pjenu valova i zaborav moga rođenja, o suncu neprijatelju zemljine kore, i bolesti da uvijek budemo negdje drugdje, bolesti koja nas svuda progoni. Tko nam je nametnuo zemaljsku sudbu, tko nas je to podjarmio sumornoj materiji, toj skamenjenoj suzi od koje se odbijaju naši jecaji začeti u vremenu, a ona, davnašnja, kapnula je u onom času kad je Bog prvi put zadrhao od jeze.«

Ne nalazimo li opet u ovim redovima više istančanog, melankoličnog poetu nego neosjetljivog tvrdokornog ateistu. Ovo se pitanje stalno ponavlja ili se po sebi nužno nameće. Je li i ono taktička zamka kojoj je teško umaći. Koliko izaziva oprez, toliko i primamljuje. U stanovitom smislu provocira.

Razmišljajući o Cioranovoj smrti, o času njegova umiranja, nameće se jedno zanimljivo pitanje: ukoliko je filozof bio pri svijesti kada se oprštiao od

svijeta i od samoga sebe, što li je u tim posljednjim trenucima mislio ili osjećao? Ništavilo ili spasenje. Ili, možda, u tom kratkotrajnom »ogoljenom stanju bića« u predvorju smrti, ni emocija ni svijest nemaju nikakvog smisla.

U proljeće 1999. godine, četiri godine nakon Cioranove smrti, jedne sam se noći vraćao iz Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, gdje je bila održana premijera Goetheova »Fausta«. Za tu sam predstavu uradio plakat. Nisam ostao na domjenku upriličenom nakon premijere. Vraćao sam se kući sam. Jagoda je bila spriječena prisustvovati toj svečanoj premijeri. Hodajući blagim usponom Bakačevom ulicom, sat sa tornja katedrale otkucavao je tri četvrt dvanaest. Blizila se ponoć. Zrak je bio prohладan. Tišinu starog ambijenta нарушило je bruanje velikog kamiona Gradske čistoće koji se sporo kretao ulazeći u ulicu Pod zidom. Dva zaposlenika hitro su i spretno skupljala smeće odloženo u plastičnim kantama postavljenim uz rub trotoara. Smeće su utovarivali pokretnim mehanizmom u zatvoreno metalno spremište kamiona. Odjednom čuh glas koji me doziva. Okrenuh se i vidjeh kako mi prilazi simpatičan mlad čovjek u odijelu radnika Gradske čistoće. Pozdravio me ljubazno rekavši u žurbi kako je čitao neki moj intervju u kojem spominjem Emila Ciorana, dodavši kako je on oduševljen rumunjskim filozofom. Mahnuo mi je kratkim pokretom ruke, okrenuo se i potrčao za kamionom.

Toga sam mladog čovjeka sigurno negdje upoznao. Ne mogu se sjetiti gdje je to moglo biti i kojom prilikom. Vjerljivo na nekoj promociji ili izložbi.

Ovaj tekst posvećen sjećanju na Emila Ciorana zavrijedio bi da se napiše i zbog ovog mladića, zaposlenika u Gradskoj čistoći.

Da je Emil Cioran živ, uvjeren sam da bi bio sretan kada bih mu ispričao o ovom iznenadnom kratkom susretu i okolnostima pod kojima se dogodio.

Možda će se nekom tko bude čitao ovu knjigu susret s mladim simpatičnim radnikom Gradske čistoće učiniti izmišljenim. Ali to što sam doživio te zagrebačke noći u kasnim satima nakon premijere »Fausta« zasluguje da bude unešeno u ovaj tekst. Najviše zbog toga mladog čovjeka, Cioranova ljubitelja. Bude li ga čitao, odmah će se prepoznati.

Idući prema kući u Vramčevoj ulici, bio sam pod snažnim dojmom toga neobičnog susreta. Pobudio mi je niz misli o Cioranu. Unio je upravo nešto cioranovsko u odnosu na ono što sam te noći doživio u teatru. Efektno scensko uprizorenje »Fausta«, te Goetheove vječne mračne metafore o kojoj sam nakon premijere razmišljao napustivši kazalište, potisnuto je bilo snagom stvarnosti olicene kamionom Gradske čistoće i zanimljivim kratkim susretom s nepoznatim mladim čovjekom. Metalni trbuš smetlarskog kamiona, zvučni mehanički abdomen, halapljivo guta, gomila, sabija i melje ljudski otpad. Potom smrdljivi teret izbacuje na deponiju, na otvorenom groblju ljudskih otpadaka gdje će nestajati u dugom procesu raspadanja. Ne dokazuje li i taj otpad u onom filozofu smislu da je »Život ono što se u svakom trenutku raspada; on je jednoliko



umiranje svjetlosti, otužno raščinjenje u pomrčini, bez žezla, bez vijenaca, bez nimbusa...«

Te proljetne i prohладне zagrebačke noći umjesto Mefista šaptao mi je Cioranov lutajući duh?

* * *

Prije desetak godina bio sam pozvan na sudjelovanje u televizijskoj emisiji *Pola ure kulture* koja je imala za temu najdraži završetak neke knjige ili filma. Govorio sam o završetku filma »Posljednji tango u Parizu«. Kao najdraži ili bolje reći najzanimljiviji završetak knjige citirao sam rečenicu kojom se završava Cioranova knjižica »Suze i sveci«, objavljena davne 1937. godine u Bukureštu.

»Neka se sam Bog pomoli za onoga u kom nema više što umrijeti...«

Cijelog Cioranova života u filozofu je nešto umiralo, raspadalo se i obnavljalo. U tom intenzivnom duhovnom procesu permanentno su se smjenjivali nihilizam i adoracija, afirmacija i negacija, nada i beznađe, trijumf i poraz. Zato je onaj tko je napisao »Kratak pregled raspadanja« mogao napisati »Kratak pregled obožavanja«.

Sa Cioranove mračne ikone ništavila bljeska se oreol mučenika koji je negirajući sebe služio onome koga se odricao. I doista:

»Neka se Bog pomoli za onoga u kome nema više što umrijeti.«



Zdravko Zima

Dnevnik

Možda je zvijezda repatica

Ponedjeljak, 1. prosinca 2014.

41

Čitam tekst o Larsu von Trieru. Danski redatelj raskrstio je s drogom i omiljelom votkom. S jedne strane to ga čini zadovoljnim, s druge nespokojnjim jer se boji da će izgubiti kreativne impulse. Tvrdi da već nekoliko mjeseci apstinira te da redovito odlazi na seanse bivših dipsomana. Došao je do krajnje točke, svjestan da mora birati između redatelja von Trier i čovjeka von Trier. Dobre zvuči, ali pitanje je koliko je to provedivo, tim više što zna da je pretjerao, poput većine stvaralaca do kojih i sam najviše drži. Ako je istina da je scenarij za *Dogville* napisao za 12 dana, ne otrijeznivši se ni jednog časa, za razliku od *Nimfomanke* koju je bez ikakvih stimulansa pisao 18 mjeseci, onda nema sumnje da su posrijedi dvije nepomirljive krajnosti. Kao što auto ne ide bez benzina, tako von Trier ne piše bez votke. Svako ima svoju pogonsku energiju. *Istina je da je svako dijete donekle genij i da je svaki genij donekle dijete* (Schopenhauer). A od djetinjarije do alkohola, ili kojeg drugog poroka i proraka, tek je jedan neznatan korak. Ne zagovaram nikotinizam i alkoholizam, ali sve češće me proganja osjećaj da živimo u svijetu koji tolerira najgore zločine, ali cigaretu i zero konjaka spremno izjednačava s krivičnim djelom. Larse, čuvaj se: uništiti će te čistunci. Oni isti koji odvajkada uništavaju svijet, koji se zgraju nad tvojim izjavama i tvojim drogama, šaljući usput bespilotne letjelice na nevinu djecu i sijući otrov na afganistanske pustinje. Ali kvragu i moraliziranje. Tko nije čitao ruske klasične, pogotovo Venedikta Jerofejeva (1938–1990), taj ne može shvatiti da su spirit i špirit jedno te isto. Jerofejevljeva sudbina ionako djeluje kao literatura impregnirana alkoholnim parama. Za svog neobičnog i neurednog vijeka radio je kao postavljač kabela, a roman *Dimitrije Šostaković*, po nekim apokrifan, smisljao je u građevinskom vagonetu.

U večernjim satima nalazim se s Ivanom Vidićem. Odlazimo u *Vinodol* u Teslinoj ulici. Vidić piše drame i romane, ja tek feljtone i eseje. Vidić je u najboljoj dobi, nema ni pedeset, ja u godinama kad se zbrajaju dobici i gubici. Ovi potonji još i više. Vidić je rođeni Zagrepčanin, ja dotezenac, kako misle zastupnici teorije *Blut und Boden*, iako u Zagrebu živim odvajkada. Vidić je aktivni sudionik Domovinskog rata, ja sam rat gledao na ekranu i na licima onih koji su, bježeći od bombi, na kraće ili dulje vrijeme dolazili u glavni grad Hrvatske. Bilo bi idiotski da svoje nevolje usporedujem sa stradalnicima Dubrovnika, Vukovara, ili Sarajeva, ali cijenu rata platili su svi. Ako nikako drukčije, onda na način koji je Borislav Pekić definirao u *Godinama koje su pojeli skakavci*. I onima koji su preživjeli rat godine su pojeli skakavci. Ne jednu, nego deset, dvadeset godina. Pojeli su im život, a jedu ga, hvala na pitanju, i dalje. Rat nije značio samo neizvjesnost, stradanje i smrt. Značio je rušenje svih moralnih i materijalnih kriterija, a to rušenje ili tiho puzajuće urušavanje pokazuje i dan-danas zadivljujući kontinuitet. Vidić nije od onih koji dijele ljude na one koji jesu i one koji nisu participirali u Domovinskom ratu. Poznajemo se godinama, viđamo u različitim prilikama, najčešće u Zagrebu i na Krku, ali ne sjećam se da je ikad spominjao svoje ratne epizode. Još manje se sjećam da se time hvastao. Da jest, sumnjam da bismo se družili.

Vidić je pisac. Kao dramskom autoru, u Hrvatskoj mu danas ima malo ravnih. Na pratim posebno kazališnu produkciju, ali uz Matu Matišića, Pavu Marinkovića i još neke sigurno je jedan od najpotentnijih predstavnika nove drame. Ali Vidić me ne molestira svojim pisanjem. Naravno, ne može zaobići činjenicu da je jučer završio neku dramu, ali nije od one sorte gnjavatora i mistifikatora koji se ne mogu i ne žele odmaknuti od svoje kreativne veličine. S koliko sam se pisaca razišao ili prestao komunicirati jer su kritičara shvaćali kao svoj priručni *public relations*. Ili kao bankomat: dovoljno je ukucati pin i umjesto 500 eura iz njega iscuri odlična kritika. Što se toga tiče, ne treba se zanositi iluzijom da se pisci bitno razlikuju od političara. Pokaži im prst, zaključi da ipak nisu na Shakespeareovoj razini i bit će to dovoljno za regrutiranje smrtnog neprijatelja. Toga u Hrvatskoj nikada ne manjka.

Dakle, Vidić je jedan od rijetkih normalnih pisaca i Zagrepčana, iako je normalnost krajnje rastezljiv pojam. Čitao sam njegovu zadnju knjigu priopćenjaka koja se zove *Južna država*. Hrvatima neće biti teško ustanoviti koja je to južna država posrijedi, iako Marokanci i Sudanci ne misle da se naša zemlja nalazi na jugu. Ako o njoj išta misle. Ali normalnost, što je to? Cijeli vijek proveo sam u pisanju, u Zagrebu sam upoznao gotovo sve važnije autore, od Krleže i Marinkovića do Šoljana i Slobodana Novaka, od Kušana i Fabrija do Zuppe i Petraka, od Maleša i Čegeca do Borisa Perića i mog susjeda Ede Popovića. Iz vlastitog iskustva, i uz opasnost svake generalizacije, čini mi se da autentični pisac nosi u sebi mafistofsku crtu. Vidić je svakako nosi. Da bi se to shvatilo, ne treba čitati njegove knjige. Dovoljno je gledati kako se obraća sugovorniku, kako strastveno puši i debatira, dok mu oči svjetlučaju kao

štop-lampe. Junak njegove *Japanske priče* (iz knjige *Južna država*) opsjednut je potrebom da proba kerozin onako kako se kuša vino ili votka, zaključujući da je to piće za muškarčine. Iako nije uputno stavljati znak jednakosti između pisca i junaka, za onoga tko je u mladenačkim godinama prošao sva hrvatska ratišta ni kerozin nije dovoljno veliko iskušenje.

Pripovijetka *Kralj, kraljica, lovac, pelinkovac* svojim naslovom sugerira pitanje vlasti i muško-ženske hijerarhije, dok lovac simbolizira potragu za pljenom, ali isto tako šahovsku figuru. Sve što spada u krug Vidićevih literarnih opsessija sadržano je makar implicitno u naslovu te priče. I vizija žene kao pakosne harpije usporedive sa Sokratovom Ksantipom ili, usuprot tome, muške loto igračke. Dušu dalo za feministkinje s kojima Vidić mora ratovati nakon što je već dovoljno ratovao. I preživio. Pripovijetka *Mali ljudi* iznimna je u interferiranju stvarnosti i fantastike, pokazujući da ono što je naizgled fantastično može biti pogubnije od svake stvarnosti. I kao kuriozum: zaključna pripovijetka *Svevidljivost* objavljena je na koricama knjige. Tiskana je takvim fontom da sam morao posegnuti za naočalama. Nisam požalio. Novela o zatočeništvu i slobodi, istini i laži, golum curama i golum grmovima, napokon, novela o junaku koji je svjestan da živi u okruženju i da je ionako okruženo sve što ga okružuje. Kafka + Orwell + Vidić = kerozin.

43

Ne sjećam se da sam Vidiću ikad govorio o njegovim novelama, iako sam ih čitao. I to pomno. Nisam mu govorio zato što nije od onih koji koriste svaku priliku za testiranje svoje veličine. Najpoznatije drame su mu *Harpa* (kojom je startao), *Ospice* i *Veliki bijeli zec*. U *Gavelli* je *Ospice* režirao Krešimir Dolenčić, dok ih je u *Gate Theatreu* u Londonu postavio Rufus Norris. Dugo sam s Vidićem sjedio u *Vinodolu*, tako dugo dok nam konobarica delikatnim smiješkom nije dala do znanja da je krajnje vrijeme da odemo.

Srijeda, 3. prosinca

Točno u podne sudjelujem u predstavljanju romana *Balerina, balerina* koji je napisao tršćanski Slovenac Marko Sosić (Društvo hrvatskih književnika, Jelačićev trg 7). Roman je prevela Sanja Širec Rovis, a urednik izdanja je Boris Domagoj Biletić. Premda živi u blizini, u graničnom trokutu između Italije, Hrvatske i Slovenije, za Sosića sam čuo tek kad mi je Biletić predložio da govorim na zagrebačkoj promociji njegove knjige. Nije Sosić neki jedva stasali mladac. Osim što je profesionalni redatelj, napisao je brojne radiodrame te nekoliko novelističkih i romansierskih naslova, podjednako dobro primljenih i nagradivanih u Italiji i Sloveniji. Za kratki roman *Balerina, balerina* dobio je nagrade *Vstajenje* i *Umberto Saba* (u Trstu), prvu nagradu *Città di Salò* te ušao u najuži krug kandidata za Kersnikovu nagradu (slovenski roman godine). Poznavanje ili nepoznavanje Sosića dijelom je posljedica sve manjeg interesa za zvijezde Gutenbergove galaksije, a dijelom isto tako rezultat uvjerenja



da susjedne i komplementarne kulture nisu mјera naše davno postulirane veličine.

Naslov romana *Balerina*, *balerina* podsjetio me na ime grada Baden–Baden. Dvostruko ime njemačkoga grada uvjetovano je činjenicom da je smješten u istoimenoj pokrajini (ergo: Baden u Badenu), a ponavljanjem imena, odnosno nadimka svoje junakinje Sosič podcrtava evokativni smisao naslova. Roman u prvom licu pripovijeda sama Balerina. Ona je djevojka s posebnim potrebama. Nema svijest o prostoru i vremenu, a sve što zna, zna zahvaljujući bližnjima i informacijama s televizije. Balerina svjedoči o sebi, o svom životu i o svojoj smrti. Ruska tradicija otkriva da su *jurodivi* sposobni i za to. Roman je komponiran minimalističkim postupkom. Rečenice su kratke, katkad repetitivne, a katkad djeluju kao muzički *staccato*. Na taj način Sosič doseže najviši stupanj solidarnosti sa svojom junakinjom. Naravno, europska književnost krcata je naslovima čiji su junaci psihički rastrojene individue (Dostojevski, Tolstoj, Rilke, Kosinski, Donadini, Kamov i drugi).

44

Četvrtak, 4. prosinca

Telefonira mi nepoznat ženski glas; zove me službenica izdavačke kuće *Profil* i predlaže da idućeg utorka govorim na promociji nove knjige Dževada Karahasana. Nije pristojno zvati nekoga četiri–pet dana prije promocije i tražiti da govorci o knjizi koju nije ni video i koja možda nije ni tiskana. Ali takvi su naši običaji. Takav je adet, iako nismo u Bosni, nego u Hrvatskoj. Za svoj trud promotori novih knjiga nagrađuju se aplauzom ekskluzivne grupice znatiželjnika koji se mogu izbrojiti na prste jedne ruke. Honorar se podrazumijeva, ali samo u iznimnim slučajevima. Takav je adet u Hrvatskoj, a, po svemu sudeći, i u Bosni. Čak i kad bih zanemario lokalne običaje, prijedlog nepoznate dame moram odbiti jer istoga dana, u utorak, u Židovskoj općini govorim o Danilu Kišu.

Stojim pred vratima knjigovežnice u Marićevu prolazu. Osvijetljena je kao božićno drvce, ali vrata su zaključana. Nije mi prvi put da dolazim na to mjesto; znam da knjigovežnica radi do 20 sati, kako i piše na ulazu, ali to vrijedi samo za naivce. Stojim i čudim se, iako poslije toliko godina i toliko iskustava čuđenju nema mjesta. Lokal se nalazi u najstrožem središtu grada, u prolazu koji bi trebao vrvjeti blistavim lokalima i kavanama, ali u kojem u adventskom tjednu nema ni prosjaka. U 19:05 nema ni gospode Radić ni njenih pomoćnika. Takav je adet u Hrvatskoj, koja je tu gdje jest, koliko god netko vjerovao da je u Europi.



Subota, 6. prosinca

Nevjerojatno ali istinito. Na današnji dan, prije sto godina, u Kaptolu pokraj Požege rodio se moj otac Jaroslav. Ne kanim se upuštati u detalje, one koje znam i one koje slutim, ali od sirotinjskog djetinjstva u Slavoniji put ga je vodio u dendrološku struku, u ljubav za floru, a onda u komunizam i partizane. Prijrodnom svog poziva poslije Drugog svjetskog rata dospio je u Malinsku, na otok Krk. Na Rajske cesti sadio je čemprese i barkom teglio pitku vodu da se ne bi posušili, dok su ga mještani mjerkljivi čudeći se slavonskom Čehu koji se zove Zima i koji usred zime nema drugog posla nego da pošumljava obalu. Krčani su živjeli u svojoj otočnoj začahurenosti, daleko od ideje visokorangiranog turizma i još dalje od bilo kakve primisli o mostu koji je poslije svega donio više smrća nego cvijeća, pretvarajući otok u produženo kopno na kojem je profit jedina mjera svega postojećega. U Malinskoj je naš otac, moj i bratov, upoznao našu majku Dragu, u Malinskoj sam ugledao svijet kao zdravo muško dijete, iako su svi prijeđekivali curu, pa mi je nona za svaki slučaj nadjenula ime (dometnuvši mudro: neka barem bude zdrav), a za Malinsku, nazvanu tako po mlinu, ostao sam trajno vezan, iako ondje nisam proveo više od jedne godine. Onda smo se preselili u Zagreb, nakratko u Pulu, pa u Vinicu pokraj Varaždina u kojoj je moj otac 1. rujna 1958. osnovao Vrtlarsku školu. U idiličnom okružju Bombellesova dvorca koji je u sebi nosio dah minulih stoljeća i kojim su treperile sjene nekadašnjih velikaša i grofovskih obitelji (Keglevići, Draškovići, Mlakovečki), u parku koji je bio fiksacija zemaljskog raja i u kojem su fantazije o Robinsonu Crusoeu, Gulliveru, Šegrstu Hlapiću, Regoču, Robinu Hoodu i Winnetou imale impozantan dekor, proveo sam nezaboravno djetinjstvo, iako sam za srednjoškolskih godina, u Zagrebu, kao seljačić koji je opet došao u grad, tajio svoj zagorski indigenat. Poslije svega, bojim se da sam izgubio oba zavičaja. I budulski i zagorski. Oca više nema, nema ni njegove škole, park se kako-tako održava sam od sebe, a dvorac je prepušten devastaciji kakva je moguća samo u balkanskim vukodrčinama, u takvim zabitima i mrdušama u kojima je strah od drugog identičan sa strahom od bilo kakvih promjena. Teško mi je danas govoriti o ocu. Premda ga odavno nema na ovom svijetu, ne bih mogao reći da smo se pretjerano slagali. Bio je zadrti komunist, a meni su ideologije, pogotovo službene, oduvijek isle na nerve. Poslije mnogo godina, kad je moj otac već bio pokojni i kad je komunistički blok završio na smetlištu povijesti, shvatio sam da sam i ja komunist, iako nikada nisam bio član nikakve stranke. Naravno, kad spominjem komunizam, ne branim gulage i gole otoke, nego one koji kroče stazom što ju je u svojoj poeziji trasirao Whitman. Ili Verhaeren. I Ujević. Bio sam i ostao komunist na način koji sam identificirao u knjigama Ralfa Walda Emersona, u onom što je pisao H. D. Thoreau i mnogi drugi ne samo američki autori, iako je Thoreau zapravo anarhist (što mi nije strano) i iako u Americi ne nalazim uzore, barem kad je politika posrijedi.

45



Bio sam i ostao komunist ili anarchist na način Janka Polića i A. B. Šimića (*Ručak siromaha, Žene pred uredima*), bio sam i bit će lijevi onako kako me svojim predavanjima i svojim isповједnim knjigama učio Stanko Lasić, ili jedan Dušan Makavejev, želim biti lijevi kao Simone Weil, kao Mounier i kao trajno inspirativni Kocbek, želim slijediti put kojim je išao Bečanin i Bračanin Ivan Illich, ali isto tako Jose Miranda, pisac knjige *Komunizam u Bibliji*, a jednak tako fascinira me Jacques Ellul koji je uspostavio korelaciju između anarhizma i kršćanstva. Jeftini psihoanalitičari rekli bi da želim u sebi pomiriti oca i majku; jer otac je bio komunist, tvrd i rigidan, majka katolkinja koja je zatomila vjeru radi mira u kući. A možda i jest tako. Želim pomiriti nepomirljivo jer ono što je moguće — i lako ostvarivo — ionako ne može biti predmet ničijeg herojstva. Sinovi su se vazda kvačili sa svojim očevima. Možda je to neizbjježno jer otac je padre, papa, zakonodavac koji utjelovljuje poredak, a sin je onaj koji ga ruši i koji želi preuzeti njegovo mjesto. Doduše, ne sjećam se da sam ikad čeznuo za mjestom koje je utjelovljivalo vlast i moć, ali da sam ratovao s ocem, o tome poslije toliko godina nema ni najmanje dvojbe.

46

Život uvijek izmiče iz ruku. Kao pjesak i kao pustinja, iako Angelus Silesius božanstvo identificira upravo s pustinjom. Uostalom, pustinja je *desert*, barem za Engleze! Dok sam bio dječak, strahovao sam od časa kad će umrijeti Tito i moj otac. Na drukčiji, ali opet blizak način strahovao sam nad odlaskom Vesne Parun i moje majke, dviju otočanki i vršnjakinja koje su gorjеле u plamenu svog nikad utaženog temperamenta. U pojedinostima i cjelini Krležina je literatura pobuna protiv oca, ili protiv autoriteta, za razliku od Kiša koji je u svojim knjigama uporno tragao za izgubljenim ocem. Pjesak u klepsidri, *peščanik* i pustinjska fatamorgana. Što bi rekao moj otac kad bi video svijet bez sovjetskih generala ili kad bi video svog razmetnog sina koji se organski grozi svakog nacionalizma? Što bi mislio kad bi shvatio da sam isto toliko razočaran kao što je bio i on kad je gledao svoje brežnjeve i andropove u koje više nije vjerovao, ali to nije htio priznati ni sebi ni drugima? Etimologija riječi domovina (njemački *Vaterland*, francuski *patrie*, talijanski i španjolski *patria*, srpski *otadžbina*) sugerira da je domovina ondje gdje je otac. U romantičarskom 19. stoljeću Jakšićeva *Otadžbina* imala je, a po svemu sudeći, ima i danas važnu ulogu u pumpanju nacionalističkog adrenalina. *Patria o muerte!*

U netom objavljenoj knjizi Drage Štambuka *Nedovršeno stvaranje svijeta* nalazi se pjesma pod naslovom *Dan uravnoteženih brojeva*. Ti brojevi čine tri puta dvije jedinice (11. studenoga 2011. godine), a da je kojim slučajem bio živ, njegov otac Ivan imao bi toga dana sto godina. U pjesmi u prozi, nastaloj za veleposlaničkog mandata u Brazilu i Braziliji, Štambuk tu igru brojeva naziva palindromskom. Dakle, dvozmernom i višezačnom.

Prije nekoliko dana Paško Vrcić iz naselja Konjevrate, u sastavu grada Šibenika, proslavio je 102. rođendan. Što je još važnije, na novinskoj fotografiji, snimljenoj za rođendanskog slavlja, šjor Vrcić izgleda neusporedivo bolje nego

što bi se moglo prepostaviti na temelju njegove koliko zadivljujuće toliko i zastrašujuće egzistencijalne sume. Čili Dalmatinac, rođen prije Prvog svjetskog rata, objašnjava da je tajna njegove vitalnosti u teškom radu, umjerenosti u jelu i piću te stalnom konzumiranju meda. *Vivat!*

Akademija dramske umjetnosti, Maršala Tita 5. U 20 sati na programu je komedija *Ljubav, uvijek ljubav* meni nepoznatog autora. Nisam došao zbog nepoznatog autora, nego zbog Jelisavete Sablić. Ali ni takva glumica nije mu mogla pomoći.

Nedjelja, 7. prosinca

Sredinom prosinca Europski parlament donijet će rezoluciju kojom bi se palestinskoj samoupravi priznao status države. Sve je u fazi eventualnosti, ali na mogućnost da se Hrvatska prikloni inicijativi i podrži spomenutu ideju ogласila se Zina Kalay Kleitman, izraelska veleposlanica u Zagrebu. Oglasila se verbalnom paljbom u kojoj od diplomatskog takta i elementarnog respeksa prema zemlji domaćinu nema ni traga. Kontinuitet izraelsko-palestinskog sukoba je takav da je pitanje koliko si izraelska veleposlanica smije dopuštati ono što si dopušta. Osim u slučaju da je njena strana u tom 66 godina dugom i povijesno prejudiciranom sporu djevičanski čista. Da je tako, vjerojatno bi se drukčije poнаšala. Njena arogancija sukladna je aroganciji izraelskih vlasti. U političkoj kronici 21 godina nije isto što i u privatnom životu: točno toliko je prošlo, ne mnogo, otkako je Ariel Sharon na konferenciji Likuda predložio da se pojama biblijskih granica prihvati kao službena izraelska strategija. Od takve ideje do palestinske države put je dalji nego do Proxime Centauri. U svakom slučaju, simptomatično je da priliku za treniranje mišića izraelska veleposlanica nije našla u nekoj moćnoj državi, nego među balkanskim Palestincima koji imaju dovoljno muka sa svojim granicama, svojim prevlakama i sa sobom samima. Kud će još s Bliskim istokom. Rijetki su politički sukobi u kojima je jedna strana bezuvjetno u pravu. Ni izraelsko-palestinski sukob zacijelo nije takav. Ali gospođa Zina Kalay Kleitman našla se rogušiti nad Hrvatima, što ponajprije govori o prirodi politike kojoj je argument sile draži od sile argumenata.

47

Zašto ambasadorica ne prijeti Amosu Ozu koji je napisao uzoran ogled pod naslovom *How to Cure a Fanatic?* Zašto ne prijeti Danielu Barneboimu koji se usred *Knesseta*, dok je primao najveće državno priznanje, držnuo prigovoriti Izraelu na njegovoj politici? Kakva koïncidencija; u nedjelju, istog dana kad se izraelska izaslanica obrušila na Hrvate, u *Scali* je premijerno izveden Beethovenov *Fidelio* pod ravnanjem Daniela Barenboima, koji je umjetnički direktor tog najslavnijeg opernog teatra na svijetu. Nova postava Beethovenove opere ispraćena je desetominutnim ovacijama. Osim Barenboima i engleske redateljice Debore Warner, u solističkim ulogama briljirali su Nijemci. Naslovnu rolu

Leonore (Florestanove žene maskirane u Fidelija) izvela je sopranistica Anja Kampe. Ako je vjerovati kritikama, vulkanskom energijom i lirskim pasažima publiku je dovela do ekstaze. Ne bi bilo zgorega da izraelska ambasadorica oputuje u Milano. Zbog Barenboima, koji nije samo velik umjetnik, nego i ambasador mira, ali i zbog Beethovena, zakletog republikanca koji je svoju jedinu operu pretvorio u najljepšu himnu slobodi.

Posljednjih četrdeset godina broj nežidova koje su ubili Židovi daleko je veći od broja Židova koje su ubili nežidovi (Israel Shahak).

Zbog neizmjerne nepravde nanesene židovskom narodu, Izrael je na svaku kritiku gledao kao na izravnu prijetnju svojem postojanju (Pascal Bruckner).

Ponedjeljak, 8. prosinca

48

U Galeriji Vladimir Filakovac, Dubrava 51 a, otvorena je izložba Alberta Kinerta (1919–1987). Da nije doktora Andrije Stanimirovića, sumnjam da bih dospio na tako daleku i za mene gotovo egzotičnu adresu. Premda u Zagrebu živim više od pola stoljeća, svoje potrebe odavno sam ograničio na strogi centar. Ali Andrijin poziv nisam htio odbiti zbog simpatija prema tom dermatovernerologu, ali i zato što sam njegov poziv shvatio kao poziv Kinertove obitelji. Pripada joj i Andrija jer se oženio Kinertovom unukom Ivanom Žiljak. Pohodio sam mnoge Kinertove izložbe, pisao o njegovim pjesmama, ali nikada ga nisam upoznao. Možda je to čudno jer sam više od dvadeset godina proveo na Pantovčaku, a budući da je to bilo vrijeme moje mladosti i nadobudnosti, kulturne institucije u tom dijelu Zagreba tretirao sam kao svoju interesnu zonu. Ili kao svoj zabran, kako bi rekli lovci. To se ponajprije odnosi na Akademiju likovnih umjetnosti u Ilici 85, kino *Kozara*, kasnije *Apolo* u Ilici 90 (koje je pretvoreno u Histrionski ili Vitezov dom) i *Kinoteku* u Kordunskoj 1. Naravno, *Kinoteka* više nije na toj adresi, a ime ulice, za divno čudo, ostalo je isto. Na Akademiju sam svraćao jer je ondje vladala boemska, likovnjačkoj branši svojstvena atmosfera. Slušao sam Danka Grlića koji je neko vrijeme predavao na Akademiji, a znao sam svratiti i u Peićev kabinet. Lako sam ga osvojio. Bilo je dovoljno da mu kažem da mi je otac iz Požege i da mi je putopis najdraži literarni žanr. Zalazio sam isto tako u atelje Marina Tartaglie (kojeg sam često viđao jer smo bili susjedi), dok je Nives Kavurić Kurtović u svakoj situaciji pokazivala svoju ženeroznost. Prilikom prvog susreta poklonila mi je sliku, dopustivši da je sam izaberem među platnima koja su se nalazila u radionici. Jedan semestar čak sam i pozirao studentima kiparstva. Pretpostavljam da me na to nagovorio moj brat Željko koji je diplomirao kiparstvo u klasi Grge Antunca. Na Akademiji, na grafičkom odjelu, predavao je Kinert, a slučaj je htio da nikada nismo progovorili ni riječi. Unatoč tome imam osjećaj kao da ga poznajem. Ne samo po slikama i grafikama nego i po anegdotama koje su se širile, pretvarajući ga

u urbani mit. U ono doba kružila je fama da je Kinert opsjednut erosom, što sam prihvaćao sa smiješkom. Ili s rezervom. Pa čime bi mogao biti opsjednut ako eros podrazumijeva ljubav, kreativnu snagu, naboј, ono bez čega je život svakog pojedinca, umjetnika pogotovo, teško ili nikako zamisliv?

Kakva je Kinertova moć, shvatio sam upravo u Dubravi. Ne samo zbog njegovih radova, karakterističnih po minijaturnim figurama koje kopuliraju i meandriraju u zrakopraznom prostoru, oslobođene ovozemaljskih navada i navika. Njegova umjetnost vezivala se za enformel, ekspresionizam, kaligrafsku tradiciju Dalekog istoka i što sve ne, a ja sam ga doživljavao kao šamana čija energija nije ograničena na čvrste kalupe. Poslije toliko godina, sve prijatelje i pripadnike Kinertove obitelji na okupu drži njegova snaga. I pogrešno bi bilo pretpostaviti da su na vernisažu držane pompozne govorancije o pokojniku. Nisu. Ali njegov duh bio je prisutan na način koji se ne može režirati ni nametnuti. Nevjerojatno je isto tako da su svi pripadnici obitelji krenuli sličnim putem, multiplicirajući svoje biografije na isti, ali ipak sebi svojstven način. Možda je to pitanje genetske predisponiranosti, fiksirane činjenicom da su Kinertove kćerke, Nada i Dora, blizanke. Nada je također slikarica. Njen suprug Vilko Žiljak doktor je tehničkih znanosti i pionir kompjutorske grafike. Predaje na različitim fakultetima, svira saksofon i klarinet i tko zna što još. Ni vinska meštarija nije mu strana. U Sv. Ivanu Zelini ima vinograd, a 11. studenoga, na Martinje, rezultati se provjeravaju u njegovoј klijeti. I Nada i Vilko imaju dvije kćerke: Ivanu i Janu. Obje su docentice na Grafičkom fakultetu, a jedna je od njihovih pasija, kojom ih je, naravno, zarazio otac, sportsko zrakoplovstvo i fotografiranje iz zraka. Druga Kinertova kćerka, Dora, objavila je nekoliko romana (*Kuća Raffaelli, Zamalek, Duše od gume*). Njen suprug Daniel je arabist i diplomat, a sin Jagor je slikar i izvanredni profesor na Akademiji likovnih umjetnosti. Više od svega zavodljive su obiteljske anegdote koje podsjećaju na García Márquezove priče o Macondu. Jedna se tiče kamiondžije koji je ušao u biografiju Kinertove, ali i Murtićeve majke. Nada je zarana počela zalaziti u tatin atelje u Ulici grada Vukovara 35 a. (Nekoć je to bila Ulica Proleterskih brigada, a kao takvu zacementirao ju je Arsen u slavnoj pjesmi *Ne daj se, Ines.*)

U stanu u Vukovarskoj, nekadašnjem Kinertovu ateljeu koji ima jedva 54 kvadrata, Nada živi cijelu vječnost. Ondje su se rodile njene dvije kćerke, onđe sa svojim mužem živi i danas. I Nada i Vilko dobro kuhaju. Nemaju televizor. Ovo posljednje je važno jer držim do ljudi koji su u stanju živjeti bez televizora i kojima bez te sprave nije dosadno. A Kinert? Za svaki slučaj, evo stihova iz jedne njegove pjesme: *Ako žena koja ili djevojka / s tugom, stručkom cvijeća, ili malo bola / dođe na grob moj, / neka bude u haljetku dugom, / ali ispod neka bude gola (Posljednja volja).*

Političar koji obnaša najvažniju i najodgovorniju funkciju u zemlji pokazao se kao premijer irelevantnosti. U jučerašnjem komentaru takvom ili sličnom



rečenicom portretiranje aktualnog premijera zaključila je Jelena Lovrić. To je ona ista autorica koja desetljećima nudi anamnezu naše svakodnevice. Od mjerene i argumentirane, i poslije više godina njene analize otkrivaju se u svojoj točnosti. Kad bi htio shvatiti smisao komentara Jelene Lovrić, premijer bi istog časa dao ostavku. Zbog sebe i zbog države kojoj se našao na čelu. Ali naravno da to neće učiniti. Mandat će otaljavati do kraja, a onda zbog svojih zasluga završiti kao ambasador u Zanzibaru ili nekoj drugoj prijateljskoj zemlji. Da neki građanin svoje obveze ispunjava tako kako ih ispunjava premijer, dobio bi otkaz. Ne bi ga dobio danas, nego jučer. Država zato i jest u takvom kaosu. Osuđena na marginalnost, na ravnodušnost većine i bezobzirnost etablirane manjine, mazohistički uživa u svom poniženju. U katoličkoj tradiciji oholost se smatra kraljicom grijeha iz kojeg proizlaze svi ostali grijesi. Ako itko, trenutačni premijer savršen je dokaz za to.

Utorak, 9. prosinca

50

Sir Winston Churchill zapamćen je ponajprije kao akter povjesnog sporazuma na Jalti te kao ratni vođa koji je među najzaslužnjima za Hitlerov slom. Sudbina jednog od najslavnijih Britanaca dokazuje da se nagrade dirigirane političkim razlozima ne dodjeljuju isključivo u komunističkim zemljama (1953. dobio je Nobelovu nagradu za književnost), ali istodobno demantira tvrdnju da su *whisky* i cigare nespojivi s dugim vijekom (umro je u 91. godini). Svoju svestranstvenost britanski je političar, premijer, oficir, povjesničar i pisac, koji potječe iz aristokratske obitelji Dukes of Marlborough i čiji je otac, lord Randolph, također bio ugledni političar, potvrđio i na likovnom polju. Polovicom prosinca aukcijska kuća *Sotheby's* ponudit će na prodaju petnaest slika koje su bile u vlasništvu njegove najmlađe kćerke Mary Soames. Churchill je slikao krajoblike i mrtvu prirodu, ostavivši za sobom 500 ulja na platnu. Neposredno po završetku Drugog svjetskog rata poslao je dva platna na izložbu u Kraljevskoj akademiji. Potpisao ih je pseudonimom David Zima, a jedno od njih sada je u vlasništvu *Galerije Tate*.

Predavanje o Danilu Kišu u Židovskoj općini, u Palmotićevoj 16, u povodu 25. obljetnice njegove smrti. Sudjeluju Tatjana Jukić, Predrag Matvejević i ja. U 25 godina, koliko je prošlo od Kiševe smrti, svijet se stubokom promjenio. Te promjene odnose se na globalnu političku scenu, ali i na poplavu digitalne tehnike koja je kanalizirala duh vremena, potiskujući književnost i klasičnu kulturu u drugi plan. Unatoč tome, zvijezda Danila Kiša nije potamnjela. Naprotiv, poslije četvrt stoljeća zrači podjednakom snagom. Kiš nije svediv na jefтине simplifikacije, kakvih je za života nerijetko bio žrtva. Iako nije podržavao komunizam, ni Brozov ni neki drugi, uvijek se deklarirao kao jugoslavenski pisac. S jedne strane tomu je kumovala njegova biografija (otac mađarski Ži-

dov, majka Crnogorka), s druge uvjerenje da su balkanski narodi sami po sebi osuđeni na marginu. Zato se deklarirao kao posljednji Mohikanac jugoslavenskog univerzuma, pri čemu ta atribucija ima manje političku, a mnogo više kulturološku i oporbenjačku dimenziju. Dimenziju nepristajanja na kalupe pomoću kojih se uvijek iznova nijeće sloboda i svaka individualnost. Premda se grozio nacionalizma, Kiš je odbacivao ideju da piše bilo kojim drugim jezikom osim onim koji je popio s majčinim mljekom. Kontroverznom se također doima odluka da ga pokopaju po pravoslavnom obredu, iako se izjašnjavao kao ateist. Učinio je to iz sentimenta prema majci, koja ga je 1942. godine pokrštala u hramu Uspenski u Novom Sadu kako bi ga spasila od nacističkih pogroma.

Kiš se rodio u Subotici, od 1937. do 1942. živio je u Novom Sadu, od 1942. do 1947. u Kerkabarabašu u Mađarskoj, nakon toga u Cetinju i Beogradu, potom u Strasbourg, Bordeaux i posljednjih deset godina u Parizu. Od sviju gradova najviše je možda volio Dubrovnik. Volio ga je zbog blizine majčinog Cetinja, zbog povijesne *grandezze* i zbog mora koje je bilo jedna od njegovih najvećih opsesija. Osim toga namjeravao je napisati roman o Diogu Piresu (1517–1599), renesansnom pjesniku koji je svoju sudbinu vezao uz Dubrovnik. Pires je rođeni Portugalac, Židov koji je pobegao pred inkvizicijom, konvertirao na kršćanstvo, studirao u Salamanki, potom se skrasio u Antwerpenu i Anconi, gdje je kao konvertit opet bio izložen progonima. Na koncu je dospio u Dubrovnik, vratio se judaizmu i pod prezimenom Coen smisljao latinska djela u slavu izgubljenog zavičaja i svog novog doma. Tema kao naručena za Kiša. Godine 1976. tiskana je *Grobnica za Borisa Davidovića*, a četiri godine poslije objavljeno je i njeno američko izdanje. U rasponu od jedva nekoliko godina dočekao je najveća poniženja i najveća priznanja. Jedan dio javnosti u Jugoslaviji izvrgnuo ga je teškim diskvalifikacijama koje su završile na sudu. Usuprot tome, američku verziju Kiševe knjige uredio je Philip Roth, predgovor je napisao Josif Brodski, Susan Sontag apostrofirala ga je kao jednog od najvećih svjetskih pisaca, Nadine Gordimer izjasnila se o njemu kao o geniju, a književni kritičar Harold Bloom uvrstio je *Grobnicu za Borisa Davidovića* među najvažnije naslove svih vremena (takozvani *Western Canon*).

Krležu i Kiša vezivalo je rijetko prijateljstvo. Po svemu sudeći, najveći razlog za to bila je mađarska komponenta njihove biografije, iako su se kao autori temeljito razlikovali. Za razliku od svog agramerskog mentora, piscu barokne raspojasanosti i redundacije, Kiš je prakticirao poetiku sažimanja (manje je više). Unatoč tome, Krleža je bio jedan od rijetkih suvremenika, doduše znatno starijih, kojima se Kiš bespogovorno divio. Poslije stvaranja novih država i novih podjela, na Balkanskem potkontinentu Kiš se doima kao jedino vezivno tkivo. Makar među piscima (Debeljak, Jergović, Lovrenović, Basara i drugi). I još nešto. Sukob iniciran *Grobnicom za Borisa Davidovića* bio je manje literarne, a više ideologijske naravi. Bio je to paravan za sukob između nacionalista i kozmopolita. Kiš je iz njega izišao kao pobjednik. Ali povijest se ponavlja,



što znači da se ponavlja i bitka koju je u svoje vrijeme vodio Kiš. Ponavlja se s ishodom koji je, kao u poker skoj igri, teško i nezahvalno prognozirati.

Nakon predavanja razgovaram s posjetiocima, uglavnom ženskoga roda. Odjednom, pred mnom stoji Mirjana Bojić, plavokosa Beograđanka s kojom sam nekoć davno priateljevao. Mirjana već godinama živi u Parizu, radi za francuski televizijski program *Arte*, a u Zagreb je došla zbog snimanja neke emisije. Onda zajedno odlazimo na večeru u *Purger* (Petrinjska 33). Pridružuje nam se hrvatski ambasador u Brazilu Drago Štambuk.

Srijeda, 10. prosinca

52

Na današnji dan godine 1999. umro je Franjo Tuđman. Petnaest godina kasnije, ni među političarima ni među građanima o njegovoj ostavštini ne postoji ni približan konsenzus. To nije nevažno; jer raskorak u interpretaciji Tuđmanove uloge jednak je diskrepanciji Hrvatske na dvije polovine koje teško da se mogu sinkronizirati. Ne radi se ni u kojem slučaju o zahtjevu za dirigiranim jedinstvom. Ali ako o osnovnim pitanjima ne postoji minimalna suglasnost, onda država sliči raku koji ide korak naprijed, dva natrag. Svaki pojedinac živi sa svojim idealima ili zabludema. Ali kad narod opetovano optira za stranku koja je moralno i materijalno unakazila Hrvatsku, onda to znači da ima vlast po svojoj davno anticipiranoj mjeri. Onda to nije mehaničko izborni pitanje, nego refleks povijesti koja drukčija nije ni mogla biti. Onda to sugerira da bi i političari bili drukčiji kad bi imali drukčiji elektorat. Varijacije na tu temu nudi Jan Patočka koji je, sudeći o češkom narodu i češkim vođama, došao do ovakvog zaključka:

I takvog je čovjeka zapalo da odlučuje o budućem moralnom profilu češkoga naroda — morao je odlučiti i odlučio se za malenost, vjerojatno konačno, jer mali će narodi u budućem svijetu imati sve manje prilika za djelovanje, a time, ujedno, i sve manje mogućnosti da u povijesti učine nešto veliko. Tragedija suvremenog češtva jest u tome što je svoju sudbinu povjerilo prosječnom čovjeku i lošem političaru koji je zakazao i time je njegova težnja da ustrajnom borbom prsa o prsa izbori ravnopravnost s velikima, u trenutku kad mu se za to — neponovljivo — pružila povjesna prilika, vjerojatno zauvijek onemogućena.

(Pišući te retke, Patočka je aludirao na Eduarda Beneša, dvokratnog predsjednika nekadašnje Čehoslovačke. Čitajući Patočku, i sâm sam mislio na Beneša, ali onog koji je bio dvokratni predsjednik Republike Hrvatske.)

Ivica Matičević javlja da je iz tiska izišao *Meditoran* Portugalca Gustava Matoša de Sequeire. Predložio sam Ivici da objavimo tu knjigu ne samo zbog homonimske bliskosti s našim Antunom Gustavom Matošem nego i zato što sudbine te dvojice pisaca i suvremenika pokazuju mnoge i začudne podudarnosti, iako

jedan za drugoga nisu ni znali. Najzanimljiviji je svakako podatak da Matoš, predestinirani putnik i veliki zaljubljenik u svoju domovinu, nikada nije bio u Dubrovniku i Splitu, dok je njegov portugalski blizanac za svog krstarenja Sredozemljem obišao i Dubrovnik i Split. U nekim zaboravljenim vremenima konesija između hrvatskog klasika i nama nepoznatog luitanskog autora bila bi senzacija. Sada je tek fusnota koja se ne uklapa u imperativne tržišnog cirkusa.

Četvrtak, 11. prosinca

Čovjek mora biti neupućen ili nemoralan da bi se čudio nad izvještajem Senatskog obavještajnog odbora o postupcima koje je primjenjivala CIA u obračunu s terorizmom. Sa statusom globalnog policajca Sjedinjene Države dovoljno su moćne da si dopuste luksuz objavljuvanja tako kompromitirajućeg izvještaja koji će retoričkim izvrtanjem, u već oprobanoj maniri, usmjeravati u svoju korist. Pa Amerika je ionako kliconoša demokracije, koju širi na sve strane kao ebolu. Osim što nije ni sjena države koja je nekoć funkcionirala kao simbol slobode, izvještaj pokazuje da su sve torture, od *waterboardinga* nadalje, bile beskorisne. Od proglašavanja Monroeove doktrine daleke 1823. godine, kojom su sve Amerike proglašene obiteljskim lenom *Uncle Sama*, dospjeli smo u eru u kojoj je cijeli planet talac Pentagona i Bijele kuće. Apostrofiranje neprijatelja kao što su Sjeverna Koreja, Rusija i fundamentalistički režimi Bliskog istoka može poslužiti kao dobrodošao alibi za takvu politiku.

53

Kad bi se zbrojili ratovi koje su u posljednjih sto godina inicirali, kad bi se citirali državni udari kojima su kumovali, ubojice koje su doveli na vlast, a onda ih likvidirali jer su im u danom času počeli smetati, kad bi se zbrojile sve špijunske afere, svi živi i mrtvi, svi predatori ili bespilotne letjelice koje su ubile toliko nevinih ljudi, a ubijaju ih hvala na pitanju i dalje, vjerujem da bi se Thomas Jefferson, Walt Whitman i Ralf Waldo Emerson digli iz groba. Deklaracija kojom je svakom narodu na temelju prirodnih i Božjih zakona zajamčeno pravo na ravnopravnost i na slobodu; komu oni prodaju maglu? Zar još ima takvih koji se tobože pitaju zašto netko mrzi Sjedinjene Države, ne narod, nego jednu davno trasiranu politiku? *Amerika se pretvorila u fasadu. Postala je najvećom opsjenom u sklopu kulture opsjena.* (Posljednje dvije rečenice nije napisao Bin Laden ni Kim Il Sung. Napisao ih je američki novinar i ratni izvjestitelj Chris Hedges.)

Jednim okom gledam utakmicu između *Seville* i *Rijeke*. Unatoč Keku i Kramariću, ne vjerujem da *Rijeka* može iznenaditi i pobijediti. U jednom času kamera švenka transparent na kojem velikim slovima strši: Šuker *traidor*. Dobar glas daleko se čuje, loš još i dalje, pa i Španjolci znaju tko se krije iza maske paradnog golgetera. Znaju i Hrvati, ne od jučer, ali sve će ostati po starom.



Davno zacementirana kakistokracija (vladavina najgorih) omogućit će Šukeru da i dalje zagađuje okoliš.

Petak, 12. prosinca

54

Na Gornjem gradu nalazim se sa Zdenkom Pozaić. Ona je supruga Branka Vujanovića i majka Barbare Vujanović, a sve troje su u istom slikarsko-grafičarskom i kunsthistoričarskom fahu. Zdenka mi donosi *Listář* (Epistolar), 600 stranica debelu knjigu svog i mog prijatelja Dušana Karpatskog, češkog kroatista i prevoditelja iz Praga. Napisao sam pogovor češkoj verziji te u Hrvatskoj već objavljene knjige, u kojoj je objedinjena korespondencija što ju je Karpat-ský za svoje bogate karijere vodio s mnogim piscima iz Češke, Hrvatske i inih zemalja. Pedanterija koju je u tom slučaju iskazao nije mana, nego vrlina, koja zorno demonstrira s kakvim se izazovima susreće svaki autentični prevodilac i pisac. Gledam knjigu i pitam se što će s njom. Nema u tom pitanju, izgovo-renom u sebi, ni trunke podcjenjivanja prema Dušku. Naprotiv. Ali knjigu mogu odnijeti doma, staviti je na regal i prijateljski potapšati nakon što s nje povremeno obrišem prašinu. Sve ostalo je šutnja, dometnuo bi Shakespeare.

Sjedim u *Vinodolu* u društvu Drage Štambuka. Bakalar je nestao, pa naru-čujem gofa s mišancom i hvarske plavac. I Štambuk piše pjesme nekom samo njemu svojstvenim mišancom, jezikom u kojem se medicinski pojmovi preple-ću s latinizmima, anglizmima i idiolektima iz bračke čakavštine. Mišanca je mješavina (zmešarija, paštroć) različitih salata, ali kako izići nakraj s gofom? Naravno, gof je riba koja se na grčkom zove još i orhan. Na hrvatskom gof je češalj, ali bilo bi blesavo naručiti češalj s mišancom. Kao da sam kod frizera.

Vinodol je krcat. Iza nas, za drugim stolom, sjedi bračni par Naima Balić i Dubravko Majnarić, za trećim dvoje Dubrovčana, Berta Dragičević i Andrija Seifried, za četvrtim Branko Čegec i Zlatko Kramarić (nakladnik i njegov au-tor), za petim Zvonko Repač i Leo Dolezil. Zagreb je zapravo mali grad. Ili je *Vinodol* dobar restoran. Ili je istinito jedno i drugo.

Nedjelja, 14. prosinca

Zovem Predraga Matvejevića da bih mu čestitao na tko zna već kojem me-dunarodnom priznanju. U Italiji je dobio književnu nagradu za kulturu mira (*auténtico: Firenze per le Culture di Pace dedicato al Dalai Lama*). U firentin-skoj *Palazzo Vecchio*, u velebnom *Salone dei Cinquecento*, ukrašenom Miche-langelom, Leonardom i Vasarijem, nagradu je u ime laureata primio hrvatski ambasador u Italiji Damir Grubiša. Predrag je po običaju rano ručao i sprema se gledati *Nedjeljom u 2.*

Nisam kanio sjediti pred ekranom, ali kad sam shvatio da je Stankovićev gost Dragan Markovina, gledao sam emisiju do kraja. Markovina je rođen 1981. u Mostaru u takozvanoj miješanoj obitelji. Namjerno spominjem godinu rođenja jer mi je drago da se jedan mlad čovjek, koji je djetinjstvo proveo u ratu, školjući se u bitno drukčijim prilikama od pripadnika moje generacije, othrvao svim onim bolestima koje već desetljećima haraju Balkanom, a kako stoje stvari, harat će, nažalost, i dalje. Kao jedanaestogodišnjak Markovina se zatekao u izbjeglištvu, u Lumbardi na Korčuli, na otoku svojih predaka po očevoj liniji. Studij povijesti završio je u Zagrebu, živi u Splitu koji voli sa strašću fetivog stanovnika Dioklecijanova grada, ali nije slijep kraj zdravih očiju, što će reći da je svjestan da je mediteranski krajolik sa susjednim otocima i mitom o rimskom caru kontrapunkt stvarnosti kojom je nekadašnji kozmopolitizam, uvjetovan morem i civilizacijskim kalemima, obrnut u autizam i nacionalizam s očitim simptomima ustaškog recidivizma. Jedna seriozno sročena povijest Splita bila bi pouzdan i poželjan vodič hordi nacionalističkih neofita koji se nabacuju blatom na političke ili svjetonazorne antagoniste jer o prošlosti nemaju pojma i jer u svojoj bahatoj ignoranciji vjeruju da je povijest počela s njima samima. Svi naši preci, naši očevi i djedovi, naši pradjedovi i šukundjedovi bili su budale, neznanice, nikogovići ili prodane duše. Tako je bilo sve dok nije srušen Berlinski zid i dok nebo nije osvjetlala satnija Pavelićevih sljedbenika koja će Hrvatsku usrećiti jednom zasvagda. Dakako, nakon Poglavnika, usrećit će je po drugi put.

Kad se neznanje udruži sa silom, onda imamo to što imamo. *Pomračenje u podne*. Najgora je ona vrsta političkih revizionista koji o povijesti ne znaju ništa, ali o sadašnjosti sude toliko glasnije koliko je njihovo neznanje u većem raskoraku s elementarnim činjenicama. Takvi zaboravljaju da je otac hrvatske književnosti Splitčanin Marko Marulić pisao na hrvatskom, talijanskem i latinskom, ali je u svoje vrijeme bio čitan i slavljen širom Europe ponajprije zbog nabožnih knjiga na latinskom jeziku. Takvi ne znaju u čemu se sve okušavao Julije Bajamonti (liječnik, matematičar, pisac, prevoditelj, skladatelj, orguljaš, polihistor, prijatelj Boškovićev i Fortisov), a još manje su svjesni da njegove ideje, ilirske i austrijske, ujediniteljske i habsburške, treba vrednovati u historijskom kontekstu, a ne iz pozicije fundamentalističkih slijepaca, uvjerenih da je Gospođa Povijest čekala na njih i pokazala se u svojoj punoći tek na pragu 1990. godine. Takvi ne znaju tko je Niko Bartulović, rođeni Hvaranin, ravnatelj splitskog kazališta i jedan od vođa ORJUNA-e, a još im je manje do toga da pokušaju shvatiti vrijeme u kojem je Bartulović krenuo tim putem ili tom stranputicom. Takvi ne znaju niti ih zanima da su Tin Ujević, Vladimir Čerina i citirani Bartulović bili korifeji jugonacionalističke omladine u vremenu u kojem su takve ideje, ili takve zablude, imale svoje prirodno ishodište. Takvi ne znaju da je Dubrovnik bio rasadište srbokatolika (Medo Pucić, Matija Ban), ne znaju da su stanovnici Visa između dva svjetska rata konvertirali na pravoslavlje, a ako možda i znaju, nije im ni na kraju pameti da se pitaju o razlozima



koji su u temelju tog makar nevjerljivatnog i teško objasnjavljivog izbora. Kad bi imali pojma o našoj prošlosti, onda ne bi ignorirali Strossmayera. Jer upravo je taj veliki biskup 26. rujna 1860. postavio zahtjev za ujedinjenje Dalmacije s Hrvatskom. Postavio ga je na temelju historijskog i prirodnog prava, u vrijeme kad Hrvati o tome nisu ni sanjali. Ali neznanje i bedastoća, spojeni s karijerizmom i banditizmom, dovoljan su razlog da jedan od najvećih protagonisti hrvatske povijesti, dalekosežan i inspirativan u mnogim pothvatima, završi na margini. Kao fusnota za desničarske hijene koje su dočekale vrijeme za svoju kanibalsku gozbu.

Militantni nacionalisti ne razumiju ili ne žele razumjeti da njihova isključivost nije manje pogubna od nekadašnje komunističke isključivosti. One iste isključivosti nad kojom se tako spremno zgražaju, iako za njom organski čeznu: jer samo u konfrontaciji s nekom tuđom mahnitоšću mogu naći alibi za vlastitu mahnitost. Markovina to zna, ali ne pišem to zbog njega, nego zbog sebe. Da umirim vlastitu savjest i svoju ljubav prema Splitu koja je na neki način u koliziji s onim što zadnjih desetljeća isijava iz toga grada. U Tuđmanovu nasljeđu Markovina ne vidi ništa pozitivno. Znakovita je ta konstatacija, izrečena s hladnoćom obducenta, tim više što su i jedan i drugi pripadnici iste struke (iako bi se i o tome moglo raspravljati). Ni stvaranje samostalne države nije za Markovinu nikakav adut jer država ne može biti sama sebi svrhom. S retrogradnim pokretom koji je početkom devedesetih godina prošlog stoljeća inicirao Tuđman Hrvatska je dočekala materijalni i moralni slom od kojeg se dugo neće oporaviti. Za njegove ere devastirane su tri tisuće antifašističkih spomenika, a šovinističke izjave kojima se razbacivao njegovi su pripuznici upijali kao sveto pismo. Sokantna su bila Markovinina svjedočenja o zavičajnom Mostaru, gradu koji je poslije pada Berlinskog zida podijeljen na istočni i zapadni Mostar i u kojem su ulice nazvane imenima ustaških voda Ante Vokića i Mladena Lorkovića. Naravno, Vokić je rođeni Mostarac, a to što su ga ubili ustaše njegovim je adorantima najmanje važno. U razgovoru s Aleksandrom Stankovićem mladi povjesničar nije u krajnjoj liniji otkrio ništa novo. Ali važno je da je takav razgovor prikazan na državnoj televiziji koja je najveći opijum za narod. Možda veći od Kaptola. Važno je također da je emitiran u udarnom terminu, a utješno je da još postoje nekorumpirani intelektualci kao što je Markovina. Tim više što je poslije desetogodišnjeg angažmana na splitskom Filozofskom fakultetu ostao bez posla. S klimavim obrazloženjem i ignorancijom kolega koji su u tome prešutno sudjelovali. Čudno? Bilo bi čudno da nije dobio šubkartu. Puno će još vode proteći ispod Savskog mosta dok Hrvati shvate da su u rikvercu i počnu razmišljati poput Markovine. Ne zbog njega, nego zbog sebe.

Ponedjeljak, 15. prosinca

Ne odlazim odveć često na promocije novih izdanja, ali ovu nisam mogao zabići. U Društvu hrvatskih književnika, na Jelačićevu trgu 7, Daniel Miščin predstavio je svoju knjigu *Poetika dviju usporednih smrti*. Knjigu je objavio *Glas Koncila*, uredio Sjepan Bagarić, a naslovna sintagma odnosi se na dviće naizgled inkompatibilne ličnosti. Jedna je Miroslav Krleža, druga kardinal Franjo Šeper. Cijelog svog vijeka znameniti hrvatski pisac, komunistički agitator, supilovac i Brozov burevjesnik mahao je lenjinskim barjakom i grmio s postolja radikalno drukčijeg od onog što ga je utjelovljivao zagrebački nadbiskup, sudionik Drugog vatikanskog koncila i prefekt vatikanske Kongregacije za nauk vjere (sljednice nekadašnje inkvizicije). Na jednome je mjestu Marko Kovačević zaključio da je Krleža svojom antireligijskom pozicijom *obilježio liberalnu građansku i komunističku inteligenciju i neosporno pridonio protukatoličkoj kampanji u komunističkom poraću*. Taj i takav Krleža našao se pod istim krovom s jednim od najvažnijih protagonistova hrvatske Crkve. Ali njih dvojica, Krleža i Šeper, nisu se našli u istoj knjizi po onom što ih razlikuje, nego po onom što ih zbližava. U zemlji nepomirljivo podijeljenoj na crvene i crne — i bez obzira na realne domete — Miščinovo istraživanje već zbog toga ima značenje dobrodošlog presedana.

57

Tko o svijetu sudi iz strogo limitirane crno–bijele perspektive, teško može dokučiti što hoće Hans Küng kad u studiji *Postoji li Bog (Existiert Gott?)* golemo poglavje posvećuje Karlu Marxu. Sudeći o delikatnim pitanjima vjere i bezbožništva, Küng precizira da je Marx rođen kao Židov, odgojen kao kršćanin i obrazovan kao ateist, dok antikapitalistička pozicija nije bila prepostavka, nego potvrda njegova ateizma. U mnogočemu se Küng ne slaže s filozofom iz Triera, ali se nikada ne spušta na razinu nipodaštavanja i paušalnih diskvalifikacija. Što se toga tiče, Miščinova studija dragocjena je za krležijance i za vatikanologe, ali je isto tako važna kao signal jedne drukčije i tolerantnije klime na koju se čeka fatalno dugo. Čeka se otkad je Hrvatska postala samostalna država. Premda radi kao predavač na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu, o dvojici aktera svog istraživanja Miščin ne sudi iz navijačke perspektive. Krleža i Šeper preminuli su dan za danom, potkraj 1981. godine, a 4. siječnja 1982. njihova tijela našla su se izložena na odru: Krležino u palači Akademije, pokriveno komunističkim, Šeperovo u obližnjoj prvostolnici, dekorirano vatikanskim stijegom.

Polazeći od te činjenice, Miščin se upušta u istraživanje postojeće ostavštine (koje podrazumijeva poznavanje Krležine literature, tekstove njegovih interreta, ali isto tako konzultiranje Šeperovih zapisa, njegove korespondencije i inih dokumenata), nalazeći u sudbinama citirane dvojice bliskosti i razlike, i u shvaćanju onog što omeđuje život, ali isto tako ili još više u poimanje smrti. Krleža i Šeper možda nisu bili pretjerano bliski, ali povezivalo ih je uzajamno poštovanje definirano u gotovo istodobnom biološkom kraju. Da Krležin od-



nos prema Crkvi i njenim službenicima nije bio jednostran, pokazuju mnogi detalji. Jedan od njih tiče se kardinalova brata Mirka Šepera. Kao pripadnik domobranske vojske Šeper je poslije Drugog svjetskog rata osuđen na osmogodišnju robiju, ali je ubrzo pušten na slobodu. Završio je studij arheologije i povijesti umjetnosti, a imao je znatnog udjela u otkriću Vučedolske golubice. U ono doba, 1953. godine, Krležina odluka da ga angažira u Leksikografskom zavodu nije bila laka ni jednostavna. Ali Šeper je dobio posao i udovoljio svim zahtjevima struke. Usuprot paušalnoj predodžbi o Krleži kao militantnom bezbožniku, ne treba smetnuti s uma da se u književnosti prvi put oglasio 1914. godine s *Legendom*, novozavjetnom fantazijom u tri slike. Inspiraciju za dramu o posljednjim Isusovim dñima crpio je iz doživljaja Velikog petka te iz rane lektire (Kranjčević, Wilde). Osim toga bio je fasciniran Križanićem, što više, može se bez pretjerivanja zaključiti da je zaslužan za njegovu novovjeku afirmaciju, prema Strossmayeru nije bio pravedan, ali to je dio manire koja je karakteristična za Krležu ili krležjanstvo kao unaprijed prihvaćen egzistencijalni gard. Godine 1982. Zvonimir Kulundžić objavio je ogled *O Krležinoj religioznosti* kao uvod u monografiju o svom mladenačkom uzoru, koju nikada nije zgodovio.

Ručak u *Blatu*, legendarnom Tinovu restoranu na uglu Gundulićeve i Mayskykove ulice. Ja sam čovjek od bakalara, pa nije bilo sumnje što će naručiti, neovisno o činjenici da se u predbožićne dane ta riba iz sjevernih mora (*Gadus morrhua*, štokfiš, treska) nudi na različite načine. Dok sjedam, vidim da je za drugim stolom Dragan Markovina sa svojim bratom. Nisam mogao odoljeti, a da mu ne čestitam na jučerašnjem nastupu na državnoj dalekovidnici.

Navečer odlazim Željku, svom bratu, koji slavi rođendan (ako je glagol slaviti primjereno toj dobi). Željko obitava u Petrovoj 63, u kući koja je nalik na ruševinu, sklonište, atelje i skladište. Ne znam koliko je takav život pitanje objektivnih okolnosti, boemske naravi ili mirenja s vlastitom sudbinom. Ili nečeg četvrtog? Znam što će se večeras naći na stolu. Hobotnica s krumpirima, kao i obično. I vrbnička žlahtina, kao i obično. To je vino koje mi, rođeni Krčani, pijemo ne samo iz kampaniliističkih pobuda, nego zato što smo s njim sljubljeni u nekom uzajamno ovisnom odnosu. Kako je mudro zaključio Milišić kušajući crno vino na otoku Šipanu: možda ima bolje, ali meni bolje ne treba! Znam, naravno, i tko će doći u goste. Željkova djeca, Dora i Filip, i Filipova žena Tea. Neobično mi je ustanoviti da je Tea žena, Filipova i zakonita, neobično zato što ih tretiram kao djecu. Oni to odavno nisu, ali možda i jesu iz moje seniorske perspektive. Kad čovjek nepovratno zaglibi u ozbiljne godine, i tridesetogodišnjaci mu djeluju kao djeca. To je prirodni zakon i tomu se ne treba čuditi. Nekoć se cijenio seniorat jer se cijenio kontinuitet i jer se držalo do iskustva koje je mogao imati samo onaj tko je dočekao visoke godine. Danas se drži samo do mladosti, ma što tko pod tim podrazumijeva; makar mindušu na lijevom uhu

ili lažne sise koje, tobože, ne vise. Civilizacija slike omogućila je da trijumfira privid, pa su i životi postali privid.

Željko se brine da nikomu ne fali vina ni ičega drugoga, pripadnici mlađeg naraštaja verglaju sve u šesnaest, a ja ih slušam i povremeno sekundiram. Filip i Tea žive u dobrom braku. Znam to jer sam dovoljno dobar psiholog, makar i laički. Znam isto tako da takva konstatacija djeluje kao kič i da bi teško mogla poslužiti kao predložak za dramu. Znači li to da u literaturi i s literaturom nema sreće?

Utorak, 16. prosinca

Zove me Željko Balog iz Požege. Željko je moj vršnjak i kolega sa studija na Filozofskom fakultetu. Radni vijek proveo je kao srednjoškolski profesor, a osnovao je međunarodni festival jednominutnih filmova koji se održava u njegovu rodnom gradu. On je alfa i omega festivala koji traje 22 godine zaredom. Požega mi je istodobno daleka i bliska. Ono prvo zbog činjenice da je zavičajni grad moga oca (ali isto tako Kanižlića, dvojice Kraljevića, Mesnera, Cesarića, Peića, Jelčića, Boureka i drugih), ono drugo zato što smo u ljetnim mjesecima redovito odlazili na Krk. Na Krku je živio mamin dio obitelji, a budući da sam more uvijek volio više od svega, pristajao sam na njenu želju koja je u našoj kući imala snagu pravorijeka. Premda je vanjski dojam bio drukčiji, nije moja obitelj jedina u kojoj je ženska strana imala dirigentsku ulogu. Ne navodim to kao optužbu, nego kao činjenicu, pogotovo danas kad su roditelji na drugom svijetu. Ali mamine preferencije, koje su bile i moje, udaljile su me od tatina dijela obitelji, pa se u Požegi osjećam pomalo kao stranac.

59

Željko ima smisao za humor koji nije agresivan, nego diskretan. Kao što je on sâm diskretan i obziran. Dok razgovaramo telefonom, zapanjujuće precizno evocira neke fakultetske epizode od kojih je prošlo 40 i više godina. Omiljena tema ili meta mu je profesor Stjepan Babić kod kojeg smo polagali ispit iz hrvatskog jezika. Ne mogu tvrditi da mi Babić nije bio sklon. Već onda je čitao moje kritike u *Studentskom listu*; ne mislim da je zato prema meni bio popustljiviji, ali nije me tretirao kao studenta koji je na fakultet došao tek tako, jer su istu grupu upisali kompanjoni iz njegove ulice. Sjećam se njegovih stupica iz pismenog dijela ispita. Trebalо je razriješiti tajnu dijakritičkih znakova. Na primjer, *spavaćica* je pidžama, a *spavačica* žena koja spava. Željko i ja sjedili smo u kabinetu, a Babić je mehanički pitao: koji je to put da polažete ispit? Prvi put, odgovorili smo jednoglasno Željko i ja. Bio je to znak da ćemo se ponovo vidjeti jer rijetki su bili sretnici koje je Babić smatrao dostojnim da njegov ispit polože otprve. Iz naknadne perspektive život se najčešće doima kao farsa, što je mnogo bolje nego da se doima kao tragedija. Prije nego što se pojavila fantomska Bijela knjiga (u kojoj sam, nota bene, proglašen hrvatskim nacionalistom), u komunističkom glasilu *Borba* denunciran sam kao zagovor-

nik Londonskog pravopisa. U jugoslavenskoj eri bilo je to identično optužbi da sam ustaša. Zapravo, Goran Babić me optužio da slijedim pravopis koji je uz Milana Moguša i Božidara Finku sročio Stjepan Babić. Kao što je u bivšem režimu bilo dovoljno upotrijebiti riječ *domjenak* da te proglose ustašom, danas je dovoljno spomenuti *fudbal* (a ne nogomet) da te proglose jugofilom. To su kronične balkanske boljetice koje ne može izlječiti nikakav placebo.

Ergo, u jugoslavenskoj eri bio sam etiketiran kao pobornik Babićeva pravopisa, koji u to doba nisam ni vidio jer je tiskan u Londonu, a danas sam, po svemu sudeći, jugofil jer u svojoj neukosti mislim da su hrvatski i srpski supstancialno i lingvistički jedan jezik. Policentričan, ali ipak jedan. To istovremeno znači da sam od radikaliziranih stajališta svoga gotovo devedesetogodišnjeg profesora dalje nego ikad. Sreća je što Željko sve to popraćuje smijehom, pa se lakše izvlačimo iz tegobnih tema koje prežvakavamo stoljećima, bez izgleda da u bliskoj budućnosti postignemo kakav-takov konsenzus. Prije desetak godina bio sam u žiriju Željkova festivala (drugi član bio je Dražen Ilinčić, ondašnji filmski kritičar *Večernjeg lista*, treći neki Švicarac). Nagledao sam se jednominutih dosjetaka za cijeli život, a nadam se da smo donijeli pravične odluke. Na kraju festivala redovito slijedi veselica sa živom muzikom i slavonskim specijalitetima. Negdje oko pola noći mikrofon bi uzeo direktor festivala Željko Balog i izveo *Spanish Eyes*. Neću reći da je isti kao Elvis Presley ili Engelbert Humperdinck, ali nije loš. Možda ne bi fulao da se prihvatio estrade, iako nikada nije požalio što je radni vijek proveo u školi. Budući da 21. prosinca počinje zimski solsticij (bruma), a to je istodobno i najduža noć u godini, zagrebačka verzija požeškog festivala održava se pod geslom *najkraći filmovi u najdužoj noći*. Željko me zove da u nedjelju dođem u kino *Tuškanac*. Naravno da ću doći.

Srijeda, 17. prosinca

Stiže SMS poruka sljedećeg sadržaja:

Ako nemate pametnijeg posla, a imate za pivo, vino, rakiju, šampanjac ili colu, ako imate volje i duha, dođite u četvrtak, 18. prosinca, u 20:30 sati u Kolding caffe, Berislavićeva 8. Sviramo blues i standarde. Neuobičajeni trio: Zoc (kontrabas), Kova (saksofon) i Kaiser (organ). A i pjevamo, ako se to može nazvati pjevanjem.

Identitet pisca bio mi je jasan istog časa. S obzirom na zadnju rečenicu, ali i prvu, takvu poruku mogao je poslati samo Boris Kaiser. Njegovi preci su Bečani, što u nekoj mjeri sugerira i prezime. Kakva koincidencija; Kaiser živi u Jurišićevoj 1A, iznad stana u kojem obitava Predrag Matvejević. Car i ljevičarski burevjesnik, pitanje je samo tko komu radi o glavi. Obojica sviraju klavir. Referirajući se na Borisovu poruku, ne bih rekao da su u tome preveliki meštari.

Četvrtak, 18. prosinca

Za deset dana, 28. prosinca, slavi se Herodešev, kako taj blagdan zovu kajkavski katolici. Prema Bibliji, kad je kralj Herod čuo da tri mudraca s Istoka traže novorođenog kralja, prestrašio se za svoje prijestolje i dao pogubiti svu mušku djecu u Betlehemu mlađu od dvije godine ne bi li na taj način eliminirao najavljenog nasljednika. Pokolj u vojnoj školi u Pešavaru, u Afganistanu, nije manje užasan od pokolja betlehemsko-nevinske dječice. Poslijе talibanskog napada na školu izbrojeno je 145 žrtava, većinom djece do 18 godina. Šaruk Kan, jedan od šesnaestogodišnjaka, svjedočio je o užasu što ga je osjećao dok je s kravatom uguranom u usta, pokraj vojnika u teškim čizmama, hinio da je mrtav. Agenције javljaju da su talibani jednu službenicu polili benzinom, zapalili i prisili učenike da gledaju kako umire u najtežim mukama. Užas je trajao deset sati, dok pripadnici pakistanske vojske nisu likvidirali sve napadače.

Nasrtaji na škole u Pakistanu nisu rijetkost. Izvode ih talibani koji obrazovanje smatraju grijehom i padom u ambis zapadnjačke civilizacije. Samo u dolini Swat, u provinciji Kiber, rodnom kraju dobitnice Nobelove nagrade za mir Malale Jusufzai, devastirano je 400 škola, a 40 000 privatnih škola u Pakistanu zabranilo je raspačavanje njene biografije u strahu od moguće odmazde. Pokolji koji potresaju tu mnogoljudnu islamsku državu zorno pokazuju kakvo zlo rađa neznanje udruženo s fanatizmom. Ilustrativne su u tom smislu dvije riječi: (1) *prosvjeta*, što će reći sustavno posredovanje znanja i kulture, imenica koja sugerira svjetlost, prosvjetljenje, (2) *obrazovanje*, proces stjecanja znanja, imenica koja upućuje na obraz i na okomicu, predmijevajući da je obrazovan, pa i moralan, u krajnjoj liniji uspravan onaj tko ima obraz. Hrvatsku ne treba uspoređivati s Pakistanom, nego s Europom. No i mi imamo svoje talibane koji su se razmahali preko svake mjere. A po izdvajanjima za znanost i kulturu Hrvatska je među članicama Europske unije uvjerljivo na zadnjem mjestu.

61

Petak, 19. prosinca

Društvo hrvatskih književnika objavilo je reprint Matoševe *Pečalbe*. Izdanje koincidira sa stotom obljetnicom autorove smrti i još mnogočime. Na primjer, s našim poslovičnim puritanizmom. Kakav je to hrvatski pisac koji u naslovu upotrebljava riječ pečalba? I dalje: kakav je to Hrvat koji gaji sentimente prema Beogradu? Nije jasno ni kako se uopće prošvercao u pravašku stranku. Piše Gustl negdje tamo prije sto godina da je Zagreb dobar *samo kao zbranjeni voće*, zaključujući da se *ne može zamisliti nezgodnija sredina za razvitak višeg čovjeka*. I čini se da nije u krivu. A poslije posvete Ljerki pl. Šram, nitko nije napisao elzevir u kojem bi se ljubav prema jednoj glumici i prema jednom gradu našle u tako nadahnutoj sprezi. Možda ne bi bilo zgorega da je isto tako



objavljen dodatak *Pečalbi* i izvrsna, iako nedovršena autobiografija, što ih je petoj knjizi Sabranih djela priključio Dragutin Tadijanović.

62

Subota, 20. prosinca

Još jučer mogućnost da će Sjedinjene Države i Kuba obnoviti diplomatske odnose mogla se doimati kao vijest da je na vrbi rodilo grožđe. Ne zato što ne bi bilo normalno da dvije zemlje održavaju uzajamne veze, nego zato što se led na relaciji Washington — Havana činio debljim od Grenlanda. Više od pola stoljeća duga blokada što su je Amerikanci prakticirali nad karipskim otokom i Castrovim komunističkim utočištem privodi se kraju. Pitanje je tko će iz toga izvući najviše koristi, a najmanje je poželjno da se kubanska država iz vizije otoka—utopije obrne u filijalu Las Vegasa u kojem umjesto Rubéna Gonzáleza i Omare Portuondo caruju klonirani Frank Sinatra i Dean Martin. Politika je htjela da jedna zemlja više od pola stoljeća bude izvragnuta nečovječnoj izolaciji. Nečovječnoj svakako i zbog toga što je Bijela kuća u međuvremenu tolerirala, ako ne i stimulirala mnogo gore režime od onog koji je inauguirao Castro.

Obitelj kubanskog vođe potječe iz Španjolske, iz Galicije, a njegova oca — kao, uostalom, i Fidela — resila je nevjerljivatna snaga volje. Na kraju opsežne knjige, nastale na temelju stotinu sati razgovora što ih je vodio Ignacio Ramonet, na neizbjježno pitanje o budućnosti *stari* Castro iskazao je rezerviranost prema neoliberalnom svijetu koji slavi potrošački duh, egoizam i laž. Pitanje je može li to Kuba izbjjeći, tim više što će ekonomski deblokada rezultirati otpuštanjem kanala kojima će, osim bistre, šiknuti i športka voda. Da u Bijeloj kući sjedi netko drugi, a ne Obama, teško da bi došlo do odleđivanja odnosa između Washingtona i Havane. *I vice versa:* da je Fidel mlad i drčan kao što je bio, teško da bi *hermano* Raúl najavio nove vjetrove u kontaktima s *Uncle Samom*.

Dana 26. rujna 1960. godine, u najduljem govoru koji je ikad održan pred Općom skupštinom UN-a u New Yorku (trajao je četiri i pol sata), Castro je zaključio: *Neka nestane filozofija pljačke i nestat će filozofija rata*. Koliko točno, toliko teško ili nikako ostvarivo. Možda u nekom drugom svijetu u kojem neće biti ratova, osim onih što ih čovjek vodi u samome sebi.

Ponedjeljak, 22. prosinca

Vrijeme je toplo, gotovo mlačno, kao da čekamo Uskrs, a ne Božić. Ispred knjižnice u Preradovićevoj ulici sjede Boris Perić, Marijan Grakalić i Žarko Paić. Pridružujem im se. Boris odmah vadi iz torbe svoju novu knjigu *Važno je zvati se Gregor*. Ne znam da li da je shvatim kao blagdanski dar ili oblik suptilnog podmićivanja. Ali znam odakle naslov: s jedne strane Perić zaziva Wildea, s druge Sacher Masocha, Kafku i Krležu. Ni manje ni više. Grakalić mi gura u

ruke svoj petparački roman *U pandžama pohotnog zmaja*, koji je kao urednik potpisao njegov prijatelj Boris Perić. Pisac slijedi sve zakonitosti žanra, iako bi se gospođa Zagorka onesvijestila kad bi shvatila s kakvom je količinom seksualnih epizoda garnirao osnovnu priču. Paić je dobio angažman na *Univerzitetu Singidunum* u Beogradu (Singidunum je latinsko ime za Beograd, grad koji se u povijesti zvao Alba Graeca, Dar-ul-Džihad i tako dalje). Da imam privatno sveučilište, kao što je to beogradsko, i ja bih zaposlio Paića. Uostalom, kao da je on prvi našijenac do kojeg se više drži u tuđem nego u vlastitom dvorištu.

Utorak, 23. prosinca

Na popis sto najutjecajnijih mislilaca današnjeg svijeta američki magazin *Foreign Policy*, bliski rođak magazina *Fanity Fair*, uvrstio je Elenu Ferrante, talijansku spisateljicu koja je svojim romanima stekla zamjetnu popularnost u domovini i inozemstvu. U izboru američkog magazina ne bi bilo ničeg spornog da Elena Ferrante postoji i plaća porez pod tim imenom. Ona zapravo postoji, a je li muškarac ili žena, pisac ili spisateljica, pitanje je na koje ne znaju odgovoriti ni oni koji su je uvrstili u tu u krajnjoj liniji hvalevrijednu centuriju. Ergo, Elena Ferrante je pseudonim. Objavila je sedam romana, redom bestslera, u kojima na vješt način spaja tradiciju i modernitet, kritika je u njenu pisanju identificirala žensku imaginativnost, a za njenim naslovima pomamili su se i filmski autori. I što sada? Nije lako napisati dobar roman, ali nije lako ni skrivati vlastiti identitet. Nije ga lako tajiti tako dugo, tim više što je posrijedi spisateljica koja je stekla znatan ugled. Enigma je još veća s obzirom na kontekst: mi smo kreatori i potrošači *narcističke kulture* (Christopher Lasch), po svom obmanjivačkom i ekshibicionističkom duhu bitno različite od one koju prakticira misteriozna Elena Ferrante. U *društvu spektakla* (Guy Debord), u svijetu u kojem su policajci i *paparazzi* kadri otkriti najskrivenije tajne, a nekmoli tko piše romane i u čiju se kasu slijevaju honorari, jedna žena, ako je žena, uspjela je očuvati svoju privatnost.

63

Muški šovinisti misle da bi žena prije pukla nego što bi uspjela tako dugo ostati iza zavjese, što je prilog tezi da je posrijedi pisac. Ali dokaza nema. U svijetu koji je teror nad *celebrityjima* doveo do ekstremne točke nije teško shvatiti potrebu jedne spisateljice da očuva vlastiti integritet. I svoj mir. A Elena Ferrante uživa u nevidljivosti, u sprezi svoje deranžirajuće dvostrukosti, slave i anonimnosti kakvu je izborila i zaslužila vlastitim ponašanjem. Je li to sloboda? Valjda jest. Ali samo za onog tko je zna osvojiti i u njoj uživati.

August Šenoa (1838–1881) pisao je toliko mnogo da je razumljivo što je radio pseudonime. Bio je, među inima, Veljko Rabačević, Petrica Kerempuh i Milutin, August Cesarec (1893–1941) predstavlja se kao Vuk Korneli i Budislav Mirković, pred novinskom publikom Milan Begović (1876–1948) legitimirao se kao Malvolio, Hipolit i Ezop s Griča, a Feđa Šehović (1930) objavio je tri romana



na pod pseudonimom Raul Mitrovich. Između dva svjetska rata veliku slavu stekao je misteriozni B. Traven (1882–1969), autor romana *Mrtvački brod*, *Berači pamuka* i *Blago Sierra Madre*, za kojeg se tek poslije smrti ustanovilo da se zove Bruno Traven Torsvan. Belgijac Gorges Simenon (1903–1989) napisao je više od 500 romana, a mnogi su publicirani pod pseudonimima kao podlistak dnevnih novina, Romain Gary (1914–1980), francuski romanopisac kozačkog podrijetla, koristio se pseudonimom Émile Ajar, Jerzy Kosinski (1933–1991), američki pripovjedač poljsko-ruskih korijena, potpisivao se i kao Joseph Novak.

Srijeda, 24. prosinca

Uoči Badnjaka odlazim s Vidom u Sloveniju, u Ljutomer. Autocesta prema Varaždinu i Čakovcu je prazna. Čista idila.

64

Četvrtak, 25. prosinca

Ljutomer. Dan je prekrasan, sunčan. Kao da je Božić! Premda je Malinskar Nikola Devčić blagdane preimenovao u *bljakdane*, danas se osjećam odlično. S Alenkom i našim biglom odlazim na Jeruzalem. Šećemo i gledamo okolna brda koja su lijepa u svaku dobu godine. U ovu uru, u rano poslijepodne, većina lokalnog stanovništva je doma u obiteljskom krugu. Svakodnevna panika i jurnjava imaju protutežu u Jeruzalemu koji djeluje kao otok usred uzburbanog oceana. Auto smo parkirali kraj *Taverne*, pa pješice ulazimo u Svetinje na obližnjem brdašcu. Ne znam odakle potječe ime seoceta, ali onaj tko ga je tako nazvao dobro ga je nazvao. Petnaestak kuća, načičkanih jedna uz drugu, i crkva u središtu. Htjeli smo vidjeti unutrašnjost crkve i betlehemsku štalicu, ali vrata su otključana samo za vrijeme mise. Neobično je tumarati mjestom u kojem ima živih, iako ne vidimo nikoga. Samo lavež pasa i glasanje ptica iz daljine. Zaustavljamo se ispred vinoteke koja se nalazi na idealnoj poziciji, ali radi samo tri dana u tjednu. Danas je zatvorena, kao i crkva. Unatoč zadnjim prosinačkim danima, smještamo se u stolice, uživajući podjednako u suncu i tišini. *Paradise lost*. Usporedba nije bez osnove, pogotovo ako uzmemu u obzir činjenicu da Jeruzalemske gorice, smještene između Ljutomera i Ormoža, datiraju iz rimske vremena. Kad je kušao lokalna vina, rimski car Marcus Aurelius Probus (3. st. naše ere) nazvao je taj dio Slovenije *vinea nobilis districtis*.

Za ljetnih mjeseci u Svetinje zalazi Vlado Kreslin i njegova *Beltinška banda*, najveća *ethno world* glazbena atrakcija iz ovog dijela europskog jugoistoka. Tko Kreslina i njegovu grupu nije slušao *in vivo*, taj ne može dokučiti sve dimenzije njihove umjetnosti, mješavine kreativnosti i ležernosti kojom se muzika (re)producira na beltinški lokalni i istodobno univerzalan način. *Deja vu*,

ali opet jedinstveno i neponovljivo. Kao što je neponovljiv način na koji funkcioniра *Beltinška banda*, sastavljena od muzičara iz zavičajnog kraja. Budući da Kreslin regrutira instrumentaliste starijih generacija, sastav ponajprije ovisi o njihovoj kondiciji i mogućnosti da izdrže naporne turneje i permanentne nastupe. I u tome se pokazao kao čarobnjak, koji imperative estradnog profesionalizma uspješno prilagođuje zahtjevima svojih veterana, usporedivih do neke mjere s grupom *ZZ Top* iz Houstona. Ne samo zato što su ovi potonji u 40 godina karijere očuvali istu postavu nego i zbog karakterističnih dugih brada koje ih generacijski čine bliskim s pripadnicima slovenske bande. U blizini Svetinje nalazi se Cerovec, seoce u kojem se rodio Stanko Vraz, alias Jakob Frass (1810–1851). Pučku školu polazio je u Svetinjama i Ljutomeru, njemačku gimnaziju u Mariboru, dok je filozofiju i pravo studirao u Grazu. Poslije prvog dolaska u Hrvatsku (1833) priklonio se ilircima, a od 1837. pisao je isključivo na hrvatskom jeziku. Premda rođeni Slovenac, Vraz je prvi hrvatski profesionalni književnik, što će reći da je živio samo od spisateljskog rada. Kanconijer *Dulabije*, nazvan tako po sorti jabuka, posvetio je Ljubici (Julijani) Cantily, nećakinji Ljudevita Gaja, koja je odbijala njegove sentimentalne ponude. Zbog neuvraćene ljubavi gospodice Cantily zavjetovao se da se nikada neće oženiti. Tom zavjetu ostao je odan do kraja. Nošen ilirskim i panslavenskim idealima, Vraz je raskrstio sa svojim matičnim jezikom, ali Slovenci nisu raskrstili s Vrazom. Jedan od dokaza za to nudi *Istorija slovenačke književnosti* koju su priredili Jože Pogačnik i Franc Zadravec (izdanje beogradskog *Nolita* iz 1973. godine).

Petak, 26. prosinca

Kondiciju održavam zahvaljujući našem najljepšem biglu. Odlazimo prema željezničkoj stanici. Koliko god mala, po Krleži vicinalna, u meni provocira neka prošla i možda ljepša vremena, kad se putovalo vlakovima, kad se vrijeme mjerilo džepnim, a ne elektronskim satovima i kad su se Beč i Pariz, a nekmoli drugi kontinenti, doimali nepojmljivo daleko. Samo da još prorade leteći automobili i sve će otići kvragu. Nekoć je na početku svakog ozbiljnijeg romana tutnjaо vlak, a za koju godinu bit će samo u muzeju. Prelazim prugu i idem preko polja, u nepoznatom smjeru. Moj pratilac nema prigovora, a nemam ni ja. Mimoilazimo se s neznancima. Muškim i ženskim, starim i mladim. Oni koji isto tako imaju psa osjećaju se kao članovi zajedničke stranke. Katkad prvo pozdravim ja, katkad on ili ona. Obraćaju mi se pristojno, ali najčešće govore: zdravo! Nemam ništa protiv, premda sam taj pozdrav izbacio iz upotrebe. Ne zato što sam to htio, nego zato što se u Zagrebu shvaća kao relikt komunističkih vremena. Meni je to smiješno, zapravo besmisleno, ali borba protiv predrasuda zamorna je i uzaludna. Po povratku koracam parkom kojim dominira velebna skulptura vojnika s knjigom u ruci. Prilazim bliže i čitam:



Rudolf Maister Vojanov (1874–1934), general i pjesnik. Potkraj 1918. godine Maribor i okolica proglašeni su dijelom njemačke Austrije. Tomu se odlučno suprotstavio general Maister sa svojim pukom. U memoriji slovenskoga naroda ostao je kao borac za *severno mejo*. Zato je ovjekovječen u bronci, a ne zbog stihova koji mu i nisu Bog zna kakvi. *Postoje samo tri bića dostojna štovanja. Svećenik, ratnik, pjesnik.* Ako je tako kako tvrdi Baudelaire, onda general Maister zaslužuje dvostruki respekt. A i moj biglić je pokazao da drži do povijesti i do književnosti. Podignuo je stražnju nogu i ispustio dva impresivna mlaza; jedan za povijest, drugi za književnost.

Subota, 27. prosinca

66

S Alenkom, Vidom i Jasminom u *Dramskom kazalištu Gavella* u Frankopanskoj 8. Gledamo *Fine mrtve djevojke*. Tekst je napisao Mate Matišić, redatelj je Dalibor Matanić. Ljubavna priča s okusom podstanarstva koja se obrće u društveno potentnu i angažiranu dramu. Ako ljubav nije dopuštena jer nije konvencionalna, nego istospolna, odnosno lezbijska, onda to nije problem samo dviju osoba koje su robovi svojih strasti, nego je isto tako legitimacija društva koje ih, takve kakve jesu, naprsto ne tolerira. Još prije premijere predstava je golicala znatiželju publike. Povećao ju je ranije snimljen film po istom predlošku, a vatri je rasplamsao jedan nedužan plakat s porculanskim figurama dviju redovnica, koji su samozvani branitelji Crkve proglašili blasfemičnim, kreirajući atmosferu svojevrsnog rata između vjernika i ateista. Ako se zbroje sve lezbijke, javno deklarirane, pritajene i virtualne, ako se privedu svi ljevičari, oni proskribirani, ali isto tako maskirani i potencijalni, ako se uđe u trag svim nostalgičarima, onima koji su rođeni na jugu, onima koji šire tugu i koji vole ljepoticu drugu, ako se u poseban fajl ivedu svi inorodni ili inovjerni građani, oni koji su to priznali, oni koji taje i oni koji i ne slute da nisu arijci, Hrvatskoj se dobro ne piše. Dobro se piše jedino Matišiću. Imat će o čemu pisati.

Nedjelja, 28. prosinca

Sloboda najavljenja rušenjem Berlinskog zida više od ikog zatekla je Crkvu. Argumenata za to ima i previše. Na dan koji Crkva drži svetim, jer se u nedjelju slavi Kristovo uskrsnuće (lat. *Dominica* = Dan Gospodnj), u Bazilici Srca Isusova u Palmotićevoj 33 održana je misa zadušnica za ustaškog poglavnika Antu Pavelića. Da se to dogodilo prvi put, bilo bi skandalozno. Ali misa za enhazijiskog zlotvora prerasla je u svojevrsnu tradiciju nad kojom se ne čude i ne zgražaju čak ni oni koji su na to obvezni ako ne zbog moralnih obzira, onda zbog prirode svojih državno i društveno preuzetih funkcija. Demagogija dirigirana tvrdnjom da Crkva ne odbacuje ni najteže grešnike ne može zavarati ni

koga. Ne samo zato što se mise zadušnice ne smiju pretvarati u političko-propagandne skupove za glorificiranje zlotvora nego i zato što je koncilijskost katoličkog klera prema fenomenu ustaštva naprsto zabrinjavajuća. Stjepan Razum, povjesničar i pročelnik odjela Nadbiskupskog arhiva u Zagrebu, nedvosmisleno je to potvrđio svojim javno eksplisiranim i nikad demantiranim tezama. Posrijedi je krug iz kojeg se teško iskobeljati: crkveni prelati rado se zgražaju nad bezbožnicima i svima koji ne prakticiraju kršćanski nauk, a sami plješću onom nad čime se konsternirano krste i najveći ateisti.

Za skandal koji se svake godine rezira u Palmotićevoj 33 podjednako su zaslužni predstavnici crkvene i svjetovne vlasti. Prvi zato što se kriju iza načelnog prava da se drži misa za svakog pokojnika, drugi zato što ne žele reagirati, strahujući da će time izgubiti glasače. Vlast, takozvana lijeva i socijaldemokratska, čkomi nad infamnim veličanjem zločinca u centru glavnog grada Hrvatske. Da bi cirkus bio potpun, to je ona ista vlast koju rigidni desničari uvijek iznova proglašavaju crvenom i revizionističkom. Zbilja, tko je Hrvatima kriv za njihove nesreće? Drugi Vatikanski koncil (1962–1965) izričito se opredijelio za dijalog i za budućnost. Za radost i za mir. Nije izvjesno da tim putem ide hrvatska Crkva, barem ona koja se rado i često tako deklarira. Najlakše se i najkomotnije zgražati nad tuđim fundamentalizmom, islamskim ili kojim drugim. Ali najvažnije je, i istodobno najteže, dići glas protiv vlastitog zla. U slučaju našeg naroda zlo ponajprije utjelovljuje Pavelić. To što se stotinjak metara od Bazilike Srca Isusova, u Palmotićevoj 16, nalazi Židovska općina, može se shvatiti kao Božja providnost ili historijski postulirana farsa. Kako komu drago. Teško se oteti dojmu da su svjetla na našem tlu, ne samo u hramu u Palmotićevoj, pogašena na dugi rok. Možda je za to zaslužan Svevišnji jer je dopustio da se veliki svjetlonosac iz Smiljana rodi kao hrvatski Srbin?

67

Ponedjeljak, 29. prosinca

Iz Pariza stiže pismo, Lasićevu. Ne elektronsko, nego opipljivo, s kuvertom i taksenom markom od jednog eura. Toliko je lijepo i drukčije od onog što nas okružuje da ga ne mogu citirati.

Pjesničke zastave spuštene su na pola kopljja; u Ljubljani je umro Tomaž Šalamun (1941–2014), jedna od središnjih figura poetske avangarde u dijelovima komunističke Europe. Malo je onih koji su uspjeli bratimiti pobunu i konvenciju, diverziju i građanski status. Među njima svakako je i Šalamun. Nošen potrebom za novim, osporavao je tradicionalne oblike versifikacije, ali isto tako ideologiju, nacionalni patos, klerikalni moral, vrijednosti koje su u njegovoj domovini, i ne samo njegovoj, poslije sloma komunizma doobile nov zamah. Rodio se u Zagrebu, a u Ljubljani je završio studij povijesti i povijesti umjetnosti. Svojim pjesničkim i kunsthistoričarskim ambiguitetom blizak je hrvatskim

autorima, među kojima su Danijel Dragojević, Igor Zidić, Tonko Maroević, Zvonko Maković i prerano preminuli Damir Grubić. U godinama mlađenачke inicijacije surađivao je s avangardističkom skupinom OHO u kojoj je djelovao i njegov mlađi brat, slikar i filozof Andraž Šalamun. Bilo je to vrijeme kada su Franci Zagoričnik, Josip Stošić, Vujica Rešin Tucić, prvi u Sloveniji, drugi u Hrvatskoj, treći u Srbiji, testirali granične mogućnosti poezije, testirajući istodobno granice građanski i partijski definirane slobode. Cijena takvih iskušenja nije bila mala, pa se i Šalamun, duduše nakratko, našao u zatvoru.

Uz Šalamunovu poeziju kritičari su najčešće vezivali pojmove kao što su reizam, ludizam i infantilizam. Objavio je četrdesetak zbirki i više izdanja na engleskom jeziku. Kao barjaktar jedne drukčije generacije imao je brojne adepte koji su isto tako i završili. Kao adepti. Unatoč autorskom radikalizmu, nije se mogao požaliti na društveni status. O tome svjedoči Prešerenova nagrada, članstvo u Slovenskoj akademiji znanosti i umjetnosti i druga priznanja. Potkraj prošloga stoljeća bio je kulturni ataše slovenske ambasade u Sjedinjenim Državama. Ali njegove veze sa Sjedinjenim Državama bile su kontinuirane i plodne. Još kao tridesetogodišnjak, kada je postao asistent na ljubljanskoj Akademiji likovnih umjetnosti, dobio je poziv Sveučilišta iz Iowe. Ondje je predavao dvije godine, a bio je isto tako gostujući profesor na sveučilištima u Alabami, Georgiji i Massachusettusu. Kao autor koji je tražio kohabitaciju između pjesništva i likovne umjetnosti, bio je jedan od rijetkih pisaca koji su izlagali u MoMA-i (Museum of Modern Art).

Živio je između Slovenije i Amerike ili, drugim riječima, između *doma in sveta*. (*Dom in svet* je znameniti slovenski časopis iz prve polovice 20. stoljeća. Uređivali su ga Izidor Cankar, Anton Vodnik i Tine Debeljak, a za vrijeme nacizma dospio je u ruke ortodoksnih klerikalaca.) Ako se sreća mjeri mogućnošću da svatko radi ono što voli i za što je predestiniran, onda se može pretpostaviti da je Šalamun bio sretan. Umjetnost je bila njegov život. Osim brata Andraža, slikarica je isto tako njegova supruga, sada udova, Metka Krašovec. Davno sam čitao Šalamunove knjige, čitao sam ih godinama i desetljećima a upoznao sam ga tek 2004. godine, kad se u Ljubljani otkriva spomenik Edvardu Kocbeku. A Šalamunov najbolji portret ponudio je on sâm u pjesmi pod naslovom *History: Tomaž Šalamun je sablast. / Tomaž Šalamun je kugla što juri zrakom. / Nitko ne zna njezinu orbitu. / Leži u polutami, pliva u polutami. / Ljudi i ja gledamo je začuđeni, / nadamo se dobru, možda je zvijezda repatica.* (pohrvatio Slavko Mihalić)

Zvoni telefon. Drago Štambuk javlja se iz Brazila. Poslije uobičajenog uvoda, razgovaramo o novostima u Hrvatskoj i široj regiji. Naravno, Drago zna da je u Ljubljani umro Tomaž Šalamun. Ponekad mi se čini da je on ondje, na drugoj hemisferi, više upućen u balkanska zbivanja nego mi u Europi. Možda je to pitanje profesije, individualne znatiželje ili tko zna čega.

U Brazilu je ljetno, u Hrvatskoj zima, ondje je 35 stupnjeva iznad ništice, ovdje se živa spustila ispod nule, ondje je 05:30 sati *post meridiem*, ovdje je tri sata pride (ako se tako može reći). Drago kao veleposlanik obilazi zemaljsku kuglu, sada je u Brazilu i u Braziliji, ja sam uglavnom u Zagrebu, ali rijetko kad razgovaramo a da ne spomenemo Brač i Krk. On ne sliči tipičnom Dalmatinцу, ni ja ne izgledam kao propisani Primorac, ali ipak smo jedan i drugi duboko impregnirani zavičajem i morem. Doduše, pitanje je koliko je zavičaj stvarnost, a koliko proizvod fikcije? I domovina je jednako tako delikatno pitanje. Rimbaud: *Sada sam proklet, užasavam se domovine.*

Utorak, 30. prosinca

Ovih dana libim se izlazaka. Ne zato što su ulice zaleđene, ni zbog temperatura koje zazivaju polarnu klimu. Čim izađem, hladni val pretvara se u spoznaju da je Hrvatska socijalna država. Ako ni po čemu drugom, onda po galopirajućem broju socijalnih slučajeva koji tumaraju ulicama kao utvare iz tisućljetnog sna. Nije riječ o uprizorenju, nego o životnoj drami. Je li ikom neugodno zbog toga? Jest, neugodno je onima koji su za te prizore i za te prilike najmanje zasluzni.

69

Usuprot tome, hoće se dobar vic:

Štef napokon nagovori curu da sjednu u auto i odu na izlet u Trakošćan. Kad su stigli, oduševljeni dvorcem i prirodom, uhvati Štefa curu za ruke i zagleđa joj se duboko u oči. U radosnom isčekivanju cura je zadrhtala i pocrvenjela, dok joj srce stade pojačano kucati. Onda Štef prošapće: Ni mi lahke, al' moram te nekaj pitati. Cura će hitro, obuzeta nestrpljenjem: ne žacaj se, reci slobodno. Štef će na to: buš dala kaj za benzin?

(iz humorističke radionice Igora Čatića)

Srijeda, 31. prosinca 2014.

Na današnji dan, 31. prosinca 1936. godine, u svom domu u Salamanki umro je Miguel de Unamuno. Ne navodim to samo zbog kalendarske koincidencije, nego zato što su radost i žalost dva lica jednog te istog, zato što se u danima blagdanske euforije prolaznost čuti jače nego ikad. Posebno se čuti potkraj prosinca kad čovjek slavi dolazak nove godine, slaveći zapravo i vlastiti, sve izvjesniji kraj. O prolaznosti i neminovnosti smrti nitko nije svjedočio tako umno kao Unamuno, posebno u svojoj najpoznatijoj knjizi *Del sentimiento trágico de la vida*. Romanopisac i eseijist, pjesnik i dramatičar, a možda više od ičeg filozof i mistik, štovatelj tradicije koji je živio naizgled kabinetски, ne ustručavajući se suprotstaviti frankizmu i ugrožavajući tako svoju karijeru i egzistenciju. Neusporediv duh, svjedočio je o bankrotu znanosti, objašnjavaju-

či da sreća nije ni u bogatstvu ni u znanju, opetujući zapravo uvjerenje da je razum protivnik života. Iako se krio u knjigama i u sjećanjima, kako navodi u jednoj pjesmi, sa suprugom Conchom Lizárraga imao je desetero djece. Zbog primjedaba na račun monarhije Alfonsa XIII. oduzeto mu je mjesto rektora, a zbog kritike diktatora Prima de Rivere deportiran je nakratko na Kanarske otote. Nije se promijenio ni pod stare dane, obrušavajući se na Francovu vladu svega dva–tri mjeseca prije smrti.

Kad je umrla njegova voljena žena, doña Concha, ustanovio je: *Nikad nije vjerovala u smrt, baš kao što ni ja nikad nisam vjerovao u život.* Koliko god to kontradiktorno zvučalo, vjerovao je samo u sumnju. Glagol *dubitare* (sumnjati) ima isti korijen, uključen i u broj *duo* (dva), kao i imenica *duellum* (borba), objašnjavao je u knjizi *La agonía del cristianismo*. Po njegovu mišljenju, sumnja podrazumijeva dvojnost bitke pred kojom kao filozof, ali isto tako kao građanin i kao Bask nikada nije ustuknuo. Umjetnik paradoxa razapet između neba i zemlje, kršćanin koji vjeruje iako je istodobno razdiran najtežim sumnjama, mudrac koji objašnjava da se ne filozofira samo razumom, nego isto tako krvlju, utrobom i tijelom, profesor grčkog koji se ponaša kao novovjek Sokrat i koji ima sluha za sve — osim za muziku. *Srce bez muzike je kao ljepota bez sjete*, pisao je mladi Cioran. Ali da je svakost više ili manje španjolska, pisao je isto tako taj isti Cioran.

Za 180 minuta 2014. postat će prošlost. Za nekoliko sati moj sin Luka imat će 40 godina. Za manje od 24 sata neću biti u Europi, nego u Africi. U Egiptu, na Crvenom moru. Još jedan dokaz da su prostor i vrijeme teško dohvatljivi pojmovi. Još jedno zimsko ljetovanje, ovaj put u zemlji faraona i skarabeja. Egzistencija je isto što i esencija. Život isto što i putovanje. I jedno i drugo ima početak i kraj. Utješno se o tome izjasnio Peter Brook: *Najteži je kraj, ali ako mu se prepustimo, on nam daje pravu slobodu. Kraj, još jednom, postaje početak i život ima posljednju riječ.*

Ciril Bergles
(1934. – 2013.)

Između anđela i vampira

NAJPRIJE JE SAMOĆA

71

Najprije je samoća.
U srcu i središtu duše:
to je temeljno, glavni dokaz, jedina pouzdanost,
osjećaj da te prati jedino tvoje disanje,
da ćeš vječno plesati samo sa svojom sjenom,
da si ta sjena ti.
Tvoje srce, sa svojim uznemirenim drhtajima,
ne smije se ljutiti zbog tvoje neobične sudbine;
ostavi ga neka iščekuje bez čvrstoga nadanja,
jer ljubav je poklon što će jednoga dana doći
sam od sebe.
A najprije je samoća
i ti si sam,
ti si sam sa svojim istočnim grijehom
sam sa sobom –.
Možda jednoga popodneva,
možda jednom predvečer,
možda na nekoj ulici, u parku
ili gdjegod već,
pojaviti se ljubav,
nešto se upali u tebi, a tvoje tijelo
je spremno na sudbinsku eksploziju,
postaneš drukčiji, manje ogorčen, sretniji,
no ne zaboravi,



osobito tada,
kada dođe ljubav i očvrsne te,
jer najprije i uvijek je tvoja samoća
i potom ništa,
a onda, ako već mora doći, je ljubav.

TRAŽENJE

Zaljubljeni traži ljubav baš tamo, gdje zna,
da je vjerojatno neće naći,
kao pustolov traga za svojim blagom upravo tamo,
gdje ga nema,
i kao što čovjek traži Boga posvuda,
baš na mjestu koje je Bog već odavno
zaboravio,
i traži i traži, dok se nasmrt umoran
i izgubljen ne vrati u svoj samotni dom.

72

Tako sam došao danas, u nedjelju, u ovaj park
i čekam te.
Čekam s nesigurnim nadanjem, na klupi
u parku,
gdje sam te prije tjedan dana prvi put sreo i gdje si me
opcarao zavodljivim pogledom.
Sve dane te tražim,
ispitujem neznance na ulicama, ljudi pred
visokim zgradama,
s kojih se vidi u daljinu mjesto, obavijeno maglom,
bih li dobio bar nagovještaj ili kakav trag,
koji bi mi pomogli ući u trag tvom boravištu.
Ah, ti, za koga bi pastir dao
svih svojih devedeset i devet ovaca.

Tragateljica tvojega boravišta, moja nemirna samoća,
želi zagrasti u taj sočni plod.
Stoga sve dane tražim tvoj tajanstveni dom,
tvoje ime i trenutak našega kratkoga susreta
u tvojim tamnim očima.
A taj trenutak drži Sudbina u svojim sebičnim rukama.

Tvoje lijepo oči se ne pojavljuju...
usamljen i izmučen vratiti će se kući
u svoje varljive snove.



OČI

Kako je pun života zeleni
apsint u tvojim očima, dok govorиш.
Kako opčarava tvój pogled i kako
me omamljuje, dok se uplećem u njega.
Kako hladno bi bilo postojati u njemu,
jer u prsima mi se ledi, kada upreš u mene
svoj pogled. Iznenada sam netko,
tko te se boji, i netko,
tko te strasno želi.

Ne gledaj me, ako je to tek igra
ili prezir, jer plamen, koji u meni
zapali tvoj pogled, ljuto peče.
Pa čak i ako je samo igra ili prezir,
rado bih u tom plamenu, koji pokreće
tvoj pogled, izgorio.
I potom ne bi postojalo nikakvo jučer,
a sutra bi bilo bez značenja.

73

IZMEĐU ANĐELA I VAMPIRA

Život mi je prolazio između anđela i vampira,
s jednima sam iskušavao svoje skrivene želje,
s drugima neprilične senzualne snove.
Svi moji uznenimirajući trenuci pripadali su
njima; anđelu duše, vampiru tijela.

Na suncu sam bio slijep kao i u sjeni,
a kada bih se približio zenitu, izgubljen.
Zamijenio sam bijela krila crnim plaštem.
A kada sam se ljubio s anđelom,
mislio sam na usne vampira.

Vječno sam žurio na susret s čulnošću.
Svaki put, kada me je pozvala, odazvao sam se.
Jednom je bila svjetla, drugi put tamna,
zvuk njenoga glasa me nadvladavao,
med njenih poljubaca me razbuktavao,
plesali smo strastveni ples,
a nikada nisam pravo znao, s kim plešem:
s anđelom ili vampirom.



MOJ PRVI ANĐEO

74

Posve neandeoski: bez krila,
bez sjaja,
uznemiren žarom mojih
prvih vatri.
Potom smo počeli vjerovati
jedan drugomu,
polako se zbližavali, oprezno.
Obuzdavao je moj nemir, iako
me vodio po krivudavim stazama.
Nije imao krila: sprijateljio se
sa mnom, sa stvarima oko mene
(njihovim oblicima, količinom, bojama),
htio je biti jedno s drugim tijelom
i zato me nije želio napustiti.
Dok sam sanjao, bio sam potpuno njegov.
Kada se činilo da sam odsutan,
pozvao me natrag.
Kada mi je iskazivao nježne osjećaje,
raznježio me do boli.
No anđeo me nije izbavio iz nevolja,
iako je imao moju kosu
i gledao me mojim očima.
Kada je posudio moje ruke,
nježno me je dodirivao.
Kada bi preuzeo moje usne,
smijao se poput djeteta,
ili se njima strastveno ljubio.
A kada je hodao mojim nogama,
spoticao se, posrtao...
U njemu je bila neka neobična vrtoglavica,
koja nije bila moja,
neka požudna znatiželja,
koja je bila moja.
Dok se promatrao u zrcalu,
činilo mi se, da me vara s nekim,
da zapravo ljubi nekoga drugoga,
nije sumnjao da i ja vidim ono
što je gledao on.

A vremenu, tom bijednom knjigovodi,
 što prebrojava izgubljene dane,
 neprestano se žalio,
 zašto je bez krila,
 čemu služi njegova strast,
 kada se moje tijelo nije usudilo činiti
 ništa drsko, neuobičajeno.
 Ništa, što je želio andeo,
 a zapravo sam želio i ja.
 Zašto su svi andeli, koje je poznavao,
 bili zatočeni u nekom tuđem tijelu
 ljubeći se s njim.

NEMOGUĆA LJUBAV

75

Jednoga dana u sjeni se zaljubiš
 u svoju nemoguću ljubav.
 Kratko čavrjanje, lagani osmijeh,
 jedva primjetan treptaj
 i plavetnilo neba se spusti
 na twoju dušu pa si sretan
 i u tebi pršti svjetlost.
 Znaš, da je ta ljubav nemoguća.
 Znaš, da nije moguće spojiti jedan život
 s drugim,
 i da ti je suđeno jednoga dana
 samo dotaknuti nemoguću ljubav.
 Takoder znaš, da je nemoguća
 i tvoja ljubav,
 znaš, one druge možda nećeš ni vidjeti,
 da ljubav, kojoj daješ svoju nemoguću
 ljubav,
 ne treba twoju nemoguću ljubav,
 da zacijelo ljubiš andela (ili vampira),
 koji se nekoga davnog dana utjelovio
 u nekom, u koga si se sada zaljubio ti.





NE ŠTEDIMO NA LJUBAVI

Ne, ne štedimo na ljubavi.
 Volimo se subotama, kao i nedjeljama.
 Najviše se volimo nakon žestoke svađe.
 Znam da ljubav ne traje dvadeset i pet godina.
 Stalno je pod utjecajem redovničkog života.
 Ptica od šećera, sjene, leda...
 Ljubimo se ranjenim rukama,
 kao da smo preživjeli opak sukob
 i ostavili vrata otvorena za prazninu.
 Budući da ljubav ne traje dvadeset i pet godina,
 može se okončati za nekoliko dana.
 Zato s ljubavlju ne treba biti štedljiv.
 A ako je oko nas puno ljudi,
 koji se ne srame svoje golotinje,
 moramo prihvati i tu želju tijela.
 Ako si vampir, čitavu noć privijen uz mene,
 moraš se s povjerenjem napiti moje tople krvи,
 pošto se izjutra krv može opasno ohladiti.

76

POŽELIM DA ME SNOVI NE OSTAVE BEZ NADANJA

Kasno popodne poznoga ljeta.

Bacam se na krevet, odjeven.

Dobro se osjećam.

Upravo sam svirao cimbal
 zajedno sa svojim anđelom,
 iako mi se sada čini,
 dok razmišljam o tome,
 da smo se zapravo
 ljubili.

Kroz posve otvoren prozor
 slušam kako netko pokušava
 upaliti motor automobila.



A potom sanjam, sanjam...

I što je važnije,
pritom se ne obazirem na prošlost
niti na budućnost...

Želim samo sanjati,
pustiti da me snovi
obmanu,
i da me nikada ne ostave
bez nadanja.

VAMPIROVA TUŽBALICA

77

Stoji na Tromostovju, u tami,
uznemiren tolikim mladim tijelima,
koja hitaju mimo njega. I tiho si govori:
vi, svi vi, noćas biste morali biti moji.

A njihove oči ga ne primjećuju,
ne slute njegovu požudu,
poput očiju nekoga
tko se još neispavan probudi
i gledajući ništa ne vidi, možda
zbog nerazbuđene želje
ili straha,
da više nikad neće gledati
tim zamagljenim očima.

Sva ta lijepa tijela hitaju mimo njega,
susreću se i odlaze
svatko u svom smjeru.

Poput mrtvih,
koji nisu svjesni
da hodaju besciljno,
i ne misle na
svoju kratku Vječnost.



RAVNOTEŽA

Ljubavi moga života
bile su kao slatka
ili gorka pića.
Draga bića.
Iskusnih tijela.
Obožavane kože.
Bića, koja su me sačuvala
pred izgonom iz raja.
Nepouzdana bića.
Tako sam ih želio.
A neprestano sam ih
gubio.
A nešto izgubljeno
vratila mi je
moja suosjećajna
duša.
Postao sam nemogući sanjar
i od svih mojih iluzija
ostali su
ti neuredni dronjci –
moje pjesme.

78

MRAČNA VAMPIROVA POŽUDA

Isprva je bilo posve andeoski, s obećanjem
nedužne privlačnosti.
Kao da me želi njihati na bjelini toploga snijega.
A potom se izgubim u njegovim pažljivim kretnjama.
Predajući se njegovim čulnim dodirima.

Uskoro otkrijem njegovu mračnu požudu.
Da želi prisvojiti moje tijelo,
mučiti moju rasplamsanu krv,
kako bih zaboravio stvarnost,
da zadržim dah i ne znam,
što se događa,
gdje sam.

Kao nedužno dijete me podigne
u drugu zbilju,

u meni se probudi silna glad požude.
I preobrazim se u beskrajno uzdisanje.
U dah mokroga raspaljenog kamena.

A on postaje sve više on.

S pogledom tajnoga obožavatelja.
S usnama svjetla.
S jezikom paprati.
Sa slinom tekućeg magneta.
S nogama vatrengoga jezika.
S očima i zubima tigra.
Sa žilama violinskog ključa.
S noktima, pogodnima za otvaranje svijeta,
njegove utrobe.
S usnama biljke mesožderke.

K meni dolazi najradije noću.
I samo noću mi prazni žile
ližući moju kožu poput neke životinje.
Odlazeći ranjenih usana
prepuštajući me iznemogloga jutra
i danu.
I gorućim rukama sunca u zenitu.

79

ULICA

Kasno uvečer, u gradu, na ulici,
čijega se imena više ne sjećam.
Nekoliko ljudi, vjetar i siva kiša.
Čekam nekoga,
tko vjerojatno neće doći.
Gore visoko u samotnoj sobi
netko pali svjetlo.
Pokraj mene prolazi naočit mladić.
zastane nakratko na uglu
ne primjećujući me. A njegove oči
ne znaju čitati riječi,
koje ne izgovaram:
Daj mi drugo ime,
promijeni moju sudbinu.



PRIVIDI

Ni tijelo ni duh,
kao ni njihov nejasni spoj,
ni vampiri ni anđeli,
ni njihov nejasni prosjek.
Blistavi su,
šupljine vremena, pune svjetla
ili bez njega,
galopiranje na mjesecini,
bića, koja izmislim
i koja su moj život,
privid svetoga vrta,
oblici pjesništva,
čudesa u prispodobama tijela,
nepotpuna metafora
bez dodira i bez mirisa,
čista metafora, savršenstvo
u kojem vrijeme ne postoji,
gdje nema prolaznih dodira ni mirisa,
što postoje u vremenu.

80



ANĐEO KOJI ME POZVAO U SVOJU BLIZINU

Svaki je anđeo strašan.

R. M. Rilke

Stajao je tamo na pristojnoj razdaljini.
Zvao me, neka mu se približim i predam
njegovu strasnom zagrljaju. Nije mi dopustio
da pobegnem pred njegovom božanskom ljepotom.
Namamio me u svoju blizinu, ukazao se
poput nekakva pobedničkog božanstva.
Kada me obgrlio, otkrio sam da drhti od blage
nježnosti. Bio je mračan, pust i prašnjav dan,
kada me je njegova nemoguća ljubav
zakopala u svoje grudi, kada je njegov božanski
pogled omekšao moje kosti i zarinuo u moje
udove oštricu svoje čulnosti. Potom je iznenada
postao žalostan, potresen letom golubice
i odjekujućeg groma u daljini.
Sada s neobičnom milinom pišem ovu pjesmu, zbog
gorkog osjećaja, da sam ga pustio otići.

81

SLUTNJA

Kada je sve uzalud i sve isprazno,
i ništa nam ne ostane jer je sve otišlo,
i ništa se nije vratilo, a život je bez smisla,
jer smo goli i bojimo se
da smo nasukani na oštare hridi,
ili da umiremo na ničijoj zemlji,
daj mi barem poljubac i snažan stisak ruke,
a ako to ne dostaje, dat ћu ja tebi:
izgubljenu odvažnost, zaboravljeni obećanje,
onemoćalo nadanje, koje si izgubio tijekom života,
tada, tada kad ne osjećaš ništa,
i kada te moj poljubac ne uznemiruje,
otkriješ da postoji samo dva razloga:
da je ugasla moja ljubav
ili da me više ne voliš.



VIŠAK ŽIVOTA

82

Otkako te poznajem, računam na smrt.
A to, što si predočavam, nimalo me
ne podsjeća na tugu svakodnevice.
Zapravo se radi o posvemašnjoj nesigurnosti
svih mojih dana na ovom svijetu,
na kojemu sam te i mogao upoznati.
Iznenada osjetim u sebi nemir
svih, koji su voljeli i vole, nedjeljivu
snagu zaljubljenih. Ne zanimam me geografija,
već ljubav, jer samo nju poznaje
moje srce. Znam da imam pravo
na to obilje. Moram ti reći
da razmišljam o stvarima (granicama i
razdaljinama) u smislu buđenja,
kada iznenada ustanemo
na koordinatama vremena i prostora,
neovisno o bilo čemu, što nas razdvaja.
Sanjam o tom čudesnom trenutku
prvoga zagrljaja, o poljupcima koji su ostali
neostvareni, sanjam o tijelu
koje živi uz moje, čekajući
na sutra, kada neće biti nikakvih prepreka.

UZROCI ODSUTNOSTI

Ako ih tko pita za njega,
neka mu kažu da se vjerojatno nikada neće vratiti,
a ako se vrati, moguće da ga nitko više
neće prepoznati;
neka mu također kažu, da nije ostavio poruku
nikomu,
da je imao tajnu poruku, nešto važno,
što bi im morao prenijeti, ali je zaboravio.
Neka mu kažu, da sada pati, drugačije,
na drugom kraju svijeta,
neka mu kažu, da još uvijek nije sretan,
ako će to koga od njih usrećiti,

neka mu također kažu, da je otišao
slomljena i prazna srca,
i neka mu kažu, da nije bitno
ni milosrde ni oprost,
i da vjerojatno ni on sam ne pati zbog toga,
da ne vjeruje više ni u što ni nikomu,
a ponajmanje sebi samomu,
da je toliko stvari, koje je vidio,
ugaslo njegove oči, a sada, slijep,
treba razumijevanje,
neka mu kažu, da je ponekad znao
posumnjati u Boga, u sunčani dan,
neka mu kažu, da je upoznao riječi,
koje su mu pomogle vjerovati u ljubav,
a potom je shvatio da ljubav traje
samo toliko koliko traje riječ.

83

neka mu kažu, da je poput napuhanog balona,
probušenog pucnjima, njegova duša
nezaustavljivo padala do pakla, kojeg živi,
te da ne očajava zbog toga,
neka mu kažu, kako ponekad razmišlja da je ta
neumoljiva bezbrižnost njegova kazna;
neka ga pitaju, ako zna, što je zgriješio
i da krivnju, koja ga prati po svijetu,
shvaća kao još jedan dokaz svega toga,
i neka mu kažu, da vjerojatno noću,
kada ne može spavati, kao i drugih noći,
misli, da sanja o njemu,
da se boji, da je možda krivnja namijenjena
samoj sebi, a strah je sve što ostane,
i neka mu kažu, da katkad izjutra, kada ima
puno svjetlosti,
i za večeri punih razuzdanosti,
kada je pijan, i za kišnih noći,
osjeti radost djetinje nedužnosti,
i neka mu kažu da u takvim sretnim
okolnostima rado razgovara sam sa sobom.
Neka mu kažu da će se jednog dana vratiti,
vratiti se s dvije višnje
u očima i bolnim grčem u želucu

i s omotanom zmijom oko vrata,
i da ne očekuje ništa
ni od koga, da će kruh zarađivati pošteno,
vradžbinama, gledanjem u karte i slavljenjem
stranih obreda, u koje ne vjeruje,
neka mu kažu da je odnio sa sobom
nekoliko predrasuda, tri fetiša,
nešto osjećaja krivnje, koje su
pogrešno razumjeli, te sjećanje na dva
ili tri lica, koja mu se stalno vraćaju
u tami. I ništa drugo.

LOVE STORY

84

Recimo, da je slatko patiti zbog ljubavi
i ne treba je prikrivati obožavanom nostalgijom:
bez tebe je život bez smisla,
kao što bi bilo besmisленo htijenje
da te zaboravim:
recimo, da ljubičica u knjizi,
slika, možda pismo, u kojem opravdavamo
sav svoj nepotreban sram
(ti znaš što znači hodati gol ulicom)
želete kazati, *da se život bez ljubavi*
ne može nazivati životom.
Recimo još ovo: da je samoća, da je nostalgija,
da je jučerašnji dan, koji smo proživjeli zajedno,
nešto drugo nego ova noć, kad nisi tu,
da mi na uho šapućeš nježne riječi
i grliš me.
Pričamo o glazbi koja izražava sve to:
polusjena, bojažljiv poljubac,
nesanica, kada kidamo latice tratinčici,
jadna i glupa bol zbog ljubavi,
recimo,
naposljetku, recimo,
da sve to jedva dokazuje,
kako smo nekad bili sretni.

Preveo sa slovenskoga ROMEO MIHALJEVIĆ

Bilješka o pjesmama Cirila Berglesa

Suvremeni slovenski pjesnik i prevoditelj Ciril Bergles preminuo je u ljetu 2013. godine, u 80. godini. Prvu pjesničku zbirku objavio je u vlastitoj nakladi prije pola stoljeća. Tematski raspon njegova pjesništva pokriva evociranje djetinjstva, sjećanje na Drugi svjetski rat, propitivanje religioznog iskustva i onostranog, erotski motivi kroz povijest i u svakodnevici do tijekom čitavog dvadesetog stoljeća prizivane literarne teme usamljenosti i otuđenosti modernog čovjeka.

U Berglesovu poetskom opusu ističu se zbirke *Ellis Island* (1988.), *Ifrikija* (1993.), *Moj dnevnik priča* (2004.), *Tvoja ruka na mom čelu* (2006.), *Tutankamon* (2008.).

Kao prevodilac bio je ponajprije fokusiran na pjesništvo španjolskoga govornog područja (Fernando Pessoa, Luis Antonio de Villena, Jaime Gil de Biedma, Luis Cernuda, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Lorca i drugi). Zapažen je i njegov izbor i prijevod poezije Konstantina Kavafisa objavljen na slovenskom jeziku 1998. godine pod naslovom *Sjećanje tijela* (*Spomin telesa*).

85

Između anđela i vampira (*Med angeli in vampirji*, Ljubljana, 2012.) Berglesova je sedamnaesta i posljednja zbirka pjesama. Riječ je o narativnim pjesmama u slobodnom stihu, ispisanim u govorećem ritmu i dahu i svojevrsno emotivno svodenje računa lirskoga subjekta. Tematski, *Između anđela i vampira* pjesnikova je najeksplicitnija knjiga u smislu ljubavno–intimističko–erotskoga razotkrivanja. Dakako, leksemi izraženi već u naslovu zbirke, anđeli i vampiri, metafore su bića koja su ključne koordinate u subjektovu poimanju i iskustvu ljubavi. Andeli su stvorena za koja se isplati patiti, pa i pasti u stanje grijeha, iako se iza tih krinki čistih andeoskih lica ponekad može kriti i vampirski lik. Također, vampiri se znaju prometnuti i u anđele. Naslovni motivi tako postaju pjesnikove ključne metafore pomoću kojih čitatelju izlaže povijest svojih ljubavnih općaravanja, kao i razočaranja i padova. Pjesma *Vampirova tužbalica* posjeduje gotovo programatsko značenje u kontekstu zbirke: lirski je subjekt vampir koji na amblematskoj ljubljanskoj lokaciji Tromostovja iz tame promatra mlade prolaznike, izražavajući čežnju za njihovom mladošću i životnošću, dotičući njihovu usamljenost i otuđenost. U epilošku dionicu pjesme autor unosi jedan od također prisutnih motiva zbirke, a to je prolaznost i časovitost svih bitnih dijelova ljudske egzistencije: *Poput mrtvih, / koji nisu svjesni / da hodaju bescijano, / i ne misle na / svoju kratku Vječnost*. Vrijeme je omeđeno ljubavno–erotskim fascinacijama i rasplinućima te opijenosti, a od svega ostaju tragovi pretvoreni u poeziju. Mjesta su to koja prizivaju čitatelske asocijacije i iskustva, ponajprije Kavafijevi pretvaranje banalnosti svakodnevice u dragulje poetske dugotrajnosti, koji jedini uspijevaju nadrasti tog bijednog računovodju, *Vrijeme*, kako ga autor imenuje u jednom tekstu: *Postao sam nemogući sanjar / i od svih mojih iluzija / ostali su / ti neuredni dronci — / moje pjesme*. A trenuci su ta prosvjetljenja, bilo da imamo posla s anđelima

ili vampirima, zbog kojih je vrijedno živjeti, bez obzira bili u stanjima ekstaze ili pada. Znakovit je i naslov intervjua s Berglesom, objavljenog u časopisu *Literatura*, prije deset godina: »Čovjek se mora zadovoljiti trenucima«. Nazvali je poetskom oporukom, lamentom o izgubljenim ljubavima, poetskim esejima o tamnim i svijetlim stranama ljubavne fascinacije, *Između anđela i vamira* ostaje kao osebujan pečat jednog lirskog opusa, beskompromisno ispovjedna i osobna pjesnička zbirka, daleko od svakog literarnog trenda i dodvoravanja.

ROMEO MIHALJEVIĆ

Sibila Petlevski

Armaninijeva filozofska dramaturgija: odgovorno čitanje rukopisa u nastajanju

87

Razlikovno obilježje Armaninijeva pristupa književnom stvaranju, koje ga čini samosvojnom, apartnom pojmom u hrvatskom kulturnom miljeu, sposobnost je istraživanja dramatoloških potencijala jezika samoga; izvlačenje zapleta iz govorne dimenzije i objedinjavanje triju naizgled odvojenih pristupa tekstu: hermeneutičke sposobnosti ulaska u tekst i njegove raščlame; književnopraktičke sposobnosti beletriziranja teorijskih i povijesnih činjenica i kulturno-istorijske pronicljivosti u sagledavanju simptoma krize politike, umjetnosti i duha u širokom smislu toga pojma. Ante Armanini istaknuti je autor filozofskih, kulturno-istorijskih i književnih ogleda i studija, pjesnik, prozni i dramski pisac među čijim djelima se ističe roman *Nosorog i paradoksalna ruža*, poema *Maslinska gora*, esejičko uknjiženje *Kritika književnoguma te filozofska studija Dostojevski i volja za moć: (jedno viđenje Braće Karamazovih)*. Kao profesionalni dramaturg nagrađen je za dramatizaciju *Povratka Filipa Latinovicza Miroslava Krleže*.

U hrvatskoj književnoj i filozofskoj esejičkoj rijetki su, a time i dragocjeni, primjeri sukcreacijskog umijeća gdje pisac ogleda kao žanra — gotovo na gave-ljanski način, poput dramaturga i redatelja, dijalogizira s književnim predloškom iskazujući svakom rečenicom povjerenje u moć imaginacije. Takvo je bilo obilježje ciklusa tekstova koji su se bavili Cervantesom i holokaustom kroz postupak filozofsko-dramaturške retematizacije *Don Quijotea*. Moglo bi se reći da je nova Armaninijeva knjiga u nastajanju pod naslovom *Don Juan u ratu* prirodni nastavak filozofsko-dramaturškog postupka kojim se precizno, lucidno, akribično i ne bez humorne ironije, dijagnosticiraju neuralgične točke kolektivne svijesti i savjesti. Autor se ne libi potražiti poticaj za maštu u tijeku ulaska u tekst, i zapravo se svom snagom jezičnih sredstava posvećuje hermeneutičkom razjašnjavanju čuda razumijevanja utemeljenog na dramaturškom otkrivanju udjela u smislu. Teorijska potkovanaost i analitičnost, uz mnoštvo

referenci, istodobno razuđuju tekst i obogaćuju ga brojnim mogućnostima njegova širenja u povijesne, ali i aktualne društvene i političke kontekste, dok je, s druge strane, uočljiva kondenzacija, sabiranje do jezgrovitosti filozofema. U pregledima hrvatske kritike, ističe se, kao obilježje Armaninijeva književno-kritičkoga rada sustavno objavljuvanog u domaćoj periodici, pa potom i u knjiženog, zasićenost teorijskim pojmovljem. Ali valja komentirati da ti književno-kritički napisni u umanjenom novinskom i časopisnom formatu nisu bili strukturirani kao standardne recenzije knjiga, nego kao književni mini-ogledi i filozofska razmišljanja koja su, na začuđujući način, uspijevala razviti jaku tezu iz naizgled rubnoga poticaja. Takav, odavno prepoznatljiv i izvedbeno uvjerljiv književni postupak, razvijen je na najbolji način u filozofskoj studiji o Dostojevskom, ali i kroz uspostavljanje poveznica između Agambenova nastojanja da se »posljednji puta evocira ono što prijeti pobjeći zauvijek« i velike priče o Don Quijoteu kao romanu književnog zapada koji pokušava dovesti do praga pamćenja nove epohe izgubljene geste kao što su: milost, viteštvu, velikodušnost, moral i političnost kao opći interes.

88

Armaninijev rukopis, *Don Juan u ratu*, dok propituje donhuanske (ali i donkihotovske) teme ukorijenjene u književnoj pod(svijesti) zapada, zapravo progovara o novovjekom padu u svijet čistoga nasilja u kojem, riječima autora, a na tragu donkihovštine »sama povijest događanja svjedoči o padu u ludilo, o zaboravu svake prave viteške geste, najprije prema protivnicima, ženama, djeci, starcima ili politički obespravljenima«. Armanini se već bavio temom holokausta upuštajući se u analizu čovječanstva kao »kolektivnog tijela bez pamćenja«. Sada pak, u novome rukopisu, otvara se tema nasilja kroz dominantne narative poput onoga medijskog. Nasilju se pristupa kao ratnoj, ali i kao medijskoj manipulaciji narativima.

Armanini piše knjigu *Don Juan u ratu* kao »Knjigu Sudaca«, filozofsko-romaneskno istraživanje snage i podbačaja svjedočenja. Autor pritom referira neposredno na stradanja i zločine u Bosni, koje glavni lik istražuje, uz posredno, ali zato ne i manje jasno izvedeno tematiziranje posttraumatskog sindroma hrvatske savjesti. U uvodnim fragmentima — među filozofemima i teorijskim natuknicama koje čitatelje uvode u transmoderni žanr knjige — nalazi se izvrsna odrednica kojom autor unaprijed određuje (ali ne i omeđuje) čitateljski horizont očekivanja:

»Nasilje kao aktualnopolitička, ali i kao medijska intervencija, kao interaktivni događaji, u rudnicima, u napuštenim tvornicama, kao ratnim klaonicama, tematizacija Mrožekove Klaonice u novom kontekstu, tematizacije teme nasilja u muzejima (fotografije) i na grobljima; tematizacija 'vampirizma' 21. stoljeća kroz razne vremenske slojeve, kroz različite rukopise koji dolaze u ruke sruku dok istražuje zločine u Bosni. Tekstualni fragmentni, zvukovi, dijelovi biografija iz različitih perioda novije povijesti, u Bosni, u Rusiji, u Hrvatskoj itd. Dokumentarizam kao indirektna metoda, ali i kao direktni citat. Arhivski materijali, rukopisni nalazi, citati iz novina, dakle stilistički odvagana putovanja unazad i unaprijed, kroz

zadane situacije, ali i kroz mnoga pitanja na temu navodne prošlosti koja je zaboravljena ili manipulirana novijim medijskim ili diskurzivnim praksama ideologa, povjesničara, dokumentarista. Pitanja o tome kako se stvara povijest, ali i kako se kaos političke realnosti pretvara u korektne i korektivne narative. 'Politička korektnost' (political correctness) kao ideološki mit 20. vijeka koji odlučuje o sudbini ljudi u 21. vijeku kao našoj 'boljoj budućnosti'. Heterogeni tekstualni fragmenti, od antike do danas u kontekstu ne jedne priče nego više njih kroz različite pa i kontradiktorne povijesne naracije.«

Armaninijev rukopis odlikuje inovativnost u pristupu žanru. U *Cervantesu i holokaustu* kao studiji koja je, u neku ruku, utrla put za *Don Juana u ratu*, autor je povezao postkolonijalnu kritiku s filozofijom književnosti, dok je u *Don Juanu* Armanini pronašao poveznici između postdramskih tematizacija nasilja i bola, teorije društvenih izvedbi i filozofske refleksije o ubijanju »kao jednome od oblika mehanizirane smrti«. Veza između izvedbe, izvedbenih umjetnosti i kulturne izvedbe otvara prostor za raspravu o socio-kulturnim utjecajima i psihopatologiji s rojem pridruženih »kulturno povezanih« (*culture-bound*) sindroma. Emički simptomski sklopovi nisu samo opisani nego i odigrani (*acted-out*) u svojoj vezi s tipskim sferama stresa u određenoj kulturi, određenoj društvenoj skupini ili situacijsi promjene kulturnog okružja. Neki intervencionistički kazališni modeli pokušavali su se razračunati sa simptomskim sklopovima povezanima s nasilnim ponašanjem, ali i čitav niz teorijskih knjiga sudjelovao je u recentnoj promjeni smjera intelektualne rasprave na temu nasilja u umjetnosti: npr. *Bolno tijelo: tvorba i rastvorba svijeta* Elaine Scarry, krajem osamdesetih, i *Promatranje bola drugih* Susan Sontag iz 2003. godine. Počevši od nepravedno zaboravljenih i marginaliziranih reflekcija o ratu Virginije Woolf, objavljenih 1938. godine pod naslovom *Tri gvineje* — Sontagova (na koju se referira i u Armaninijevu tekstu) razmatra »poteškoću u komunikaciji«, koncept kojim se bavila Virginia Woolf uz zapitanost o tome prolazimo li kroz iste osjećaje dok promatramo obogaljena tijela. Armanini piše:

»Vlak je krenuo, promiču brzo pjezaži kao ofureni vatrom i munjama, spaljena čitava sela, uništena polja, zaklana stoka, tragovi zločina koji se teško može skriti, ali još teže dokazati.

Ni jedne čitave kuće uz prugu.

Za najgore zločine nema svjedoka, ubijeni su upravo zato da ne bi svjedočili.«

Između brojnih filozofskih i književno-teorijskih, beletrističkih, kazališnih i filmskih referenci, upisanih u Armaninijev tekstu, izdvaja se roman Petera Handkea *Don Juan (pričovjeda sam o sebi)* u kojem je pardigmatski lik svjetske književnosti preskočio preko vremenskog zida, ravno u sadašnjost i postao trans-moderni lik. Handkeov Don Juan sam sebe »upričava« u egzistenciju — sav je u potankostima. I upravo u tome, čini se, Armanini nalazi moto za svoju filozofsku dramaturgiju. Njegovo je polazište (kao i Don Juanovo) točka u kojoj se trenutak i vječnost sijeku. Don Juan sam na sebe referira

u trećem licu. Pokreće ga žaljenje, a ne ljubav. Kvalitativno i kvantitativno — »vrijeme žena« i »vrijeme brojanja« supostavljaju se kao antipodi egzistencije. Don Juan želi biti »gospodar svojeg vlastitog vremena«. To je vrijeme pripovijedanja koje je isповijest iz prve ruke, ali u trećem licu. To pripovijedanje ide unazad, s pogledom na ono što se napušta, ironično, ali i s tragikom kakvom Benjaminov Andeo Prošlosti, nošen olujom »progres«, promatra katastrofu ljudske povijesti.

Armaninijeva Suca »prati« Don Juan, kao što svakog mislećega subjekta zapadnoeuropskog kulturnog kruga prate sjene mitova modernog individualizma: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe ...

»(…) ali Don Juan ga je uporno pratio kao sjenka, bilo danju bilo noću. Ili pak samo kao pomisao koju je asocirao sa stanjem nekog tko je posve s onu stranu zakona, kao da je u pustinji ili na pučini, u planini ili u nebesima, posve sloboden u načinu na koji sam postaje svoj zakon i svoja sloboda, u trima oblastima mračnih kraljevstava: biti, ljubiti i ubiti.

(...) Bio mu je sve zanimljiviji, pomislio je na njega više puta nakon susreta, kao da dio objašnjenja za sve patnje u Bosni nosi i taj Don Juan, ne zato jer je on bio među ubojicama nego upravo zato jer nije bio među ubojicama i nije ništa možda znao o svemu što se tamo događalo.«

Armaninijeva transmoderna donhuanska proza o temi ratnoga zločina, posttraumatskoga sindroma i svjedočenja, unaprijed se može svrstati među ona djela hrvatske filozofsko-knjževne eseistike koja ostvaruju priključak na recentne europske kulturološke rasprave. Armaninijev samosvojno koncipiran rukopis obrađuje donhuanski motiv europske (pod)svijesti na transmoderni način, akribično, a ujedno s izrazitim smislom za aktualizaciju »starih« tema u kontekstu suvremenog društvenog i političkog trenutka. Oni koji misle da smo na početku ovog kratkoga glasnog razmišljanja o rukopisu u nastajanju trebali ponuditi »opravdanje« za odluku da se pozabavimo »nedovršenim«, dvostruko se varaju. Prvo, fenomen Neodovršenog važan je za svako djelo pisano u duhu transmiserne koje, poput Armaninijeva inzistira na dramaturgiji fragmenta tražeći od čitatelja djelatno, suodgovorno preslagivanje teksta s obzirom na izmjene konteksta, pa samim time i određenu etičnost, kako u sklapanju smislova, tako i u reaktualizaciji poruka. Drugo, Armanini se bavi tekstrom kao kulturnom izvedbom koja napušta čvrstu strukturu u prilog neprekinitog procesa razmjene koji se događa u sferi javnosti. Takav *tekst izvedbe* (koji je uvijek tekst u nastajanju s arbitrarnim određenjem početka i kraja) nikada ne može — gotovo bismo rekli da i ne smije — biti sveden na »lijepu« književnost i na teatar »dobro skrojenih komada«. Dramaturgija fragmenta relativizira cjelinu između ostalog i zato što ne pristaje na ideološka maskiranja zaokruženih povjesnih narativa.

Armaninijev rukopis u nastajanju je tekst kulturne izvedbe koji zaokruženost ne traži u nekom stilski sigurno usidrenom i žanrovski jasnom rješenju. Upravo suprotno, Armaninijev rukopis postiže zaokruženost na jednoj dru-

goj razini govora o *les états humains*: putem osebujne strukture svjedočenja o svjedočenju. Ukoliko bismo ipak poželjeli dati generičku oznaku Armaninijevu »dramskome pismu«, tada bismo mogli zaključiti kako je tu riječ o filozofskoj *docudrami*. Ne bismo pogriješili ni kad bismo *Don Juana u ratu* nazvali filozofskim romanom o narativu zla. Armaninijev spisateljski nagon, koji je u presudnoj mjeri određen »demonom savjesti«, ne može se jednoznačno okarakterizirati, još manje jednoznačno vrednovati. Razlog toj poteškoći nije u Armaninijevu rukopisu, nego u našim vlastitim, čitateljskim demonima koji nas počinju opsjedati čim se upustimo u istraživanje složene materije na razmeđu dokumentarnog, fikcionalnog, filozofskog i dramaturško-teorijskog pristupa. Samo napor da se razumije kontekst može dovesti do užitka u Armaninijevu tekstu. Ali zašto se ne potruditi? Odgovorno čitanje nikada nije bilo ni lak ni lagodan posao.



Katarina Peović Vuković

Ante Armanini: *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman*

92

»Svima je jasno da je svijet sasvim parodičan, dakle, da je svaka stvar koju gledamo parodija neke druge ili čak ista ta stvar u razočaravajućem obliku.«

Georges Bataille: *Solarni anus*

Roman Ante Armaninija objavljen je 2013. godine (Meandar Medija). Ispričano, neizbjježno je primijetiti kako je riječ opsežnom romanu, od čak 496 stranica, koji se po obimu može usporediti sa, recimo, Krležinim romanom *Banket u Blitvi*. Svakako usporedba s Krležom ovdje ne staje, jer riječ je ipak o političkom romanu u alegorijskom ključu, koji i zbog toga podsjeća *Banket*. Riječ je o prozi koja se bavi hrvatskim ratnim devedesetima, osobito događajima vezanima uz hrvatsku primarnu akumulaciju kapitala, koja se zbivala u sjeni ratnih zbivanja, da bi nakon nacionalnog otrežnjenja postalo jasno kako je ova akumulacija, a ne nacionalni zanos, bio osnovna motivacija glavnih povijesnih aktera. Armanini nudi oštru satiru i kritiku jednog sustava, ne ulazeći ipak krležijanski dubiozno u razloge jedne političko-ekonomskog devastacije, već zadržavajući se na površini koja je dovoljna da bi se ocrtao jedno mračno i groteskno razdoblje. Opće činjenice, na granici burleske i historiografije, Armaniniju su ovdje poslužile kako bi ponudio prije svega komičnu sliku hrvatskih devedesetih. Ipak u komičnom se krije i farsa i tragedija.

Glavni lik, kojem je ovaj roman posvećen, prvi je hrvatski predsjednik Franjo Tuđman, o kojemu se podosta zna, no često se zaboravlja jedna groteskno-sna nota koja ga je zasigurno pratila, a koju povijest neće zabilježiti. U miješanju javnog i privatnog — Tuđmanovih zaumnih govora, prijetnji i ambicija, a u konačnici i morbidnih medicinskih izvještaja, kojima smo svjedočili, kreirao se lik prvog hrvatskog predsjednika. Ipak, iako će sudionici tog razdoblja automatski prepoznati tu grotesku kao nešto što je svima, bez obzira na politička

opredjeljenja, bilo općepoznato, službena će povijest (kao faktografska, »velika povijest«) izbjegavati, ili jednostavno ignorirati taj ton, disonantnu notu koja je svemu grandioznom, veličajnom, tada davala komičan štih. Kao što je Krleža u svojem *Banketu u Blitvi* ponudio likove i mjesta koji upućuju na stvarne aktere tadašnje povijesti i stvarne zemlje (Blitva je zemlja koja asocira i na Litvu i na Hrvatsku, a upućuje na njihove sličnosti), tako je i Armanini ponudio likove i mjesta koja možemo lako, kudikamo jednostavnije od Krležina slučaja, »dešifrirati«. U svojem šifrarniku Armanini je predsjednika nazivao »predsjednik Tuki«, što je bio općepoznati nadimak prvog hrvatskog predsjednika. Ovaj lik, koji djeluje kao groteskna varijanta Krležinog Barutanskog iz *Banketa u Blitvi*, umjesto krležijanske groteske daje banalniju političku satiru kojoj je uistinu dovoljno zagrepsti samu površinu Realnog. Tu bi se dalo prigovoriti da je šifrarnik možda i prejednostavan, i to ne zato jer bi trebalo »zakomplikirati« zbilju koja je ionako bila živopisna. Ova je proza u svojoj dosljednosti, historiografiji zbilja uistinu previše jasna, no u romanesknoj preradi možda bi se mogla pronaći neka specifična interpretacija.

No ta je površina, pogotovo zbog vremenskog odmaka, ipak zapravo važna, jer je ona povod za evociranje legitimacijskih praksi ondašnje garniture, nizova simptoma tadašnjeg političko-ekonomskog ludila. Može se reći kako je ovaj roman uspio uhvatiti onaj osnovni ton »banalnosti zla« koja je kako se već pomalo mutno sjećamo, bila mješavina ne samo političke misli (od negativne epizode sudjelovanja u ratu u Bosni i Hercegovini, do kriminalne privatizacije i ideje o dyjestotinjak bogatih obitelji), već i banalnosti svakodnevice. Takve banalnosti zasigurno predstavljaju izvještaji o predsjednikovim zdravstvenim problemima, koji u ovom romanu dobivaju važno mjesto. (Sjetimo se samo pitjiske izjave Vlatka Pavelića koji je, u trenutku kada se već kalkuliralo o predsjednikovoj smrti odbio dati jednoznačnu izjavu o njegovu stanju, već je izjavio: »Ja sam predsjednika video, ja sam s predsjednikom razgovarao.«) Tačke su neuralgične točke, kao što su zdravstveni problemi bivšeg predsjednika, u ovom romanu okupljene pod terminom »nervus facialis«, koji se pojavljuje ne samo kao medicinska činjenica. Kako je prvi hrvatski predsjednik bio krivih ustiju (Feralovci su ga zbog te anomalije krstili »krivoustim Zagorcem«) — ta se karakteristika u romanu osamostaljuje, dobiva vlastitu subjektivnost, kako bi se pokazalo da se anomalija čita kao simptom problema političko-ekonomskе prirode. Tako se jedna facialna grimasa u ovom romanu osamostalila, kako bi funkcionalala kao materijalizacija »ozbiljnih« problema.

93

Drugi lik ključan za ovu prozu je grof Pizzaman. Ovdje je jasna aluzija na ondašnjeg ministra obrane Republike Hrvatske, i jednog od najблиžih suradnika predsjednika Franje Tuđmana — Gojka Šuška. Ovaj je lik još groteskniji. Zbog njega se i sam roman može čitati poput eksplikacije Camusove ideje da je fikcija »laž kroz koju govorimo istinu«. Čitateljima mlađih generacija, ili onima koji nisu upoznati s hrvatskom zbiljom devedesetih, može se učiniti kako je sve što se pojavljuje u ovom romanu izmišljeno, lažno. No paradoksalno,

ukoliko smo upućeni u tadašnju zbilju i njezine anomalije, tada nam postaje jasno kako je sve što djeluje realno u ovom romanu — zapravo fikcionalno, dok je upravo ono što djeluje nadrealno — uistinu eksplikacija tadašnje povijesti. Tim gore po činjenice, rekli bismo, ili tim gore po povijest. Iako ćemo se takvih grotesknosti željeti riješiti, kao ploda od tmine, sve rečeno o tadašnjem ministru Šušku zapravo je istina. Ovaj roman nas podsjeća na fikciju zvanu Šušak, koja je uistinu bila »pizzaman«, jer je naš pokojni ministar radio kao dostavljač pizza, kao što je bio i »showman« (a tu se aludira na poznati Šuškov incident u Kanadi kada je po Ottawi nosio mrtvački kovčeg u koji je zatočio svinju na kojoj je napisao riječ Tito).

Da citiramo Lacana, ono što je potisnuto, vraća se u obliku čudovišnog. Ovaj roman naplavina je tih čudovišnosti koje se više ne mogu naći u službenoj hrvatskoj povijesti, ali koje Armanini vidi kao zabilježene u facijalnom grču jednog lica koje pamtimosmo kao lice prvog hrvatskog predsjednika. Ovaj roman podsjeća na nepodudarnosti službene povijesti koja inzistira na jednoj verziji historiografskih činjenica, i onoga potisnutog — a to su sve negativnosti devedesetih. Pri tome se roman ne bavi velikim problemima, već svakodnevnim groteskama, ipak upućujući na ozbiljnost problema samo putem jezovitosti koju komično može proizvesti ukoliko ne postoji nikakav optimizam koji bi je pratio. Ovdje je Armaniniju uspjelo prikazati ironijsku distancu i smijeh koji su vladali devedesetima. On funkcioniра kao stenograf jednog razdoblja, koje je većina »preživjela« upravo uz pomoć ironijske distance i smijeha koji su služili kao obrana od zbilje. No, ne treba zaboraviti kako su upravo ironijska distanca i smijeh unutrašnji uvjet svake istinske ideologije, pa su upravo takve obrane i omogućile da režim tako dugo opstane. Ironijska distanca i smijeh tako su precizno opisani kod Alenke Zupančić u jednoj od najboljih studija na tu temu — *Ubaci uljeza. O komediji*, objavljenoj 2008. godine. (Uostalom i Slavoj Žižek već u studiji *Sublimni objekt ideologije*, 1989. godine, ali i u kasnijim studijama, detektira opsceni smijeh kao neophodni uvjet ideologije.) Ovi se hegelijanci ne okreću smijehu samo kao dijelu ironične distance, koja omogućava da ideologija ne bude shvaćena ozbiljno, već i, pogotovu kod Zupančić, kao puno dubljoj elaboraciji zbilje. Naime, kako tumači Zupančić, komični lik nije fizički podsjetnik na simboličko predstavljanje suštine; već je komični lik sáma suština fizičkog karaktera. Za razliku od uobičajenog shvaćanja komedije kao davanja glasa nekoj drugoj, komičnoj strani, zbiljske osobe, vladavini specijalnog poretka koji zamjenjuje zbiljski poredak, Zupančić nas upozorava na nešto što je ključno i za ovaj roman. Komičnost je sáma suština, izvan nje ništa i ne postoji. Nije li to lekcija koju ovaj roman, ne ulazeći u duboke elaboracije političko-ekonomskе prijevare devedesetih, tako vješto prikazuje. Nije riječ o tome da se grotesknim prikazom predsjednika i njegove svite odbijamo baviti zbiljskim značajem, ili problemima toga vremena. Ne, upravo je grotesknost tih likova suština i njihove prijetvornosti na političko-ekonomskoj razini. Nisu li ideje o 200 bogatih obitelji, slika feudalno-vlastelinskog poretka, kao i ostale

Tuđmanove, velike »historijske« ideje, poput ideje pomirbe partizana i ustaša, jednako groteskne kao i njegova pojava? Nije li ono što Armanini navodi kao grotesku, zapravo brutalna i realna faktografija?

»Internet, intimno zvan Net«

Kako će, prepostavljam, ostali radovi u ovom tematu obrazložiti sve detalje vezane uz ovdje ukratko izloženu glavnu liniju romana (hrvatske devedesete, prvi hrvatski predsjednik, te predsjednikov pobočnik Šušak), ovaj se rad želi ipak zadržati na jednom specifičnom motivu. To je motiv ne-tipičan za generaciju prozaista kojoj pripada Ante Armanini. Riječ je o internetu u devedesetima, mas-medijsko-komunikacijskoj mreži koja zauzima važnu ulogu u romanu *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman*. Politička događanja o kojima je riječ koincidiraju s popularizacijom interneta u Hrvatskoj. Glavni lik (Ja u romanu, koji nije imenovan), neprestano pretražuje internet, što je, može se prepostaviti i glavna metoda skupljanja materijala za ovu prozu. Imajući u vidu metodološki princip, jasno je i zbog čega ova komična povijest i ne može imati drugačiji karakter od lacanovskog čudovišnog. Naime, internet sam predstavlja polje paralelnih povijesti — naplavine potisnutog, onog sadržaja koji izostaje, kako u osobnim povijestima, tako i u nacionalnim povijestima. (Primjerice, poznata je praksa Wikipedijinih revisionista, koji dnevno mijenjaju članke koji nisu povoljni za vlade, kompanije i privatne subjekte. Takvi internetski brisači (engl. *internet scrubbers*) obavljaju, prepostavlja se, i zadaće hrvatske protokolarne politike. No njihov posao je jalov, ako uzmemu u obzir decentraliziranu narav interneta, jer se svaki nepočutan zapis vraća na svoje mjesto. Internet je u tom smislu groteskna verzija »službene priče«. Karikaturalna lica koja nudi roman *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman* tako treba gledati i kao poveznicu ovog romana sa sličnim karikaturalnim prikazima na internetu.

95

No prije svega, ovaj roman eksplicira traženje faktografije na internetu. Usvajanje tehnologije, potpuno je neuobičajeno za generaciju kojoj Ante Armanini pripada, a koja je češće sklona tehnofobiskim tonovima i paranoidnim interpretacijama, u najboljem slučaju heideggerijanskog predznaka. Kod Armaninija ništa od toga. Usvajanje tehnologije je intuitivno, otvoreno iskustvenom u batailleovskom smislu. Internet kojem pripovjedač tepa »Internet, intimno zvan Net« nudi ne samo političku naplavinu potisnuto-čudovišnog, već i nasilje, »slike o klanju«, seksualne sadržaje, ali i najvažnije, elaboraciju dekonstrukcije subjekta. Armanini će subjekt na internetu shvatiti onako kako su ga rani antropolozi interneta poput Sherry Turkle i Howarda Reingholda definirali. To je subjekt koji vježba svoj identitet te je u mogućnosti postati netko sasvim stran samom sebi. Da stvar dekonstrukcije identiteta nije tako jednostavna (»ja« naprosto postaje netko »drugi«) pokazat će i ovaj roman, te

će on biti eksplikacija onoga na što je upozorio Slavoj Žižek u svojoj studiji *The Plague of Fantasies* (1997). Takvo igranje subjektiviteta, koje ovdje nalazimo, uvijek je opasno, jer u konačnici možemo shvatiti kako je naš »lažni« identitet stvarniji od stvarnog. U tom se smislu, obrtanja realnog i virtualnog, subjekt kod Armaninija suočava s jednom takvom situacijom. Postoji paralela — groteskni narativ o hrvatskim političarima, koji se ne podudaraju s njihovim službenim »profilima«, i s njim usporedno odrođivanje subjekata koji na Mreži, navodno, samo »igraju« nekog drugog. Armanini će napisati »ta nova božanska zbilja novih bogova samo [je] iskrivljeno ogledalo nas samih.« (str. 346.). Virtualno se ovdje pojavljuje kao »seksualno–perverzno«, no opet, kao i s groteskno–karikaturalnom slikom političara, to se seksualno–perverzno otkriva kao realno (Saxo je nositelj tog obilježja). To je Armaninijeva linija koja je od prije poznata — nagnjanje batailleovskom subjektu, koje se ovdje pojavljuje i u obliku transcendentnog subjekta (ali i u obliku ekonomije darivanja »skidanja« knjiga s interneta koja i inače povezuje Mrežu i Bataillea). Internet je zanimljiv Armaniniju, jer je on, usprkos ograničenim pogledima svoje generacije, shvatio da je upravo to mjesto eksplikacije Batailleove transgresije identiteta i ostvarenje njegove proročanske misli koja glasi: »Svima je jasno da je svijet sasvim parodičan, dakle, da je svaka stvar koju gledamo parodija neke druge ili čak ista ta stvar u razočaravajućem obliku.« Drugim riječima, internet pruža mogućnost za elaboraciju psihanalitičkog teorema o »igranju« vlastitog identiteta. Iskustvenost, a ne racionalno ponašanje u virtualnom se prostoru pojavljuje zbog nestanka cenzure, nestanka nadzora Nad–Ja koji uglavnom vlada u konvencionalnim situacijama, vezanima uz javni fizički prostor. Zbog toga metoda asocijacije, koja se u ovom romanu pojavljuje na stilskoj razini, ostvaruje intrigantnu vezu s idejom virtualnosti, kao što ima svoju svrhu kao stilska figura snovitosti same radnje. Internet nije samo pomodna tema, implementaciju virtualnosti u nekoliko slojeva valja promatrati kao iskustvo analitičara–književnika koji je sposoban ponuditi drugačije čitanje virtualnosti od onog naivnog i simplificiranog odbacivanja interneta kao drugostupanjske slike ideje (platonovske refleksije ideje).

Takva se internetofilija valja čitati u psihanalitičkom ključu. Prostor virtualnosti postavlja se kao prostor otkrića Realnog. Ukoliko Tukija i grofa Pizzamana možemo promatrati kao klasičnu lacanovsku podjelu uloga — ako je jedan ipak Ego (Ja) onda drugi predstavlja čisti Id (Ono), tada se u drugoj sferi — privatnoj — u ovom romanu ova struktura ponavlja. Najprije imamo pripovjedača — koji se i pojavljuje naslovljen kao Ja (!) s jedne strane, i njegova dublera, tipičnog altera ega kojeg Armanini naziva — Saxo, a koji opet igra ulogu Onog, odnosno Ida. Saxo je »budući nobel za saksualne znanosti«, blisko povezan s Mrežom koja mu pruža zadovoljstvo sadističko–mazohističke prirode. Tu se ovaj roman hvata ukoštač s idejom virtualnosti kao prostora u kojem se, upravo zato jer je lažan, može »igrati« stvarni identitet. U ovom čitanju, gdje se naglašavaju psihanalitički učinci Mreže, te njezina veza s ot-

krićem lacanovskog obrtanja kartezijanske formule »mislim dakle jesam« u »tamo gdje mislim — nisam, tamo gdje jesam — ne mislim«, valja podsjetiti i na to da je roman *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman* posvećen Darku Kolibašu (1946–1998), pjesniku, prozaiku, eseistu, dramskom piscu, članu časopisa *Pitanja*. Kolibaš se prije svih bavio francuskom poststrukturalističkom teorijom, radovima Derride i Lacana. (Njegovi su radovi objavljeni u zbirici naslovljenoj *Mreža!*) Ovu liniju Lacan/Derrida–Kolibaš–Armanini, treba prihvati kao osobito rijetku pojavu u hrvatskoj suvremenoj književnosti, pogotovu ako se uzme u obzir motiv virtualnog prostora.

Drugi tip veze s virtualnim prostorom je ideja malignosti općeprihvaćenog razumijevanja medija kao vjerne slike stvarnosti. Prethodna se ideja držićevske maske koja je realnija od stvarnog lica, prebacuje u drugoj fazi na političko–ekonomsku razinu. Armanini upozorava na lažnost medijske reprezentacije. Na takav izvod upozorava upravo Saxo, koji inače ne kotira visoko kad je riječ o moralu: »Saxo mi kljuka mozak tim posve neobičnim premisama, naime da taj jezik TV–zbilje ne otkriva nikakvu novu zbilju, ali da se oteo sili teže i sada stvara neku posve izmišljenu zbilju.«

Sličan se tip odnosa ovog romana s novim medijima javlja i u trećem motivu, razmišljanjima o virtualnosti, ali i kao političke relacije novog medija i liberalizacije književno–teorijskog posla. Internet kao virtualna šuma nudi glavnom liku (Ja) bijeg od političke ludnice devedesetih, što je priča mnogih koji su živjeli u tom dobu (no opet rijetko i priča Armaninijeve generacije, koja se uglavnom »držala« tradicionalnih medija). U tom smislu Armanini nudi i kritiku mreže kao neophodnog alata kasnog kapitalizma, u kojem posao književnog teoretičara, postaje jednostavno internetsko »dopisivanje«. Tako će se ovdje taj posao i definirati kao dopisivanje e–mailovima, ili kako će to sažeti Armanini: »Nekakva amerska Fondacija šalje mi najhitnjim e–mailovima pitanja o naravi postmoderne književnosti...« Ova se proza uspješno igra s različitim diskursima, pa će tako Armanini ispisati odlomke u Šenoinu stilu, kao odgovor neoliberalizaciji i komercijalizaciji kritičarskog posla. (Drugim riječima, »amerskoj Fondaciji« se odgovara e–mailom koji nije samo nejasan zbog jezične barijere, već i stila — Šenoina, pretpotpognog, literarnog jezika — koji više nije u mogućnosti predstaviti zbilju.)

Četvrti tip odnosa s novim medijima u ovom se romanu čita na sintagmatskoj razini. To je veza s internetom i internetskim »malim formama« kao što su Twitter i Facebook, gdje se izraz ograničava svojom kratkoćom parolaškog karaktera. Twitterovski diskurs je u romanu prisutan u svim segmentima i nije nužno povezan s odlomcima o internetu. U tom kompleksu nalaze se i grafizmi, za koje čini mi se, Armanini nema pandana u hrvatskoj književnosti. Ovdje pripovjedač tumači zbog čega su mu grafizmi (ubacuju se znak munje i aviona) važni. Riječ je piše o grafizmima, kao:



»... genomskim šiframa u kojima je sačuvana čitava tajna živog ali još mrtvog, kao epiderma kože koja nije ni živa ni mrtva, nego samo epiderma prepuna gljivičnih stanica, kao u nekoj dječjoj knjizi s crtežima za maloumne ili tek način da se gledatelji sapunica pripreme za gledanje sljedeće serije.« (str. 22.)

Grafizmi poput hijeroglifa ilustriraju ovaj odlomak. Inače u američkoj književnosti nalazimo slične primjere od kojih su najpoznatiji romani: *House of Leaves* (2000), Marka Z. Danielewskog, *The People of Paper* (2006) Salvadora Plascencie i *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) Safrana Foera. Svi ovi romani na različite načine koriste grafizme, ili kao komentare nediskurzivne oblikovanosti zbilje, ili, slično Armaniniju, u funkciji ilustracije internetskog jezika koji obiluje ekspresivnim izrazima i piktogramima.

Tu i i završavamo ovaj prikaz, zaključujući kako je Armanini, iako piše opsežan roman, također izvrstan u malim formama. Uostalom, svoju je karijeru i obilježio romanom *Nosorog i paradoksalna ruža* (1987.) koji je pun kratkih, nadrealističnih parola. Zbog toga, na kraju, navodim nešto što također krasiti ovaj opsežni roman, svojevrsne krokije hrvatske stvarnosti, sažete sintagmatske dragulje:

»Brbljanje o slobodi prijeti da posve ukine svaku pravu slobodu.«

»Policiju valja ljubiti kao što ona ljubi nas.«

S njima i završavamo napominjući kako bi se i definicija slatkorječnog slobodoljublja i ljubavna poruka policiji mogla nalaziti na stranicama povijesti hrvatske književnosti i na pročeljima nekog ironično-humorističnog–pred-revolucionarnoga grada.

Zvonimir Mrkonjić

Ante Armanini i varaždinski HNK

Ili o prednosti prostorne ekscentričnosti

99

Mjesto Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, njegova posebnost i njegovi dosezi, mogu se promatrati u odnosu na ondašnju situaciju hrvatskog glumišta s kraja 70-ih godina koje se raspadom Zagrebačkog redateljskog kartela suočilo s gubljenjem prepoznatljivosti svog projekta. Varaždinski HNK iskoristio je taj vakuum za koncentraciju i rad na vlastitoj kazališnosti oko središta gravitacije u osobi dramaturga Ante Armaninija i redatelja Petra Večeka. Veček je djelovao je u prijelomnim vremenima i lomove je u mnogom prenio u svoj redateljski svjetonazor, čak u svoju metodu. Petra Večeka (1942.–2010.) moguće je dovesti u vezu sa šezdesetosmaškim studentskim pokretom i njegovom prevratnošću. Time je ponešto rečeno o nemiru koji je pokretao mijene u Večekovu umjetničkom curriculumu i u njegovoj redateljskoj metodi oslođenoj početno na Kostu Spaića — redatelja sklada i muzikalnosti. Karakteristična je bila za Večeka kontroverznost njegovih postupaka sa suradnicima do te mjere da su se ti postupci mogli opravdati tek s aspekta konačne svrhe: predstave.

U tom kontekstu treba promatrati djelatnost dramaturga Ante Armaninija od kraja 70-ih godina prošlog stoljeća do 2000. u varaždinskom HNK za koje su vrijeme Veček i Armanini bili njegovi umjetnički voditelji. Do njegova angažmana u Varaždinu Armanini se bavio književnom kritikom u časopisima i revijama, objavio poemu »Maslinska gora«, knjigu eseja »Kritika književnog uma«, 1982. romana »Nosorog i paradoksalna ruža«, komedije »Frizeri« koju je režirao Marin Carić, čak osnivanje časopisa »Gesta« gdje je objavljen za ono doba ideološki riskantan »Dnevnik o Nietzscheu« Georges-a Bataillea.

Veček i Armanini polazili su u repertoaru varaždinskog HNK-a od nacionalnog repertoara i od kazališta kao mjesta gdje društvo postaje »svjesno

sebe«, odnosno od njegove kritičke ili kritičko–estetičke uloge. Tu je temeljnu crtlu varaždinski HNK dijelio s većinom kazališta u Zagrebu, ali ono po čemu se razlikovalo bila je činjenica da mu se ansambl zbog svoje reducirane morao prilagođavati mnogostrukim podjelama, gdje se od glume ne očekuju toliko karakterološke studije, koliko zalaganje u skupnom projektu. Dolaskom Petra Večeka varaždinski HNK prestao je biti provincijsko kazalište te, koristeći se prednostima prostorne ekscentričnosti, postao dijelom istaknute zagrebačke kulturne scene, scenom ondašnjih istraživanja i inovacija u širem europskom kontekstu, a posebice u njemačkom teatru. Handke, Kroetz i Fassbinder bili su autori su koji uz Büchnerova »Woyzecka« propitivali na sceni novi dramski jezik koji je polazio od ekspresionizma i »nove stvarnosti« a ujedno se oslanjao na relevantne produkcijske i organizacijske modele kakvi su u to doba prevladavali u njemačkom kazališnom životu.

Večekovo kazališno iskustvo bilo je obilježeno dugogodišnjim istraživanjem psihološkog teatra Antona Pavlovića Čehova u »Galebu« i »Višnjiku« usporedo s traženjem inscenacijskih rješenja za njih. »Hrvatski Faust« Slobodana Šnajdera ostaje jedan od velikih Večekovih redateljskih poteza u vrijeme kada kazališni Zagreb zatvara oči pred djelom tog intrigantnog i kritički orijentiranog autora. Drugi redatelj koji unosi problematiku Miroslava Krleže bio je Miro Međimorec u »Emeričkom«, svojoj dramatizaciji »Zastava«, i u Armaninijevoj dramatizaciji »Povratka Filipa Latinovicza«. Ona polazi od teze da Krleža svjesno zavodi publiku u smislu da pravi problem u Filipu nema veze ni s njegovim povratkom ni s Filipom privatno, nego s daleko težim problemima socijalne i intelektualne borniranosti ondašnjeg društva i ondašnje kazališne estetike. Za razliku od Večekova autokratskog pristupa, Međimorec je prakticirao put k ulozi kao glumčevu samootkriće. Ali uz to su dolazili su do pozornice HNK Varaždin neistraženi ili zaboravljeni dijelovi hrvatske književne produkcije, recimo dramatizacija romana »U noći« Gjalskoga, a također i strani, često u svojoj zemlji i proskribirani autori kao što je Daniil Harms. Režijom Harmsova komada »Elizabeta Bam« redateljica Ranka Mesarić u tom je tekstu, uz antistaljinističke primisli i nemoguć spoj izmeđuapsurda i njegove fizičke ekspresije, ostvarila možda najzačudniju predstavu cijelog toga razdoblja: »Zato su lica u ovom dramaletu neka vrst marioneta društvenog teatra, kaže Armanini, dok ono što govore može pokrivati imaginarno ili realno i ove fizičke radnje: nekog siluju, nekome lome kičmu, nekog zavode samo da bismo poslije oderali kožu.« U ispitivanju dramske naracije, Matko Sršen režira kao karakterološku studiju »Zločina i kazne« i Bergmanovu »Jesenju sonatu«. Istražujući moduse dinamizirane tjelesnosti koji spajaju ansambl, Ivica Boban postavlja Sofoklovu »Antigonu« kao tragediju u kojoj Sofoklo, kako kaže Ante Armanini, »upozorava na posljedice totalnog rata u novim uvjetima kada vlast postaje totalitarna«.

Osvjedočujući se u nepogrešivi povijesni timing kazališta, u doba agresije JNA Ivica Kunčević postavlja »Zrinskog« Tita Strozzija kojom prilikom Armanini ustanovljuje: »U drami 'Zrinski' Strozzi kao inaugralni autorski gest začinje negdje u dubini pojma koji sve prije nego da je jednoznačan, jasan i banalan: to je pojam naroda.« Rekapitulirajući neke davne uspjehe zagrebačkog teatra, Želimir Mesarić postavlja dramatizaciju Borivoja Radakovića Kolarove novele »Svoga tela gospodar«. Autorski projekt Damira Zlatara Freya, »Krv i koštute« ženeovska je varijacija koja vrednuje kongenijalnu zamisao da se predstava igra u dvorcu Trakošćan. U tome je od samog početka bila osjetna dimenzija Freyova užitka u izgrađivanju Gesamtkunstwerka oko kriminalističkog zapleta. Georgij Paro također uspješno ambijentira Hofmannsthala »Svatkovića« i njegovu evokaciju srednjeg vijeka. Istu potrebu za ambijentalizacijom, u širem kontekstu kajkavskog orječja, očitovala je Gerićeva predstava Lipljinove adaptacije »Hamleta« u varaždinskom Starom gradu. Još veći uspjeh postiže Vladimir Gerić kajkavskim prijevodom starofrancuskih farsi i njihovom režijom. Nedvojbeno da je trud oko promocije kajkavštine u varaždinskom HNK-u — u koju treba ubrojiti (pra)izvedbu »Lizimakuša« i »Hipokondrijakuša« — ima za svrhu pokazati kako je i ona još jedan od sentimentalnih rezervata, čije su razmjerne »domovinske« prednosti u poticanju glumačke invencije kao što je svojedobno za slikarstvo bila hlebinska škola ili, krapinski festival kajkavske popijevke za zabavnu glazbu itd.

Djelatnost Ante Armaninija u varaždinskom HNK-u u znaku je sretog spoja različitih čimbenika. Presudna je za nju bila dobra obaviještenost u tendencijama kazališne situacije, između reprezentativnosti velike scene i pokretnosti manjih projekata, koje spaja zajednička jezgra polifunkcionalnog ansambla. Nadalje repertoarna komponenta od domaće dramaturgije izabire, izuzmemli glembajevski ciklus, dramu »Vučjak« i druge adaptacije djela Miroslava Krleže. Zahvaća dramaturgiju srednje i mlađe generacije, Brešana u svojim već klasičnim farsama, Bakmaza u verzijama antiteatra, Dubravka Je-lačića Bužimskog (»Ponoćna igra«), Radakovićevu adaptaciju Kolarove novele »Svoga tela gospodar« i dr. Najvećim dijelom varaždinski teatar crpe iz svjetske dramaturgije, one klasične kao što je Shakespeareova »Komedija zabluda« (režija Borna Baletić), francuske farse u Gerićevu i Molièreov »Georges Dandin« u Večekovoj režiji, zatim »Glumište čudesna« Cervantesa i Arrabalja u režiji Borne Baletića. Izvode se dramatičari vodvilja, Feydeau i Labiche, kao i djela Strindberga, Ibsena i Bergman. Osim klasika moderne drame kao što su Ionesco (»Instrukcija«), Genet (»Sluškinje«), osobitu pozornost obraća djelima srednjoeuropskih autora kao što su Ödön von Horváth: »Kazimir i Karolina« u Večekovoj režiji i »Don Juan se vraća iz rata« u Mesarićevu režiji, Franz Xaver Kroetz »Štajga« u Večekovoj režiji, Werner Fassbinder »Gorke suze Petre



von Kant« u Sršenovoj režiji i Mrožekova »Klaonica«. Armanini se brinuo za realizaciju naslova izabirući zanimljive redateljske osobnosti podjednako starijeg kao i mlađeg naraštaja. Zaključno treba reći da je time znatno pridonio promociji jednog aktualnog i drugačijeg teatra i zračenju varaždinskog HNK-a u našoj kazališnoj kulturi.

102



Cvjetko Milanja

Pitanje strukturiranja

Uz Ante Armanini, *Nosorog i paradoksalna ruža* (1987.)

103

Imamo li mi pred sobom roman u klasičnom smislu riječi, ako pod romanom razumijemo relativno normativno strukturiran model i tip (fabula, siže, junak, instancija pripovjedača), ili je pred nama samo priča, koja svojom imanencijom ipak nadaje određenu ideju romana realiziranu upravo načinom strukturiranja. Jer, ako tražimo od romana da ostvari određen lik, njega ćemo naći u liku M., koji čak ima i puno ime (Mario), pa mu ono M. izgleda kao kafkijanska mistifikacija, pa čak možda i parodiranje. Dapače, taj se antijunak samoprezentira kroz dijaloge koji su više polemički disputi ili pak monologijske eskapade, potom se prezентира kroz druge okulare. Jedan od njih je i pripovjedač, prijatelj M.-ov, koji želi biti nemetljiv (»nezainteresiran pripovjedač«), i koji ga prati kao svojega junaka u blizini kojega mora stalno biti kako mu ne bi promakao koji od važnih detalja, situacija i zgoda. Drugo je viđenje pozicija njegove djevojke Silvije, zapravo kroz njene dnevničke razgovore s M-om. Ako roman karakterizira određena priča, u smislu određenih događaja i u smislu pripovjedačeva pripovijedanja, tada također imamo roman pred sobom. Ako se traži da likovi budu psihološki motivirani i opisani, također je riječ o romanu. Dapače, moglo bi se reći da je u tom segmentu roman psihoanaliza lika, u najmanju ruku portret, ne u razvitu nego u modalitetima. Naime, M. se ne »razvija«, nego se tijekom romaneskne priče supozicionira spram različitih pitanja, različitih osoba, različitih raspoloženja i različitih stanja.

Međutim, roman je malo neuobičajene forme. Ne zbog dnevničkih izvadaka, jer je taj postupak već davno poznat i u svjetskoj i u hrvatskoj književnosti, nego zbog tipa tih izvadaka, zbog fragmentiranja, natukništva, gnomičnosti i komentara. Ne samo Silvijin dnevnik nego i pripovjedačovo kazivanje slično je fragmentarno strukturirano. Iz toga proizlazi da autoru nije bilo do klasičnog razvijanja fabule nekakvom sižejnom linijom, nego do isječaka u velikoj mjeri eseističko-polemički modeliranih. Pače i onda kada se vodi dijalog, akterima

je više stalo do predočivanja vlastitih, osobnih ideja o temi, problemu, nego do priče o istima. Tako bi se moglo reći da je roman više prezentacija ideja o različitim »istinama i stvarnostima« nego pak priča o tim istim. A one su, ustvrditi je, relativističke.

Sada pak dolazimo do najrelevantnijih »zahtjeva« romana, naime do njegove društvene analize. Dakako da to nije roman kojemu je u središtu analitika društvene panorame, pa mu u tom smislu nisu ni likovi reprezentanti pojedinih slojeva, klasa, kasta, profesija i slično. Iako je M. ipak reprezentant određenoga tipa intelektualca, njegova pozicija je dekonstrukcija i anarhistična pobuna protiv bilo kakva normiranje svekolikih životnih pojava, poput nekog laingovskog antipsihijatrijskog ja. Ona je dotjerana do kraja, jer i glavni junak i njegova djevojka završavaju samoubojstvom, najprije on, pa potom ona u psihijatriji. Oni su u tom smislu šegedinovska »djeca pučine« kao oni postranični, brodolomnici kako se oni parniče (za i protiv). Upravo navedena pozicija osigurava glavnom junaku, i dopušta mu, da dadne nesmiljenu kritiku društvene scene, s jedne strane načelno, a s druge strane čak i kronotopsko određene (primjerice šezdeset osma). Društvena kritika, u skladu s relativističkom idejom, iznutra destruira bilo kakvu sigurnu »stvarnost« i bilo kakvu sigurnu »ideju«. Ako bismo, dakle, cijepidlačili, lako bismo utvrdili da roman zadovoljava ne samo minimalne propozicije strukturiranja romana, nego da to ostvaruje na zavidnoj razini ustroja, bez obzira na to što eksplicitno nijeće ideju »sentimentalne književnosti«, mišljenu kao dobro ugođenu strukturu romana.

Po navedenim značajkama, dakle, dalo bi se zaključiti da je roman sasvim poetološki normativno strukturiran. A nije. Njemu je, naime, uz tu prividnu varku (romaneskne priče), ipak važnije pitanje kako strukturirati i napisati roman. Točnije kako pisati o nepisivom. I to na razini društvenih pojava, na razini strukturiranja jezika, na razini žanra, te na razini stila, načina iskazivanja/pisanja. Kojom i kakvom »metodom«.

Na razni društvenih fenomena dosta se M.-ovih disputa odnosi na sasvim određene, vremenski i prostorno čak locirane, radnje, probleme i stanja prema kojima on zauzima polemičkim načinom iskazanu, čak i negatorsku poziciju koja je utemeljena u relativizmu apsolutnosti pojave i jedino-valjanosti s obzirom na kakvo stajalište, kakvu normu, kakvu konvenciju ili etičku prepostavku. No, većina njegovih monologijsko-dijaloško-polemičkih istupa odnosi se na načelne, gotovo ontološke probleme koji se nastoje utemeljiti na nekakvoj filozofiji *čina*, iako je M. načelno protiv filozofije, naročito katedarske, a praktična ga može potrti banalnošću čina. Prema tome, društvena scena, za koju M. ne nalazi nimalo ohrabruće geste, jer je, prema njemu, kastrirana normativiranim, nadaje se kao neprovokativna u svojoj predvidljivoj jednovalentnosti. Moglo bi se reći kako se M. dijelom ubija upravo iz tih camusovskih razloga — filozofskog opravdanja samoubojstva. Uostalom, u njegovoj je »podlozi« upravo slična literatura i sličan svjetonazor. Paradoks je u tome da je njegova tragedija patosna, jer u mjeri u kojoj niče iz egzistencije slično niče



i iz literature, odnosno »priprenjenoga« svjetonazora koji je nepopustljiv u svojoj istosti i nekorigirajući u svojem razvitku.

Na razini strukturiranja jezika središnja je i junakova i autorova preokupacija paralogičko ustrojavanje jezika kao po nekakvoj wittgensteinovskoj matrici upravo zato jer je nemoguće ispisati »istinu« i »stvarnost«, jer su one, zbog krajnje relativnosti, nedefinitljive i nepisive. A to su zato jer se pozicioniraju prema pojedinačnom iskustvu, ili pak prema određenim društvenim konvencijama, moralnim, kulturnim, filozofskim ili kakvim drugim normativnostima. Zato bi jezik htio biti »skokovit« kao što je skokovit sadržaj po »uzoru« na skokovitost fragmentariziranoga doživljaja svijeta, osobnosti, subjektivnosti i intersubjektivnosti, s pratećim im ontološkim određenjima. Međutim, jezik se romana, sa svoje strane, sasvim pravilno strukturira, iako on formalno, diskurzivno, govori fragmentarnošću o fragmentarnosti. To u biti ne narušava njegovu strukturalnost. Roman je stilski, a ne strukturno »razmrvljen«.

Na razini žanra zanemarimo, za tren, autorovo fingiranje »pronađenog rukopisa«, a usredotočimo se na književnu činjenicu miješanja vrsta i žanrova, od uobičajenoga fabuliranja, eseizma, dijaloga, monologa, do ubacivanja pjesama, i tijekom romana i na kraju. One prezentiraju M. »iznutra« kao nekakva pisca, što on želi (s obzirom na intenciju) i ne želi (s obzirom na realizaciju) biti. One su stanovita implicitna poetika, ne toliko u žanrovskom smislu, u onoj mjeri u kojoj je M. toga svjestan, koliko u smislu određene svjetonazorne ideje. To je za glavnoga junaka središnji ontološki problem, jer se on dodiruje propitkivanja »istine« i »stvarnosti« kao središnje njegove tematizacije bića. To je važno na ontološkoj razini, dočim M. misli kako je jednako važno i na strukturnoj razini, što on »ne može pokazati«. Naime, on raspravlja o gotovim »entitetima«, o njihovoj valjanosti i ispravnosti (što je istina, što je stvarnost) — to bi spadalo u razinu društvene scene — a ne o načinu strukturiranja (kako se dolazi do istine, do stvarnosti). Njemu bi, prema njegovoj formi mentis, upravo navedeni put trebao biti važan, a ne »gotovi entiteti«. A to bi se onda odnosilo na strukturu, a ne gotovu pojavnost. Taj manjak proizlazi iz njegove istosti.

Na razini stila, iskazivanja, pisanja, roman je stoga teško i odrediti kao roman, pa i ovako ustrojen kako smo to detektirali. On je prije jedna vrsta anarhističkoga disputa na određene teme i određena pitanja, određene pojave i određene likove, ili »vesela igra« o drami neprilagođenosti. Na ovoj razini u pripomoć dolazi i instancija strukturiranja jezika, i donekle instancija žanra, a donekle je sve to upijeno modusom iskazivanja, odnosno, kako je očito iz različitih pasusa, metatekstnom i autoreferencijskom dimenzijom. Naime, na podosta mjesta u knjizi autopoetički se informira, a ne odnosi se samo na »bezvrijedan stil« (str. 144.), nego poglavito na »dramu pisanja«, odnosno na moduse smještaja neshvatljivih, dakle nepisivih, činjenica u rečenice, dakle jezik. A riječ je o jeziku bez recipijenta, kako se M. hvali. Ili kako bi Silvija rekla, da se pravi da piše. A sve to da se ne bi polučio efekt »sentimentalne književnosti«.



sti«, zbog čega se M. i ne odlučuje na pisanje. On bi htio sačuvati određenu infantilno–naturnu poziciju izvornosti, ali kako je zatrovan »izlaskom u svijet«, i/ili polemikom s tim svjetom, on je tu mogućnost izgubio. Dakle, ostaje mu svojevrsni camusovski absurdni revolt kao jedini obrambeni plašt — ali kojim sebe vodi k neminovnosti samoskončanja uz, iz zaostavštine, ostavljene, tako i popraćene, maljevićevske kvadratne konstrukcije, crne i bijele, paradoksalno kao isključujuće, ali i komplementarne »entitete«. A to dokazuje da se ipak središnji spor problema vodi između strukturiranja i gotovosti entiteta, koji se spor ne može razriješiti, jednostavno logikom (idejne) imanencije.

106





Boris Gregorić

Ante Armanini ili jedno literarno putovanje na kraj noći...

107

Dva do sada objavljena romana autora Ante Armaninija (1943) su poput dvije vozne karte jednog literarnog putovanja na kraj noći dvaju povijesnih epoha koje se tjesno isprepliću, dodiruju i preklapaju. Njegov prvijenac, *Nosorog i paradoksalna ruža* (1987), ocrtan spram socijalnog i političkog kaosa društva 80-ih, egzistencijalistički je roman risan stilistički beskompromisno, bez suviše paralela s drugim romanima svoga vremena. Armanini gradi svoju konfucijski strogu moralnu vertikalnu sam izvan konteksta proznih refleksija svoga vremena. Odlike eseja, polemike i književnog aforizma, možemo prije pronaći u kjerkegardovski mračnoj trezvenosti zbirke novela *Strah in pogum* (Strah i hrabrost) slovenskog autora Eduarda Kocbek-a; zbirke koja *Nosorogu* prethodi nekih četrdesetak godina. Armanini dakako nije slovenski demokršćanin, već možda konfucijski moralist pomalo upitnog hrvatstva (u pozitivnom smislu te riječi), dok usporedba s Kocbekom ide tragom jedne vrste srodnosti beskompromisnog moralnog stava koje se ne libi suočiti i s najmračnijim temama čovjeka koji se nađe u vremenu sveopće moralne krize.

Idejno, kao i ideoški, *Nosorog* je pisan iz pozicije jednog anarchističkog ali i moralnog svjetonazora, njegov je gabarit rub društvenog ponora — oblik filozofskog upita nad mogućtvom slobode pojedinca u društvu koje je postalo opresivno za pojedinca koji želi, a ne može, niti mu se to omogućava, opstatи izvan svih ideoških, vjerskih, nacionalnih, političkih brnjica/ograničenja. Njegov narativni ključ pronalazi se, dakle, u formatu epigramatskog, fragmentarnog; nalaženje smisla jedino kroz fragment, epigram, apoftegmu, kroz ulomljenost, kao jedini mogući odgovor epohi velike socijalne i moralne frakture. Pisati pobunu intelektualca koji se zapravo nema snage buniti, znači ipak ne sasvim poništiti i isčupati korijen svoje humanističke zabrinutosti, čak očaja, a to se može jedino kroz dramaturgiju krhotine, makoliko smrvljene pod teškim kopitom *Nosoroga* svog vremena.

Svaki uspjeli roman je, na neki način, zrcalo sučeljavanja s vremenom u kome se pisac zatječe karmičkom igrom svog bivanja, pa ako tim svijetom vladaju groteskni, amoralni, čak krimogeni polipi i metastaze, onda je izgledno da ozbiljnog piscu ne treba previše materijala za veliku hiperbolu, ili barem mudru lakrdiju kakva je razaznatljiva na stranicama netom objavljenog *Predsjednika Tukija i grofa Pizzamana* (2013). U najkraćem, to je roman mračnog delirija, roman cervantesovski lukave sekvestracije kancerogenog društvenog tkiva, roman mračnih kulisa dubokog političkog, ekonomskog i moralnog nihilizma čije su posljedice više nego očigledne.

Ako je, dakle, *Nosorog* neminovno tragičan, pesimističan, beznadan, onda, u kontrastu, *Predsjednik Tuki* štrči kao pikareskna tragikomedija koja, igrajući se s mnogim utjecajima književnih bufonada, od Montesquiea sve do Ciorana, ide nauštrb one lirske intimnosti, prisnosti i bolećivosti koju smo iščitali u *Nosoroga*. Ovaj pomak od intimnog svijeta tankočutnog intelektualca Marija i njegove družice Silvije, prirodni je iskorak potreban za autorovu beskompromisnu vivisekciju onih moralnih prevrata koji se već naziru na kraju kriznih 80-ih.

A Armanini, kao pisac, znade svoj zanat. Mnogi elementi parodije, lakrdije, groteske, pikarskog romana s dekonstrukcijskim epizodama vrhunske satire koja se ne libi narugati nekim od svetih krava hrvatske školske lektire, pismu Šenoe, Matoša, Gjalskoga, ili Aralice — stvara nama možda pomalo donkihitovski urnebesan svijet 'pustolovina' koje ne odlaze dalje od zagorskih brežuljaka, kao što ni Don Quijote ne napušta svoje Castille y Leona, a opet obuhvaćaju jedan cijeli kancerogeni svijet kojega autor, kirurški precizno, odstranjuje na svakoj stranici svojega pseudopikarskog romana.

Ono što sve čini kohezivnom, nesumnjiva je sposobnost dramaturške oslike deunamunovski doživljenog *tragičnog osjećaja bivanja*, koji prožima svaku (bolnu) rečenicu ovog prikrivenog majstora suvremene proze. Armanini je, dakle, dramski vještak retoričke figure; duhoviti, britki komentator opće prihvaćenih neistina, koje narativno pokadšto koristi u jednom barthelemovski razigranom (anti)stilu. A opet, za razliku od otkačenog američkog majstora metafikcije, Armaninijeva proza neizbjježno idu svom tragičnom *rasplitanju*. Kod *Tukija* teatralni osjećaj raste poput bujice, ili se spušta poput lavine, rušeći pred sobom cjelotni sustav totalitarnih mehanizama, bez obzira imali oni etnički, vjerski ili jedino onaj stari, još uvijek razdorni, ideološki predznak.

Tuki takodjer nosi obilježja onog što treba doći kasnije: obilježja suvremenog pomračenja *uma svijeta* (da se poslužimo hegelijanskim frazom), dakle mračniju sjenu demokracije, svijet uranijskih bombi, *Monstanta* i globalizma, a koji su također dio Armaninijeve kritike ludosti ovoga svijeta... temelji novog svjetskog poretka, svijet potrošačkih robova i marioneta bačenih iz krvavog pira etničke, nacionalne i vjerske netrpeljivosti, u svijet shopping mallova, jeepova i pornografije, ukratko svijet kojeg, na globalnoj razini, možda ponajbolje

utjelovljuje vizualna diktatura CNN-a i njihove robotske uniformnosti svijeta, svijeta liшеног bilo kakve duhovne i moralne dimenzije.

Za razliku od beznadnog pesimizma *Nosoroga*, u novom romanu postoje brojni elementi humora, parodije i hiperbole. Oni su vezani kako uz nadrealno ocrtani život na »dvoru« predsjednika Tukija i njegove kamarile, tako i uz svijet zagrebačkog zaleda koji, ne slučajno, ispliće jednu dublju književnu i povijesnu nit, jer nas namah napućuje na svijet Ante Kovačića i njegove emblematske *Registrature*. Tradiciji Kovačićeva realizma Armanini, naravno, kontrastira suverenu tehniku narativnog kolažiranja koja čitatelje s lakoćom uvlači u vrtlog novije povijesti, ali je prostor itekako usporediv sa svijetom kakvog je ocrtao veliki hrvatski satiričar. Rekli bismo da Armanini uspijeva stvoriti neku ovdašnju, parodičnu presliku Don Quijotea i Sanche Panse, stavljenih u jednak tako turoban, nasilan konekst, a u širem kontekstu moglo bi se u njegovu pismu naći i utjecaja, u domenu fantastike i fantazmagorije, pretjerivanja i ismijavanja, ponavljše Gogolja i Mihaila Bulgakova. I tada pak, kao i danas, nemilosrdna satira užasava koliko nasmijava, kao što urnebesni svijet provincijalnih diktatora i njihovih dvorskikh luda upitne grofovske provenijence (za razliku od samoga autora), pruža, na kraju, oblik velike dramaturške katarze koje uopće nema u egzistencijalističkom beznađu *Nosoroga*.

Dakle, svijet pikaresknog, teatralno razgranatog (gotovo 500 str. gustog tipkanog teksta) *Predsjednika Tukija*, parodijska je razgradnja prizora diktature u kojoj se također ogleda Armaninijeva opsjednutost problematikom velikih tema i autora, tematike Dostojevskog, Cervantesa, Don Juana, inkvizicije, holokausta, balkanskih ratova, problematike hrabrosti, očajanja, možda čak i tračka nade. Na koncu, netko bi, zbog dubine pesimizma u pogledu na ljudsku narav, mogao Armaniniju nazvati Heraklitom mračnim. Ali to bi bilo tako da u njegovu romanu nema onog pomalo zagonetnog, ironičnog, epigramatskog smijeha koji neočekivano bljesne baš u trenutku kad je pomrčina na fiktivnom dvoru ili provincijskoj krčmi najdublja. Na neki način zbog tog osjećaja za groteskno, Armaninijeva proza olakšana je sve svoje težine koja dolazi od pisaca tvrdoglavog etičkog imperativa, pisaca kakav je bio i slavni Armaninijev imenjak.



Ivo Runtić

Nad grobnicom riječi

110

U goroj neprilici teško da sam bio ikad: da dobrog prijatelja i britko pero obranim od loše knjige u srazu s njegovim boljima — i to o festivitetu okrugle životne obljetnice, pa stog i u laudacijskoj prigodi. Svom i našem dičnom svečaru prikazao sam radi toga u neophodnom razgovoru sve stranice tog okvira svoje neprijatnosti, htijući iz takve slike njegovom privolom i svojim odustajanjem izaći. No Armaninijeva moralna snaga iznova me još jednom pobijedila, bolje reći odvratila od prethodnog nauma, vrativši me u onaj okvir. Neka ja samo potegnem potrebne teoretske aršine te stvari... I upravo zato ja sada govorim — kako ne mogu drukčije — o preuzetnom štivu oko jednog Tukimana i jednog Pizzamana, štivu koje je kao i sve autorovo žanrovske teško odredivo. Uz napomenu, kako se o svakom tekstu može govoriti i bez pozivanja na pripadnu mu vrstu odnosno formu, ovdje se ipak ne smiju zatvoriti oči pred naljepnicama, što ih uza svoj tekst na indikativni način vješa sam autor. Tako na stranici 130. osporava on na više nego ambivalentni način obje mogućnosti: naime da sve ovo bude roman, kao i onu drugu, odnosno da to roman ne bude već *saxofonija*, ili što se time već željelo sugerirati u podnaslovu svega.

Ulazeći ovom prilikom tek iznimno i ovlašno u psihologiju piščeva stvaranja, ali držeći se prevlasno ipak kakve-takve poetike onog što je takvim činom stvoreno, ne mogu a da se najprije ne zapitam, ne bi li možda *saxomanija* bila prikladnija odrednica svega što ovaj obujam sadrži, pa čak i onog što on ne sadrži. No kako ne želim da ovaj izvještaj bude dokaz o nepouzdanoći filološke struke, napominjem da kvantiteta kao tekstovni opseg općenito vrlo površno određuje pojам i naziv romana kao epske vrste. To stanovište zacijelo će poduprijeti svaki stručnjak spomenutog usmjerjenja. Pogotovo što ovi potonji bar jednu stvar oko romana znaju zacijelo bolje od autora samog, naime odrediti njegovo djelo po žanru. Koliko puta se već dogodilo da je pisac u podnaslovu svog djela obilježio roman kao novelu, i obratno. Napose dodajem da osim



opsega kao nepouzdanog kriterija knjiga *Predsjednik Tuki i grof Pizzaman* nema drugih elemenata određenja spomenute vrste. Pa svejedno ovo romanolovanje nastupa s literarnim pretenzijama, izdašno se rasprskavajući u »stotine verbalnih krijesnica« (187) kao svjesno intendirano »leksičko ili lingvističko buncanje« (128), imajući s jedne strane pretenziju da bude iskaz o Zagrebu i Hrvatskoj (skoro da bih ovdje rekao: slobodno po Šenoi), a s druge pak strane negirajući posve priču kao takvu i njene sadržaje svud ondje gdje joj pisac ne vidi smisla životu kao ni mjestu na kome se takav život odvija. Ovdje se potvrđuje Adornovo kumstvo, premda se naš autor na njega neposredno ne poziva. U svom ranom poslijeratnom eseju *Pripovjedačka pozicija u modernom romanu* — prevedenom kod nas 1974. u »Književnoj smotri« — tvrdi taj filozof i sociolog umjetnosti doslovno, kako rečenu poziciju »danас obilježava paradoksalnost da pripovijedati više nije moguće, dok forma romana istodobno traži priču«. Tu aspiraciju kao nemoguću misiju Armanini izgleda da dvostruko odbija: prvo kao priznanje kako se nešto zbilja dogodilo, potom i kao izvještavanje o tom da li se to uopće dogodilo — zastupa, dakle, moderno i postmoderno gledište odjednom.

111

Ali onda postaje, odnosno ostaje u drugom slučaju problemom sama forma, koja sebe više ne iskazuje, jer za to nema sadržajnog potpornja kao nepostojećeg oblikovnog iskaza. Naš autor odlučuje se tu za »retorički narativ« (75), koji ga uz obilje povijesne i dnevnopolitičke faktografije odvodi u verbalne lamentacije bez dubljeg, pa i plićeg, odnosno ikakvog smisla, naprosto u ono što i sam naziva već citiranim buncanjem, koje da »nikog nikad nije ubilo« (ibidem.). Budući da priče ovdje nema, nema ni njenog sadržaja, osim jedne basne o mačku i jedne slikarske antibajke o zagorskoj naivi, pa Armanini onda u svoj svojoj preokupaciji oko romana postmoderne unosi apriorizme namjesto bilo kakvog obrazloženja (danog doduše na alternativnim mjestima izvan ovog teksta), uzdiže svoj glas do magičnog sujevjerja efektne psovke protiv postmoderne, stavljajući istodobno na indeks imena poput ideološki isforsiranog Araličina kao znaka za roman s fabulom, prepričava odnosno prežvakava postulate te nerizične umjetnosti bez estetske inovacije, koja nije indiferentna prema prošlosti, ali jest itekako prema budućnosti. Baš kao da parodira postmodernistički restaurativni program i neozbiljnju igru svim i svačim, sriče Armanini njeno iverje od riječi u bizarnim leksičkim stopama kao asocijacijama leksičkog besmisla radi mrvljenja svakog rečeničkog smisla. Iznosim neke od beskrajnog niza primjera takvog istoglasja: dams–danski, potop–laptop, drugovi–dugovi, putra–Brahmaputra, vjernik–vjeronik...

Ovakva postmoderna, koja u našeg Armininija nije međutim strategija zaborava, već je ona naprotiv opservativno rušenje zbilje, po ozbilnjom je Milanji njena simulacija izvan stimulacije. A u šaljivoj mojoj ad hoc prispolobi postmoderan je i bicikl s njegovim prometnim odvijanjem po rubu, kad njegov vozač u košmarnom gradskom prometu znade koristiti sve prednosti lagodnog napredovanja uz istovremeno izbjegavanje svakog rizika od pogubnog sudara.



Pa i vozilo samo kao prometalo na svojevrstan je način postmoderno, jer niti je moderno poput prvog, već historijskog modela automobila, niti je suvremeno poput one njegove zadnje, prestižne izvedbe. — Svoju dosjetku o saobraćaju izvan regulacije slažem uredno na stranu i uzimam u ruku broj »Književne republike« (4–6/2013) s tematom o Matvejeviću, gdje moj prijatelj Ante u nadahnutom ogledu o drugome mom prijatelju Predragu disperzira svaki govor o romanu u poučku 47 svog teksta, kojim potvrđuje Kišovo kumstvo, drugo od ovdje zavedenih. Citiram: »*Nije čudno da roman Kiš zamišlja kao otpadno mjesto, kao brdo otpada u kojem stvari postoje tek u bezbrojnim vezama koje se otvaraju u uvijek novom poretku fragmentiranog svijeta. Jedan pokret ruke i kao u kaleidoskopu pred nama je nova konstelacija neba i zemlje. Taj pokret ruke je autorski, upravo zato, jer on otvara uvijek novu konstelaciju svijeta i stvari.*« (122) Ali, oprez: ovo je obratno po Kišu — citirani autor tako vidi svijet kao krizno mjesto, ali ne i njegovo nužno književno prikazivanje, pa bi besmisleno bilo svjesno dokidanje jezika, njegova dekompozicija kao sredstvo predočavanja besmisla. Kiš to ne govori; ne piše tako.

112

Ovdje bi i meni bilo dobrodošlo jedno kumstvo, a zapravo već treće u ovim recima, i to Wittgensteinovo, radi duktusa za kojim ovaj put ja potežem. Radi se o *Tractatus Logico Philosophicus*, odnosno mjestu odanle, koje kao svojevrsni postulat u prijevodu otprilike glasi: »O onom, o čemu se ne može govoriti, o tom treba šutjeti.« No kazivost svijeta kao problem njegova razumijevanja u životu je jedno, dok umjetnički nalog kaže da treba govoriti ili pisati baš o onom, o čemu se ne može šutjeti. 1922. je godina objavlјivanja spomenutog filozofskog apela, dok je u literaturi to polje šutnje često bilo zaposjedano tijekom prve polovice 20. stoljeća — od Čehova do Becketta. Ingeborg Bachmann, ta ikona njemačke poratne lirike i filozofkinja po prvoj vokaciji, oglasila se autorski o toj šutnji već prvom svojom pjesničkom zbirkom, stihovima *Kazivati tamu*. Istini za volju, takvo imenovanje naznačuje na svoj sarkastični način i naš Armanini (181), kad u ovoj knjizi za takvu radnju predviđa klesanje, tkanje riječi. Raduje, usput, da pantomimskoga grofa Miškina spominje oboje autora.

Kao da Armanini ne zna da je romanopiscu retorička sprema sama po sebi slab saveznik ondje, gdje je prema vječnom Hegelovu postulatu sadržaj preobraćanje forme u sadržaj, a svaka forma preobraćanje sadržaja u formu! No forma se ni u jednom smislu ne može održavati na nevidljivim spravama, pa radilo se ovdje i o mačku–izvanzemaljcu kao mogućoj alegoriji. Ali i alegorija u značenju nepravoga govora, onoga zakučastog i zapretanog, i sama je neprava u slučaju kad joj je otkriven kôd kao ovdje: »dvori Predsjednika Tukija ... u bijelom Agram–gradu« (270). Alegorija zato nipošto nije prava predikatizacija iskaza ove knjige, jer ključići koji u njoj inače otključavaju smisao svega iskazanog, ključevi su od Predsjedničkih dvora. Točno je, doduše, da se predmetni iskaz i ovdje otjelovljuje u životinjskom znaku, kao što se iz biološke sfere — pogotovo oko cvjetne amblematike — i inače alegorijski kuša govoriti

o onoj drugoj, društvenoj. Isto je tako istina da u ovom tekstu izostaje posve simbolizacija ičega, jer se rečenički sklop nigdje tako niti ne zaodijeva kao da nešto gradi, već je posvud rušilački u sarkastično satiričkoj maniri, gdje bi u takvom aranžmanu ironija zacijelo odmagala, pa je ovdje zato ni nema. Ona je i inače strana svakoj na smrt ozbiljnoj alegoriji, pa bila ona i više nego tanka. Ovo zborenje bez odmaka i bez poistovjećenja artikulirano je svejedno protiv svekolike društvene sfere, svake nade ili vjere, ali i to na neumjesni blasfemični način (kako će se zamalo vidjeti).

Ono što me u ovakovom konkretnom žanrovskom određenju i dodatno zbujuje, baš je ta široko zasnovana elaboracija oko pojmove slobode ili smrti, inače immanentnih alegorija, no tamo su skriveniji, dok su ovdje kao na pladnju. Dva primjera iz moje uže struke možda su ovdje prikladna da naslute svu onu skrivenost alegorijskog znaka: najprije u Hofmannsthalovoj jednočinki *Luda i smrt*, zacijelo poznatoj Armaniniju. Ona druga riječ u naslovu takav je znak kao pojam. A na jednome mjestu svoje *Knjige Le Grand* efektnim pretjerivanjem kazuje pjesnik Heine, kako je u indijskom epskom spjevu *Mahabharata* sve alegorija, jedno skriveno i jedincato ljubavno pismo s njegovih 200.000 stihova, većini svijeta ionako jedinstveno nepoznatih, osim po zvučnom naslovu.

Rekoh već: ovo Armaninijevo djelo na ukupnih skoro pet stotina stranica ne skriva svoj kôd; on je politički, premda mi u nedavnom razgovoru autor reče, kako ga politika ovdje nije zanimala. Neka mi je dopuštena nevjericu: to je kao kad bi lovac s opasanom puškom izjavio kako ne ide u lov. — I ne samo pokojni predsjednik, nego i većina njegovih generala (da ovdje ostanem kod puške kao amblematičkog znaka svega oružja) — Zagi, Pralj, Nori, pa sve do Gotovine — kao vojnici spomenutog najvišeg čina u potpunom su identifikacijskom znaku, kao što su i sve mjesne, vremenske, političke, topografske, fizičke i ine okolnosti čitaocu jasne i bez aluzije ili asocijacije. Bliski sraz između znaka i označitelja sugerira istost, a ne samo sličnost, koja da nije »posve« slučajna», a namjerna je. Poput kakve crne rupe implodira u sebi ovaj tekstovni svijet te možda baš stog i ne iznenadju oni spomenuti planetarni parametri, kao što je na teorijskom rasteru bjelodana i ekstremna udaljenost ovakve proze od ikakve prave alegoričnosti. Sve je ovdje od identifikacije riječi i čina, pa ipak je posvud riječ o parodičkom povjesnom falsifikatu i tekstu kao izrazu baš takvog autorskog nastupa. Tome je dijelom krv i niz besmislica oko aktualnosti kao karikirano prikazane stvarnosti.

No ako se prisjetim citata spočetka, kako buncanje nikad nije ubilo, mogao bih skoro prijekorno dodati da se Armanini svim ovime može gore zamjeriti prijateljima od pera negoli onim svojim političkim neprijateljima s latentne, čak notorno hrvatske desne političke scene. Ovo netom izrečeno išlo bi u red armaninijevskih uvećavanja dioptrijske skale, no njegovo glavno pretjerivanje ipak je u oblikovanju blasfemije kao čina bogohuljenja krivog idola, oskrvruća veličine, koju on takvom evidentno niti smatra, niti osjeća. Naime, logička je pogreška pritom ona jasna opsativnost takvom osobom ili stvari, čija

se tobožnja veličina slijedom spomenutih huljenja ili skrnavljenjem ustvari baš takvom posredno i priznaje.

Kao književni primjer dobre blasfemije pada mi na pamet onaj iz Böllova romana *Na kraju službenog puta*, gdje mišljу odsutni svećenik pali lulu u sakristiji. Nezgrapan je — zapravo jedva valjan — Žmegačev u sintagmi s Kantom koji igra nogomet. Svejedno, jer u tome redoslijedu i Bog i filozof neupitni su arbitri gorespomenutog autorstva u prizivanju, a isto vrijedi i za čitav zapadni kulturni krug. Točke te kružnice mogu biti izložene blasfemiji kao zlonamjernoj poruzi. Ali jedan ratni predsjednik s Balkana? Čemu tolika autorova opsativnost osobom, koja se gradila Bogom–filozofom? Zar ne bi za romanopisca bilo izdašnije pisati o dobru kuharu takve kuće, negoli o političkim kuhinjama, gdje se sve spravljeno autoru grsti? Onako bi blizina bila veća, a pokuda manja. Opseg u kojem ovaj pisac čini ono drugo ne upućuje na pamflet, kojem je immanentna kratkoća, dok mu je sadržaj, međutim, upravo pamfletističan. U političkoj praksi te vrste tekstova takav pamflet je kratki a poantirani letak protiv neistomišljenika s javne scene, dok mu ovdje za takvo što nisu dovoljna poglavla i poglavlja. Zato je baš taj opseg nonsens i minusni faktor ovoga zborenja, koje one bolje Armaninijeve poznavaoce podsjeća na autorovo učeno časkanje s prijateljima za stolom. — Nadam se da će se ono sa mnom nastaviti i nakon ovog osvrta.

Rade Jarak

Emigrantska pjesma (ulomak iz romana)

1.

115

Malo iza osam, probuđena vikom djece koja su upravo istrčala na obližnje školsko dvorište, Zoja Weiss ustane iz kreveta. Već u hodniku zbaci sa sebe spavaćicu i ostane samo u crnom donjem rublju. Uđe u prostranu kupaonicu obloženu zelenim mramorom. U ogledalu, dočeka je poznato lice.

— Lijepa si kao i uvijek — reče sama sebi, iako nije bila sasvim zadovoljna zbog izraženih podočnjaka, ali to je bila posljedica spavanja koju će ispraviti kozmetikom.

A zatim svuće gaćice i grudnjak, odgurne klizna vrata i gola kroči u tuš-kabinu.

Dok su se tople kapljice igličasto zabijale u njezinu kožu, razmišljala je o jučerašnjem danu, pa o novom danu, a onda i o životu općenito.

— Klizi li moj život glatko, ili povremeno zastane? — takve su je misli zaposjele.

Život kao takav, nosi dobro i zlo. Nekad krene, nekad stane. Mlaka voda ju je uspavljalivala, natjera se da zavrne tuš. Iziđe iz kupaonice na hodnik i za sobom ostavi mokre otiske. Hladan zrak je razbudi, malo zadrhti. Zaogrne se ručnikom i stane temeljito brisati.

Osvježena, prepusti se jutarnjoj rutini, bez misli: toaleta, garderoba, sredivanje kuhinje, doručak. Zoja Weiss bila je vrlo zgodna žena u svojim tridesetim, ne previsoka, oko metar i sedamdeset na potpeticama, ali zato lijepo građena, uskog struka s malim, ali izazovno zaobljenim dupetom, te prilično velikih, i ako se podupru grudnjakom, izbočenih grudi. U licu je bila nalik na neku talijansku filmsku divu, možda Anu Magnani ili čak Sophiju Loren, punih, lijepo skrojenih usana i s visokim lukom obrva. Oči je imala plave, duboko

plave, što je njezinom izgledu davalо posebnu zavodničku draž. U Düsseldorfu je bila na cijeni, kao »prava marka«.

Prospe riblju juhu koja je ostala zaboravljena u hladnjaku još od prekjucher, izvadi mlijeko, ulije ga u činiju i u nju uspe žitarice. Muž je ostavio poruku na stolu, uzme je i pročita. »Otišao sam ranije na sud. Vidimo se oko pola dvanaest u kavani. Ljubim.« Njezin suprug, Jakob Weiss godinama je uspješno vodio odvjetničku kancelariju. Dok je čekala da se pahuljice rastope, upali radio. Na programu je upravo završavala stara pjesma od Jeanette »Por que te vas?«. Pričeka da pjesma završi i onda počne jesti.

Kad je pojela počela je pjesma »Una paloma blanca«, očito su po ukusu urednika bile starije španjolske stvari. Operе tanjur i žlicu u sudoperu i stavi ih da se suše. Zatim pristavi vodu za kavu i posegne za tabakerom s cigareta-ma.

Miris kave opet je smiri. Pripali i požudno uvuče prvi dim.

Nešto kasnije izidi из kuće, a bilo je već deset sati, u kratkom sivom kaputu, uskim crnim hlačama i cipelama od krokodilske kože s petom od sedam centimetara. Iz garaže izidi sa svojim istočno njemačkim Wartburgom. Njezin muž je vozio novi model BMW-a, ali ona je iz nekog kaprica namjerno išla po gradu u toj krntiji, čime je naveliko privlačila pažnju prolaznika.

Kad se uključila u promet, opet je stanu salijetati čudne misli, pojавio se neki unutarnji nemir, nejasni i nedefinirani strah. Živi u Njemačkoj već skoro tri godine, odlično je prihvaćena u gradu, naučila je jezik, snalazi se kao riba u vodi. Muž mnogo radi i brine se za nju. Ali ipak, morala je otići od kuće, iz domaje, iz Juge, ostaviti obitelj, otići sama. Doduše, majka je nikad nije voljela, a otac je davno umro, ali ipak teško je biti sam u dalekom svijetu. Kako ide ona pjesma koju gastarabajteri vole kad se napiju: *Nije lako zbogom reći draga, dugim putem poći u tuđinu, ostaviti prijatelje stare, gledat zlatna polja kako zriju...*

Neka mutna praznina, nejasna bol, tjeskoba. Ima muža koji mnogo radi, vrlo teško radi braneći naše kriminalce i zadnji ološ, ali zato dobro zarađuje, a nju zaista voli... a dolje svi je mrze i ne vole, ni najrođeniji, majka i sestra, pa ipak nešto je progoni. Otrgnutost od starog svijeta, možda.

Ali, što će tamo, svi je znaju a nitko je ne voli. O onome o čemu nema rješenja, ne treba razmišljati. Treba što prije otići među ljude, zaboraviti muku.

Vrijeme je jesenje, prohladno i vlažno, ali bez kiše. Pored oberkaselskog mosta pogleda Rajnu, iznad rijeke skupila se mutna izmaglica. Oblaci su se nagomilali iznad gradskog centra, sumorno.

Zaustavi se na parkingu nedaleko Zemaljskog suda. Ušla je na prazno mjesto gdje je upravo parkirao neki odvjetnik, ili možda čak mladi sudac, u novom Porscheu. Kad je izišla iz Wartburga, šeretski ga odmjeri, nosio je uredno plavo odijelo, čistu košulju i kravatu, u ruci aktovku. Zoja mu dobaci:

— Molim vas, prilikom izlaska pripazite da mi slučajno ne ogrebete auto!



Tip je prvo čudno odmjeri, a zatim se stane smijati da se orilo preko parkinga. Ona mu na odlasku namigne, on joj mahne.

Zatim pređe ulicu i uđe u kavanu preko puta Zemaljskog suda. U kavani je bila stalna mušterija, konobar joj se javi klimanjem glave. Nekoliko muškaraca i žena podigne pogled i odmjere je dok je na potpeticama i samouvjereno išla prema slobodnom stolu, tik do prozora. Zaista je zgodna i svuda privlači pozornost. Ipak, unatoč glasinama koje uvijek prate zgodne žene, ona nije nikad prevarila muža.

U pretincu za štampu bili su Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bild i Burda. Uzme Burdu i sjedne na mjesto s kojega je mogla s vremena na vrijeme baciti pogled na ulicu. Naručila je melisin čaj i počela odsutno listati časopis.

Dok je letimično gledala novu zimsku kolekciju kaputa od tvida i krvnenih bundi, u kavanu uđe Joseph Beuys. Predavao je na Likovnoj akademiji koja se također nalazila u blizini i kako su često zalazili u istu kavanu, već su bili stari znanci. Imao je izduženo, koščato lice, s tamnim šeširom nalik na polucilindar, koji je rijetko skidao — stideći se valjda čelave lubanje s nekoliko ožiljaka. Nosio je crnu kratku jaknu i crne kožne hlače, podsjećao ju je na sablast, na jednog od jahača apokalipse. Priđe njezinom stolu.

— Kako si jutros Zojo? — upita dok je sjedao u fotelju nasuprot njoj.

— Pa evo, nije loše... Ustvari, nekako me salijeću loše misli. Tužne misli — odgovori ona i zaklopi Burdu.

— Tuga za domovinom, Jugoslavijom?

Konobar donese melisin čaj, a Beuys naruči tonik i *doornkaat gin*.

— Da... nostalgija — otpovrne Zoja i uspe žlicu šećera u čaj, te polagano promiješa. Zatim izvadi vrećicu s čajem i stavi je na tanjurić.

— Razumijem te, naravno — reče Beuys.

— Ah, nostalgija... — uzdahne Beuys — A kako bi ti bilo da si kao i ja, nakon avionske nesreće u Drugom svjetskom ratu ležela zamotana u salo, u tatarskom šatoru? A gdje? Usred Krima, u bespuću na ničijoj zemlji, Bogu iza leđa... Zamisli tako ležati s tri slomljene kosti i sa slomljenom lubanjom u loju. Kao u inkubatoru. Tada sam doživio prosvjetljenje, spas. Nije svako zlo za zlo.

Zoja ga upitno pogleda.

— Čitala sam nedavno u novinama da to nije istina. Javio se neki očeviđac, njemački vojnik, koji kaže da su te odmah nakon nesreće odnijeli u vojnu bolnicu, i da te nisu spasili nikakvi divlji Tatari... zamotali u salo, držali tako danima u šatoru, kako ti inače pričaš — reče.

— Možda stvarno i nisu. Ali ja sam se zaista probudio među Tatarima. U šatoru, okružen mirisom sira i mlijeka, zamotan u salo i loj. Vjerovala ti ili ne. Više mi je dosta te priče, nisi prva kojoj objašnjavam. Na nos će mi izići.

— Halucinacija uslijed napuknuća lubanje — reče Zoja zajedljivo.

— Možda... čitav život je halucinacija — doda Beuys sjetno.



Konobar doneše njegovo piće i stavi ga na stol. On pomiješa gin i tonic. Zoja puhne u čaj i otpije prvi gutljaj.

— Da, još uvijek mirišeš na loj — ironično ispali Zoja.

Beuys izvadi kutiju cigareta *Milde Sorte* i pripali. Na dugim, košćatim prstima nosio je teško srebreno prstenje. Zoja je gledala njegove prste kao hipnotizirana, izgledali su sablasno blještavo. On povuče novi dim i zamišljeno pogleda kroz prozor na ulicu.

— Na neka pitanja nikada nećemo dobiti odgovore — reče gotovo rezignirano. — Ipak, bitno je ono u što vjerujemo. Što mi mislimo da je istina.

Zoja je poslušala njegove riječi, a zatim uspe još malo šećera u čaj. Opet promiješa i reče:

— Ah da, kako si to dobro rekao: Na neke stvari nikad nećemo dobiti točne odgovore. Treba se pomiriti s tim. Treba živjeti s tim.

— Eh.

Nešto kasnije, Beuys upita zabrinuto:

— Ali, još uvijek si smrknuta? Shvaćam da si daleko od svoje zemlje... ipak, ovdje ti je dobro, imaš dobrog muža, imaš novaca, uživaš. Tamo gdje mi je dobro, tamo mi je domovina, zar to nije stara narodna uzrečica?

— S te strane imam sreće, ali ponekad... Opet, u pravu si. Uvijek imam love, imam svoju slobodu. Muža punog perja. Uvijek su mi se upucavali muškarci koji imaju novaca. To je moja sudbina, dovoljno je da iziđem iz kuće i eto nekog pernatog mamlaza, hop!

On otpije gutljaj pića.

— Hm... — namršti se i pokuša uhvatiti odbjeglu misao. — Zgodnim ženama uvijek se upucavaju muškarci puni love, lova im daje lažno samopouzdanje. Muškarci koji nemaju love nikom se ne upucavaju. Imaju drugih briga.

— Moguće. Ovo trebam zapisati — otpovrne mu izazovno.

— Novci nemaju mnogo veze sa slobodom. Novac ti daje jednu vrstu slobode, to je sigurno. Ali i siromaštvo ti daje slobodu, drugu vrstu slobode, također.

— Siromaštvo, daleko od mene. Daleko ti kuća — reče Zoja s osmijehom i odmahne rukom kao da tjera uroke.

— Evo, nasmijala si se — reče Joseph Beuys.

— Hvala ti.

— Al' ipak, sloboda siromaha nije ista kao sloboda bogataša.

— Točno.

Nešto kasnije, Zoja pogleda na sat i reče:

— Moram u dućan, kupiti stvari za ručak. Hvala ti na ugodnom društvu, oraspoložio si me, priznajem.

— Što ćeš kuhati?

— Još ne znam točno. Možda juhu, malo mrkvice, poriluka, komad telećeg mesa. Da, mislim bit će juha.



- Hajde, vidimo se.
 — Sad idem. Pozdrav... Ja će platiti — reče Zoja, ustane, obuče kaput i uzme torbicu.

Na odlasku okrene se i usput pogleda Beuysa, kao da još jednom želi provjeriti sablasni sjaj njegove kože, njegovo mrtvačko lice, fantomski stas. Zatim plati oba pića na šanku i izide na ulicu. Opet se nekoliko gostiju okrene za njom, a ona pomisli: lijepa sam, bar to znam. Ono što ona nije znala bilo je da je u njezinoj privlačnosti bilo i nešto brutalno, za nijansu preoštro, skoro vulgarno. Na ulici je dočeka sumorno jesensko vrijeme i sve gušći promet.

2.

Her mama was Mez'can and her daddy was the ace of spades.

(ZZ TOP, *Fandango*)

119

Milanu Markoviću prilikom odlaska u Njemačku pomogao je Boško Surla. Surlin je rodak držao restoran u predgradu Frankfurta. Kod njega je dobio prvi posao, u kuhinji kao pomoćni radnik. Pranje suđa, odnošenje smeća, nabava namirnica, ostali sitni poslovi. Tako je započeo novi život.

Naši su tamo imali sportski klub pa je Marković počeo malo trenirati u slobodno vrijeme. I kod kuće, dolje u domovini, bio je malo u treningu, a ovdje je opet počeo, tek onako, više iz dosade i da održi kondiciju, jer nije znao kako provesti slobodno vrijeme.

Nakon par mjeseci nastupio je na manjem lokalnom turniru, nešto kao ne-slужbenom prvenstvu grada i došao ih je gledati neki njemački trener. Nakon turnira pozvao je Markovića i još nekolicinu na trening u veliki gradski klub, na višu razinu.

Poželio je da nađe djevojku. Imao je dvadeset i tri godine i bilo mu je vrijeme za to. Ali bio je slab u razgovoru sa ženama, uglavnom je čekao da mu one prve priđu, a to se rijetko događalo. Naše cure su odreda bile zauzete, a Njemece nisu ni najmanje marile za Markovića, običnog Balkanca. Pisao je svojima ako je moguće da pronađu dolje neku djevojku i pošalju je k njemu, ali kako nije baš bajno zarađivao od toga nije bilo ništa.

Bez djevojki, ostao mu je samo trening. S novim klubom otišao je na pokrajinsko prvenstvo, ali kao rezerva. Nije ga bilo briga što sjedi na klupi, nije imao velike ambicije u sportskoj karijeri, bilo mu je važno samo da dolazi što redovitije u klub i trenira. To naravno nije bio puni trening jer je morao svakodnevno ići na posao, ali kondicija mu je polako rasla i bio je sve zagrijaniji. Na državnom prvenstvu glavni se borac iz njegove kategorije ozlijedio pa je upao na njegovo mjesto. Izgubio je dvije borbe, doduše prilično tjesno na bobove, ali trener ga je podržao, rekao mu je da mu se sviđa njegov stil i da će



on osobno raditi s njim. Čak ga je sljedećeg mjeseca poslao na pojedinačno prvenstvo Njemačke.

Na pojedinačnom prvenstvu, koje je u stvari važnije od klupske i gdje je skinuvši tri kilograma nastupio u poluteškoj, Markovića je dobro krenulo, dobio je prve dvije borbe. Zatim je trebao ići na državnog prvaka u četvrtfinalu. U tih nekoliko dana mnogo toga mu se promijenilo u životu. Ljudi su počeli pokazivati interes za njegove nastupe. U restoranu je dobio plaćene slobodne dane, svi su ga tapšali po leđima, klub je platio dnevnice i premiju. Pročulo se i u njegovu starom klubu, među našima.

Inače, nitko nije navijao za njega pa se u svim borbama osjećao pomalo napušteno i kao topovsko meso i borio se sam za sebe, tek za svoj groš. U meču protiv prvaka iznenadilo se kad je čuo prvo skandiranje svog imena iz publike, a tribine su bile prilično popunjene. To ga je malo zateklo u borbi i iznenađen, spustio je gard i dobio nekoliko nepotrebnih udaraca po bradi. Međutim, uopće ga nisu boljeli, samo su mu dali novu snagu da se vrati u borbu još žešće. Ipak je na kraju izgubio na bodove.

Čudno, iako je nizao poraze njegov uspjeh bio je sve veći. Ni kriv ni dužan našao se nakratko u centru pažnje. Čak je dao izjavu za sportsku rubriku Frankfurter Allgemeine Zeitunga. Klub mu je ponudio stipendiju. Uskoro mu je trener rekao da ukoliko bi dobio njemačko državljanstvo, mogao bi biti u širem izboru za olimpijsku reprezentaciju.

Predao je papire sa zahtjevom za njemačko državljanstvo. U restoranu je i dalje dobivao plaću, ali praktički radio je duplo manje, odnio bi poštu, pomagao gazdi u narudžbi hrane, nosio gajbe. Imao je novaca kao nikad i bio zbunjem takvim razvojem događaja. Ipak, kupio je novo odijelo, nove cipele i nekoliko košulja.

U klubu je glavna faca bio teškaš i reprezentativac Hannes Swoboda. Dečko je potjecao iz bogate obitelji, na trening je dolazio sportskim automobilom. Imao je stila, pazio je na izgled za razliku od ostalih boksača. Lijepo se oblačio, bio je namirisan i uvijek uredno počešljana. Studirao je psihologiju i bio je pravo čudo među kolegama iz kluba koji su svi odreda bili iz radničkih obitelji, onako manje–više prave sirovine s marginom. Nitko od ostalih nije shvaćao zašto se on uopće bavio boksom, ali svi su morali priznati da je bio dobar, lijepo građen i elegantan tehničar, možda više nalik na baletana nego na boksača, ali ipak vjerojatno najbolji u klubu. Pričalo se da će za velike pare uskoro preći u profesionalce. Jedne ljetne subote pozvao je društvo s treninga na piće, navečer u neki lokal u centru da upoznaju njegovu zaručnicu. Uzbuđen, Marković je požurio kući, osjećajući i dozu treme. Ovo je bila prilika da obuče svoje novo odijelo, ali se i bojao jer će sigurno izgledati demodirano, uz tako elegantnog Swobodu. Istuširao se, obukao najbolju košulju, ulaštio cipele i krenuo u grad tramvajem na dogovorenou mjesto.

Pred lokalom vladala je gužva, nekoliko ljudi stajalo je na pločniku, a među parkiranim automobilima Marković je primjetio Hannesov Porsche.

Mjesto je bilo u modi, piće je bilo skupo i svirao je neki bend. Tu je dolazila ekipa iz njemačkog visokog društva. Uz pratnju nekoliko muzičara nastupala je zgodna pjevačica, Vijetnamka, izbjeglica iz rata, koja je postala hit u gradu. Kada je Marković ušao izvodila je pjesmu »She works hard for the money« Donne Summer.

Hannes je bio pravi mamac za žene. Za njegovim stolom u separeu na fotografijama od blijede kože sjedile su četiri mlade djevojke. Leni Holler, poduzetnica i bankareva kći, ujedno i Hannesova zaručnica. Zatim dvije studentice četvrte godine prava: Rosemarie Schacht i Gerlinde Pfeiffer, te Eva Hagen, apsolventica studija dizajna. Uz njih bila su samo dvojica boksača iz kluba jer ostali još nisu stigli, ili se nisu usudili doći. Pili su sokove: iscijedenu naranču, traubisodu, coca colu, čaj, samo je Hannes pio đumbirovo pivo. Od momaka bili su tu Turčin Merit Ozoglu, velteraš i dobra duša kluba, kao i teškaš Jurgen Hoyes. Hannes ga učitivo predstavlja djevojkama, ali Marković nije dobro čuo sva imena zbog glasne glazbe, jer su baš tad izvodili refren *She works hard for the money, she works hard, she works hard...* Marković pozdravi društvo i sjedne, naruči sok od borovnice.

Slučaj je htio da je za stolom ispaо jednaki broj mladića i djevojki, što je na neki način bilo dobro. Leni, Hannesova zaručnica, bila je plavuša, Gerlinde i Rosemarie crnke, a Eva Hagen smeđa. Slučaj je također htio da Marković sjedne pored Eve.

Bend na pozornici započne neku stvar od Diane Ross. Konobar donese piće. Eva Hagen se nagne prema Markoviću i reče: Ova pjevačica ima zaista ugoden glas.

— Da — reče Marković.

— Koja je ovo pjesma? Čekaj... ovo je *It's My Turn...* Znaš li tu stvar? — nastavi Eva Hagen.

— Ne znam — prizna Marković. — To jest, mislim da sam je već čuo na radiju nekoliko puta, ali nisam znao da se tako zove — pridoda kao da se opravdava zbog neupućenosti.

— Moje ime je Eva — reče Eva Hagen.

— Ja sam Milan.

— A inače, zovu me Zazi — reče Eva Hagen.

— Ah — otpovrne Marković. Imao je tremu i zato je bio suzdržan, ošamućen njezinom blizinom, baršunastom mekoćom njezine kože na podlaktici, nježnom ljepotom šake s koketno uzdignutim malim prstom, dok je prema mekim usnama i bijelim zubima prinosila šalicu s crnim cejlonskim čajem.

A ionako nije bio siguran u svoj njemački, naučen u kuhinji gastarabajterskog restorana, pa se bojao da nešto ne provali gramatički neispravno i sve



pokvari. Odgovarao joj je kratkim, prostim rečenicama, ponekad samo sa »da«, ili »ne«.

Eva Hagen, ili Zazi, imala je plavozelene oči, ali to Marković nije mogao vidjeti u tami separea. Jedino što je uspio vidjeti bio je bljesak njezinih irisa koji su zračili čudnom, pomalo hladnom ljepotom. Kad je vijetnamsko američko njemački bend zasvirao *Upside down* od Diane Ross, Zazi povede Markovića na plesni podij. On je dotad pokušao plesati samo dvaput ili triput u životu, ali ona ga je brzo odvela do podija tako da ga trema nije sasvim paralizirala.

Upside down

Boy, you turn me

Inside out

And round and round.

Nakon nekoliko medvjedih, boksačkih pokreta, počeo je hvatati takt i okretati svoju partnericu u sve bržem ritmu, osjećati njezino tijelo uz svoje, a onda kad je pjesma završila, Zazi ga je već pomalo znojna izvela vani na terasu. S terase se kroz tamne siluete krošnji mogla nazrijeti svjetlucava površina Majne. Na mutnom noćnom nebu vidjela se tek jedna slabašna zvijezda. Stajali su jedno uz drugo naslonjeni na željeznu ogradu, Marković, do jučer obični perač posuda i siromašni gastajbajter, a večeras uspješni sportaš pred kojim je perspektivna karijera i Eva Hagen, Zazi, dvadesetogodišnja buduća dizajnerica. Udahnuli su svježi noćni zrak i izmijenili brojeve telefona. Sve se na prvi pogled činilo jednostavno.



Rosie Kugli

Doktorica

123

Nije voljela odlaske liječnicima, grozila se bolnica, zagušljivog mirisa bolesti i umiranja. Privatna ordinacija bila je svakako prihvatljivije rješenje.

Kolko para tolko muzike — to je već znala. Platinasta kartica briše neugodne crtice, vlažnih i pljesnivih bolničkih zidova, namrgodenog osoblja, ispranih plahti punih izblijedjelih mrlja.

Ušla je u ultramodernu, veliku i ugodnu ordinaciju. Nije bilo loše. Tiha i opuštajuća muzika dopirala je iz skrivenog zvučnika, na malom stoliću gorjеле su mirisne svjeće, ugodni polumrak i rashlađeni zeleni čaj kojim ju je ponudila ljubazna sestra. Kao da je kročila u wellness centar, a ne kod ginekologa.

Mlađahna sestra je uzela podatke i Adela utone u ugodnu fotelju. Nije osjećala nikakav strah. Ovo je samo običan pregled, doktorica je divna, provjrena. Svi su o njoj imali samo riječi hvale. Dohvati letak sa malog stolića i ... šok prepoznavanje prođe njenim tijelom. Sa letka su je gledale iste one oči koje je sve ove godine neumorno prizivala, sanjala...

Njen prvi impuls bio je da pobegne, nestane. Kako da se suoči s pomisliti da bi to mogla biti ona?

— Samo mirno, samo mirno — govorila je sama sebi.

— Sve je u redu, ništa dramatično nije se dogodilo. To je samo moja izmisljotina, uobrazilja, čista glupost! Tko bi se još mogao sjetiti tih očiju, ta bilo je to prije skoro... — ne, nije mogla izračunati. Slika koja je blijedila u sjećanju nikad nije posve izblijedjela.

— Jeste li dobro? — brižnim glasom upitala ju je medicinska sestra.

— Da, naravno! Sve je u redu — prisilila se da joj glas ne drhti, no uzalud.

Nije bilo u redu, ništa nije bilo u redu! I sama pomisao da će uskoro raširiti noge i...



Duboko u njoj, poput struna violončela odjekivalo je udaljeno, ali nepogrešivo upozorenje.

* * *

— Oprostite nije mi dobro, moram ići! — predomisli se i brzo digne sa stolice. Hitrim, ali nesigurnim koracima krene do vrata. Tlo pod njenim nogama zaljuljalo se. Imala je osjećaj kao da će se srušiti. Sestra je zabrinuto pogleda.

— Ne možete ići, sjednite, sjednite! Donijet će vam vode — mlada sestra uhvati je pod ruku i posjedne natrag u fotelju. Brižno se nagne nad nju.

— Da zovemo doktoricu? — upita Adelu.

— Ne, zaista nije potrebno... — samo je željela nestati.

Vrata ordinacije otvorila su se i Adela začuje korake. Od silnog uzbuđenja zatvori oči. U glavi joj bjesni oluja, ima osjećaj da će joj srce iskočiti iz grudnog koša.

— Dobar dan, gospođo Vitić. Ja sam doktorica Breitenfeld. Drago mi je! — uhvati je za nadlakticu.

Adela se koči od snažnog osjećaja iznenadenja. Zaista, ni u snu nije očekivala ovu ženu, ali prekasno. Više nije bilo povratka. Bila je uhvaćena i zna da je samo još nekoliko koraka dijeli od...

Doktorica Breitenfeld polako spusti ruku s njene nadlaktice, ali nije skidala oči s nje. Stajale su tako, trenutak predugo, vezane silinom osjećaja.

* * *

— Skinite se i opustite — ruke su joj drhtale dok je skidala slojeve odjeće. Željela je ono o čemu je oduvijek sanjala, a nikad nije osjetila, nije se usudila potražiti. A sada, odjednom kao da nije sigurna. Boji se.

Ne zna što da misli, kako da se ponaša. Sve ovo bilo je previše za nju. Uvjek je imala stvari pod kontrolom i nije se snalazila u ovoj situaciji.

Duboko diše, pokušava se smiriti, ali ne može, naravno da ne može. Slike iz nekog drugog vremena, mutno prisjećanje, vraća se poput bumeranga.

— Je l' sve u redu? — čuje glas. Bogat, grleni glas vraća je u stvarnost.

— Da, da. Naravno — procijedi. Nesigurno korakne prema sredini prostorije. Doktorica je gleda i smiješka se, dok pažljivo promatra svoj »pljen«.

* * *

Ginekološki stol, čeka je, baš kao i doktoričini prsti koji će uskoro prodrijeti u nju. Svilenaste dlačice na tijelu, naježe se.

— Dodite, sjednite — pogleda je preko naočala od kornjačevine.

— To je njezino lice, to je lice koje me proganja — pomisli užasnuto.



— Moram uzeti vaše podatke. Dakle godište...

Spremno je unosila u kompjutor, dosadne podatke o rođenju, posljednjoj menstruaciji, učestalosti seksualnih odnosa.

— Postoji li neki posebni razlog vašeg dolaska? — pita je smirenio, a ona se opet uzvrpolji.

— Da, naime ja... bojam se da imam problem, ne mogu... jednostavno ne mogu osjetiti... doživjeti vrhunac... — osjeća se kao balavica, sram ju je dok izgovara kako je muž ne zadovoljava? Teško je pričati o tome kako ne nalazi zadovoljenje među plahtama, kako su joj odbojni njegovi dodiri...

Doktorica se pravi kao da ne primjećuje Adelino zamuckivanje, crvenilo koje je oblijeva, glas koji podrhtava.

— Ništa ne brinite, samo se prepustite, uskoro ćemo otkriti u čemu je tajna. Znate razlozi mogu biti mnogi od... — mirno je krenula objasnjavati uzroke, ali Adela ne sluša. Sigurna je da će ona pronaći put, otkriti razlog. Kao omađijana gledala je njene kristalno plave oči, oči koje mogu proniknuti skrivenu tajnu. Zjenice su se širile i sužavale, ovisno o tome kako je padala svijetlost i kako je držala glavu. Mora da je već koristila botoks, jer lice joj je bilo zaglađeno, bez ijedne, jedine bore. Imala je prekrasne ruke, duge i prekrasno oblikovane prste. Nokti su joj bili kratko odrezani, premazani bezbojnim lakom. Nije nosila prstenje, zapravo osim malih bisernih naušnica nije imala nikakav nakit. Duga plava kosa bila je začešljana u strogu punđu, a ispod bijele kute, skrivale su se raskošne obline. Bila je svjesna svoje ženstvenosti, kao i besprijeckornog izgleda. Doktorica Breitenfeld bila je utjelovljenje ženstvenosti. Savršena!

— Onda, slažete li se? — pitala ju je već treći put.

— Adela draga, muči li vas nešto? — pogleda je zabrinuto.

— Ne, nije ništa... ništa — Adela pocrveni i spusti glavu. Bilo joj je neugodno. Kako da kaže da nije u redu, jer zaokuplja joj misli. Njoj, Adeli Vitić, udanoj i uspješnoj poslovnoj ženi! Samo, zašto se ponaša tako nezrelo?

— No dobro, ostavimo to za neki drugi put. Sad ću vas pregledati, bez briže ništa neće boljeti. Pa znate već, vjerojatno vam nije prvi put? — u njenom pitanju bilo je neke pritajene dvosmislenosti. Kao da ju je izazivala. Ili si Adela možda umišlja?

— Legnite tako... još se malo približite k meni... evo ovako... još malo raširite noge...

* * *

Adela je legla na stolicu, otvara noge i čvrsto zatvara oči. I dalje drhti, ali ne zbog straha, već zbog snažnog osjećanja prisutnosti doktorice Breitenfeld. Još je nije dodirnula, ali ona osjeća njenu blizinu, više nego blizinu ijedne osobe prije nje.

Njena čula izoštrena su, jer oči su joj i dalje zatvorene. Čuje kako doktorica privlači stolac bliže njoj i nehajno joj razmiče noge. Ima osjećaj da će se ugušiti, u glavi joj tuče, osjeća vrelinu među nogama. Želi biti odvojena od svega što se događa, jer ovo je samo rutinski pregled, ali ne može se oslobođiti snažnog podrhtavanja. Srce joj lupa jer osjeća kako joj je tijelo izloženo pogledu i njenim dodirima. Osjeća prste, te divne, duge prste, koji stišću i razdvajaju svilenastu mekoću, prste koji prodiru sve dublje, koji klize i nestaju u njoj. Adela je već izgrizla unutrašnjost usnice.

— Ovo će možda malo zaboljeti — kao u nekoj izmaglici čuje njene riječi, taj dubok, grlen glas i osjeća prazninu u sebi.

Dobro zna što slijedi. Zvuk metala samo potvrđuje njene slutnje. Osjeća hladnoću koju prodire u nju i opet je čarobno ispunjena. Skoro je zajauknula od snažnog uzbudjenja. Oči su joj i dalje čvrsto zatvorene, osjeća pritisak i...

* * *

126

Glas medicinske sestre prekida čaroliju. Ona nešto priča, dodaje instrumente. Čuje se zvečkanje instrumenata i vrata koja se zatvaraju. Adela otvara oči i ponovno je zabljesne sjaj plavog akvamarina.

— Doktorice — glas joj je bio dalek i stran.

— Doktorice — zavapi ona, gotovo moleći.

— Još nismo završile s pregledom — čuje grlen glas i osjeća kako joj vlaga polako curi niz butinu, tamo gdje još uvijek pulsira. I doktorica prilazi. Nježno i polagano nastavi dodirivati majušno mjesto, skriveno, ali izloženo. Polagani pokreti, jedva osjetni, ali izluđuju je. Adela širi koljena i zatiče sebe kako se pomiče, podiže zdjelicu prema njoj.

— Ovo ne боли? — pita je brižno, ali Adela zna da je to samo igra.

Nije imala snage odgovoriti. Umjesto toga glasno zajeca. Osjeća vješte prste doktorice Breitenfeld. Sada se kreću malo brže i onda još i brže...

Osjetila je beskrajjan užitak jer prsti u njoj imali su čvrstoću koju penis njenog muža nije imao. Prsti u njoj ne miruju, pronalaze točku, skrivenu točku užitka koje nitko, osim nje same, još nije otkrio. Adela osjeća da bi mogla vriskati od sreće, od siline užitka od onog što je tako očajnički, sve ove godine željela pronaći, iskušati.

— Dobro, dobro... za sada je sve u redu... — plima uzbudjenja širi se njenim tijelom, ona osjeća kapljे znoja koje vlaže tijelo, dok se prsti pokreću i vrte u njoj sve snažnije. Ne može više prigušiti krikove, stenje sve jače, osjeća da je na rubu dok joj se tijelo grči, sve jače i snažnije.

— Ne nalazim da je problem u vama — šapće tiho, neusiljeno, nježno.

Adeline oči širom su otvorene, obnevidjeli od užitka, dok se gubi u valovima esktaze, novoprobuđenih osjećaja, toliko udaljenih od osjećaja koje je poznavala.



* * *

Čuje kako se vrata otvaraju i sestra ponovno ulazi u ordinaciju, ali ne može se smiriti, tijelo joj se i dalje trza, guši se u kratkim, ali snažnim jecajima.

— To bi bilo sve za danas... ne, više ništa ne trebam. Možete ići — kao u nekoj izmaglici čula je glas doktorice Breitenfeld. Bio je to glas koji ne trpi suprostavljanje.

— Vidimo se sutra. Ja će ispratiti pacijentnicu.

Vrata se zatvaraju i divne oči ponovno se naginju nad Adelu. Gledaju se, a tišinu narušuju jednino Adelini duboki udisaji. Odjednom ne zna što bi rekla, jer kako se ponaša u ovakvim situacijama? Još uvijek leži na ginekološkom stolu, u onoj glupoj pozici, s nogama dignutim u zrak i nema snage pomaknuti se.

Breitenfeldica se još više naginje nad nju i Adela osjeća prste koje joj miluju lice. Nježno briše znoj s njenog lica i lagano prstima prelazi preko lica, zaustavlja na njenim žarkocrvenim ustima. Vrhom svog kažiprsta doteče njene usne i prolazi po njima. U sljedećem trenutku uzima Adeline prste i stavlja ih u usta, siše ih nježno od korijena prsta do vrha nokta.

— Morat će napraviti još neke pretrage, ako se slažete. Do sada nisam pronašla ništa što bi ukazivalo na da je problem u vama... Šapće joj na uho. Na ovaj jasni i nesumljiv nagovještaj, ona zadržava dah, ali ne kaže ništa. Prepušta se dodirima.

Spretnim prstima doktorica otkopča dugme na Adelinom ogrtaču i oči joj bljesnu od iznenadenja, nenadane radosti.

— Morat ćemo prekontrolirati i grudi, te prekrasne grudi — guši se od želje dok šapuće riječi od kojih se Adeli vrti u glavi.

Doktorica nastavlja svoju igru, ne staje. Suzdržava se od vlastitog užitka, ali isovremeno uživa. Besramno uživa. Za nju nema većeg uzbudjenja od inicijacije neiskusne žene.

Prstima kruži oko njenih grudi i kruži oko njih, vješto izbjegavajući da ne dodirne bradavice koje postaju sve napetije. Tvrde su i bolne, ali ne staje. I dalje kruži polako oko svake izazivajući ih nježno... one se ukrućuju. Postaju tvrde i tako zašiljene vire uspravno poput dva tvrda vrška. Adela se guši u jecajima, slini koja joj se slijeva niz grlo. Doktorica Breitenfeld spušta se i usnama ljubi zašiljene bradavice, polako, vrlo polako, grickajući ih nježno, usisavajući ih u sebe. Uvlačila ih je, sisala, sve dok nisu postale nadražene i vruće.

— Spustite se, spusti dolje — dahće Adela. Izluđena je od želje za novootkrivenim zadovoljstvima koje poput užarenih spirala prže njeno tijelo. Širila je noge i dalje ležeći u nezgodnoj pozici, čekajući da dugi i vješti doktoričini prsti ponovno kliznu niz prekrasne bijele slabine i bedra, od vrha nožnog prsta pa do čarobnog trokutića gustih, kestenjastih dlaka.



Adela osjeća kako se doktorica približila i sagnula. Blizu je, tako je blizu... Osjeća njen dah i srsni prolaze po čitavom tijelu. Stidne dlačice svilenaste i meke, nakostriješe se.

— Da vidimo ... — stručnim i iskusnim okom primijeti nabrekli klitoris, sjaj vlažnih usmina koje su pulsirale.

Svaki put kad bi doktorica dotakla to malo, čarobno mjesto, Adela bi se trznula, jer dražila ju je, vješto, poput žene koja zna što radi. Pržila je vatrenim plamićima jezika, lizala slasno, poput sladoleda. Besramno se igrala, ispivala njen strpljenje, granicu izdržljivosti. Zaustavlja se, dražila do bola. Nije se obazirala na Adeline sve glasnije krikove. Zna da je njen glas, glas užitka, kao što zna da će se na kraju predati, potpuno predati sili koja vlada njome, u slasnoj očaravajućoj izmaglici, jašuci na valovima zadovoljstva. Rukama pričiće usta kako bi zadržala snažan krik koji trga njen tijelo i ostavlja je bez daha. Zvijezde su eksplodirale, duboko u njoj, u onom tajnom i nepoznatom mjestu, koje od ovog trenutka više nije bilo nepoznanica.

128

Nije znala koliko je vremena prošlo. U laganoj omaglici shvaća da je to početak novog poglavlja... poglavlja potpuno stranog njenom dosadašnjem poimanju užitka.



Žarko Paić

Kako zazidati prazninu: Apokalipsa – melankolija – arhiv u djelu W. G. Sebalda

Filipu Davidu

129

1. Na obalama vremena

U tekstu W. G. Sebalda *Austerlitz*, hibridnoj formi refleksivne proze, eseja i putopisa, glavni problem svodi se na nemogućnost identiteta ekscentrične figure Jacquesa Austerlitza. Subjekt ne može odgovoriti na pitanje o tome »tko« jest i u čemu se prepoznaće njegova razlika spram Drugih bez mahnitoga traganja za svjedočanstvom arhiva. Sve mora biti katalogizirano i klasificirano. Samo ono što je uređeno i posloženo u sustav iracionalne racionalnosti dokumenta omogućuje govor o »Ja«. U djelu kasnoga Foucaulta o tehnologiji i hermeneutici sebstva pokazuje se zapravo da se povijest tog ključnoga pojma novovjekovnoga zapadnjačkoga mišljenja ne može izolirati od struktura moći/znanja. Subjekt se mora objektivirati. To se zbiva u onome što čini unutar-nju strukturu modernosti uopće. Radi se, naravno, o kontroli nad prirodom »stvari«. U nju ulazi sama priroda kao objekt te strukture društva i kulture kao druga priroda čovjeka. Otuda se subjekt u doba moderne pojavljuje trans-continentalno–empirijskim dvojnikom. Ali dvojnost se pronalazi u dispozitivu znanja o svijetu. Stroga kontrola prostora–vremena povijesti omogućuje tek pregled nad stanjem dokumenata. Nije, dakle, kontrola vezana samo uz »sa-dašnjost«. Štoviše, ona se proteže u »prošlost« i »budućnost«.¹ U distopijskome modelu razmještenoga prostora, gdje umjesto linija progresa vladaju povratne sprege reverzibilnosti u mreži »kraja povijesti«, pitanje vremena postaje stoga temeljno ontološko–egzistencijalno pitanje. Što je uopće još vrijeme u stanju

1 Michel Foucault, *The Hermeneutics of Subject: Lectures at College de France 1981–1982*. Palgrave MacMillan, New York, 2005.

između dviju nepouzdanih obala (utopije–distopije), kao u slici Marc-a Chagalla, *Vrijeme je rijeka bez obala?* Usput, vrijeme na paradigmatskoj slici moderne umjetnosti Paula Kleea *Angelus Novus* simbolički je predstavljeno plavim anđelom. Walter Benjamin ga naziva *anđelom povijesti*. Azurno plava boja čistoće bestjelesnosti postaje bojom prijetećega uništenja svijeta. U *Austerlitzu* Sebald radikalno dovodi razumijevanje vremena do nemogućnosti smislene artikulacije:

»Što bi, međutim, onda, tako gledano, bile obale vremena? Koja bi bila njegova specifična svojstva...? Na koji se način razlikuju stvari uronjene u vrijeme od onih njime nikada dodirnutih? ...Zbog čega vrijeme na jednom mjestu vječno stoji, a na drugom huj i juri? ...Zar ne bismo mogli reći, kazao je Austerlitz, da je vrijeme tijekom stoljeća i tisućljeća samo postalo nesinkronim? ... Mrtvi su izvan vremena, kao i umirući i mnogi bolesnici koji leže kod kuće ili u bolnicama. I ne samo oni: dovoljna je već neka količina osobne nesreće da bi nas odsjekla od svake prošlosti i budućnosti. ... Sat mi se uvijek činio smiješnim, kao nešto iz temelja lažno, možda zato što sam se, zbog meni samomu nikada razumljivoga unutarnjeg nagona, uvijek odupirao moći vremena i isključio se iz tzv. suvremenog događanja u nadi, kako danas mislim, kazao je Austerlitz, da vrijeme ne prolazi, da nije prošlo, da se mogu vratiti iza njega, da je tamo sve kao prije ili, točnije rečeno, da svi trenuci u vremenu postoje istodobno, odnosno da ništa od onoga što pripovijeda povijest nije zbiljsko, da se događaji još uopće nisu dogodili, već se događaju tek u onom trenutku kada na njih mislimo, što naravno, s druge strane otvara beznadnu perspektivu vječnog jada i muke koji nikada ne idu kraju.«²

U Sebaldovim tekstovima pitanje vremena odnosi se na iskustvo subjekta u stanju–između prošlosti koja traje i budućnosti koja se pojavljuje u znaku entropije, neizvjesnosti i distopije. Jacques Austerlitz stoga savršeno utjelovljuje figuru tog stanja–između u modernome iskustvu vremena dugoga trajanja (*long durée*), kako ga određuje Bergson. Modernost se stabilizira u ideji napretka. Nigdje nije toliko razvidno što to stvarno znači koliko u tehničkim znanostima, arhitekturi kao mreži industrijskih postrojenja i estetskih objekata (kolodvori, knjižnice, muzeji, trgovci, mape gradova) i dispozitivima moći/znanja. Moderni subjekt nužno poprima oznake putnika kroz vrijeme. Ako postoje dvije povijesti, ona »velikih događaja« ekonomije–politike i ona »malih stvari« kulture svakodnevice, onda postoje sukladno tome i dva vremena koja se međusobno stapanju. To su vrijeme totalne moći tehnike i vrijeme nakon katastrofe. U proznome mozaiku fragmentiranih pripovijesti *Saturnovi prsteni* Sebald je dvojnost povijesti i vremena na tragovima Borgesove povijesti vječnosti pretopio u zlatnu prašinu iščezenju. Sve se stoga dokumentira analognom fotografijom (muzeji, arhivi, knjižnice). Nakon holokausta i 2. svjetskoga rata utopija bezuvjetnoga napretka postaje upitnom. Linearnost povijesti za Sebalda postaje »znanost melankolije«, kako to određuje Adorno u *Minima*

² W. G. Sebald, *Austerlitz*, s njemačkoga preveo Andy Jelčić, Vuković & Runjić, Zagreb, 2006., str. 109, 110, 111.

*Moralia.*³ Nadomještanje ubrzanja vremena zahtjevom za radom sjećanja, da-kako, mora imati posrednika između brzine i privida sporosti. Čemu uopće služi izum moderne fotografije ako ne ovome stanju–između iščeznuća i očuvanja traga u vremenu. Negacija napretka i svijest o diskontinuitetu međusobno su povezani idejom »prirodne povijesti vremena«. Budućnost koja proizlazi iz same biti tehno–znanstvene produkcije bitka kao »života« u formi umjetne konstrukcije više se ne određuje zaustavljanjem vremena u stabilnosti arhiva i muzeja, u konstrukciji fiksнoga grada i njegovih spomenika. Kada budućnost postaje analitičkom konstrukcijom bez povijesti dovršena je tehnička avantura modernoga doba.

Digitalna estetika više ne oponaša i predstavlja »realnost«. Ona konstruira virtualne svjetove. Umjesto fotografije kao svjedočenja vremena sada digitalna estetika operira s fluidnim ne–mjestima i distopijskom mrežom događaja. Datoteke kao baza podataka i informacijski kod nadomještaju živo vrijeme prošlosti.⁴ Posljedice su toga da stanje–između, kako to kaže pripovjedač u *Austerlitzu*, označava *zazidavanje praznine*. Nesuvremeni suvremenik Sebalдовih tekstova upravo stoga čini suprotno od onoga što Boris Groys tvrdi da je jedino preostali zadatak suvremene umjetnosti — dokumentacije događaja.⁵ On ne dokumentira događaje. Spašavajući vrijeme od »digitalnoga zaborava« time što pripovijeda o razorenome subjektu bez identiteta, pripovjedač čuva tragove povijesti. Žrtva je ujedno dvostruka. To je subjekt kao žrtva njemačke povijesti, koja je holokaustom razorila ideju utopije i progresu modernosti. Ali žrtva je i u tome što je identitet nacije–države postao tamnim mjestom zavjere šutnje o posljedicama zračnoga terora nad gradovima Njemačke poput Hamburga i Dresdена. Prethodnik W. G. Sebalda u takvome shvaćanju povijesti i književnosti jest danas već zaboravljeni njemački književnik Hans Erich Nossack. Njegov roman o savezničkome bombardiranju Hamburga u 2. svjetskome ratu predstavlja savršenu čistoću ideje o katastrofi povijesti koja sjedinjuje prirodu i povijest, a ima kozmologische izvore u mitskoj svijesti o neljudskome kao začetku nastanka Zemlje i čovjeka.⁶

3 Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1969.

4 Žarko Paić, »Tehnosfera: Estetski kôd komunikacije«, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 571–608.

5 Boris Groys, *Topologie der Kunst*, C. H. Hanser, München, 2003.

6 Hans Erich Nossack, *THE END: Hamburg 1943*. University of Chicago Press, Chicago, 2004. Vidi uvodni tekst Joela Ageeja u kojem plastično razrađuje unutarnji odnos između Nossacka i Sebalda u ideji da zračni napadi na gradove u Njemačkoj ostaju u sjeni holokausta i nacističke krivnje za zločine II.svjetskoga rata. U poemu W. G. Sebalda, *Prema prirodi: Elementarna poema* (Vuković & Runjić, Zagreb, 2013., s njemačkoga preveo Andy Jelčić), ta se postavka dovodi do estetskoga katastrofizma. No, ono što ima posebnu težinu u post-apokaliptičkoj njemačkoj književnosti jest nešto s onu stranu etičkoga problema govora o žrtvi. Holokaust, naime, nije prirodno-tehnička katastrofa niti »Unfall« povijesti unatoč tome što genocid nad Židovima ima neprekinutu povijest od Egiptana, Rimljana do srednjovjekovnih pogroma u Europi sve do *Auschwitz*. To je radikalalan i totalan događaj zla kao »kraj povijesti«. Sebald u romanu *Austerlitz* pokazuje da se trauma ne može prevladati racionalnim niti iracionalnim

Dokumenti u arhivima iz prošlosti prepostavlju riječku sjećanja. Tome usuprot, datoteke digitalnoga doba počivaju na mreži kontroliranoga pamćenja. Posrijedi je odnos između biosfere i tehnosfere. Ono živo i umjetno omogućeni su tek dijalogom i diskursom mediosfere. Razlikovne crte sjećanja i pamćenja određuju ontologiju razliku rane i kasne moderne. U prvom slučaju suočeni smo s politikom nesvjesnoga (Freud), a u drugome s jezikom simboličke mreže događaja kao arhiva subjekta (Lacan). Sjećanje prepostavlja slobodu asocijacija o nepoznatome području povijesti, a pamćenje kontrolu nad medijalnošću povijesti. Rezultat je ovoga drugoga sve veća važnost arhiva (pamćenja) u društвima kontrole. Sada, naime, trauma više ne proizlazi iz neposrednoga iskustva patnje. Ona se prenosi u kulturu digitalnoga zaborava kao informacija »o« traumatskoj prošlosti bez izravnoga odnosa s ovime »sada« i »ovdje«.⁷ U mreži samoga teksta, koje Sebald ispisuje kao iskustvo melankolije, egzila i traume suvremenoga raskorijenjenoga subjekta, dolazi do ispreplitanja minulih vremena. Ali ono što se ovdje pokazuje izazovom jest nešto posve drukčije od uobičajenih tumačenja Sebaldova razumijevanja vremena na tragu mišljenja Waltera Benjamina. Umjesto razlike između povijesnoga i mesijanskoga vremena, vremena žrtve i vremena konačnoga ispunjenja smisla egzistencije čovjeka u svijetu, kako ga Benjamin određuje u *Povijesno-filozofiskim tezama*, pokušajmo se kretati drugim putem.⁸ Pokušajmo, dakle, dovesti u vezu Sebaldovo shvaćanje odnosa tehnosfere i digitalnoga zaborava iz same biti estetskoga kôda komunikacije kako je to učinio Heidegger krajem 1930-ih godina. U predavanjima koja pripadaju okretu (*die Kehre*) iz mišljenja ontologiske razlike spram bitkovno-povijesnoga mišljenja događaja (*Ereignis*), bit tehnike kao postava (*Gestell*) odnosi se na silu, moć i vladavinu zapadnjačke povijesti.⁹

Linearost povijesti i hijerarhija bića čine temeljnu strukturu metafizičkoga mišljenja. Događaj čudovišnoga ulaska umjetnoga života u svijet pripada biti metafizičkoga načina razumijevanja svijeta. Heidegger bit tehnike im-

postupcima osvješćivanja događaja nakon dubokoga potiskivanja u tamno nesvjesno. Svjedočenje se odgada, paradoksalno, upravo nasiljem samoga govora o traumi. U traganju za sudbinom majke u konclogoru Thereseinstadt i sudbini oca u Parizu za vrijeme nacističkih hajki na Židove, glavni lik romana traga za svojim vlastitim tragovima nemogućnosti identiteta u vremenu. Katastrofa se ne »događa«. Ona ima svoju prirodnu povijest uništenja svih tragova ljudskoga u povijesti. Nasuprot tome, događaj koji obilježava ono ljudsko istinski je apokaliptičan, jer se u njemu događa istodobno nestanak staroga svijeta i razotkrivanje novoga. Stanje – između određuje prazninu bez kraja, ono što traje u vremenu raspada svjetova i nastanka druge povijesti bez čovjeka kao svjedoka.

- 7 Jacques Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Galilée, Pariz, 1996.
- 8 Walter Benjamin, *Novi Andeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008. Izabrala i s njemačkoga prevela Snješka Knežević, str. 113–124. Vidi o tome: Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford — California, 1999., str. 138–159. i Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973., str. 128–166.
- 9 Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1997., str. 16–17.

nuje postavom i uspostavljeniču, djelovanjem mašinerije (*machenschaft*). Iz biti tehnike sve ono što pripada djelovanju čovjeka unutar prirode i ljudskoga svijeta mora se pojaviti iz temelja promijenjeno u odnosu na prethodno razumijevanje svijeta samoga. Nestanak istine u korist estetskih djela tehnosfere umjetnost dovodi do vlastita kraja. Umjetnost s onu stranu »umjetnosti« pripada stoga medijsnosti događaja, čija je »bit« u tehničkoj konstrukciji svijeta kao: (1) *dinamičkome* što se odnosi na ozbiljenje snage; (2) *totalnome* koje se odnosi na načelo moći tako da ništa izvan toga okružja djelovanja više ne može imati svoju nevinost i ne može se smatrati »zbiljskim«; (3) »*imperialnome*« koje proizlazi iz zapovjednoga karaktera moći i potire bilo kakvu mogućnost iznimke i slučaja u vlastitome okružju; (4) *racionalnome* u kojem djeluje moć računarnoga mišljenja; (5) »*planetarnome*« u kojem se pokazuje da moć više nije samo »totalna« i usmjerena na jednu državu i jedan narod, nego svoje granice ima tek u granicama nastanjene zemaljske kugle poput atmosfere i stratosfere, što znači da se planet u cjelini odnosa i slika moći osvaja u »prodoru« i tako neutralizira moguće planetarne protivnike.¹⁰ Sve izrečeno pogda »bit« modernoga doba u njegovoј ranoj i kasnoj fazi razvitka. Volja za oblikovanjem svijeta kao totalnoga pogona tehnike ne ostavlja više nikakve tragove osim »prirodne povijesti razaranja« tog istoga svijeta. Priroda i neljudsko u njemu nadilaze granice ljudske povijesti.

U transkriptu razgovora za jednu nizozemsку televiziju, emitiranom 12. srpnja 1998. Max (Gottfried Winfried) Sebald izrekao je sljedeće postavke:

- prošlost je prtljaga koju uvijek nosimo sa sobom, pa ono što je otuda nužno jest znati povezati u smisleni sklop silnice energija koje struje iz prošlosti;
- modernost kraja 18. i kraja 19. stoljeća te početka 20. stoljeća određuje naš »kraj povijesti«, a nije rezultat prekida u samoj strukturi povijesnoga vremena, već se odvija kao ireverzibilno–reverzibilni događaj;
- prisutnost prošlosti u sadašnjosti ima u sebi uvijek nešto ambivalentno: ono s jedne strane snažno prisiljava na odluke u sadašnjosti, ali istovremeno oslobađa od sadašnjih problema;
- prošlost nas, dakle, oslobađa od tiranije aktualnosti;
- nikakva nostalgija ne proizlazi iz takvog razumijevanja povijesti, već jedino nužnost kritičke historiografije, kao što Sebaldova književnost nije bijeg iz tzv. realnosti;
- fotografija predstavlja paradigmu modernosti, a sveza slike i jezika, fotografije i teksta, čuva estetski smisao povijesti čak i u suočenju s dijaboličkim zlom poput destrukcije ljudskoga svijeta slobode i humanosti u nacističkome holokaustu nad Židovima;

10 Martin Heidegger, isto, str. 18.



- spašavanje sjećanja od »selektivnoga pamćenja«, međutim, nije spašavanje prošlosti od zaborava, nego spašavanje otvorenosti nadolazeće budućnosti od svodenja na nematerijalnost i umjetnu konstrukciju svijeta kao matrice i aparata bez ljudskosti;
- paradoks je u tome što vrijeme bez svoje iskonske dimenzije ne-određenosti i iskustva smrti postaje tehničkim vremenom »zazidavanja praznine«, čistim ništavilom tehničkoga sklopa.¹¹

Sebaldovo *estetsko mišljenje povijesti* duboko struji kroz traumatsku jezgru moderne. Za razliku od mnogih drugih suvremenika književnosti kao svjести o nedovršenoj »povijesti bešača«, u njegovim se romanima–esejima¹² s visokom razinom poetizacije teksta uvijek kreće od već opstojećega traga prisutnosti u vremenu. Pjesak vremena ostavlja svoje znakove. Vidljivi su posvuda u tragovima materijalne prisutnosti prošlosti. Budući da je ljudska povijest samo dodatak prirodnog povijesti slijeda jedne kozmičke apokalipse, jasno je da spašavanje tragova prošlosti od suvremenika digitalnoga zaborava iziskuje tragača za vlastitim »korijenima« individualne i kolektivne traume. Prva pretpostavka ovoga radikalnoga obrata dogme o vladavini čovjeka pritom postaje nešto naizgled čudovišno. Za Sebalda se povijest zaustavila ondje gdje je bio i njezin vrhunac u ideji i zbilji. Modernost nije tek društveni događaj nastanka kapitalizma. Riječ je, štoviše, o kraju povijesti. Presudni događaj u tom sklopu nadilazi bilo kakve racionalno–iracionalne modele mišljenja. Povijest završava prirodnom katastrofom kada društveni stroj napretka više nema pogonskoga goriva za dalje.

11 W. G. Sebald, »Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald«, u: Scott Denham i Mark McCulloch (ur.), *W. G. Sebald: History — Memory — Trauma*, Walter de Gruyter, Berlin — New York, 2006. str. 21–29.

12 Formalno određenje »vrste« književnoga djela u W. G. Sebalda uglavnom se opisuje kao postmoderna inačica hibridnosti. Riječ je o distopiskoj formi diskursa. U njemu dolazi do susreta mješavine raznolikih disciplina od historiografije, arheologije, antropologije, filozofije prirode i filozofije duha, teorije kompleksnosti i determinističkoga kaosa. Tako se stvara slika svijeta univerzalnoga znanja bez vrhovnoga referenta. Zbog toga je Sebald, za razliku od postmodernističke ironije i citatne eklektičnosti, nesvodljiv autor koji spaja iskustva njemačkoga ekspresionizma i narativnoga enciklopedizma Jorgea Luisa Borgesa. Dokumentarnost nije u funkciji fantastike, dakle, onoga što pripovijedanju određuje krajnje značenje. Posve suprotno, dokument je već sam po sebi metanarativni trag razvitka povijesti same s kojom pripovijedanje, duduše, dobiva na vjerodostojnosti, ali ne pada na razinu bilo kakvoga realizma. Metodu spisateljske potrage za rubnim povijestima svijeta kao distopije i emergencije Sebald je razvio više na tragovima poststrukturalističke arheologije znanja Michela Foucaulta, a svojevrsni melankolični ton negativnoga mesijanstva u kojem priroda postaje užvišeno polje apokalipse i smiraja može se pronaći u mišljenju povijesti Waltera Benjamina. Vidi o tom problemu u: Anne Fuchs, »'Phantomspuren': Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*«, *German Life and Letters*, 56/3, srpanj 2003. i Karin Bauer, »The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*« u: Scott Denham i Mark McCulloch (ur.), *W. G. Sebald: History — Memory — Trauma*, W. de Gruyter, Berlin — New York, 2006., str. 233–250.

U *Austerlitzu* je to sudskačina čovjeka bez identiteta, stranca–nomada, Židova iz Praga kojeg spašava od odlaska u koncentracijski logor Theresienstadt odluka majke da ga kao dijete pošalje u zabačeno seoce Walesa u obitelj evanđeličkoga pastora, gdje odrasta poput prognanika i bezimenoga subjekta univerzalne traume 20. stoljeća. Holokaust postaje na taj način pitanje onoga što Jean–François Lyotard naziva događajem apsolutne kontingencije. Radikalno zlo nad jednim povijesnim narodom (Židovi) uzdiže se tako do nemogućnosti govora o razmjerima događaja. Naprosto zato što ne postoji mogućnost »humanističke« kritike istrebljenja Židova u nacističkim logorima smrti, za Lyotarda je paradigma *Auschwitz* ono neprikazivo i neizrecivo. Čak ni svjedočenje kao jedini način suočenja s traumom bez presedana ne može nikad biti konačno prevladavanje zla počinjenoga u prošlosti.¹³ Modernost, dakle, ne označava samo najviši stupanj novovjekovne ideje napretka. Za Sebalda se radi o kraju povijesti. Preciznije, to znači kraj epoha povjerenja u radikalni napredak u svijesti o slobodi. Što još preostaje? Lutanja pustopoljinama, periferijom, industrijskim krajolicima na rubovima i na dokovima napuštenoga svijeta koji se odupire posljednjem času vlastite krhkosti stvaranjem umjetnih rajeva tehnosfere. Paradoksalno, ljepota i uzvišenost kao temelji vječnosti u ideji neprolazne veličine u arhitekturi industrijske rane moderne od željezničkih kolodvora, nacionalnih knjižnica, muzeja i arhiva do ratnih tvrđava na obalama oceana znakovi su moći/znanja i raspada ovoga svijeta. U posvemašnjoj razornosti taj je svijet prirodu još uvijek znao poštovati i kad je nasilno ukroće. Moderna industrijska civilizacija stoga predstavlja spomenik »nulte kategorije«. Razlog leži u tome što je svijet u doba totalne industrijalizacije očuvala od homogenosti svijeta rada i svijeta života. Umjesto da bude suprotno, umjesto pohvale razlici i Drugome u postmodernome spektaklu ti-suću cvjetova, Sebald zaključuje na Benjaminovu tragu da je *andeo povijesti* zagledan u prošlost. Nakon 1945. godine modernost se skamenila. Prešla je u procese čiste dokumentacije događaja. Zbog potrebe za stalnim tumačenjem prošlosti sadašnjost se pretvorila u pokretne muzeje. U grozničavome ozračju novih interpretacija povijesti kao groblja sablasti koje nas neprestano progone vrijeme nadolazećega sjedinjuje *apokalipsu, melankoliju i arhiv*.

U sva četiri Sebaldova romana–eseja–putopisa (*Vrtoglavica*, *Emigranti*, *Saturnovi prsteni*, *Austerlitz*) estetska vrijednost arhitekture javnoga prostora raspoređenoga u zone rada i života bez nasilnoga reza za razliku od arhitekture postmoderne od 1970-ih do kraja 20. stoljeća i danas, proizlazi iz konstrukcije svijeta kao znanja/moći. Ono što nadomještava ovu grandioznu sliku uma i ljepote u mehaničkome poretku stvari nije ništa drugo negoli gubitak subjekta u mrežama podataka. Nestanak visoke kulture sjećanja u društвima kontrole okončava u ništavili informacijskoga kôda. Sebald je pisac rekonstrukcije po-

13 Jean–François Lyotard, *Heidegger and »Jews«*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

vijesti kao *apokalipse, melankolije i arhiva*. Dakako, svaka je rekonstrukcija forme i sadržaja onoga što je minulo u ranoj moderni već uvijek dekonstrukcija sadašnjosti u znaku digitalnoga zaborava. Pisac se neizbjježno pojavljuje u dvostruko ulozi: (1) svjedočenja o tragovima neumrle povijesti koja se vraća kao nepreboljena trauma ili *re-enactment* u suvremenoj izvedbenoj umjetnosti licem u lice odnosno medijem u medij (fotografije i rukopisi, albumi i iskopine); (2) pisanja kao razmještanja položaja pripovijedanja o događaju u kojem govor o Drugome postaje govor o subjektu bez identiteta. Intermedijalnost teksta od »velikih priča« sabranih u filozofiji i znanostima nastanjuje »male priče«. Sve su one razasute u životopisima rubnih svjedoka. Bez njih ne postoji mozaična slika cjeline povijesti. U obje uloge pisac svjedoči o kontingenčnosti događaja.¹⁴ Nemoć riječi da dosegne smisao povijesti zahtijeva malu pomoć slike. Forma tehničkoga medija fotografije preuzima ovlasti jezika. Sam jezik na taj način lebdi između uzvišenoga i prizemnoga. Mistika i faktičnost upisani su pritom u mističnu faktičnost zbivanja. Od njezine dramaturgije preostaje nam tek uživljavanje u događaju. Nemoć jezika u Sebalдовim tekstovima nadomještava se gotovo slikarskom vještinom neobaroknoga stila pripovijedanja. U tome je njegova srodnost s književnošću Thomasa Bernharda. Prolaznost i ljepota refleksije o biti vremena struji tekstrom poput dodira baršunaste tkanine natopljene voskom. No, što označava pojam svjedoka i svjedočenja? Na kraju zagonetne pjesme Paula Celana »Veliki užareni svod« o žrtvi i njezinim traumama nalaze se ove posljednje riječi: *Svijet je otisao, moram te nositi (Die Welt ist fort, Ich muss dich tragen)*.¹⁵

Derrida je ovo protumačio pozivom iterabilnosti traga u svijetu kao tekstu. Ako je sve tekst onda holokaust nadilazi govor i sliku. Znakovi svjedočenja postaju nepouzdani. Znak, naime, pripada bitku, a upućuje na vremenitost svojih značenja. Stoga su značenja kontekstualna. Ne mogu biti zauvijek određena poput neke vječne i nepromjenljive »biti«, »prirode«, ideje. Promjena konteksta bitno mijenja čitav poredak označitelja i označenoga. Umjesto univerzalne povijesti traume, subjekt koji više nije ulovljen u zamku iluzije nadmoćne svijesti o svijetu mora otpočeti »iznova«.¹⁶ Kao u Celanova pjesmi, odlazak svijeta kao stjecišta traume vremena (prošlosti) tek sada, u ovoj krajnje ne-poetskoj sadašnjosti dugoga trajanja, zahtijeva nešto uistinu najteže. S traumom nemoću identiteta onkraj normalnosti, postojanosti, iluzije vječnosti, treba se znati nositi. Ali tko koga treba nositi? Svijet subjekt ili subjekt svijet? Prema Derridi, svijet se ne konstituira nikako drukčije negoli kazivanjem o događaju. A on je već uvijek u mesjanskome dolasku onoga što je neproračunljivo i

14 Vidi o tome: J. J. Long, *W.G.Sebald — Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

15 Paul Celan, *Poezija*, V. Masleša, Sarajevo, 1989., str. 377. S njemačkoga prevela Truda Stamać

16 Jacques Derrida, *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, Fordham University Press, New York, 2005.

u svojoj »biti« kontingenčno. Svjedočenje pripada govoru »o« događaju. Nije presudno koliko je taj govor nemuš i bez snage promjene stanja između zbilje i nužnosti drukčijega svijeta. Govor kao svjedočenje posljednja je i ujedno prva mogućnost čovječnosti čovjeka. Od Hölderlina do Celana pjesnici svjedoče ono što preostaje od ljudskosti. U romanu *Austerlitz* patnja se neutralizira svjedočenjem o onome neljudskome, o sustavu i strukturi nacističkoga sustava logora u Srednjoj Europi, o načinu kojim se europska društva urušavaju u vlastitim opsjenama, o latentnome antisemitizmu u korijenu srednjoeuropske utopije blagostanja i ideala zajedništva, o jezicima jednoga uništenoga identiteta i razlike od češkoga, njemačkoga, jidiša, engleskoga i francuskoga, tom »babilonskom ludnicom« razlika, kako na jednom mjestu kaže Robert Musil o ideji Austro-Ugarske u romanu–eseju *Čovjek bez osobina*.

Subjekt ni svijet ne postoje bez rekonstrukcije/dekonstrukcije moći govora. Svjedok postaje sam govor o nemogućnosti kazivanja subjekta. Kakve su posljedice tog obrata? Onijemjelost govora ili govor onijemjelosti? Ne, ništa od toga. Govor u kazivanju svjedoči vlastitu medijalnost. S pomoću tragova na rubu neizrecivosti i šutnje otvara se svijet. Bez totalnoga dispozitiva znanja/moći podjednako na usluzi birokratskome stroju upravljanja u doba društava kontrole kao i jedinki izgubljenoj u mrežama arhiva govor ipak ostaje u zoni neiskazivoga. Kretanje kroz vrijeme i prostor ne završava u *Austerlitzu* konačnim rješenjem smisla povijesti u identitetu pojedinca. Isto tako ni u *Saturnovim prstenima* ne nailazimo na kraju usporednih pripovijesti ni na što drugo negoli na smrt, ludilo, uništenje, propast društva. Nadiranje svemoćne prirode u njezinoj praiskonskoj eroziji svega postojanoga upućuje na nesvrhovitost njezine ideje. Kantova se iluzija na kojoj je izgrađena čitava moderna estetska teorija ruši u prah i pepeo. Ljepota ne iskršava iz prirode. U Sebalдовim opisima priroda postoji kao vatra i pepeo. Njezin se smisao svodi na čistu kontingenčiju stanja–između »prije« i »poslije« čovjeka — samotnost kaosa i opustošeni krajolik post-apokalipse. Ako priroda nema »tajni plan«, preostaju planovi i topografske karte za orijentaciju u prostornoj mreži ubrzane modernosti. Željeznički kolodvori su za Sebalda mjesta uzvišenosti i običnosti. Gusta mreža znakova u razgranatome rizomu sustegnute povijesti odgovara ideji ubrzanja vremena i nužnosti putovanja.¹⁷ Svijet je od moderne totalna mobilizacija (kapitala i rada), politika u službi neljudske mašinerije moći (od diktatura do demokracije), a čovjek živi neprestano u stanju–između iluzije domovine i utopije kozmopolitske zajednice. Prava je istina njegova položaja u onoj fotografiji stare, pohabane naprtnjače filozofa Ludwiga Wittgensteina. Putovanja i putnici više nemaju cilj u putovanju kao povratku na žuđenu Itaku spokojsstva. Cilja više uopće nema. Svrha se čini nepoznatom. Preostaju

17 Vidi o tome: Paul Virilio, *Negative Horizon: An Essay on Dromoscropy*, Continuum, London — New York, 2005.

samo bezbrojni vlakovi, zrakoplovi i odluka da se svemu usprkos još uvijek hoda sam.

U romanu *Austerlitz* pohvala kolodvoru zadobiva metafizičku auru nostalгије za minulim carstvima *belle époque*. Između arhiva i prirode kao katastrofe ne postoji ništa drugo osim sjećanja i pamćenja. Apokalipsa pripada nesvjesnomu radu povijesti. Melankolija, pak, nastaje u jazu između zahtjeva slike za viškom realnoga i nemoći jezika da pristane na ovu jedinu obalu bez povratka, na ovo trusno tlo tehnički ubrzane sadašnjosti bez boja, mirisa i okusa. U *Saturnovim prstenima* liječnik i okultni filozof iz 17. stoljeća sir Thomas Browne postaje svjedokom mišljenja suvremenosti. Ono je odavno već izgubilo ideju povijesti kao i sliku čovjeka za vlastiti identitet u nadolazećem vremenu:

»... za Thomasa Brownea ništa nije postojano. Na svaki je novi oblik već bačena sjena uništenja. Naime, povijest svakog pojedinca, zajednice i cijelog svijeta ne odvija se u luku koji se uzdiže sve dalje i lješe, nego na putanji koja, nakon što dosegne zenit, nestaje u mraku. Posebna znanost o nestajanju u tami za Brownea je nerazdvojno povezana s vjerovanjem da će se na dan uskrsnuća, kada završe posljednji ciklusi, svi glumci još jednom pojaviti na pozornici kao u kazalištu, *to complete and make up the catastrophe of this great piece. /.../* Takve stvari koje je poštedio protok vremena, prema Browneovu mišljenju postaju utjelovljenjem neuništivosti ljudske duše, obećanome u Svetome pismu... Budući da je najteži teret melankolije strah od bezizlaznog kraja naše prirode, među onim što je izmaklo uništenju Browne traži tragove tajanstvene sposobnosti preobrazbe, koju je tako često proučavao kod gusjenica i leptira. Purpurni komadić svile iz Patroklove urne o kojemu piše, što on dakle znači?«¹⁸

Sebaldova se potraga za »smislom« povijesti odigrava u jazu između apokalipse i melankolije modernosti. Arheologija duše prebiva u umnoženim svjetovima objekata/stvari. Zbog gubitka orijentacije u ovome vremenu zahtjev interpretacije čini se nužnim. Muzej i arhiv predstavljaju mesta pohrane i čuvanja stvari od iščeznuća. Nije slučajno da se ideja povijesti kao znanosti o događanju za razliku od neutralne historiografije koja zapisuje podatke o vremenu poput društvene meteorologije sastoji u pokušaju stabiliziranja entropije modernosti. Muzeji i arhivi samo su nadomjestak za izgubljenu svetost povijesti. Nestankom božanskoga iz svijeta svaka potraga za tragovima ljudskoga identiteta nalikuje detektivskome lošem romanu. Ono što nedostaje jest ideja smisla ili cilja i svrhe same potrage. Sebald se u odnosu na prolaznost tehničkoga vremena nakon »prirodne povijesti razaranja« postavlja poput istraživača-amatera. Pisac nije »njuškalo« koje zaviruje u povijest tudiž života. Prije bi mu pristajao naziv čuvara arhiva svijeta u zaboravu vlastitih ishodišta. Tijelo s kojim se otpočinje i završava u kretanju gradovima i povratku na mesta bez povratka pojavljuje se u formi latalice, putnika, samotnika, prognanika, čovjeka bez domovine i bez zavičaja. Radikalna ekscentričnost proizlazi otuda što

18 W. G. Sebald, *Saturnovi prsteni*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2010. str. 31–32. i 33–34. S njemačkoga preveo Andy Jelčić

Sebaldovi likovi hodaju i šetaju gradovima poput Baudelaireova i Benjaminova pariškoga *flaneurea*, iako ovo ipak nije posve primjerena prispoljba. Oni su naprosto radikalno drukčiji. Nalik su ahasverima iz jedne parabole Gustava Meyrinka što »lutaju kroz život prema grobu poput isparenja koja nalet vjetra tjera natrag u močvaru.«

Sebaldova književnost pripada korporalnome obratu kraja moderne. Na prijestolje sveznajućega pripovjedača (o) povijesti zasjeda razorenog tijelo Drugoga. Što smo time dobili? Moć obiteljskoga romana (*Bildungsroman*) s njegovim carstvom linearnosti vremena dekonstruira se u fragmente o razorenoj obitelji. To podjednako vrijedi za tzv. pobjednike i gubitnike povijesti (Židove i Nijemce, Irce i Engleze, kolonizatore i kolonizirane). Postupak rastemeljenja velike povijesti odigrava se u Sebalda gubitkom sjećanja na povijest. Arhiv služi da bi subjekt imao trag vlastite (ne)postojanosti u mrežama fraktalnih događaja. U svim svojim preobrazbama tijelo se time nalazi na rubu jezičnih *igara*. Taj pojam kasnoga Wittgensteina, s kojim ulazimo u trusno područje neodređenosti smisla i značenja jezika, čini se možda dobrim alatom za ono što se ovdje pojavljuje temeljnim problemom. U kakvoj su, naime, svezi holokaust i melankolija? Ako se kraj povijesti smješta u događaj kontingenциje totalnoga uništenja Drugoga i njegove biološke i kulturne opstojnosti, tada je očigledno da Sebald ne piše o Židovima iz neke nove eshatologije ili mesijanske ideje povijesti. Postavku o holokaustu i kraju moderne nalazimo obrazloženu u djelu Zygmunta Baumana.¹⁹ *Austerlitz* se ne može odrediti tek romanom o patnji ma jednoga asimiliranoga Židova u suočenju s istinom o stradanju vlastite obitelji u nacističkim progonima i logorima. Ako se uopće može odrediti ono što je tema ovoga pripovjednoga kruženja oko sjećanja i pamćenja kao sukoba između nesvesnoga i kontrole znanja/moći nad događajem, onda je ono o čemu se pripovjeda u tom romanu ništa drugo negoli transparencija ravnodušnosti modernoga društva u odnosu na traume Drugoga. Ravnodušnost nadilazi etičku zahlađenost odnosa društva spram pojedinca. Može se odrediti drugim načinom kulturne homogenizacije. Društva su, naime, postala ravnodušna spram patnji Drugoga usponom tehnika vlastita narcizma. Korak spram cinizma kao kritike etičke bezuvjetnosti spašavanja Drugoga učinjen je već time što narcizam nije aktualno stanje društvene svijesti. Može se govoriti, naprotiv, o događaju kojim se društva kontrole oslobođaju želje za istinom. Sve nakon toga postaje »normalno«, pa čak i to da su patnje Drugoga neizbjeglan okvir suvremene kulture spektakla. Tko govorи o moderni i njezinim mitovima o napretku ne može izostaviti tamne mrlje javne ili tajne mržnje spram manjinskih etničkih skupina, rasa, kultura i pojedinaca. Ali bez njih i njihovih duhovnih vrijednosti Europa bi ostala pustom zemljom. Derrida to naziva usudom jed-

¹⁹ Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca — New York, 1989.

nojezičnosti Drugoga ili protezom podrijetla.²⁰ Ravnodušnost je, dakle, samo etičko-politički izraz za bit tehničkoga nihilizma u doba modernosti.

Sebald govori kroz iskustvo čovjeka bez identiteta o kraju subjekta kao pouzdanoga temelja svijesti o vlastitome »Ja« u formi sebstva, obitelji, nacije, kulture, civilizacije. Sve je dovedeno do ruba u doba nomadizma i egzila. Stradanje Židova u *Auschwitzu* predstavlja paradigmu univerzalne biopolitičke drame bez subjekta. U potresnome povratku u drami sjećanja o putu Austerlitzove majke iz Praga do užasa i agonije u logoru Theresienstadt ono što se događa s identitetom jest košmar neiskazivoga od lokalne do kozmopolitske sADBINE jednoga naroda. Dadilja Vera i Austerlitz govore metajezikom patnje i uzvišenosti, pokušavajući složiti palimpsest stradanja obitelji od krhotina živilih jezika. Baš su im oni odredili životne sADBINE prije, za vrijeme i poslije ratnih događaja. Jezikom se više ne iskazuje svijet. Fotografija i pisani dokument stoga jamče ne samo zbiljsku vjerodostojnost događaju iz prošlosti. Štoviše, slika i trag pisma zamjenjuju medij jezika u konstrukciji stvarnosti. Utoliko su svi pokušaji da se dosegne »istina« u vremenu nevjerodostojni pokušaji eksperimenta sa svjetom kao otvorenošću/zatvorenošću prostora.

Ako arhiv u Sebaldovim prozama nije tek nadomjestak za sjećanje, već i za isklizavanje sadašnjosti iz tračnica uređenoga poretka »istine« i »smisla«, onda se valja usmjeriti na ono što čini stanje–između događaja kao apokalipse i vremena kao melankolije. Sve to utjelovljuju likovi–koncepti Sebaldovih hibridnih tekstova. Suvremena proza kao što je slučaj i u vizualnoj umjetnosti nakon kraja prikazivanja/predstavljanja realnosti više nema vjerodostojne »junake« i »likove«. Umjesto »junaka« i »likova« nakon razdoblja »anti–junaka« i »anti–likova« susrećemo samo pobunjena tijela u kretanju. Događaj izvedbe koncepta postaje važniji od značenja onoga što se zbiva.²¹ Narativnost u suvremenoj prozi smjera zato povratku neobaroknemu stilu pripovijedanja u doba tiranije zakona realnosti. Što je to doba više uronjeno u tehničku zbilju aparata i konstrukcije, to je riječ bez dubine i bez referenta. Preostaju eksperimenti s jezikom, slikom i tijelom. Sebaldovi »likovi« su s onu stranu modernoga patosa subjekta. Oni su sablasni koncepti vremena koje je ostalo bez identiteta. Realnost je kao i fantastika izgubila svoje »likove« kao što je slikovna umjetnost izgubila svoje figure. Umjesto figuracije svijeta, sve postaje apstrakcija i konstrukcija »mrila« i »boja«, linija bijega i mreža planova. Kada izostaje nada u nadolazećem svijetu, vrijeme se ispražnjava od velikih očekivanja i postaje beznadno ponavljanje traume. Prazno vrijeme događaja nadomeštava se refleksijama o nužnosti prirodne katastrofe i slučaju svjedočenja umjetnosti o »istini« povjesne drame čovjeka. Poput onoga purpurnoga komadića svile iz

20 Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other: or, The Prosthesis of Origin (Cultural Memory of the Present)*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

21 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.



Patroklove urne sir Thomasa Browna sve nestaje u mnoštvu preobrazbi. Je li melankolija samo drugi izraz za apokaliptički ton u suvremenoj književnosti?

2. Stanje–između

Apokalipsa se u suvremenoj filozofiji i književnosti odnosi na ono što Derrida u svojem ogledu imenuje »tonom«, ugodajem, čak i ozračjem zbivanja razmještenoga subjekta.²² Dode tako neko međuvrijeme između dviju epoha kada ton diskurzivnih igara poprima crte neodređljivoga proroštva onoga nadolazećega. Od zlogukosti do upozorenja, taj se ton više ne može pripisati proročkomu govoru zaviještanju. Radi se naprosto o beskrajnome kraju jedne »sretne agonije«. Modernost je bio pojam vrijednosti. Moć koja nastaje zahvaljujući napretku znanosti i tehnike ima vrijednost novoga. Sjetimo se Marinettija koji u *Manifestu futurizma* slavi ljepotu jurećega automobila pred Nikom sa Samotrade. Sama volja za modernošću objavila se svijetu u formi uma i revolucije društva. Pritom se pokazuje da »apokaliptički« način pisanja izbjegava napast katastrofizma. Radi se samo o događaju dolaska bez »apokalipse«. Ono nadolazeće ima oznake nepredvidljivosti i slučaja (emergencije i kontingenca). Razlozi uvodenja apokalipse kao govora u doba »bez apokalipse« zacijelo se mogu pronaći u gubitku smisla povijesti. Povijest se, za Sebalda, ne događa kao katastrofa, nego kao moć prirode u razaranju svega onoga što pripada ljudskome. U tome postoji neskrivena bliskost s idejom prirode kao kaosa i entropije u djelu Thomasa Bernharda. Ništa se ne može tome suprotstaviti. Umjetnost ipak posjeduje neke mogućnosti intervencije. U tom smislu neki će tumaći Sebaldova djela govoriti o distopiji povijesti i razmještanju identiteta. Prostor za melankoliju nastaje spoznjom o nadolazećem vremenu ponavljanja prošlosti kao apokalipse. Dakako, na mala vrata odjednom ulazi Benjaminova sjena. A s njome i pojam povijesti kao napretka u svijesti o katastrofi. Ali, budući da Benjamin prepostavlja drugu verziju povijesti nakon kraja teologičkog modela (cilj–svrha), a ona ima višak mesijanskoga očekivanja u »božanskome nasilju« kao posljednjem udaru pravednosti, tada nije razložno pretpostaviti da se Sebaldovo osciliranje između kraja ljudskoga u tehnici i beskonačne snage prirodnoga kaosa može razriješiti pozivanjem na Benjaminova plavoga anđela uništenja s Kleeove slike.²³ Što može umjetnost u suočenju s dvije vrste smrtonosnoga izazova, s jedne strane u svođenju osjetilnoga privida ljepote na estetizaciju moderne tehnike i društvene moći na biopolitiku gologa života, a s druge u nadiranju prirodne katastrofe poput podizanja razine mora

141

22 Jacques Derrida, »Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy«, *Oxford Literary Review*, Vol. 6, br. 2/1984., str. 3–37.

23 Vidi o tome: Karin Bauer, »The Dystopian Etwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*«, str. 233–250.

koji poplavljuje tragove povijesti velikoga imperija? Sigurno ne mnogo, ali ne i manje od toga.

Sve Sebaldove diskurzivne forme refleksije, od poeme do proze, eseja i romana ispituju ove mogućnosti nakon iskustva Kafke i Borgesa.²⁴ Aluzije u mnogim djelima uz izravne posvete Kafki u trećoj priči iz ciklusa u *Vrtoglavici* nisu tek intertekstualne igre skrivenih značenja. Isto tako narativna struktura enciklopedije i male povijesti sjećanja u kompoziciji *Saturnovih prstena* s kojima Sebald priziva zagonetku neognostičke Borgesove pripovijesti »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius« uvode nas u otvorenost značenja. Kvazi-fikcija svih njegovih djela odgovara kvazi-utemeljenju subjekta u doba kraja svih »velikih priča« o napretku moderne povijesti čovječanstva. Kada priča postaje kvazi-fikcijom, pripovjedaču se pružaju neslućene mogućnosti eksperimenta s jezikom. Umjesto vjerodostojnosti same realnosti, sada je sve u konstrukciji vjerodostojnoga privida. Nietzsche na jednom mjestu govori o svijetu koji je postao bajkom. Ali ovo nije bajka niti bilo kakvo kraljevstvo fikcije. Svijet kao stanje-između apokalipse i melankolije otvara se u labirintu jezika aluzija, neprikazivosti događaja i neizrecivosti tajne. Sve se zbiva u preobrazbama nepostojećega izvornika. »Ovdje« i »sada« gube postojanost u promjeni, a prošlost u nadolazećem vremenu ima nužno melankolični ton oživljavanja sablasti. Da, uistinu nigdje u suvremenoj književnosti ne nailazimo na tako estetizirani prikaz praznine, samotnosti, lutanja i sablasti prošlosti koje se ne mogu odagnati kao u Sebaldovim stanjima-između (*in-between*) vjerodostojne kvazi-fikcije i arhiva u nadomjesku za izgubljenu povijest. Da, nigdje toliko tišine i svećane odmjerenosti u iskazu! Zato su Kafka i Borges samo presudne orijentacijske točke.

Ono što se može nazvati singularnim postupkom poetizacije stvarnosti u Sebalda nastaje na rubovima svjetova. To je upravo ovo stanje-između. Ali ne kao puka razlika, nego kao identitet koji se rasipa poput pijeska iz urne da bi se preobrazio u nešto posve drugo i drukčije. Ako je točna tvrdnja Miesa van den Rohe da je arhitektura volja epohe prevedena u prostor, onda je glavni problem suvremene književnosti »danasa« u tome što je njezino vrijeme razasuto u ne-prostorima. Mi više nemamo ni volje za prostorom niti ideje arhitekture kao otvorenosti svijeta. Nihilizam se nastanio u prostoru kao što se jezik izgubio u tudini, da parafraziramo Hölderlina iz *Mnemosyne*.²⁵ Postajući čistom virtualnošću bez traga u ništa manje virtualno ništavnim životima gubitak svijeta označava bavljenje rizomima i fraktalima života. Ti su ne-prostori u preobrazbi moderne industrije u postindustrijske mreže informacija. Zato

24 Vidi o tome: Brad Prager, »Sebald's Kafka«, u: Scott Denham i Mark McCulloh (ur.), *W. G. Sebald: History — Memory — Trauma*, W.de Gruyter, Berlin — New York, 2006., str. 105–125. i Gabriele Eckhart, »Against 'Cartesian Rigidity': W. G. Sebald's Reception of Borges«, *Amsterdam Beiträge zur neueren Germanistik*, studeni, br. 13/2009., str. 509–521.

25 Vidi o tome: Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, New York, 1993.

željeznički kolodvori imaju »dušu«, a aerodromi su terminali praznine. Sebald u *Saturnovim prstenima* prolazi kroz oprostoren vrijeme onoga što je od moći i središta postalo fluidno i rubno, što je od moćnih luka i brodovlja svjetsko-povijesnoga imperija poput Engleske pretvoreno u apokaliptičku pustopoljinu istočnih pokrajina Norfolk i Suffolk. Putujući poput ekscentričnoga nomada rubovima modernosti, odbivši sve što putnik danas ima na raspolaganju od digitalnih uređaja za navigaciju do pametnih telefona s aplikacijama poput Google-Eartha, pripovjedač ostaje vjeran tradiciji i Wittgensteinovoj naprtnjači. Melankolični ton uspomena na prošlost uspostavlja jedinu vezu umjetnosti sa životom u službi tehničkoga napretka. U tome je posljednji trag otpora i subverzije. Samo još u tome.

Jedna od Sebaldovih pripovjedačkih tehnika zadobivena u stvaralačkome prisvajanju Kafke i Borgesa, a predstavlja doista inovaciju u suvremenoj prozi, posebno je zanimljiva. J. J. Long u svojoj studiji naziva je *postmemorijom*.²⁶ Riječ je o razmjeni uloga i situacija, uživljavanju u iskustvo i duhovni svijet Drugoga koji preuzima oznake istovjetnosti s univerzalnim »Ja«. Kako se to postiže? Jednostavno, tako što se različita vremena zbivanja »događaja« u tekstu poravnavaju na istu razinu neistovremene istovremenosti. Slike, dokumenti, isprave, zapisi dišu drugim životom. Književnost živi od sablasti, ali tako što sjenama udahnuje životnost u labirintu teksta. Sve se događa »ovde« i »sada« iako je sve već uvijek bitno zastarjelo, izgubilo vlastito vrijeme postojanja i pretvorilo se u sipinu kost bezvremenosti. Evokacija prošlosti nužna je za dvostruki učinak djelovanja apokalipse kao melankolije i obratno. Budući da ovdje ne vlada zakon kauzalnosti u smislu nadodređenja jednoga događaja prvim uzrokom, već je na djelu »zakon« emergencije i kontingencije, onda je poredak stvari posve izokrenut. Prošlost ne izaziva sjetu i tugu. Ona je samo topografija i kriptografija detektirane nelagode s otkrićem da u »biti« prirode koja se rasprostire u ljudskome svijetu nema ništa osim latentne propasti ljudskoga. Priroda ne pripada sferi neljudskoga. Postmemorija stoga ulazi u živote i svijest Drugih. S njom se otvaraju prostori životopisa kao metafikcije jedne stvarnosti u znaku egzila i nomadizma svijeta. Poput svakog nadomjesta u kulturi digitalnoga zaborava, ova je tehnika pronadeno sredstvo/svrha drugoga načina uživljavanja (*Einfühlung*). Radi se o estetskome začaravanju stvarnosti konstrukcijom životopisa iz duha književnoga arhiva. Koliko god da je to Borges doveo do savršenstva u svojim tekstovima, toliko je izvjesno da se ova tehnika pronalazi u fantastičnome imaginariju usporednih životopisa francuskoga simbolista Marcela Schwoba.²⁷

26 J. J. Long, nav. djelo, str. 137. Vidi o tome: Peter Morgan, »The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives«, *German life and Letters*, Vol. 58, br. 1/2005., str. 75–92.

27 Marcel Schwob, »Imaginarni životopisi«, *Europski glasnik*, br. 8/2003., str. 227–289. S francuskoga prevela Ana Buljan.

Apokalipsu određuju tri bitna događaja u modernome svijetu: (1) belgijski kolonijalizam i robovlasništvo u Kongu; (2) nacistička politika holokausta i (3) zračni napadi na njemačke gradove u 2. svjetskome ratu i bačene atomske bombe na Hirošimu i Nagasaki. Razmještanje stanovništva posljedice su destrukcije u samoj »biti« onoga što Heidegger naziva postavom (*Gestell*). Stoga nije moguće razdvojiti političko i estetsko u konstrukciji »događaja«. Apokalipsa poprima politička značenja moći ovladavanja novim svijetom, a melankolija se odvija u estetskome prostoru postmemorije. Politika i estetika, međutim, nisu autonomne moći. U odnosu spram »biti« tehnike svaka se moderna politika kao i svaki estetski poredak nalazi u žrvnju između zahtjeva slobode i pritiska moći.²⁸ Sudbina je suvremene umjetnosti u tome da pristaje biti taočem u toj žrtvenoj igri razvrgnutoga kraljevstva subjekta. Između (politike) apokalipse i (estetike) melankolije nema nikakve dijalektike. Umjesto nje na djelu je prožimanje i preobrazba jednoga u drugo i obratno. Freud je već razdvojio žalovanje za prošlošću kao traumu gubitka objekta želje. Melankolija, tome usuprot, nije žalovanje za stvarnim gubitkom »nekoga« ili »nečega«. Razlika je to koja ima prizvuk ontologische razlike bitka i bića u Heideggerovu spisu *Bitak i vrijeme*. Istoga je ranga kao i razlikovanje straha i tjeskobe. Dok, naime, strahom nazivamo osjećaj nečega određenoga »u« svijetu, primjerice straha djeteta od mraka u sobi, tjeskoba je egzistencijalno iskustvo (raspoloženje) u kojem se zbiva ono čudovišno — iskršavanje praznine u samome bitku. To je trenutak rastemeljenja svijeta. Iskustvo praznine prepostavlja nestanak smisla života uopće. Žalovanje može okončati kada dođe do onoga što Lacan naziva simboličkom smrću ili drugom smrću objekta. Tada stvarno prestaje vezanost uz gubitak želenog objekta. Nakon toga otpočinje proces razmještanja subjekta u »novome« životu. Ali melankolija nikad ne može nestati iz svijeta zato što ima u sebi »nešto« više od pukoga žalovanja za prošlošću. Sebold u *Saturnovim prstenima* ne slučajno uzima za svjedoka i svojega dvojnika u mišljenju sir Thomasa Brownea, liječnika i okultnoga filozofa iz 17. stoljeća.

Poznato je da je Erwin Panofsky čitavu povijest slikarstva zapadnjačkoga kruga odredio pojmom *imago*. Znanost koja ispituje pojam slike iz vidokруга onoga što je slici imanentno nazvao je ikonologijom. No, njegov opis povijesti slike od Dührera do modernoga slikarstva važan je utoliko što pokazuje koliko je bliska sveza između znanosti i tehnike novoga vijeka s onim okultnim.²⁹ Okultno dolazi iz astronomije kao uvjeta mogućnosti duhovne dimenzije ljudske stvaralačke moći. Saturnom se označava planet umjetnika. Okultisti tvrde da taj planet emanira zagonetnu moć energije stvaranja i ujedno sumnje u smislenost umjetnosti. Melankolija, pak, proizlazi iz Saturnova sjaja i kretanja njegovih prstena. Oni se poput raskomadanih kristala na kraju putanje oko

28 Žarko Paić, »Nesvodljiva moć umjetnosti: Između totalne politike i estetskoga poretku«, u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 522–568.

29 Raymond Kilibansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Basic Books, New York, 1964.

Sunca pokazuju promatraču kao ono uzvišeno i neizrecivo. Melankolija je stoga bolest duha vremena moderne. Svijest o neumitnoj propasti svijeta i užitak u spoznaji da je svaki događaj već uvijek stvaralačko postajanje novoga u stalnom kretanju čini njezin ambivalentni sklop značenja. Paradoks je u tome što je melankolija poput Kleeova *Angelusa Novusa* slika budućnosti sastavljena od raskomadanih prstena smrtonosnoga planeta umjetnika. Iz budućnosti dolazi obnovljena prošlost. Tako se u pojmu melankolije pronalazi dubinsko mjesto praznine. Jer žalovanje je, ipak, uvijek određeno gubitkom nekoga ili nečega. U slučaju melankolije ne postoji nikakav objekt skrivene želje na koji se usmjerava »rad tuge«, kako to tvrdi Derrida u knjizi *Sablasti Marx*.³⁰

U čemu je onda tajna melankolije? W. G. Sebald se kao i Thomas Bernhard borio s istim bezdanom napučenim mnoštvom sablasti. Vrijeme koje protjeće u stanju–između prirodne povijesti i onoga pripadnoga čovjeku i njegovoj povijesti određeno je prazninom samoga vremena. Melankolija je samo pokušaj da se apokaliptički trenutak nadolazećega očisti od praznine koja nastaje u samoj jezgri čistoga događaja. Zazidati prazninu bila je opsесija prosvjetiteljskoga duha napretka. U *Austerlitzu* se taj uzaludni pokušaj pronalazi u arhitekturi moderne. Vidljiv je u gotovo svim njezinim dosezima estetiziranja industrijskih krajolika. Posebno važni objekti bili su bunkerji, tvrđave, fortifikacijski sustav zaštite od poplava i erozije tla. Zid između napretka i divljine, između novoga zavičaja i bezavičajnosti napuštenoga svijeta razdvaja moć tehnologije od moći prirode. Jedini prijelaz u ono što još znači moćna riječ »novo« otpočinje s arhitekturom industrijskih krajolika. Tvornice i citadele u pustoši prirode ispunjavaju duh napretka osjećajem beskrajne praznine. U Sebalдовim djelima pojam praznine pripada povijesti o vremenu između prirodne katastrofe i povijesne apokalipse. Otuda podrijetlo melankolije, a ne iz tugovanja za zlatnim dobom u iluziji sjaja i raskoši prošlosti. Praznina, dakle, nije tek književnom metaforom postmoderne.³¹ To je rupa u prostoru i jaz u vremenu. Kao ne-mjesto u prirodi čovjeka, u tome se sabire njegova egzistencijalna mučnina. Prazna mjesta u prostoru za moderni kapitalski način proizvodnje u osvajanju teritorija s pomoću ekonomije i tehnologije nisu drugo negoli eksces. Logika kapitala kao totalne ispraznosti života u akumulaciji bogatstva zato ne podnosi prazninu. Nju treba »zazidati«. S njom se treba razračunati. Od gotike i praznoga prostora izjednačenoga sa smrću (*horror vacui*) traje priča o neizmjernoj praznini i pustoši svijeta prirode i ljudskoga srca. Ljepota tamnoga sjaja zato ništa više ne prikazuje niti išta više predstavlja. Osim, dakako, neprikazive i nepredstavljive melankolije same. Između Sebalda i njemačkoga neoavangardnoga slikara i konceptualnoga umjetnika Anselma Kiefera u tome gotovo da postoji posvemašnja podudarnost. Ono što Kiefer u svojim djelima

30 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State od the Debt, The Work of Mourning & the New International*, Routledge, London — New York, 2006.

31 Gilles Lipovetsky, *L'ere du vide: Essais sur l' individualisme contemporaine*, Gallimard, Pariz, 1983.



označava umjetnošću poslije katastrofe, međusobnom povezanošću njemačkoga mita o »iskonu« i žrtvi (slika *Brunhilda spava*) i sudbine stradanja Židova u Auschwitzu (izložba *Stelle cadenti*), nalazi svoj književni odgovor upravo u Sebaldovom knjigama. Ne zaboravimo, Anselm Kiefer 1993. godine imao je veliku izložbu slika upravo na temu *Saturna i melankolije*.³² Vatra i pepeo, užareni svod i prizori ugaslih zvijezda u tekstu i slici zbližavaju dva velika umjetnika suvremenosti. Obojica su Nijemci izvan svoje domovine. Kiefer se nastanio u Provansi, postojbini modernih slikara i neognostika. Sebald je živio u dobrovoljnemu egzilu u Engleskoj sve do smrti u automobilskoj nesreći u prosincu 2001. godine. Sebaldu je domovina bila njemački jezik kojim je pisao svoja književna djela, a Kieferu kao vizualnome umjetniku nakon razračuna s mitovima naroda pjesnika i mislilaca u slici tek uronjenost u šutnju nakon »spaljene zemlje« (*Nigredo*), na kraju iscrpljenih mogućnosti slikarstva. Bezvičajnost čovjeka suvereno vlada svim prostorima praznine. No, preostaje ipak posljednji poziv glasa iz dubine, baš onako kako to pjeva Paul Celan u »Velikome užarenome svodu«: *Die Welt ist fort, Ich muss dich tragen.*

146

3. Arhiv kao posljednji svjedok

Što je to arhiv i čemu služi? U suvremenoj književnosti nakon Borgesa kao da postoji neka zavjetna obveza da se fikcionalnome tekstu podari još i moć vjerodostojnosti. Kao da postoji, dakle, neki neotklonjivi pritisak tzv. stvarnosti i događaja nad kontrolom priopovjedača bez obzira je li riječ o čudovišnom događaju traume u povijesti ili, pak, onome običnom na rubu između trivijalnosti i banalnosti. Dostatno je podsjetiti na zbirke priopvjedaka Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića* i *Enciklopedija mrtvih*. U oba slučaja pisac se pojavljuje u ulozi svjedočenja. Ali prva je razina svjedočenja određena etičkim zahtjevom mučenika i žrtava povijesti u ruhu ideologijske priče staljinizma, a druga se odnosi na univerzalnu povijest mistike dokumenta kojim život postaje tragom umjetnosti kao metafizičkim opravdanjem privida umjetnosti i života kao zbiljske fikcije. Suvremenost je uronjena u dokumentaciju događaja. Arhiv stoga ima ulogu sekularne topologije božanskoga znanja. Tajna tog znanja razotkriva se traganjem za mrežom događaja iz prošlosti s kojima se budućnost stapa u neodređenoj putanji bijega od sadašnjosti. Svijet ne postoji bez arhiva, kao što arhiv ne postoji bez svijeta. Arhiv je, u skladu s Derridinim mišljenjem, dodatak/nadomjestak bitku, ono što proizlazi iz pisma kao događaja.³³ Ako pismo prethodi govoru, tada arhiv kao svjedočenje prethodi povijesti u doba vladavine medija. Ne smijemo ovo shvatiti u povijesnome smislu

32 Vidi o tome: Žarko Paić, »Tragovi ugaslih zvijezda: Anselm Kiefer i vizija obezbožene uzvišenosti«, u: *Traume razlika*, Meandar, Zagreb, 2007., str. 271–283.

33 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967. i Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1998.

prethodnosti teksta pred »životom«. Rješenje se skriva u tome što ne postoji mogućnost apsolutnoga početka. Naravno, kada nema prvoga uzorka, već se radi o nizu učinaka kao u teoriji kompleksnosti, tada se svi tekstovi kao dokumenti odnose na druge tekstove kao dokumente. Život sam u traumatskoj jezgri realnoga već je upisan i ispisan znakovima kao tragovima prošlosti.

U Sebaldovoju opsesiji (ne)vjerodostojnim dokumentima povijesti kao metafikciji arhiv se pojavljuje onim stanjem–između događaja i njegove refleksije u tekstu. Jezik i slika nisu u stanju zamrznuta odnosa nepovjerenja. A to znači da sve fotografije unutar teksta valja razumjeti autonomno u njihovojo nesvodljivosti na tekst. Slika ne ilustrira nikakvu radnju, jer se Sebalдовi tekstovi ne orijentiraju prema kronologiji realnoga vremena. Jezik slike govori o ra-stemeljenome jeziku bez svojega svijeta. Zato jezik iznova mora pronaći svoje tragove u prošlosti, presložiti dekonstruirane strukture, iznova stvoriti pri-vid jedinstva mjesta i vremena u posve razorenome boravištu čovjeka nakon katastrofe. U *Saturnovim prstenima*, poput palimpsesta Benjamina eseja/ zapisa o ideji konstrukcije u zlatno doba pariške moderne s gradnjom Eiffelova tornja,³⁴ već spominjani sir Thomas Browne smješta se u kontekst znamenite Rembrandtovе slike *Sat anatomije*, na kojoj profesor Tulp obavlja prvu javnu anatomsку vivisekciju ljudskoga tijela. No, kako Sebald to dokazuje gotovo interpretacijskom uvjernjivošću na tragu ikonologijske škole Panofskoga, kole-ge profesora Tulpa ne promatraju na slici tijelo mrtvaca, već anatomski atlas, dijagram ili shemu čovjeka.³⁵ Slika, prema tome, ukazuje na posredovanje stvarnosti s pomoću medija ili dijagrama. Što to znači za Sebalda? Ništa drugo negoli da je stvarnost već uvijek u znaku dodatka/nadomjeska arhiva slika i tekstova. Svjedočenje ne proizlazi iz mistike autorstva slikara ili pisca. Posve suprotno, slikar i pisac rasprostiru mrežu značenja svojim razotkrivanjem sa-moga traga u vremenu.

Bez umjetnosti ne postoji svijet. Može se zapravo reći da je ideja povijesti kakvu Sebald ima u vidu na tragu njemačke romantike od Schellinga do Be-njamina: povijest se zbiva kao moć umjetničke imaginacije od mita do poezije, ali uvijek kao zakašnjelost traga spram događaja. Melankolija se tako ne nalazi nigdje drugdje negoli u samoj »biti« arhiva. Zato su fotografije, primjerice, pariških knjižnica, muzeja i arhiva kao u Sebalдовim tekstovima, osobito *Aus-terlitzu*, prikaziva neprikazivost melankolije u stanju zamrznutosti povijesti. Skladišta memorije su uvijek mjesta čistoga užitka u sjeti. Postmemorija, na-suprot tome, hladna je poput čelika i sav je napor u tome kako uspostaviti razmak između »sada« i »prije« bez udjela praznine u datotekama ništavi-la. Nakon Benjamina, samo je Sebaldu uspjelo vratiti povjerenje u beskrajno prekopavanje po razasutom teretu povijesti. Arheološku metodu otkopa-

³⁴ Walter Benjamin, »The Ring of Saturn or Some Remarks on Iron Construction«, u: *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts — London, 1999., str. 885–887.

³⁵ Vidi o tome: Peter Morgan, nav. članak, str. 467–468.

vanja tragova prošlosti na rubu svjetova, doslovno na »smetlištu povijesti«, uspostavio je u modernoj eseistici upravo Walter Benjamin. Njegov projekt pariških *Arkada* predstavlja uzor svakom suvremenome tragaču za malim stvarima rubne povijesti. S njima smo prisni zato jer uspostavljamo odnos s bližnjima izravno kroz sjećanje samoga dokumenta. Naposljetku, fotografija je medij umjetničke reproduktibilnosti. S njom se svijet zaustavlja u pokretu mirovanja, a ne u mirovanju pokreta kao u filmu. Zaustavljanje ujedno znači približavanje u udaljavanju. To uvjetuje nastanak nužnoga razmaka između događaja i njegova tumačenja. Aura umjetničkoga djela, nadalje, pretpostavlja udaljavanje i približavanje od izvora svjetlosti. Nestankom aure nestaje trag onoga što je imalo privid autentičnosti bez svjedočenja. Dokument pripada tragu događaja u vremenu, a arhiv je dispozitiv pamćenja svijeta samoga. Jasno je da kontrola arhiva u moderno doba ima dvostruku funkciju. A ona nastaje iz same logike politike (apokalipse) i estetike (melankolije).

Kontrolom arhiva politički se poredak totalitarne vladavine legitimira s pomoću izvanrednoga stanja. U nacizmu i komunizmu arhivi su tajni dossieri Drugih (politički neprijatelji, etno-nacionalne skupine poput Židova, Roma, Slavena, te homoseksualci i intelektualci). Tajne policije i logori, teror i strah od progona čine bit totalitarne vladavine. Zato su arhivi u funkciji permanentnoga terora biopolitike kojim upravljaju Gestapo, NKVD, STASI. Liberalna demokracija načelno otvara arhive na slobodan uvid građanima/državljanima nacije-države, ali samo pod određenim uvjetima. U tom smislu uvijek postoji ograničenost raspolaganja »istinom« duha vremena koja u moderno doba određuje moć nacije-države. Između tajne i javnosti leži racionalni poredak diskursa. S pomoću njega se moderne znanosti i tehnike reprodukcije pojavljuju u funkciji arhiviranja događaja. Dvije su temeljne biopolitike, dva su smjera povijesti. U prvome, totalitarnome, osobito nacističkome sustavu s paradigmom *Auschwitz* susrećemo se s biopolitikom istrebljenja Drugoga u ime biološke čistoće rase-nacije-kulture; u drugome, post-historijskome, s vladavinom demokratskoga načela otvorenosti javnosti na djelu je represivna tolerancija Drugoga u ime sigurnosti pravnoga poretku i temeljnih ideja zapadnjačke civilizacije kao što su sloboda osobe, ljudska i građanska prava, jednakost i pravednost.³⁶ Arhiv se u biopolitici apokalipse kod Sebalda pojavi ljuje u romanu *Austerlitz*, a u estetici melankolije u *Saturnovim prstenima*. Ono što određuje biopolitiku nacionalne države u Europi od 18. stoljeća do kraja 2. svjetskoga rata, prema postavkama Foucaulta, svodi se na (a) regulaciju, (2) disciplinu i (c) kontrolu stanovništva.³⁷ Posve je jasno da arhivi nisu tek mjesač pohranjivanja i čuvanja dokaza o te tri temeljne značajke znanja/moći moderne nacionalne države o svojim građanima/državljanima. Posrijedi

³⁶ Allan Sekula, »Tijelo i arhiv«, *Tvrđa*, br. 1-2/2011., str. 221-258. S engleskoga preveo Tonči Valentić.

³⁷ Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics (Lectures at the College de France)*, Palgrave MacMillan, New York, 2008.

je nešto mnogo važnije od toga. Institucije moderne regulacije, discipline i kontrole sjećanja podjednako se odnose na pojedinca kao i na kolektiv. Utoliko se arhiv pojavljuje kao stroj sjećanja pojedinačnoga zbroja životopisa i kao stroj pamćenja totalne kontrole društva na kraju svoje epohalne dovršenosti. Kraj se, dakako, za Sebalda nazire u tragovima apokalipse industrijskih krajolika. Institucije sjećanja poput muzeja, knjižnica, kinoteka, fonoteka u funkciji su strojeva pamćenja kao dispozitiva tehničke moći. U tom pogledu je svaki razvijetak tehnologije reprodukcije korak u neljudskome načinu kontrole događaja samoga nastanka i nestanka života. Ono nesvesno se reproducira sjećanjem pojedinca u mreži diskursa, a ono što kontrolira nesvesno pojavljuje se u stroju pamćenja u tehnologijama arhiviranja događaja.

Sebaldove su potrage za identitetom raskorijenjenosti pojedinca, njegove posvemašnje bezavičajnosti, traganja za rupom između sjećanja i pamćenja, za onim stanjem–između politike apokalipse i estetike melankolije. Nakon *Auschwitz*a prizivanje njemačke nacije i zavičaja (*Heimata*) postaje u njegovim tekstovima i životu ništa drugo negoli svojevrsnom utopijom bez ishodišta. Bernard Schlinck u eseju o domovini i zavičaju kao utopiji tvrdi da je dobrovoljno izgnanstvo istinski protupojam zavičaju (*Heimatu*).³⁸ Arhiv otuda nadomještava kako ono što je izgubljeno tako i ono što se nikad neće pronaći. Nesumnjivo, identitet u razorenome svjetu nasilja i mržnje prema Drugome bitno sužava mogućnosti bilo kakve odanosti kultu nacije i domovine. Umjesto toga, preostaje tek jezik urođenosti i podrijetla kao u velikih pisaca modernizma 20. stoljeća Joycea, Becketta, Gombrowicza, Celana, Milosza, Sebalda. Arhivi su svjedočanstvo bezavičajnosti post–istorije u svim smjerovima kojima se kreće tehnosfera. A s njom i ono mišljenje tjelesnosti patnje i užitka što izvore ima u misteriju umjetnosti. Nikad ta svijest o mediju jezika u žrvnjtu totalne tehnifikacije mišljenja nije bila veća negoli od početka modernoga doba. Otada raskorijenjenost i bezavičajnost postaju svjetsko–povijesnom sudbinom. Ako se jezik u svojoj praiskonskoj čistoći unatoč svih pokušaja porobljavanja u funkciji tehničkoga napretka održao neoklanjanim, to valja pripisati samo čuvarima sjećanja i pamćenja povjesne predaje, filozofima i pjesnicima. No, pravo je pitanje Sebaldove književnosti tko je uopće subjekt tog jezika pripadnoga njemačkoj tradiciji unutar koje je jedino moguće spojiti nespojivo, Heideggera i Benjamina, misao o zavičaju (*Heimatu*) i melankolične zapise o sudsbi izgnanstva s nadom u mesijanski spas na kraju povijesti? Tko zapravo svjedoči u suvremenoj umjetnosti gdje slika više nije ukras jezika, već autentični i autonomni dokaz pokazivanja onoga što je jeziku neizrecivo? Možda samo i jedino onaj arhiv koji poput svile nastale u preobrazbi dudova svilca u postajanju posve drugom formom i materijom upućuje na nevidljive tragove promjene. Možda samo i jedino jezik otvara mogućnosti arhivu pamćenja da otvorí svoje

38 Bernard Schlinck, *Heimat als Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000., str. 8.



odaje i zatvori svoje prozore, dok se tama spušta nad kupolama vremena i nestaje u praznini. Sebald na kraju osmoga poglavlja *Saturnovih prstena* piše:

»No što sam se više približavao ruševinama, to je više nestajala predodžba tajnovitog otoka mrtvih, a pojačavao se dojam ostataka naše vlastite civilizacije, nestale u nekoj budućoj katastrofi. Kao strancu rođenom u budućnosti, koji ne znajući ništa o prirodi našega društva luta među gomilama metalnog otpada i strojeva preostalih iza nas, i za mene je bilo zagonetno kakva su bića tu nekoć živjela i radila te čemu su mogli služiti primitivni sklopovi u unutrašnjosti bunkera, željezne tračnice ispod stropova, kuke na djelomice još opločenim zidovima, tuševi veličine tanjura, rampe i odvodne jame. [...] Krovovi i tornjevi Oxforda, kao nadohvat ruke, izvirivali su između krošanja. Ondje je, pomislio sam, nekoć bio moj dom, a zatim, dok mi je sunce na zalasku sve jače udaralo u oči, iznenada mi se učinilo kao da se ovdje i ondje, između sve tamnijih boja, krila odavno nestalih vjetrenjača uz težak lepet krila okreću na vjetru.«³⁹

Jezik bez doma u ruševinama vremena — to je prava slika naše civilizacije umorne od same sebe. Napušteni svijet, arhiv i fantazije o zlatnome dobu...

150

39 W. G. Sebald, *Saturnovi prsteni*, str. 243–244.





Anne Fuchs

'Fantomski tragovi': Uz poetiku sjećanja W. G. Sebalda u romanu *Austerlitz*

Konjunktura pamćenja

151

Kratka priča *Funesel memorioso* Louisa Borgesa priča je o čovjeku koji ne može zaboravljati i stoga se sjeća svakog, pa i najmanjeg osjetilnog opažaja, primjerice, pojedinačnih listova svakog stabla svake šume, dok naposljetku ne propadne zbog manjkave selekcijske sposobnosti vlastita pamćenja. *Funesel memorioso* tako se čini poetskom analogijom tezi što ju je Nietzsche formulirao u *O koristi i štetnosti historije za život*, naime, da je doduše moguće živjeti sretno gotovo bez sjećanja, ali je 'obrnuto sasvim nemoguće uopće živjeti bez zaborava'.¹

Neka stoga spomen na Borgesovu malu priču i Nietzscheov drugi *Nesuvremenim pogled* posluže kao uvod u Sebalдовu poetiku sjećanja, jer se ta odvijaju pred folijom čudovišne proliferacije memorijalnih debata, muzejskih kultura, spomen-dana i spomen-rituala na početku 20. stoljeća. Za najnoviju konjunkturu rada na pamćenju mogu postojati mnogoslojni, pa i tehnološki razlozi, ali ona se u bitnome ipak motivira iz svijesti o gubitku vremenskog svjedočanstva u pogledu sjećanja na holokaust i Drugi svjetski rat. Time uveden prelazak s komunikativnog na kulturno pamćenje proizveo je u Njemačkoj od osamdesetih godina na ovom intervalno zamašan sukob pamćenja, čiji je glavni pokret obilježen svađom povjesničara, debatom Goldhagen–Walser–Bubis, te diskusijama o spomeniku holokaustu.² Kulturno pamćenje kao da je postalo

1 Friedrich Nietzsche, *O koristi i štetnosti historije za život*, u Nietzsche: *Djela u četiri toma*, prirudio Gerhard Stenzel, III, Salzburg 1983, str. 31

2 Usp. Aleida Assmann i Ute Frevert, *Zaboravljenost povijesti — zaludenost poviješću. O odnosu prema njemačkoj prošlosti nakon 1945*. Stuttgart 1999; Bill Niven, *Facing the Nazi Past. United Germany and the Legacy of the Third Reich*, London/New York 2002. O debati Wal-

performance koji se izvodi u javnom prostoru, a s vremenskim se odmakom ne pokazuje distanciranjim, nego se, naprotiv, bitno intenzivira.

U Sebaldovoј prozi radi se, s jasnim odmakom od sve jače muzealizacije i medialne razrade holokausta, o alternativnom modusu svjedočanstva, koji prati 'tragove boli, provučene bezbrojem finih linija kroz povijest', kako piše u romanu *Austerlitz*, objavljenom 2001. godine.³ Da se pritom radi o nacrtu koncepta sjećanja, koji se u nastavku na Waltera Benjamina obavezuje marginalijama povijesti i zaboravljenom drugom historijskom diskursu, bit će tema priloga koji slijedi. Sjećanje je, tako glasi moja teza, kod Sebalda oblik pozornosti, koja se s jedne stane reflektira na vlastitu epistemsku nesigurnost, dok s druge upravo time hoće dati za pravo subjektivnosti kao privilegiranom organu iznalaženja istine. Sjećanje se u Sebaldovim proznim tekstovima artikulira kao umrežena potraga za tragovima, koje neprestance proizvodi nove, neočekivane, imaginacijom vođene sprege između biografija i ispričanih životnih priča, literarnih, geografskih, arhitektonskih, umjetničko–znanstvenih, prirodno–povijesnih i drugih kulturnih horizonata; doduše, ne da bi se ono što je ispričalo podvrgnulo radikalnoj obradi, nego obrnuto, da se kroz višak smislenih horizonata i opisnih detalja razradi nesavladiva kvaliteta jednog katastrofalno doživljenog toka povijesti. Često komentirana »manija odnosa«⁴ Sebaldova pripovijedanja ne iscrpljuje se, dakle, u prizivanju enciklopedizma koji je postao historijski suvišan, nego se radi o deiktičkom pripovjednom modelu, koji predlaže fenomenologiju⁵, alternativnu spram javnih sukoba pamćenja, koja ih, međutim, ne shvaća kao reprezentaciju prošloga, nego obrnuto kao stvaranje zagonetke u beskrajnom memorijskom radu protagonista i kroz njega. Sukladno tome kompleksni kontekst reprezentacija, alteriteta i sjećanja predstavlja i jednu od velikih tema u Sebaldovu posljednjem proznom djelu *Austerlitz*, u kojem je opsežan memorijski rad protagonista, koji korak po korak otkriva svoju potisnutu pretpovijest, strukturalno povezan s njegovim odnosom prema pripovjedaču u prvom licu.

ser–Bubis usp. Anne Fuchs 'Toward an Ethics of Remembering. The Walser–Bubis Debate and the Other of Discourse', *German Quarterly*, 75/2 (2002), 235–46

- 3 W. G. Sebald, *Austerlitz*, München 2001, str. 20. Svi navodi stranica odnose se na to izdanje i odsad se pojavljuju u tekstu.
- 4 Usp. i Marcel Atze, »Koincidencija i intertekstualnost. Upotreba predtekstova u pripovijetci »All' estero« W. G. Sebalda, u Franz Louqai (prir.) *W-G. Sebald*, Eggingen 1997, str. 152
- 5 Alternativna je ta fenomenologije, doduše, samo u pogledu ranije spomenutih javnih diskursa sjećanja — ona se u nastavku na Benjamina nedvojbeno može podićti vlastitom konjunkturom. Uz to valja imati na umu da sam Sebald već piše u modusu post–pamćenja. Usp. uz to Marianne Hirsche, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass. 1997.



Pripovijedanje kao lov na fantome

U tako shvaćenom radu sjećanja ne može se raditi o pukoj reprodukciji i notaciji Austerlitzovih sadržaja svijesti. Prije će biti da se radi o traganju za tragovima, koje oslobađa ne-racionalne, halucinatorne korespondencije među predmetima, ne bi li se na vidjelo iznijela jedna potisnuta, krajnje subjektivna istina. Da je pripovjedno razotkrivanje tragova boli, koji prožimaju Austerlitzovu biografiju, time i lov za fantome, napominje se u samom romanu, kad prirodnim znanostima vični stric Austerlitzova školskog druga Gerarda izjavljuje da su svjetleće trake najtočnije opisanih noćnih leptira zapravo samo 'fantomske tragevi',

koji su prouzrokovani tromošću našeg oka, koje smatra da još vidi neki odsjaj na mjestu, s kojega je kukac, zasjao samo na djelić sekunde na svjetlu svjetiljke, sam već nestao. Zbog takvih nestvarnih pojava, reče Alphonso, zbog bljeskanja irealnog i realnom svijetu, zbog određenih svjetlosnih efekata u krajoliku koji se prostire pred nama ili u oku voljene osobe, raspaljuju se naši najdublji osjećaji ili bar ono što držimo njima. (135)

153

Ukoliko je pripovijedanju kao potrazi za tragovima stalo do bljeska irealnog u realnom svijetu, pripada mu upravo onaj halucinatorni karakter koji prema psihoanalitičkoj teoriji čini logiku fantoma. Tako Nicolas Abraham piše:

'Fantom' (*le fantome, sablast, duh*) — u svim je svojim oblicima izum živoga. Izum u smislu da, makar i na halucinatoran način, individualno ili kolektivno, mora opredmetiti rupu koju u nama proizvodi zatamnjene nekog odsječka u životu objekta ljubavi.⁶

Kod Sebaldova enciklopedizma se, dakle, niti ovdje, niti u drugim proznim tekstovima ne radi o tome da se povijesti, doživljenoj kao nešto bitno traumatično doskoči postupkom gomilanja podataka. Naprotiv: tako unakrsne napute koje karakteriziraju tekst doduše proizvode nove i nove intertekstualne i izvantekstualne korespondencije, ali one upravo ne razgrađuju strani karakter prikazana svijeta, nego ga pojačavaju do sablasnosti. Sebaldov enciklopedizam izložen je tako i kao tehnika lažnih tragova, koji kao da nas neprestance pozivaju da pozitivistički provjeravamo istinosni sadržaj ispričanoga. Ali detektivski čitatelj, koji istražuje mnogoslojne aluzije na građevinsko-povijesne kontekste, povijesna, autobiografska i literarna djela, odnosno nastojij zadržati realitetni sadržaj prikaza, morat će se sučeliti s činjenicom da ni razotkrivanje intertekstualnih pred-tekstova baš i ne pomaže u razradi onoga što se dogodilo, već rezultira hiperboličnim rastom neshvatljivosti tijeka povijesti.⁷

⁶ Nicolas Abraham, 'Zapisi o fantomu. Nadopuna Freudove metapsihologije', *Psyche* 8 (1991), 691 i dalje.

⁷ Uz labirint usp. Thomas Kstura, 'Tajnovita sposobnost transmigracije. W. G. Sebaldova interkulturnalna hodočašća u prazninu', *arcadia*, 31 (1996), 203.



Arhiv kao fantom

Enciklopedijski model znanja i pamćenja tematizira se u samom romanu s pogledom na Austerlitzove nezavršene građevinsko-povijesne studije, koje ga potkraj pedesetih godina vode u staru Nacionalnu knjižnicu u Richelieuvoj ulici, gdje se, kako pripovijeda, iz dana u dan gubi u djelima i njihovim napomenama:

i tako sve dalje unazad, iz znanstvenog opisa stvarnosti do u najčudesnije pojedinosti, u nekoj vrsti neprestane regresije, koja se ogledala u ubrzo sasvim nepreglednom obliku mojih zapisa, koji su se sve više granali i razilazili. (367)

Studij, opisan ovdje kao proces potencijalno beskrajne regresije, ne može više stići do kraja, jer je svaka spoznaja samo jedno u nizu čvorišta u mreži diskursnih konteksta koja se neprestance nastavlja pesti. Da pod pretpostavkom totalne privremenosti studij ima karakter herojske i fanatične djelatnosti u isti mah, pokazuje primjer Austerlitzova susjeda za stolom, koji je, kako saznajemo,

154

već desetljećima radio na leksikonu crkvene povijesti, u kojem je dospio do slova K i nikad ga neće moći privesti kraju. Sitnim, oštrim rukopisom ispunjavao je bez oklijevanja i križanja jednu malu karticu za drugom i rasprostirao ih prema točnom redu pred sobom na stolu. (*ibid.*)

Abecedna katalogizacija predmeta kojom se bavi crkveni povjesničar provodi ograničen red, koji u njegovu stručnom području reproducira veći red arhiva, koji arhivski materijal podvrgava neprestanom katalogiziranju, sistematiziranju i konzerviranju. Slijedimo li Derridina razmišljanja o njegovojo institucionalnoj izvedbi, red arhiva počiva na dva principa koji se međusobno nadopunjuju, principu »domicilacije«, koji u sebi nosi rezonanciju grčkog značenja riječi »arkheion« i podsjeća na rezidenciju viših upravnih činovnika, koji kao »archoni« preuzimaju ulogu čuvara dokumenata, njihovih tumača, te naposljetku zakonodavaca;⁸ i princip »konsignacije«, to jest koordinacije korpusa mjerama ujednačavanja, identifikacije i klasifikacije.⁹ Kao mjesto institucionalizirana pamćenja arhiv je time instrument političke moći, čiji se autoritarni, odnosno demokratski karakter može mjeriti između ostalog pristupačnošću arhiva. S druge strane, međutim, studij koji opisuje Austerlitz kao potencijalno beskrajna regresija vodi iz stvarnosti u jedan cirkularni arhivski svijet, koji se održava sam. Fantastični karakter tog cirkularnog sustava Austerlitz na kraju sažima u metaforu 'živog superorganizma', veritabilnog monstruma riječi, koji ih neprestance guta i ponovno izbacuje:

8 Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Interpretation*, prev. Eric Prenowitz, Chicago/London 1996., str. 2

9 *ibid.*, str. 3

Kasnije sam, rekao je Austerlitz, u nekom trenutku gledao jedan kratak crno-bijeli film o unutarnjem životu Nacionalne knjižnice, kako su vijesti cijevne pošte jurile iz čitaonica u magazine, takoreći duž živčanih pruga, i kako su istraživači, povezani u svojoj cjelini s bibliotekarskim aparatom, tvorili krajnje komplikirano biće, koje treba bezbroj riječi kao hranu, ne bi li sa svoje strane moglo proizvesti bezbroj riječi. Mislim da je naslov tog filma, što sam ga vidio samo jedan jedini put, ali je u mojoj mašt postajao sve fantastičniji i čudovišniji, bio *Toute le mémoire du monde* i da ga je snimio Alain Resnais. (369)

Ovdje spomenuti dokumentarni film *Toute le mémoire du monde*, što ga je 1955. snimio Alain Resnais, slavi Nacionalnu knjižnicu u jednom pomalo nadrealnom nizu scena kao organizam u neprestanom pokretu koji vodu u trajnu borbu protiv zaborava i smrt. S jedne strane film kroz uzajamnu igru scenarija i filmske glazbe koristi kod koji knjižnicu čini amblemom herojskog stremljenja prema univerzalnom pamćenju, s druge, međutim, taj se zahtjev bitno destabilizira promjenjivim lancem metafora. Tako pripovjedač na početku filma Nacionalnu knjižnicu opisuje kao utvrdu koju su ljudi podigli iz straha da će ih savladati masa tiskovina i njihovih riječi:

155

'Devant ces soutes pleines à craquer, les hommes ont peur d'être submergés par cette multitude d'écrits, par cette amas de mots. Alors, pour garantir leur liberté, ils construisent des forteresses. À Paris, c'est à la Bibliothèque Nationale que les mots sont emprisonnés.'

Na početku arhiva nalazi se, dakle, čin potiskivanja, koji se, kao što je to izložio Derrida, sam može tumačiti samo kao drugi oblik arhiviranja.¹⁰ Ali ne ostaje se na slici zatvora riječi, koji štiti slobodu ljudi. U nastavku pripovjedač knjižnicu naziva i muzejom, trezorom i labirintom, u kojem se neprestance odašilju i u labirintu magazina raspodjeljuju novi nalozi, prije nego što će inventarizirana i katalogizirana knjiga stići do svojega odredišta kod čitatelja.

'Le livre trouvé, une fiche prend sa place. C'est son fantôme.'¹¹

Presudni korak na dugom putovanju od njezinog mjeseta na kilometarskim policama do čitaonice pripovjedač naposljetku sažima u slici prelaska ekvatora, koja bitno mijenja karakter knjige. Dok je kao katalogizirani dokument isprva još imala udjela u univerzalnom, apstraktnom i indiferentnom pamćenju, u kojem, kako navodi pripovjedač, svim knjigama pripada jednaka vrijednost i svima se poklanja pozornost, kakvu za ljude inače može iznaći samo bog, ona se tek u svojem odnosu prema čitatelju pretvara u fragment znanja, koji će, kad jednom bude odabran, za čitatelja biti neizostavan. Za Resnaisa knjižnica time ne utjelovljuje ni puki instrument vladanja, ni kolektivni spremnik znanja. Ona se pojavljuje kao manifestacija ambivalentnosti samog pamćenja,

10 *ibid.*, str. 64

11 Uz sablasni karakter arhiva usp. Derrida: 'It [the archive, A. F.] is spectral a priori: neither present nor absent 'in the flesh' neither visible nor invisible, a trace always referring to another whose eyes can never be met [...]'

ibid., str. 84



koje s jedne stane iz straha od preplavljenosti pronađene komade prošlosti zatvara u indiferentni paralelni svijet, dok s druge od toga gigantomanskog poduhvata očekuje upravo onu sretnu sintezu, koja se pojavljuje na kraju *Toute le mémoire*.

I Austerlitz muči pitanje 'nalazim li se u tihim brujanjem, šuškanjem i nakašljavanjem ispunjenoj knjižničnoj dvorani na otoku blaženih ili, naprotiv, u nekoj kažnjeničkoj koloniji' (368). Njegov studijski pothvat, koji se sve više grana, javlja se u nastavku kao neka vrsta frojdovskog pokrovnnog sjećanja, koje rupu u sjećanju u isti mah prekriva i označava. Na jednom mjestu u romanu Austerlitz sam naznačuje taj kontekst, kad svoje desetljećima dugo nakupljanje znanja interpretira kao rad potiskivanja, odnosno sustav 'sigurnosnih mjera' za obranu sjećanja. Tako je Austerlitz u vlastitu opisu

neprekidno zaokupljen desetljećima nastavljanim nakupljanjem znanja, koje mi je služilo kao nadomjesno, kompenzacijsko pamćenje, a ako se svejedno, što nije moglo izostati, jedanput dogodilo da bi me unatoč svim sigurnosnim mjerama sastigla neka za mene opasna vijest, onda sam očito bio u stanju da se pravim slijep i gluhi i čitavu stvar u hipu zaboravim kao i svaku drugu neugodnost. (202)

156

Historiografska kritika

Odmah na početku romana pripovjedač u prvom licu, očito u nastavku na Kleistovo *O postupnom zgotavljanju misli pri govoru*, komentira način na koji Austerlitz razvija svoje misli:

Za mene je od samoga početka bilo iznenadjuće kako Austerlitz, dok govori, zgotavljuje svoje misli, kako je takoreći iz rastresenosti mogao razvijati najodvagnutije rečenice i kako je kod njega pripovjedačko posredovanje njegovih stručnih znanja bilo postupno približavanje nekoj vrsti metafizike povijesti, u kojoj ono čega se prisjeća još jedanput postaje živo. (18 i dalje)

Zgotavljanje misli pri govoru služi mu, dakle, za oživljavanje onoga čega se prisjeća, odnosno za jednu 'metafiziku povijesti', koja se može shvatiti i kao protunacrt historiografskom diskursu. Tako se *grand récit* pisanja povijesti na mjerodavnom mjestu u romanu sam javlja za riječ, naime, kad Austerlitzov učitelj povijesti, André Hilary, svoj prikaz Bitke trojice careva od 2. prosinca 1805. završava sljedećom samokritičkom refleksijom:

Svi mi, pa i oni koji smatraju da su pazili i na najmanju sitnicu, koristimo se samo založnim stvarima, koje su drugi već dovoljno često naguravali po pozornici. Pokušavamo reproducirati stvarnost, ali što se u tom pokušaju više naprežemo, to nam se više nameće ono što se u historijskom kazalištu oduvijek moglo vidjeti (...). Naše bavljenje poviješću, tako da je glasila Hilaryjeva teza, bavljenje je uvijek već unaprijed zgotovljenim, u unutrašnjosti naših glava graviranim slikama, u koje neprestance buljimo, dok se istina nalazi negdje drugdje, negdje postrance, gdje jedva da ju je netko već otkrio. (105)

Ono što ovdje ulazi u igru problematika je historijske naracije, koja se prema Hilaryju izvodi iz njezinog referencijalnog odnosa spram historijskog događaja, a time i iz jedne naivne epistemologije, koja znanje shvaća kao reprezentaciju onoga što se dogodilo. Hilaryjeva kritika ne naglašava, međutim, samo metaforičnost historijskog diskursa¹², o kojoj se od Haydена Whitea navamo mnogo diskutira, nego se radi o tome da se propita spoznajni efekt jednog postupka prikazivanja, koji sugerira mimetičku korespondenciju između historijskog događaja i konvencionalnih uzorka propovijedanja, a time i kvalitativnost dotične prošlosti. Njegova konkluzija da 'istina leži postrance gdje jedva da ju je neki čovjek već otkrio' predlaže pojam historijskog znanja za koji je konstitutivno znanje o onome što se ispušta iz konvencionalnog pisanja povijesti. Činjenica da se taj nacrt alternativne, bitno deiktičke historiografije stavlja u usta učitelju povijesti, koji bitku kod Austerlitza oživljava i izuzetno živoj alegoriji 'u isti mah slavne i užasne epohe' (101) bitno potencira efekt kritike mimetičke historiografije. Hilary time postaje glasnogovornikom autora, za kojeg ono što je ispričano može biti uvijek samo indeks za zaboravljeni drugo. Obrnuto, posrijedi je za Sebalda tipična ironija da pojам historijskog događaja na dispoziciju stavlja upravo učitelj povijesti očaran napoleonom.

Fantomi imena

Epizoda s Napoleonom ima, međutim, još jedan smisao. Kod nje se na radi samo o problematizaciji odnosa historijske naracije i povijesne stvarnosti, nego prije svega i o simboličkom obogaćivanju imena 'Austerlitz'. Kad, naime, školski ravnatelj Penritz-Smith Austerlitzu otkrije njegovo istinsko ime, on si pod njime, za razliku od općenitih imena 'Morgan' ili 'Jones', ne može zamisliti ništa: 'Austerlitz nikada ranije nisam čuo i stoga sam od samog početka bio uvjeren da se osim mene nitko tako ne zove, ni u Walesu, ni na Britanskom otočju, ni igdje drugdje na svijetu.' (98)

Dok vlastito ime u normalnim okolnostima osigurava nesumjerljivu individualnost čovjeka u pogledu njegova genealoškog podrijetla, u kontekstu Auschwitza 'lažno' ime i 'lažna' genealogija znače sigurnu smrtnu presudu. Edith Wyschogrod analizirala je tu problematiku imena u svojoj knjizi *Ethics of Remembering* na sljedeći način:

'Those to whom a name has been refused or who have had names, generally compound names, imposed upon them have been encoded in a system of references with demands decoding.'¹³

¹² Usp. Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London 1987.

¹³ Edith Wyschogrod, *An Ethics of Remembering. History, Heterology and the Nameless Other*, Chicago/London 1998, str. 14



Slijedi li se Edith Wyschogrod, zadaća povjesničarke mora biti da primarnu funkciju imena kao etičkog držača mjesta za žrtve povijesti ponovno stavi na pravo mjesto.¹⁴ I u Austerlitzu imena se stoga moraju dekodirati. Ovdje, doduše, nagla promjena imena, odnosno promjena židovskog imena ne znači svjesno poniženje, primjerice u smislu generičkog nametanja imena 'Israel' i 'Sara', koje su provodili nacisti, ali problematika imena zorno dočarava da je u Austerlitzovu životu prekinuta veza s obitelji i židovskom pretpoviješću.

Činjenica da si pod tim imenom ne može zamisliti ništa znači i da predodžbu o vlastitosti ne može oslanjati ni na kakva pojmove srodstva i tradicije. Ali to bi bila važna prepostavka za identitet, koji s Ciaránom Bensonom valja shvatiti kao lokativni sustav, koji prostorno-vremenski locira vlastitost.¹⁵ Ali ako je poveznica s vlastitim podrijetlom pukla zbog pratraume razdvojenosti i ubojstva Roditelja u Auschwitzu, rad sjećanja koji se pokreće tako nastalo prazno mjesto isprva može ispuniti samo poetskim metaforama, odnosno fantazmama. Ali upravo to kao da označava terapeutski smisleni horizont Hilaryjeva opisa Austerlizza, na čijem se kraju nalazi Austerlitzova ideja povezanosti 'sa slavnom prošlošću francuskog naroda':

Što je Hilary češće pred razredom izgovarao riječ Austerlitz, to mi je više ona postajala imenom, to sam mislio da jasnije prepoznam da se ono što sam isprva na sebi osjećao kao sramotnu mrlju pretvara u svijetu točku, koja mi je neprestanče lebdjela pred očima, obećavajući toliko mnogo kao i sunce koje se uzdizalo na prosinačkom nebnu iznad samog Austerlizza. (106)

Austerlitzov osjećaj stida spram prepostavljene lišenosti podrijetla rastane se točno u trenutku u kojem mu učitelj svojim opisom bitke stavljaju u ruke postupak poetskog stvaranja korespondencije. To, naravno, ne znači da je tim skokom u napoleonovsko razdoblje i posezanjem za historijskom paradigmom u Austerlitzovu životu zalječena rana Auschwitza, nego samo da se time pokrenuo postupak estetskog stvaranja analogije koji je u stanju da prvočnu 'sramotnu mrlju' pretvori u 'svijetu točku'.

'Slavna prošlost francuskog naroda' sad više nije jedini *tertium comparisonis* za ime Austerlitz: pridodaju joj se Fred Astaire, čije je građansko ime također bilo Austerlitz, izvjesna Laura Austerlitz, čiji se trag, doduše, gubi u Italiji, te 'mali krivonogi čovjek' (99 i dalje) istog imena u Kafkinim dnevnicima.

-
- 14 Upravo tu ulogu preuzima Austerlitz nakon prvog posjeta Pragu. On se s traumom uništenja vlastite majke po povratku pokušava sučeliti samo time što uči napamet 'imena i datume rođenja i smrti' mrtvaca, sahranjenih u Hamletovu tornju (326), što je simbolički učinak sjećanja u funkciji zahtijevanog zauzimanja mjesta. Taj etički motivirani čin prisjećanja ne može, međutim, ublažiti u Austerlitzu 'nastao osjećaj bivanja odbačenim i izbrisanim'. Nakon otkrivanja njegove potisnute pretpovijesti slijedi slom i upućivanje u psihijatrijsku bolnicu (327 i dalje).
- 15 Usp. Ciarán Benson, *The Cultural Psychology of Self. Place, Morality and Arts in Human Worlds*, London/New York 2001.

ma.¹⁶ Iako Austerlitz ne vjeruje 'da ti tragovi još nekamo vode' (100), te iako se povrh svima zajedničkog židovskog podrijetla još ne može pronaći nikakva konkretna veza između nositelja tog imena i njegove vlastite biografije, te analogije ipak ponovno uspostavljaju određen korespondentni odnos sa stvarnošću, koji, doduše, nije u stanju ukinuti traumu prepostavljeni lišenosti podrijetla, ali Austerlitzovu subjektivnost usidrava u sustav tajne srodnosti.

Intertekstualnost kao struktura zagonetke

Sebaldovo razumijevanje traga kao predsyjesnog ostatka sjećanja, koji se u činovima prisjećanja rasplamsava osobito na predmetima svakodnevice pokazuje jasne prizvuke Benjamina. Taj je u svojem radu o Baudelaireu u pogledu Proustove *mémoire involontaire* citirao Freudovu rečenicu iz *Onkraj principa užitka* da 'svijest nastaje na mjestu traga sjećanja'. Za Benjamina kao i za Freuda ostaci sjećanja često su najsnažniji i najodrživiji ako postupak koji ih ostavlja za sobom nikada nije dobro do svijesti.¹⁷ To znači i da sastavnim dijelovima *mémoire involontaire* mogu postati samo takvi sadržaji, koji se ne doživljavaju izričito i sa sviješću. Za Freuda (i za Benjamina) funkciju svijesti valja, dakle, tražiti u zaštiti od podražaja. Obrnuto bi potiskivanje valjalo shvatiti kao oblik arhiviranja, koji se aktivira u snu kao *mémoire involontaire*.

I Sebald zastupa empatičan pojam iskustva, koji iskustva ne misli kao lanac svjesnih podataka, nego kao splet predsvjesnih korespondencija. U jednom programskom eseju o slikaru Janu Peteru Trippu Sebald piše da se u Trippovu umjetničkom stvaralaštvu radi o 'autonomnom postojanju stvari': 'Budući da nas stvari (u principu) nadživljavaju, one znaju više o nama nego mi o njima; one u sebi nose iskustva koja su stekle s nama i zaista su pred nama otvorena knjiga naše povijesti.' I: 'Struktura sjećanja, koja ih okružuje, daje im karakter uspomena, u kojima se kristalizira melankolija.' Obje rečenice očito su posuđene od Benjamina. Prema Sebaldu uspomena, međutim, nije ništa drugo doli citat koji nas, kako piše, (prisiljava) 'da pregledamo svoja znanja o drugim tekstovima i slikama i svoja znanja o svijetu. A to, opet, iziskuje vrijeme. Time što ga uzimamo, mi ulazimo u isprirovijedano vrijeme i u vrijeme kulture.' (184)

Pripovijedanje kao potraga za tragovima znači, dakle, učiniti transparentnom pretpovijest stvari, duduše, ne da bismo ih racionalno savladali, nego obrnuto, da bismo kroz evokaciju tajnih korespondencija izvukli na vidjelo

16 Usp. uz to Kafkinu dnevničku bilješku od 24. 12. 1911.: 'danас ujutro obrezivanje mojega nećaka. Mali krivonogi čovjek, Austerlitz, koji iza sebe ima već 2800 obrezivanja, izveo je stvar veoma spretno' (*dnevnički 1909–1912*, sv. I, u rukopisnoj verziji, Frankfurt a. M. 1994., str. 241)

17 Usp. Sigmund Freud, *Onkraj principa užitka*, u *Sabrana djela*, prir. Anna Freud i dr., XIII, Frankfurt a. M. 1999, str. 25, citirano u Walter Benjamin, 'O nekim motivima kod Baudelairea' u *Iluminacije. Odabrani spisi*, odabrao Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1977, str. 190

alternativnu, neracionalnu istinu. Da se pritom radi o bitno estetski proizvedenu istinu, Sebald u citiranom članku ilustrira dvjema Trippovim slikama: *La déclaration de guerre* je mrtva priroda velikog formata, koja prikazuje par ženskih cipela, uronjenih u sunčevu svjetlost na popločenom podu s uzorkom. Za Sebalda se kod te slike radi o 'slikovnoj zagonetki', koja se unatoč tobožnjoj ikonografskoj jednoznačnosti 'zatvara u najprivatnijem'. (185). Četiri godine kasnije mrtva priroda javlja se kao citat u drugoj Trippovoj slici, ovaj put mnogo manjeg formata: u slici naslovljenoj *Déjà vu ili incident* mrtva priroda sad visi na zidu, a ispred nje, okrenuta leđima prema promatraču, sjedi elegantno odjevena žena, koja je izula jednu cipelu, identičnu s onom na mrtvoj prirodi. Gledano iz vizure promatrača slike, lijevo od nje стоји pas koji se ne zanima za naslikane cipele, nego gleda van iz slike. Do nogu mu leži neka vrsta drvene sandale, koju je on, kako objašnjava Sebald, donio iz 15. stoljeća. Tako, naime, sandala potječe s jedne svadbene slike koju je Jan van Eyck 134. naslikao za Giovannija Arnolfinija i njegovu suprugu Giovannu Cenamini. Sebald tu seriju estetskih korespondencija komentira na sljedeći način:

U prednjem planu, u blizini lijevog donjeg ruba slike, nalazi se drvena sandala, taj neobični pridodani komad, a pokraj nje mali psić, koji je unesen u kompoziciju, vjerojatno kao simbol bračne vjernosti. Crvenokosa žena, koja na slici Jana Petera Trippa razmišlja o povijesti svojih cipela i jednom neobjašnjivom gubitku, ne sluti da se otkrivenje njezine tajni nalazi iza nje — u obliku analognog predmeta iz jednog odavna prošlog svijeta. (187 i dalje)

Sebaldova predodžba o uspomeni kao citatu time, međutim, ne pokreće nikakvu intertekstualnu mnemotehniku, koja bi preko linearne kronologije prisjećanja htjela ući u trag istini. Sjećanje se za Sebalda uvijek odigrava u uzajamnoj igri kontingencije i svjetskog znanja. Zbog svoje mrežne strukture to se svjetsko znanje ne slijeva u racionalno obavljanje predmeta, nego, naprotiv, u njihovu zagonetavanje. Sjećanje se kod Sebalda time može shvatiti i kao oblik nezavršive manje odnosa, koju enciklopedijsko svjetsko znanje stavlja u službu svoje subjektivne senzibilnosti, koja tvori organ upravo za one potkožne kulturne relikte, koji stoje za marginalizirane, odnosno zaboravljene povijesne sadržaje. Uz to je Sebaldovo sjećanje uvijek i halucinatorni čin, koji probija razdjelnici između sadašnjosti i prošlosti, između živih i mrtvih.

Sjećanje kao brikolaža

Na drugome mjestu Sebald je jednom prilikom izjavio da te korespondencije proistječu iz 'oblika divljeg rada', iz pred-racionalnog mišljenja, gdje se po slučajno akumuliranim pronađenim stvarima kopa tako dugo dok se nekako



ne počinju slagati.¹⁸ Uzorni primjer za takvu *brikolažu* naoko kontingentnih materijala pripovjedač navodi u povodu svojeg prvog posjeta u Austerlitzovoj kući, kad primjećuje jedan stol, na kojem je posložen niz različitih fotografija, koje od belgijskih krajolika preko noćnih leptira i golubnjaka sežu do niza teških vrata i kapija. Ovdje se, dakle, opisuje niz fotografija koje će pripovjedač u prvom licu umetnuti na različitim mjestima u vlastitu priču.¹⁹ Austerlitz sad izlaže kako te i druge fotografije

izlaže s poleđinom prema gore, slično kao kod partie pasijansa, te da ih onda, svaki put iznova začuđen onime što vidi, okreće jednu po jednu, premješta slike amo-tamo, jednu preko druge, u red koji proizlazi iz obiteljskih sličnosti (...). (171 i dalje)

Da se ovime daje i metarefleksivan komentar mnogoslojnog odnosa slikovne i tekstualne stvarnosti, koji uvelike razbija okvir dokumentarističkih ilustracija, jasno je samo po sebi.²⁰

Na kraju bih se rado posvetila posljednjem primjeru *brikolaže* u *Austerlitzu*, na kojem Sebald još jedanput artikulira povjesno svjedočanstvo. Dok Austerlitz šeće napuštenim, sablasnim ulicama Terezina, nailazi na niz jezivih vrata i kapija, 'koje redom (...) zatvaraju pristup jednoj još nikad probijenoj tami' (276), koja kao da mu se ukazuje tek naknadno, u snu, ali je onda preklopi iznenada navrlo sjećanje na 'ANTIKOS BAZAR', uz malu trgovinu živežnim namirnicama očito jedini dućan u Terezinu.

161

Vidjeti sam, naravno, mogao samo ono što je bilo izloženo u izlozima, te si gurno nije činilo više od malog dijela starudije, nakupljene u unutrašnjosti bazara. Ali čak i te četiri očito sasvim hotimično posložene mrtve prirode, koje, su kako se činilo, na prirodan način bile urasle u crno granje lipa na gradskom trgu, koje se zrcalilo u staklima, imale su za mene takvu privlačnost da se dugo nisam mogao otrgnuti od njih, pa sam, čela pritisnuta o hladno staklo, studirao stotinu različitih stvari, kao da bi se iz neke od njih, ili iz njihova međusobnog odnosa, morao dati izvesti jednoznačan odgovor za mnoštvo nezamislivih pitanja koja su me mučila. (277)

Brikolaža staretinarnice time ilustrira jedan oblik prisjećanja, koje upravo u slučajno kombinatorici ulazi u trag vlastitom životu stvari. Ukoliko ta *brikolaža* princip nadređenosti i podređenosti nadomešta istovrijednom uspored-

18 Sigrid Löffler, 'Divlje mišljenje. Razgovor s W. G. Sebaldom' u Loquai, str. 136. Usp. i Sebaldov esej o Ernstu Herbecku, u kojem njegovu kombinatornu poetiku opisuje kao neku vrstu *brikolaže* u smislu Lévi-Straussa (W. G. Sebald, 'Mala traversa. Poetičko djelo Ernsta Herbecka', u *Opis nesreće*, str. 138).

19 Usp. Noćni leptir, str. 137; Gerard Fitzpatrick na uzletištu, prikaz str. 168; određena količina teških vrata i kapija, prikaz str. 272–5

20 Uz status fotografija u Sebalдовim tekstovima usp. Stefanie Harris, 'The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*', *German Quarterly*, 74 (2001), 379.92; Jonathan Long, 'History, Narrative and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*', *MLR*, 98 (2003), 117–37.

nošću izloženoga, ona izvodi jednu bitno metonimijsku mnemotehniku, koje u pomaku strukturu sjećanja održava na životu. Taj 'princip staretinarnice', doduše, ne uspijeva pružiti odgovore na pitanja što ih je Austerlitz tražio, a da na njih nije dobio odgovor, ali zato čini nešto drugo: posvećujući se akribijskom navođenju niza predmeta, koji su svi nadživjeli svoje bivše vlasnike, on stvarima daje sablasnu auru, koja ih čini zamjenicima uništenih života. Ono što Sebald na drugome mjestu kaže o poetici Ernsta Herbecka, čita se u tom kontekstu kao neka vrsta komentara sebe samog: 'Rukom modelara nastali pomaci u strukturama riječi i rečenica sredstvo su lirskog opisa svijeta, čije se umijeće ne sastoji toliko u dešifriranju, koliko u šifriranju stvarnosti, pa i one jezične.'²¹ Stvari izložene u 'ANTIKOS BAZARU' valjalo bi prema tome shvatiti kao sablasne šifre jednog prethodnog života izazvanog u Austerlitzu.

Doduše, mrtva priroda koja slijedi sve je drugo samo ne kontingentna: tako se kod prikazanih stvari uglavnom radi o svečanim objektima, odnosno ukrasnim predmetima, primjerice blagdanskom stolnjaku, otomanu, fotelji za dnevni boravak, mjedenom mužaru, kristalnim šalicama, keramičkim vaza-ma, kutijicama s morskim školjkama, utezima za pisma, modelu broda, narodnoj nošnji, dugmadi od jelenjeg roga, japanskoj lepezi i oslikanom sjenilu svjetiljke. Ukoliko se, dakle, radi uglavnom o takvim predmetima, koje se može shvatiti kao krhotine upravo one građanske kulture s kojom su se asimilirani zapadni Židovi identificirali od 19. stoljeća, u sceni bazara radi se i o prizivanju i predočavanju pojma kulture izbrisano s Auschwitzom, a time i o tradicijskom rezu, koji se ne može ispraviti nikakvim pripovjednim postupkom, ma koliko skrupulozan bio.

Austerlitz svoj inventar staretinarnice završava opisom jedne porculanske kompozicije.

koja je predstavljala konjanika, koji se na svome konju, koji se netom osovio na stražnje noge, okreće unatrag, ne bi li jedno žensko biće, koje je napustila sva nada, lijevom rukom povukao k sebi uvis i spasio ga od neke promatraču nevidljive, ali nedvojbeno užasne nesreće. Tako bezvremenim kao taj ovjekovječeni prizor spasenja, koji se uvijek događa u neposrednoj sadašnjosti, bili su svi u terezinskom bazaru izloženi ukrasni predmeti, naprave i uspomene, koji su na osnovi neistraživih sprega preživjeli svoje bivše vlasnike, a s njima i proces uništenja (...). (280 i dalje)

S porculanskom figurom na vječno namješten trenutak spasenja javlja se kao citat herojske paradigmе koja je židovsko-kršćansko očekivanje izbavljenja od prosvjetiteljstva naovamo okrenula prema sekularnom. Ukoliko je bezvremenost prikazanog momenta spasenja kontrapunktski uokvirena Theresienstadtom kao mjestom koje znači sve drugo, samo ne spas, figurini pripada sablasni karakter, koji pojma spasenja, uništen u Auschwitzu, može zazvati samo još halucinatorno. Stvari u staretinarnici povijesti tako nikad nisu samo šifre neke pretpovijesti koje se možemo prisjetiti, nego prije svega pružaju i

²¹ W. G. Sebald, 'Jedna mala traverza. Poetičko djelo Ernsta Herbecka', str. 139



inventar jednog definitivno uništenog svijeta. Time, međutim, preuzimaju funkciju fantoma, koji, kao što je ranije već navedeno, 'na halucinatoran način, individualno ili kolektivno, mora opredmetiti rupu koju u nama proizvodi zatamnjenje nekog odsječka u životu objekta ljubavi'.

Film kao fantom

Austerlitzova potraga za analognim predmetom za izgubljenu majku vodi ga naposljetku u muzej geta gdje se prvi put izlaže historiografskoj razradi povijesti progona. U muzeju izložene topografske karte, dokumenti o populacijskom politici nacional-socijalista, registri mrtvih, brojevi i brojke, dokumentiraju sustav proganjanja koji daleko nadilazi Austerlitzovu moć poimanja. Čak ni kasnije opisana lektira 'do u posljednju napomenu prostudirana izvješća' H. G. Adlera o Theresienstadt²² ne pomaže mu 'da se u mislima vratim u geto i zamislim da bi Agata, moja majka, tada trebala biti na tome mjestu' (346).

Budući da se historiografska razrada onoga što se dogodilo i opet slijeva samo u bolno iskustvo gubitka majke, koji se uopće ne može racionalizirati, Austerlitz naposljetku pokušava u filmu pronaći mimetičku analogiju prošle realnosti. Pritom se radi o propagandnom filmu *Voda Židovima poklanja grad*, koji je 1944. prema zapovijedi SS-a u koncentracijskom logoru Theresienstadt snimio režijski i scenaristički tim sačinjen od židovskih zatočenika pod vodstvom Kurta Gerrona. Austerlitz o filmu saznaće iz Adlerove studije o Theresienstadtu, koja najtočnije opisuje snimanje i sadržaj filma.²³

163

Naknadno opisana potraga za filmom motivira se iz njegove čežnje da u nekoj od glumica prepozna majku, ne bi li tako preveo prošlost u sadašnjost. Mimetička kvaliteta filma je, dakle, ta od koje Austerlitz očekuje efekt realnosti koji bi rupu u njegovu sjećanju trebao ukinuti činom ponovnog prepoznavanja. Da se pritom, međutim, radi o neutaživoj čežnji, koja zapravo ne cilja na majčinu sliku, nego bi trebala ponovno uspostaviti naprasno prekinut odnos između majke i sina, pokazuju Austerlitzove imaginarnе uloge još prije dobivanja koluta s filmom:

-
- 22 Usp. H. G. Adler, *Theresienstadt 1941–1945. Lice jedne prisilne zajednice*, Tübingen 1955. Izvaci iz tog obuhvatnog prikaza sustava Theresienstadt citiraju se u tekstu poput palimpsesta. Usp. Adlerov prikaz 'uljepšanja grada', naredenog koncem 1943., str. 161 i dalje, te opis te akcije u Austerlitzu, str. 343 i dalje. Plan utvrđenoga grada, prikazan na stranicama 332 i 333, također je preuzet iz Adlerove studije.
- 23 Adler, *ibid*, str. 179–80, film snimljen pod vodstvom Kurta Gerrona opisuje ovako: »Bila je to najčišća bajka, onako kako najgluplji mrzitelj Židova vjerojatno zamišlja Židove. Rad jedva da se video: samo uzgred nekoliko slika izgradnje pruge, nekoliko radionica, te »poljoprivreda«, nimalo tipična za logor. Nevolje i bijede nije bilo (...). Zato su se vidjeli lagoden život i užici kakve može pružiti samo maskirani »rajski geto«. Izabrani su izrazito »židovski tipovi« i svatko od njih trebao je prštati od zdravlja. Ulični život prikazan je kao beskorisno flaniranje, a za razonodu Židova gradska je kapela svirala u »Glazbenom paviljonu«. Prikazivani su dobri stanovi s udobnim obiteljskim životom i dobro uhranjenim građanima.

Neprestance sa mislio, kad bi se film bar ponovno pojavio, ja bih možda mogao vidjeti ili naslutiti kako je zapravo bilo, i pritom sam stalno zamišljao da će nedvojbeno prepoznati u usporedbi sa mnom mladu ženu Agátu, primjerice, među gostima ispred lažne kavane, kao prodavačicu u trgovini galanterije, gdje upravo iz jedne od ladica obazrivo vadi lijep par rukavica, ili kao Olympiju u kazališnoj predstavi *Hoffmannove priče* (...). Umišljao sam, rekao je Austerlitz, također i da bih je mogao vidjeti na ulici u nekoj ljetnoj haljini i laganom kaputu od gabardena: sama usred skupine stanovnika geta u šetnji ona je krenula ravno prema meni i približavala mi se korak po korak, dok naposljetku, kako sam mislio da osjećam, nije istupila iz Filma i prešla u mene. (346)

Filmski isječak iz Austerlitzove imaginacije koristi se lažnim kulisama propagandnog filma, ne bi li tako stvorio mogući svijet suprotan neizdrživoj povjesnoj realnosti. Kad potom zaista nailazi na kopiju propagandnog filma, brzo se ispostavlja da je posrijedi samo sažetak koji traje otprilike četrnaest minuta i u kojem nigdje ne može prepoznati Agátu (348). Njegova odluka da dade napraviti jednosatnu usporenju kopiju fragmenta izraz je, pak, neostvarene čežnje za vraćanjem prošlosti, odnosno spasom u prepoznavanju majke. Ali umjesto da mu mimetički približi prošlo, četverostruk produljena usporedna kopija do te mjere rastače oštrinu, rubove i obrise slika da sablasni i jezivi karakter prikazane stvarnosti tek postaje vidljiv. Tome valja pribrojiti i princip izduživanja vremena, koje do te mjere preobličuje primarni kod propagandnog filma da film postaje putovanjem u carstvo mrtvih:

Sad je izgledalo kao da muškarci i žene u radioničkim pogonima rade u snu, toliko vremena bilo je potrebno dok bi pri šivanju iglu s koncem povukli uvis, toliko teško spuštali su se njihovi očni kapci, toliko polagano pomicale su se njihove usnice i toliko su polagano pogledavali prema kameri. Njihov hod nalikovao je lebdjenju, kao da im noge uopće više i ne dodiruju tlo. Tjelesni oblici postali su neoštri i rastočili se, posebice u scenama snimljenim vani, na jarkom dnevnom svjetlu, na rubovima (...). (349)

Tek će usporenom snimkom postignuta začudnost jedne krivotvorene stvarnosti dokumentirati njezin fantomski karakter i to u dvostrukom smislu. Tako se ta stvarnost s jedne strane mora učiniti fantomskom već stoga što je inscenacija u svrhu nacističke propagande, koja samo cinički hini u getu uništenu židovsku građansku kulturu života. Obrnuto, međutim, filmska je stvarnost fantom i zato što je u njoj nepovratno uništena prošlost i dalje obilazi poput sablasti. Time što se u filmu građanska vrijednost njemačko-židovske kulturne simbioze još jednom prikazuje kao citat, ona, naime, ispod ruke poziva na alternativnu lektiru, oprečnu namjeravanim propagandnim svrhama.²⁴

24 Upravo u tom smislu komentira Lutz Niethammer: 'Koji bi nacistički nalogodavac to mogao htjeti: slike njemačko-židovske kulturne simbioze, potisnute u geto, a ipak takve da bi njemačko obrazovano građanstvo u njima trebalo prepoznati samo sebe i rupe u vlastitoj sredini? Portreti židovske ljepote i dostojanstva? Slikovni dokazi preživljavanja, kojima se na licima vidi sveprisutnost smrti? Za njega film time predstavlja i spomenik "kako ga mrtvi posreduju sami: on svjedoči o njihovu strahu, on sadrži elemente zaslijepljenosti, egoizma,

Znanje o njihovu uništenju glumce i produkcijски tim naposljetu čini sablastima, čija je neizbavljenost u filmu trajna.

Naposljetu Austerlitz za vrijeme svojeg drugog boravka u Pragu u kazališnom arhivu otkriva portret svoje nestale majke. Otkriće je to kod kojeg se ne radi toliko o ukidanju traume o njegovoj lišenosti podrijetla, koliko o izlasku majke iz bezlične anonimnosti. Time što Austerlitz taj u knjizi otisnut portret pripovjedaču u prvom licu predaje 'za uspomenu' (357), on poziva na jedan oblik svjedočenja, koji se obavezuje nesumjerljivom alteritetu drugoga. Bilo bi stoga netočno vidjeti u majci moment spasenja. Njezin neizbavljeni pogled zahtijeva od promatrača upravo onaj u knjizi prakticiran oblik etičkog memorijskog rada, koji se posvećuje neizbavljenim žrtvama povijesti.

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

165

on prihvata da mu je za izražavanje preostao samo otupjeli jezik robova' (Lutz Niethammer, 'Otpor lica. Promatranja filmskog fragmenta *Voda Židovima poklanja grad*', u *Njemačka kasnije. Postfašističko društvo i nacionalno pamćenje*, Bonn 1999, str. 491 i 497).



Elias Zimmemann

Babilonska knjižnica W. G. Sebalda

Kritika heterotopijskog prostora moderne

166

Sama četiri staklena tornja, kojima su, tako je rekao Austerlitz, u jednoj gesti koja podsjeća na romane budućnosti dali imena La tour des lois, La tour des temps, La tour des noms i La tour des lettres, na promatrača, koji podiže pogled uz njihove fasade i vidi najvećim dijelom još prazan prostor iza zatvorenih kapaka, zaista ostavljaju babilonski utisak. (Sebald, *Austerlitz*, 389 i dalje).

Kad se bolje pogleda, »babilonski dojam«, koji nova Pariška nacionalna knjižnica ostavlja kod Jacquesa Austerlitta u istoimenoj knjizi W. G. Sebala iz 2001., više je od puke metafore za megalomanske razmjere zgrade. Već vanjske stube, koje okružuju kompleks, nalikuju »postolju zigurata« (389) — uvodni opis doima se poput svjesne reminiscencije na babilonsku kulu i njezin historijski uzor.¹ Cilj je ovoga eseja da detaljno istraži značenje te referencije: zašto W. G. Sebald u svojem opisu arhitekture opisuje značajke biblijskog mita i koji se podtekstovi sociologije i književnosti time bude?

Posebno zanimanje izaziva ovdje istraženo mjesto u tekstu u sprezi s kulturno-znanstvenim i književno-znanstvenim istraživanjem prostora, koje se stvara koncem devedesetih godina. Kod opisa »babilonske knjižnice« radi se o realno-svetovnom prostoru, ali njega Sebald transformira u teorijsko-apstraktni i fiktivno-mitski okvir. Imaginacija protagonista Austerlitta, potaknuta arhitekturom Nacionalne knjižnice i povijesnim kontekstom zgrade, tako korak po korak pretvara »firstspace« u »thirdspace« u smislu *Thirdspace Journeys* Edwarda Soje; u prostor koji nije u cijelosti imaginaran, ali kroz smještanje, odnosno premještanje subjektivnog pogleda nije više niti realan. U pluralitetu pripisivanja značenja knjižnica postaje »meta-prostorom«; odnosno »prostorom znanja«, koji u sebi nosi iskaze od drugim, posebice društvene

1 Uz povijesnu i biblijsku osnovu mita valja obratiti pažnju na jedinicu Myre Siff i dr.: *Babel, Tower of* u *Encyclopedia Judaica*, 19.21



nim i kulturnim prostorima. »Babilonska knjižnica« tako je uvelike pluralno mjesto, koje se opire jednom jedinom pripisivanju značenja i upravo time može postati objektom teorijsko-kritičkog istraživanja prostora.

Babilonski mit kao simbolična pripovijest o jeziku (jezicima) i društvu, kao i o govoru o društvu zauzima jedinstven položaj unutar povijesti ideja kulturnih prostora: Babilonska kula od srednjeg vijeka na ovom više nije samo jedinstvena projekcijska površina za teološka promišljanja, nego i slikovni motiv za poetsko i poetološko bavljenje kulturnim i jezičnim prostorima.² Već Jorge Louis Borges topoz knjižnice u svojoj kratkoj priči *Babilonska knjižnica* spaja s mitom Babilonske kule, iako s drukčijim predznakom od onoga W. G. Sebalda.³ Njegova babilonska knjižnica nije izraz beskrajnog — i u svojem beskraju zastrašujućeg — bogatstva jezika, nego, naprotiv, sramotni spomenik potiskivanja pisma i kulture. Time što, kao što ćemo vidjeti, nova Nacionalna knjižnica Austerlitzu otežava pristup knjigama umjesto da ga uspostavi, ona se javlja kao vjesnik jednog distopijskog društva, koje samo sebi uskraćuje pisano znanje, a time i kao »službena manifestacija sve urgentnije potrebe da se svrši sa svime što još ima život u prošlosti.« (400)

167

Babilonska kula često se shvaća kao »zgrada koja međusobno povezuje sve kulture« (Greiner 5), simbol jedinstva, a u tom jedinstvu i jednog megalomanskog samoprecjenjivanja pred bogom.⁴ U Sebalдовoj »babilonskoj knjižnici« bog — ne drukčije nego kod Borgesa — nije prisutan ni kao kažnjavatelj, ni kao uzor koji bi se drsko oponašao. Čovjeku ovdje bog više ne treba da bi slijedio ili kršio skup pravila. Babilon u kontekstu moderne stoji za hibris čovjeka spram ostalih ljudi. S otpadanjem boga ne otpada, međutim, i bavljenje jezikom, jedinstvom i raznolikošću, koje Babilonsku kulu označava kao prostor kulturne analize par excellence. Sebalova kulturna analiza na primjeru mitološke slike usmjerena je posebice na koncept moderne, koji se stavlja u pitanje na primjeru opisa prostora.

»Činjenicu da su između svijeta moderne tehnike i arhaičnog simboličkog svijeta mitologije u igri korespondencije, može nijekati samo nesmotreni promatrač.« (Benjamin 576) Izrijek Waltera Benjamina za dio teksta koji ovdje valja istražiti od središnjeg je značenja, to više što je Sebald — kao što će kasni-

- 2 Znakovito je, primjerice, korištenje mita kao slike jezičnog razvija, za pregled usp. Borst i Seipel; u vezi s prijevodom i univerzalizmom usp. primjerice Assmann *Curse and Blessing*. U povijesti umjetnosti Babilon je, naprotiv, prije svega prikazan pod pojmom neumjerenog, usp. Wegener.
- 3 Za detaljniju intertekstualnu usporedbu Sebalda i Borgesa usp. Witthausov tekst *Pogrešan učinak i fikcija*.
- 4 Tako to u najmanju ruku interpretira grčko-kršćanska tradicija, koja je u zapadnoj kulturi obilježila uvriježenu sliku Babilonske kule. Židovska povijest izlaganja ne fokusira se, međutim, na gradevinski pothvat, nego na njegov istinski cilj da se jedini božji narod suprotstavi rasipanju (usp. Di Cesare 64). Dok, dakle, u židovstvu u prvom planu stoji manje hibris, a više uskraćivanje pred Bogom, u kršćanskoj se tradiciji etabiralo shvaćanje prema kojem ljudi ne traže samo autonomiju pred Bogom, nego i status nalik njegovom.

je još biti navedeno — sam bio verzirani poznavatelj kritičke teorije, posebice Benjamina.⁵ Njegovo povezivanje mita s analizama moderne, prosvijećene kulture zasigurno se nigdje nije nastavilo razvijati toliko upečatljivo kao u *Dialektici prosvjetiteljstva* Adorna i Horkheimera i njihovoj obradi mita o Odiseju: »Već je mit prosvjetiteljstvo i: prosvjetiteljstvo se okreće natrag mitu.« (5)

Korespondenciju između modernog »aparata« (359) Nacionalne knjižnice i onog Babilonske kule Sebald ne stvara samo slikovnim asocijacijama, nego povezuje ta dva prima vista tako različita prostora podtekstovima, koji obilježavaju zgradu kao specifično moderan prostor, čiji mit on tematizira u Benjaminovu smislu. Poveznice s Benjaminom prepoznate su veoma rano u jednoj recenziji *Austerlitz*; već je Rutschky 2001. ukazivao na tragove Benjaminove filozofije povijesti⁶ u opisu nacionalne knjižnice. Uz Benjaminove zasade kulturne kritike, analize Michela Foucaulta, Theodora W. Adorna i Eliasa Canettija čine važne polazne točke za razumijevanje Sebaldove slike moderne. Te teorijske zasade svakako ne treba pogrešno razumjeti kao oruđe koje bi se izvana prinosilo tekstu, naprotiv, one su u tekstu već zasadene. Renner je, primjerice, ustanovio da u prostoru Nacionalne knjižnice »spoj moći i arhitekture« (337) pronalazi svoj izraz utemeljen na Foucaultu i Adornu. Ovdje se valja nadovezati na — naravno, veoma skraćen — prikaz te sprege.

Jerzirowsky općenito konstatira da je »teorija kao nit« (69) uvijek već upletena u Sebaldovu prozu; tragovi teorijskog »građevnog« materijala, međutim, ne samo da se moraju dokazati u detalju, nego valja propitati i njihovu funkciju; posebice se valja zapitati u kojoj mjeri međusobno povezuju različite sadržajne razine teksta. U analizi koja slijedi pokazat će se da Sebald uz pomoć Foucaultove teorije prostora locira vlastiti babilonski prostor, ali da upravo zbog toga na vidjelo izlaze razlike između Sebalda i Foucaulta. Te razlike bit će razumljivije kad se pokaže kako Sebald svoj kulturni pesimizam temelji na Canettiju, Benjaminu, pa i Kafki.

Jedan od središnjih podtekstova, koji biblijski mit povezuje s prikazom sadašnjosti, predstavlja, naime, obrada izgradnje babilonske kule u paraboli *Gradski grb* Franza Kafke. Uzmu li se u obzir Sebaldovi germanistički radovi o Kafki⁷, obilježeni napisljetku i Adornovim interpretacijama Kafke, značenje tog teksta za njega je na dlanu. S Adornom Sebald dijeli dubokosežni skepticizam spram »projekta moderne« i s njime povezanoj predodžbi kulturnog napretka. Da upravo ta vjera u napredak uništava kako individualni, tako i

-
- 5 Rubno ovdje valja spomenuti i Sebaldovu disertaciju *Mit razaranja u djelu Alfreda Döblina*, kroz koju, doduše, prosijava koncepcija mita Benjamina i Adorna, ali se teorijski jedva obrađuje.
 - 6 Za važnost filozofije povijesti Adorna i Benjamina i njezin utjecaj na prikazivanje povijesti u Sebaldovu djelu općenito usp. Seitz, posebice 31–60.
 - 7 Uz ovdje detaljnije sagledan rad o Kafki, *Kafka u kinu*, valja obratiti pozornost i na sljedeće Sebaldove rade: *Thanatos. O strukturi motiva u Kafkinu Dvorcu i Zakon sramote — moć, mesijanizam i egzil u Kafkinu Dvorcu*.



kolektivnu povijest u njezinom kulturnom pluralitetu, dade se iščitati iz prostora »babilonske knjižnice«.

Istraživanja prostora u Sebaldovoј literaturi dosad su se većim dijelom ograničavala na funkciju prostora sjećanja.⁸ Pristup koji se ovdje sugerira ne isključuje očito središnje sjećanje na holokaust, ali ga uklapa u šire shvaćenu analizu moderne u Sebaldovom djelu, koju J. Long opisuje kao Sebaldov istinski »meta–problem« (*W. G. Sebald I*). Iako smjer Longova pristupa načelno valja pozdraviti, a i njegova je diferencirana lektira Foucaulta od velike koristi za analizu »babilonske knjižnice«, ona se mora nadopuniti presudnim aspektima heterotopije. Jer točna analiza opisa Nacionalne knjižnice pokazuje da su u njemu pragmatički ujedinjeni biblijski mit, moderna heterotopija i kritika moderne. Tek kroz tu analizu mogu se uspostaviti i Sebaldovi prigovori shvaćanju moderne.

1. Protumjesto kao zrcalo

169

U Sebaldovoј uspješnici *Austerlitz* židovski povjesničar arhitekture Jacques Austerlitz nakon prijevremena odlaska u mirovinu počinje istraživati povijest vlastita podrijetla. U dobi od pet godina dospio je 1939. s dječjim transportom iz Praga u Englesku. Pritom je bio razdvojen od roditelja, čiju sudbinu između 1990. i 2001. dijelom rekonstruira, prije nego što će iz Pariza krenuti očevim tragom u južnu Francusku. Znakovito je da ga na taj trag nije navela njegova zastala istraživačka djelatnost u Nacionalnoj knjižnici, nego neočekivan odgovor »Dokumentacijskog centra u ulici Geoffroy-l’-Asnier« (406), prema kojem je njegov otac koncem 1942. bio interniran u logoru Gurs.

Nova Nacionalna knjižnica preselila je iz starije zgrade, smještene u Ulici Richelieu. Ta stara knjižnična zgrada sad стоји prazna, kao napušteno i žalosno mjesto. time je propao komad duhovne povijesti, kontinuitet intelektualne djelatnosti je prekinut: »(...) njezini čitatelji, koji su nekoć, gotovo na dodir sa svojim susjedima i u nijemom suglasju s onima koji im bijahu prethodili, sjedili za svojim pultovima, numeriranim malim pločicama od emajla, kao da su se raspršili u hladnom zraku.« (388). Jedan, »koji im bijaše prethodio«, bio je Walter Benjamin. U staroj Nacionalnoj knjižnici koncipirao je svoje *Pasažno djelo* i ono je, skriveno tamo, neoštećeno preživjelo Drugi svjetski rat (Tiedemann 39). Sam Austerlitz pisao je sedamdesetih godina u staroj pariškoj Nacionalnoj knjižnici svoju povijest arhitekture kapitalističke epohe: »Preko tjedna sam svakodnevno odlazio u Nacionalnu knjižnicu u Ulici Richelieu, gdje sam obično do navečer u nijemoj solidarnosti s brojnim drugim duhovnim radnicima sjedio na svojemu mjestu, izgubljen u malim fusnotama djela koja

⁸ Teorijske aspekte prostora sjećanja Assmann je prvi produbljeno razradio u *Prostorima sjećanja*. Ne njih se stoga i istraživanje Sebalda redovito referira, usp. primjerice Sigurd i Vintermeyer 7.

sam uzimao čitati (...)« (366). Njegov pothvat, kako razmjerima, tako i temom nesaglediv pothvat, ne podsjeća slučajno na *Pasažno djelo*, koje Sebald mora da je detaljno prostudirao.⁹ Cilj Benjaminova nedovršenoga glavnog djela bio je da se na primjeru Pariza 19. stoljeća, posebice njegove arhitekture, »monumenti buržoazije prepoznaju kao ruševine, još prije nego što su se raspali« (Benjamin 59). I novu Nacionalnu knjižnicu Austerlitz će, kako ćemo vidjeti, shvatiti kao monument koji u sebi već nosi vlastitu propast. Njegov vanjski lik ujedno je suprotnost ruševini, futuristička konstrukcija od stakla i čelika ne podsjeća samo nazivima njegovih tornjeva na »futurističke romane«. To ni u kojem slučaju ne proturječi Benjaminovim analizama ruševnih »monumenata buržoazije«, to više što u njihove prototipske predstavnike ubraja čelične i staklene konstrukcije pariških trgovacačkih pasaža. On ukazuje na činjenicu da je takvim konstrukcijama imanentna vizija budućnosti, jer »još i u Scheebartovoj staklenoj arhitekturi (1914.)« oni stupaju »u kontekst utopije« (1926). Sebaldova »babilonska knjižnica« mogla bi se shvatiti u smislu utopije moderne. Budući da se kod nje ne radi o sasvim utopijskom, nego imaginarnom i realnom »thirdspaceu«, pojam heterotopije pokazuje se, međutim, boljim — iako ga Sebald ne evocira pod teorijskim premisama njegova začetnika Foucaulta.

Zgrada je od prvog spominjanja karakterizirana kao eratski kompleks, koji se zatvara pred svojim posjetiteljem: već mu decentraliziran položaj odvraća »staro čitateljstvo« (388) od njegova korištenja. Loša prometna povezanost s »ničjom zemljom« (ibid.), »jednom zonom na lijevoj obali Sene, koja je s godinama sve više propadala« (387), korespondira sa »zgradom koja čitavom vanjskom konstitucijom odbija ljude i unaprijed je beskompromisno suprostavljena potrebama svakog istinskog čitatelja« (388). Mjesto — kako kao lokacija, tako i kao zgrada — u tom je smislu, kako se izrazio Michel Foucault, »protumjesto« (*O drugim prostorima* 320) — ne spram prethodne knjižnice u Ulici Richelieu, koja već predstavlja takvo protumjesto, nego spram društva kao takvog.

Sebaldova slika nove Nacionalne knjižnice korespondira do u detalj s Foucaultovim vanjskim opisom heterotopijskih prostora. Oni »su takoreći mesta koja se nalaze izvan drugih mesta, iako se itekako mogu lokalizirati« (*O drugim prostorima* 320). Za razliku od utopija ona su, doduše, realna, ali s njima im je zajedničko to što predstavljaju zrcala društva koja svoju refleksivnu funkciju zadobivaju iz onoga što je »izvan« njih: »Budući da su ta mjesta sasvim drukčija od svih mesta koja zrcale i o kojima govore, ja ću ih nasuprot utopijskim nazvati heterotopijskim.« (Foucault, *O drugim prostorima* 320).

Uistinu, nova Nacionalna knjižnica ne »zrcali« samo u metaforičkom smislu društvene i kulturne kontekste, ona kao staklena konstrukcija i sasvim konkretno zrcali svoju okolinu — radilo se pritom o pariškim četvrtima na

⁹ Samo u Sebaldovim germanističkim radovima o austrijskoj književnosti, u *Opisu nesreće*, Walter Benjamin i njegovo djelo spominju se osam puta.



drugoj strani Sene ili o nesretnim pticama, koje se zalijeću u zrcalno staklo i tako skončavaju (394). Činjenica da Sebald zgrade ciljano opisuje prema značajkama heterotopije, ne bi li time podvukao društvene karakteristike »babiliotske knjižnice«, ne začuđuje naočigled njegova ranog poznavanja Foucaultovih tekstova.¹⁰ Smještanju u »ničiju zemlju« valja pridodati to da ne samo što Foucault knjižnicu naziva heterotopijom (*O drugim prostorima* 324), nego i da Sebald novu Nacionalnu knjižnicu opisuje analogno »heterotopiji par excellence« (*O drugim prostorima* 327, istaknuto u izvorniku), prema brodu:

Posebice za dana kad vjetar, što se, rekao je Austerlitz, ne događa rijetko, tjeru kišu preko tog sasvim nezaštićenog prostora, čovjek bi pomislio da je nekom omaškom dospio na palubu Berengarije ili nekog drugog prekoceanskog diva i vjerojatno ne bi bio ni najmanje začuđen kad bi (...) neku od sićušnih figura, koje su se nesmotreno usudile izaći na palubu, nalet bure zavitlao preko ograda i odnio daleko preko atlantske vodene pustinje. (389)

Na taj način i knjižnica, kako se izrazio Foucault, postaje »komadom plivajućeg prostora, (...) mjestom bez mjesta (koje) je upućeno samo na sebe, zatvoreno samo u sebi i u isti mah izloženo na milost i nemilost beskrajnom moru« (*O drugim prostorima* 327).

Austerlitzu samo teško polazi za rukom da dobije pristup knjižnici, čin ulaska otežavaju mu prvo arhitektonske, a potom i birokratske zapreke. Kad Austerlitz prvi put stoji na »promenadnoj palubi« (391) knjižnice, on dugo ne pronalazi ulaz, sve dok ne »otkriva mjesto s kojeg se posjetitelje transportnom trakom prebacuje u podrum, koji je zapravo parter« (ibid). »Nešto suludo«, kaže Austerlitz, »što su očito (...) izmislili samo zbog izazivanja nesigurnosti i ponižavanja čitatelja, to više što je vožnja prema dolje završavala provizornim pomičnim vratima, zastrtim na dan mojeg posjeta lancem zastora, na kojima su nas pretraživali uniformirani pripadnici osiguranja.« (ibid.) Tek sada posjetitelj je stigao do predvorja. U jednoj separatnoj kabini posjetitelj nakon dugog čekanja »smije«, tako glasi kafkaeskni izraz, »izraziti svoje želje i primiti odgovaraće instrukcije« (392). Te »kontrolne mjere« (ibid.) odgovaraju »ritualima ulaženja i pročišćavanja«, koje opisuje Foucault (*O drugim prostorima*, 325), a načelno su svojstveni heterotopijama: »Heterotopije prepostavljaju sustav otvaranja i zatvaranja, koji ih izolira i u isti mah im omogućava pristup.« (ibid.)

S kontrolom tijela putem funkcionalizacije prostora stigli smo do jednog od središnjih aspekata ne samo heterotopije, nego i Foucaultova mišljenja uopće.¹¹ Kako se Foucaultove analize biopolitičke moći, to jest diskursa moći nad

10 Sebald u svojim germanističkim radovima za Foucaultovim tekstovima poseže još tijekom osamdesetih godina, kad oni u germanistici još nisu imali takо intenzivnu recepciju kao danas, usp. Long, *W. G. Sebald* 18.

11 Kako su prostor i arhitektura izraz biopolitičkog diskursa moći, Foucault najopširnije izlaže na primjeru panoptičke gradnje (Foucault, *Nadziranje i kažnjavanje*).



ljudskim tijelima odražavaju na Sebaldovu prozu, rekonstruirao je Long na primjeru mjesta u tekstu. Sebald doduše preuzima Foucaultov historijski fokus, u kojem na svjetlo dana izlaze racionalizacija i discipliniranje kao temeljni moment moderne. Dok, međutim, Foucault polazi od toga da diskurs moći sam proizvodi znanje, koje napisljetu uopće formira modernu individuu, subjekt u Sebaldovu djelu posjeduje autonomije spram diskursa koji bi ga prema Foucaultu nužno trebali uključivati (Long, *W. G. Sebald* 18). Dok je suša kod Foucaulta proizvod društvenih diskursa,¹² Sebald »inzistira na tome da duša u bitnome čini 'lijep totalitet' individue, te da ona ipak može biti osakaćena i potisnuta« (Long, *Disciplina* 230).

Ta razlika može se utvrditi, pa čak i jasnije razraditi na primjeru »babilonske knjižnice«. Prema Foucaultu knjižnica je zajedno s muzejom tipična moderna heterotopija, obilježena pokušajem »neprestanog akumuliranja vremena na jednome mjestu« (325). Knjižnica je pojam modernog usvajanja i akumulacije znanja i time ne samo reprezentant, nego i arhiv biopolitičkih diskursa moći. Sebaldov opis stare Nacionalne knjižnice još slijedi to poimanje, ona je zaista funkcionalni sustav, koji na upravo zastrašujući način gomila povjesno znanje — a time i znanje o moći. Austerlitzova iskustva u staroj knjižnici su ambivalentna: »Nerijetko bi me zaokupilo pitanje nalazim li se u tihim brušnjem, šuškanjem i nakašljavanjem ispunjenoj knjižničnoj dvorani na otoku blaženih ili, naprotiv, u kažnjeničkoj koloniji« (368) — oboje su, uザgred, heterotopije u Foucaultovu smislu. Sve čudovišnosti već i te knjižnice Austerlitz će postati svjestan tek »u nekom kasnijem trenutku« (367), kad će u crno–bijelom filmu »o unutarnjem životu Nacionalne knjižnice« (367) vidjeti »kako su vijesti cijevne pošte jurile iz čitaonica u magazine, takoreći duž živčanih pruga, i kako su istraživači, povezani u svojoj cjelini s bibliotekarskim aparatom, tvorili krajnje komplikirano biće, koje treba bezbroj riječi kao hranu, ne bi li sa svoje strane moglo proizvesti bezbroj riječi.« (ibid.) U naslovu tog filma Alaina Resnaisa, »Toute la mémoire du monde«, prisutna je vizija kulturnog jedinstva, koja se kristalizira i u Kuli babilonskoj. Za Foucaulta tipična moderna akumulacija znanja u heterotopiji knjižnice straši Austerlitza kao »komplikirano biće, koje se neprestance razvija«, u koje je uklopljen, bilo kao »blaženik«, bilo kao »kažnjениk i zatočenik«. U novoj Nacionalnoj knjižnici on je samo još potonje; s njezinim prikazom Sebald mijenja Foucaultov koncept heterotopije knjižnice: moderna želja za neograničenom akumulacijom znanja pretvara se u noćnu moru moderne. To se, kao što ćemo vidjeti, ne događa iz perverzije moderne, nego na osnovi njoj od samog početka inherentnih defekata. Sebald taj razvoj prikazuje kao determiniran i time nezaustavlјiv, kao

12 U kojoj mjeri biopolitičku moć u moderni kod Foucaulta valja promatrati ili kao formativnu ili kao destruktivnu instancu, u istraživanjima nije sporno, usp. uz to Wallenstein 36–42. Wallenstein poput Longa Foucaultov pojam moći interpretira tako da biopolitička moć — koju istražuje na primjeru moderne zgrade — individuu ne razara, nego je uopće tek odgovorna za njezinu konstituciju u društvu.

dijalektički razvoj povijesti, s kojim Foucault jedva da bi se složio,¹³ pa je ga ovdje valja kritički propitati.

U novoj Nacionalnoj knjižnici diskursi moći, doduše, i dalje djeluju prema van kao megalomska arhitektura, a prema unutra kao restriktivni uvjeti pristupa, ali kao arhiv ona za razliku od stare Nacionalne knjižnice tu moć više ne može posredovati — iza njezine fasade zgrada je »prazna« (391). Pritom Austerlitz upravo ovdje nastoji rasvijetliti sudbinu jedne individue, nestale unutar jednog od najstrašnijih biopolitičkih aparata moći u povijesti, uništavalačkog aparata nacional-socijalista.

Nakon što je Austerlitz ušao u zgradu, knjižnica mu više ne posreduje nikakvo znanje doli ono vlastitoj nedostatnosti: nakon što mu je dopušten pristup Nacionalnoj knjižnici, on zapada u duboku letargiju, u kojoj njegov istinski posao više nije studij knjiga, nego razmišljanje o samoj knjižnici. »Bar za mene (...) ta se divovska knjižnica, koja bi prema jednom neprestance upotrebljavanom, ružnom pojmu trebala biti riznica naše cjelokupne pisane baštine, pokazala neupotrebljivom u potrazi za tragovima mojeg oca, koji je nestao u Parizu.« (395)

173

2. Sustav samouništenja

Zašto Austerlitz pojам »riznice« tekstira kao »ružan«, o tome se može samo nagađati. Nameće se, međutim, da on, koji se čitav život bavio monumentalnom ružnoćom kapitalističke arhitekture (između ostalog i »zgradama burza«, 48), monetarnu i samim time kapitalističku konotaciju »riznice« nerado dovodi u vezu s pisanom baštinom. On, koji je »veći dio života posvetio studiju knjiga« (395), mora se upravo na tom mjestu, koji mu otežava studij, osjećati ismijan jednim mišljenjem koje pismo razumije tek kao kapital kojim valja upravljati. U tu sliku uklapa se i da se čitatelj poput robe transportira unutar industrijskog kompleksa na »tekućoj traci« (391) — a ne, recimo, na »pokretnim stubama«, kako glasi ispravan, ali ovdje manje odgovarajući naziv.

»Babilonska knjižnica« je izraz svega onoga što se suprotstavlja humanističkoj temeljnoj ideji knjižnice: slobodnom i egalitarnom pristupu pismu zbog stvaranja prosvjećena jezika. Ne pretjerano suptilno upozorenje na osiromašenje kulture, kako se može čitati taj dio teksta, Sebald je još drastičnije formulirao u jednom intervjuu:

S druge strane mislim da mi, intelektualci i pisci, danas pišemo i radimo daleko manje nego naši kolege u 18. stoljeću. Koliko li je jedan Rousseau samo svakodnevno proizvodio prepiske, napisane savršenim francuskim jezikom! Takve stvari za nas su danas gotovo nemoguće, kao što uopće imam osjećaj da naše posezanje

¹³ Foucaultova povjesna i sociološka istraživanja prikazuju, duduše, pojedinačne povjesne razvoje, ali uzmiču pred dijalektičkom povjesnom slikom (Schneider, posebice 108 i dalje).



za jezikom s vremenom postaje slabije, što je sveopći, gotovo prirodno-povijesni fenomen. I to je problematično, kako za misleću individuu, tako i za kulturu. Nemoguće je zamisliti kulturu bez pamćenja. (Doerry i Hage 234).

Može nas začuditi da Sebald ovdje naslućuje »prirodno-povijesni fenomen«, kad uzroci kulturnog pada, kojeg se pribrojava, očito nisu biološke, nego, što daje naslutiti opis knjižnice, društvene prirode. Činjenica da se radi samo o »gotovo« prirodno-povijesnom fenomenu upućuje na metaforičko značenje te izjave, zbog kojeg ona, međutim, ne djeluje ništa manje upitnom. Kulturni pad čini se time slično neizbjegjan kao i dugoročni razvoji u prirodi. Gubitak jezika i kulture, za koji стоји »babilonska knjižnica«, može se, doduše, svesti na ljudski i specifično moderni problemski neksus, ali taj se u svjetlu izjave iz intervjuja čini nerješivim: kulturni pad, razotkrili ga i kao društveni problem, ne može se otkloniti.

Knjižničar po imenu Henri Lemoine, koji Austerlitzu poznaje još iz stare Nacionalne knjižnice, oslovjava ga i zaplače se u »dulji razgovor ispod glasa rastakanju naše sposobnosti pamćenja, koja napreduje jednakom mjerom kao i proliferacija informacijskih djelatnosti, te slomu Nacionalne knjižnice, koji se već odigrava« (400). U izvana intaktnoj zgradi njih dvojica utvrđuju duhovni slom, u njoj, kako bi rekao Benjamin, već prepoznaju ruševinu. Zgrada knjižnice, žali se Lemoine, »gleda da čitavim svojim postrojenjem, baš kao i svojom unutarnjom regulacijom koja graniči s apsurdom, isključi čitatelja kao potencijalnog neprijatelja« i predstavlja »takoreći službenu manifestaciju sve hitnije potrebe da se svemu prošlome što još živi učini kraj« (4000). Knjižnica za njega predstavlja instancu cenzure. Foucault piše o suptilnom načinu djelovanja moći: »Kad bi moći obnašala samo funkcije potlačivanja, kad bi radila samo na način cenzure, isključivanja, zatvaranja i potiskivanja na način velikog nad-ja, bila bi veoma lomljiva.« (Foucault, Moć, 109). Takva lomljivost moći isključena je unutar Foucaultove teorije. Moć se ne »lomi«; budući da postoji kao živ diskurs, ona je fleksibilna i oblikuje društvene uvjete, umjesto da im podlegne. Za Sebalda, naprotiv, moć je nešto krhkko, što u sebi ne nosi crte života, nego, kako ćemo vidjeti, smrti. Strukture moći u industrijskom i postindustrijskom svijetu za Sebalda su obilježene samoskrvljenom lomljivošću; na problematičnu kompleksnost moderne Sebald odgovara teorijom propasti. Takva naočigled razornog utiska holokausta kod Canettija ili Adorna nije bila samo razumljiva, nego i nužna u diskursu svojega vremena. U Sebaldovo vrijeme takav se stav, međutim, ne čini samo pomalo pojednostavljujući, nego i zastario.

Kad bi se samouništenje ticalo samo svojih autora — primjerice, u smislu Marxova poimanja dijalektičke propasti kapitalizma — Sebaldova pozicija ne bi bila pesimistična, nego čak izuzetno optimistična. Ali budući da samouništenje sa sobom odnosi i individuu, ono ne ostavlja mjesta nadi. Polazeći od ptica, koje se svako malo zalijeću u zrcalne prozore knjižnice, Austerlitzove misli pletu mrežu obuhvatne sustavne kritike, koja sustav skicira kao neprijatelja individue i razlog vlastite lomljivosti:



Na svojemu mjestu u čitaonici, rekao je Austerlitz, mnogo sam razmišljao o odnosu u kojem takve nezgode, što ih nitko nije predvidio, smrtni pad jednog jedinog bića koje je ispalo iz svoje putanje, baš kao i pojave paralize, koje neprestance nastupaju u informacijskom aparatu, stoje spram kartezijanskog ukupnog plana Nacionalne knjižnice i došao do zaključka da su svakom projektu koji smo izradili i razvili veličinsko dimenzioniranje i stupanj kompleksnosti upisanih mu informacijskih i upravljačkih sustava mjerodavni čimbenici i da se slijedom toga sveobuhvatna, apsolutna perfekcija koncepta u praksi bez daljnog može, a na kraju i mora poklapati s kroničnom disfunkcijom i konstitucionalnom labilnošću. (394 i dalje)

Ovdje izraženi pesimizam ne poziva se više na Foucaultove teorije, iako je njima uokviren. »Labilna« sila obnaša samo još »funkciju potiskivanja«. Vjeru u napredak i »apsolutnu perfekciju koncepta« Austerlitz stoga odbija, pa je pretpostavljena »riznica naše sveukupne pisane baštine« babilonski pothvat. Nasuprot biblijskom mitu, njega ne zaustavlja Bog, nego on sam neprestance potkopava vlastitu koncepciju — ali i koncepciju samog mita: božja uništavajuća moć gubi svoju metafizičku legitimaciju. Sama moć više nije legitimna, nego se okreće protiv individue.

175

Ako je izgradnja Kule babilonske još i pretpostavka za božju kaznu, ovdje Babilonska kula već sama kažnjava svoje graditelje ili bar negira njihovu navodnu intenciju. Na sličan način tu ćemo mijenu motiva pronaći i u Kafkinoj pripovijeci *Gradski grb*. Kafka opisuje izgradnju Babilonske kule kao nikad dovršen projekt čovječanstva, koji sam već nosi sve znakove božje kazne: graditelji u toku pripremnih radnji za izgradnju kule grade ogromnu radionicu, tako se rastresaju i zapadaju u neprestane međusobne prepirke o tome tko je izgradio ljepše dijelove grada. Promašivši cilj, hibris se kod Kafke *kažnjava i sama kroz sebe*, prije nego što može biti privredna kraju. Kraj uznapredovale gradnje nije predvidiv, stoga je njezino uništenje žuđeno izbavljenje iz absurdnog projekta: »Sve predaje i pjesme nastale u tom gradu ispunjene su čežnjom za danom iz proročanstva, kad će jedna divovska pesnica u pet uzastopnih kratkih udaraca smrskati grad. Zato grad u grbu ima pesnicu.« (323) Pothvat anticipira vlastitu propast — on jest vlastita propast i njegovi izvršitelji čeznu da mu skoro dođe kraj.

O spajjanju mita i moderne Adorno u svojim *Bilješkama o Kafki* piše:

»Povjesni pravorijek dolazi od zakrabuljene vlasti. Tako se uslikava u mit, u slijepu silu koja se beskrajno reproducira. U njezinoj najnovijoj fazi, birokratskoj kontroli, on (Kafka, E. Z.) ponovno prepoznaće prvu; a ono što izlučuje kao pravopovjesno.« (273)

Na primjeru te interpretacije moglo bi se i o *Gradskom grbu* i njegovoj referenciji na izgradnju Babilonske kule reći da mit — bar za Kafkina interpre-

tatora školovana na tom mišljenju — postaje sinonimom za »najnoviju fazu« konstelacije moći.¹⁴

To se, međutim, ne događa bez prethodnog opisivanja mita, koje ga čini mitom nad mitovima: na kraju Kafkina teksta opisuje se kako ljudi sami izmišljaju mit o oslobođajućem uništenju njihova grada i kako se time vanjska moć, koju je Kafka prognao iz mita izgradnje kuće, u njemu ponovno javlja kao predmet imaginacije i čežnje. Mit legitimacije ili demonstracije moći viših zakona Kafka time sam dekonstruira i demaskira kao pokušaj da se vlastita odgovornost prebaci na ne-ljudsku instancu.

Kao što je ustanovio Brad Prager, Sebaldova lektira Kafke oslanja se na onu Theodora W. Adorna (116) — poput Adorna i Sebald Kafkine tekstove interpretira kao proročanske distopije jedne moderne, koja uništava autonomiju individue. To, primjerice, postaje jasno u Sebaldovoj studiji o *Kafki i kinu*:

U Kafkinim djelima posvuda se pronalaze naznake da se na nejasan način grozio mutacija čovječanstva, prisutnih u započelom razdoblju tehničke reprodukcije, u kojima je vjerojatno vidio dolazak kraja autonomne individue kakvu je stvorila građanska kultura. (200)

Kao što Kafkin grad pati od bolesti vlastite perfekcionističke koncepcije — »u početku je pri gradnju Babilonske kule sve bilo u snošljivom redu, štoviše, red je čak možda bio i prevelik« (318) — i knjižnica pati od svojeg »veličajnog dimenzioniranja«, svojeg »stupnja kompleksnosti« i »apsolutne perfekcije koncepta«. Ako je već i stara Nacionalna knjižnica bila krajnje komplikirano biće u neprestanom razvoju«, implicira se da je nova sad »previše kompleksna«. Na njezinoj »palubi« »sićušne figure« izlažu se opasnosti ih »nalet bure zavitla preko ograde i odnese daleko preko atlantske vodene pustinje«. (389) Pojedinačnu individuu, obrazovanog čitatelja, koji se usudi stupiti u taj »aparat«, pomest će bezlična moć. Na primjeru Sebaldovih izlaganja o Kafki može se vidjeti kako je shvaćao opis propasti, zacijelo ne samo kod Kafke, nego i u vlastitu pisanju, naime ne kao defetizam pred smrću, nego kao melankoličan otpor protiv nje:

Kafkin uvid da se svi ti izumi stvaraju u padu u međuvremenu se više ne može olako otkloniti. Skapavanje prirode, koju i dalje održavamo na životu, tome je sve jasniji i jasniji korelat. Melankolija, promišljanje nesreće koja se odvija, nema, međutim, ništa zajedničko sa čežnjom za smrću. Ona je oblik otpora. (*Kafka u kinu* 12)

Ako, dakle, kao što je gore konstatirano, nada ne postaje prepoznatljiva ni u Sebaldovu opisu »pada« modernog društva, njegovo je »promišljanje« barem otpor. Sebald, ako se njegova interpretacija Kafke prenese na njega samog, u

14 Slična interpretacija u odnosu na mit o izgradnji kule u čitavu Kafkinu djelu može se, primjerice, pronaći kod Goebela 74–78. Kellinghausen u svojoj više filozofskoj negoli književno-znanstvenoj knjizi babilonski motiv kod Kafke razumije kao sliku totalitarnog u moderni.

Austerlitzu propagira otpor protiv smrti kulture, odnosno, protiv smrti kulturnog »pamćenja« — što vjerojatno znači isto, jer se »kultura bez pamćenja ne može zamisliti«. Valja se zapitati je li logički uopće još »zamisliv otpor« koji se očigledno zadovoljava time da ustanovljava neotklonjivost nevolje i melankolično je opisuje.

3. Arhitektura i smrt

Za uništavanje života vjerom u napredak nova je Nacionalna knjižnica, kao što je pokazala usporedba s Foucaultovim konceptom heterotopija, »zrcalo«, kroz koje postaju prepoznatljivi problemi širih razmjera. Sukladno tome, opisi modernih prostora nisu obilježeni samo simbolikom hibris, nego i gotovo neuvijenim oznakama smrti, u kojima hibris pronalazi svoj vrhunac.

Dok Austerlitz i knjižničar stoe na krovu zgrade, postaje jasno da se Lemoinov proročanski pogled ne ograničava samo na sustav Nacionalne knjižnice: »Neobično je, rekao je Lemoine, ali on ovdje gore uvijek ima dojam da je tijelo grada snašla neka opskurna bolest koja se širi podzemljem.« (401) Oboljelo tijelo grada, koje se zrcali u knjižnici i može se promatrati s njezina krova »blijeda je vapnenačka tvorevina, neka vrsta nabujala tkiva koje svojim koncentrično proširenim korama daleko nadilazi bulevare Davout, Soult, Poniawski, Masséna i Kellermann, sežući sve do vanjske periferije, koja se gubi u izmaglicama predgrada.« (401) Na krovu dvojica promatrača vide »zavojite prometne putove, na kojima su željeznice i automobili puzali amo-tamo poput crnih kukaca i gusjenica.« (ibid.) Bolesno, nabujalo tkivo i samo je, dakle, zasuto istrebljivačima prirode, koji u normalnim okolnostima spopadaju tijelo tek kad se nalazi u stanju raspada.

177

Aglomeracija grada je »tijekom stoljeća izrasla iz sada sasvim izdubljena podzemlja« i time se pokazuje potkopana šupljinom i ugrožena. Ukopavanje i potkopavanje kao drzak projekt javlja se u Kafkinu aforizmu. »Što to gradiš? Hoću da iskopam hodnik. Mora se dogoditi napredak. Moje stajalište previše je gore. — Kopamo Babilonsko okno.« (484). Napredak se može postići samo još kopanjem. Taj aforizam povezuje Kafkinu *Izgradnju* s razmišljanjima o gradnji Babilonske kule i time je također približava *Gradskom grbu*. U gradu potkopanom tunelima, kakav opisuje Sebald, sjedinjuju se dvije slike što ih je Kafka razradio za Babilon: paranoidni sustav tunela i grad koji nastavlja bujati. U tom kontekstu Sebalдов se Pariz još pokazuje još jasnije kao »babilonski grad«, a u tom pogledu i kao preslika društva, što ga zrcali »babilonska knjižnica«: Smrtonosna »bolest« Pariza i trajni konflikti Kafkina grada u *Gradskom grbu* posljedice su jednog pogrešnog društvenog razvoja, koji im je zajednički i svodi se na ljudsku drskost. Poput Sebalda i Kafka je pred očima morao imati realni grad, kad je babilonski mit proširio na čitavu »aglomeraciju«; gradski grb u naslovu priče upućuje na grb Praga (Zimmermann 64; Rettig 88).

A kod istraživanja krajeva dotičnih tekstova, odnosno mjesata u tekstovima, pokazat će se nova paralela: kao što vizija pesnice koja će smrskati sve u Kafkinu tekstu nevolji daje (imaginaran) kraj, tako i Austerlitz i knjižničar svom promatranju grada bar vizualno daju kraj, koji se spušta s neba i oslobađa ih prizora propadajućeg i potkopanog gradskog tijela:

»Sloj naoblake boje tinte spustio se nad grad koji je već tonuo u svojim sjena-ma i ubrzo se od njegovih tornjeva, palača i monumenata nije više moglo raspozna-ti ništa osim bijelih obrisa kupole Svetoga Srca.« (402)

Ta je scena upravo izdajnička u usporedbi s Kafkinim *Gradskim grbom*. Dok tamo stanovnici grada kroz mit zamišljaju svoju propast, ispred Auster-litza i Lemoinea priroda takoreći baca mrtvački pokrov preko tijela grada i time zauzima mjesto imaginarne metafizičke sile. Sebald na kraju metaforički ponovno instalira višu silu, koju je Kafka razotkrio kao ljudski pokušaj bije-ga pred vječitom odgovornošću. U tom smislu mora se rekapitulirati izjava iz Sebaldova intervjeta, u kojem propast pisane kulture opisuje kao »gotovo« pri-rodno-zakonitu. U simbolu prirodne sile smrt se odvija »sama od sebe« i time postaje mističnom snagom, koja promatrača rješava vlastite odgovornosti.

Grad Pariz — mrtvački grad, hoćemo li tako — nije jedini simbol neotklo-jive smrti. Poput crvene niti kroz ovdje promatrano mjesto u tekstu provlače se reminiscencije na pustinju. Ljetni Pariz, kao Austerlitzova privremeno posljednja stanica, kamo poziva pripovjedača u prvom licu, pokazuje se već kod dolaska kao mjesto nalik pustinji na kojem nema života, kojim već mjesecima hara suša: »(...) lišće stabala u perivojima Tuileries i Luxemburg bilo je spa-ljeno, ljudi u vlakovima metroa i beskrajnim podzemnim hodnicima, kroz koje je puhao topao pustinjski vjetar, bili su iscrpljeni nasmrt.« (385 i dalje) Preko trideset stranica kasnije nastavlja se evokacija pustinjskog krajolika u novoj Nacionalnoj knjižnici. Predvorje je »prekriveno sagom hrđavo-crvene boje« (391) i prepuno apsurdnih »stolčića« (392), koji posjetitelje knjižnice prisiljavaju da sjednu na način koji Austerlizza podsjeća na položaje u kojima sjede stanovnici pustinje. Nameće mu se dojam »da su se ti likovi, koji pojedinačno ili u manjim skupinama kunjaju na podu, skrasili ovdje na posljednjem večer-njem žaru na putu kroz Saharu ili preko Sinajskog poluotoka« (392). Auster-litz tu prostoriju zbog toga i naziva »crvenim sinajskim predvorjem«. Sinaj kao prostor židovskog egzodusa i time specifično biblijski konotirano mjesto patnje i kušnje, pronalazi čudesnu vezu sa zgradom knjižnice. Ta veza razjašnjava se tek kad Lemoine Austerlizza na krovu knjižnice informira o tome da su na njezinom tlu nekoć stajala velika skladišta, »u kojima su Nijemci skupili sav plijen, donesen iz stanova pariških Židova« (403). Na kraju tekstualne pasa-že o »babilonskoj knjižnici« smrtonosna hibrus moderne arhitekture zadobiva povijesnu dubinu i oštrinu. Ispod građevine pokopan je komad prošlosti, koji njezinim graditeljima ne služi na čast: »Velik dio tada naprasno odobrenih predmeta (...) nalazi se, rekao je Lemoine, do danas u rukama grada i države.«



(403 i dalje) Nazivanje Nacionalne knjižnice »riznicom«, koje u Austerlitzu izaziva gađenje, pod tim okolnostima, koje tek kasnije postaju poznate, djeluje posebno perverzno, to više što je jedina istinska »riznica« na tom mjestu bila u međuvremenu zarušeno skladište za opljačkana dobra.

Na krovu knjižnice knjižničar svojega »gosta« uvodi u arheologiju povijesti tog mjesta, koja »različite slojeve, koji su tamo dolje na dnu grada rasli jedan preko drugoga« (403), ponovno iznosi na svjetlo dana. Tako nastaje dojam istodobnosti različitih vremenskih razina; Anja Johannsen u vezi s tim mjestom govori o »stratifikatornom modelu« (17) povijesti. Taj opis pristaje, doduše, Sebaldoj slici povijesnih »slojeva«, ali bi mogao izazvati pogrešan dojam da se ranija zbivanja ovdje samo preklapaju, no da među njima, zazre li se od ubojita zaborava, nema nikakve veze. Veza između holokausta i opisane megalomske arhitekture nije, međutim, samo zastrta. Za Longa holokaust je za Sebalda »patološka reakcija na traumatski doživljenu modernizaciju« (*Disciplina* 219 i dalje) društva — posljedica, dakle, i zloguke vjere prosvjetiteljstva u napredak i razum. Takvo shvaćanje holokausta, koje se nedvojbeno nalazi u tradiciji kritičke teorije, Sebald dijeli s Canettijem, kojem je posvetio tekst *Summa Scientiae. Sustav i kritika sustava kod Eliasa Canettija*:

Čežnji za totalnim poretkom ne treba život. Štoviše, ona je, kao što to Canetti primjećuje u svojim bilješkama, ubojita prema svojem instinktu. Carstvo pustinje i nastamba kao grobnica, u kojoj stvaratelj poretna smije vječno počivati u pozicijskom odabiru i apsolutnom miru, pokazuju se kao najviše slike vodilje faraonske mašte. Tako je se Hitler oduševljavao piramidama, kamenim produžetkom vladavine i ireverzibilnosti smrti, što ga paranoik emocionalno zaposjeda, jer smrt, što znade i uprava Kafkina Dvorca, predstavlja najsamovoljniji i ujedno najcjelovitiji od svih sustava poretna. (95)

Savršen sustav poretna je smrtonosan, to vrijedi kako za pretpostavljenu perfekciju sustava knjižnice, tako — u daleko većoj mjeri — i za holokaust. U svjetlu Canettijeve pustinjske metafore (Canetti 82), koju Sebald ovdje citira, pustinjsko okruženje Pariza i »sinajskog predvorja« nove Nacionalne knjižnice ne interpretira se više isključivo kao biblijska reminiscencija, nego i kao referenca na Canettijeva razmišljanja o »užitku gradnje i razaranju«¹⁵. »Canettijev esej o arhitektonskom svijetu želja, koji je Speer izradio za Hitlera, opisuje kako su želja za gradnjom i razaranje u predodžbi paranoika jedna kraj druge akutne, prisutne i djelatne.« (Sebald, *Summa Scientiae* 95) Megalomanskom užitku u gradnji inherentna je u isti mah želja za razaranjem; Hitler zajedno sa Speerom nije planirao samo arhitekturu moći, nego je nju već zamišljao u stanju monumentalnih ruševina (Speer 69). Tek ono mrtvo, ruševina, ispunjava fantaziju paranoidne moći u cijelosti. Tako se Hitler divio egipatskim

15 Uz Sebalдовu recepciju Canettijeve kritike arhitekture valja prije svega promotriti Hutchinsonova izlaganja (78), koja se, međutim, premalo kritički pojašnjavaju na primjeru mesta u Sebalдовu tekstu.

piramidama, zdanjima, koja su u cijelosti stvorena za smrt. Po Lemoineovim riječima i knjižnica je projekt jednog faraonskog predsjednika: »(...) kao što je i cijela priča u doslovnom smislu riječi pokopana ispod temelja Velike knjižnice našeg faraonskog predsjednika, rekao je Lemoine.« (405). Prema Longu nova Nacionalna knjižnica metonimijski reprezentira francusku državu, koja se i nakon Drugog svjetskog rata bogatila na židovskom vlasništvu (usp. W. G. Sebald 83). Posrijedi je, međutim, više od samo jednog metonimijskog odnosa preslikavanja. Opis knjižnice sadrži, kao što smo pokazali, velik broj različitih referenci, koje naposljetku sve upućuju na propast društva, kulture i jezika i time se slijevaju u sliku smrti. To se zaključno može još jednom pokazati na primjeru »faraonske gradnje«. Već na početku govori se o »želji državnog predsjednika da ovjekovječi samoga sebe« (388), koja ju je inspirirala. Mitterand se stavlja u jedan red s egipatskim faraonima i njihovim monumentalnim grobnicama, koje, opet, prema Canettiju predstavljaju sliku puke hibrise, koja prezire ljude. Babilonska kula i egipatske piramide spajaju se u teorijski nabijenom prostoru nove Nacionalne knjižnice u znak te smrtonosne hibrise, ali i u istinski prostor smrti.

Stoga se i mukotrpni »ulazni ritual« u knjižnicu može interpretirati kao ulazak u carstvo smrti: nakon mukotrpног uspinjanja na plato, »pokretna traka« ponovno vodi u dubinu, gdje sigurnosno osoblje poput čuvara mrtvačnici stoji pred zatvorenom kapijom. Činjenica da knjižničar Lemoine vodi kroz knjižnicu i njezinu povijest pripisuje mu funkciju Virgilija u Dantevou podzemljу; i sam pripadnik tog »carstva smrti«, on u njemu zauzima viši položaj, koji mu dopušta da Austerlitzu ne otvorи oči samo za knjižnicu, nego i za »propadajući« grad Pariz.

Protagonistu Austerlitzu preostaje samo zamračen pogled melankolika, vjerojatno jedina mogućnost »otpora«, koju je Sebald konstatirao u Kafkinoj melankoliji. Nakon dugog nabranjanja predmeta koje su konfiscirali nacisti, te ih nekoć skladištili na mjestu izgradnje nove Nacionalne knjižnice, Austerlitz, koji stoji na krovu zgrade, doslovce i u prenesenom smislu vidi samo još crno: »Dolje, na ispražnjenim promenadama, prolazio je posljednji ostatak svjetline. Vrhovi šumarka pinija, koji su promatrani izdaleka nalikovali na zelenu mahovinom obraslu površinu, bili su samo još ravnomjeran crn kvadrat.« (405) »Sjaj gradskih svjetala« (ibid.), koji se potom javlja, doima se poput grobnog svjetla, u koji se njih dvojica »šutke« (ibid.) zadubljuju.

»Gledanje crnog« na kraju te tekstualne pasaže konsekvenca je teorijskog diskurziviranja tog »thirdspacea«, koje je ovdje detaljno prikazano. Mjesto se kroz Austerlitzov pogled od samog početka konstituira kao heterotopija, a da se ne dijele Foucaultove sociološke premise. Ako je stara Nacionalna knjižnica još tipična moderna heterotopija, koja oslikava perfekcionističku akumulaciju znanja, u novoj knjižnici perfekcionizam se pojačava do mišljenja koje destabilizira sustav. Hiperperfekcionistički aparat nije više upotrebljiv i okreće se



kako protiv sebe sama, tako i protiv čovjeka: on postaje zrealnom slikom neotklonjive kulturne degeneracije. Činjenica da zgrada, koja djeluje utopijski, time postaje ruševinom, implicira ukazivanje na Benjaminovo *Pasažno djelo* i Canettijeva razmišljanja o faraonskoj arhitekturi smrti. Tim podtekstovima, koji modernu moć karakteriziraju kao razornu, pridružuje se Sebaldovo značkovito nastavljanje na mit izgradnje Babilonske kule i — s njim neraskidivo povezan — Kafkin tekst *Gradski grb*. Kafkinu kritiku moderne kroz mit Adorno je s pravom istaknuo, a Sebald u mnogom pogledu slijedi ti interpretacijsko polazište. Njegovo primjenjivanje na Sebaldovo pisanje vodi, međutim, rezultatima koji razotkrivaju dublje probleme u njegovoj slici moderne — slici koja u svojem jednostranom pesimizmu može sloviti kao prevladana. Ako Kafka u *Gradskom grbu* mit uistinu i transformira u svrhu demaskiranja sklopova moći, moć će se u Sebaldovoj »mistifikaciji« Nacionalne knjižnice ponovno zastrti velom nečeg »prirodno-silnog«. Analiza propasti ne može kao kod Kafke izazvati dojam otpora, jer se otpor protiv bezličnih mehanizama povijesti čini besmislenim. Ono što se naposljetku otvara Austerlitzovu kritičkom pogledu nije nada, nego melankolična vizija smrti.

181

Citirana literatura

- Adorno, Theodor W. »Bilješke o Kafki«. *Sabrani spisi 10 (Kritika kulture i društvo I)*. prir. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, 254–287.
- Assmann, Aleida. *Prostori sjećanja. Forme i mijene kulturnog pamćenja*. München: C. H. Beck, 1999.
- Assmann, Aleida. »The Curse and Blessing of Babel; or, Looking back on Universalism«. u Budick, S. i Iser, W. (prir.). *The Translatability of cultures. Figurations of the space between*. Stanford, Kalif.: Stanford University Press, 1996. 85–100.
- Benjamin, Walter. *Sabrani spisi 5 (Pasažno djelo)*. prir. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Borges, Jorge Luis. »Babilonska biblioteka«. *Fikcije. pripovijetke 1939–1944*. prir.
- Gisbert Haefs i Fritz Arnold. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004, 67–76.
- Borst, Arno. *Izgradnja Babilonske kule. Povijest mišljenja o porijeklu i raznolikosti jezika i naroda*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995.
- Canetti, Elias. *Protraćeno poštovanje. Zapisi 1949–1960*. München: C. Hanser, 1970.
- Di Cesare, Donatella. »Babilonska zagonetka. Jezik i jezici u židovskoj tradiciji«. *Filozofska aktualnost židovske tradicije*. prir. Werner Stegmaier. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. 62–77.
- Doerry, Martin, Volker Hage. »Bojim se melodramatičnog. Intervju s W. G. Sebaldom«. *Der Spiegel* 11 (2001): 228–234.
- Foucault, Michel. »Moć i tijelo«. *Mikrofizika moći. Michel Foucault o kaznenom zakonodavstvu, psihijatriji i medicini*. Berlin: Merve, 1976. 105–113.
- Foucault, Michel. *Nadziranje i kažnjavanje. rođenje zatvora*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.



- Foucault, Michel. »O drugim prostorima (1967)«. *Teorija prostora: Temeljni tekstovi iz filozofije i kulturnih znanosti*. prir. Jorg Dunne i Stephan Gunzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. 317–329.
- Goebel, Rolf J. *Kritika i revizija. Kafkina recepcija mitoloških, biblijskih i povijesnih tradicija*. Frankfurt a. M., New York: Peter Lang, 1986.
- Greiner, Bernhard. »Arheologija hermetike. Povijest izgradnje Babilonske kule«. *Hermetika literarnih figuracija između Babilona i Cyberspacea*. prir. Nicola Kaminski. Tübingen: Max Niemeyer, 2002. 1–20.
- Horkheimer, Max, Theodor Adorno. *Dijalektika prosjetiteljstva. Filozofski fragmenti*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1969.
- Hutchinson, Ben. W. G. Sebald — *Dijalektička imaginacija*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Jeziorkowski, Klaus. »Periferija kao sredina. Uz estetiku civilnosti — W. G. Sebald i njegov roman Austerlitz«. *Pomični kolodvori sjećanja: O djelu W. G. Sebalda*. prir. Martin Sigurd i Ingo Wintermeyer. Wurzburg: Konigshausen & Neumann, 2007. 69–80.
- Johannsen, Anja K. *Kutije, kripte, labirinti. Prostorne figure u suvremenoj književnosti: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Kafka, Franz. *Sabrana djela u pojedinačnim svescima u verziji rukopisa: Ostavština i fragmenti II*. prir. Jost Schillembeit. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992.
- Kellinghusen, Elisabeth. *Kopamo babilonski tunel. Kritika totaliteta, subverzivno produbljivanje misaonih hodova Franza Kafke*. Beč: Passagenverlag, 1993.
- Long, Jonathan J. »Disciplina i priznanje. Pristup fukoovskoj lektiri Sebalda«. *W. G. Sebald. Politička arheologija i melankolični ručni rad*. prir. Michael Niehaus i Claudia Ohlschlager. Berlin: Schmidt Erich, 2006. 219–239.
- Long, Jonathan J. *W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Prager, Brad. »Sebalds Kafka«. u Scott, Denham i McCulloh, Mark Richard prir. *W. G. Sebald. History, Memory, Trauma*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006. 105–125.
- Renner, Rolf G. »Intermedijalna konstrukcija identiteta: uz roman Austerlitz W. G. Sebalda«. *W. G. Sebald. Pisanje ex patria / Expatriate Writing*. prir. Gerhard Fischer. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. 333–345.
- Rettig, Detlev. »Grad s pesnicom u grbu. Kafkina parabola 'Gradska grb' i nacionalni konflikti u Pragu«. *Der Deutschunterricht* 3 (2004): 87–92.
- Rutschky, Michael. »Poklonjeni zaborav. W. G. Sebalдов Austerlitz i epika crne filozofije povijesti«. *Frankfurter Rundschau* 21.3.2001: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/austerlitz-r.htm> [25.10.12]
- Schneider, Ulrich J. »'Homo Dialecticus' i Michel Foucault«. *Figure dijalektike*. prir. Hartwig Schmidt. Berlin: Berliner Wissenschafts–Verlag, 2003. 93–109.
- Sebald, Winfried G. »Thanatos. O strukturi motiva u Kafkinu Dvorcu«. *Literatur und Kritik* 66/67 (1972): 399–411.
- Sebald, Winfried G. *Mit uništenja u djelu Alfreda Döblina*. Stuttgart: Klett, 1980.
- Sebald, Winfried G. »Zakon sramote — moć, mesijanizam i egzil u Kafkinu Dvorcu«. *Manuskripte* 89/90 (1985): 117–124.
- Opis nesreće. O austrijskoj književnosti od Stiftera do Handkea*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1994.
- Sebald, Winfried G. »Summa Scientiae. Sustav i kritika sustava kod Eliasa Canettija«. *Opis nesreće. O austrijskoj književnosti od Stiftera do Handkea*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1994. 93–102.



- Sebald, Winfried G. *Austerlitz*. München: C. Hanser, 2001.
- Sebald, Winfried G. »Kafka u kinu«. *Campo Santo*. prir. Sven Meyer. München: C. Hanser, 2003, 193–209.
- Seipel, Wilfried [prir.]. *Izgradnja Babilonske kule. Poriheklo i raznovrsnost jezika i pisama*. Beč: Kunsthistorisches museum, 2003.
- Seitz, Stephan. *Povijest kao brikolaža. W. G. Sebald i poetika ručnog rada*. Göttingen: V&R Unipress, 2011.
- Siff, Myra J., Ginsberg, Harold Louis i Ta-Shma, Israel Moses. »Babel, tower of«. u Berenbaum, M. Skolnik, F. (prir.). *Encyclopaedia Judaica*. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007. 19–21.
- Sigurd, Martin, Ingo Wintermeyer: »Predgovor«. *Pomični kolodvori sjećanja: O djelu W.G. Sebalda*. prir. Martin Sigurd i Ingo Wintermeyer. Wurzburg: Konigshausen & Neumann, 2007. 7–10.
- Soja, Edward W. *Thirdspace journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Speer, Albert. *Sjećanja*. Berlin: Ullstein, 2005.
- Tiedemann, Rolf. »Uvod priređivača«. u Walter Benjamin. *Sabrani spisi 5 (Pasažno djelo)*. prir. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 9–44.
- Wallenstein, Sven Olov. *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*. New York: Forum Project, 2009.
- Wegener, Ulrike B. *Fascinacija neumjerenim. Izgradnja Babilonske kule od Pietera Bruegela do Athanasiusa Kirchera*. Hildesheim; Zurich; New York: Georg Olms, 1995.
- Witthaus, Jan-Henrik. »Pogrešni učinak i fikcija. Sebaldovi modeli pamćenja između Freuda i Borgesa«. *W. G. Sebald. Politička arheologija i melankolični ručni rad*. prir. Michael Niehaus i Claudia Ohlschlager. München: Erich Schmidt, 2006. 157–172.
- Zimmermann, Hans Dieter. *Babilonski prevoditelj. O Franzu Kafkai i Robertu Walseru*. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1985.

183

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ



Ursula Renner

Tekstovno–slikovne meditacije o 'vremenu' u romanu *Austerlitz* W. G. Sebalda

184

Literati, koji su u 20. stoljeću tekst i sliku pokušavali staviti u međusobni odnos, očekivali su od toga dobitak refleksije i prostora za novo promatranje stvari oko nas, za osjetilnu kvalitetu onoga što nas okružuje kao svijet svakodnevice ili životni svijet.¹ S time je usko povezano pitanje o mogućnosti dokumentiranja povijesti, o formi 'pamćenja' i funkciji sjećanja, koje je nakon holokausta postalo tako virulentno.

Posebnu ulogu u toj diskusiji igra fotografija, jer općenito slovi kao svjedočanstvo stvarnosti fiksirane u slici², čime, na što je uputio Walter Benjamin, još nije razjašnjeno iskazuje ili ona nešto o realnosti i što. Za W. G. Sebalda (1944–2001) fotografije imaju povrh toga još jednu funkciju. One su motor za njegov spisateljski impuls; i to zato što od njih dolazi »nevjerojatan poziv; zahtjev gledatelju da priča ili zamišlja što bi se, polazeći od slike, moglo ispričati.« »Veoma realni nukleus« fotografske slike, oko čijeg se »ogromnog dvorišta ništavila« stvara pripovijedanje,³ za Sebalda je sve drugo, samo ne gotova preslika, štoviše, on je krajnja i polazišna točka jednog odnosa u kojem se križaju *histoire, discours i mémoire*. Prošlost se osadašnjuje u novim pričama,

1 Ovaj prilog temelji se dijelom na mom tekstu — »Pronalasci — uz *Austerlitz* W. G. Sebalda«, *Der Deutschunterricht* 57.4, 2005, str. 14–24. Heinrichu Bosseu (Freiburg) zahvaljujem na inspirativnoj protulektiri.

2 U svakom slučaju, to je moguće određenje retoričke funkcije fotografije. Usp. Bernd Stiegler, »Pokazuju li fotografije povijest?« *Fotopovijest* 95, 2005, str. 3–14; i temeljno u *Teorijska povijest fotografije*: Fink, 2006. Za uvod i u književno–znanstveni kontekst usp. Bernd Busch i Irene Albers pod natuknicom »Fotografija/fotografski«, u: *Estetski temeljni pojmovi. Historijski rječnik u sedam svezaka*, prir. Karlheinz Barck, sv. 2, Stuttgart & Weimar: Metzler, 2001, str. 494–550

3 »Ali ono što je napisano nije istiniti dokument«, razgovor s književnikom W. G. Sebaldom o književnosti i fotografiji, *NZZ*, 26/27.2.2000, str. 77 (razgovarao Christian Scholz)



kao što u isti mah auratski određuje sadašnjost.⁴ Fotografija se tako pokazuje kao odličan reflektorni medij za složeni fenomen 'vremena' i 'vremenitosti'.

U *Austerlitzu*, njegovu posljednjem većem objavljenom tekstu iz 2001., Sebald se veoma intenzivno posvetio tim pitanjima i prokrčio si svojim bimedijalnim pripovijedanjem sasvim vlastiti put između fikcije, albuma, putne literature i dokumentarističke proze. Teorijski horizont pred kojim se formiralo njegovo zanimanje za fotografiju skicirao je ovako:

»I've always liked image-text relationships. In the '70s there were very interesting things written about photography by Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger. I felt a direct rapport with things said in these essays.«⁵

Austerlitz, ta »prozna knjiga neodređene vrste«⁶, pušta dva različita medija da interferiraju na jednoj stilskoj razini:⁷ u tekstu su uvrštene 74 fotografije, dvije filmske fotografije ili fotograma, te 11 drugih reprodukcija. Potomje u bitnome prikazuju temeljne nacrte i planove, poštansku marku iz Theresienstadta, jedan niz slova A i jednu stranicu iz knjige, te jednu Turnerovu sliku. Sve u svemu, fotografije uglavnom djeluju amaterski ili loše reproducirano, katkada su previše tamne, premalo oštare i tako dalje. Ovdje se očevidno ne radi o fotografskoj umjetnosti ili umjetničkim ilustracijama, nego o optičkom materijalu, rasutom po tekstu i prezentiranom u različitim oblicima. Na taj način slike, suprotno našim navikama i očekivanja, ne omogućuju brži pristup tekstu. Što više, potreban nam je pripovjedni kontekst da razumijemo njihove funkcije, što, opet, ne znači da bi njihova zagonetka time bila riješena. Ali one kroz tekst — često retrospektivno ili anticipatorno — dobivaju posebnu semiotičku po-

185

4 Naposljetku, stoga se novije istraživanje toliko i zanimalo za Sebalda; usp. između ostalog. Anne Fuchs, *Bolni tragovi povijesti. O politici sjećanja u prozi W. G. Sebalda*, prir. J. J. Long & Anne Whitehead, Seattle: University of Washington Press, 2004, W. G. Sebald, prir. Mark McCulloh & Scott Denam, Berlin & New York: de Gruyter, 2005, te W. g. Sebald. *Politička arheologija i melankoličan ručni rad*, prir. Michel Niehaus & Claudia Ohlschläger, Berlin: Erich Schmidt, Filološke studije i izvori, 2006. Ostavština koja se nalazi u vlasništvu Njemačkog književnog arhiva u Marbachu dat će nove impulse. I uloga fotografije u međuvremenu je više puta obradivana. Usp. Heiner Boehnecke, »Clair obscur. Slike W. G. Sebalda«, *Text + Kritik* 158, 2003, str. 43–62; Carolin Duttlinger, »Traumatic Photographs: Rememberance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*«, u: W. G. Sebald, *Politička arheologija*, prir. Niehaus & Ohlschläger, str. 31–45, zaključen je rad Thomasa von Steinäckera *O funkciji fotografije kod Brinkmanna, Klugea i Sebalda* (dis. Sveuč. München), daljnji radovi su u nastanku.

5 W. G. Sebald, »Up Against Historical Amnesia« (intervju s Kennethom Bakerom), *San Francisco Chronicle*, 7. 10.2001.

6 U razgovoru za *Spiegel* na tu temu: »Bojim se melodramatičnog«, *Der Spiegel* 11, 2001, str. 228–234, 230. Džepno izdanje Frankfurt am Main: Fischer 2003, prema kojem se ovdje citira, greškom na ovitku nosi žanrovsku oznaku »roman«.

7 Za takve slikovno-tekstualne aranžmane istraživanja su uvela pojam bimedijalnosti, kao i »ikonoteksta«. Usp. *Iconotextes*, prir. Alain Montandon, Pariz: C.R.C.D. — Orphys, 1990, i Peter Wagner, »Introduction: Ekphrasis, Icontexts and Intermediality — the State(s) oft he Art(s)«, u: Peter Wegner, Berlin & New York: de Gruyter, 1996, str. 1–40



livalentnost. Obrnuto, slike otežavaju tijek čitanja i ometaju ga. Tako tekst performativno, kroz prekide inscenira 'vrijeme'. Za Sebalda to je dobitak:

»what the image does is arrest the text. The narrative moves in time, and since all disasters happen in time, they (fotografije, nap. U. R.) offer some consolation in lifting you out of it.«⁸

Slikovno–tekstovna kompozicija i s njime povezan princip prikazivanja prekida i usporavanja, inverzija i otklona, čine 'vrijeme' očevidnim, pa čak i fizički osjetnim. Ona tako služi pokretu traganja u čitavom Sebalдовu tekstu — refleksiji i meditaciji o na boli zasnovanom i na vizualnom narativno proživljenom iskustvu lomova, tamnih zona i objelodanjenim odnosima u širokom prostoru između ničega i nečega.

1. Pripovijedanje i pokazivanje

186

Kad ga bezimeni pripovjedač u prvom licu u lipnju 1967. prvi put susreće, Jacques Austerlitz u ranim je tridesetim godinama. On — to će pripovjedač saznati tek postupno — radi kao docent na jednom institutu za umjetnička istraživanja u Londonu.⁹ Za svoju doktorsku disertaciju iz povijesti arhitekture bavi se prikupljanjem materijala, skiciranjem i fotografiranjem. Tema skupljanja, pronalaženja i arhiviranja provlači se poput crvene niti kroz čitav tekst. Tako se u dalnjem tijeku pokazuje da se Austerlitzovo sakupljačko ludilo može psihološki tumačiti kao dugo održavana strategija izbjegavanja pitanja o njegovu skrivenom djetinjstvu. U drugom pogledu već i samo ime 'Austerlitz' utežjuje neku vrstu asocijacijskog arhiva, jer ono je sjecište velikog broja značajnih kao i marginalnih povijesnih, fonetskih, te svako malo i slučajno generiranih povezanosti: s bitkom kod Austerliza i Auschwitza, sa Željezničkom kolodvorom d'Austerlitz i Galerijama d'Austerlitz, s pravim imenom Freda Astairea, kao i s inicijalom, fonemom i uzvikom 'Aaaa...' i tako dalje.

U dubokoj psihičkoj krizi Austerlitz uništava sve svoje bilješke, to jest eskivira zadaču povjesničara da sustavno prikaže raznovrsne oblike u kojima 'vrijeme' dolazi do izražaja. Ono što, međutim, u čudesno slučajnom ponovnom susretu dvojice muškaraca sve više dospijeva u prvi plan pripovijesti su o njegovoj, njemu samome tek djelomice poznatoj životnoj priči. Jer Austerlitz je 1939. kao petogodišnje dijete s jednim dječjim transportom dospio iz Praga u Englesku, gdje ga jedan propovjednik i njegova supruga odgajaju pod tuđim

-
- 8 Sebald, »Up Against Historical Amnesia«. — Uz razine vremenske reference iz semiotičke perspektive — prvenstveno ispričanog vremena, pripovjednog vremena sa svojim začahurivanjima i vremena lektire — usp. prilog Winfrieda Nötha u ovome svesku.
 - 9 Njegovo radno mjesto nalazi se — pripovjedno-povijesno signifikantno — u Bloomsburyju, nedaleko Britanskog muzeja (str. 51)

imenom. Kad nakon smrti svojih usvojenih roditelja saznaje svoje pravo ime, on doduše ima objašnjenje za vakuum koji je oduvijek osjećao, ali još ne zna objasniti prazno mjesto svojega ranog djetinjstva, koje počinje rekonstruirati tek postupno, uz mnoge daljnje nepoznanice. Poput njegova istraživačkog rada, ni životni tijek mu nema oblika. Oblik mu na kraju daje pripovjedač u prvom licu. On Austerlitzu pristupa s pozornošću, sluša ga i time postaje njegovim »učenikom« (str. 51), te naposljetku zapisivačkim medijem. Tako se diskontinuirano ispričana priča Austerlitzova života generira kroz zrcalni odnos dvojice muškaraca, koji je isprva prepušten slučajnosti, ali je svejedno intenzivan. Tu priču, a i sve što je Austerlitz pronašao ili čega se prisjetio, pripje svega one »mnoge stotine« fotografija (str. 15), koje je na kraju »povjerio« svojem slušatelju, mi, čitatelji, dobivamo, doduše, samo u dijelovima, u obliku (umjetničke) bimedijalne *brikolaže*, kakvom nam se knjiga prezentira: razmišljanje o 'vremenu' s njegovim pričama/slojevima sjećanja i osadašnjavanja, postaje ispričanim vremenom i ispričanim pripovjednim vremenom dvojice muškaraca, što, opet, u dalnjem prijenosu postaje vremenom čitanja u sadašnjosti lektire knjige. Tako pripovjedač čuva i 'tradira', držeći u igri priče i razmišljanja, poredane oko stvari i slika, nakon što je Austerlitz u potrazi za svojim nestalim ocem napustio pripovjedni prostor.

To znači da je pripovijedanje i dvostruk postupak transcendiranja linearnih predodžbi o vremenu, kojim se u *Austerlitzu* proizvodi značenje. On utemeljuje slikovno–tekstualno kompoziciju i vraća se u prvoj instanci pripovjedno talentiranom govoru pismeno zakočena Austerlitz, njegovim činovima sjećanja (pa i onome što je čuo od drugih), komentiranju i sakupljanju, kombiniranju i rekonstruiranju, te naposljetku pokazivanju i dalnjem pričanju. U drugoj instanci bezimeni pripovjedač — komentirano ili nekomentirano — pruža nama čitateljima ono što je čuo ili mu je pokazano.

Iz toga nastala pripovijest mogla bi se na kraju čitati i kao diskretan odgovor na Austerlitzov propali znanstveni projekt, koji je također trebao postati slikovno–tekstualni sklop,¹⁰ kulturna povijest monumentalnog, koja je svoje ishodište trebala imati u marcijalnoj arhitekturi nacional-socijalizma i njezinim mučionicama. Ta povijest moći i uništavanja mogla bi se, kako pokazuje tijek pripovijedanja, nastaviti pisati do u neposrednu sadašnjost izgradnje nove pariške Nacionalne knjižnice. Nacionalna se knjižnica, naime, nalazi upravo na onom terenu nedaleko Galerija d'Austerlitz, na kojem su nacisti svojevremeno

10 Za autora Sebalda akademsko je pisanje, za razliku od njegova podjednako 'divljeg' kao i pro-komponiranog literarnog pisanja, predstavljalo luđaku košulju: »I never liked doing things systematically. Not even my Ph. D. research was done systematically (...) The more I got on, the more I felt that, really, one can find something only in (...) the same way in which, say, a dog runs through a field (...) You have to take heterobeneous materials in order to get your mind to do something it hasn't done before.« (Joe Cuomo, »The Meaning of Coincidence — An Interview with the Writer W. G. Sebald«, *The New Yorker*, 3.9.2001.)

skupljali plijen oduzet deportiranim francuskim Židovima (str. 403). Izgradnja toga gigantskog nacionalnog arhiva znanja i kolektivnog pamćenja išla je ruku pod ruku s nemilosrdnim potiskivanjem, to jest brisanjem potencijalnog *lieu de mémoire*.

Dok Austerlitzu ne polazi za rukom da sustavno razradi takve zamjedbe i »jezično sposoban predmet« arhitekture,¹¹ s druge strane izlaze na vidjelo tragovi njegove traumatske prošlosti, zadobivajući, ako ne smisao, a onda, u pri povijedanju na kraju kao rekonstrukcija »životne priče«, svoj literarni oblik. Njihova forma je *brikolaža*, da se poslužimo često citiranim pojmom iz teorije mita, koji je Sebald u nastavku na Lévija–Straussa sam više puta koristio u karakteriziranju svojega pisanja.¹² On ne potječe slučajno iz igre biljara s njenim iznenadnim lomovima. Skrivajući ga u priči nekog drugog, Sebald si je za to priuštio luksuz dvostrukе slike¹³. Kako taj posebni postupak *brikolaže*, koji funkcioniра kako u lomu i diskontinuitetu, tako i u asocijacijama i kombinatorici, generira temu 'vremena',¹⁴ voljela bih u svojem prilogu izložiti na primjerima dviju tekstualnih pasaža.

11 Usp. *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, prir. Lorraine Datson, New York: Zone Books, 2004. Pritom se radi o pitanju kojim se metodama može uspjeti oslobođiti kulturno značenje, upisano, primjerice, u muzealne predmete.

12 Na pitanje Sigrid Löffler, je li slikovni materijal formalni element jednako vrijedan kao i njegovi tekstovi, Sebald je odgovorio: »Obiteljski fotografски albumi su riznica informacija. Jedna jedina obiteljska fotografija nadomešta mnoge stranice teksta. U interakciji ili interferenciji slike i teksta meni su oči otvorila iskustva čitanja Klausu Theweleita i Alexandra Klugea. Tekstovi su postali mnogo življji, realniji i bogatiji facetama. Ja radim prema sustavu brikolaže — u Lévi-Straussovu smislu. To je oblik divljeg rada, predracionallnog mišljenja, gdje se toliko dugo prekapa po slučajno akumuliranim pronalascima, dok se negdje ne počinju slagati.« (Sigrid Löffler, »Divlje mišljenje«. Razgovor s W. G. Sebaldom, u: *W. G. Sebald*, prir. Franz Loquai, Eggingen: Isele, Portret 7, 1997, str. 135–137, 136. Usp. uz to Claude Lévi-Strauss, *Divlje mišljenje* (1962.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968).

13 Slike onog astronoma ('nokturnatične' figure, koja na zvjezdanim svodu u noćnoj sadašnjosti opaža što je nastalo u prošlosti, 'staro' svjetlo), koji je zbog nesanice do zore sam igrao biljar. Dvojica muškaraca za posjeda Greenwichu njegov opservatorij zatječu onakav kakav je izgledao pri njegovoj smrti u novogodišnjoj noći 1813/14.: »Izgledalo je kao da je vrijeme, koje inače neopozivo protjeće, zastalo, kao da se godine, koje su iza nas, još nalaze u budućnosti (...)« (str. 156 i dalje)

14 Uz temu 'vremena' kao historijske konstrukcije usp. Reinhart Koselleck, *Prošla budućnost. O Semantici povijesnih vremena*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, i George Kubler, *Forma vremena. Napomene uz povijest stvari* (1962), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, te egzemplarno iz mnogo diskutiranog interdisciplinarnog polja, zbornike *Trenutak i trenutak u vremenu. Studije o strukturi i metaforici vremena u umjetnosti i znanosti*, prir. Christian W. Thomsen & Hans Holländer, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1984; *Chronotypes. The Construction of Time*, prir. John Bender & David Welbery, Stanford: Universitiy Press, 1991; *Vrijeme i tekst. Filozofski, kulturno-antrhopološki, književno-povijesni i lingvistički prilozi*, prir. Andreas Kablitz i dr., München, Fink, 2003. Dobar uvid u temu daje poglavje »Vrijeme« Aleide Assmann, u: *Uvod u znanost o kulturi. Temeljni pojmovi, teme, pitanja*, Berlin: Erich Schmidt, 2006, str. 121–148



2. Mjesni razgovori o vremenu

Od samog početka roman *Austerlitz* okružuje tema 'vremena' u gustom, semiotički i refleksivno nabijenom spletu pripovijedanja i slika. To je kronotopijski¹⁵ signifikantno mjesto u antwerpenskom zoološkom vrtu, koje umjetno izvrće pretpostavljeno prirodne vremenske odnose. Nalazi se pokraj antwerpenskog kolodvora (u pripovjedačevim prizorima predodžbi iz sjećanja to se postupno izmiješalo) ništa manje signifikantnog mjesta gdje je pripovjedač prije podne dospio, a poslije podne upoznao Austerlitzu, (str. 16–25). S njegovim *salle des pas perdus*, kako metonimijska jezična poezija francuskog jezika naziva čekaonicu, 'vrijeme' se osadašnjuje kroz onu situaciju, u kojoj svakodnevica postaje možda najjasnije osjetna, kroz čekanje. Na alegorijski semiotizirano vrijeme upućuje Austerlitzov način razgovora, kad barsku damu, koja tamo zdušno turpija nokte i prekriženih nogu »stoluje« ispod divovskog kolodvorskog sata, proglašava »boginjom izgubljenog vremena«; kad, dakle, za taj profani trenutak tobоžnje pasivnosti pronalazi formulu patosa: kad tjelesni stav žene asocira s habitusom gospodskog stolovanja, a u turpijanju noktiju otkriva moment zaborava sadašnjosti. Značajka 'prošloga vremena', tako bi glasila iz opisa stvorena i u Austerlitzovu unutarnjem kazalištu predočavanja alegorijski inscenirana misao, apsorbiranost je usmjereni sama na sebe i potpuna indiferentnost.

189

Prošlo vrijeme, međutim, stoji takoreći 'prirodno', a ipak i nadasve znakovito pred očima dvojice muškaraca, dok promatraju arhitekturu antwerpenskog kolodvora, rekapituliraju povijest njegova nastanka, prisjećajući se pritom i drugih primjera, primjerice, briselske palače pravde. Pritom otkrivaju koliko te zgrade iz doba smjene stoljeća oko 1900. zrcale belgijski uspon do velesile. Javljuju se kao noseći mediji diskursa napretka jednog društva, koje se posvetilo inovaciji i mijeni. Taj, što se može obuhvatiti pogledima, komunicira na znakovnom jeziku, čiji historistički stilski pluralizam upućuje na magistralne reprezentativne zgrade prošlosti.

Arhitektonski fokus antwerpenskog Glavnog kolodvora je sat iznad imperialne slike cara, samoreferencijalni, indeksikalni, ikonski, kao i simbolički znak za dominantni poredak vremena, što Austerlitzu potiče na *rezoniranje* o tehničkom fenomenu mjerjenja vremena, sinkronizacije voznih redova u 19. stoljeću i mnogim drugim stvarima.¹⁶ Klizeći na taj način iz povijesnog vremena

15 Taj pojam uveo je u teoriju pripovijedanja Mihail Bahtin; usp. *Oblici vremena u romanu. Istraživanja povijesne poetike* (1975), Frankfurt am Main: Fischer, 1989. On uzajamno prožimanje prostora i vremena označava kao smisleni strukturirajući princip pripovijetke: »Vrijeme se zgušnjava (...) i postaje na umjetnički način vidljivo; prostor zadobiva intenzitet, uvlači se u kretanje vremena, teme, povijesti« (str. 8). *Austerlitz* sa svojim strukturalnim postupkom spajanja mjesta, slika i vremena predstavlja posebno markantni primjer kronotopijskog pripovijedanja u suvremenoj književnosti.

16 Usp. uz to Wolfgang Kaschuba, *Prevladavanje distance. Vrijeme i prostor u europskoj moderni*, Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

u sadašnjost, te stigavši do konstrukcije vremenitosti i relativnosti vremena,¹⁷ dvojica muškaraca vraćaju se sa svojim okvirom mesta potaknutim asocijacijama na polazište, primjerice, do svakodnevnih iskustava vremena i prostora, kad shvaćaju da je odnos prostora i vremena zbog brzine sadašnjeg putovanja zadobio iluzionistički i iluzorni karakter.

Kad se njih dvojica sljedećeg dana ponovno susreću, Austerlitza prizor rijeke Schelde podsjeća na Valckenborchovu zimsku sliku¹⁸, na kojem klizačica upravo pada — što je pregnantan trenutak, koji se, kako Austerlitz primjećuje, na paradoksalan način neprestance odvija na slici — sada, kao i u trenutku njezina nastanka prije četiri stotine godine. U knjizi *nema* reprodukcije Valckenborchove zimske slike iz 16. stoljeća. Umjesto optičkog udvostručenja valja vjerovati riječima, jer i pripovjedač sluša samo poentirani opis slike. Bitno kasnije u tekstu, kad se u vezi s dječjom fotografijom javlja pojam 'tablo' (str. 267, vidi dolje), čitatelj se, međutim, ukoliko ga je općinila sugestivna slika s priključcima, može još jedanput prisjetiti te pasaže. Onda će dobiti suptilan komentar na pitanje o medijalnom posredovanju trenutka i točke u vremenu, prošlosti i sadašnjosti, koji se ovdje isprva samo naznačuje spominjanjem slike iz 16. stoljeća.

Na kraju te scene susreta, koja bi se mogla nazvati i naputkom za čitatelja ili možda inicijacijom u polje kronotopiskog reda, dvojica muškaraca u razgovoru stižu do tjelesnih osjeta. Austerlitz je uvjeren da se tragovi bola »u bezbrojnim finim linijama provlače kroz povijest« i priznaje da ga razmišljanja o »mukama rastajanja« i »strahu od tuđine« u njegovim studijama kolodvora nikada neće napustiti (str. 24).

Preko povijesti kolodvora Austerlitz ne dospijeva samo do zamišljenih, nego i do realnih tragova bola i to u svojem vlastitom tijelu. Obrnuto, preko vlastitih tragova bola Austerlitz dolazi u dodir s okamenjenim svjedocima povijesti, tako da se oni pretvaraju u iskustva povijesti. On je medij melankolije, koji povezuje živa tijela i kamene kolodvore — melankolije koja sili na pripovijedanje i time bimedijalnu poetiku (tekst i slika) proširuje u samovoljnu temporalnu poetiku (sadašnjost i prošlost). Jednu ključnu rečenicu te temporalne poetike pripovjedač bilježi u odnosu na jedan znameniti intertekst:

-
- 17 Malo više od stotinu stranica poslije (148 i dalje) priča o posjetu u kraljevskom opservatoriju u Greenwichu dospijeva do nastavka refleksije o tom vremenu; posrijedi je neka vrsta *amplificatio* te ulazne sekvence. Ali tamo Austerlitz, koji nikad nije nosio sat, priznaje da se iz »njemu samom nikad jasnog unutarnjeg poticaja uvijek opirao moći vremena i isključvao se iz takozvanog vremenskog događanja, u nadi (...) da vrijeme ne prolazi, da nije prošlo, da se mogu vratiti iza njega, da je tamo sve kao i prije, odnosno, točnije rečeno, da svi momenti u vremenu postoje istodobno jedan pored drugoga, odnosno, da ništa od onog a što priča pripovijeda nije istinito, da se ono što se dogodilo još nije dogodilo, nego se upravo tek događa, u trenutku u kojem to mislimo, što, naravno, s druge strane otvara beznadan prospect trajne bijede i boli kojoj nikada neće doći kraj.« (str. 152)
- 18 Datiranje je teško čitljivo; predložena je 1559, ali se od toga odustalo iz stilističkih razloga. Usp. Alexander Wied, *Lucas i Marten van Valckenborch (1535–1597 i 1534–1612). Cjelokupno djelo s kritičkim uvodnim katalogom*, Freren: Luca, 1900, str. 163 i prikaz u boji 15.



Za mene je od samog početka bilo začuđujuće kako je Austerlitz zgotovljavao svoje misli dok je govorio, kako je takoreći iz rastresenosti znao razvijati najodmjerije rečenice i kako je za njega pripovjedačko posredovanje njegovih stručnih znanja bilo postupno približavanje nekoj vrsti metafizike povijesti, u kojem bi ono čega se prisjećao zaživjelo još jedanput. (str. 22–23)

Kao što Austerlitz, dok govoriti, dolazi do misli i zaokruženih (odmjereni) rečenica, on kroz pripovijedanje o svojim stručnim znanjima dolazi do neke vrste metafizike povijesti. Kako to? Ishodište govora je rastresenost, slično kao što se i u Kleistovu tekstu »O postupnom zgotovljavanju misli pri govoru« (oko 1808, objavljen 1878.), početak uzima kao neprecizan, na sreću, kao puki početak. Iz neosiguranog početka mogu se razviti misli, bilo kroz vanjske okolnosti, bilo kroz poticanja govornika, prije svega, međutim, zahvaljujući pozornom sugovorniku:

Čudesan izvor oduševljenja leži za onoga koji govoriti u ljudskom licu koje mu stoji nasuprot; a pogled, koji nam napola izraženu misao najavljuje već kao shvaćenu, često nam poklanja izraz za čitavu drugu polovicu istoga.¹⁹

191

Koliko god govorna situacija bila važna — a Sebald je, uključujući početno reproduciranih parova očiju (str. 11), najtočnije inscenira — ipak postoji i nešto poput strukturalna zakona, što govorniku pomaže da zgotovi misli. To je odnos početka i kraja. Taj odnos je takoreći sam po sebi formativan, čim mu se za to osigura vrijeme, to jest, on se kod Kleista izražava kao oblikovni princip. Upravo kad počnemo govoriti sa zbrkanom predodžbom, »ćud, dok govor napreduje, te zbrkane predodžbe« oblikuje »do pune jasnoće i to tako da je spoznaja na moje čuđenje gotova s periodom.«²⁰ Za to treba vremena, umjetnih zahvata koji rastežu govor, pa i neartikuliranih tonova. Govornik mora riskirati nepovezanost svojega govora, ne bi li sam sebe iznenadio rezultatom

Ali kako se od poetike diskontinuiranog govora dolazi do metafizike povijesti, u kojoj »ono čega se sjećamo ponovno zaživi«? Odgovor na to pitanje o *osadašnjavanju prošlosti*, koji daje Sebalдов tekst, glasi: tako što se pripovijeda o stručnim znanjima. Sad će sve dobre teorije pripovijedanja reći da se znanja ne mogu dobro isspripovijedati. (Pripovijedanje radi s vremenskim razlikama, sada naspram tada, prije naspram poslije, početak i kraj, stanje naspram događaja; stručna znanja se referiraju.) Da postanu ispričljiva, stručna znanja moraju se takoreći odvojiti od stvari, ne bi li postala elementima kulturnog pamćenja. Ali nije dovoljno da ih se prisjećamo (kao objekata) — da postanu ispričljiva, morala bi u sebi samima pokazati razliku između sada i tada. To znači da bi morala živjeti priču. Ali ta priča, tu upućivanje na Kleista postaje važno, ne bi trebala prizivati kulturno-povjesno znanje kao učvršćenu reče-

19 Heinrich von Kleist, *Sabrana djela*, s uvodom Erwina Laathsa, München & Zürich, Knauer, bez godine, str. 784–788, 785

20 ibid. str. 784



ničnu strukturu, nego bi morala biti komunikativna — morala bi iznenadivati u pripovijedanju, nastajati iznenadno. Takoreći kao nekonvencionalni kronotoposi. U isti mah morala bi biti nužna, to jest, imati oblik Objekti, moglo bi se možda reći, mogu posredovati individualni pristup kulturnom pamćenju, biti u isti mah iznenadni i nužni, kad pogađaju univerzalni temeljni ton priče: bol, gubitak, uništenje.²¹

Epizoda o ponovno otkrivenoj fotografiji Austerlitza kao kostimiranog dječaka izričito zrcali poetološki problem da se stručna znanja pripovjedno posreduju: ona reprezentira subjekt (ili više njih) s njegovom pričom, koja još nije isprirovijedana. Tako Sebald u svakom slučaju slijedi impuls Rolanda Barthesa:

Svaka slika pita, govori, potiče. U lijepom Barthesovom tekstu »La chambre claire« prikazana je jedna (!) fotografija dječaka, koji je iz svoje školske klupe izšao u prolaz. On nosi tu malu pregaču, kakve su nosili francuski školarci. Ne znam više točno što Barthes o njoj kaže, ali se postavlja pitanje što li se kasnije dogodilo s tim dječakom po imenu Ernest.

Možemo zamisliti da se možda radi o godini 1903. ili nečem takvom; i da je onda, četrnaest godina kasnije, taj možda dvadesetogodišnji muškarac (...) izgubio život. Možemo zamisliti te konjekture životnih putanja, koje iz fotografija proizlaze na mnogo jasniji način nego iz slika.²²

Ali kako takve predodžbe gube svoju proizvoljnost? Jedan od Sebaldovih odgovora, vjerojatno najvažniji, vjerojatno glasi: u mediju melankolije. Tragovi bola, koji prožimaju tijela i kamene građevine, pripovjedno se posreduju na slikama, preko slika. U posredovanju, u interakciji između pripovjedača i slušatelja, nastaje oko stvari i slika nešto poput sadašnjosti. To je onaj »veoma realni nukleus« oko slika, o kojem je govorio Sebald. Posrijedi je neprestance moguć početak nove priče, u kojoj čovjek postaje siguran da je (još uvijek) živ.

192

3. Sive zone fotografije

Austerlitz priča kako je otisao u Prag, gdje je od svoje bivše dadilje Väre saznao da mu je otac Maximilian Aychenwald pobjegao u Francusku, gdje mu se trag gubi u jednom logoru u Pirenejima, te da mu je rođena majka Agáta deportirana u Theresienstadt, a odatle u jedan logor smrti, moguće u Auschwitz. Pritom je i Väre na poseban način uključena u ponovno pronalaženje priče njegova djetinjstva. Ona mu pri njegovu posjetu daje

21 To se možda najdobjavljuje događa u referatu o knjizi Hansa Günthera Adlera o Thereisenstadt (*Theresienstadt 1941–1945, Lice jedne prisilne zajednice*, Tübingen: Mohr, 1955, str. 335 i dalje).

22 Sebald, »Ali ono što je napisano...«, str. 47

dvije fotografije malog formata, možda devet puta čest centimetara, koje prikazuju stolić koji je stajao pokraj njezine fotelje, fotografije koje je večer ranije slučajno ponovno pronašla u jednom od pedeset i pet karminsko crvenih svezaka Balzaca, koji su joj dospjeli u ruke, a da više ne zna ni kako. Věra je rekla da se ne sjeća da bi bila otvorila staklena vrata i izvukla knjigu iz niza ostalih, nego se vidi samo kako sjedi ovdje, u toj fotelji, i lista knjigu — prvi put otad, to je posebno naglasila — u kojoj se, kao što se zna, radi o velikoj nepravdi Colonela Chaberta. Kako su dvije slike dospjele među stranice knjige, to će ostati zagonetka, rekla je Věra. (str. 264, usp. *slika 4 i 5*)

U prići o pronalasku tih slika ukrštavaju se realizam i magija. Slučaj, koji može biti u službi jednog i drugog, poslao je Věri fotografije — i to baš u svesku one začetničke figure realističnog pripovijedanja, koja je vjerovala da je anticipirala otkriće fotografije.²³ U Balzacovu romanu *Le Colonel Chabert* (1832/44), paradnom primjeru za pripovijedanje poetskih vremenskih prostora, jedan veteran iz Napoleonskih ratova (čiji vremensko–povijesni kontekst ime 'Austerlitz' tvrdoglavo drži prezentnim), za kojeg se mislilo da je mrtav, pojavljuje se nakon više godina u promijenjenom svijetu restauracije i mora se protiv falange otpora boriti za vlastiti identitet. Ako se isprva nadao da će moći sve ponovno osvojiti, naposljetku pristaje da ga se proglaši mrtvim. Završava kao bezimena skitnica.

S jedne strane, 'fotografija' ovdje postaje geometrijskim mjestom svih mogućih priključenja (na slučajnost i identitet, na realizam u književnosti, na fotografski diskurs 19. stoljeća, na teoriju kronotoposa...). S druge strane, priča o ponovnom pojavljivanju fotografija uvodi u igru nešto što je daleko teže pojmiti: zagonetno je *ne sais quoi*, 'nekako', poremećaj ili prekid svijesti (»ona se ne sjeća (...) nego se samo vidi«), koje često prati govor o životno–povijesno značajnim, racionalno teško objasnjivim slučajnostima. Věra to zbivanje opisuje kao automatizam nalik transu, kod kojeg se subjekt radnje takoreći registrirajući promatra, ali ne agira samostalno. Više od tog opažaja i tog tjelesnog osjećaja praznine ne postoji; nikakva pomoć u razumijevanju, niti od osobe koja ga je doživjela, niti od pripovjedača u prvom licu, niti od Austerlizza, za kojeg je ipak posrijedi životno–povijesno pregnantan događaj.

Prva pronađena fotografija (*slika 5*) prikazuje scensku sliku, na kojoj Věra prvo misli da je prepoznala Austerlitzove roditelje, što, međutim, brzo odbacuje. Na to se nadovezuje meditacija o fotografiranju:

23 U fragmentu romana *Louis Lambert*; usp. Hubertus von Amelunxen, »Fotografija u književnosti. Prolegomena teorijskoj povijesti fotografije«, u: *Književnost intermedijalno. Glazba — slikarstvo — fotografija — film*, prir. Peter V. Zima, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995, str. 209–231, 225 i isti, »Otkriće fotografije iz duha etera. Uz Balzacov *Louis Lambert*«, u: *Appareils et machines a représentation*, prir. Charles Grivel, Sveuč, Mannheim, mana 8, 1988, str. 35–50



Prošle su minute, rekao je Austerlitz (...) dok nisam čuo Věru kako nastavlja govoriti o nedokučivom, koje je svojstveno takvim fotografijama, što se javljaju iz prošlosti. Stječe se dojam, rekla je, da se u njima nešto miče, kao da se čuju mali očajnički uzdasi, gémissements de désespoir, tako re rekla, rekao je Austerlitz, kao da slike same imaju pamćenje i sjećaju nas se, sjećaju se kako smo mi, preživjeli i oni koji više nisu među nama, prije toga postojali. (str. 265–266)

Ovdje se ne razvija nikakva eksplicitna ili implicitna estetska ili recepcionalna teorija; pod natuknicom 'meditacija' nastoji se pojmiti predromatrica. Međuprostor, u kojem se događa nešto između pronađene stvari i promatrača.

Misljam da crnobijela fotografija, odnosno sive zone (...) označavaju opravo taj teritorij, koji se nalazi između života i smrti. U arhaičnoj fantaziji bilo je u pravilu tako da nije postojao samo život, a onda smrt, kao što to danas prepostavljamo, nego da se između njih prostirala ogromna ničija zemlja po kojoj su vječito lutali ljudi (...). Uvijek postoje takve (posebne fotografije, U. R.), kojih se čovjek naprsto ne može riješiti. Ja sam, primjerice, prije više godina pronašao jednu (!) fotografiju na kartonu veličine otprilike DIN-A-4, na kojoj dvoje ljudi stoji na pozornici. Na slici stoje s lijeve strane. Pozornica ima pozadinski prospekt, na kojem je prikazan veoma naivno naslikani alpski krajolik, gdje se neka vrsta glečera kroz šumu spušta na pozornicu. Dvoje ljudi, jedan gospodin i jedna dama, odjeveni su u zimsku odjeću. Moguće impresario i njegova supruga, moguće dvoje glumaca u tom komadu, to se ne zna.

To je jedna od slika na koje veoma često moram misliti i koja me sve vrijeme prati. S tom fotografijom htio bih nešto učiniti. Takva slika je nešto što leži na podu i skuplja prašinu, znate, za koju se lovi uskovitlana prašina, pa je klupko onda sve veće. Naposljetu se iz njega mogu izvući niti. Tako je to otprilike.²⁴

Ta slika, koju nam Sebald napisao podastire u *Austerlitzu* svoju snagu, pratimo li Vérine riječi, razvija manje kroz figurativno-slikovito, kroz ikonografiju fotografije, a više kroz moment susreta i »halucinatornog djelovanja« (Barthes). Jer činjenica da par na pozornici nisu Austerlitzovi roditelji ne mijenja ništa na efektu slike, na osjećaju emanacije jedne prošle stvarnosti, moguće i 'realne prezentnosti' 'vremena'.²⁵ U svakom slučaju, preživjeloj Véri se čini da iz slike (rečeno Balzacovim jezikom) dopire »očajnički uzdah«. Suptilno, ovdje se u igru uvodi siva zona opažanja i pripisivanja značenja, koju se Věra usuđuje izraziti samo kao »utisak«, sasvim oprezno u mogućnoj formi konjunktiva. U tom nejasnom međuprostoru fotografija se čini antropomorfnom

24 Sebald, »Ali ono što je napisano...«, str. 78

25 Ako se odnos između slike i promatrača ne shvaća sa strane prikaza — kao alegoriju — nego kao tjelesno iskustvo, onda to iskustvo ima prezentsku kvalitetu. To znači da je 'prezentnost' figura, naravno, iluzorna, jer one su uvijek samo reprezentirane, ali ne i osjećaj da pred promatrača izvana stupa 'vrijeme'. Kako se ta djelotvornost, dakle, 'vizualna retorika' slika može znanstveno pojmiti — da li više 'psihološki' ili 'demagoški' — još je uvelike neistraženo. Uz to usp. primjerice *Defining Visual Rhetorics*, prir. Charles A. Hill & Marguerite Helmers, Mahwah: LEA, 2004.

— sa (psihofizičkim) izražajnim oblicima bola (»očajnički uzdah«), pa čak i s »pamćenjem«. Ako se takav međuprostor, što ne znači ništa drugo nego takvo iskustvo, kategorički ne isključi, fotografска slika može vrijediti kao medij po-hranjivanja za sjećanje, koje ne pripada nikome ili je postalo bezimeno. Pre-mjesti li se to razmišljanje na razinu retorike, imali bismo posla s naznakom prozopopeje: slika odsutna čovjeka oglašava se kao prisutna, živa osoba. Tako pri povijedanje, laka koraka ili metaleptički, klizi preko granica medija — ne-ovisno o tome hoćemo li se složiti s Vérinom pretpostavkom da bi fotografija mogla imati mjesto ne samo u kozmosu znakova, nego i u kozmosu komunika-cije (kao animirani sugovornik).²⁶

A pri povijedanje s drugom pronađenom fotografijom nudi još jedan poticaj za razmišljanje, koji se može formulirati pitanjem ne 'animira' li i oživljava naš mozak ionako neprestance doživljeno, zamišljeno, sanjano svojim slikov-nim montažama? Nije li Vérina meditacija, koja bi nam se mogla učiniti ezote-ričnom, samo druga vrsta pri povijedanja o sasvim normalnim procesima naše mjesta za proizvodnju slika u glavi? Ta druga fotografija²⁷, jedan od malobrojnih, tri ili četiri portreta u knjizi, ključna je slika za takva pitanja. Ona otkriva put prema djetinjstvu, čiji je trag u sjećanju Austerlitz izgubio i tek ga u Pragu uz Vérinu pomoći djelomice ponovno pronalazi:

to si ti, Jacquot, u mjesecu veljači 1939, pola godine prije tvo— (ovdje slijedi foto paža, *slika 4*) jeg odlaska iz Praga. Pratio si Agátu na maskenbal u kuću jednog utjecajnog obožavatelja i samo je u tu svrhu za teme sašiven taj snježno bijeli kostim. Jacquot Austerlitz, paže ružové královny, napisano je na poledini rukom tvojega djeda, koji je tada baš bio u posjeti. Slika je ležala pred mnom, rekao je Austerlitz, ali ja je se nisam usudio uhvatiti. Riječi paže ružové královny, paže ružové královny neprestance su kružile mojom glacrom, sve dok mi izdaleka nije izašlo ususret njihovo značenje, pa sam ponovno vidio živi tablo s ružinom kralji-com i malim nosačem skupa pokraj nje. Ali sebe samog ne sjećam se u toj ulozi, ma koliko da sam se te večeri i kasnije trudio. Itekako sam prepoznao neobično odrezanu kosu, koja je padala koso preko čela, ali inače je sve u meni izbrisao silan osjećaj prošlosti. (str. 266–267)

-
- 26 Ta afektivna dimenzija povezuje fotografiju s traumom. Pozivajući se na Waltera Benjamina, Roland Barthes teorijski je fundirao tu strukturalnu analogiju. Usp. uz to Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002; Duttinger, »Traumatic Photographs« stavlja Baerovu teoriju traume u odnos prema Sebaldu (str. 160–161)
- 27 The cover image is one I've had for a long time and always felt I needed to write about. It has a haunting quality that wouldn't leave me alone.« (Sebald, »Up Against Historical Amnesia«). Duttinger u svojem tekstu susret s fotografijom tumači više psihološki i nadasve plau-zibilno u smislu svoje teze o traumi: »the photograph draws on another form of responsibility, namely that of remembrance, in which Austerlitz is cast to the retrospective witness of an event which, because of its traumatic nature, is recorded in the technical media but excluded from individual memory or consciousness.« (Traumatic Photographs, str. 166)



Što ovdje saznajemo preko vidljivog, denotata 'mali dječak u kostimu'? Tu je

- (1) kontekst, maskenbal s majkom;
- (2) paratekst, zapis na češkom, Austerlitzu stanom jeziku, na poleđini fotografije, napisan djedovom rukom. Zapis otkriva ime fotografirane osobe i njezinu ulogu skutonoše (*paže* = paž) ružine kraljice (*ružové královny*);
- (3) reakcija odraslog Austerlizza, njegov otpor prema dodiru. Reakcija je to kao kod ophođenja sa svetim ili tabuom — kao da se u smislu Barthesove filozofije fotografije radi o onome što fotografija kao čisti medij snimanja obećava, ali nije, o onom tajnovito-hijeratičnom 'povratku prošloga',
- (4) takoreći magično zbivanje, koje polazi od slike: »značenje« »dolazi« promatraču Austerlitzu »ususret« i kao samo od sebe rješava zagonetku zapisa. — Taj »smisao koji dolazi ususret«²⁸ u sprezi s Věrinim pričama
- (5) u Austerlitzovoj glavi stvara mentalnu sliku sjećanja, »živ tableau«²⁹, koji se razlikuje od konkretne materijalne slike na fotografiji.³⁰ Nova ili novo raspoloživa slika u glavi sadrži dijelove konteksta (večer s majkom kao ružinom kraljicom).
- (6) Unatoč intenzivnim naporima, sjećanje na samog sebe ostaje kao taj lik (dakle, tadašnja perspektiva prvog lica) u mraku zaborava.
- (7) Promatrač prepoznaje na fotografiji znakovit fizionomski (indeksikal) znak (kosu).
- (8) Iako je inače sve od tadašnje situacije zaboravljen, promatrač obuzima »silan osjećaj prošlosti«, odnosno, kako to kaže Augustin u 11. knjizi svojih *Ispovijesti*, »praesens de praeteritis«. U opažajnom intenzitetu sadašnjosti, čiji je uvjet ispričano sjećanje ili čuvena priča, prošlo vrijeme 'oživljava' kao ono što je jedanput bilo. 'Vremenitost' je tako

28 Usp. uz to Barthesovu predodžbu »smisla koji dolazi ususret« (*le sens obvie*) kao onoga što »nekome samo od sebe pada napamet« (*Susretljivi i tupi smisao* (1982), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, str. 49–50)

29 (Naslikanu) sliku (*tableau*) još u 18. stoljeću oživljava Diderot, kad je postavlja kao uzor za dramatsku scenu. Usp. uz to prilog Stéphanie Lojkine u ovom svesku. Sebaldov tekst nam je kroz zimsku sliku Lucasa van Valckenborcha narativno izveo pred oči primjer dramatičnog dramatskog trenutka. Na taj način podsjetio je na medijsku refleksiju populariziranu Lessingovim *Laokonom*: u spjevu imamo slijed, redoslijed pripovijedanja. Sebaldov pripovjedač upozorava na tu napetost neprestanim ponavljanjem *inquit*-formule i teksta što teče bez prelaska u novi odlomak, koji nas, kao što smo spomenuli, umetnutim slikama tjeru da zastanemo. S pojmom tabloa Sebald tako na jednom posebno znakovitom sjecištu slike i teksta još jednom nameće pitanje prikazivosti 'vremena'.

30 Usp. Roland Barthes: »U FOTOGRAFIJI zaustavljanje VREMENA pokazuje se samo na neumjeren, monstruozan način: vrijeme zastajuje (odatle naziv ŽIVA SLIKA, čiji je mitski temeljni uzorak Trnoružičino padanje u san).« (*Swijetla komora. Napomene uz fotografiju* (1980), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, str. 101)



posljedica, a ne uvjet tog intenzivnog iskustva u sadašnjosti. S jedne strane čini se da se 'vrijeme' može mjeriti i racionalizirati (datum slike, veljača 1939, može se rekonstruirati), s druge ono kao rastegnuto, decentrirano (dis-tentno) vrijeme ili u svojoj koprezentnosti iskušano kroz različita 'mjerljiva' vremena postaje neizrecivo, sli se osjeća.³¹

4. Refleksije o fotografiji

Ima li se u vidu medijski aspekt, ta se priča o susretu s dvije pronađene fotografije može čitati kao odjek onoga što je Roland Barthes u svojoj knjizi o fotografiji sažeo u mnogo citirani pojmovni par »*studium*« i »*punctum*«. *Studium* obuhvaća kontekst slike, njezinu referencijalnost; on tako postaje čitljiv za promatrača i opisiv u pogledu prikazane teme. Pod *punctumom* Barthes podrazumijeva ono singularno u slici, ono što onkraj svih kodova i stilističke pregnanosti savladava ili dira promatrača, što ga smeta ili privlači, ili naprsto osvaja. On je reakcija na »*tako-je-bilo*«³², prošla jedinstvenost u fotografskoj slici. Kod ugledavanja — ovde valja podsjetiti na etimološku srodnost riječi pogled i munja (njem. *Blick* i *Blitz*, nap. prev.), koju Sebald također uspostavlja (str. 139) — ona dobiva istu prezentnost kao i sablasni povratak mrtvaca; zbog čega je uvijek i konfrontacija s (vlastitom) smrću. Sebald sam svojedobno je fotografiji priznao mogućnost pripisivanja smisla:

I have always had a thing about photographs. The older pictures have an uncanny ability of suggesting that there is another world where the departed are. A black-and-white photograph is a document of an absence, and is almost curiously metaphysical. I have always hoarded them. They represent a sense of otherness. The figures in photographs have muted, and they stare out at your as if they are asking for a chance to say something.³³

Slično je to u jednom intervjuu 1977. formulirao Roland Barthes:

fotografija je svjedok, ali svjedok onoga što više nije. Čak ako subjekt još živi, svejedno je fotografiran jedan moment subjekta, a taj moment više nije (...) Svakí čin lektire neke fotografije, a njih svakog dana u svijetu ima na milijarde (...) implicitan je i u potisnutoj formi kontakt s onime što više nije, to jest sa smrću.³⁴

31 Tim ovdje samo ugrubo natuknutim suprotstavljanje aristotelovskog i augustinskog vremena Paul Ricoeur započinje svoju monumentalnu raspravu *Temps et récit*, 3 toma, Pariz: Seuil, 1983–85

32 Barthes, *Svjetla komora*, str. 105 i 110

33 W. G. Sebald, u: »The Questionable Business of Writing. In a rare interview, author, philosopher and academic W. G. Sebald talks to Toby Green about memory, modern culture and the truth of writing«, *Amazon.co.uk*, 22.3.2005, URL: www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/feature/22.3.2005, str. 5

34 Roland Barthes, »O fotografiji. Intervju s Angelom Schwarzom« (1977), u: *Paradigma fotografije. Fotokritika na kraju fotografskog razdoblja*, prir. Herta Wolf, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, str. 82–85, 85



198

Svaki susret s fotografijom je susret s fenomenom 'vremena' — i to s jedne strane tuničko-medijalan (film u aparatu pohranjuje moment opažanja), a s druge kao indeks prošlosti. Slika Austerlitza kao malog dječaka može se pred tom pozadinom čitati kao suplement refleksijama o 'vremenu', o kojima se neprestance radi u Sebaldovu tekstu i koji se može sažeti u rečenicu: 'taj mali dječak u kostimu princa, koji sam bio, jednom će biti mrtav.'

Druga metarefleksija proizlazi iz toga da Austerlitz estetsko-povijesno tako nabijen pojam 'živa tabloa' (*tableau vivant*) koristi za svoju sliku u glavi: time mentalnoj slici — za razliku od fotografije — priznaje moment kretanja i podsjeća na svoj teatralni argument. Njegovo reaktualizirano sjećanje ubacuje njegovu majku, ružinu kraljicu, u scenarij, a k tome i njega samog, skutonošu (perspektiva trećeg lica). Tako gasi ili u skrivenome ostavlja svoje nekadašnje opažanje i vlastitu tadašnju sadašnjost (perspektiva prvog lica). To može značiti samo da sjećanje nužno producira drukčiju sliku, jer promatračev tadašnji pogled nije mogao vidjeti sebe sama, nego samo svoju majku. Ono što fotografija, dakle, ne pokazuje, vlastiti je pogled. Između pogleda na sliku i pogleda iz sjećanja zjapi rez.³⁵ Utoliko fotografska i mentalna (ili individualna) slika iz sjećanja čine dvije facete kompleksnog, nedostižnog fenomena 'prošlosti'. Ono što ni fotografija, ni mentalni tablo ne uspijevaju pohraniti i 'reanimirati' jest Austerlitzov tadašnji opažaj sebe samog — upravo u toj praznini gnijezdi se daljnja faceta fenomena 'prošlosti'.

Sekvenca koja se nastavlja na meditaciju o slici, što ju se može nazvati *ekphrasis* ili *descriptio*, pokazuje kako susret sa slikama može iznjedriti priče, iako slike, kako Sebald kaže, sistiraju prošlo događanje. Ta neobična dvojnost izranjanja iz vremena i ponovnog uranjanja u njega ide pod ruku sa studiranjem slike, čime se još jednom zaziva Barthesov ključni pojam *studija*, prednosti stvari, htijenje znanja konteksta: »Ja sam fotografiju«, priča Austerlitz,

otad još mnogo puta studirao, golo, ravno polje, na kojem stojim i za koje ne mogu pomisliti gdje je bilo; tamno nejasno mjesto iznad obzorja, na rubovima sa-blansno svijetla dječakova kovrčava kosa, mantil prebačen preko očito presavijene ili, kako sam to jednom bio pomislio, rekao je Austerlitz, slomljene ili fiksirane ruke, šest velikih dugmeta od sedefa, ekstravagantni šešir s čapljinim perom, pa čak i nabori na dokoljenkama, sve sam to istražio povećalom do posljednjeg detalja, a da nisam pronašao ni najmanjeg uporišta. I uvijek sam se pritom osjećao prožet upitnim pogledom paža, koji je došao tražiti svoj dio i koji je sad u osvit dana na praznom polju čekao da podignem rukavicu i otklonim nesreću koja mu predstoji. Ja one večeri, kad mi je Věra podastrla sliku dječjeg kavalira, nisam bio (...) ganut ni potresen, rekao je Austerlitz, nego sam samo ostao bez riječi i pojma i nisam bio

³⁵ Usp. Stiegler, »Pokazuju li fotografije povijest?«, str. 6. Usporedba s teoremitima sjećanja Sigmunda Freuda, Henrija Bergsona i Mauricea Halbwachs-a bila bi u tom kontekstu korisna; usp. uz to Ilka Quindeau, *Trag i opis. Konstitutivno značenje sjećanja u psihoanalizi*, München: Fink, 2004 (posebice poglavje »Sjećanje kao rad«).

u stanju misliti. I kad bih kasnije pomislio na petogodišnjeg paža, ispunila bi me samo slijepa panika. (267–268)

Studij s povećalom citira s jedne strane odnos prema fotografijama, kakav se prakticirao od prvih dagerotipija, pa sve do Zolina vremena.³⁶ Ali on odgovara i posebnoj pozornosti, s kojom Austerlitz, a s njime i njegov pripovjedač pristupaju detaljima, napisljeku i stoga što u igru unose mogućnost dalnjih priča.³⁷ U tom slučaju njegov studij ne daje nikakve daljnje informacije. Ali *punctum*, privlačna snaga fotografija, postaje djelatan i pretvara sliku u dramatsku scenu. Pogled se okreće, promatrač se osjeća 'prožetim' dječakovim pogledom, štoviše, Austerlitz iz tog pogleda crpi znanje o tome što taj pogled 'kazuje'. Tako se dječak pojavljuje kao fantom, koji samome sebi kao odrasloj osobi upućuje tri poruke: 1. traži natrag svoj dio, 2. očekuje da Austerlitz podigne rukavicu, 3. traži od njega zaštitu i spas od predstojeće nesreće. Tu se zbiva teško podnošljiva (samo)provokacija, u kojoj se ukrštavaju bijes i nemoć. Dijete izokreće hijerarhiju i od odrasla muškarca zahtjeva uslugu paža. U isti mah ono se poziva na socijalni red, kad od odrasle osobe zahtjeva da ga zaštiti od katastrofe. U takvoj rascijepljenoći na (vlastitu) sliku i vlastitu osobu suspendirana je svaka predodžba o identitetu.

Prošlost, sadašnjost i budućnost, tri 'klasične' vremenske jedinice, spajaju se u toj prekarnoj liminalnoj situaciji. Kao u snu, u bunilu ili u fantazmagoriji, posrijedi je scena povratka prošlosti i povratna projekcija sadašnjosti u prošlost s usidrenim očekivanjem za budućnost. Ta vremenski komprimirana sinkronija uzmiče pred svakom mjerljivošću, ali je svojim djelovanjem potvrđena u intenzitetu osjećaja.³⁸

36 Dok je u 19. stoljeću vladala fascinacija detaljima koji se pokazuju, 20. stoljeće je otkrilo iluziju: »Ali nažalost je moje istraživanje uzaludno, ništa nisam otkrio: što povećam, samo je zrno papira: rastačem sliku i preostaje samo tvar; ali ako ne povećavam i zadovoljim se pomnim promatranjem, neću iskusiti više od onoga što sam znao odavnina, od prvog pogleda na sliku: da je zaista bila takva: procedura nije dovela do ničega.« (Barthes, *Svjetla komora*, str. 111)

37 Ukoliko bi dječakova ruka bila slomljena, postojala bi strukturalna analogija s onom pričom o ozljedivanju, koju Austerlitz znakovito pripovjeda u nastavku na misli o posebnom 'trenutku' kod razvijanja fotografija, »u kojem se na osvijetljenom papiru vide sjene stvarnosti kako takoreći izlaze iz ničega«: dirljiva priča o bijelom golubu pismonoši, što ga je imao njegov prijatelj Gerald, golubu koji je jedanput 'izostao daleko preko vremena' i napokon se »pješice preko šljunka na ulazu slomljena krila« vratio kući. (str. 117–118)

38 Kad bismo i ovdje htjeli vidjeti na djelu fotografsko-teorijsku refleksiju, mogli bismo se prisjetiti jedne često citirane pasaže Waltera Benjamina: »Usprkos svoj umještosti fotografa i svemu planskom u držanju modela promatrač osjeća neodoljiv poriv da u toj slici potraži sličnu iskrlicu slučajnosti, sada i ovdje, s kojom je stvarnost takoreći spalila slikovni karakter, da pronađe nezamjetno mjesto na kojem se u takovosti one davno prošle minute ono buduće danas još grijezdi tako gorljivo da ga mi možemo otkriti, pogledamo li unazad. Ipak je priroda koja govori kameri od one koja govori oku; drukčija prije svega tako da na mjesto prostora koji je čovjek protkao svješću dolazi nesvesno protkani prostor.« (Walter Benjamin, »Mala povijest fotografije«, u: *Umjetničko djelo u doba mogućnosti tehničke reprodukcije*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, str. 45–64, 50) U riječima fotografa Karla Alberta Dauthendeya, pjesnikova oca, Benjamin pokazuje auratični efekt dagerotipije: »'Grozili su se ljudske jasno-

U referentnom prostoru teorijske povijesti fotografije Sebald, čini se, a u tome je prilično sličan svojem umjetniku u povezivanju Austerlitzu, pronalazi nukleuse za nove priče. Tu Austerlitzova priča iz konfrontacije s vlastitom slikom prelazi u parabolu o tajnovitom stupanju u vezu s vlastitom, traumatično zarušenom prošlošću, onim »nesvjesno protkanim prostorom«.

Rukavica je rekvizit koji se ne pojavljuje na fotografiji. Ona spada u »živi tablo«, u ovom slučaju ne imaginacije, nego onoga što se samostalno postavlja između figure na slici i promatrača i očito ima veze s njihovom zajedničkom poviješću.³⁹ Pri čemu je komunikacija i interakcija nemoguća u višestrukom pogledu. Dječakovu apelu, koji prelazi metaleptički prostor vremena i djelovanja, ne može se udovoljiti: on je tražio od Austerlitza da podigne rukavicu, nevidljivu stvar — što je simbolička radnja izazivanja i provokacije, koja izvrće hijerarhiju (odrasla osoba naspram djeteta) i logiku opsisa (vidljivo naspram nevidljivog). U isti mah dječak potvrđuje asimetrični odnos, kad očekuje da odrasla osoba otkloni ugrozu djeteta. Boriti se protiv i za nekoga sumanut je zahtjev u ničijoj zemlji ne-mjesta i ne-vremena.

S apelom slike, s očekivanjem dječaka, koji je nekoć bio on sam, Austerlitz se sučeljava bez riječi i pojma. Drukčije nego kod Väre, kad je smatrala da je na fotografiji opazila očajnički uzdah figura, ta je konfrontacija radicalna, jer protječe kroz rascjep. Posrijedi je zaoštren nastavak diskrepancije između fotografije, vlastitog pogleda i nepovratno izgubljena opažanja večeri ružine kraljice. Sukladno tome, Austerlitz u toj nemogućoj komunikacijskoj situaciji reagira »slijepom panikom«,⁴⁰ to jest neverbalnim tjelesnim afektom. Poput kasne varijante »zrcalnog stadija«⁴¹, one prascene, u kojoj Ja kao Drugi stupa u kontakt sa samim sobom, djeluje taj čudesni susret, kod kojeg, međutim, u znaku traume i kontingencije Ja ne može polučiti učinak integracije. U njegovu snu, ispričanom u neposrednom nastavku, opisuje se depresija kao kronotopijski međusvijet, u kojem tome Austerlitzovo iskustvo kontingencije:

će i mislili da bi sićušna lica osoba na slici mogla vidjeti njih same, toliko je zapanjujuće na svakoga djelovala ta neočekivana jasnoća (...) prvih dagerotipija.» (*ibid.*, str. 51)

- 39 On potječe iz iskustvenog prostora djetinjstva, kojem mu je Véra ponovno omogućila pristup. U takoreći 'sakralnom prostoru' prodavaonice rukavica Vérine tete Otýlie Austerlitz u dobi od tri i pol godine uči brojati — »na nizu sjajnih, crnih malahitnih gumbića (...) na poludugoj, baršunastoj rukavici, koja ti se posebno svidala« (str. 234).
- 40 Usporedivo s Orlandovim šokom kod Virginije Woolf: »For what more terrifying revelation can there be than that it is the present moment? That we survive the shock at all is only possible because the past shelters us on one side and the future on another.« (*Orlando. A Biography* (1928), Harmondsworth: Penguin, 1967, str. 211. Austerlitzovi zaštitni bedemi, doduše, nisu »sheltering«, nego krajnje fragilni.
- 41 Usp. Jacques Lacan, »Zrcalni stadij kao oblikovatelj ja-funkcije, kakva nam se javlja u psihanalitičkom iskustvu«, u: *Spisi I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975., str. 61–70

Ne čini mi se, rekao je Austerlitz, da razumijemo zakone pod kojima se odigrava povratak prošlosti, ali mi se sve više čini kao da uopće ne postoji vrijeme, nego samo različiti, prema nekoj višoj stereometriji međusobno učahureni prostori, među kojima živi i mrtvi (...) mogu ići čas ovamo, čas onamo (...). Koliko me sjećanje služi, rekao je Austerlitz, uvijek sam se osjećao kao da mi nema mjesta u stvarnosti, kao da uopće ne postojim, i nikad taj osjećaj nije bio snažniji (...) nego kad me je prožeо pogled paža ružine kraljice. (str. 269)

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

201

202

»Nada svakako postoji«

Viktor Žmegač: *Europa x 10.* Profil,
Zagreb, 2014.

Svaka je Žmegačeva knjiga, na ovaj ili onaj način, izvor užitka, znanja i poticaja. Dakako, to ne znači da slijepo i nekritički prihvaćamo svaku od iznesenih tvrdnji, svaki sud ili svaku interpretaciju. Ako se i ne slažemo, to ne znači da ne uvažavamo Žmegačevu briljantnu intelektualnu poziciju. Takav je slučaj i s njegovom knjigom *Europa x 10.* koja je zapravo Evropa¹⁰ (Evropa na desetu potenciju) jer je njezin autor tvrdokorni evropocentrist. Rekli bismo, sve započinje u njega s Evropom i sve završava u Evropi. Dakako, to je pogled *zaljubljenika* u Evropu, evropoidnog strastvenjaka, pasioniranog Evropejca, ali koji zna zastati i upozoriti na problematičnost pojedinog fenomena. Dakle, on je njezin ljubimac, a ona je njemu nedostužni »objekt žudnje«, ali ipak su to tempi *pas-sati*, jer stvarnost je drugačija i u Evropi i oko Europe. U Evropi je sve manje onoga o čemu Žmegač piše, a on — svjestan toga nezaustavlјivog nestajanja evropejstva —

pokušava dostojanstveno izdržati ovu neravnopravnu bitku. Još ne tuži za Evropom koja nestaje, ali joj plete (po)smrtni vijenac. Evo kako!

Najprije, knjiga je napisana besprije-kornim jezikom, s očitom nakanom da se jezično precizno »pokrije« što više eventualnih nesklapnosti ili nesporazuma. U tom naporu, čini nam se, ima možda i pretjerivanja, kao u slučaju terminoloških odrednica zahtjevna/nezahtjevna glazba, umjesto ozbiljna/laka. S druge strane, stil je profesorski uravnotežen, ali nije dosadan niti docirajući. Citata je malo, pozivanje na druge autore je s mjerom, onoliko koliko je funkcionalno uvjetovano iz intencije samoga teksta. No i u tom nastojanju temeljito i svestrano obrazovani autor malo je zahirio. U ogledu »Podrijetlo modernih medija«, govoreći o teoretskim aspektima filmskog izraza, naveo je kao prvu ozbiljnu studiju o tada novom mediju onu G. Lukásca »Razmatranja o estetici kinematografije« iz 1913. To je doista točno, ali je dvójbena sljedeća tvrdnja prof. Žmegača: »Budući da se autor u kasnijim radovima više nije osvrtao na teoriju filma, kratka rasprava pala je u zaborav, pa je ne bilježe ni inače verzirani povjesničari filma.« Sjećajući se, iz mladih dana kad sam poхађao seminare

filmologije kod prof. A. Peterlića na zagrebačkom Filozofskom fakultetu (dakle, na Fakultetu na kojem je u isto vrijeme bio nastavnik i prof. Žmegač) da je tada bilo govora i o Lukášcu, potražio sam potvrdu o tome. Pri ruci mi je »Filmska enciklopedija« (1986–1990) tada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža«, koje je glavni urednik bio, dakako, A. Peterlić, i u kojoj u natuknici o Lukášcu stoji da je Lukášc »objavio 2 rada o filmu«, a o njima se, između ostaloga, kaže: »U prvom, *Misli o estetici kina* (Gedanken zu einer Aestethik des Kinos, 1913), jednom od ranih ozbiljnih ogleda o mediju, smatra film manifestacijom ljepote koja pripada estetici, ali ne na tradicionalan, već na nov način... Drugi ogled, *Film*, uključen u knjigu *Osobnost estetskoga* (Die Eigenart des Aesthetischen, 1963), u mnogome se osniva na istom načinu mišljenja, ali i film uključuje u vidove tzv. dvostrukog mimesiza...« (tom II, str. 65). Naravno, ovo su sitnice koje nimalo ne umanjuju vrijednost ove knjige.

Razvidno je i samome prof. Žmegaču da ovakva Evropa čiji nam je oris podastro u ovoj knjizi više ne postoji niti ju je moguće takvu obnoviti. Ali, kakva je Evropa moguća? Jer, neće biti da Evrope biti neće! Jer, »nada svakako postoji«. Bit će Evrope, ali drugačije od one stare i od ove današnje. Kakva će ona biti? Budućnost se ne može predviđati — kako nas podučava Č. Veljačić u jednom tekstu o karmi — osim ako ne poznajemo prošlost i ako ne uočavamo u sadašnjici djelomične (ako ne i pretežite) utjecaje i ostatke prošlosti. U današnjoj evropskoj i svjetskoj situaciji, po našem mišljenju, predominantni su utjecaji prošlosti. A ono doista novo, tehnološko–znanstveno, svojom globalnom primjenom i množinom artefakata primjenjene znanosti samo zatrپava znanje i svijest o prošlosti i osljepljuje suvremenike da ih ne mogu sagledati. Možda je to slučajnost, a možda intencija vremena. Kako slučajnosti ne postoje, ostaje ovo drugo.

Suvremena Evropa, da se zadržimo na meritumu stvari i poruka iz knjige prof. Žmegača, sva je sačinjena od prošlih vrijednosti (istina, ne govori se o svima) i novih težnja, ali na neki neobičan način. Naime, kako se uočava u knjizi, mnoge od temeljnih evropskih (respective, svjetskih) vrijednosti ostavljaju na suvremenike i njihov život slabe ili nikakve učinke. Evropa, a to su prvenstveno ljudi, kao da su se ispraznili od dubljih vrijednosti i ispunili ogromnom množinom plitkoumnosti. Demokratizacija i globalizacija tomu su, svakako, doprinijeli i dalje doprinose. To vidimo i na početku ovoga, prepunuha-noga, XXI. stoljeća. Za razliku od dugoga XIX. ovo stoljeće (p)ostaje još duži XX. vijek, koji će se, po nekim prognozama, protezati i kroz XXII. stoljeće.

203

S druge strane, današnja Evropa kao da je produkt nekog faustovski virtualnog Napoleon–Hitlerova sporazuma! Kad su nekadašnji ljuti protivnici shvatili da ne mogu podjarmiti jedni druge (Francuzi Nijemce, i obratno) ujedinili su snage i organizirali prema svojim interesima (da ne kažemo baš: podjarmili) ostatak Evrope s tendencijom proširivanja hegemonije (izražene ovako ili onako, svejedno) na cijeli svijet. Za sad se plan prilično dobro ostvaruje. Jer, ono što je Evropa činila u imperijalnom periodu, sada čine Sjedinjene Američke Države, kao jedina sila s imperijalnim namjerama. A SAD su, kako god okrenuli, čedo evropske politike i evropejstva kao ideologije. (O masonstvu u ovom kratkom prikazu ne stignemo govoriti.) No mišljenja smo da će se sve to skupa loše završiti, prije ili kasnije. No i dalje ostaje pitanje: a što dalje? Evropa koju nam vraća u sjećanje prof. Žmegač bila je, ipak, aristokratska, pa buržujska Evropa. Današnja Evropa je malogradanska i konzervativna, s primjesama liberalizma i jadnim ostacima prosvjetiteljstva ispod kojih tinja nikad ugašeni plamen totalitarizma. Buduća Evropa, znajući joj prošlost, morala bi i trebala bi biti — socijalistička.



Osobito nas je, nadalje, zaintrigirao ogled »Europa se igra« u kojem se pretežito govori o sportu. (U ovom poglavlju, nažalost, uvaženi profesor mijesha pojmove Olimpijske igre i Olimpijade, kao da je »novinar« Hrvatske televizije!) O igri nije kazao puno, a nema ni slova o E. Finku. No, dobro, njegov izbor, među mnogim sportovima, pao je na nogomet i šah. Uz nogomet prof. Žmegač vezuje neke pojave kao »patološke reakcije«, ili »nasilnički potencijal« te »neke poremećene interpretacije društvene zbilje«. O tim i sličnim pojavama iscrpno je pisao Srdan Vrcan, kojega se autor nije sjetio. No ne možemo odoljeti na ovom mjestu a da ne poentiramo sa SF romanom »Na Pacifiku god. 2255« Milana Šufflaja u ruci koji za iste i slične pojave piše već 1922. godine sljedeće: »U pretežito vegetarijanskoj azijskoj zoni, odakle su potekle sve 'mirne igre' odraslih, gdje je sav rat prenesen na dasku i gdje su već odavna i dječje igre pitome, u toj zoni nijesu se mogle udomiti društvene igre, što su nikle u bijelom, mešožderkom pojasu. Štoviše, nogomet i ovomu slične poludivlje igre u doba su cehova i klubova posve potisnuti i u Americi od stolnih igara... Gimnastika, tenis na travi (lawn-tennis) i znanstveno vrlo profinjeni džiu-džicu gajeni su od svih mladenačkih skautskih udruženja, ali brutalno boksaњje prestalo je posvema kao i svaki profesionalni sport. Ezoterici svrstali su igre i zabave pod pojam 'kasine'. Dakako da ova riječ nije dolazila od evropske riječi: kasino, već od indijske: kasina, koja je prvo značila sredstva za postizavanje hipnotičkoga stanja. Pitome igre kazališta i muvi (filma — op. N. M.), a pogotovo muzika, smatrani su kolektivnim sredstvima za brisanje utisaka jave, za približenje realnostima klice, za postignuća socijalno važnoga polusna, koji podjednako udešava individue. Circenses smatrani su nužni za gomile kao i kruh, pa zato su ih i vlade i sindikati metodički i pomno promicali i nadgledavali.« (Šufflajev znanstveno-fan-

tastični roman, kako vrijeme odmiče, sve više postaje realističnim štivom.)

Kako se približavamo kraju knjige, Žmegačevi tekstovi od esejističke lepršavosti polagano prelaze u enciklopedijsko-didaktičku ozbiljnost. Vjerljivo drugačije i ne može biti, s obzirom na teme i probleme koje autor obrađuje (univerziteti, mediji, igra i dr.), sve do završnog teksta o utopijskoj mašti.

Na kraju, poentirano rečeno, ova je knjiga o evropskom svijetu kojega već dugo nema. Zbog toga je ona i izuzetna i dragocjena: pokazuje nam što smo izgubili i u kakvo barbarstvo srljamo.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Udaljavanje ili iščezavanje vremena?

Mirko Kovač: *Vrijeme koje se udaljava*. Fraktura, Zaprešić, 2013.

»Najveća odlika svakog pisca je invencija. I ja tako prilazim svakom piscu. Ako on nema te humorne distance, ako se ne igra, mene ta vrsta proze ne zanima. ... Dakle, invencija mi je mjerilo stvari.«

M. Kovač

Ulaskom Mirka Kovača u hrvatsku književnost, odnosno njegova re-instalacija u hercegovačke novoštokavske govore a time i u jezični i stilsko-tematski prostor suvremene bosanskohercegovačke i crnogorske proze, izmijenila se kanonika i estetika romaneskne forme, a time i literarna mapa i spomenutih književnosti, ali i srpske književnosti u kojoj je do devedesetih Mirko Kovač djelovao, participirajući i u njenoj inozemnoj recepciji.

Odlaskom zadnjeg patrijarha postjugoslavenske literature iznova se mijenja i narativna situacija ovih literarnih prostora.

ra. Prošle godine, upravo u godini smrti autora, izašao je njegov zadnji u niski od osam romana, pisan gotovo do posljednjeg daha, amblematičnog naslova *Vrijeme koje se udaljava*, koji je književna kritika, držeći se njegova podnaslova *roman-memoari* označila testamentarnim.

Iako još nije trenutak za vrednovanje kovačevskog narativnog, napose romaneskog doprinosa post/jugoslavenskim i tzv. štokavskim književnostima, pokušat ćemo se zadržati na nekim, specifičnim odlikama ovog romana i unutar autorova opusa i prema književnostima kojima je pripadao.

Držimo kako nije pretjerano reći da je upravo Mirko Kovač na paradoksalan način, kroz subverzivnu rekonstrukciju sjećanja vratio dignitet zavičajnog momentu ne samo kao ishodišnjem, već kao i zadnjoj metafizičkoj instanciji i realitetu čovjeka »svog« vremena, druge polovice XX. stoljeća. Zavičajno postaje vezivom historije središnje mjesto, ontološko ishodište koje izbacuje, ali i privlači svoje protagoniste. Ono prebiva u njima i kad izbjivaju, a pronalaze ga u svakoj novoj sredini, posvajajući je na razini jezika, topografije, osobne povijesti ili analogije s ljudskom sudbinom. U tom svjetlu mogla bi se čitati svaka od pripovijedaka obimnog memoarskog romana, jer je osvijetljena i osjenčena opsesivnim radom povijesti izgnanstava: čuvstvima stranstva, strahom od ludila, smrti, propadanja. Sentimentalno ili melodramsko uspostavlja nužan stilski rez i odmak od dokumentarističkog, a lirska drama ustupa mjesto povjesnicima tamo gdje narator želi izbjegći moraliziranje ili prisnost s prikazanim.

U *iščezavajućim vremenima* promiču pred nama mnogi likovi iz književne i kulturne povijesti koje nismo upoznali osim iz njihovih djela, glavna lica njena, ali njihova pozadina, urednički miljei i kafanske priče, prizori iz beogradskih i zagrebačkih salona, komunisti i antikomunisti, prinčevi književnosti i njihovi perjanici, nezaobilazni trolist Andrić — Crnjanski

— Krleža. Iznimno su dragocjena takva svjedočanstva, u kojima saznajemo pojedinosti iz piščeva života, drugarstva s Danilom Kišem, posvete dubrovačkim i imočanskim pejzažima, hercegovačkim i bledskim...

U posljednjem Kovačevu romanu zavičajno je prisutno i na razini posvajanja i na ravni pounutravanja prostora u kojima je autor boravio, ali i optikom brižljivog kroničara vremena o kojem reskim humorno–ironijskim odmakom pripovijeda u svakoj od 43 dijakronijski postavljene »pripovijetke«. Storije su to o nekom od ljudskih i umjetničkih susreta ili dodira koji su ga obilježile. Ti su susreti u funkciji ambivalentno postavljene objektivacije. S jedne strane čini se da naratorskom glasu konvenira subverzivan odnos prema građanskom iskustvu sredina u kojima boravi, da bi s druge, istodobno neke od stvarnih likova umjetničkog miljea Beograda i Zagreba uznosio do ikoničkih sublimacija (slikari D. Lubarda i L. Šejka, književnici N. Simić, D. Kiš).

M. Kovač, imajući iskustva u svojim prethodnim romanima s ustoličenim antijunakom proze, govori sada izravno iz pozicije ogoljenog Ja–pripovjedača, svjestan potrebe da sublimira i završava svoju ljudsku i romanesknu avanturu. Takav narator nalikuje protagonistima Krležinih esejisiranih romana, ali i naratoru nihilistu kakav je Desničin Galeb, ili pak marinkovićevski žestok crnouhumorni pripovjedač u *Kiklopu*. Usto, jedna se nova *andrićevski* intonirana instalacija orijentalnog u varošanski *millieu*, provincijskog u velegradsko prepoznaće i u posljednjem romanu M. Kovača: premetanje narativnog vremena u temporalni diskontinuitet, priziv dokumentarističkoga koje se pomeće u fantazijsko, melankolija kojom impregnira svoje orijentalne i okcidentalne fabulacije, tek su dio kroničarskih intencija maga priče kojemu je *sve važno*. Iz fragmenta ili citata zabilježenog među selidbama strasno žudi rekonstruirati i us-



postaviti Vrijeme. Želi ga zadržati, kaptirati. Ono nepovratno izmiče. Pri povjedni manirizam izbrušen do prepoznatljive sa mosvojnosti rukopisa postavlja se istodobno i kao zavidan stvaralački imperativ.

Potom, u mnogočemu je i ovim oproštajnim, usudili bismo se reći anti-romandom ili romanom-ezejem, Kovačeva narativnost zadržala značajke magičnoga realizma, kultiviranog u vlastitim proznim knjigama, ali nalik i onima pekićevske ili bulatovićevske proze pa čak i fantastičnim transpozicijama stvarnosti R. Smiljanica. Nerijetka pak apartnost tematskih izbora, vezuje ga uz prozu S. Selenića.

Ipak, nijedan od ovih pisaca nije zadržao tako uvjerljivu ironijsku distancu prema predmetima opisivanja, bili oni čak i iz najintimnije porodične riznice — kao što je to u svakom od romana iz zadnjeg desetljeća: *Kristalne rešetke*, 2004., *Grad u zrcalu*, 2007. i u posljednjem memoarskom romanu *Vrijeme koje se udaljava* 2014. — učinio Mirko Kovač.

Ovaj roman jest i nije književni testament, kako se čulo u hommageima piscu. Jest, jer je koncipiran kao polifonijska kompozicija stoljeća, druge polovice XX. vijeka i njegovih rezonancija u naše vrijeme. Nije, jer je ovim romanom Mirko Kovač kanio doseći *totalno osobnog, umjetničkog i kolektivnog vremena i sredina oblikovanja, nadasve beogradske i zagrebačke*.

U širem smislu nije jer igra s citatnošću i poviješću, filozofskim mrvicama i društvenom seizmografijom, nepouzdanim ili čak fabuliranim sjećanjima — o čemu je sam svjedočio, npr., ono o Tinu, uspostavljaju jedan ne toliko canettijevski — kako je sam želio — već prije bismo rekli crnjanskijevski suspregnuti humor ili resku društvenu fresku nalik memoarskom romanu *Kod Hyperborejaca* (1966), gdje se bolećiva nagnuća i autoironija smjenjuju s publicističkim ogledima i lirsko-erotskim kantilenama, a slutnje

skorog rata najavljuju u dekadentnim priporima rimskog visokog društva.

Iako se možda jedna analogija neće činiti u prvi mah uvjerljiva, napomenimo da sa stanovišta sagledavanja komparativnih aspekata ex-jugoslavenske proze, Mirko Kovač možda najviše dodira ima na ravni senzibiliteta s hrvatskim književnicama u egzilu: u eseizaciji proze s D. Ugrešić i S. Drakulić, u osjećaju za fragilno i reinstalaciju čuvstva zavičajnosti s I. Vrkljan (*Svila, škare, Berlinski rukopis*).

Ako govorimo o jakom nagonu autora za dekonstrukcijom i ikonoklastičkim odnosom spram građanskoga reda stvari, morala, sistema vrijednosti, u tom je poetičkom načelu vrlo srodan fakorcima u hrvatskoj književnosti, premda se stilski znatno razlikuje od njih, no s druge strane iznimno ga egzistencijalistički impuls vezuje u poetički međuprostor što ga nastanjuje topika osobnoga u prozi zavičajne nostalгије (*Šapudl, Dunav* P. Pavičića, na pr.) ili konjunkturna tzv. autobiografska književnost koja ne mari uvijek za ekonomiju naracije.

Ostavlja nam u naslijede svoju proznu stilistiku sada znatnije obilježenu faktičnim, onim što se dogodilo, nego onim fikcijskim, onim što se moglo dogoditi. Kao da su povijest i poezija zamijenile mjesta u njegovoj književnoj kanonici: povijest nam kazuje o onome što se moglo dogoditi, poezija o onom što se moralno dogoditi. Ne zakidajući nas pritom za svoju rijetku i zato dragocjeniju imaginaciju kojom proizvodi svoju prozu.

Ako je Mirko Kovač i svojim potonjim romanom unio dimenziju *povijesnosti* koja je situirana u zapostavljenu i zaboravljenu periferijsku, međugraničnu *nigdinu* iskazivanu iz srca stvari, njegove poetike, ta se *povijesnost* pokazuje janusovski: sad kao zbroj idilično-utopijskih središta obiteljskih drama, sad kao stjecište historijskih matica ili marginalija.

Najčešće kao ishodište s kojeg puca obzor na središnji ili alternativni prostor tzv. Drugog i Drugačijeg. Upravo na razini raznolikosti prizvanih likova, ozbiljenju i proznoj ilustrativnosti izrasloj iz *imaginativnog dokumentarizma* — koje je pri povjedne tehnike M. Kovač već usavršio svojim dosadašnjim prozama — kao dug nekom posve drugačijem romanu od onog na koji smo navikli u njegovoj književnosti, Kovač nam i nehotice ostavlja mnoga svoja unutrašnja vrata otvorenima...

Dvadeset godina nakon raslojavanja pojma i prakse jugoslavenske književnosti — za koju je sintagma vrlo uvjerljivo pledirao D. Kiš iz francuske situacije dobro poznavajući okolnosti recepcije tzv. zapadnog književnog kruga — M. Kovač je možda zadnji njen predstavnik. Integrisao je svojim romanesknim eksperimentom mnoge osobine njenih literarnosti, ali svojih pojedinačnih stvaralačkih književnih postignuća i iskustava. Gotovo da je izjednačio dokumentarističko i stvarnosno, imaginativno i snovito, mistično i magično, postavljajući ih na jednaku razinu estetske vrednote. Nedovršeni roman — kroniku *Vrijeme koje se udaljava* mogli bismo staviti po zajednički nazivnik uz ostalih sedam njegovih romana: *emigranske elegije*. U tom ključu valja ga i čitati.

Za razliku od tzv. fantastičara i u hrvatskoj i u srpskoj prozi od kraja 80-ih novamo, kod M. Kovača je fantastično opravданo kao jak nadrealistički poetski analog ili je pak povezano s lirizacijom pri povjednosti, što uz interpolaciju »autentičnih«, graničnih nebeletrističkih tekstova — jelovnici, recepti, pisma, katalozi i sastojci

farmakoloških pripravaka, autocitatnost, dislociranost pri povjednih središta, razaranje vremenskog i kauzalnog načela, semantička izvrstanja, stalno pomicanje ili izmjene narativne perspektive, akauzalnost događanja, ispitivanje mogućnosti ispisivanja posve novih obrazaca romanesknosti zasnovanim na načelu parodika i apsurda — čini kovačevski narativni eksperiment jednim od najuvjerljivijih u obrisima suvremenog stanja romana na prostorima štokavskih književnih jezika. Najprije stoga jer je sačuvao gotovo sve autopoetičke osobine razdoblja prije egzila, usavršio ih novom modelativnošću, krenuvši u jedan novi vid romana egzistencije, da bi privodenjem historiografskog momenta u okvir obiteljske povijesti došao do nove formule romana — memuarske kronike, kakav je u svojoj polifoniji i perspektivi kazivanja, žanrovskim inovacijama i cikličkim smjenama osobnog i kolektivnog, uznio do neke vrste inovacije: romana novog realizma, gdje se realno nadaje kao virtualno, u instrumentalizaciji fantastičnog, semantičkim usložnjavanjima, i s druge strane, u nevjerojatno čistim obrisima ekspresije iskaza kad se konfisionalnost i dnevnički zapis izmjenjuju s fenomenologijom kataloga historijskog i trivijanog, oblikovani u iznimnu spregu apsurda i egzistencije, varavu opstoјnosti tradicionalnog i modernog. Igra kazivanja i neiskazanog, iznimno pročišćen i izbršen jezik koji može stajati kao ogledan primjer jezične umjetnine, ishod Kovačeva rada na romanu čine gotovo neusporedivim književnim iskustvom.

LIDIJA VUKČEVIĆ

Odmrznuti, procijediti, pozlatiti

Branislav Glumac: *Cjediljka za perfekt.* Zagreb, Profil, 2014.

I. sjećanja su zamrznuta stanja koja dobrovoljno odmrzavamo u svako godišnje doba pogonskim gorivom emocija ili posve racionalno ohlađeno

Ponekad je prirodnije krenuti od kraja. Na posljednjim stranicama Glumčeve autobiografske knjige nalazi se tako esej Alojza Majetića u čijem je središtu pogled. Na sasvim neuobičajen način Majetić, Glumčev prijatelj i književni drug, zao-kružuje Glumčeve zapise o vlastitome životu i susretima s umjetnicima, i to kroz interpretaciju Glumčeve pjesme o njegovu psiću Indiju. Pogled o kojem govori eseji jest pogled koji je uperen u Autora: tajanstveni pogled psića u koji se ne može proniknuti, a istovremeno pogled kojem ne preostaje drugo negoli vjerovati svome prijatelju — Autoru. Kroz taj nedohvativi pogled Majetić je prizvao pogled čitatelja — pogled koji može biti kritički, pogled koji možda i više naslućuje, zna od autora — ali koji pristaje na autorovu stvaralačku igru prelistavanjem stranica *Cjediljke za perfekt*, i vjeruje njegovim sjećanjima.

Na prvoj stranici Glumčeve nove knjige ispod poetskoga naslova u zagradi slijedi: *rezervirano za sjećanja 1957. — 2010.* Naime, knjiga koju je 2014. godine objavio Profil nastala je po nagovoru urednika Velimira Viskovića i to sa željom da nam Glumac, čiji je život uistinu bio obogaćen društвom mnogobrojnih pisaca, slikara i glumaca, predviđi i na svoj način usustavi kulturni život druge polovice dvadesetoga stoljeća. Zbog toga ova knjiga i nije autobiografija u pravom smislu te riječi jer joj nedostaje, kao što to navodi i

sam pripovjedač, osnovni dio koji bi uključivao djetinjstvo i mladost, a naglasak je stavljen upravo na poznanstva s velikim imenima njegova vremena.

Glumčeva knjiga stoga nas vraća u pedesete godine prošloga stoljeća, kada je Glumac stigao u Zagreb i započeo slobodarski, spisateljski život u krugu tada vodećih umjetnika, novinara, akademika, sportaša. Naime, tekst počinje 1957. godine dolaskom neobičnoga književnog kvarteta u Zagreb, kojemu su pripadali sam Glumac, Alojz Majetić, Zvonimir Majdak i Miroslav Bertoša, te nas uvodi u svijet njihovih književnih početaka, mlađenачkih stremljenja i prvih objavljenih djela. Već nam je na prvim stranicama jasno kako će Glumac o svome životu pripovijedati napose iskreno, neustrašivo i bez imalo lažne skromnosti. Pratimo pripovjedni glas koji nam lica i prošle pustolovine veoma nadahnuto i pitoreskno dočarava.

*II. ja sam samo remen na kotaču
zamašnjaku na kojem se vrte situacije i
lica a upravo su ona esprit ove knjige*

Cjediljka vrvi poznatim imenima, od kru-govaša i članova Društva hrvatskih književnika, koji su bili prvi etablirani književnici koje je tada mladi Glumac upoznao, pa sve do velikoga Krleže, kod kojega je prvi puta primljen 1969. godine, i čije će utjecaje čitatelj lako prepoznati u Glumčevim fluidnim i dotjeranim rečenicama, a napose u njegovoj kritičnosti. Autor je posebno mjesto u knjizi posvetio i Majstorskoj radionici Krste Hegedušića, mnogobrojnim slikarima, glumcima i redateljima s kojima je surađivao, ali i prijateljevao. Vođen letećim realijama, spontanošću vlastitoga sjećanja, Glumac je uspio svakom licu, pa makar u tek nekoliko rečenica, udahnuti život, istaknuvši zanimljivu crt u njegovu karakteru ili izgledu, ili anegdotu koja će se i čitatelju urezati u pamćenje. Tako je, unatoč zaista velikoj količini spomenu-

tih imena, izbjegao katalogizaciju, odnosno moguću suhoparnost u nabranjanju.

Umetanjem pak dviju ljubavnih priča, koje su zaslužile zasebna poglavla u knjizi, ostvarena je odlična ravnoteža između intimne ispovijesti i dokumentiranja tadašnje zagrebačke duhovne atmosfere. Prva je ona o Veroniki, prostitutki u koju je bio zaljubljen s devetnaest godina, a druga o kasnijoj ljubavi prema maloljetnoj Zlatki nakon čijeg je odlaska iznjedren i njegov najpoznatiji roman *zagrepčanka*. I dok dijelovi o poznatim piscima, slikarima i glumcima prvenstveno svjedoče o izrazitoj dinamici kulturnog života u to doba, u ovim poglavljima prevladava živa emocija te se u njima Glumac ponajviše razotkriva svojim razmišljanjima o životu: *Jer život, pa i ljubav, nije ništa drugo do topljenje, pretapanje i zgrumenjavanje materije u materiju: rebro u rebro, tijelo u tijelo, duša u dušu*. Ono što ponajviše cijenim u Glumčevoj nesvakidašnjoj autobiografiji jest naglašena iskrenost koja izbjegava svaki oblik lažnog čistunstva ili moraliziranja. To je iskrenost koja se ne libi ljudske nesavršenosti i poroka, a koju će Glumac odlično sažeti u Nerudinoj rečenici: *Priznajem da sam živio...*

III. ova su sjećanja lećeće realije propuštene kroz nepozlaćenu cjediljku vremena

Nadalje, autobiografiju dodatno oneobičavaju tzv. *odmorišta*, dijelovi koji su umetnuti nakon svakog poglavla i koji su komentari na vlastito pisanje. U tekstu bez interpunkcije ponovo se otkriva virtuzogni pripovjedač čuvene *zagrepčanke*, buntovnički i, prije svega, poetski glas. Čini se da je autor u potpunosti svjestan zamki koje nosi pisanje knjige po nagovoru, zbog čega se okrenuo upravo ovakvim ulomcima u kojima je mogao komentirati ostatak teksta, njegov nastanak i njegovu problematiku. *Odmorišta* kao da je htio sačuvati svoju autentičnost.

Mora se priznati da je u tome i uspio. Glumčev tekst ne samo da nas razoružava dirljivim sjećanjima i duhovitim anegdotama, nego nas može mnogo naučiti o književnoj povijesti te cirkulaciji znanja i ideja u drugoj polovici prošloga stoljeća. Ako Glumac nešto osuđuje, to je trenutna duhovna letargija i devalorizacija intelektualnoga i stvaralačkoga rada. Svakako vrijedi spomenuti jednu epizodu iz *Cjediljke* u kojoj nam Glumac opisuje kako su on i Majetić jedne godine pred Božić okitili bor oglodanim kostima, žlicama, toaletnim papirom, polomljenim češljjevima i starim četkicama za zube, a u kojoj će se sjećanjem na tu sliku narugati i ne-kreativnosti konceptualne umjetnosti.

Tom se upečatljivom slikom vraćamo Majetićevu završnom eseju. Njime i citatima iz *odmorišta* logično je bilo započeti tekst o ovoj autobiografskoj knjizi iz više razloga. Prvo, u poetskim *odmorištima* najbolje prepoznajem Glumčeve autentično, slikovito i autoironično pismo, od kojega nije odustao ni u knjizi koja je možda početnom idejom naginjala tomu da bude publicistička. Drugo, kao što smo vidjeli, njegov je život u ovoj knjizi isписан preko drugih likova, njegovih prijatelja i umjetnika, čije su fotografije i pisma također umetnute u knjigu. Kao što Glumac ističe u jednom dijelu knjige, oni su njegov vječni kapital, stoga ne čudi što je sjećanja zatvorio prijateljevim kraćim esejom. I napisljeku, zato što mi se čini da zagonetni pogled psića iz tog teksta ne utjelovljuje samo pogled jednog čitatelja, s kojim autor ostvaruje prešutni dogovor povjerenja, već je to pogled koji okuplja sve njegove suputnike, od Gavelle, Vesne Parun, Luke Štekovića, pa sve do Božidara Oreškovića, Ede Murtića i samog Majetića. To je pogled koji je Glumčevoj nepresušnoj imaginaciji dao pravi uzlet, koji njegovu *cjediljku vremena*, rekla bih, pozlačuje.

209

KRISTINA ŠPIRANEC

Inovativni eksperimentalni roman

Natalija Grgorinić i Ognjen Rađen:
Putanje. Komoč koruna, Ližnjan,
 2014.

Ližnjanski ljubavni i autorski par Natalija Grgorinić i Ognjen Rađen široj su književnoj, odnosno kulturnoj javnosti najpoznatiji po svojoj udruzi za proizvodnju kulture Zvona i Nari, koja uključuje apartmansko svratište gdje tokom cijele godine ugošćuju književnike i druge umjetnike, pružajući im smještaj i odlične uvjete za kreativan rad. Udruga i svratište osnovana su po povratku dvojca s višegodišnjeg boravka u Sjedinjenim Državama, gdje su boravili na postdiplomskom i doktorskom studiju, ali i objavili dva romana na engleskom jeziku. Objavljivali su ponešto i na hrvatskome, međutim kako je par usidren u Natalijinom rodno mjestu, ti su radovi izvan lokalne istarske književne scene ostali nezapaženi. Nešto se ipak pomaklo s mjesta kad su za roman »Putanje« prije koju godinu dobili novčanu potporu Ministarstva kulture iz njegova, nazovimo ga tako, stipendijskog fonda. Dvojac je potom prionuo na rad te je prošle godine njegove plodove predstavio u obliku eksperimentalnog djela kakvo se često ne viđa ni izvan granica Hrvatske, a kamoli unutar njih.

Natalija Grgorinić i Ognjen Rađen u hrvatskoj su književnosti, ne samo aktualnoj nego cijelokupnoj, jedinstveni po tome što književno djeluju isključivo zajednički, a pritom takvo kolaborativno autorstvo — u svijetu relativno dobro poznato, u nas gotovo nepoznato, barem u praksi — proizlazi iz njihove međusobne ljubavne zajednice (ili se barem oslanja na nju), zajednice iz koje je nekoliko godina prije aktualnog romana iznikao njihov

sin Ljubomir. Stoga nije čudno da »Putanje« u središte svog tematskog interesa postavljaju ljubavni par s djetetom koji, putujući automobilom neimenovanom cestom prema neodređenom odredištu (znamo samo da putujući prelaze više od 560 kilometara, što se otprilike poklapa s brojem knjižkih stranica), intenzivno raspravlja o svojoj erotskoj situaciji, tenzično usložnjenoj iskorakom ženskog dijela para u (takozvani) preljub sa starijim muškarcem, šahovskim velemajstorom (što može izazvati asocijacije na glasoviti Berkovićev film »Rondo«). S tom provodnom narativnom i raspravljačkom linijom neprestano se siječe nepregledni niz pripovjednih, diskurzivnih, idejno–filozofskih fragmenata vezanih uz nedefinirane ili slabo definirane, jednokratno pojavljujuće druge likove koji istovremeno putuju istom cestom, iako je potonji iskaz zapravo upitan, jer je u tom mnoštvu, nekad duljih i zaokruženijih, češće kraćih i otvorenih krhotina nemoguće egzaktno utvrditi odnose li se doista na druge likove, ili su, ustvari, barem ponekad, samo produžetak onih likova detektiranih kao središnjih. Toj zasjenjenosti i propusnosti granica između brojnih raznovrsnih fragmenata silno pridonosi ingeniozno grafičko rješenje izbljedivanja redaka pri kraju svakog fragmenta, odnosno postupno ponovno potamnjivanje prvih redaka novog fragmenta, što u potpunosti odgovara nekad uobičajenom, a danas rijetkom filmskom postupku pretapanja. Potpisnik ovih redaka nikad ranije nije se susreo s filmskim pretapanjima ostvarenima u književnom kontekstu na takav način, pa mu se čini da je riječ o iznimno originalnom, a svakako izvanredno atraktivnom i funkcionalnom (intermedijalnom/transmedijalnom) postupku. Funkcionalnom u smislu da savršeno odgovara u intervjuima i privatnim prepiskama iskazanim autorskim namjerama; naime, Grgorinić i Rađen svoje temeljne intencije opisuju ovako: »ono što je nama važnije jest zapravo pretapanje granica sebstva,

karaktera, osobnosti, individualnosti, gdje se glas njezin miješa s njegovim pri čemu taj njezin nije zapravo ona iz para s djetetom, ali bi mogla biti, ili je bila ili će biti, ili zapravo je, i tako dalje...». Pritom autori očekuju naići na vrlo angažirane čitatelje koji će sami aktivno sudjelovati u tvorbi, ili je bolje reći — proširivanju priča i značenja. Riječima samih Natalije i Ognjena: »naglasak (se) stavlja na čitatelja da određuje linije priče, granice likova, emotivno–intelektualne potencije blijedih i tamnih dijelova (masnih i nemasnih, masnih i nemesnih)«.

Znači, ponešto pojednostavljeno rečeno, riječ je o propitivanju granica između pojedinaca u interakciji, odnosno ideja o međusobnom prožimanju svih bića koja se u raznim oblicima komunikacije istovremeno pretapaju s drugima i ostaju zasebne jedinke, istovremeno su jedno, dvoje i tako dalje, sve do mnoštva, u čemu se mogu prepoznati tragovi mnogih (filozofskih) učenja, religija, pokreta, od kršćanstva (konceptacija svetog trojstva, ideja o vjernicima koji su jedno s bogom), preko hinduističkih vjerovanja do takozvanog *new agea*, da se spomene samo ono najpoznatije. Pritom problematika interakcije, stapanja uz zadržavanje ili nezadržavanje individualne autonomije ne ostaje izolirani idejno–tematski sloj djela, nego djelo samo traži usporedivu interakciju s čitateljem i čitateljima; umjesto pasivnih konzumenata išće one koji mogu i žele uspostaviti ravnopravnu i produktivnu, kreativno nadopunjajuću komunikaciju s tekstrom. Tekst sam se pak tretira kao nešto vrlo tvarno, pa je grafičkom oblikovanju posvećena velika pozornost. Osim spomenutih pretapanja kao ključnog postupka, prisutne su i razne druge grafičke intervencije — otiskivanje teksta u dva paralelna, koso položena stupca, korištenje različitih fontova, *italica*, ubacivanje novinskih inserata, vizualno–pjesničko organiziranje dijelova teksta (može podsjetiti na Majakovskog, Ivšićev »Narcis« i štošta drugo) i, kao vrlo rijetka pojava,

u nas možda neviđena, štampanje romanesknog teksta na samim koricama knjige — naime, naslovica ne sadrži imena autora niti naslov djela, nego je pretvorena u prvu stranicu romana, dok drugi dio korica postaje završnom stranicom.

Kao što je tijelo teksta, odnosno tijelo knjige vrlo važno za autorski par, tako im mnogo znači i ljudsko tijelo. Tematsko–motivski, u središtu komunikacije protagonista, ali i (uvjetno rečeno) mnogih drugih likova jest erotizam u kojem se prepliću duševno i tjelesno, pri čemu se potonjem posvećuje za naše prilike neuobičajeno velika, nije pretjerano reći sladostrasna pažnja, a interes za karnalno ne zadržava se samo na seksualnom aspektu, iako on dominira, nego se proteže i na, recimo tako, gastroenteralne izlučevine i plinove (seksualno i gastroenteralno ponkad se i izravno susreću), što na svoj način može podsjetiti na Nadasove »Parallelne pripovijesti«. Ipak, »Putanje« sadrže i retke kakvi se rijetko mogu pročitati ne samo u nas, nego i izvan konzervativnog hrvatskog književnog konteksta, retke koji će mnoge ostaviti zatečenima, pa i skandaliziranim. Prije svega se to odnosi na majčine iskaze o ulozi djeteta u njezinom životu, o tome kako je dijete promjenjilo njezinu erotsku situaciju, erotsku situaciju udane žene, što je vrijedno i citiranja:

211

» (...) oslobađam se tereta onog najranijeg roditeljstva, otkrivam seksualnost kao podivljalu zvijer koju sam godinama držala zatočenu u kavezu, grlim to tijelo malo, ali sve veće, glavicu malu, ali sve bujniju, obraze meke, svježe, i jasno mi je, kristalno jasno da sam se zaželjela zagrljaja koji bi mogli doći od stranca, nekog novog, nekog čije tijelo tek želim upoznati. Dijete mi sad počinje otvarati apetit za novom muškom energijom da me probode do same srži želje. Divlja ta novootkrivena strast. Lako bi bilo zagrliti bilo koga. Kao svoje dijete. I voditi ljubav s njim. Muškarcem, ženom, dvoje, troje njih, svejedno.«

Očito, dijete u majci, inače praktičnoj kršćanskoj vjernici (emancipacija vjernika od institucije Crkve i njezinih krutih regula motiv je također prisutan u romanu), ne izaziva nužno težnju za čednim obiteljskim životom inspiriranim svetom obitelji, nego upravo suprotno, poticaj je za erotsko eksperimentiranje. Kad se tome doda majčin kasniji iskaz o tome kako ju je dojenje djeteta seksualno uzbudivalo, jasno je da vrlo blagi prizvuk mogućih proincestuoznih nagnuća u citiranom odlomku, prizvuk smješten u ranije opisani kontekst pretapanja granica individualnih entiteta, nije slučajan. Kao i druga, ni erotska pretapanja i pretakanja individualnih osoba *a priori* ne isključuju bezbrojne mogućnosti interakcija, pa tako iz ukupnosti neizbrojivih mogućnosti nisu isključena ni djeca. To ne treba tumačiti kao zaobilaznu afirmaciju pedofilije i/ili incesta, premda ni takve opcije u potpunoj otvorenosti erotskih potencijala ne mogu biti sasvim isključene, nego kao logičnu posljedicu svjetonazorsko-filozofskog stava o prirodi i međusobnom optimalnom funkcioniranju ljudskih bića. Naravno, riječ je o vrlo delikatnoj problematici, pa nije neobično da muški dio dotičnog ljubavnog para (s djetetom) inzistira na posljedicama slobode za kojom je posegnuo ženski dio para, jer te posljedice smatra štetnima po sebe i neprihvatljivima. Zapravo, kroz dijaloge središnjih likova kao da se, pojednostavljeno rečeno, bore dva suprotstavljeni načela — s jedne strane slobodarska poliamorija koja pokušava pomiriti ideju tradicionalnog braka i obitelji s nesputavanjem erotskih potencijala odnosno erotskim eksperimentiranjem, te s druge strane ideal takozvane romantične monogamne ljubavi i obitelji kao male intimne ljubavne zajednice koja iz njega proizlazi. Ženski dio para predstavlja se koncilijantnim, muški poprilično dogmatičnim, no te pozicije nisu nužno fiksirane. Doduše, muškarac u paru, kako god okrenuli, doista se čini pretjerano rigidnim, ali ostaje otvorenim koliko žena is-

pod svoje slobodoumne i tolerantne agende zapravo diskretno nameće vlastitu koncepciju, pokušavajući promijeniti svog partnera. Tu se moguće radi o, iz političke povijesti dobro poznatom, prosvjetljivanju prisilom, samo što je ovdje eventualna prisila blaga i nježna, ali suočena s odlučnim otporom, ne manje ustrajna. Kakve će biti konačne posljedice tog sraza, hoće li doći do dijalektičkog otvaranja novih polja, ostaje otvorenim, posve sukladno strukturi i prirodi djela, kao uostalom i ljudskog postojanja.

Jasno je iz izloženog da se »Putanje« bave središnjim pitanjima erotske egzistencije čovjeka. Osim toga, one imaju ambiciju i uhvatiti aktualni društveni trenutak u što širem rasponu. Nemali dio fragmenata dotiče se općih socijalnih mesta hrvatskog i općeg aktualiteta, međutim dok se erotska problematika, i duša i 'meso', tretira vrlo ozbiljno, pokušaj što šireg zahvata u socijalnu svakodnevnicu i društveno-političko funkcioniranje nerijetko polučuje površne rezultate. Dosta je tu stereotipnih situacija i efemernosti, pa se taj romanесkni sloj doima suvišnim. Drugi prigovor ide popriličnoj opsežnosti romana koju sama građa ne opravdava. Naime, »Putanje« sadrže neke vrlo dojmljive pobočne fragmente-priče (jedna od njih odlično, paralelnom montažom, povezuje erotsko i poslovno), ali nemali broj tih pobočnih, (uvjetno rečeno) jednokratnih usporednih narativnih i diskurzivnih linija djeluje kao kaotično nizanje u službi mehaničkog ispunjavanja zadalog plana romana kao strukture sastavljene od velikog mnoštva raznovrsnih pretapajućih krhotina. Veća autorska disciplina i čvršći opći plan djela, čini se, bili bi korisniji, jer treba imati na umu da je za umjetnost gotovo uvijek kontraproduktivno kad doslovno i mehanički pokušava oponašati zbilju, misleći da će upravo tako postići najveći realistički efekt. Zbilja umjetničkog djela, čak i kad ono želi biti realističko na dokumentarističko-naturalistički način, uvijek je u nekom raskoraku s ta-

kozvanom izvanjskom zbiljom na koju se referira, stoga ultimativno direktno oponašanje, u ovom slučaju zbilje koja kaočično povezuje ljude i njihove nepriređene egzistencije, nerijetko rezultira s više šteće nego koristi.

Jezičnostilski, roman također oscilira. Asocijativna stilizacija vrlo je prisutna i najčešće učinkovita, nerijetko i atraktivna, no tu i tamo može se naići i na neočekivano prozaične retke. Očekivano, koriste se različiti stilski registri, uključujući istarski čakavski govor, ponekad i igre riječima, ali dojam je da je taj 'registarški' pluralizam mogao biti i obilniji. U svakom slučaju, trud uložen u oblikovanje jezičnostilske razine djela očit je, i njegovi rezultati dominantno su dobri, nerijetko i daleko iznad toga. Roman, pak, kao cjelina izrazito je ambiciozno ostvarenje koje znatan dio svojih ambicija, srećom, ostvaruje. Njegova središnja tematika emocionalno-seksualne ertske interakcije pruža pitanja i uvide možda i nezabilježene u povijesti hrvatske književnosti, u svakom slučaju nezabilježene u smislu izrazite i izravne elaboracije razmatranog, elaboracije koja ne bježi ni od posve otvorenog i 'punog' govora o raznim seksualnim praksama posve izravnim jezikom (uključuje dakle i takozvane vulgarizme). Tematska ambicioznost udružena je s onom oblikovnom, te njih dvije zajedno tvore roman intenzivno eksperimentalne strukture, no, nažalost, ta sprega idejno-tematskog i oblikovnog istraživanja koja sadrži mnogo pustolovnosti i hrabrosti, na hrvatskoj književnoj sceni za sad nije prepoznata.

Zaista,apsurdno je da »Putanje«, upravo manifestno eksperimentalan roman, stilsko-tematski provokativan, mjestimično i subverzivan u najboljem smislu riječi, nije ušao među pet hrvatskih književnih djela nominiranih za novoustanovljenu Nagradu Janko Polić Kamov Hrvatskog društva pisaca, iako je kao kriterij odabira, pored famozne »izvrsnosti«, proglašena inovativnost, »bilo u stilsko-jezičnom ili u tematskom smislu«. Natalija Grgorinić i Ognjen Rađen ponudili su toliko toga novog u hrvatskom kontekstu (a ponešto i izvan njega), i sve to u konačnici vrlo solidno oblikovali (ne manje solidno od prvog dobitnika nagrade, romana »Viđevo« Luke Bekavca, koji teško da ih prestiže i po pitanju inovativnosti), međutim žiri je nominirao djela poznatijih autora stacioniranih u velikim gradovima. Da bi postao ime, poučak je Andyja Warhol-a iz pjesme »Smalltown« Lou Reeda i Johna Calea, moraš otići iz malog grada. U njegovu slučaju riječ je bila o Pittsburghu, 'gradiću' koji je imao više od 670 tisuća stanovnika kad ga je 1949. napustio kreneći za New York, dok je Ližnjjan mjesto, domaći kažu selo, od 1500 duša. Trebat će, po svemu sudeći, Natalija i Ognjen skoknuti barem do Rijeke, odakle je uostalom i Kamov bio, da bi netko važan ozbiljnije računao na njih. Do tada mogu se tješiti statusom ultrakultnih autora za koje rijetko tko zna i koje gotovo nitko ne čita, ali zato ona šaćica čitatelja koja se s njihovim umjetničkim radom susrela taj rad respektira.

213

DAMIR RADIĆ

Iznenadjuće socijalno angažirani tekst

Julie Otsuka: *Buddha u potkroviju*.
Litteris, Zagreb, 2014.

Trgovina ljudima postoji otkad postoje ljudi. Nema ni jednog razdoblja u ljudskoj povijesti da trgovina ljudima nije postojala, u različitim vidovima, otvoreno ili pod raznim krinkama. Trgovina robljem je klasični primjer. Nacisti su u Trećem Reichu reaktivirali zakonske norme, koje su 1820. bile ukinute u SAD-u, za ozakonjenje upotrebe i pribavljanja robovske radne snage. Čak je i Crkva u Njemačkoj toga vremena koristila takvu radnu snagu.

I danas postoji razgranata trgovina ljudima i u lepezi kriminalnih djelatnosti planetarnih razmjera vjerojatno je pri samome vrhu, ako ne i na samome vrhu profitabilnosti. Ljude se prodaje radi raznih oblika iskorištavanja. Najčešće se trguje ljudima radi iskorištavanja njihova rada na poljima, u tvornicama (legalnim i ilegalnim), u bordelima, ali i u vojskama kojekakvih samozvanih vođa i lokalnih kriminalnih kolovođa. Ljude se prodaje i radi ilegalne trgovine ljudskim organizima. Kidnapiranje i trgovina djecom radi prosjačenja događa se u srcu same visoko civilizirane Evrope. Skoro svaki dan nam stigne kakva vijest da je oteta skupina djevojaka, djece ili civila, a onda slijedi cjenjkanje i kupoprodaja. U trgovinu ljudima upuštaju se koliko kriminalci, toliko i siromašni i očajni roditelji, koji prodajom jednoga ili dva djeteta nastoje osigurati preživljavanje ostale djece. Sve u svemu, trgovina ljudima je unosan posao i najsrmatnija pojava ljudske vrste. Može se dokinuti jedino snažnom i beskompromisnom akcijom narodne zajednice i države te snažne zajednice ujedinjenih država koje drže do sebe i svoga potomstva.

Američka spisateljica japanskog podrijetla Julie Otsuka (1962), iz druge generacije japanskih emigranata, napisala je knjigu o japanskim djevojčicama i djevojkama koje su roditelji, preko bračnih posrednika, prodavali početkom XX. st. kao nevjeste iseljenim Japancima u Sjedinjenim Američkim Državama. Ovu knjigu nazivaju romanom. Po načinu upotrebe jezika i organiziranju građe ona nema skoro ništa zajedničkog s formom romana. Po nama, ona je prije lirska proza sa snažnom socijalnom notom, na granici fikcionalnog i nefikcionalnog diskursa. Osobe o kojima se govori u knjizi nisu likovi. One su torza ili tek sjene nekih osoba koje se nisu prometnule u likove. O njima saznajemo vrlo malo podataka; skicozno nabačen opis, šturo nabranje aktivnosti, stvari, predmeta, opisa unutrašnjih i vanjskih prostora, vremena, obradene ili neobrađene zemlje, voćaka, povrtnica, odnosa među ljudima u porodici, ulici, naselju, zemljama (Japanu, odnosno SAD-u), raspoloženja, emotivnih stanja i dr. Ovakav siježni postupak, vjerujemo, nije autoričin izbor nego se, skoro smo sigurni, nametnuo autorici iz građe koju je zahvatila. Ona na kraju knjige navodi povjesne izvore koje je koristila za pisanje svoga »romana«. Kako je riječ o najsiromašnijem sloju u ondašnjem američkom društvu, uglavnom na zapadnoj obali, nije bilo ničega grandioznog i dovoljno univerzalnog oko kojega bi se mogla plesti neka fabulativna struktura doista romanesknoga karaktera. Ali postojao je jedan zajednički imenitelj za sve te siromašne, izrabljivane i prezrene ljude: njihova patnja.

Djevojke koje su pristizale prekoceanskim brodovima u gradove na zapadnoj američkoj obali bile su naučene na patnju još u domovini, od najranijega svjesnog doba svog života. Iako su dolazile iz raznih sredina, sa sela, iz ribarskih naselja ili velikih gradova, sve su bile iz siromašnih porodica i svikle na patnju. Pokorno su slušale svoje roditelje, nastojeći im pomoći u preživljavanju.



Iz takve građe autorica nije mogla izdvojiti neke junake i junakinje koji bi reprezentativno prikazivali i odražavali njezin naum. Zato je nabrajala mnoge, orisavši ih tek ovlaš, samo toliko da se po kaže njihova bijeda, njihovo očajno stanje, njihova krotkost u prihvaćanju sudsbine, njihova reducirana i svrhovita emocionalnost, njihovo, skoro bismo mogli tvrditi, sladostrasno podavanje patnji kad već nema drugog izlaza.

Zbog toga autorica upotrebljava *množinu skromnosti* (*Pluralis modestiae*), čak i kad nabraja imena i opisuje pojedine osobe. *Mi* smo siromašne japanske djevojke koje su siromašni roditelji prodali jednako siromašnim japanskim muškarcima. U tom sirotinjskom japanskom sloju, kako u domovini, tako i u Americi, tek povremeno bljesne koji odblijesak japanske kulture, umjetnosti i religije. Iskrse nenađano pokoj običaj ili ponašanje koje nije svojstveno zapadnjačkoj kulturi. Osim jezika (kojega s vremenom počnu zaboravljati) malo što od grandiozne japanske kulture, zbog teških uvjeta u kojima žive, mogu njegovati i pokazivati. No i u takvim nezahvalnim kulturnim uvjetima ovi ljudi pokazuju osobitu vrlinu japanske kulture — kulturu rada. Rada upornog, smislenog, brižnog, s ljubavlju, pa makar i za najbjedniju nadnicu.

Zahvaljući takvim osobinama, iako u krajnje negostoljubivom okruženju, mnogi su se Japanci uspjeli izdici iz siromaštva i odmaknuti se od socijalne marge-ne. Ali tada nastupa drugi problem — nerazumijevanje i trvanje među kulturama, istočnjačkom i zapadnjačkom. Neznanje, nerazumijevanje, netolerancija i predrasude zaoštravaju odnose među zajednicama. U mirnodopskim uvjetima taj je odnos koliko-toliko trpeljiv, ali kada izbije rat, a osobito nakon japanskoga napada

na Pearl Harbor, dugo skupljani mržnja, zavist i strah prerastaju u kolektivnu paranoju.

Ovi ljudi koji su se uklanjali svakom visokom, bljedolikom i svjetlosom muškarcu i ženi, koji su razvili niz »tehnika« kako da postanu neupadljivi, sitni i nevidljivi, koji su uvijek iskazivali ljubaznost i zaobilazili bilo kakvu izazovnost, doživjeli su da su ih, u ratu, počeli smatrati, špijunima, saboterima, petom kolonom, ukratko neprijateljima. Čak je se takvo ponašanje uvuklo i među njih same. Široka lepeza ljudskih mana, ali i vrlina, naglo je izlazila na vidjelo.

U tom trenutku priča Julie Otsuaka gotovo neopazice, bez riječi protesta ili optužbe, prerasta u gromoglasnu osudu nečovječnog ponašanja prema ljudima kojima nije dokazana bilo koja krivica. Zasljepljeni mržnjom i strahom Amerikanci deportiraju cijela naselja Japanaca u logore za izolaciju u pustinjske predjele kako bi spriječili njihov pretpostavljeni, navodni i u strahu zamišljeni doprinos eventualnoj japanskoj invaziji na američko kopno. Njihovim odlaskom nestaje iz tih gradića i sela jedan sloj kulture sva-kodnevice, rada, života i običaja koji su odjednom postali važni domaćim ljudima, koji su ostali, jer nisu znali i dugo nisu mogli zatvoriti prazninu koja je nastala. To je praznina među ljudskim bićima, njihovim dušama i njihovim životima. Novi naraštaji to neće osjećati, ali će biti zaklinuti za jedno dragocjeno iskustvo pomoći kojega bi izgrađivali vlastitu kulturu i vlastiti život. Slika drugoga jest i naša slika, slika pouke i opomene da smo podjednako krhkia i slaba bića i da je i nama uvijek i jedino izvjesna samo patnja.

NIKICA MIHALJEVIĆ

215