

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

NOVA PROZA

Mani Gotovac: Bankrot, ulomak iz romana *Snebivaš me*, 3

Antun Vujić: Razlom, kreativno pisanje itd., 15

Lidija Vukčević: Zemlja kava, more tinta, nebo ruzmarin; ulomak iz romana *Ulica u kojoj nitko ne stanuje*, 28

Suzana Matić: Jer ja to zaslužujem, 43

KLOPKA ZA USPOMENE

Dimitrije Popović: Ruke i rukavice, 46

OGLEDI, ISTRAŽIVANJA

Velimir Visković: Krleža i Zadar, 71

Ivo Runtić: Vježbač iz svakodnevlja, 81

ARNOLD GEHLEN

Žarko Paić: Racionalnost u doba posthistorije, 87

Andreas Hetzel: *Peinture conceptuelle* — tumačenje kubizma

Arnolda Gehlena, 116

Juliane Rebentisch: Autonomija? Autonomija! Estetska iskustva danas, 131

Günter Seubold: Granice umjetnosti, 143

GODIŠTE XIII

Zagreb, srpanj–rujan 2015. Broj 7–9

IN MEMORIAM

Tonko Maroević: Prijatelj Žiro: emotivni spomen na Tomislava Radića (1939–2015), 157

KRITIKA

Damir Radić: Dora i Picasso, iz feminističke vizure
(*Slavenka Drakulić: Dora i Minotaur; Moj život s Picassom*), 168

Marija Lamot: Paradoks mudrosti
(*Hrvoje Jurić: Uglavnom pridjevi*), 171

Nikica Mihaljević: Postumna riječ Jelene Buinac
(*Jelena Buinac: Ostavila sam ključ srca pod kamenom*), 173

Nikica Mihaljević: Agonični kovitlac riječi
(*Damir Grubić: Rukohvat riječi*), 175

Iva Nazalević Čučević: Dragocjeni rječnik
(*Dijana Vlatković i Borjana Prošev–Oliver: Hrvatsko–makedonski rječnik — Хрватско–македонски речник*), 177

Tea Rogić Musa: Poljski časopis o Matošu
(*Antun Gustav Matoš, Poznańskie studia slawistyczne*), 179

Mani Gotovac

Bankrot

Ulomak iz romana *Snebivaš me*

3

Za vrijeme snimanja filma *Maršal* u Svetvinčentu družim se najviše sa starom Anđom, koja na setu u pauzama dijeli hranu. Iako ima više od sedamdeset godina, iako još uvijek govori kao lica iz Brešanovih komedija, sva je brza, okretna, živahna, neumorna.

Postavila je stolove i klupe, pa vadi klopku iz velikih limenih posuda. Danas je pohani sir i palačinke sa sirom.

— Sve suvo, ćerco moja — šapće mi Anđa.

Za najvećim stolom, u sredini, sjedi produkcijski sektor koji najviše gundā, najmanje radi i nas glumce naziva glumad, ili glupad. Mi smo za njih stado ovaca. Oni su danas dugo, dugo namješitali jednu običnu zastavicu, znojili se i stalno su govorili svima koji bi se našli pokraj njih: »Ovo se ne može zataknuti. Mi ovo nikad ne bumo snimili«. Onda su nakon dva sata postavljanja te zastavice pozvali nas glumce na set, i kako je već bilo kasno, odmah smo, u isti čas, bez probe, hopa–cupa, morali krenuti. Klapa — snima se. Ni trenutak za tekst, lik, koncentraciju.

Bijesna sam na njih, ali i na pomoćnike redatelja. To su sve, gundām, prodane duše produkcije. Uvijek su najvažniji oni koji najmanje rade. Negdje u pozadini sjedi snimatelj, nježna duša, razgovara s redateljem. S druge strane seta stolovi su s glumcima. Neću s njima. Ogovarat će Vinka Brešana. Onog pametnog, britkog i toplog Vinka.

Sjednem sama, za zadnji stol. Anđa dijeli hranu, sva je izvan sebe od sreće što radi za filmsku ekipu, viče, kriči, smije se, razmahuje rukama, priča i priča. Kada je sve podijelila, donese klopku i sjedne do mene. Izabrala je pohanac sočan na prvi pogled. Svaki dan donese mi i čašu domaćega kozjeg mlijeka. Pijem skrivečki, da drugi ne vide. Ona mene nekako obožava, ali i ja nju. Onako staru a svu zdravu, s ispuštenim venama na nogama a tako brzu. U pauzi sni-

manja draže mi je slušati i gledati tu živopisnu Anđu, nego s glumcima tračati Vinka Brešana. Kako ću? Pa ja bih za njega glumila i nogu od stola.

Večeras je kasno završilo snimanje, sjedimo Anđa i ja, pijemo domaću istarsku rakiju, kada me ona zapita:

— A je li ti, ovdi uvik pričamo ko se s kim zateže tamo gori po sobaman, a ti meni ništa o tomen. Di ti je tvoj, imaš li kojega tajnoga, pa možeš meni reći, ja san ti ka grob, to znaš. Ovdika se samo zna za tvoga muža i njegove žemske.

— Pa znaš moja Anđo da imam kćer i unuke.

— Pa biće i koji amanat, ajde bona? Još si dobra. Vidin ja. I noge i sise. Bit će to niki pravi, a?

— Ćer mi je briga, moja Anđo. Kad su brige nema amanata.

— Pa ona ima muža, neka je njemu briga. Ili ti je ona ovo ka moderna, izvanbračna, kako se ono kaže.

— Ma imam i zeta, ženo Božja. On je baš negdje iz tvojih krajeva, iza gorja.

— Iz kojega sela?

4

— Selo mu se zove Dobroslavlje. Nisam tamo nikad bila, ni ja, ni moj muž, a nije ni Galu vodio. Njegovi su dolazili k nama, ali se eto već godinama svi spremamo kod njegove mame.

— Ehehej, stani ženo, Dobroslavlje kažeš, pa mi smo ti dvi unda u rodu, a ti meni ništa o tomen nisi do sad zinula. Dobroslavlje ti je malo misto i tamo ti je svatko svakome nešto, ili sin, ili muž, ili mater, ili sve zajedno. Znaš kako je ono Boris Dvornik govoriya?

— Ne znam o čemu misliš?

— Ne znaš, sram te bilo. To ti ide ovako:

Moja mater, sestra moga brata, je u isto vrijeme njegova žena, e, jerbo je on sin njezinega sina, lipo, a moj je otac kunjad mome sinu, jerbo mu je oženi sestru. Ja sam brat svome sinu koji je sin moje babe, ja san i kunjad moje matere, moja žena je teta svoga sina a moj sin je neput moga oca a ja san samome sebi did ...

— Ma znam Anđo, to ti je napisao Smoje.

— E, nije, to ti je iz Dobroslavlja. A kako ti se zove zet?

— Zove se kako i selo, Dobroslav.

— I još?

— Mandurina.

Pauza.

I opet pauza.

I još pauza.

— Ma nemoj ti meni, ma nemoj ti meni reći da je tvoj zet Dobroslav Mandurina — zaprepaštena je Anđa.

— Da. Što ima u tome? Što si se zajapurila?

— Pa ženo Božja, znaš li ti tko je on?

— Kaže da je radišan čovjek. S tim se slaže i moja kći.

— I ti u to viruješ?

— A zašto ne bih?

— Ti si, majke mi, luda?

— Ma što ti je Anđo?

— Sidi tuten di sidiš, i ne diži se sada i slušaj da vidiš šta mi je. Dobroslav Mandurina, kažeš ti meni. E pa on ti je još prije rata preprodavo drogu, i to onu najžešću, onu herojsku. Tada ti je on otkriva onaj užitak iz kojeg sestrom nima povratka: otkriva je da malo pomalo, iz dana u dan, a da ni ne zna kako, postaje bogat. Poslin, kada je stiga rat, ta je ista njegova grupa švercala, brate, oružje. Tako ti se Mandurina zabogatio. E, tako. I posta je glava u selu. A kad je završija rat, omar se počea ponašat ka da toga nije bilo. Ka da je, Bože mi prosti, Božji čovik. Nesrića mu je bila samo u tome što je trošija i trošija, poziva je prijatelje, plaća piće, ganja žene, bija je ka veliki frajer. I onda ti se bacija na tehnologiju. S ostatkom love od herojskog i od oružja sve je živo, ženo moja, taj tvoj Mandurina pokupova od te tehnologije, to bit će da znaš, one kompjutere, mašine, telefone, mobitele, linije i što ti ga ja sve znam, i platija je čovika iz Zagreba da mu sve to lipo objasni i da ga nauči. Tako ti se on iz dilera pritvorija u velikog stručnjaka. I osta je još uvijek bogat. Sve da ližeš prste. Ali ondak je tamo ništo politički zglajza pa se počelo istraživati od kuda mu sva ta lova. I on ti je, stara moja, uspija, svi su to znali u selu, uspija je svojom lovom svih podmitit i sve se zataškalo. I to je potrajalo nikoliko godina. Sve ka u redu. Svi su znali i svi su mučali. On ništa nije radija, trošija je šta je ima, izigrava je dušebrižnika, tako je uvijek bija glavni, to ti je sestrom uvijek tija, samo to, mora je bit glavni.

Poklanja je kad je tribalo i di je tribalo. I vara je kažu, vara je di god je stiga. Ukratko da ti kažem, spiska ti je on, uz cilo to varanje, uspija je on spiskat cilo svoju lovu, sve popapala maca. I naša ti se čovik u preteškim financijskim problemima. Proda je čak i zemljište i imanje i kuću i od oca i od matere. Mater i otac mu sada žive ka da su kmetovi. Ništa ti on nima više u Dobroslavlju, ništa, bogami, ništa, kad ti ja kažen, ništa nima ni na banci. On ti je bankrotira. Tako se to danas kaže. Da, kaže se bankrotira. To ti ženo zna cilo naše selo. Ne smije više on doć doma. Zato vas i ne zove. Nikome ne vraća dugove, a svima u selu je dužan. I šta ćeš tuten, on ti je financijski, ajmo reć, dibidus propa.

— Ma Anđo moja, pobrkala si nešto. Moji ti žive u blagostanju.

— Tako ti se to samo prikazuje. I u selu se dugo vrimenta tako prikazivalo. U tomen ti njemu nima ravna, oću reć u prikazivanju nečega čega nima, nečega šta on nije. Ma znan ga od kad je materino mliko sisa. Mater mu je govorila da je doša na svit kako bi jon svit pritvorija u pakal, govorila je i da ga je teško rađala i da je želila umrit i da kud, Bože dragi, da kud tad nije umrla. To ti je bija tipus koji je ka dite ronda po ormariman. Ima je nos za njuškanje. Zna je tražit i otkrit one prave pare, zna je nać ta skrivališta. Kra je materi vjenčano prstenje, stari nakit što ga je nosila njezina baba od babe na svadbi. Kra je i hranu i brdo takvih stvari, mala moja, brdo. Pokra bi i mlađu sestru di god bi

moga. Ali nije ti on bija ka neki pravi gangster, ovo ka u ovin filmovima. On je bija ka, ajmo reć, učeni lupež, živija je brez zanosa, uvik sav u tom lupeškom mozgu, uvik u mozgu. I u strahu. On ti se ćerce boja, njuška je, mislija je, uvik je ka mislija i uvik je umira od straha. Zato bi, prosti mi Bože i divica Marija, zato je zajebo sve što je počea u životu. Dački su mu dani bili razuzdani, ono znaš, bia je drzak, cili se uzoholio, počeo se oblačit ka da studira tamo nigdi na Gembrišu, bija je sav napuvan i spreman na tučnjavu u svaki ćas. Najviše je mrzija svoju sestru. Govorija je svima po selu kako je već u trinaestoj godini počela napaljivati frajere, zva je »fufa«. Unda se dogodilo da je sestru tia udat za nikog bogatog starca tamo u selu i da je s njin dogovorija lovu za sebe, i to mu je mater uznala. I izbacila ga je iz kuće. Nikada ga ta mater nije ono baš volila, ma niti kada je prvi put zaplaka. Nije niti dala mužu da ga krste ka Bogoslava, a muž joj je to tija.

— Uvridit će se Bog, govorila je, neću ni ćut.

6

A kad joj je ćer tija udat da bi opet doša do love, mater ga je izbacila iz kuće. A on je undak tu kuću proda. I undak je oženija jednu tamo našu žensku i iša je živit u nje i s njon je dobija ćer, i bila je to dobra ženska, ali nije mogla bidna izdržat s njin, uvik je plakala pa je pobigla iz svoje kuće i iz sela i zatrla je sve tragove da je ne nađe. I ostavila je ćer, zamisli, sve da ga se riši.

Ne zna se di je, misli se da radi u Njemaćkoj. E, a ondak, kada je privarija sestru i kada mu je žena utekla, ondak se dogodilo ćudo. I to priko noći. Niko u selu nije moga razumit šta se to u njemu prominilo, kažem ti priko noći. Oću ti reć posta je cili drukćiji, cili je posta tih i ponizan, Bože mi prosti, ka da je fratar. Ništa više od onega da se pravi važan, da je ohol, da vriđa, ništa, ništa. Nego brte moj, sav se izokrenija. Sve u fino. Sve u lipo. Koga ne zna reka bi mili i dragi mladić. Zavodi, brte, svih i svakoga. I zadnjih godina još prije nego šta je otiša u Zagreb, on uvik i sa svima ljubazan i umiljat sav ka pošten i dobrostiv da se zapanjš. Ka da je Inglez, Bože mi prosti. Ne moš razumit, ako ga prije nisi poznava, ako ne znaš šta je učinija sestri i ženi, šta je ćinija po selu, koga je sve i kako privarija, ne moš razumit. Samo je sviman obećava da će eto na sutra vratit sve dugove. A nije vraća. Ništa nije vratija. I ondak je mora napustit selo, otiša je u Zagreb. Eto, i šta oćeš još da ti kažem?

Šutim.

Pokušavam spajat.

Teško dišem.

— Ćekaj tuten sad, ćekaj na, donit ću ti ćašu vode, ma morala sam ti sve to kazat da znaš ženo Božja — zavapi Anđa i pođe po vodu.

*

Zovem Jakoga iz Sentvinćenta.

— Ne možeš vjerovati tamo nekoj Anđi. Ali ako je to hipotetićki i moguće, on će se već izvući, ne brini ti, znaš kako su danas umreženi ti kriminalci. Ušao

je on sigurno već u nešto drugo ili treće. Svi su oni ovisni jedni o drugima. Nemoj zato ni slučajno ništa govoriti Gali. To ionako nisu naša posla. U to se nećemo petljati — kaže Jaki posve mirno, nimalo iznenađen, kao da je oduvijek znao kako se upravo o tome radi.

— Ostavit ćeš kćer da živi s kriminalcem i da to ne zna?

— Kriminal je danas vrlo dvojbjen pojam.

— Za mene nije i nikada neće biti. Kriminalci moraju odgovarati, krivi su za svoja nedjela — urlam u telefon. Sve se tresu. Jaki se nasmije:

— Da, u tebe, u teatru. Ili na filmu.

— Znam da oduvijek misliš kako se bavim glupostima, ali to mi sada nije važno.

— Što hoćeš?

— U slučaju da se ne izvuče, što će biti s Galom? Hoću da mi na to odgovoriš. Je li joj bolje reći pa neka pođe u selo, neka sve provjeri i neka zna na čemu je ili je bolje sve prešutjeti, kako ti kažeš. Pa tu su i djeca, hej, ona plaha i pametna Jelena, i Ivana, i ona nesretna Vjetra.

— Ne. Mi se u to nećemo miješati. To su njihova posla.

— Anđa mi je rekla da je bio u škripcu već kada je zaprosio Galu.

Jaki se nasmije. Čujem gorčinu u njegovu glasu.

— Nije se, stara moja, Dobroslav oženio za našu Galu, on ti se oženio za naš stan u centru Zagreba i za tvoju kuću u Kamenici. I naravno, za naš status, za obitelj iz Zagreba, zato ti se tvoj »pametni i zgodni« zeta, zato ti se on oženio. Tako ti stoje stvari. On ti je muška sponzorša. To je danas u modi. Tako mi se činilo od našeg prvog susreta u onom tvom vrtu od »ruzmarina«, kada si nas uveseljavala i kitila se tim istim ruzmarinom — govori Jaki dugo, dulje nego ikada i govori tiho, posve ispod tona.

— Ne, nije tako. Ti si taj koji uvijek misli samo o ekonomskim efektima. Dobroslav je zaljubljen u Galu.

— A ti opet i uvijek o zaljubljenosti. Pa već u ono vrijeme kada nas je posjetio na otoku, tako je pomno razgledavao svaki kutak tvoje stare kuće. Nije ni znao što jede, pomno je zbrajao u sebi koliko bi taj ljetnikovac mogao danas vrijediti kada ga bude prodavao.

— I ti si to sve odmah vidio? I ništa mi nisi rekao?

— Rekla si da je Gala zaljubljena. I sâm sam to primijetio. I što sam ja onda mogao reći?

— Pa mogao si mi reći istinu, istina se uvijek može reći.

— Može, ali čemu bi pomogla. Sve bi postalo još deset puta teže.

— Upravo suprotno, stvar bi se razriješila.

— Ali Nuša, što sam ja tebi mogao reći kada si bila s tvojim Andrejem. I da sam ti rekao, što bi se promijenilo, što bi se dogodilo? Samo bi se sve još tri puta više zakompliciralo. Ovako je prošlo, s vremenom prođe.

— Znaš da s vremenom ništa ne prođe. To je samo još jedna glupa narodna uzrečica. Ništa vrijeme ne liječi. Samo još više komplicira. Ni ovo ne može proći.

— Možda ne može, možda može. Pusti me sada, molim te, umoran sam, idem spavati. Nemoj me noćas više zvati. Sutra imam važan posao.

*

Zovem Vala kasno u noći.

I plačem i ridam u slušalicu.

Val:

— ... plačite Nuša, samo plačite. Slušat ću vas, pomno i dugo. Slušat ću vas. Ne morate mi ništa reći, ne morate mi reći zašto plačete.

*

8

Monologiziram u zoru u Sentvinčentu.

Dobroslav je varalica.

Ajajaj.

U početku je Gala živjela u ljubavi, u ozračju božanskog. Kao ja ona tri ljeta s Andrejem. Činilo joj se da je kraljica svijeta. Dobroslav je pokazivao ono najbolje od sebe.

Fascinirao je pričama, izmišljenim zgodama iz njegova života. Pri tome joj je svake srijede poklanjao veliki buket bijelih ljiljana koji su cijeli tjedan odisali svježinom na njezinom toaletnom stoliću. Uvijek srijedom, zato što je to bio dan kada su se upoznali.

Mrzim srijedu.

Dobroslav je majstor romantičnih izmišljotina. Gala nije primijetila kada se i kako uvukla u tamnu šumu njegovih tajni i laži. Ona to ne zna ni danas. I sama sam, prvi put, tek nakon sedam godina, upala u te zle slutnje. Prvi put kada sam primijetila kako moja kćerka u trenucima gubi ravnotežu. Ako on posve nježno, u svom stilu, pokazuje kako nije zadovoljan gulašem koji je netom skuhala ili kada se namršti zbog cipela što ih je sebi kupila u Cavallija. Vidjela sam, jooooj, sjećam se, da, vidjela sam kako joj kap znoja izbija na čelu i kako gubi korak. Rekla je da joj se vrti pred očima i da mora sjesti. Samo zbog njezine očajničke potrebe da je Dobroslav zadovoljan sa svime, ali sa svime što ona učini. Gala želi da je on voli i da joj se i dalje divi i to onakvoj kakva je ona jednom bila. A sada je već krhka i slaba, slabašna i drhtava. Pasivna u svemu. Iscrpljena. A on je upravo to samo i želio. Oko toga je razvijao cijelu strategiju.

Svojom super inteligencijom proniknuo je i prije početka njihove veze kako mora osvojiti ženu tako da ona prestane poštivati samu sebe, da poštuje samo njega i sve, ali sve što je on. Morao je neprimjetno i dugo raditi na njezinoj

disfunkciji. Samo takva osoba postat će ovisnica o njemu. To mu je trebalo. To i ništa više.

... *osmjehivao se i bio je hulja ...*

Gala je zaljubljena u Dobroslava. Previše da bi mogla kontrolirati sebe ili bilo koju situaciju u njihovu životu. Postaje iz dana u dan sve više ovisna, fizički se iz dana u dan sve više iscrpljuje, osjeća umor, stalan, nesavladiv umor. »Mama, na smrt sam umorna«, kaže. Moja Gala, djevojka koja je podizala energiju svim otočanima ljeti u Kamenici na moru, koja je putovala sama posvuda po svijetu, koja je u vrijeme studija organizirala putovanja s grupom arhitekata i arhitektica i tri ljeta provela s njima u Londonu, u radionicama, moja Gala, *spiritus movens* druženja i razgovora i polemika i tuluma u našem stanu u Varšavskoj, i ljeti na otoku. Ta moja Gala sada je, kaže, na smrt umorna. Ne koristi tu ni san, ni ležanje, ni odmor, ništa više ne koristi.

Ona se sada začas razbjesni zbog bezbrojnih svakodnevnih sitnica što su dio svačijeg redovnog obiteljskog života. Pojačava se taj bijes u prisutnosti Dobroslava i njihove djece. Upravo na tome, na tome njezinom gubitku kontrole, Dobroslav marljivo i uporno radi. Upravo na tome Gala se sve više gubi.

— Što tražiš?

— Naočale.

— Ostavila si ih na fotelji.

— Nisam, ostavila sam ih na radnom stolu.

Bile su na radnom stolu. Dobroslav ih je sekundu prije stavio na fotelju. Slučajno sam to vidjela. Nisam tome pridavala baš nikakvu pažnju. Mislila sam, šali se, zabavlja. A on je radio na progresivnom rastu Galine konfuznosti. Zbog te konfuznosti njezino nezadovoljstvo sa samom sobom iz dana u dan sve više raste. A onda i prema svima oko sebe. Osobito prema meni.

Ništa nisam shvaćala. Ništa nisam primjećivala. Ništa spajala. Nisam go-dinama. Koja sam ja glupača.

Ajajajajajaj.

Bila sam zaokupljena svojim ulogama.

Spajam li danas? Uspijevam li povezati sve te kockice?

Dešifrirati njegove metode?

Ako i uspijevam, nije li kasno?

Kasno?

Ili prekasno?

Dobroslav šarmantno izigrava i znalčki zavodi. On uživa samo ukoliko vara, samo kada je ono što jedino jest. Varalica.

S koliko je umijeća udaljjavao mene i Jakoga od naše kćeri, od unučica, od kuće. Gali je zabranjivao druženje s prijateljicama. Ali ne izravno, ništa i nikada izravno.

Samo ih je tu i tamo ismijavao pred Galom i djecom. Izrugivao se njihovu izgledu, njihovim malograđanskim navikama.

Gala se sve više i više osjećala usamljenom. Za nju sve više i više postoji samo on.

— Mog Dobroslava izluđuje kada se čini da ja osvajam društvo, svojim ponašanjem ili još gore, nekim svojim znanjem iz arhitekture. Sinoć je bilo tako ugodno kod Mate, mama, pozvao je veliko društvo, ja sam pričala o kućicama koje gradimo po Istri, kada je Dobroslav vrlo toplo i razložito izjavio kako naša prijateljica Almira, žena koja čuva djecu, nije dovoljno povjerljiva i kako istoga trenutka moramo kući. I otišli smo, mama, kada je bilo najljepše, i našli smo Almiru u zagrljaju s Jelenom i Vjetrom. Ivana je već spavala dubokim snom, držala je ručice iznad glavice. Almira je odana, rekla sam mu još kod Mate. Nije vjerovao. Jesam li ja pošandrcala?

Čula sam onomad kada se gore u biblioteci Dobroslav razmetao pred svojim prijateljima:

— Žene nemaju mozga, njihov je mozak već po samoj dimenziji manji od muškog. Dečki, nemojte to nikada zaboraviti.

Ali u nazočnosti Jakoga i mene, on je bio doslovce fasciniran Galinom inteligencijom i njezinim znanjem. U nazočnosti bilo kojega gosta on je strpljivo i virtuozno pekao i prevrtao palačinke u zraku kako bi pokazao svoju brigu, uveseljavanje djece, uzoritost oca. Znao je on dobro kako sve to može jednom biti unosno i kako se jedino preko očinstva može domoći vlasništva sveukupnoga Galina nasljedstva. Bila je to jedina njegova misao i jedini cilj.

Dobroslav je varalica.

Kada me prije tri tjedna posjetio na Britancu, jer sam mu morala učiniti neku sitnu uslugu preko mojih poznanstava na filmu, zapitao me sav zabrinut, zapitao me ponovno, još jednom, posve tiho, promišljeno, ispod tona, zapitao me opet, ozbiljno:

— Zna li, majko, zašto mene pojedinci drže bahatim, a ja sam, kao što vi znate, ja sam skroman i jednostavan čovjek? Zašto, majko?

Sjedi pokraj mene, gleda me u oči i tako govori. Blag je, umiljat. A ja opet ne razumijem zašto on to govori, ne razumijem da mu trenutno trebam samo radi te veze na filmu kako bi došao do zarade. Zato je došao do mene, zato sjedi u mom stanciću na Britancu. Inače, nikada ne dolazi. Nikada mi nije donio čašu vode, a kamoli bocu *martinija dray*. Zna da to pijem, ali nije, nije mu to palo na pamet.

Ali tada je došao i donio mi to piće, a meni je to laskalo i bilo mi je ugodno. Moj zet.

On laska u tihim tonovima, *quasi una fantasia*.

Dva dana nakon toga Gala je dobila upalu pluća, gušila se. Hitna ju je odvela u bolnicu. Krenuli smo Jaki i ja odmah za njima u bolnicu. Prva sam tiho otvorila vrata bolničke sobe da se ona ne bi probudila ako je kojim slučajem

uspjela zaspati. Vidjela sam u tom trenutku, vidjela sam, dobro se sjećam, Dobroslavovo lice.

Izraz toga lica odavao je gnjavažu. Gnjavilo ga je, nepojmljivo ga je gnjavilo što tu mora sjediti. Imao je hladan, ironičan i odsutan pogled. Gadilo mu se izmučeno tijelo njegove žene, gadili su mu se njezino bljedilo, njezini tamnocrni podočnjaci, njezino lovljenje zraka.

Ali čim sam ja ušla u sobu, a za mnom Jaki, njegovo se lice u hipu preobrazilo. Izražavalo je silnu blagost, suosjećanje, brigu, bol. Zagrlio me.

— Što nam se ovo zbiva, majko — rekao je sustežući suze u grlu.

— Gušim se mama, gušim se od svih vas... — stenjala je Gala.

Na donjoj debljoj usnici moga zeta procurila je kap sline. Slina užitka. Dobroslav je uživao.

Gala je stenjala.

Kada smo zajedno izlazili iz njezine sobe, pričao je Jakome kako mu je otac želio dati ime Bogoslav pa je njegova mater, zločesta žena koja ga nije voljela, to ime promijenila u Dobroslav. Baš kako je pričala Anđa.

— Ali svejedno — dodao je Dobroslav — dok sam bio u majčinoj utrobi, u mojem je imenu bio već upisan Bog. Ništa ne brinite oče, ja ću pomoći Gali.

Jaki se nasmijao. Gorko u svom stilu. Kasnije mi je rekao:

— On sebe u zrcalu vidi kao Boga, kao perfektno biće, čovjeka bez greške. On je nepogrešiv, svemoćan, nikada kriv. Kriv je uvijek netko drugi. On je ratnik egocentrizma, čuvar pozicije *leadershipa*.

Bilo je to prvi put da je Jaki nešto slično izgovorio. I dodao:

— Ali svoju moć on ne dokazuje tako da se javno nameće ili da je propovijeda. Naprotiv, izigrava nesretnika i žrtvu. I upravo time udvostručuje povoljnost svoje pozicije. Dok se Gala guši. Eto, to ti je tvoj ljubljeni zet.

Povjerovala sam nekako svome mužu u vezi moga zeta tada prvi put. Povezala sam kako je u te svrhe koristio i svoju šepavost. Zato se nije želio operirati, kako je ono Vjetra davno pričala u Kamenici. Šepavost izaziva sažaljenje i donosi korist. Omogućuje mu da jače istakne kako je tobože slab i nemoćan. To izvodi savršeno, bolje od bilo kojeg glumca kojeg poznajem. Čovjeku se doista smiluje, a ženama osobito. Tim više što u svakom trenutku dodatno naglašava svoju spremnost da svima pomogne, da čuje brige drugoga, da pokaže koliko je on tobože, empatičan. On naime pomaže svima i u svemu.

Romantični junak *par excellence*, nema što.

Bože moj, kako ništa nisam povezivala.

Rekla sam tada Jakome:

— Bojim se da je Dobroslav Narcis. Igram trenutno Jeku u jednoj dječjoj predstavi. Narcis ne zna što je to autokritičnost. Ne podnosi bilo kakvu kritičku primjedbu na svoj račun. On samoga sebe ne vidi, ne gleda. On sebe gleda samo u zrcalu. A tamo ne vidi svoj stvarni lik, već svoju sliku o sebi, svoju vir-

tualnu figuru. Toj nepostojećoj figuri on se beskonačno divi, u njoj uživa, njoj ispunjava svaku i najmanju želju.

Jaki se iznenadio:

— Trebala ti je uloga Jeke pa da shvatiš. Trebao ti je dugi niz godina da to prokužiš. A još uvijek ga nekako braniš...

Da, i tada sam ga nekako branila.

Ali ja ne smijem govoriti protiv moga zeta. Ja sam punica. Bilo bi to arhetipsko ponavljanje.

Bilo bi banalno, kako je ono rekao moj najdraži glumac, Danac Mikklesen. Bilo bi, naravno da bi bilo, ali nije li ovo prešućivanje, nije li traženje izlika i opravdanja, nije li to još gore?

Nije li to laž?

Licemjerje? Govorim iz iskustva, doživljaja, muke. Govorim nakon dugo, dugo vremena u četiri zida ove sobe u Sentvinčentu, ovdje gdje me nitko ne može čuti.

12

I kada kažem da je Dobroslav zločest ne mislim kako je on zlonamjeran i okrutan despot. Ne mislim to, iako je i to donekle istina. Kada za Dobroslava kažem da je zločest, mislim kako je u sebi zanijekao sve što je u njemu možda i dobro. On stvarno ne trpi nikoga, a prikazuje se kao da je svima prijatelj. Sa svima je umilan, nježan, spreman na uslugu. A sve drži na udaljenosti od sebe, na odstojanju, zapravo svakoga prezire.

Osim ako mu tog trenutka treba.

Taj inteligentni prevarant, gladan časti i novca, odražava do daske sve naše primitivne rekvizite. On bi dušu dao za ministarski kabinet u desnici. A u društvima glumi ljevičara. Bilo bi bolje, uh, koliko bi bilo bolje, i za njega i za sve nas, da je onog ljeta kada je posjetio Kamenicu otišao na obližnji otok gdje je dvorac gospođe Željane Markez. Trebao se odmah učlaniti u njezinu stranku. Imao bi novaca preko glave i sve bi štimalo. Kako se dva tako srodna bića uopće u životu smiju mimoići? Kakva je to Božja nepravda? Istina, javno se uvijek izjašnjavao protiv njezinih stajališta. Ali kako je kod njega sve obrnuto izvana, od onoga iznutra, to znači da je Dobroslav doslovce zaljubljen u Željanu. On je obožava.

Uostalom, sva su njegova djela doslovce u duhu s tim gromoglasnim naslovom njezina pokreta: »Za obitelj — spreman, spremna«. Djeca moraju biti zajedno, sva djeca, kako bi najstarija hranila mlađe, sva djeca zajedno. Uh, kako to gordo zvuči! Poletjet će u svemir kao širokokrili orao. Valja naime zlorabiti, upotrijebiti, iskoristiti djecu, ženu, starce i govoriti — za obitelj srce, bubreg, dušu, dušu ponajviše. Valja tjerati žene da rađaju kada to ne žele i ne mogu i nemaju od čega živjeti, valja tjerati muževe i supruge da žive zajedno kada ih vezuje još samo i isključivo mržnja, valja goniti djecu da se dive svim kućnim i oltarskim Bogovima i kada im se od njih povraća. Pri tome svi zajedno moraju govoriti kako je život lijep i prepun smisla. E, kada bismo imali jednog redete-

lja kao što je Roberto Benigni, kada bismo imali autora filma *Život je lijep*, kakav bi film on snimio o neostvarenoj ljubavi naše Željane i našega Dobroslava.

*

Ne spavam, ne pijem.

Ne spavam, ne pijem. Pijem samo tablete. Teturam na setu.

*

— Bok, Val. Imam sve termine snimanja ovdje u Sentvinčentu pa ti mogu dogovoriti neki posao, na rekviziti, recimo. Što radiš sutra?

Val:

— Sutra? Čudne li riječi.

Nuša:

— Nemoj mudrovati. Pitam te konkretno.

Val:

— Odgovaram konkretno.

Nuša:

— Ima pravo Slavoj Žižek kad kaže kako ste vi generacija nesnošljive lakoće ne-bivanja. Uživaj, dovraga, uživaj u tome svom ne-bivanju.

Val:

— Ma samo padate na moderne fore. Žižek je fora, i to je sve. Uveseljava svijet svojim tikovima i dosjetkama. Večeras ne plačete. Samo vam je glas toliko iznerviran da je to nesnošljivo. Doslovce nesnošljivo. Dobro, ne morate mi ni sada reći što vam se dogodilo, ali popijte odmah nekoliko onih vaših martinija. Morate se smiriti.

Nuša:

— A ti? Što radiš ti? Imaš 25 godina, nemaš posla, ne zarađuješ, što je najgore ne pišeš, a mogao bi, ne da ti se, ništa ti se ne da, ništa za tebe nema smisla i gdje si ti sada uopće?

Val:

— Gdje bih bio? U životu. Pa nema tog lijeka na svijetu koji životu može podariti smisao.

Nuša:

— Ali se može svako jutro kada se probudiš taj smisao iznova izmisliti. I može se boriti za njega cijeli dan. Pa onda kada padne suton shvatiš kako smisao nije imao smisla, kako se ništa nije promijenilo, ali ipak, dan je prošao ... sutra se opet probudiš i opet imaš ideju kako nešto možeš učiniti i kako će to imati smisla ...

Val:

— Mene svakog jutra probudi barem jedna gadost i tri gluposti.



Nuša:
— Uvijek hoćeš biti pametan i racionalan. Ma frigaj se... Ne mogu s tobom ni razgovarati...

Val:
— Opet se varate. Nisam pametan. Samo njeđujem razum kako bih mogao čuvati dušu. A vi se sada morate smiriti. Ne znam zašto, ali previše ste izvan sebe. Nuša. Naravno da ću preuzeti posao rekvizitera. Od nečega moram živjeti.

*

Kada sam se nakon desetak dana vratila iz Sentvinčenta, upala sam u atelje Jakoga. Iznenadio se:

14

- Nuša, ti u ovo doba?
- Je li još uvijek misliš da šutimo pred Galom?
- Da. Sada sam, štoviše, u to uvjeren.
- Zašto?
- Provjerio sam. Anđa ti je rekla istinu.

Znala sam da laže. Nikada on ništa nije provjeravao. Nema ni volje ni živaca za to.

Jednostavno, složio je kockice i shvatio je. Anđa ima pravo. To je ta njegova inteligencija.

— I sada te molim — nastavio je — jedini put da te nešto molim u životu, izdrži sve u miru i prešuti. Jedan put, prešuti. Ne drami. Znaš i sama da uvijek sve zajebeš u životu.

— Dobro, šutjet ću — kažem sva izvan sebe.



Antun Vujić

Razlom, kreativno pisanje itd.

Kreativno pisanje

15

Negdje po sredini moga životnog puta, eto, i ja sam se našao u nekoj slijepoj ulici jer je pravi put, ta *diritta via*, bio izgubljen. Mislio sam da je u takvoj situaciji najbolje sjesti i nešto pisati. Samo ne memoare! Uostalom pitanje je da li sam ih uopće imao. Ogorčenja je bilo dosta. Ali memoara? Od čega, od ogorčenja?

Prema memoarima sam i inače vrlo rezerviran. To čak i obrazlažem na nekom drugom mjestu, iako tamo pomalo i kapituliram (»svi pišu memoare«). Ovdje tek da kažem: memoari, puni su laži, možda i nehوتيčnih; kronologija je nepouzdana, posljedice često postaju uzroci. Iskustvo nije elementarna čestica (ako i toga uopće ima), dekorirano je u najmanju ruku poželjnim netočnostima. To mi se tada, kada sam prvi put pokušao pisati, nikako nije sviđalo. U onoj slijepoj ulici sam se i našao jer sam pokušao govoriti neku drugu istinu, neku dobronamjernu, svakako nepraktičnu, ipak istinitiju od onih podobnih istina koje su se tražile — od vlasti, zatim od medija, na kraju i od susjeda, pa i prijatelja. Nije bilo vrijeme za tu moju istinu, a ja sam u nju vjerovao. Istina, ta prva pratilja smrti, zamiranja, umiranja, ubojstava i pogotovo samoubojstva, patetika prevarenih. Sad sam malo popustio, ali tada sam bio pun balasta romantičnog odgoja. Bio sam prilično pogođen obujmom tih ultimativnih odluka savjesti — *da* ili *ne*! Međutim, život se migoljio. Nije mi se umiralo, čak ni emocionalno, pa sam ipak počeo pisati.

Kako dakle pisati Istinu a da se ne polazi od toga varljivog, da ne kažem oportunog iskustva? Ispada da je sve neko sjećanje, tijesto koje se mijesi prema obliku posude u kojoj će se peći. Trebao sam naći novi put. Pokušao sam poći od iskustva koje sam imao i toga novog iskustva, donekle mizantropskog, što sam ga upravo bio stekao. Imao sam dakle staro, i to novo iskustvo, te skepsu

o vrijednosti iskustva uopće. U praksi na primjer, imao sam neku imaginaciju disidenta po kojoj, ruku na srce, nisam mogao točno ustvrditi jesam li bio disident ili samo odgurnut i malo pogreben — nedovoljno za medalju časti, ali dovoljno za invaliditet savjesti. Također, ako sam i bio disident, da li sam to bio jer sam to sam izabrao, ili sam na to bio prisiljen. To su inače dvije dosta različite stvari. Teško je naći baš u svakoj prilici, prema vlastitom opsegu, svoj neprebrojiv korijen od *pi*, a pogotovo od *psi*. Ipak, ako već od nečega treba poći, podimo od najgoreg.

Ako lažeš i samoga sebe već od početka pisanja, literatura navodno može transponirati to tvoje pojedinačno iskustvo do univerzalnog, pri čemu prva laž više nije toliko važna, jer je univerzalna istina važnija od pojedinačnih laži od kojih je sazdana. Doduše, ne znam kako bi to konačan učinak, ili ukupan utisak, bio valjan ako je sazdan od nevaljelih pretpostavki, ali to se često pozitivno navodi, pogotovo kod opisa važnosti književnih djela. Zato je Platon izbacio književnost iz svoje *Države* — jer laže — kako je mislio taj prvak apsolutizma misli. Međutim, možda je to, ta književna laž, neka konvencija za koju još nisam bio doznao, tada. Možda se ne mora stalno sve dovoditi u pitanje, barem ne u literaturi. Nije valjda literatura neka logika, s kojom također ni mnogi logičari nisu baš zadovoljni pa su se i tu mijenjali razni smjerovi. Svidjeli su mi se osobito »intuicionisti«; po njima, ako je $A — B$, a $B — C$, ne znači da je C ujedno i A . Sumnjičavi su i prema takvim istinama. Mislim da imaju pravo. Daleko je A od C , tu je sigurno moralo u međuvremenu doći do neke muljaže. Kako inače objasniti književni postupak, osim neizvjesnim putem od A preko B do C .

Tada su me brinule te, po svemu sudeći, ako je riječ o pisanju, uglavnom moralno diletantske dileme. Pomislio sam da bih se možda, izbjegavajući Budhu, Sokrata, Krista i druge velike paćenike Istine, mogao osloniti na prokušane pisce. Zapravo, jednostavnije je pisati čak i vlastitu istinu preko istina drugih. Tako se istine mogu i umnažati. Ti velikani pišu bolje, pogađaju te dublje, cijeli život su pisali, a ne tek kad su ih na to prisilili jer im nisu dali raditi nešto drugo. Osim toga, oni su već dobili potvrdu za svoje manje ili veće obmane. Neki su doživjeli da postanu laureati. Takvi su mi bili osobno nedostupni iako sam s nekima od njih bio mlađi suvremenik, čak i nobelovcima, barem na lokalnoj razini. Međutim, osobno poznam neke druge pisce. Imam nekoliko prijatelja koji su studirali književnost, pa pišu, dobro pišu, a nešto zarađuju i na tečajevima kreativnog pisanja. Pokušao sam, prije nego što počnem pisati, poći na koji od tih njihovih tečajeva. Ali nisu me htjeli. Gotovo jednodušno su me odbili:

— Tko bi tebe ičem podučio. Ionako misliš da sve znaš (što apsolutno nije točno). Najbolje ti je da pišeš onako kako govoriš kad malo cugneš. Tu si dobar. Ali, pazi, ne kad puno cugneš. Tad si dosadan.

Nisu mi baš ostavili puno prostora, ti moji pismeniji prijatelji. Kako pisati onako »kako govoriš kad malo cugneš«? Najprije sam mislio da trebam malo

cognuti i kad pišem. Ali nije išlo. Pisao sam gluposti — pa sam još malo cagnuo — a onda sam vidio da pišem još veće gluposti.

Kad pišeš uopće ne smiješ piti. Ustanovio sam da je pisanje mnogo teža disciplina nego što sam mislio. Ali ima smisla. Barem ne piješ — dok pišeš. Ono što opija, to je samo pisanje. Ali i to je neko dvojbena stanje tijela i duše — moraš paziti na dušu. Ta nemilice izbija, isparava se iz tijela s čijim ponašanjem nije zadovoljna, pušta omamljujuće pare pa te zanosi kao da si supijan. Dakle, ipak si se opio, samo na drugi način. Trudiš se, a opet teturaš. Žena te posve opravdano gleda s nepovjerenjem.

— A sad si još počeo i pisati — kaže.

Razlom

U hrvatskom jeziku ne postoji riječ *razlom*, barem ne ovakva na koju mislim, iako bi takva riječ bila filološki posve korektna. Ono što ostaje poslije lomljenja ili razlamanja, to je valjda — *raz-lom*. Postoje doduše riječi kao što su *razlomak*, *rascjep*, *procjep*. Ali, to nije isto. Ako razlomimo ili rascijepimo štap na dva dijela i zagledamo se između toga, nema tu ni nekog procjepa ni rascjepa, a opet moralo bi nešto biti — jer, čin lomljenja se dogodio; moralo bi od toga nešto i ostati. I lomljenje ima neku svoju *ideju*, svoj *bitak*. To bi mogao biti taj *razlom*.

Razlom je slabije vidljiv, ali mnogo važniji od procjepa i rascjepa, iako se dakle ne pojavljuje u jezičnoj stvarnosti, toj *kući bitka*. Zapravo je *razlom* neka vrsta *razloga* koji utemeljuje mogućnosti *rascjepa* i *procjepa*; on je njihova bit, jer bez mogućnosti *razloma* ne bi bilo ni rascjepa ni procjepa. A budući da je i sam čovjek (*Da-sein*, *Existenz*) zapravo sav u procjepima i rascjepima, *razlom* je zapravo skriveni smisao njegova bitka — *Ništa* koje kao *Razlom* postaje *Bitak...*, ili barem *Tu-Bitak*.

Takva razmišljanja, osobito trijade kao što su *Sein-Nichts-Werden*, pa onda *Noch-Nicht-Sein*, ili ono *L'etre* koje je i *Le néant*, plus *La liberté...*, i ti veliki mislioci, Hegel, Heidegger, Bloch, pogotovo taj Jean-Paul, *l'enfer; c'est les autres*, taj pakao u drugima, pa onda i ta teška pitanja zašto uopće postoje *bića* umjesto *Ništa...* eto, to je mene jedno vrijeme jako brinulo i rastuživalo.

Golub hoće golubica neče

To ti mene v mojem srcu peče

O tome se svojedobno i mnogo pisalo u jednom časopisu, koji se (među nama rečeno) trebao nazivati *Razlom*, iako se nazivao malo drugačije. Dok se o tome pisalo i raspravljalo, mnogo se pilo. Časopis se bavio *bitkovnošću bitka*, ili *nebitkovnošću nebitka*, više baš točno ne znam. Bog me spasio na način koji je manje poznat a velika je blagodat — darom zaboravnosti. Međutim, tada, u tim razlomljenim vremenima, zaokupljenost takvim presudnim pitanjima, vrlo teško se mogla obnašati u trijeznom stanju. Zbog toga je časopis, onako

izgužvan, ispadao iz džepova studentskih kaputa na tramvajskim stanicama, mogao se naći i neotvoren u studentskoj menzi, ili odbačen kao omot porcije pomfrita, ostavljen na pultu garderobe jednog opskurnog teatra... Da, i tu se važno malo zadržati. I taj je teatar bio sukladan samom *Razlomu*; nije imao neko određeno ime nego se nazivao »Itđ«. Naime, predstave su ponekad djelovale naznačeno, ali otkazano..., čak kad su bile i izvođene, u tim se predstavama često mislilo na neke druge predstave, interteatralno — *itđ*... A ni časopis često nije bio napisan, nego se najavljivao u sljedećim dvobrojima, a dvobroji u trobrojima..., dakle također — *itđ*. Tako su propadale generacije, sve dok u svom propadanju u jednom trenutku nisu zasjele na sam intelektualni vrh zemlje. Od toga još uvijek snosimo posljedice.

Kod mene se sačuvao jedan krnji primjerak časopisa *Razlom*, nešto o piscima (uglavnom o jednom), te još ponešto, *itđ*.

18

Pisac

Učinilo mu se da je napisao do sada najbolju priču. Bila je veoma kratka. Samo pet rečenica. Ponovno je pročitao. Posljednja rečenica, dvosmislena i uzbudljiva, bila je poanta. Ali, do poante bi čitatelj morao doći sam. Tada bi priča bila jača. Mora se imati povjerenje u čitatelja. Tako izbriše posljednju rečenicu. Sad je bilo bolje. Ali sada mu se učinilo da prva rečenica više nije potrebna jer je bila vezana uz posljednju, pa i nju izbaci. Druga, treća i četvrta rečenica govorele su sve. Uzrujao se. Danas više ne smije to čitati. Ipak, već je naslućivao što će još trebati učiniti. Sutra izbaci i prvu i treću od preostalih rečenica. Ona srednja bila je dovoljna. Tada zadrhti. Vidio je ako i nju izbaci, da će ono što ostane ispod nje biti još potpunije. Izbriše i tu posljednju rečenicu i zagleda se u to ispod. Ostao je trag posljednje rečenice–nerečenice, riječi–neriječi. Izražavala je istinu Svemira. Klikne na 'Spremi kao'. Ali kao što? Valjda kao *Razlom!* Eto što je Razlom — nema ga ni u digitalnom obliku, a opet, tu je negdje bio.

Drugi pisac

Jedan drugi pisac napiše neku drugu priču i učini mu se da je to najbolja priča koju je ikad napisao. Sutradan je ponovno pročitao. I dalje mu se činila odličnom. Znao je da je mora ostaviti neko vrijeme i tek onda ponovno pročitati, kritički. Do sada je tako redovito popravljao ono što je ranije napisao. Priče su morale proći provjeru ne samo pisca, nego i čitatelja, a za to je bilo potrebno da se u njemu samom čitatelj odvoji od pisca. Tako učini i sada. Za mjesec dana ponovno pročitao priču kao da je tuđa. Stvarno, bila je odlična. Nije se imalo što izmijeniti. Zatim shvati da se prestao razvijati. Uzme priču, podere je i baci u koš. Više nikad neće pisati, pomisli razočarano.



Još neki pisci

Kako sam već isticao, nisam dovoljno književno obrazovan. Znam da je jedan pisac napisao drugi dio *Don Quijotea* prije samog Cervantesa i tiskao ga, pa je to bila jedna od prvih velikih (novijih) književnih afera; dakako, oko 2000 godina poslije *Ilijade*, koju su krivotvorili još Pizistratovi atenski redaktori i sami sebe ubacili u Trojanski rat. I oko Vergilijeve *Eneide* bilo je dosta zabuna, što me šokiralo, ali o tome pišem na drugom mjestu. Znam i da je jedan pisac želio napisati *Don Quijotea* posve identičnog onom Cervantesovu. O tome se dosta govorilo — u smislu odnosa tautologije i minimalizma. Također, netko je navodno napisao i roman u kojemu je glavni lik Sancho Panza, a Don Quijote sporedni. I o tome se dosta govorilo. Vjerojatno je tako nešto napisano, ali možda nije zapaženo. A možda su neka od izdanja tog drugog romana zapravo istovjetna izdanjima onog prvog romana. Knjigu o Sanchu Panzi teško je razlučiti između mnoštva identičnih knjiga o don Quijoteu, a što se same ove priče tiče, srećom, mnogo bolje priče mogu se naći kod Borgesa.

Jedan je Borges, iako se u jednoj priči podijelio na dvojicu. Onaj drugi je prvome spočitavao naviku da «krivotvori i preuveličava». Kad je taj drugi u jednom tekstu to i razradio, više se nije znalo kome to od njih dvojice pripada, pa je jedan od njih odlučio napisati nešto treće. I napisao je. Ali opet — tko?

19

Ogledala

Zna se da ogledala lažu — posebno kod Borgesa. Umnažaju stvarnost. Ali možda ne lažu u svemu. Ma koliko u njih zurio, ipak, uglavnom, ja vidim samo sebe. Do sada, najviše što sam od nečega drugog uspio vidjeti, bilo je samo to gledanje.

Neki radikalniji pisci i to opovrgavaju. Po njima, korak dalje prema i preko Borgesa nije u tome da se vidi gledanje, nego u tome da se ni ono ne vidi. Ali, ja mislim da je to previše, taj strog odnos prema ogledalima, ne samo za čitatelje, nego i za pisce, pa i za vizionare.

Spomenik piscu

Znate li taj spomenik u Puli? Odmah tamo, uz Zlatna vrata. Joyce sjedi za stolom ispred kafića, na terasi. Turisti se čude: — Odakle Joyce baš tu, u Puli?

Dakle, sjednem s Joyceom za isti stol. Turisti nas fotografiraju. Sklanjam čaše koje smo popili, da se ne vide.

— Što, čujem da ti se Pula ne sviđa? — pitam Joycea. — Kaniš otići?

— Naravno. Nemaju ni zahoda. Pod krevetom moram držati kahlicu.

— Pa zahoda nije bilo ni u onoj tvojoj kuli u Dublinu.



- Buck Malligan je bio protuha. Pišao je kroz prozor.
- Ali ovdje ti je barem more plavo — nije kao ono tamo — *balavozeleno*.
- To mi baš fali. *Balavozeleno*. Idem u Zürich.

Znao sam kamo ide. Ide u onu drugu birtiju, onu u Zürichu. I tamo sam jednom bio, ali tamo mu nisu digli nikakav spomenik. Doduše, šank su prenijeli iz Dublina, ali puno poslije Joycea, a lokal su ipak nazvali po njemu. Samog Joycea dakle tamo nije bilo, pa nisam ništa ozbiljno ni popio. Tek jedno pivo, *O'Hara*, imena radi.

Poučno i odgojno u književnosti

Gotovo da je skaredno sa stajališta suvremene estetike smatrati da književnost ima neku obrazovnu ili odgojnu funkciju; ona je, kao i umjetnost uopće — *per se*. Književnost, a osobito kazalište, smiju biti »izazov društvu«, čak i njegova destrukcija, osobito smiju biti dekompozicija sebe samih pa tako (navodno) i društva (koje obavezno mora biti mrsko). Ali da bi književnost trebala služiti »popravljanju društva«, edukaciji, obrazovanju čovjeka, to se već smatra zaostalim gledanjem. Jest da je svojedobno jedan veliki pisac napisao knjigu *Emil, ili o odgoju*, a jedan drugi *Candide, ili o optimizmu*, ali su na koncu otišli okopavati svoj vrt, pomalo rezignirano, barem jedan od njih, mislim potonji. Ali, možda i oba, s obzirom na gorku sudbinu prosvjetiteljstva. A što se tek dogodilo s velikom književnom kritikom u Rusiji, pisanom sa stajališta popravljanja prilika u toj velikoj zemlji? To se tamo inače često događalo. Golema literatura, a čitanost mala. Eto, znamenito kritičko i poučno djelo *Putovanje od Peterburga u Moskvu* A. N. Radiščeva poznaju još samo književni kritičari, i to uglavnom slavisti–rusisti. Međutim, malu knjižicu, također putopis ali na kraćoj relaciji i pomalo parodijski, *Moskva–Petuški* Venedikta Jerofejeva, znaju svi, čitao sam je i ja, dapače i gledao u kazalištu. Ipak, i u njoj se nađe poneki poučni savjet, iako se njena zanimljivost, osim autorove izdržljivosti u alkoholizmu, tumači prvenstveno postmodernizmom. To inteligentno djelce neke podsjeća na onu klasičnu, Radiščevljevu veliku zabrinutu kritiku. Tako je i ta knjižica, usprkos alkoholizmu, ili baš zbog toga, prilično odgojna i obrazovna; upozorava na bolje od sebe. Međutim, i kod Jerofejeva se možeš educirati. Ima i nekih recepata, na primjer kako se u zatvorskim prilikama može spraviti od priručnog materijala, uzmimo stolarskog ljepila, jedan fantastičan koktel — *Poljubac tete Kleve* — po okusu nešto između *Martinija* i zagorjele paste za cipele.

Mislim da se književnost, čak i postmodernistička, teško može riješiti svog odgojnog i obrazovnog balasta. Jednom sam se tako, u posve suvremenoj diskusiji, poslužio spoznajama po meni najveće postmodernističke knjige svih vremena. Dakako, riječ je o *Don Quijoteu*. Tamo se, negdje na početku drugog sveska, vodi ozbiljna rasprava na temu — treba li svako selo imati veleučili-



šte? U raspravi u brijačnici, sudjeluju sam Don Quijote, lokalni brico, mjesni svećenik, jedan upravo završeni bakalaureat, a prisutan je i Sancho Panza. Rasprava raste gotovo do pitanja o smjeru *Bolonjskog procesa*. Javljaju se različita gledišta. Neki misle, ako nam već i sveučilišta postaju veleučilišta, da je onda možda bolje graditi *kurikulum* (»organizirani angažman procesa učenja i sadržaja, a s obzirom na određene svrhe i ciljeve, sa strukturiranim nizom željenih ishoda«), pretežno od sveučilišta prema veleučilištima; neki pak drže da se znanja mogu stjecati i razvijati i supsidijarno, od privatnih veleučilišta prema sveučilištima jer se na takvim veleučilištima razvijaju veoma korisna privatna znanja koja poslije dobro dođu kod zapošljavanja, jer su sukladna privatnim znanjima drugih koji su isto tako završili upravo takva veleučilišta pa se međusobno i poznaju, a puno više ni ne treba. Kako bilo, Don Quijote i onaj svježi »bakalar« su uglavnom za širenje mreže veleučilišta, ne protivi se baš ni župnik, ali ga brine pad moralnog stanja društva, osobito mladeži; brico je neodlučan, pa napokon pitaju i Sancha Panzu što on misli o tome. Razumije se, Sancho Panza ne želi da o tome nešto misli, ali može im reći što mu je o tome rekla njegova žena Teresa. Ona pak vrlo decidirano misli da svako selo ne mora imati veleučilište! Ako se dobro sjećam, čini mi se da se tu rasprava i prekida.

21

Četiristo godina poslije, i ja sam htio pitati svoju ženu za mišljenje o pitanjima sveučilišta i veleučilišta jer se upravo vodila ta ista rasprava. Ali moja žena je ozbiljna bibliotekarka, piše i stručne radove, čak i knjige, drži i predavanja. Tako je nisam pitao, nego sam se za svaki slučaj ipak radije držao Terese.

Pravda u književnosti, ili nitko i ništa u Frankfurtu

Bio sam na tom sajmu knjiga u Frankfurtu više puta, ali sam se već za prvi na kojem sam bio dobro pripremio. Uostalom, nakon desetak i više godina lokalnog zatucavanja, opet sam dobio pasoš, crveni, jugoslavenski. Nisam bio ponosan na taj pasoš kao nekad davno Majakovski na onaj svoj sovjetski, također crveni pasport, ponos sile koja se još nije bila počela trošiti, a imenovani je o njemu napisao i pjesmu. U pjesmi se Majakovski čudi »geografskim novostima« — novim državama, na primjer i Poljskoj. Eto ti pravde u književnosti, pomalo šovinističke. Ja sam, međutim, putovao u nekom drugom klasnom i političkom razredu, novih geografskih novosti još nije bilo, čak su i Njemačke još bile dvije. No, s ovim mojim novim pasošem, mogao sam mirno putovati na taj Veliki Frankfurt, golemi svjetski intelektualni i književni produkt, nusprodukt i falšprodukt.

U to doba, kući, pred spavanje, radi poticanja boljih snova, povremeno sam čitao Rabelaisa. Kod njega nikad nisi siguran da li bi svijet mogao ipak nekako preživjeti, ili su ga već tada pojele njegove vlastite nemani, što je možda zabri-



njavajuće, ali je i zabavno, baš duhovito. Pod konac svoje prve knjige, izvorno one o Pantagruelu, izdane 1532, Rabelais najavljuje i svoju drugu knjigu, onu o Gargantui. Sve je smješteno između dva Frankfurta. Poslije su neki izdavači, ti krojači pravde u književnosti, kako se to događa još od spomente Pizistratove redakcije homerskih spjevova, pomiješali redosljed knjiga, događaja i sudionika u događajima — ali to je druga tema, opet uglavnom politička. Iako se sam Gargantua, kako je bilo zamišljeno, rađao punih jedanaest mjeseci, to se čudovište ipak trebalo roditi do sljedećeg »Frankfurta«, što u najmanju ruku znači da je Rabelais brže pisao nego što se Gargantua rađao.

— Nastavak priče moći ćeš dobiti na idućem sajmu knjiga u Frankfurtu — obećao je Rabelais čitatelju Pantagruela. Nevjerojatno je da se već i on prilagođavao kalendaru toga strašnog i presudnog sajma na kojem u raznim boksovima izlažu najbolju i frišku robu svi svjetski izdavači — pa i naši. Doduše, na jednom drugom mjestu, već je Rabelais kritički nastrojen prema Sajmu pa kaže nekom sveznatici da naliči onima koji kad se vrate iz Frankfurta mudruju kao da su pozobali cijelo znanje svijeta.

22

Bilo je to pred gotovo pet stoljeća, taj Rabelaisov Frankfurt, ali ni sada nije puno drugačije. Iako su nogometni klubovi FSV i Eintracht osnovani relativno rano, to jest samo oko tri stoljeća poslije Rabelaisa, mislim da je više ljudi posjetilo taj sajam knjiga nego sve utakmice obaju klubova. Ali, tema je ovdje — pravda u književnosti — iako treba imati na umu i nogomet, jer i on ima svoju specifičnu pravdu.

Navečer, poslije toga mog prvog dana na Sajmu, sjeo sam s jednom novinarkom koju sam poznavao iz Zagreba u neku frankfurtsku pivnicu — ona je »pratila Sajam«. Spomenuo sam joj to s Rabelaisom i Frankfurtom, moje izvorno otkriće. Mislio sam da ću je impresionirati, za uvod u neke moguće daljnje planove. Ali ništa. Pravila se kao da je to i sama znala i stalno je pogledavala za susjedni stol. Za tim su stolom, naime, sjedili neki ugledni hrvatski izdavači — u odnosu na pisce, pravi vlasnici pravde u književnosti. Poslije im se nekako i ukrčala, napustivši me bez isprike, a ja sam platio i svoje i njeno te otišao vidjeti mogu li svoja otkrića plasirati negdje drugdje. Nema pravde u književnosti, još manje na sajmovima. Ima doduše nagrada, ali često su nepravedne. Svakako, ne dobivaš ih ti, ni kad se dobro pripremiš, ni prigodno, za samo jednu priliku. Tako sam mislio dok sam izlazio operušan iz te pivnice, jer još nisam bio dovoljno naučio.

Pod dojmom toga mog ranog književnog neuspjeha, to jest neznanja o moći književnosti na ciljanom planu, nisam mogao zbog depresije odmah ići u svoj daleki hotel u nepovijesnom predgrađu povijesnoga grada, u kojem sam jedva dobio neki sobičak. Sve je u Frankfurtu puno i rasprodano u doba Sajma. Tražeći kakvu jeftinu birtiju da popijem koje pivo umirenja, nabasao sam upravo ispred neke takve rupe na dvije Njemice koje su, čak i kao domicilne, još uvijek bezuspješno tražile prenoćište. Pitale su me ima li kod mene u hotelu mjesta i



za njih dvije. Bile su iz Münchena i također radile u nakladništvu. Rekao sam da bi ih možda mogao prošvercati u svoju sobu, ali ne garantiram; osim toga barem jedno od nas (valjda ne ja) morao bi spavati na podu. Starija je bila očito neki šef pa je ona govorila.

— Ništa, hajdemo sada nešto popiti tu gdje jesmo pa ćemo vidjeti poslije.

Vjerojatno je mislila da nije ona ta koja će spavati na podu. Ali, složio sam se, iako pomalo neiskreno u vezi s pomišlju gdje će tko spavati. Tako smo ušli u taj budžak u kojem je zaudaralo na gulaš, valjda još od gableca, ali bilo je, ne bi vjerovali, i *Dom Pérignona*. Kad smo sjeli, ja sam naravno naručio pivo, a ta starija gospođa, prava babuskara, odmah je naručila dva *Dom Pérignona*, za sebe i svoju prilično zgodnu mladahnu kolegicu. Treba priznati, oko tog DP, bile su to one manje bočice, ali ipak, svaka se, barem ispočetka, otvarala donekle svečano. Moj džeparac se sledio od straha. Nisam još bio popio ni polovicu moje čaše piva kad je stara naručila još dva *Dom Pérignona*. Kod treće runde primila me za koljeno, možda i malo više, i rekla mi je da i ja prijedem na šampanjac.

— Što će ti to pivo? Od toga samo spavaš — rekla je šefica.

Ona mlađa, ljepuška, plavih prozirnih očiju, i inače prilično astralna, zapravo se postupno sve više proljepšavala; samo se smješkala s odobravanjem, premda i nekako nemoćno. Rođena žrtva, pomislio sam, ne bez predatorskog instinkta, kako to sebi umišljaju mlađi muškarci.

Pričali smo najprije standardno, o golemosti Sajma, nepreglednosti svjetske književne baštine, ima li danas pjesnika — u tom »oskudnom vremenu« (Helderlin) i slično. Onda sam im prodao par verbalnih štosova iz mog zagrebačkog društva, bio sam malo i pokvaren, u plagijatima, priznajem, pa su se ženske smijale do suza, a baba u skupom tamnom kostimu je i prvi put podrignula. Pitala me da li se u Zagrebu govori njemački, i da li sam pisac i ako jesam, ako hoću, može me dati prevesti na njemački i objaviti. Rekao sam da nisam pisac.

— Još bolje — rekla je stara — pisci su ionako uglavnom smeće — rekla je ta nakladnica.

Svakako ih sutra trebam posjetiti na njihovu štandu. Sad najbolje ide dječja književnost, a oni su tu posebno jaki. Mala je cijelo vrijeme intenzivno kimala glavom i nije ništa govorila, pa nisam mogao odrediti koja je njena uloga u izdavaštvu, ili u njihovu odnosu. Ali, žmirkala je svojom tirkiznom optičkom opremom ciljajući me prilično precizno. Poučen od prije, sada kad je postalo opet izgledno, pazio sam da Rabelaisa tu više ne spominjem. Nakon nekog vremena prošaranog rundama *Dom Pérignona*, u birtiji smo ostali sami. Svi su već otišli spavati, ali babac je htio još dva šampanjca. Konobar, neki prilično robustan momak, nevoljko ih donese zajedno s računom.

— Molim platiti. Zatvaramo! — najavio je.



Kad sam vidio račun, zgranuo sam se; prevaljivao je debelo i moja najpesimističnija očekivanja. Rekao sam, s onom balkanskom nelagodnom koja izbija kad ne možeš tražiti da sam častiš cijeli lokal, da ću ja platiti samo svoje pivo. Bio sam malo posramljen, ali ona pijandura se toliko razgoropadila da sam se prestao osjećati krivim. Tražila je da račun podijelimo na troje, jer smo tobože u troje i pili. To ne bih mogao podmiriti ni da sam htio, a kamoli u rodno ravnopravnoj Europi gdje ni nema tako zaostalih mačističkih obligacija. Konobar mi se odjednom obrati na hrvatskom, ili na srpskom, možda i na bosanskom (tko više zna) i pozove me na stranu, uz negodovanje one babetine.

— Spricht Deutsch! — vikala je, pokušavajući me zadržati za stolom, ali je pritom pala.

Konobar i njena kolegica je s mukom podignu i nekako posjednu u kut, sučelice dvaju zidova, da suze prostor njene platežne mahnitosti i mogućeg novog pada. Mene konobar odvuče na stranu.

— Sve sam vidio. Ti nisi ništa dužan. Ali sada bježi jer gazda već zove policiju. Ako te zateknu zadržat će te na ispitivanju. A možda i ti najebeš. Nisi im valjda rekao gdje si odsjeo?

— Nisam — htio sam mu platiti ono pivo.

— Pusti sad to, nema vremena. Tebe kuća časti, jebiga, kada već moramo čuvati naše. To ću ja srediti. Samo gibaj, gibaj odmah.

Prije nego što sam se izbavio od mogućeg policijskog saslušanja, i gotovo kompromitirao taj svoj jedva stečeni pasoš sa svega jednim žigom, vidio sam da je babac posve odrvenio i piljio u kut, prema ostalim stolovima okrenut leđima. Na izlaznim vratima iz te dramatične rupčage, do mene dotrči ona mala min-henska knjižna leptirica u veseloj tankoj haljinici s čizmicama na nogama i čvrsto me zagrlila.

— Oprosti, napila se, a šefica mi je. Ništa ne mogu. Šteta za onu tvoju sobu.

Još me i poljubila za rastanak, onako, nekako napola, malo prijateljski, a malo i jače. Ali, ja sam morao odlepršati.

Ovoga puta otišao sam ravno u hotel. Na tom putovanju iz kraja noći prema jutru trebalo je ići najprije jednom podzemnom željeznicom, pa onda presjedati na drugu i s njom produžiti do posljednje stanice, pa onda još i malo pješke. Moraš proći svim tim tunelima kroz cijeli kapilarni sustav golemog ležećeg Gargantue, probijati se kroz njegove zgusnuto mračne krvne žile, i to sam samcat u cijelom vlaku, kako se činilo. Ipak, nekako sam se snašao, u Frankfurtu i okolici. Odahnuo sam kad sam se konačno strovalio u krevet, sam. Osmjehnuo sam se prije nego što sam zaspao. U onoj nalickano blještavoj pivnici, zamisli, gdje sam pričao o književnosti, morao sam platiti večeru i piće i onoj novinarskoj fufici, a u onoj drugoj birtiji, bez ikakvog Rabelaisa, s tom buskarom, račun je bio mnogo veći, a sve je ispalo džabe; dobio sam još i po-



ljubac od one male. Ako se ne varam, u onom brzom zagrljaju bilo je malo i igre bedrom. Ali, nisam dao da me to sad baš dekoncentrira, prije spavanja. Zaspao sam k'o top. Posljednje čega sam se još imao snage prisjetiti bilo je da sutra na Sajmu moram paziti da izbjegnem onu u kostim upakiranu sardelušu, ako su je policajci eventualno pustili; moram izbjeći i nju i njenu buksu.

Sutradan na Sajmu, odmah sam vidio, nije problem nekoga izbjeći nego nekoga ili nešto naći. Slučajevi traženja, izbjegavanja i nalaženja su statistički nepredvidivi. Prema tome, mogao sam ignorirati opasnost neželjenih susreta. Tko bi pomislio da svjetska književnost može izazvati takvu matematičku stihiju. Nekako sam našao naš štand. Bio je sav u stilu licitarskih srca, posvećen takvoj predodžbi o samome sebi. Najavljivala se i konferencija za štampu te poslije toga zakuska. Zakuska bi mi bila dobro došla, ali vidio sam, makar i besplatna bit će preskupa. Odmah do službenih izlagača, izlagala je i hrvatska emigracija svoje književne, historiografske, političke i druge kontrapozicije. Tu sam s leđa vidio i onu zagrebačku istraživačku novinarku od jučer. Ali, za razliku od jučer kada je *en face* djelovala možda malo tupavo, ili barem nezainteresirano, ta koza, sada je s leđa djelovala nekako nakostriješeno, čak rogato. Otišao sam potražiti neko sigurnije mjesto — enciklopedije. To me svojedobno već i u Zagrebu spasilo od nevolja političke sumnjičavosti. Napokon, zbog toga sam i došao — vidjeti kako drugi enciklopedisti mumificiraju svoje mrtvace. Pokupio sam brdo kataloga kao dokazni materijal za svoje šefove, posebno za glavnog. On voli kataloge pa će zasigurno na nekom sastanku njima mahati i tvrditi da mi moramo napraviti nešto slično.

25

Da se sad više ne žalim na nepreglednost asortimana Frankfurtskog sajma, gdje se gubi svaki smisao pravde u književnosti, ili barem u nakladništvu. Reći ću samo da sam na štandu *Britannica*, koja je upravo započinjala s elektroničkom interaktivnošću, upao ravno u članak o *uhu*. Dobro ste čuli ako ga imate. Sjeo sam ispred ekrana i ušao u *to uho* — od vanjskog prema srednjem, uz čekić, nakovanj i stremen, prema unutrašnjem uhu, niz Eustahijevu cijev... Valjda se moglo ići i dalje, ali ja nisam stigao razvijati tu daljnju ijatroskopiju, što li? Nešto sam krivo kliknuo pa mi se pojavio cvijet trešnje u raskošnom cvatu, sve u bojama. Htio sam još vidjeti što imaju pod znamenitim platonističkim pojmom *dlaka*, ali se nisam mogao sjetiti kako se dlaka kaže na engleskom; iza mene su već čekali drugi da sjednu pred ekran, pa sam se uljudno uklonio od daljnjeg pretraživanja.

Na Sajmu, na sreću ima i poneki kafić. Našao sam jedan takav, uzeo kavu i priključio se dvojici koja su već pušila, uz prepunu pepeljaru i nepospremljene plastične čaše, za okruglim povišenim stolom bez stolica; već tada su počeli vrijeđati pušače. Međutim, oni su razgovarali turski pa se nisam priključivao. Ali, kad im se pridružio neki njihov njemački prijatelj razgovarali su njemački,



a kad je on otišao, iz uvidavnosti, prešli su i na mene, uobičajeno, na engleskom. Nosili su elegantna tamna odijela s bijelom košuljom i kravatom — dakle izdavači. pisci nose nešto šlampavo i po mogućnosti originalno, urednici nešto između šlampavog i reprezentativnog, a izdavači ma koliko bili poslovno uspješni ili neuspješni nose skupa odijela. Lako se snaći. Ali, ovi turski izdavači su mi se jako sviđjeli. Kad su doznali odakle sam, za razliku od drugih, nisu odmah počeli o Ivi Andriću, kao da sam mu ja neki rod. Uopće nisam, dapače! Nisu navaljivali ni sa Selimovićem, Mešom, iako su ga sigurno čitali. Shvatio sam da u Turskoj znaju ono što i mi — znaju malo pripaziti s kim se govori, o čemu i kada. Pitali su me što radim na Sajmu.

— Ništa ne radim. Ovdje sam baš nitko i ništa.

— Nemojte tako — obrati mi se jedan. — Bojim se da ne znate što ovdje znači biti 'nitko i ništa'.

Ispričao mi je kako je jednom, zaboravivši produžiti vizu, uz nemar kontrolora na ankerskom aerodromu, kad je sletio u Frankfurt odmah pokupljen u buksu i tu prenoćio. Nije se imao ni kome obratiti.

— Gledaju te u oči, ali zapravo kroz oči i uopće te ne vide. To vam je biti 'nitko i ništa' — rekao je.

Valjda su mislili da je ilegalac, taj Turčin. Onda je odglumio neku opasnu nedoličnu bolest pokušavši se dokopati zatvorskog liječnika. Kad ga se sutradan kasno dokopao, odmah mu se obratio s »poštovani kolega«. Ovaj se zgrnuo nad tolikom drskošću.

— Rekao sam mu da sam i ja doktorirao, i da sam ovdje gost-profesor na sveučilištu. Da ste vidjeli tu promjenu... Odmah su me izveli u neki priručni salon i za sat vremena došli s pasošem i upisanom vizom. Ispričavali su se i klanjali gotovo do poda. Da sam bio uhapšen u svom selu, već bi se cijelo selo u zoru okupilo ispred zatvora i tražilo da me puste, barem to moje selo, inače kurdsko. Tamo nitko nije 'nitko i ništa'. Ajde, reci čovjeku — obrati se svom prijatelju — da li bi tako postupilo i tvoje selo, s obzirom da je tursko.

— Pa, zbog njega — pokaže na mene — možda bi se i okupili, ali zbog tebe, ne! Kakav si ti Kurd koji ne zna da treba produžiti vizu, a možeš je dobiti? Ne bi ti vjerovali niti da si Kurd. Mislili bi da sam hoćeš biti žrtva, pa neka ti bude.

Nasmijali smo se, mi Turci, Kurdi i još mnogo manji narodi. Inače Turci nisu pili kavu nego čaj, ali to valjda već svi znaju, da Turci piju čaj.

Iako je »Frankfurt« toliko velik da bi u njega sve stalo, pravi alternativci ne izlažu na Sajmu, nego ispred njega, dapače i protestiraju protiv Sajma kao manifestacije puke intelektualne konfekcije, legalizacije stupidnosti nepravednog svjetskog poretka. Izlažu svoje više ili manje važne književne, često i političke uratke. Policija ih uopće ne tjera, što se meni činilo vrlo pozitivnim s obzirom na iskustva o *samizdatima* zbog kojih je jedan moj bliži prijatelj odležao tri i pol godine, a jedan drugi dalji prijatelj čak jedanaest. Naravno, preko zbirki



pjesama, čak na perzijskom, odmah sam prešao, iako su bile jeftine, još i iluminirane. Onako zaostao, iz svijeta u kojem su auti jedva prelazili pedeset konja, nisam imao pojma koliko je važno voziti bicikl, kako je to propagirao neki ekološki borac, također s knjižicom u ruci. I grupa Baader–Meinhof imala je ovdje svoje moralne sljedbenike s nekim pitanjima o pravdi i samoubojstvima, dok se u službenim paviljonima Baader–Meinhof kompleks razvijao na drugi način, pošto su mu svoje priloge već ranije dali i Günter Grass i Peter Handke i drugi veći ili manji protagonisti seansi u kojima se sadizam liječi mazohizmom. Bilo je ponešto i o mom dragom Rudiju Deutschkeu, nekih napisa — njega sam stvarno volio, onako šezdesetosmaški poletno; to ne žalim. Također, nisam baš prepoznavao tada još skromne inicijative za istospolne brakove, iako sam tu knjigu svakako trebao na vrijeme kupiti pa bih se poslije manje iznenađivao. Najviše me iznenadilo kad mi je netko nudio knjižicu s temom o antisemitizmu kod Rainera Wernera Fassbindera. Za Celinea sam nešto znao, iako mi se činilo da on mrzi i Francuze podjednako, barem u tim svojim noćnim putovanjima. Ali za Fassbindera? Čovjeka kojemu se »svi drugi zovu Ali«?

27

Kako je dobro biti 'nitko i ništa' u Frankfurtu, vjerojatno i šire! Samo se čudiš, a nizašto ne odgovaraš. Tako se za mnom nitko nije ni osvrtao kad sam otišao ne kupivši ništa. Pobjegao sam od poezije na iranskom i drugim jezicima, pobjegao od biciklizma, feminizma, stare nove ljevice, homofobije i homofilije, antisemitizma i tko zna od čega sve još.

Otišao sam među stare knjige, antikvarijate na štandovima, na otvorenom placu ukrašenom šarenim lutkama europske književne fantastike; bili su tu svi moguću Luciferi, Ojlenšpigli i drugi. Daj ti meni mog Rabelaisa u nekom izdanju s kojim ću se moći smijati i doma u društvu paradirati. Tako nešto, dakako, nisam našao. Ali našao sam knjigu koju sam jednom i sam prodao nekom antikvaru u Hrvatskoj kad mi je trebala lova. Ništa se ne događa samo jedanput — ako je prvi put greška bila obična, drugi put je neispravljljiva i samo ti podvlači značaj one prve. Bila je to debela knjiga, veterinarska anatomija domaćih životinja. Kad si na primjer otvorio stranicu o *kravi*, mogao si vidjeti sve što i na interaktivnoj *Britannici*, ne samo što si vidio samu kravu, nego se iz te papirnato višeslojne stranice moglo izvlačiti sve unutrašnje dijelove i organe krave, spiralno, čak i to *uho*, njeno; duplerice su se razvlačile u sekvencijama otkrivajući sve više slojeva kralje anatomije — sve do pršljena govedeg repa — od kojeg se inače može skuhati najbolja juha. Knjiga je, međutim, imala dvije mane — bila je kao i ona moja na švedskom, i koštala je mnogo više od one iste koju sam ja svojedobno kao student prodao za male pare. Još nisam bio u situaciji da otkupljujem svoju vlastitu knjižnu baštinu. Tako nisam kupio ništa — u tom Frankfurtu. Ali, eto, sada pišem pa sam valjda nešto i profitirao. Po meni, najveći profiti, suprotno preporukama ekonomista, ostvaruju se u sjećanju. Možda je to ta pravda koju nam, u nedostatku neke bolje, nadoknađuje književnost.



Lidija Vukčević

Zemlja kava, more tinta, nebo ruzmarin

Ulomak iz romana *Ulica u kojoj nitko ne stanuje*

28

Kad ode najbliže biće sav je svijet nenastanjen.

Lamartine

Kuća je svakako bila boje cimeta. Ili je ipak bila boje sepije, povremeno i okera. A nije li ih jednog ljeta, više se Agnes Voznesensky ne sjeća koja je to bila godina, dočekala u novoj odori, boji višnje? Djed koji je bio tvrd na paru odriješio je kesu i svoju veliku kuću u obliku slova L koja je obujmljivala nisku od dvanaest soba i avlijsku kuhinju, a bila je dugačka samo u jednoj ulici četrdeset a u drugoj dvadeset i pet metara, svoju je veliku prizemnicu dao obojadisati u tu za ondašnje vrijeme kraja šezdesetih, neuobičajenu boju.

I takva je ušla u itinerere glavnog grada južne republike, kao ogledan primjer visoke prizemnice građene s početka vijeka, uoči Grand Guerre.

Nije li upravo tako obojena, između sepije i cimeta, krala pažnju brojnim turistima, napose francuskima, da bude meta njihovoj suvenirnici fotografija čudne zemlje kojom se mora proći s jadranske strane da bi se došlo do Grčke?

U nekim je davnim vremenima, tamo gdje se poseže za antikvitetima djetinjstva, tamo gdje se u riznici pamćenja čuvaju ne samo boje nego i njihov miris i nijanse koje bi se mijenjale prema dobu dana ili godine, tamo gdje se moglo dobro zavući ruku i zgrabiti zdušno, tamo je stajala još jedna mogućnost za boju fasade visoke prizemnice s početka stoljeća. Boja koja je lavirala između vanilije, punča i svijetle marelice. Da, čak bi se, zažmiri li dobro, mogla sjetiti blijedožutih zavjesa kako se uzdižu na vjetru u najvećoj sobi, onoj prema ulici, koju su zvali *salonom*.

U njemu su se odvijali razgovori koji su se mogli zvati kazivanjem. Bila je to obično neka od cantata njenih tetaka koja je svjedočila o postojanju jednog drugog svijeta. Zapada.

Prostor koji je sebi preuredila za stanovanje u Novoj varoši ličio je prije na kubansku ili magrebsku oranžeriju ili zatvorenu, natkrivenu terasu što se proteže ka ulici nudeći svoj oker i punč boje zidova, nego na stan književnice u kojem sad to i sama sluti, čekaju na nju mnogi zamišljeni a neispisani tekstovi i knjige. Čekaju da budu izvedeni iz tame i oteti od zaborava.

I kako pristoji, oblikovani u pripovijetke ili romane o njima samima, njihovim nevoljama i nemoći, skućivanju i raznošenju, seobama i novim obitavalištima u uvijek drugim zemljama i prostorima, gradovima i varošicama.

Nije prestajala misliti o tome koliko je dužna to najprije prema svojim a njihovoj rassetosti između zavičajnosti i tuđine, čuvstava bliskosti i sve većeg udaljavanja koje su, odlaskom na studije, osjetili najprije njeni pa potom i ostali koji su se otputili, stiješnjeni tjeskobom malih varoši i pritisnuti neizvjesnim nadama iseljenika.

Kako bi se trebao zvati čovjek koji veći dio svog vijeka iz tuđine žudi za zavičajem? Žudnik, žuđenik, željenik ili snatrenik?

Kako je glazba s večeri bivala sve glasnija jer se stišavala uobičajena buka dana, automobila, taksija, autobusa, motora, gimnazijalaca koji su prolazili pred njenim vratima u obližnju zgradu Gimnazije koju su pohađali i njena majka i njen otac, tako je zapažala da joj s početka ne smeta nejednak, neujednačen ritam džezza ili rapa koji se miješao sa starovaroškim nostalgičnim sevdahom. Čula se smjesa mirisa i zvukova iz obližnjih kavanica. Ustvari je remetila plahu večer što je omotavala sve predmete ulice, i sva njena bića, i sve njene kuće, i sve drveće, i sve porte, u prozirnomodru finu koprenu nadolazeće noći...

Muslimska tkanina dana prve je večernje sate činila tajanstvenima.

Svejedno, otkad su u zadnjih tridesetak godina zavladaale kafeterije i kavanice u tom dijelu Nove varoši koja je bila srce mediteranskog najvećeg grada manje zemlje, iz Ulice su u nekom njoj nejasnom ravnovjesju nestajali oni koji su je nastanjivali. Zgrade s njenog početka ionako su nakon Oslobođenja postale državne ustanove. Skupština, sjedišta uprava, sudova...

U središtu Ulice je kao neobična ravno izrezana bijela šaumšnita stajala predratna trokatnica Općine. Preko puta nje gotovo simetričnog oblika preslikavala se rekonstruirana zgrada Knjižnice. Ulica je s te početne strane davno isključena za saobraćaj i sad su je krasile simetrična kaldrma, platane i neobične visoke obostrane svjetiljke s lampama u obliku otvorenih krila leptira.

Drugu, donju polovicu Ulice zapremale su prizemnice zidane s početka stoljeća. Tek je ugao s Hercegovačkom oblikovala lijepa katnica i u njenoj blizini,



u njenom zadnjem kvartu Ulice u kojoj se ne stanuje, decentna kuća Perovića koju su izgradili uz pomoć američkih rođaka.

U njoj je majka provela prvi semestar petog razreda Gimnazije. U to vrijeme su se njeni preseljavali iz morskoga grada u glavni pokrajinski, baš ljeto uoči početka II. svjetskog rata. Tada je stanovala s tim Perovićima koji su bili i njihovi dalji rođaci, u suterenu sa još šestero njihove djece. I toliko se prestrašila što se našla u osami sa stranom, dotad nepoznatom familijom, što je odvojena kao prethodnica od svojih i što je gimnazijski režim znatno stroži nego u nižoj gimnaziji, da je nakupila iz matematike i hemije dvojki. Nije bila nemarna, nego, pričala bi o tome, prestravljena i u nekoj vrsti stupora kad bi bila prozvana da odgovara. Pa i ono što je znala nije uspijevala iskazati. Bojala se roditeljske kazne. Posebno profesora hemije, koji je govorio unjkavo, naglašavajući svoj sjevernjački doktorat.

Mala Ljudmila bila je iznimno odgovorna. I pomišljala je, kaže »da se bači u Moraču«.

30

Otac koji je brzo došao za njom tada se pokazao velikodušan. I sam učitelj rekao joj je:

— Ne plaći, moja Mišo — tako bi joj tepao u rijetkim trenucima osame — sve ćeš to ispraviti idućeg semestra.

I tako je i bilo. Postala je ponovo jedna od najboljih učenica viših razreda gimnazije.

Kuća Perovića bila je s balustradom s koje se moglo vidjeti kako se sve do početka ljeta bijeli snijeg na vrhovima Komova. Bio je taj prizor u proturječju s procvalim stablima višanja, no mnogo što je bilo u ovom gradu u kontrastu, kao u negativu ili u kontralihtu.

Albanski stanovnici dviju vjera, Cigani koji nisu prosili nego bili radišni, zanatlije, kovači i strvoderi, mjesni Muslimani i Turci iz Carigrada, bule u dimijama i nakon zabrane nošenja, čudne Malisorke u balama haljina i kaf-tanima, učitelji koji su o praznicima nosili u znak solidarnosti dio albanske i dio crnogorske nošnje, seljanke što su dolazile s felovima na Pazar da prodaju frut i rakiju, i rjeđe, *duvana* ispod ruke, prvoklasne virdžinije kamuflirane i nabijene u opletene boce od rakije da financi ne opaze...

No potom, Ulica je počela pustošiti. Najprije su se iselili neki Stijovići u Zagreb i u Njemačku, potom su Đurovići učinili isto prateći djecu na studije u Ljubljani, zatim Nenezići na Kosovo radi velikog imanja... I tako svake jeseni po jedna od familija..

Ostajale su zadugo samo vremesne babe koje su živjele same i nisu imale kamo ni kome otići, nigdje odseliti. Sjedale bi na jednostavne stolice od drveta ili tronošce kad zapadne sunce, na neobične stare škanjeve, kao da sjedaju na pregib dana i večeri ispred svojih kuća, malih nastambi od jedne veće sobe



ispresijecanje zavjesama ili provizornim zidovima, parapetima. U takvoj užoj i dužoj *kući* isukanoj prema avliji kao da je pita, bila je i kuhinja i spavaonica.

I žmirkale bi babe kao istočnjačke mačke hvatajući tvrdo zimsko sunce.

Iz njihovih se kuća širio neobičan miris. Čudan i dobro zapamćen.

Po ustajalosti, starosti i neprovjetrenosti. Ipak je svaka otvorena porta odisala drugačijim mirisom, koji sada, kad ih Agnes Voznesensky priziva u sjećanje u njoj izaziva istodobno i dragost i jezu.

Babe njenoga kvarta, vremešne starice su se preselile u svoju beskonačnost. A sve ih je Agneza mala upamtila imenom i likom. Savica, Velika, Natalija, Julija, Jagoda, Marija, Lepa, Zorka, pa majčine profesorice francuskoga i fizike Senka i Ana. Potonja je kažu bila najdugovječnija. Najranije je umrla njena vlastita baba, u svojoj 67...

U vrijeme do novoga rata koji je tek okrznuo Agnezin zavičaj, održale su se najduže one koju su držale konak... Pisalo je ćiriličkim i latiničkim pismenima u okomito postavljenim pločama: PRENOĆIŠTE.

Kao *prekonačite*, odahnite, da biste odoljeli putu koji vam predstoji...

31

I mnoga druga lica Ulice najednom su isparila u samo par ljeta koja je ispuštala da ne posjeti, da ne ispuni njima, svjetlošću svoje drevne postojbine svoje najbolje i ujedno svoje najgore godine.

Što se to desilo s njenim stanovnicima? Jesu li svi u prirodnoj smjeni naraštaja pomrli ili su se iselili najprije u noviji dio grada pa potom i u druge zemlje, često i prekooceanske? Nije mogla sebi protumačiti Agnes Voznesensky, koja je mnoge druge stvari mogla lako naslutiti. Sad se u desetak godina zbililo toliko toga da nije mogla povezati staro s novim, istinito i sanjano, laži i valjane priče, čaršiju i palanačke priče s mondenim svijetom i kubističkim zdanjima izniklim usred krize. Nalikovali su uvećanim bombonima, šećerlemama ili kavenim mlincima...

U novim su vremenima stari zemljaci dobro hvatali korak i s došljacima i s preostalim zemljicama nakon socijalizma. Da, njih zemljaci... Tko su oni, kakvi su, poznaje li ih uopće? Kao što misli da poznaje svoja sjeverna dvorišta, pasaže, pothodnike ili zelene valove kojima je brodila desetljećima. I kaprice domorodaca i mutne jezike dotepenaca...

Zašto je u Novoj varoši toliko — osim jedne ili dvije starije susjede — najednom napustilo Ulicu, kao da je riječ o kakvoj kugi ili pošasti? Nije li posrijedi kakvo proročanstvo koje su stari sugrađani protumačili kao opasnost od koje se valja što dalje odmaknuti, od koje treba bježati glavom bez obzira? Ili su mnogi samo iskoristili povoljan ekonomske trenutke u kojima su se skromne prizemnice mogle prodati za basnoslovne sume ili zamijeniti i za po tri pro-



strana stana u novogradnjama preko rijeke? Građenima teškim stilom u duhu revolucionarnog monumentalizma?

Gdje je nestajalo nemirno srce Ulice što je simetrično i usporedno pulsiralo s Ulicom Slobode i Parkovom ulicom koja je završavala neobičnom silinom i dubinom strmoglavih obala prijeke južnjačke rijeke? U smjenama južine i sjeverike koja bi na kraju ljeta, koncem septembra najavljivala divlju ružu okrunjenih vjetrova?

* * *

32

Agnes Voznesensky izgubila je majku baš na kraju zadnjeg ljeta. I to u septembru, mjesecu koji je uz jun, najviše voljela. Otad se promijenila, otuđila i u nekom turobnom smislu te riječi, odrasla. Nastojala je zatamiti osjećaje, što više. Kamufirati svoje izdvajanje i distancu potrebom za pisanjem, za samoćom i mirom. Utoliko joj je bila draža, upravo u pravom trenutku dobrodošla ponuda da surađuje na nekom enciklopedijskom izdanju.

Sumiranje i oblikovanje jedinica, natuknica i temata, zgusnjavalo je ne samo njenu tehniku i stil pisanja. Pomoglo joj je da u takvom, zgusnutom obliku sagledava i stvarnost. Nije imala više ni strpljenja ni samilosti ni smisla za dragocjene nijanse kojima je mnogo dugovala. Potreba da imenuje naizgled monokromatsku lepezu žutoga u svjetlosti prije bi joj pričinjala zadovoljstvo. Otvarala joj je čitave svjetove i antologije ugođe, brusila rasuđivanje. Sad je ovu žudnju smjenjivala jedna druga neophodnost.

Da brine o bitnome. I onda kad od svega ostanu samo krhotine. Posebno tada...

* * *

Ne prestaje misliti na majku, osjećala je to dobro puninom sveg svog bića. Neizrecivo je to mjesto, ta mjesta. Čitav jedan svijet. Dviju žena koje su se voljele toliko da im se ljepota ostatka svijeta prema toj predanosti činila neugledna.

Agnes Voznesensky je svoju netrpeljivost prema svijetu i stvarnosti koji su je spopadali s vremena na vrijeme izražavala onom tjelesnom tekućinom koju nije podnosila. U mladosti je bila slabokrvna, i uz to, česti i jaki odljevi dovodili su je do praga nesvjestice. Sada, kad je ušla u zrele dob imala je neudjednačen tlak. I krv joj je curila iz nosa kao prijetnja ili spas od uzrujanosti.

Je li to bio način da skrene pažnju na sebe, nesvjestan i lak, nalik snu?

Je li htjela svima reći:

— Vidite kako sam osjetljiva, ja sam pravi sangvinik, nikakav melankolik ili kolerik za koje me oglašavate. Sva sam od svile satkana, željna sam pažnje i društva, zašto me zaobilazite?





Nakon što je izgubila majku između nje i svijeta otvorila se bjelina. Pustolina, provalija. Ničim se ta pukotina nije dala nastaniti. Opirala se svemu što je imalo ikakav znak. Samo tajnovito vrijeme iz kojeg je isisan zrak i znak, pusti ponori nepoznatog i neimenovanog. Potreba da se osvećuje pisanjem i ona druga, naizgled suprotna, da se posvećuje oblicima kazivanja, smjenjivali su se kao crvena i crna boja u tkanici *struke*.

Mislila je Agnes Voznesensky ovako: što ostaje od njene majke ako se ona sama ne sačuva za pisanje? Ostaje li išta iza čovjeka nakon njegova potonjeg dana? I ako kojim slučajem ne ostaje, ostaje njegovo ime. Ono je neuništivo, ono je tajni znak pod kojim i dalje brodi među zvijezdama. Jednak i trajan, čist kao kristalni mjesec u ljetnom nebu. Nitko mu više ne može nauditi, nitko ga neće više povrijediti. Sad je okovana u takvu slobodu njena majka ateistkinja. Koja nije vjerovala u dogme. Napokon je slobodna od drugih, njihova egoizma i straha, gluposti ili kukavičluka. Slobodna od konačnosti. Predana sjevremenu.

Misleći o imenima svojih, Agneza Voznesensky je ime njihove trajnosti tražila u knjigama. I tamo su nepovredivi od nepredvidivosti ljudske. Ili skriveni u znamenju vječnog bivanja. Eto, time se tješila Agneza Voznesensky kaneći svojoj majci riječima i pisanjem, oblikovanjem njihovih nedovršenih dana, dati simbolički onoliko mjesta koliko je njeno ime zaokupljalo prostora i vremena, snage i dobrote u njenom životu. A to nije bilo malo.

Najprije u njenom, pa potom i u drugim životima.

Bilo je u držanju Agnes Voznesensky neke urođene, reklo bi se, ukrštene oholosti. Nečega što je stajalo između gorštačke osionosti i plemićke, južnjačke plahe suzdržanosti. Mogla je odolijevati i najtežim situacijama a da ne pokaže osjećanja. Da ne brizne u plač ili saspe dežurnom zlotvoru svoj bijes u lice.

Bila je takva i u stvarima ljubavnim. Kao da je riječ o nekoj profesionalnoj igri. Nije dala da je iko povrijedi. Kad bi naslutila laž ili prijevaru ne bi pokazivala. Nikome ne bi davala do znanja, čak ni najbližima. Okrenula bi se na peti cipele, uzela kaput i izašla iz mučne scene šutke, bez riječi.

I nakon što bi prošlo izvjesno vrijeme tek bi tada povjerila majci što se dogodilo, najčešće kao odgovor na neko njeno bezazleno sjećanje.

Ona sama pak, intimno bi već zaboravila na lik o kojem je riječ.

U osnovi, nije voljela muškarce. Ne, nije ih mrzila, kako mislite. Većina su joj bili ravnodušni. Nisu zaokupljali njenu znatiželju, nalikovali su jedan drugome. Kao jaje jajetu.

Stoga se i nije dugo zadržavala u vezi. Jedna joj je prijateljica rekla:

— Ti ionako brzo izgustiraš dečke, kao da su košulje.

— Da, draga moja, pa što? Iako je ovo bogohulno, slušaj me što ću ti reći: košulje makar nečemu služe. A dečki, čemu oni služe, osim da produže vrstu?





I to samo s onima koje žele svoje kopije. Sa mnom nemaju što raditi, u tom pogledu.

* * *

Ljudmila Nikolajevna Voznesensky bila je žena u svojim kasnim srednjim godinama. Čvrste građe, jakih nogu i istaknutih bokova, s grudima koje su se nadimale u svakom oduševljenju ili srdžbi. I tad bi jedva susprezala svoju temeljnu, ali plahovitu narav. Bila je plemićkoga roda i to se nije dalo ničim sakriti. Krupnih crta lica, lijepo iskrojenih usnica, očiju *čarnih kao gar*, širokih nosnica na postamentu nosa tek malo uzdignutog na vrhu, duguljastog lica naznačenih jagodica i s jamicama na obrazima, i kao zift tamne kose skupljene na zatiljku u španjolsku punđu otkrivali su njenu neobičnu ljepotu, snagu karaktera, postojanost i u mladosti u zreloj dobi.

Jedino je tamnina njene puti ukazivala na moguće sefardsko porijeklo.

34

Vjenčala se za nižeg plemića astenične građe još u njihovim dvadesetim godinama, kad su oboje bili na kraju studija. Protiveći se zapovijesti oca koji je procijenio da će u braku s bljedolikim nasljednikom »istanjiti svoju krv«. Nije se obazirala Ljudmila Nikolajevna, jer joj je otac svejedno poklonio u miraz prihod dijela njihova imanja koji je godišnje iznosio preko sto i dvadeset tisuća. S tim se novcem moglo živjeti više nego pristojno.

I to je uz prirodenu ljupkost bio razlog što se kretala kao da klizi na ledu, s lakoćom svojstvenom ljudima koji prožive veći dio svoga vijeka bez materijalnih briga.

Vasilija Voznesenskog upoznala je na jednom od studentskih putešestvija, baš u Parizu i nakon udara groma koji ih je istovremeno pogodio. Uz dosadnu parišku kišu što se cijedila kao medovina. Na jednom od seinskih mostova pristala je bez riječi kad joj je vršnjak sa zulufima i usko izbrijanom bradom, u skromnom kaftanu od engleskog tvida, zaprosio ruku. A kad je neko od zemljaka pitao kako mu izgleda zaručnica, je li lijepa, odgovorio je Vasilij Voznesensky samouvjereno:

— Kao Bogorodica!

I zaista, bilo je nešto u Ljudmilinoj ljepoti od nadljudske naravi. Nečega i uznositog i odviše skromnog čega nije bila vjerojatno ni sama svjesna. Ponižnosti koja ide uz osjećaj blaženstva, sjaja spojenog s iznimnom blagošću, ljepote naravi koja iako svjesna svojega istinskog plemstva ne prezire nikoga.

I one bistrine koje se stječe rođenjem i koja se lako ne odaje. Osim bojom i treperenjem glasa koji je u svakom času pokazivao njenu slabost i snagu.

A sklad tih krajnosti zapazili ste, posebno je drag drugome spolu, muškarcima.

Njene pak ruke s neobično oblikovanim valjkastim prstima, nalikovale su svetačkima oslikanima na freskama. Mekoća njenog dodira bila je svilena.



Prošlo je, rekosmo u prethodnome poglavlju, pola godine otkad je Agnes Voznesensky izgubila majku, Ljudmilu. Ništa još nije mogla istisnuti iz sebe.

Ni zavapiti, ni jauknuti, ni kriknuti. Bol je naplavila njeno biće. Umotana u svoj jad, ni sa kim o tome nije govorila. Nije htjela razgovarati.

I inače je govorila malo, tek koliko je potrebno da se sporazumije u trgovini ili u javnom prometu. Nije odlazila prijateljima. Skoro da je niko nije ni posjećivao. Dvije gimnazijske kolegice bile su iznimka. S njima je govoreći o zavičaju roditelja mogla izgovoriti koju. Bilo je to kao kad se odvali kamen u suhomedu i s njim se započinje rušiti zapreka... Eto tako se prividno rušila međa između Agneze Voznesensky i ostatka svijeta. Prema kojem je osjećala neku vrstu neomeđene antipatije. Koja se nije odnosila se ni na koga kao što se odnosila na sve. Nalikovala je klasnoj mržnji. Nijednog radnika ne mrziš, ali mrziš radničku klasu.

Nenavist koju nije prije osjećala, sad ju je spopadala.

Zapažala bi to promatrajući najjednostavnije porodične prizore. Posebno bi je ujelo za srce kad bi čula neku djevojčicu da se dere iz sveg grla: Mamaaa, maa-amaaa. Ili se u sceni nekog filma glumica obrati majci. Ne imenom, nego općom imenicom. Ona to više ne može učiniti. Više nikad to neće moći naglas reći.

35

Eto, to je bila granica, međa koja ju je odvajala od svih i svega. Nemajući bližeg bića, jer je s majkom postigla najvišu blizinu, Agneza je nakon Ljudmilina nepovratnog odlaska počela razumijevati mizantropu. Uza sve osjećala je da je majka željela otići, da više nije imala snage za borbu. Jer se zadnjih mjeseci mučila. Jer ju je boljelo. Jer Agnezi nizašto to ne bi priznala. Jer ju je Agneza jednom i ne sluteći da majka ne zna za njenu blizinu, čula kako jauče od bolova.

Jer nikad neće zaboraviti taj prigušeni jauk, taj tihi lelek. Jer je bol jedina emocija. Koja osporava sve druge. Jer ih ne umanjuje. Jer ih čini manje važnima. Ponekad se pričinjalo Agnezi da će od prizvanih slika i doživljaja izludjeti.

Sići s uma i nikad se više ne vratiti u sebe.

No dragi bog, koji na sve jednako gleda, ne bi joj to dopustio. Kao što joj je dopustio da razvija svoje talente, da urasta u svoju samoću, da se izlaže avanturi putovanja još u mladosti, ne bi joj više dao priliku da izgubi svoj duh. Iako je u njenoj prtljazi, u njenom saku, bilo mnogo više tereta nego što su njene godine zasluživale. Trebala ga je isprazniti.

* * *

Kao i doma, u prvom njihovom domu koji je jedini za nju bio svet, najteže joj je bilo nedjeljom. Jedino je tada osjećala krivnju što nema kola. Ali i ovdje. Iz Ulice u kojoj niko ne stanuje stiže se do mora za samo pola sata.



Odbijalo je za večernju kad se vraćala iz šetnje. Iz Hrama ili iz Svetoga Đordžija? Nije mogla znati, tek osjećala je da fotografije koje je snimila možda bolje nego njeni tekstovi govore o okviru samoće u koji je ušla. Nije htjela slikati kafić koji je umjesto fasade imao ogroman ukošen okvir, ram za sliku.

Bar ne zasad. Djelovao je odviše samodopadno.

Da, njena samoća bila je neupitna koliko i neophodna. Ušla je u nju tiho.

A da je niko nije pitao. Želi li ili ne ostatak života provesti sama. Nekako je računala na to da će njena Ljudmila uvijek biti s njom. Naravno da je znala koliko je vrijeme zlo. Uzima i preko reda. To se već dva puta dogodilo u Ljudmilinoj porodici. Sjeća se i Ljudmilinih upozorenja:

— Gledaj ti da sve ovo preživiš.

Znala je majka koliko se Agnez vezala uz nju. I koliko se zavoli krhko čeljad. Vraćala joj je kćer zdušno svu ljubav. Onu koju su Vasilij i Ljudmila uložili u nju. I onu drugu, zahvalnost, što je ostala uz skršenog Vasilija. No to je druga priča. Ostavimo je zasad po strani. Vratit ćemo joj se kasnije. Kad dođe vrijeme da se sama ispričovijeda.

36

Agneza Voznesensky, rekosmo, teško je mogla zamisliti život poslije majčine smrti... Desilo se naprotiv da mora živjeti i dalje. Obećala joj je to.

Čašću zadane riječi. Zavjetom. A to je među njima dvjema značilo više od ičega.

* * *

Jedan bi prizor htjela oživjeti. Koji se desio prije njenog rođenja. Odnosi se na Ulicu gdje je začeta, između Isusovačke crkve i Židovske općine. U stanu izvjesne Leitner, slikarice. Otac je još vrlo mlad, majka još mlađa. Apsolventi su filozofije. Slikarica zapaža očevu krhku figuru, nos koji dominira licem, blijedu put kao u Aškenaza i vrlo tamnu crnu kosu. Zelene oči. Da, ima ukusa mladić. Obučen je uvijek u hlače iz jednog materijala i sakoa napravljen od tamnog, smeđeg ili crnog samta. Žena mu je tamnije puti i pod svodovima naglašenih obrva blistaju joj crne oči. Nosi kostimić boje svijetloplavog jorgovana. Ništa joj nije rekla o svojoj trudnoći, no iskusno oko slikarice zapaža trbušić pod gornjim dijelom kostima. Djevojka s kojom mladić živi zapaža kako joj otiču prsti, i kako joj se burma zasijeca u mekoću prstenjaka.

Priča Ljudmila poslije puno godina, baš za vrijeme francuskog boravka, svojoj kćeri, kako je bilo dovoljno tada da njen otac lijepo pogleda gospođu Leitner ili popije s njom par šalica čaja. I kako su mogli tako lako doći do stana. Bila je sama, bez djece i rođaka.

— Koliko je bio častan Vasilij, shvaćaš li zašto sam mu ostala vjerna?

Poslije majčine smrti Agnez je bila pred potpunim rastrojstvom. Nije mjeseci-maokusila mesa. Mrljala bi neku kašastu hranu, pila mlijeko.





Nije bila sigurna da želi živjeti.

Jednog dana srca punog nade navrati do nje prijatelj Konstantin, zovimo ga tako. Mogla mu je sve povjeriti. Mnogošto je znao. Što nisu znali drugi. Vidio je da je umotana u sebe, u proljetnom jutru.

I izvana i iznutra. Nosila je dva velika tamna pleđa preko japanskog kućnog ogrtača. Ličila je na ličinku leptira prije nego što se oblikuju krila.

Osjećala se plahije nego ijedan leptir. Ponudila mu je kavu iz plavozlatnih šalica. Uzeo je samo iz ljubaznosti. Jer nije nikad ispijao kavu u tolikim količinama.

Podnimila je jednu nogu ispod druge na starinskom divanu — sve je to bilo Ljudmilino nasljeđe — i tiho mu rekla:

— Moram ti nešto važno povjeriti.

— Slušam. Sav sam se pretvorio u uho.

— Ne rugaj mi se, ovo nije za šalu.

— Dobro, svejedno te pažljivo pratim.

— Omrzao mi je život.

— To se događa svim umjetnicima, kriza koja je neizbježna. I da te odmah utješim, ponavlja se. I meni samome, bezbroj puta.

— Nije to *takva* kriza. Ovo je nešto temeljno. Poljuljana sam.

— Ko nije poljuljan danas, misliš li da je to privilegija umjetnika? Toliki gladni i nezaposleni, što bi oni trebalo da rade.

— Ne znam, tek znam što je meni činiti.

— A što to molim te? — I na tom se mjestu nasmija onim svojim razoružavajućim dobrotivim osmijehom podižući ramenima i rukama kao neki starozavjetni prorok.

— Vidi, ovako. Mnogi i ne znaju da sam bila bolesna. I da se takva bolest može ponoviti. — Riječ *takva* posebno je naglasila.

— I kad mi dosadi život, vidi što sam našla u jednoj staretinarnici. Beretu iz Drugoga rata. Rekli su mi da funkcionira. Hoćeš li isprobati?

— Ne, ne pada mi napamet. I tebi bi bilo bolje da se okaniš rovanja po staretinarnicama i igranja s oružjem.

— Nijesam završila.

Na tom joj se mjestu otela duža, južna varijanta negacije koja ih je kao u obruč spajala. Dvoje južnjaka.

— Dakle, ako se odlučim, ako poželim išunjati se iz ovoga svijeta, hoćeš li mi pomoći?

— Kako to misliš pomoći, da nestaneš odavde, odseliš se?

— Ma ne — tvrdoglavo je odmahivala glavom Agnes Voznesensky. — Moram ti to najprije dati do znanja. Samo nekim tihim, tajnim znakom. Niko neće posumnjati. Ti trebaš to učiniti. Voljela bih da to bude neko koga volim. Ti, Konstantine.





Praveći se da ne razumijeva ništa od rečenoga, Kosta, tako su ga zvali kolege iz milošte, razrogačio je oči i ušutio. Spuštao i dizao pogled promatrajući je pritom jednako ispitivački. I odlučio se reći, kao da reže:

— Ti si umislila, draga moja, mnoge stvari. Proći će te već s prvim svitanjem te mušice, izaći iz glave.

— Ne, ne, ne. Ja sam već sve dobro smislila. Razradila plan. Najprije ti dam tajnim znakom do znanja da ne želim više biti tu. Ti dođeš do mene i lišiš me ove stvarnosti, navodnoga života i svih trica. Jednim hicem. Poslije staviš beretu meni u ruke. I niko ne posumnja. Jer ja se bojim. Ja sam kukavica. Ja za to nemam snage.

— A kada bih te ja sada ispljuskao, bi li imala snage da to podneseš — na jednom se okrenu protiv nje Kosta, i pogleda je prijeko.

Bilo je očito da ga je obuzeo bijes. Podizao je jednu obrvu, iskočila mu je žila na čelu.

— Ti bi mene ispljuskao?

38

— Da, ili te dobro izlemao, izdevetao, da te prođe svrab. Kako kažu kod nas, za zločesto dijete željno batina, svrbi te guzica.

Agneza Voznesensky zastade u čudu. Bilo je prvi puta da slikar, asketa u jelu i piću, šutljive naravi, izgovori jednu prostu, narodnu riječ koja graniči s vulgarnošću.

— Mene, ti bi mene izlemao?

— Da, itekako. Tuži mi se od takvih ideja. Imaš talenta da ne znaš kud ćeš s njim i još pored svega stižeš da misliš sebi o glavi. Daj molim te, saberi se, ohladi vruću glavu, neću više da razgovaram o tome.

— Ti si se prepao izvršenja. A ne shvaćaš da bi to bio najviši čin milosti. I uostalom — tu ga kradomice pogleda, jer je sve vrijeme zurila sebi u prste — dokaz ljubavi.

— Kakve ljubavi? Da možda nijesi smrtno bolesna? U teškim mukama, u bolovima? Ni onda ti ne bih dao ništa, ne, znaj dobro. Vjerovao bih u tvoje ozdravljenje. U kairos. Sjećaš li se te priče, tamo si nas opisala.

— Sjećam se dobro. I sad je vidim kao film pred očima.

— Ja sam došao da ti izložim izmjenu svoga plana za onu scensku postavu, pamtiš li, o kojoj smo razgovarali ljetos. A ti me tu zamajavaš glupim pričama.

— Nisu glupe. To je ionako najvažnije filozofsko pitanje.

— Prvo, glavno filozofsko pitanje, da te ispravim. Bar tako kaže Camus. A pošto smo ga odavno riješili odabравši da živimo, prelazimo na druga pitanja. Imaš li što od pića, da zalijemo ovaj sporazum.

— Ja tebi živu glavu, kao neka obratna Saloma, glavu na ramenima, a ti meni priču o tamnini i svjetlini djevojačkih haljina?

— Kako si znala?

— Lijepo, jer sve znam unaprijed.





— Ne znaš, ne junači se. Nijesi mogla znati da ću te odbiti u tvojoj suludoj ideji. Mani se toga, molim te. Istraži ono što si nakanila o familijarnoj istoriji, pođi na neku stipendiju, počni učiti arapski, samo ne avetaj, ne fantaziraj o nemoćućem. I uostalom, zašto si ti navukla te tamne halje, kao habit najtamnije kaluđerice?

— Zato što ja i jesam svećenica pisma. Jezika. I što mi ne treba vanjski život. Come si dice, mondana. Da, sjetila sam se, da, svjetovni. Ja živim ionako samo duhovnim životom. Za maškaradu imam dovoljno kostima.

Posljednje je riječi izgovarala usporeno, tromo. Vidjelo se da je rastočena tu-gom.

Konstantin je bio paktičan. Nakon što je zapazio umor na Agnezinu licu, posljedica mnogih bdjenja, pomisli, skuhao joj je kamilicu. Potom ju je prekrpio dvostrukim pokrivačem i ostavio na otomanu s istočnjačkom draperijom. I čeka-kao da zaspi...

Bila je nevina, pomisli, ovako nalik tamnom anđelu. Obuze ga dragost.

39

I prije nego se iskrao iz stana, pogladi je nježno po kosi. Ona je sad siročće, shvati u hipu.

Da je to osjetila Agneza Voznesensky, vidjelo se po jedva zamjetljivom osmijehu. Potvrđivalo je to njeno lice djeteta kojem su vratili igračku.

I slikar i književnik i pažljiv čitatelj u ideji s pištoljem zapazit će poriv za ljubavlju.

Ne samo jednostavan, simbolički, erotski. Nego i onaj drugi:

Evo predajem se, vaša sam, ubijte me ako me i volite, da to ne činim sama...

Iz ove tragikomične situacije izlazi se na sporedna vrata. Tamo večer ranog proljeća plavi nebo bojom modre galice, plavog jorgovana...

* * *

Ljudmila joj se zanese u sjećanju, vidi kako nesigurno hoda i žmirka u tu plavičastu napravu. Daje joj mjesta uz sebe. Ta ona je njena glavna protagonistica. Čita naglas pa zastajkuje, ne vidi dobro. Potom Agneza uzdahne duboko i čita joj povišenog glasa.

— Mogla si bez ove pariške epizode. Bila je drugačija, i nismo imali para ni za rimske ceste, do Ptuja, a ne apsolvantska putovanja u Galiju.

— Nisam mama, ovo je proširena pripovijest o vama. Imam pravo da je dopisujem i mijenjam, ja tada nisam još bila. Pretpostavljam da bi se tako stvarno odigralo.

Kao kad ruski pisci kažu za svoje junakinje:

»Odrasla je na francuskim romanima, dakle, zaljubljena je.«



— Pa mi smo odrasli na ruskim piscima, anđeli s tobom. Znali smo ih bolje nego mnogi s ruske katedre. Meni su predavali ruski oficiri matematiku i astronomiju.

— Baš zato sam vas smjestila u zadnju rusku zapadnu instancu, Pariz.

Zastane Ljudmila, pogleda je ispod naočara. Ne, već ih je skinula, već ih natakla na čelo. Liči na plakat o avijaciji. U podlozi je stajalo: Fakat, hrvatski plakat!

— Sjećaš li se Tatjane Krasnojarske, kako si je zapanjila kad si recitovala *Pjervim razom samaljoti, ljotčiki patom!*

— Jes, jes, sjećam, no kako ono bješe, nikad ne utvrdih, ko je autor: *Kak haraši, kak svježi byli rozi.*

Ljudmila zastaje i prisjeća se prizora sa kćerinog rođendana kad se okupilo slavističko društvo sa Stendhala. I kako nisu znali skoro ništa o njihovim krajevima, zemljama. Pitali bi samo i Rusi i rusisti.

— Jesli vy pravoslavnie?

I ti bi odgovorila, Agno moja:

— Čto dumaete, jesly my ortodoksnie, ili jevrejskije?

— Zašto si ih zbunjivala, zašto? — pita je majka u strepnji da ne čuje odgovore.

Koje sluti. Koje zna. Kojih se sjeća.

— Izrezala sam ovo iz sjećanja — nastavlja Agna — ali pokušavam iskrpiti memoriju.

— Sjeti se, dijete moje, sjeti, ne pamti samo nevolju. Evo pomoći ću ti:

Mislim da je bilo ovako. Mi na desetom katu. Alpe nad nama. Pod nama Dunavsko–rajnski bulevar. Moralni zakon nam za leđima, naime prema Jugu... Tamo je dugo brdo Vercors nalik dinosauru. Ti si na kraju 40–ih, ja u sedamdesetima. Zovemo ih na soareju, pije se Medoc i služe sendviči. Tu su svi osim tvoje šefice i njenog *maladjeca*. Tamara jedina donosi cvijeće, karanfile, obilježje i vaše i naše generacije. Ne znaju povod jer im nismo rekle. Čude se kako je stan prostran, jednostavno namješten, svijetao.

Ivona Poljska pita za razlog. Ti se praviš gluva. Zanemaruješ razlog. Jer želiš zadnju godinu obilježiti.

U redoslijedu prema *fifcingerici*.

Majka se tu nasmije, otvori se njeno lice s jamicama na obrazima, osvjetli se iz pozadine njena svijetla figura, ta ikona, ne neka druga već jasna prava priroda u svjetlosti svoje vedrine. Može li reći i *tamnopute svjetline?*

U svoj svetosti svoje veličanstvene sudbine. Tako nekako...

I zastade Agneza Voznesensky, i prisjeti se kao kroz izmaglicu alpskog raskrižja prizora na toj kasnosubotnoj večeri s dna septembra koji je izdisao na zadnjem katu svoju ljepotu u mješanciji govora ruskog i francuskog, hrvatskog i srpskog, ukrajinskog i poljskog, crnogorskog i talijanskog. Posjedili su kolege,

njih sedmero i nas dvije, sjećaš li se dušo, skoro do 11 sati. I svi smo osim tebe cugnuli od onog magrebskog vina, i svi smo bili bratja, zapjevala je Ukrajinka neku *grustnuju pjesmu*, ličila je prije na Gruzijku ili Tatarku.

Ti ste se i Tamara zgledale, nije Čehinja htjela čuti za *Rascvjetali jablonji i gruš*i, jer je to bilo dramatično za nju, moš mislit, koliko je godina mogla imati 1968, jedva da se rodila, ni za *Kaćušu*. Ništa. Ti nisi htjela pjevati, pustila si druge.

Polako se počne prisjećati i sama, kako joj je ličio glas starog profesora Koestlera na popovske, duboke kad se pridružio novoj Slavenki.

Pomisli tada je li ovo opijelo ne nama i našem odlasku, nego našim kulturama o kojima znaju jedino za Tita.

— Ti si im objasnila da je to kratica od njegove naredbodavne naravi, Ti to... ti to... ti to...

— A zašto ih je zanimalo, jer je bio jedini brend?

— Ne, nego su te htjeli ispitati znaš li i drugo značenje te kratice.

— Koje, Ljubymaja? — uzvratila Agneza razrogačenih očiju.

— Zar ne znaš?

— Ne, otkud bih znala, nisam se bavila poviješću socijalizma.

— E, moja milaja, to ti je samo jedna pretpostavka. Da je značilo: Tajna teroristička organizacija. Imaš to i u literaturi...

— Ma daj mama, otkud ti sad to.

— E dijete moje, ne znaš ti mnoge stvari..

Sad sine Agnezi. Kao kad ugleda na filmu ono što je poznavala samo iz književnosti. Prizor crvenih javorova. Američko stablo. Acer rubrum.

Ah, da, jer »stablo naraste ido 30 metara... Svijetla kora dugo ostane glatka. Deblo, visoko poput stupa... Cvjetovi su grimiznocrveni... Plodovi, crvene boje... Taj javor sličan je vrsti Acer saccharum... Razlikuje se od njega crvenom bojom cvjetova, peteljki i listnim režnjevima... uz to, brže raste, i ranije cvate, a ujesen poprima boje koje se prelijevaju od žute do crvene...«

Radila je tako njena svijest. Da uskrisi neki podarok iz enciklopedije stabala, svijeta oko nas ili svijeta prirode, takvom silinom kao da kad vam se objavi saznanje da vas neko čeka ili treba ili moli ili strepi od vaše blizine...

Doslovce je osjećala u prizoru iz knjige u fotografiji koja joj se namjestila u sjećanje najprije u negativu blistajući obratno, pa u stvarnom kadru koji zna bez znanja, divne šume javorova. Nije vjerovala u čuda i nije ih već vidjela. Bio je to način da upamćenim scenama filmova da resku jasnoću doživljenih slika Ušla je u njih. Kao nemaran šetač galerije što u konceptualnoj slici bez platna uđe u okvir i prijeđe razmak stvarnosti i umjetnosti... Ili kratkovidan čovjek nehotice ušeta u zastakljen prostor previdjevši kvaku...

— Pitaćemo nekoga od baćuški — prene je vlastiti glas. — Znaš li koliko ih samo ima u *Crnogorici*? — reče to jasno naglas svojoj majci koja je, kako rekosmo, za nju oživjela. Za potrebe dopisivanja romana. O zemlji rasteresitoj kao kava, pepeljastog neba i mora iz kojeg se prelijeva tinta zapljuskujući čudesne obale.

I sjeti se na vrijeme koje tek treba uspostaviti. Inače nestane u nevremenu ili se okameni kao morska zvijezda. U svevrijeme.

Suzana Matic

Jer ja to zaslužujem

43

Svira. Melodija je razigrana, teče; ne mogu je razložiti u pojedinačne udarce po tipkama, onako kako se riječ u koju dugo buljim raspadne u niz mrtvih slova.

Obitelj. O b i t e l j.

Da je napišem okomito mogla bih uz svako slovo, kao nekad u spomenari-
ma — *Ti me pitaš koga volim*, napisati asocijaciju, složiti mozgalicu, a ona bi,
uspravno pročitana, dala rješenje zagonetke i uprla prstom u vlasnika spome-
nara. *Tebe!*

Evo — »O«, što je ono »O«, recimo *oslonac*, i *ognjište* je »O«, logično, i *obe-
ćanje*. *Omča, ološ, okov*.

Pa onda »B«; *brak, brižnost, brašno za kolače, boja za zidove. Bol, bolest,
bijeg*.

»I«...

Kako se ono stavlja točka na »i«? *i* tko je vlasnik tog spomenara uopće? *i*
zašto on upire prstom u mene na svakoj svojoj stranici u uvijek istoj gesti ne-
podijeljene optužbe? *i* kako da ga čitam uspravno kad sjedim pognuta na rubu
kade? *i* da bar, kad je ne mogu otkucati, da barem mogu baciti tu točku, kao
loptu... dovoljno daleko da je više ne pokrivaju pravila *igre*. *I* to bi bio bijeg.

Bijeg su izmislili oni koji nisu uspjeli pobjeći, ali kupaonica sigurno nije
dobro mjesto za pokušaje, bar ne ova bez prozora koju sam nekad nazivala *na-
šom*. Mislim, sad to zbilja zvuči nadrealno, to — *naša*; jer... trenutno je to *moj*
zatvor od skupocjene keramike prve klase, ali... koliko još rata kredita moram
otplatiti? Prvo te uhvati zanos, poslije potpuno iscrpe kamate, a do glavnice je
cijela stvar već potrošena ili ima naznake plijesni. Barem u fugama. Spojevi su
slaba mjesta čak i u klopci. Gledam: s jedne strane mojom rukom zaključana
vrata, s druge — nema prozora, pa čemu onda uopće iščupati umivaonik iz
zida kad ne mogu njime razbiti rešetke, kao Indijanac, i preletjeti ovo kuka-
viče gnijezdo.

Iz pipe kapa: kap, kap, kap, kap... Čitala sam da je to jedan od najperfidnijih načina mučenja — pustiti zatvoreniku tek zvuk kapanja vode. Oduzeti mu sve i prikovati ga za vrijeme koje curi. Pročišćeno i filtrirano. Ništa se u tom vremenu ne događa, ništa se u njemu ne mijenja, sve je isto, samo ti nestaješ u odvod zajedno s vodom, polako ali neumitno, kap, kap, kap...

Trsim se ne čuti odbrojavanje, moje vrijeme je i tako već isteklo, s udarcima kapljica, s udarcima po tipkama, s udarcima po vratima.

Prije tipki udarao je točke na svoje »i« — ove po mojim vratima. Ničeg uspravnog ovdje nema ni s jedne strane; ostale su zakucane u iverici kao čavli kojima je od siline udarca savinuta glava. Brojala sam ih: *prva, druga, treća... četa, ta-te, tapa-te*. Sada pak razmišljam kojim se predmetom poslužio u tu svrhu, treba smoriti i mozak nečim. Ipak, jedino što prodire kroz zaključna vrata, ruke su velikog pijanista. Lijeva mi je — *alfa*, desna — *omega*, a ja... primam ih obje u svoje; čestitam, maestralne ste, uistinu jeste!, vi ste *naše* najdragocjenije što imamo; ne nosite vrećice iz dućana, ne vješate slike po stanu, ne čistite filter u *vešmašini*, ne znate za bušilicu, kliješta; JA stojim na braniku vaše posebnosti i preuzimam pol kile kruha svagdašnjeg u pregibe svojih zglobova, vaš »moj čovjek« mogao bi me eventualno zadaviti profinjenim golim rukama, to da, ali *a-a*, ne bi on udario nenaoružan u vrata, ni u snu. Ni u lu-dilu. Ni u lu-di-lu...

Ta-te, tapa-te... Točke na »i« prevele su se u trotočje s ove strane krila; čitam, lijepo piše: *nastavit će se*.

Kap, kap, kap... Da mi je biti voda, ona prođe gdje je pustiš ili si sama napravi put, a ja — stojim, ne — ja *sjedim* godinama na rubu ove kade. Možda bih ustvari trebala sjesti u nju. Ili leći u praznu. Smjestiti se cijela među njene brane, kad sam već dignula branu na svakom svom mogućem putu i izlazu, kad sam si podignula branu čak i na kopcima. Više nisu ni natečeni. Možda moj novi šampon uz ono — *Jer ja to zaslužujem*, ima negdje sitnim slovima ispisanu i *no more tears* odliku? Možda postoji određena količina suza koje se može isplakati u jednom životu? Možda je trebalo misliti prije, možda je trebalo plakati racionalnije, ali kako god: NEMA! Iscurilo je. Sve! I *oslonac* i *briga* i *brašno za kolače*, nad kojim se sad još samo mogu smijati... I staviti si sjaj na oči ujutro, i nadati se da nitko neće primijetiti sedam sitnih razlika po kojima se ta slika razlikuje od one — *sjaj u očima*, i nacrtati si neki *lipfinity* osmijeh... koji će se cijeli dan zubima držati za mene sve dok se ponovno ne vratim ovdje; kap, kap, kap...

Gdje je ona kap koja nije prelila čašu? Otkada to osluškujem kapi i udarce, a ne čujem *svoju* fugu?

Netko dalek iz zrcala mi kaže: što si mislila *sophisticated lady*, što si mislila? Lijepa si, dozvolila si sebi tek dva zamršena polugnijezda u kosi vikendom, samo to će nekom pažljivom promatraču odati da nisi sretna. I ti tvoji beskrvni obrazi.

Sjećaš se, imala si četiri kad si dohvatila tatin žilet s umivaonika i stisnula ga čvrsto u šaci? Sjećaš se kako si se prestravila, kako je krv tekla? Nije kapala uopće, zapunila je sve fuge. Pa zašto si nastavila posezati za oštrim? Za hladnim i reskim? Za metalnim i nemilosrdnim? Za onima koji će te prorezati do kosti? Baš njih si htjela obujmiti u toplom dlanu. Zato što su udaljeni svjetlucali?

»T« kao *trokut*, kao *troje*, kao *treći*... *Treća!* Treća, a prva. Prešućeno slovo, progutano, zastalo u grlu, koje želi van, koje želi *unutra*, koje je već tu. Ne, nije obitelj, ali *ono* ju dokazuje, *ono* je demantira. Lakmus i dokaz, *corpus delicti*. S korpusom savršenih proporcija.

»E«... kao Eva. Od rebra stvorena? Recimo, kao: *Nije mi on slomio rebro, tata... pala sam na stepenicama*. Recimo, kao to?

»Lj« kao *ljubav*? Zadnje *mrtvo slovo* na papiru.

Ološ, okov, oružje, osveta, bol, britva, bijes...

Trudim se ne vidjeti svjetlucanje starinske britve pod umjetnom rasvjetom, ali — prejako je. Uzimam je u ruku. Bijes. *Tu* sam davno trebala stati. Tu sam trebala proglasiti smrt, otkucati mrtvo slovo, staviti točku na »i«. Tu sam trebala završiti riječ prije nego se dokoturala do »T«. Tu sam je trebala prerezati na pola, u grlu, u pola iznenađenog udaha.

Izdaha.

S oblom drškom britve u čvrsto stegnutoj u dlanu, otključavam vrata i kao začarana mantrom koračam niz hodnik prema izvoru glazbe. *Prva, druga, treća... četa*. Parket pod klavirom nema fuge.

Poslije ću *oprati ruke*. Svojim skupocjenim sapunom.

Jer ja to zaslužujem.

Dimitrije Popović

Ruke i rukavice

46 /

Započinjući pisanje nikada nisam obraćao pozornost na svoje ruke. To činim ovom prilikom. Potreba da obratim pozornost na vlastite ruke proizišla je iz teme o kojoj upravo pišem: o rukama, o autoru *Traktata o ruci* Ranku Marin-koviću, našim susretima i suradnji na istoimenoj književno-grafičkoj mapi.

Dok sjedim za radnim stolom, pažljivo gledam u svoje ruke. Lijeva je opuštena, vrhovima prstiju pridržava, bolje reći, ovlaš ih oslanja na list papira za pisanje. Desna, palcem, kažiprstom i srednjim prstom uz potporu preostala dva prsta oslonjena je na papir. Sigurnim stiskom drži kemijsku olovku. Zašiljeni metalni vrh olovke s nevidljivom kuglicom gotovo dodiruje bijelu površinu papira. Lijeva ruka leži položena kao da je odsutna, nezainteresirana, dok je desna pritajeno napeta kao u stanju pripravnosti. Čeka naredbu misli da bi mogla započeti akciju. Gledajući u metalni vrh olovke što se ustremio na djevičansku bjelinu lista papira, osjećam neku neobičnu energiju, lokaliziranu kulminaciju nečeg neopisivog, neimenovanog, što titra na toj minimalnoj distanci između sredstva za pisanje i papirnate podloge. Pomišljam na onaj Büchnerov magnetizam koji zrači iz vrhova prstiju. Sve je spremno za početak, za akt pisanja, za stvaranje teksta.

U jednom času, kao da je izvan kontrole, lijeva ruka pokazuje znakove blage nerveze. Širi prste potom ih savija i stišće u šaku. Odvaja se od lista papira i zaustavlja na ivici stola. Nemir lijeve prelazi na desnu ruku. Ubrzo se i desna opušta. Stisak olovke slabi. Ona napetost između vrha olovke i površine papira naglo je nestala. Prsti koji su do maločas spremno i s punom sigurnošću držali olovku, sada, kao prsti kakovog žonglera, okreću je oko njene osi, zatim ulijevo i udesno, kao da se njime poigravaju. Ruka odlaže olovku uz rub papira. Pruža se prema čaši vode i prinosi je mojim ustima. Ispijam nekoliko gutljaja. Ruka

vraća čašu na mjesto s kojeg ju je uzela. U dlan lijeve ruke nalakćene na stol polažem bradu i obraz. Ovaj položaj kratko traje. Desna ponovno uzima olovku. Lijeva se vraća u maloprijašnji položaj. Jagodicama na vrhovima prstiju osjeća glatkoću papira. Desna, na kratko, kao u nekoj rutinskoj radnji opet preokreće olovku među prstima. Zatim se naglo smiruje.

Kada se vrh olovke spoji s njegovom sjenkom čas je u kojem je papir dodirnut. Blagi otpor podloge papira pod pritiskom olovke osjetio se u desnoj ruci. Nevinost bjeline papira nestaje. Papir postaje suučesnik i svjedok otjelotvorenja teksta. Započinje proces intelektualne alkemije, proces pisanja u kojem se transmutacijom, čudom literarnog uobličenja, misao pretvara u slova, oživljava njihov grafizam. Oblikuju se riječi. Nižu rečenice. Sada i lijeva ruka aktivnije prati desnu. Pridržava papir blago se pomjerajući u skladu s pokretima desne ruke. Nakon prve ispisane rečenice stavljena je točka. Desna uzima mali predah. Zatim ponovno vrh olovke ustremkuje na papir. Nastavlja izvršavati zadatak. Usuglašenost finih pokreta zglobova prstiju i zglobova zapešća ruke čine harmoničnost procesa u kojem su spojeni misao i pokret, intelektualno i mehaničko, duh i anatomija.

47

Koncentriran na ono što ruke bilježe polako zaboravljam na njih. Rečenice se ispisuju. Misao vlada rukom.

Ruka istovremeno omogućava uobličenje misli i poslušni je izvršitelj onoga što misao od nje zahtijeva. Kad se izražava nezadovoljstvo napisanim, tada se sve ispisano na papiru uništava, svi nizovi rečenica u samo dva odlučna pokreta u dva ukrižena poteza olovkom. Trud je poništen rukom. Ruka odlaže olovku na stol. Zatim kao kakva grabljivica što se ustremkuje na svoj plijen desna ruka u trenu grabi papir i uz pomoć lijeve ga pretvara u malu zgužvanu masu. Napisano je predano ništavilu.

Ruke su spremne da sve započnu iz početka. Da ispisuju »čarobnu moć riječi«, kako bi rekao Parandowski.

* * *

U vrijeme elektronskih medija kada sam bio prisiljen diktatom elektronskog progresa svladati ono najelementarnije znanje tipkanje slova po tipkovnici i gledati ta tipizirana slova na ekranu kompjutera, uz sve korisne mogućnosti tehničkih manipulacija koje ovakva sprava omogućuje, pisanje rukom na papiru smatram prirodnijim i logičnijim procesom. Premda riječ logično može zazvučati neuvjerljivo ili proizvoljno, ona ima osnovu u onom fenomenološkom smislu i kojem je akt pisanja odraz autorove osobe u najkompleksnijem značenju. Ne samo u konceptualnom smislu što se odnosio na temu ili motiv njegovog literarnog izražavanja. Pisca potvrđuje, »odaje« i njegov rukopis. U njemu, rukopisu, fiksira se njegova misao. Za grafologa pišćev je tekst jedan je od njegovog literarnog portreta. Oblikovanje misli u grafičke znakove, određivanje ritma u rečenici, opuštenost ili napetost tona kojim se izražava određeni

siže, sve je usklađeno s piščevim bićem i sve se potvrđuje njegovom rukom. Iako je pisanje tehnička kategorija, ono se rukom ne obezličava. Rukom se pisanje personalizira. Ruka podjednako revno bilježi ono studiozno, katkad mukotrпно prekrajanje teksta nad kojim pisac bdi je, kao i onaj tren pjesničkog nadahnuća kada hitro zapisuje misao da ne bi pobjegla, nestala u nepovrat, kao što nemoćno i sa žaljenjem konstatira Henri Micheaux, »Imah misao i gadura mi pobježe«. Razni tekstovi raznih pisaca koji pišu na pisaćoj mašini ili kompjutoru svode se na isti stil, isto pismo. Obezličeni su u tehničkoj uniformnosti. Na taj se način, u vizualnom smislu, rukopis pisca depersonalizira.

U likovnom stvaralaštvu linija je osnovni element izraza, ona je svojevrsni seizmograf koji registrira one najfinije promjene u autorovom biću, izražavajući njegovu stvaralačku prirodu u spontane ili kontrolirane linijske strukture koje tvore crtež. Tako i ispisana slova kojima se sastavljaju riječi i grade rečenice izražavaju piščev nerv. Slova su u dvostrukoj funkciji; fiksiraju piščevu misao i daju literarnu, slovnu sliku autorove misli. Kroz ono što je ispisala ruka, kroz kompoziciju napisanih rečenica onih kaligrafskih, pedantnih i čitkih, onih nervoznih i šlampastih, prepravljenih, križanih ili nadopisanih, projicira se slika svojevrsnog autorovog portreta.

Kada sam god gledao originalne rukopise starih ili suvremenih pisaca ispunjavalo me uzbudljivo i ugodno osjećanje što su ga te književne relikvije u meni pobuđivale. Gledajući ih, zamišljao sam pisca i njegovu ruku kojom se kroz ispisana slova čitaju i prenose njegove misli, izražava njegovo biće.

Na simpoziju održanom povodom stogodišnjice rođenja Ranka Marinkovića koji je organiziralo Hrvatsko društvo pisaca u Zagrebu 2013. godine, u čijem sam programu sudjelovao, vidio sam jedno Marinkovićevo pismo. Iako je pismo pokazano posredstvom elektronskog medija (ironija kojom se potvrđuje autorova uzaludna odbojnost prema tehničkim inovacijama), bilo je sasvim dovoljno da u ozračje hommagea velikom piscu unese dirljivu autentičnost njegova rukopisa.

* * *

Iz ranog se djetinjstva sjećam kako je stvarnost ruku stvarala iluziju i kako su na mene jak dojam ostavili trikovi koje je svojim rukama izvodio jedan susjed. Bio je srednjih godina, visok i mršav. Imao je upadljivo duge koščate ruke s dugačkim prstima. Volio je zabavljati djecu svojim iluzionističkim majstorijama. Pamtim kako je demonstrirao lomljenje svog kažiprsta. Naglom kretnjom lijeve ruke uhvatio bi kažiprst desne, zatim bi napravio grimasu uz bolno stenjanje kao da stvarno lomi i čupa srednji zglobov kažiprsta. Gledali smo začuđeno kako je nestala polovina prsta a da u toj bolnoj radnji nije bilo ni najmanjeg traga krvi. Pokazivao bi nam prednju stranu osakaćene šake rekavši da je ostatak prsta spremio u džep te da će nam ga naknadno pokazati. Zatim je lijevu ruku brzom kretnjom gurnuo u dubok džep hlača i kao da prebira po njemu,



odjednom izvadio komad otkinutog kažiprsta. Primakao ga je osakaćenoj ruci. Potom ga je počeo pomicati dužinom srednjeg prsta otvorene šake spajajući ga s patrljkom kažiprsta. Trik je bio uvjerljivo izveden. Ali impresioniranost ovom majstorijom nije dugo trajala. Tajna tog trika bila je brzo otkrivena. Na savijeni kažiprst desne ruke koji je vješto skrivao savivši ga čvrsto u zglobu, lijevom je rukom pridodavao tom savijenom zglobu gornji dio također savijenog palca lijeve ruke i njegovim spretnim pomjeranjem stvarao dojam kako spaja i razdvaja dio svoga odrezanog kažiprsta.

Ono što je na mene ostavilo trajni dojam iz bogatog repertoara raznih trikova ovog opsjenara amatera dogodilo se jedne večeri u susjedovoj kući. Nas petero djece posjeo je na pod i rekao da gledamo u zid s kojeg je prethodno skinuo uokvirenu fotografiju s vjenčanja njegovih roditelja. Zid je bio oličen sivoplavom bojom. Upaljenu stolnu lampu bez abažura postavio je na stol. Upozorio nas je da ne smijemo gledati u njega dok demonstrira svoje umijeće. Na zidu su se počele pojavljivati siluete raznih životinja, psa, zeca, mačke, jarca... Ono što me najviše impresioniralo bio je let ptice. Tako je bio uvjerljivo prikazan da mi se činilo kako silueta ptice u letu stvorena vještinom kretnji susjedovih ruku predstavlja ni manje ni više nego stvarnu sjenu neke žive ptice. Na plavičasto sivom zidu koji se u tim trenucima doimao kao nebesko prostranstvo, živim pokretima i zvukom lepetanja krila, cijelu je površinu zida oblijetala ta ptica »rukatica«. Opsjenar amater je uvjerljivo imitirao i njen cvrkut kad bi se uznosila leteći u visinu dodirujući kljunom sjenku stropa ili bi, isto tako, imitirao njen krik kada bi se kao ustrijeljena niz plavetnilo zida strmoglavlila prema podu.

Je li taj mali teatar iluzija iz moga djetinjstva, taj platonovski svijet sjena, posebno u iluziji leta ptice stvorenom spretnim korištenjem ruku, je li dakle, sve to imalo nešto više od puke i efektne zabave za djecu? Razmišljajući u zrelim godinama o tom doživljaju, našao sam u njemu značajnu simboliku. Ruke projicirane u pticu nisu samo zanimljiva iluzionistička preobrazba stvarnog u imaginarno. Spoj ruku i ptice je simboličko jedinstvo iz kojeg se oslobađa zajednički imenitelj što se odnosi na pojam slobode. Ruka i životinja, ptica i stvaranje, personifikacije su slobode i stvaralaštva. Jedno, sloboda, uvjetuje drugo, stvaranje, kreaciju, koja je nesputana, neograničena, kako se narodski kaže: slobodno leti na krilima mašte.

* * *

Nezamislivo mi je pisati o rukama a da ne spomenem rukavice. Taj odjevni predmet je oduvijek za mene imao nešto privlačno i tajnovito. Poglavitito mislim na ženske rukavice.

Kožne, svilene, ili čipkaste, davale su osobi koja ih nosi nešto senzualno i ekskluzivno, naročito kad je preko prsta rukavice navučen prsten ili na zapešću narukvica. Na nekim radovima iz mladosti aplicirao sam ženske rukavice



kao kompozicioni element, ali i kao predmet koji je usklađen s prikazanim motivom. Često sam rukavice slikao na kompozicijama ciklusa *Frojdizmi*.

U motivima lascivnog odnosno erotskog sadržaja rukavice imaju posebno značenje podjednako u formalno–estetskom i simboličkom smislu. Nijedan odjevni predmet nema toliku formalnu sličnost s određenim dijelom ljudskoga tijela kojemu je namijenjen, kao što to imaju rukavice. Ni šešir, ni kaput, ni čarape, ni cipele svojim oblikom, izgledom ne upućuju tako izravno na tijelo kada nisu u njegovoj funkciji. Oni služe tijelu iako ne liče na njega.

Rukavice su krojene prema ruci, prema obliku šake, prema rasporedu i dužini prstiju, tako da, za razliku od navedenih predmeta, i onda kada nisu u upotrebi, svojom skrojennom formom podsjećaju na ruke. Upravo zbog te svoje antropomorfnosti pobuđuju interes i skreću moju pažnju. I onda kada nisu navučene na ruke čuvaju u sebi neku životnost. Bez živih ruku rukavice ostaju odložene ruke koje spokojno miruju položene jedna preko druge. Sjećam se elegantne, dugačke, decentno ornamentirane secesijske kutije u kojoj su bile spremene ženske rukavice izrađene od fine, svijetlosmeđe jelenje kože. Na kutiji se nalazila mala brava s tankim srebrnastim ključem i ta činjenica da se kutija zaključavala, uz tajnovitost je isticala važnost koja se poklanjala tom lijepom paru ženskih rukavica. Kutija za rukavice bila je neka vrsta kućnog relikvijara koji je pripadao mojoj baki Jeleni. Ljepota tih rukavica posebno je dolazila do izražaja kada su bile navučene na ruke. Ruke su im davale vitalnost. One su rukama donosile intrigantnu otmjenost. Bile su svojevrsna maska rukama, rukama koje isto toliko mogu otkrivati karakter osobe koliko ga otkriva i lice. Njihova je ljepota privlačila i onda kada nisu bile navučene na ruke. Elegantni kroj povezivao je sitni štep od finog konca koji se protezao po unutaršnjim stranama prsta, nastavljajući se bočno sve do iznad šaka obrubljujući meki otvor kroz koji se uvlačila ruka. Na vanjskoj strani, po sredini gornjeg dijela šake, bile su ušivene tri končane linije također sitnoga štepa, kao svojevrsan ornament proizašao iz anatomske građe ruke, iz tetiva koje se iz ručnog zgloba pružaju prema vrhovima prsta. Kada se ruka stisne, ispod blagog odsjaja, na mjestu na kojem je koža zategnuta, osjećaju se kosti finih zglobova prstiju. Rukavica je tada u najtješnjem, u najprisnijem odnosu s tijelom. Kao da na momente i sama postaje dio tijela. Dobiva živi oblik ruke, prima njezinu toplinu, postaje kožom dijela tijela koje skriva. Kada je izvrnuta ili bačena, rukavica izražava onoga kome koristi, kome služi.

Kroz rukavicu žive sva fizička svojstva ruke. Ona uzima, pokazuje, hvata, daje, gestikulira...

Ruka doslovno govori u rukavicama.

Navlačenje rukavica na ruke manje je privlačilo moju pažnju od njihovog svlačenja. Kada se ruka izvlači iz rukavice, kada se lijevom hvataju vrhovi desne da bi se polako izvukli prsti, koža rukavice se zateže u suprotnome smjeru. U tom pokretu, u tom postupku koji je uvijek izgledao više od obične radnje



skidanja, u tom izlaženju ruke iz rukavice, ruke nježne svijetle puti, bilo je nećeg uzbuđujućeg. Kao da se rađa novo tijelo.

Ruka je izlazila iz tamne i tijesne unutrašnjosti rukavice na svjetlo dana.

Kao neko novorođeno biće. Nakon svlaćenja, rukavice bi neko vrijeme ostale ležati na malom stolu pored vješalice. Bile su omlohavljene i zgužvane. Izgledale su kao da se u njima osjeća iscrpljenost, kao da su umorom klonule, poput ženki koje su istisnule plod. Ali, ubrzo, ruke su ih pažljivo uzele ispravljajući ih s kretnjama koje su podsjećale na zahvalnost i glađenje, stavljajući jednu prema drugoj, kao ruke u molitvi, da bi ih zatim položile u mističnu tamu kutije, kao u mali sarkofag.

I odjevni predmeti, kao i oni kojima su namijenjeni, imaju životni vijek. Tako su i ove rukavice s vremenom ostarjele. Njihova je koža, poput ljudske, dobila bore, pukotine od suhoće puti. Tragove životnog trošenja. Došlo je vrijeme da budu zamijenjene drugima. Smjena generacija zahvaća i odjevne predmete. Moda za njih zna biti fatalna kao bolest za ljude. To je svojevrsno mirenje sa sudbinom. U tom je smislu ovaj par rukavica imao sreću da su ostarjele prije negoli ih je moda istisnula iz života. Jednoga dana, umjesto u kutiju, rukavice su se našle u kanti za odbačene stvari. Završile su na gradskom deponiju smeća u nekoj rupi koja je bila obrasla samoniklim bagremovima.

Među raznim odbačenim predmetima u amorfnoj masi smetlišta vidjele su se stare rukavice od jelenje kože koje svojom elegancijom i finoćom izrade, unatoč starosti, nisu pripadale tom smrdljivom i ružnom svijetu otpada koji nestaje u truljenju ili paljevini.

U ambijentu u kojem su se našle te su rukavice, iako odbačene od ruku, i tada izgledale kao ruke. Kao da im je ta neprimjerena okolina još više naglašavala ona svojstva ruku koja su za njih zauvijek nestala.

Na tom smetlištu rukavice više nisu bile spokojno odložene ruke. Sada su postale ruke nemoći i beznađa, kao ruke utopljenika koje se uzalud nekud pružaju.

* * *

Iz djetinjstva se sjećam jedne mlade Ciganke koja je sjedjela na pločniku u hladu oleandra, pored neke slastičarnice u Budvi. Bio je sunčan ljetni dan. Ciganka je pružala mršavu ruku mnogobrojnim prolaznicima moleći da joj udi-jele milostinju uz riječi koje je neprestano ponavljala: »Bog ti pomogao i majka božja.« U krilu joj je dubokim snom spavalo malo dijete napola nago. Imalo je gustu rudlavu kosu nalik nekom baroknom anđelu. Dijete čiji spol nisam mogao odrediti, jer mu je donji dio tijela bio umotan u poderanu tkaninu, imalo je iznad glave podignutu u laktu povijenu desnu ruku. Mala šaka je bila opuštена i poluotvorena kao da i ona prosi. Lijeva ruka bez šake opuštено je visila i svojim tupim vrhom crvenkaste kože gotovo dodirivala pločnik.



Pišući o rukama, nametnula mi se potreba, upravo zbog ove teme, da spomenem ruku slavnog glumca Piercea Brosnana. Kada je sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća Brosnan kratko vrijeme boravio u Zagrebu, interesirao se za moje radove. Raspitivao se o meni kod gospođe Lidije Lojić koja je tada vodila galeriju u Hotelu International u kojemu je bio odsjeo slavni glumac. Želio je posjetiti moj atelje i upoznati me. Upriličili smo sastanak. Brosnan je veoma simpatičan, neposredan i srdačan čovjek. Izražavao je poseban afinitet i interes za likovnu umjetnost. Bio je izvanredno informiran o mojim radovima. Na pitanje odakle ima toliki interes za ono što radim, odgovorio je kako je prije nekoliko godina kupio jednu moju monografiju i pažljivo proučavao radove tematskih ciklusa u njoj objavljenih. U ateljeu sam mu tog jutra pokazivao slike i crteže, stare i recentne radove. Posebno mu se svidjela jedna kompozicija iz ciklusa *Corpus Mysticum*. Bio je to jedan sklopljeni triptih srednjeg formata na čijim je vanjskim stranama naslikan Kristov prsni koš. Kad se vanjske strane otvore pokazivala se naslikana nutrina tijela–slike. Na unutrašnjim stranama triptiha s lijeve i desne strane naslikana su dva prizora s Križnog puta. Na središnjoj plohi kompozicije prikazana je ruka s otvorenom šakom prema van. Po sredini dlana u trokutu što simbolizira Sveto Trojstvo naslikano je svevideće Božje oko. Simetrično od Božjeg oka na tri su strane aplicirana tri čavla, simboli Arma Christi, Mesijinog stradanja na raspeću.

Brosnan je poželio kupiti ovu sliku. Rekao sam da je, nažalost, ne mogu prodati jer sam je 1991. godine, kad je slika nastala, za Uskrs poklonio mojoj supruzi. Iako je imao razumijevanje za moje objašnjenje, bilo mu je jako žao što ne može postati vlasnik te slike. Kupio je nekoliko drugih radova, a neke sam mu poklonio za uspomenu na poznanstvo i posjet mom ateljeu. (Slika koju je kupio, kompozicija *Mrtvi Krist*, izgorjela je u Brosnanovoj kući u Malibuu kada je prije nekoliko godina Kaliforniju bio zahvatio katastrofalan požar.)

Brosnan je sutradan otputovao iz Zagreba. Tog istog dana iz Hotela Intercontinental stigla su na našu kućnu adresu dva poklona od slavnog glumca. Raskošni buket cvijeća za Jagodu i jedan crtež zanimljivog motiva s Brosnanovom posvetom. Noć prije odlaska iz Zagreba budući je James Bond nacrtao svoju ruku sa simbolima što asociraju na kompoziciju one ruke iz mog triptiha. Zanimljivost ovog crteža je u tome što je nacrtana ruka rađena po preciznom iscertavanju Brosnanove ruke. Flomasterom je linija pratila rubove glumčeve ruke vjerno prenoseći na papir plošni oblik šake i prsta. Linearna autentičnost oblika ruke potvrđena je dodatno glumčevim na crtežu napisanim riječima »Moja ruka« (*My Hand*). Ovaj crtež čuvam kao dragu uspomenu na Piercea Brosnana.

Razmišljajući o Ranku Marinkoviću, o karakteru njegove kreativne osobnosti, nameće mi se važnost činjenice da je pisac rođen na otoku. Ne samo u geografskom nego i u simboličkom smislu otok predstavlja izdvojenost od kopna, od »cjeline svijeta«. Ta izdvojenost stvara metaforu o karakteru vlastite prirode. Na otoku čovjek postaje svjestan ograničenosti spoznajne moći ljudskoga bića. Iako pripada svijetu, čovjek je u njemu izdvojen i svojim moćima ograničen. Sličan osjećaj ograničenosti ili izoliranosti imao sam u rodnome Cetinju. Grad je okružen kamenim brdima i planinama. Taj stjenoviti обруč budi želju i stvaru potrebu da se dozna, da se vidi, što se nalazi tamo iza, tamo gdje sunce izlazi i tamo gdje zalazi. Stvara se želja da se ta brda razmaknu, da se vidokrug proširi, spoznaja produbi, da se otkrije tajna »s onu stranu«. Premda u drugačijem prirodnom okruženju, boraveći na otoku Visu, otoku gdje je u istoimenom gradu rođen Ranko Marinković, imao sam isti osjećaj, istu misao o ograničenosti kao na Cetinju. To je inspirativna ograničenost koja potiče na razmišljanje i intrigira duh.

Otkud se god krene na otoku, dolazi se do obale, do granice, granice mora. Plavo prostranstvo podstiče misao, budi želju za plovidbom, za putovanjem. Potreba za pomjeranjem tih granica, za njihovim proširenjem i nadilaženjem, nije ništa drugo do svjesna ili nesvjesna težnja za spoznajom vlastitog bića. Ovakva potreba ili težnja istovremeno stvara svijest o uzaludnosti čovjekovog napora da spozna vlastitu tajnu koja čini smisao njegovog trajanja i putovanja. U simboličkom smislu čovjek na otoku tako postaje svjestan svoje izoliranosti svoje tragične usamljenosti, svoje mučne egzistencije u ovome svijetu. Kao što je otok okružen morem tako je čovjek okružen metafizičkom tajnom.

Slijedom ovakvih razmišljanja o izoliranosti i samoći nametnula mi se usporedba Ranka Marinkovića s Giorgiom de Chiricom.

Ova se usporedba ne odnosi na piščev fizički aspekt, na Marinkovićevu mršavu, koščatu konstrukciju, koja bi se u nadrealističkoj transpoziciji mogla otjeloviti u de Chiricovu visoku metafizičku antropomorfnu konstrukciju. Usporedba je zasnovana na višeznačenjskim poveznicama na umjetničkom odnosno svjetonazorskom planu. Giorgio de Chirico zazire od modernizma. Nedvosmisleno kritizira i gaji prezir prema revolucionarnim likovnim pokretima s početka XX. stoljeća. Posebno prema futurizmu koji je veličao ljepotu mašine, dinamiku pokreta i brzinu kretanja što ih je proizvodio stroj. Čuvenu Marinettijevu rečenicu iz prvog manifesta futurizma (1909.) da je trkaći automobil ljepši od skulpture Nike sa Samotrake, smatrao je de Chirico besmislenom. U Marinkovićevom *Kiklopu* tramvaj nije lijepa tehnička tvorevina što konkretno oličava razvoj modernog doba, nego »željezna životinja«. Simbolička slika Melkiora iz Marinkovićevog romana *Kiklop* koji stoji pred tramvajem u pokretu, manifestira superiornost ljudske prirode i misli. Pobjedu nad »glupim tramvajem«. U ovom svom najznačajnijem djelu Ranko Marinković izražava nepovje-



renje, odbojnost i također prezir prema tehničkim dostignućima i progresu što ga na tom planu stvara suvremeni svijet. »Nije knjizi potrebno aviona: putuje polako, razmišljeno.« Pisac ističe kako knjiga »ne treba telefona ni bežičnosti a mnogo je bolje da književnost štedi živce«.

Za Marinkovićeve likove se kaže da su često usamljenici koji egzistiraju kao da su odvojeni od života. Iz života su izolirani raznim vrstama straha što se svode na strah od samog života i strah od smrti. Ranku Marinkoviću se prigovaralo da njegovi likovi nisu živi ljudi, da su u stvari ideje s kojima se on »poigrava u konstruiranoj radnji — svom kazalištu lutaka«. Ali ovakve konstatacije ustvari i nisu prigovori, jer ciljaju u srž stvari. Marinkovićeви likovi jesu »ideje« nađene i umjetnički razrađene iz životnih likova i sudbina. Zato de Chiricove antropomorfne konstrukcije, usamljeni statični likovi u ambijentu trgova i ulica mediteranskih gradova simbolički mogu biti ono što Marinković smatra da je književnosti potrebno. »Književnosti nije brzina potrebna: ona traži samoće, povučенosti i sabranosti, a osobito tišine.«

54

Ljudi—lutke talijanskoga majstora žive izolirane na trgovima, tim pozornicama teatra javnoga života, ili u interijerima, intimnim prostorima privatnosti, žive svoju zlokobnu prazninu, tišinu metafizičke jeze, projicirajući svoje neprozirne crne egzistencijalističke sjenke. Jedan je de Chiricov naslikani *Prorok* nalik kiklopu s glavom na kojoj se nalazi samo jedno stilizirano oko sa zvjezdastom zjenicom.

Razmišljajući o Marinkovićevim i de Chiricovim likovima, ljudsko biće se svodi na lutku što živi i osjeća svoju usamljenost kojoj pokušava dati smisla svojim življenjem, ironijom, cinizmom, humorom, crnim humorom... Kojima potvrđuje svoje stanje usamljenog očajnika. Čovjek jest otok u moru ljudi, u tragičnom arhipelagu modernoga svijeta.

* * *

Ranka Marinkovića sam upoznao na jednom poslovnom sastanku upriličnom zbog suradnje na književno—likovnom projektu *Traktat o ruci*. Izdavačka kuća Mladost iz Zagreba bila je pokrenula posebnu ediciju književno—grafičkih mapa limitiranog izdanja naslovljenu Edicija Mala, po istoimenoj galeriji u kojoj su se grafičke mape promovirale odnosno izlagale. Urednica spomenute edicije Maja Šovagović odabirala je autore, književnike i likovne umjetnike na način kako bi literarni izraz bio kompatibilan grafičkom te se tako ostvarivala harmonična cjelina slike i riječi. Za vrijeme tog mog prvog susreta s Rankom Marinkovićem (bilo je to 1985. godine) po znatizelji nametnutoj karakterom teme koja je bila povod našeg susreta i buduće suradnje, gledao sam sa obazrivom radoznalošću u piščeve ostarjele ruke, one ruke što su ispisale zanimljive stranice o rukama. Promatrao sam kako lijeva drži dugački elegantni muštikl, a desna nonšalantno, rutinerskom sporom kretnjom uvlači jedan kraj cigarete u tamni otvor cigaršpica. Lijeva ga je zatim prinijela piščevim ustima. Blagim





stiskom zuba održavao je labilnu ravnotežu te cigaršpice koja je imala neke neobjašnjive sličnosti sa njenim vlasnikom. Ruke su finim, usklađenim pokretima prstiju, uzimale šibice iz poluotvorene kutije. Desnom je kresnuo fosforni vrh drvca o rub kutije i plamen zapaljene šibice prinio cigareti. Zatim je kroz cigaršpic povukao zrak i duhan se na vrhu cigarete zažario. Ispušteni zrak zasićen duhanskim dimom za trenutak je, kao prozirnom plavičasto sivom kopenom, zastro piščevo lice. U toj sivoplavoj kopreni žarko crveni vrh cigarete kao mali disk zalazećeg sunca na trenutak me podsjetio na Monetovu impresionističku slikariju. Dok je Maja pravila uvod u razgovor objašnjavajući razlog zašto je odabrala Ranka Marinkovića i mene za svoj novi izdavački projekt, imao sam dojam da me pisac *Ruku* posmatra malo ispitivački.

Izrazio sam zadovoljstvo što ću surađivati s piscem čije djelo jako cijenim i koje po mnogo čemu odgovara mom umjetničkom senzibilitetu. Na moje je riječi odgovorio:

— Vidio sam vašu knjigu posvećenu ciklusu *Judita* koju je napisao Tonko Maroević. Lijepo vas je izanalizirao.

— Da. Odlično — odgovorio sam.

Tonko se puno bavio tim starozavjetnim motivom i izvrsno ga poznaje. Kao što znate, bavio se i Marulićevom *Juditom*.

— Tonko će pisati predgovor za vašu zajedničku mapu. Već sam s njim preliminarno razgovarala — dodala je Maja.

— Lijepa kombinacija — konstatirao je Ranko, malo zatim rekavši:

— Dva Dalmatinca i jedan Crnogorac. Bogati. Lijepa kombinacija.

— Dva slavna otočana. Projekt mora biti uspješan — rekao sam nasmijavši se.

— Maja je sve dobro smislila. Pametna je i vrijedna — zaključio je Ranko zadovoljan predloženim projektom.

S Rankom Marinkovićem sam brzo uspostavio srdačan odnos. Kada smo se u razgovoru dotakli Crne Gore, rekao mi je da ima bliskog prijatelja, Nikicu Tatara, Cetinjanina, koji živi u Torinu. Rekao sam da sam jednom na Cetinju upoznao spomenutog gospodina, te da je on bliski prijatelj mog strica. Osjetio sam i vidio po Rankovom licu da mu je bilo drago što sam upoznao njegovog prijatelja. Odnos između Marinkovića i mene postao je spontaniji i nekako prisniji. Tog dana nakon radnog sastanka otpratio sam ga do kluba književnika. Pričao mi je o svom prijatelju iz Torina kako su se i gdje upoznali. Raspitivao se o Cetinju. Bilo mu je zanimljivo kako je Njegoš izabrao vrh planine za svoj grob. Pričao sam mu kako pjesnikov mauzoleju na Lovčenu odolijeva gromovima. Rekao je kroz smijeh kako je Njegoš sigurno bio dobro svjestan svoje veličine kad mu kosti počivaju na tako visokome mjestu. Odgovorio sam rekavši da je Njegoš s pravom mogao imati visoko mišljenje o sebi, ali da ipak nije izabrao najviši vrh na Lovčenu. Od Jezerskog vrha na kojem se nalazi Njegošev mauzolej višičiji je Štirovnik na kojem je instaliran televizijski relej.



»Uh, znači tehnologija je zauzela višojie mjesto. Vlada nad Njegošem i nad nama. Doći će nam glave«, kazao je kroz ironičan osmijeh.

Srdačno smo se pozdravili. U kasnijim našim susretima razgovarali smo o raznim stvarima kao da se poznajemo dugi niz godina.

* * *

Ranko Marinković bio je dobro upućen u moj likovni rad, u moje cikluse, što se dalo lako zaključiti, jer je znao, kada bi nas razgovor odveo u tom smjeru, postaviti izravno pitanje što se ticalo detalja neke moje kompozicije. Pitao me je jednom prilikom zašto na slici *Leda* iz mog erotskog ciklusa labud ima ogo-
ljela krila do kosti. Odgovorio sam šaleći se: »Zato, jer ih je Leda očerupala.«

— Znači li to da nije bila zadovoljna s njima? — upitao me s radoznanim pogledom.

— Možda je bila previše agresivna. Ili mu je željela osjetiti kosti — odgo-
vorio sam.

56

Kada bih se susretao s Rankom Marinkovićem, a to je najčešće bilo na promocijama knjiga, uvijek je bilo povoda za kratki razgovor. Ono što je bilo zanimljivo u tim razgovorima o manje više običnim, banalnim stvarima, Ranko je znao udjenuti poneku duhovitost, najčešće ironičnu, koja je toj banalnosti davala neki drugačiji smisao.

Jednom se netko na nekom koktelu požalio kako je poskupila struja, našto mu je Ranko odgovorio: »Što će vam struja? Kupite svijeću. Ona vam je ljepša od žarulje i jeftinija od struje. Ako ste pjesnik, još možete dobiti inspiraciju.«

Na otvorenju moje izložbe »Mit žene« u Zagrebačkoj galeriji Gradec (galeriji bivšeg Muzejskog prostora, danas Klovićevih dvora) Ranko je zastao pred jednom slikom. Kada sam mu prišao, rekao mi je kao da govori samom sebi: »Bogati, kakva mašta, ženska sisa visi nad kosturom riblje glave i skoro je dodiruje bradavicom.« Da na Marinkovićevom licu nije bilo nekog zagonetnog smiješka, pomislio bih kako ga je mračni motiv slike odbio. Ali, bilo mi je jasno da je njegova lucidnost potvrđena tim osmijehom brzo prepoznala ono što se skrivalo iza naslova slike *Crni akvarijum*. Naslov je trebao zakamufirati simboliku motiva kompozicije. Autor *Glorije* zasigurno je iščitao kako se na bizaran, nadrealistički način mističnost kršćanskog motiva, u kojem se erotičnost dijela ženskog tijela usklađuje sa simbolom ribe kao žrtvovanog Krista, odnosi na Mariju Magdalenu. U žamoru prisutnih na tom otvorenju nagnuo sam se prema Marinkoviću i gotovo mu u uho kratko rekao: »To vam je sve ruka.« Nasmijao se i učinio pokret glavom ne samo u znak odobravanja, nego, činilo mi se, u znak one opće konstatacije da ruka može sve. Sve što joj omogućimo da učini, sve da nas njom samom izrazi. Ruka nas čini postojanima izvan nas samih. Ona nas produžuje u umjetničko djelo.

Kada sam se nekoliko tjedana nakon spomenute izložbe sreo s Rankom Marinkovićem »Kod Drageca«, u to vrijeme devedesetih godina prošlog stoljeća najpopularnijim restoranom u Zagrebu, omiljenom okupljalištu kulturnih djelatnika, pisac je sjedio s vlasnikom restorana Dragom Vukušićem. Igrali su partiju šaha. Sjedili su u jednom separiranom, intimnijem dijelu restorana. Dali su mi znak da im se pridružim iako su bili su koncentrirani na odnos figura na bojnem šahovskom polju. Strpljivo sam i sa zanimanjem čekao ishod partije. Promatrao sam njihove ruke kako pomjeraju figure na crno–bijelim poljima i kako brzina pokreta ruku, način hvatanja figura, odgovara uvjerenosti igrača u odabir pravog poteza. Partija je ubrzo bila privedena kraju. Završila se remijem. Drago nas je ponudio pićem i nakon kraćeg vremena otišao. Ranko je zapodjenuo razgovor o mojoj izložbi »Mit žene«. o kojoj se puno pisalo. Pitao me jesam li pročitao nadahnut tekst Tomislava Sabljaka koji je napisan povodom ove izložbe, objavljen u *Večernjem listu* pod naslovom »Taj mračni predmet želje«. Odgovorio sam potvrdno rekavši da teme mojih radova odgovaraju Sabljakovu afinitetu. Dodao sam da je Sabljak također nadahnuo pisao o našoj mapi *Traktat o ruci* i mom ciklusu *Judita*. Jedna od tih Judita objavljena je na naslovnici Sabljakove knjige *Pas ispod kože*. Sabljaku su bliske erotske teme i nadrealizam, a to je bilo ono na čemu se zasnivao koncept moje izložbe »Mit žene«.

— Vaše slike imaju takve sadržaje da mogu inspirirati pisce. I Tonko Ma-roević i Tomislav Sabljak, Andriana Škunca i Luko Paljetak, svi su lijepo pisali o vama.

— Jako lijepo — odgovorio sam i dodao:

— Mene jako zanimaju književne teme. Radim na kompozicijama inspiriranim Danteovim *Paklom*. Što se tiče teme ruku, mogao bih uraditi još jedan ciklus radova.

— Ruke su kao motiv neiscrpne. I za slikare i za književnike. Slažem se — rekao je Ranko prinoseći ustima čašu s vodom.

Naslov malo prije spomenutog Sabljakovog teksta podsjetio nas je na istoimeni Buñuelov film. Rekao sam Ranku da je Buñuel moj omiljeni režiser. Odgovorio je da se to može zaključiti i po mojim slikama. Zatim se počeo raspitivati o slici *Kleopatra* koja je bila izložena na izložbi »Mit žene«.

— Zašto ste onako prikazali Kleopatru. Samo jedna sisa i zmijin rep. Malo jezovito, ne? — upitao me napravivši karakterističan pokret ustima kao da suzdržava osmijeh.

Imao sam osjećaj da mu se ta slika posebno svidjela, ali je, činilo mi se, prije svog komentara htio čuti što ću odgovoriti na postavljeno pitanje.

— Najljepši dio ženskog tijela su grudi. Zmija je Kleopatru ugrizla u grudi. Inzistirao sam na monumentalnom detalju i naslikao samo jednu sisu. Za prepoznavanje motiva sasvim dovoljno — počeo sam objašnjavati kompoziciju naslikanu u formi diptiha.



— Sve mi je to jasno — sada je Ranko govorio s blagim smiješkom. — Ali Kleopatra je imala lijepo lice. Bilo bi zanimljivo vidjeti kako biste ga vi prikazali kad ste nacrtali one onako lijepe renesansne gospe.

Odgovorio sam otrcanom frazom:

— Neka svatko zamisli Kleopatru po svojoj volji. Neka svatko vidi »svoju« Kleopatru.

Osjetio sam da Ranko nije zadovoljan odgovorom. Otresao je u staklenu pepeljaru sagorjeli duhan s vrha cigarete nataknete na cigaršpicu. Dok je nešto neodređeno izražavao, pokretom glave upitao sam ga:

— Vjerujete li u onu Pascalovu izjavu da bi karta svijeta drugačije izgledala da je Kleopatra imala drugačiji oblik nosa?

— Književnici pretjeruju — kratko je odgovorio.

Ispuhnuvši dim cigarete nastavio je:

— Zanima me zašto ste baš izabrali Kleopatru i na takav je način naslikali? Ima i drugih slavni žena s lijepim sisama.

58

Izgovorivši ovu zadnju riječ, kratko se nasmijao.

— Zbog zmije — odgovorio sam.

Odgovor mu se očito svidio.

— Znači zbog erotizma. Jasno mi je, jasno mi je. Ipak je malo jezovito.

Zatim, kao da sam sebi kaže ne gledajući u mene, poluglasno reče »kakva mašta«.

— Motiv je takav — počeo sam sâm objašnjavati. — Zmija u njedrima. Otrovnii ugriz. Eros i smrt se miješaju i bubre u bradavici Kleopatrine dojke.

Zatim sam skrenuo razgovor sa slikarstva u svakodnevnu stvarnost.

— Kada ljeti vidim pletenu košaricu napunjenu smokvama, odmah pomislim kako se možda, unutra, među mekim plodovima sklupčala zmija. Ta se neugodna pomisao javlja samo zbog Kleopatre.

— Smokva vam je puna erotske simbolike, ljepša je kad je tvrda, a slađa kad je malo mekana — komentirao je.

Zatim me upitao:

— Zna li da u *Novom zavjetu* Krist proklinje smokvino stablo?

— Znam — odgovorio sam. — Jer nije davala ploda.

— Trebali biste naslikati Adama i Evu. To je zanimljiv par. Taj motiv danas gotovo više nitko ne radi.

— Uradio bih rado taj motiv samo pod uvjetom da je rajski par potpuno nag. Bez smokvinih listova.

— A kako drugačije — reče podignuvši ruku u znak ispravnosti svoje misli. — U raju je sve čedno i Adam i Eva trebaju biti goli. Zatim doda smijući se: — I tamo vam je zmija.

— Da znam — odgovorio sam pitajući ga: — Jeste li vidjeli kako su nagi Michelangelovi Adam i Eva na stropu Sikstinske kapele? U *Traktatu o ruci*



ste pisali o Adamu. Osjećate li kako je freska nabijena erotizmom. Latentno, ali sugestivno. Prisjetite se položaja Adamovog tijela i Evine glave. Da nije okrenuta zmiji koja joj pruža jabuku, lice bi joj bilo točno pred Adamovim spolnim organom. Delikatan položaj intimnog odnosa usred jednog vatikanskog hrama.

— Mislite li da je Michelangelo namjerno želio provocirati Crkvu? — upitao me radoznalim pogledom.

Pri spomenu Crkve odmah sam pomislio na one kontroverze koje je izazivala Marinkovićeva *Glorija*.

— Ne mislim — odgovorio sam. — Prije smatram da su po srijedi likovno estetske zakonitosti kompozicije. Zato je Michelangelu odgovarao takav položaj dva tijela. Međutim, možda je i udio nesvjesnog učinio svoje. Kod Buonarrota ima puno erotike.

— U svakom slučaju — rekao je Ranko otresajući pepeo s cigarete. — Eva uvijek zna što treba raditi. Žene su uglavnom pametnije od nas muškaraca.

— Slažem se — odgovorio sam.

Ranko je pogledao u otvorenu šahovsku ploču i upitao me igram li šah. Na njegovo razočaranje rekao sam da igram rijetko, jer me ta vrsta igre, sporta ili po nekima čak i umjetnosti previše ne zanima. Odigrao sam svega desetak partija i sve ih izgubio. Rekao sam da je u šahu zanimljivo kad se jedna figura pomjeri u bijelo ili crno polje kako se onda mijenjaju svi odnosi među ostalim figurama na ploči. Odnosno iniciraju novi taktički potezi. Zanimljivije mi je razmišljati o šahu nego ga igrati. Ispričao sam tom prilikom kako je jedan moj prijatelj sa Cetinja koji je bio odličan šahist pobijedio na jednom šahovskom turniru nekog igrača koji je imao titulu šahovskog velemajestora. Moj je prijatelj učinio takav nedopustiv potez svojstven kakvom početniku koji igra s majstorom da je protivnik mislio da se radi o nekoj taktičkoj zamci i nečemu s čim se prvi put susreće u svojoj uspješnoj karijeri. Velemajestor je bio toliko zbunjen i dekoncentriran da je na kraju izgubio partiju.

Ispio sam kavu i poželio Ranku da sljedeću partiju pobijedi svog novog protivnika. Drago ga je upravo bio najavio. Pozdravili smo se do nekog novog viđenja.

Bilo mi je jako žao što se nisam u onom kratkom razgovoru o smokvi sjetio jedne zanimljive zgrade iz mog djetinjstva. Tim prije, jer bi se, uvjeren sam, svidjela Ranku.

Na rubu lijevog dlana imao sam tri male bradavice poredane u pravilnom nizu jedna iznad druge. Povremeno su me iritirale da bih češući se nervoznim pokretima noktom okrvavio taj dio ruke. Jedna susjeda, starija gospođa, dobro je poznavala učinkovita svojstva bilja, naročito kada su u pitanju problemi s kožom. Rekla mi je kako me može brzo riješiti tih bradavica. Jednog sam jutra otišao k njoj. Pažljivo mi je, kao kakav iskusni dermatolog, pregledala ruku. Ništa nije govorila. Ustala se s drvene klupe i otišla do jedne divlje smokve



koja je razgranato rasla uz staru među. Otrgla je plod s grane. Vidio sam kako se gusto bijelo smokvino mlijeko cijedilo niz kratku peteljku. Tu je gustu tekućinu ploda susjeda pažljivo razmazivala po mojim bradavicama. Iako mi je njen nadriliječnički tretman izgledao pomalo odbojno, osjećao sam neku ugodu u ruci. Dok je koncentrirana nježnim i sporim pokretima nanosila mlijeko divljeg ploda, povremeno sam pogledavao u smokvu pod susjedinim dlanom. Nekom neobičnom, iznenada nametnutom asocijacijom, taj me smokvin plod podsjetio svojim oblikom, na malu tvrdu zelenu dojku. Sjetio sam se malih grudi djevojčica u pubertetu što su svoja nabubrena pubertetska prsa ponosno skrivale kupaćim kostimima. Gledao sam kako izlaze iz mora te male Venere koje je osjećaj stida tjerao da pomno paze na položaj gornjeg dijela kostima.

* * *

60

Idući jednog dana u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, na poslovni sastanak zbog dogovora oko izrade plakata za premijeru opere *Carmen*, na početku Frankopanske ulice sreo sam se s Rankom Marinkovićem. Išao je na Akademiju dramskih umjetnosti. Hodali smo polako u istom smjeru i razgovarali. Spomenuo mi je da ga je dan ranije zvao telefonom prijatelj iz Torina i da me je puno pozdravio. Zahvalio sam se i rekao kako se nadam da ću ga u ljeto vidjeti na Cetinju. Ranko mi je ispričao kako mu je u razgovoru Nikica Tatar nešto govorio o nekom svom prijatelju, koji je tih dana umro, a koji je bio svojevremeno na odsluženju kazne na Golom otoku. Znao sam da je puno Crnogoraca robovalo u tom otočkom ozloglašenom kazamatu.

— Da, da, rekao je Ranko — malo zastavši. — Mnoge je dosljednost ideji skupo koštala.

Spominjanje Golog otoka potaklo mi je sjećanje na profesora iz gimnazije koji nam je predavao filozofiju i logiku. Kao informbiroovac je u golotočkom zatvoru bio kažnjen na nekoliko mjeseci zatvora. Prezivao se Gašović. Imena mu se ne mogu sjetiti. Bio je rodom iz Nikšića. Kad sam Ranku ispričao ove pojedinosti, ponovo je zastao. Gledao me s malo nakrivljenim stavom tijela s rukama u džepovima.

— Zanimljiva kombinacija. Filozofija, logika i robija. Što li je taj vaš profesor mislio o slobodi i što li mu je značila logika kad mu se mozak pržio na suncu?

— Bio je dobar predavač — nastavio sam govoriti o profesoru. — Ponekad se znao, barem se meni tako činilo, nekako izgubiti, kao da je bio na momente odsutan. To je uistinu kratko trajalo. Svega par sekundi. Tada bi zastao u učionici i pogledao prema plafonu, tek malo podignuvši glavu. Ne znam kako je izdržavao prisustvo Titove slike na zidu. Ustvari, on je nije ni gledao. Nije ju htio gledati. Ali sam bio uvjeren da je osjećao maršalovo neugodno prisustvo u učionici. Profesor je imao guste tamne brkove. Ponekad mi se činilo da su





ti njegovi brkovi ustvari promišljena subverzivna personifikacija sovjetskog ideološkog sveca.

Ranko se kiselo nasmijao. Odmahivao je glavom grozeći se tog vremena političkih prognoza.

Stigli smo pred zgradu Akademije dramskih umjetnosti. Stali smo blizu jednog drveta. Ranko se zainteresirao kad sam mu rekao da sam čuo za jedan neobičan slučaj političkog zatvorenika iz Cetinja, za nesretnu sudbinu poštenog građanina koji je, kako se u narodu kaže »na pravdi Boga«, bio osuđen na kaznu zatvora na Golom otoku. Njegov je slučaj imao tragičnu i komičnu dimenziju. Nesretnik je par dana proveo na selu u okolici Cetinja. U vrijeme njegove odsutnosti gradom je brzinom vjetra prostrujala vijest o radikalnom zaokretu u ideološkom kursu komunističke partije Jugoslavije. Titovo povijesno »ne«, Staljinu postalo je neprikosnoveno. Tko se ne bi slagao s novim kursom partije bio bi strogo kažnjavan slanjem na izdržavanje kazne na Golom otoku. Trebalo je provjeriti ne samo sumnjive, nego i one koji bi mogli biti sumnjivi. Znalo se kako i s kim razgovarati. Također se znalo kada i gdje ispitivanje treba obaviti. Za neke nisu bile potrebne posebne metode provjere. Sami su otvoreno izražavali svoje simpatije prema Staljinu i bili ideološki dosljedni revolucionarni borci.

Jednog su dana odlučili provjeriti stav tog nesretnika, dobroćudnog čovjeka lojalnog i apolitičnog građanina. Znali su da s njim mogu razgovarati na najjednostavniji način. Sjeli su u kavanu i u razgovoru, onako nenametljivo, kao spontano, jednostavno upitali: »Jesi li ti za Ruse ili za Amerikance?« Ovaj se začuđen pitanjem trgnu i nedvosmisleno odgovori: »Naravno da sam za Ruse. Jesu li nas oni oslobodili ili ne?«

Ovo je kontrapitanje bilo sasvim dovoljno da poštenog, priprostog građanina pošalju na Goli otok. Na robiji je bio par mjeseci. Nakon odsluženja kazne autobusom se vraćao kući. Put je do Cetinja bio dug. U prvom mjestu u kojem se zaustavio autobus na dvadesetak minuta odmora, bivši je kažnjenik ugledao slastičarnicu u blizini kolodvorske zgrade. Volio je kolače. Posebno baklave. Ušao je u slastičarnicu. Gledao je kroz staklo iza prodajnog pulta uredno poslagane nekoliko vrsta kolača. Odmah je primijetio izrezane u obliku romba smečkasto crvene baklave prelivene šerbetom. Vlažne od slatkog preljeva površinske kore baklava su se svjetlucale pod upaljenom električnom žaruljom. Bivši je robijaš odjednom osjetio kruljenje u želucu i neku iznenadno navrlu slast u ustima. Dok je gotovo zanešeno gledao u omiljene kolače, naglo se trže čuvši slastičarev glas:

- Izvolite. Koji kolač želite?
- Baklavu — odgovorio je kratko.
- Želite li tursku ili grčku? — priupitao je slastičar.

Bivšem zatvoreniku u momentu prostruji kroz svijest nešto neugodno od čega se umalo bio ukočio. Osjeti grč u trbuhu. Sjetio se ona dva ispitanika u



cetinjskoj kavani što su ga pitali je li za Ruse ili za Amerikance. Istog se časa predomislio i odgovorio slastičaru:

— Ipak bih jednu kremšnitu.

Ranko se od srca nasmijsao. Zatim je rekao: — Jadan čovjek.

Što li je sve prepatio zbog neinformiranosti. Zatim se prisjetio kako mu je jednom prilikom prijatelj iz Torina pričao o slučaju neka dva brata, Crnogorca, Staljinova simpatizera. Jedan je od njih (obojica su odrobijali svoje kazne) smatrao Goli otok izazovom. Nekom vrstom kušnje svoje dosljednosti, provjeru njegovog uvjerenja u odnosu na svoga idola. Smatrao je da je najmanje što se može žrtvovati za ideju jest da se odrobija namijenjena kazna, a najviše što se može učiniti za nju, ideju, jest dati svoj život.

Rastali smo se srdačno. Zakasnio sam na poslovni sastanak u Hrvatsko narodno kazalište petnaest minuta. Sve sam dogovorio za plakat opere *Car-men*.

* * *

62

Posebnu uspomenu na Ranka Marinkovića s bogatom bezazlenom duhovitošću čuvam s jedne večere u domu Mirjane i Branka Silađina, u Visokoj ulici, u Rankovom susjedstvu, na zagrebačkom Gornjem gradu. U ugodnoj atmosferi uz specijalitete dalmatinske kuhinje, razgovaralo se o raznim temama. Govorili smo o mojoj izložbi skulptura u tada Muzejskom prostoru (danas Klovićevim dvorima), koju je na moje i opće mišljenje stručne javnosti odlično postavio Branko Silađin. U razgovorima smo se dotakli i Crne Gore, Cetinja i Lovćena. Ranko i ja smo se prisjetili onog našeg kratkog razgovora o Njegošu i mjestu njegovog groba.

Govorili smo o onom veličanstvenom vidiku, što se s vrha Lovćena pruža prema moru i planinama. Taj kameni, brdoviti i planinski dio Crne Gore za kojeg je, kako se pričalo, prilikom posjete pjesnikovu grobu Jean-Paul Sartre rekao »Pobogu, kao da smo na Mjesecu«, ima uvriježenu sintagmu »Kameno more«. Očito potaknut sjećanjima na crnogorski pejzaž, odnosno slike Petra Lubarde, inspirirane ambijentom sredine u kojoj je slikar rođen, Ranko je spomenuo umjetnika, rekavši da se dobro sjeća njegovih slika nazvanih *Kamene pučine*. Izražavao je veliko poštovanje prema ovom umjetniku i njegovom izuzetnom djelu. Ispričao nam je te večeri jednu simpatičnu pojedinost koja se odnosi na slavnog crnogorskog slikara. Tu sam duhovitu priču prvi put čuo te večeri.

Lubarda je, kako se priča, teško učio strane jezike. Kada je kao državni stipendist zbog profesionalnog usavršavanja boravio stanovito vrijeme u Parizu, bio je primoran naučiti onoliko francuskog jezika koliko mu je bilo potrebno za osnovnu, svakodnevnu komunikaciju. Tako je u svom oskudnom rječniku neke francuske riječi izgovarao na crnogorski način — jekavicom. Na primjer, francusku riječ »kuća«, *la maison* (la mezon) izgovarao je »la mjezon«. Riječ

»stolica«, *la chaise* (la šez) izgovarao je »la šijez« itd. Ali ni nekim Lubardinim prijateljima i kolegama koji su također bili na studijskom boravku u Parizu, nije dobro išlo učenje francuskog jezika. Zaboravio sam imena tih ljudi koje je Ranko te večeri spominjao. Njih četvoro je išlo na dogovoreni sastanak u zgradi koja se nalazila u nekoj pariškoj aveniji na broj 101. Trebalo je malo »kroz nos« izgovoriti to »cent et une«. Lakše su mogli izgovoriti broj 91 pa su tražili od taksiste da ih doveze do tog kućnog broja. Ostatak puta do prave adrese prešli su pješice.

Govoreći o hrvatskim umjetnicima, slikarima i književnicima koji su boravili u crnoj Gori, spomenuo sam Tina Ujevića. Veliki je pjesnik bio stipendist kralja Nikole za profesionalno usavršavanje u Parizu.

Te je večeri Ranko ispričao i jednu duhovitu pojedinost koja se ticala Tina Ujevića. Tinova je uzrečica, smijući se govorio je Ranko, bila da često upotrebljava riječ »znate«. Prilikom diktiranja svojih stihova daktilografkinji, koja je pomno bilježila svaku pjesnikovu riječ, Tin se nije mogao osloboditi toga »znate«. Hodajući po sobi izgovarao je čuvene stihove:

*Noćas se moje čelo zari, znate,
Noćas se moje vjede pote, znate,
I moje misli, znate, san ozari, znate,
Umrijet ću noćas od ljepote, znate.*

Te je ugodne večeri sa ovakvim duhovitim pasažima u razgovoru ostarjeli pisac svoje posljednje knjige *Never more* izgledao raspoložen i dobre volje.

* * *

Puno se u sjećanjima na Ranka Marinkovića, u mreže uspomena preplelo i uplelo onoga što se rimalo u filozofskom i književnom izrazu, onih tema i onih motiva koji su toliko bliski mom senzibilitetu. Čitajući neke Marinkovićeve misli iz romana *Never more* poput one: »Smrt je bez prostora i vremena, udarac bez valovitog gibanja krugova, iznenadno padanje preko ruba života u beskrajno duboki bezdan — bez dna...«, ne mogu a da ne pomislim na Emila Ciorana. Jer, istinski živeći život s pesimističkim predznakom, može se doći do one spoznaje, onog, uvjerenja koje Marinković izriče u ovom spomenutom njegovom posljednjem djelu: »Živjeti... gadna i lažljiva riječ.« Ovu bi nihilističku izjavu o životu i življenju zasigurno rado potpisali Lautreamont i Cioran.

Što govori piščeva dosljednost da poslije *Never more*, u preostalih osam godina života nije napisao ništa? Da li je poeovska sintagma, »nikad više« viša od naslova Marinkovićeve romana? Je li u pitanju razočaranje u život i literaturu. Ako se literatura uopće može odvojiti od života? Je li Viški Voltaire, oštrouman i lucidan u tih preostalih osam godina života, bez napisane nove knjige,

živio u spoznaji i razočaranju kako je književna riječ nemoćna, uzaludna pred tim »gadnim i lažljivim životom«? Je li Ranko Marinković upravo zbog toga bio u zadnjim godinama života pobjednik nad tim životom i tom literaturom, onaj koji mirno čeka svoj posljednji dan. Čeka kada će se predati onome što je bez »prostora i vremena«.

Ruke pisca *Ruku i Traktata o ruci* ostale su ruke koje nisu bile više u službi uzvišenog, kreativnog literarnoga duha. Bile su u službi običnih, profanih stvari čekajući svoje smirenje sa smirenjem piščevog tijela. Svoje upokojenje.

Ranko Marinković kao ostarjeli viški galeb, bez volje i želje za letenjem, stoji usamljen na otoku okružen plavim prostranstvom mora i neba. Stoji pred tom plavom tajnom koja ga je nekad nadahnjivala i unosila, tajnom zemaljskog i onostranog svijeta u kojoj spoznaje sebe i svijet i koja mu potvrđuje ljudsku ovozemaljsku tragičnu prolaznost.

* * *

64

Nije slučajno što su Ranka Marinkovića nazivali Viški Voltaire. Njegova inteligencija, obrazovanje, lucidnost te smisao za ironiju, cinizam ili sarkazam, prisposobiva je s genijem francuskog pisca i filozofa. Ali sličnost se ne nalazi samo na ovoj duhovnoj razini, već je uočljiva i na fizičkom planu. Na karakterističnom detalju lica. Na ustima, na njihovoj građi i obliku. Ako pažljivije pogledamo Voltaireova usta na bisti što ju je uradio francuski kipar François Houdon i usporedimo je s fotografskim portretima iz starijih godina Ranka Marinkovića, zapazit ćemo određenu sličnost. Ako obratimo pažnju na položaj i oblik gornje tanke usne u odnosu na donju, malo istureniju, te vodoravnu liniju na kojoj se usne spajaju ili razdvajaju, i kod francuskog filozofa i kod hrvatskog pisca zapazit ćemo u izrazu neku pomiješanost, izvjesnu prožetost, blagog osmijeha s ironijom.

Ako je točno da oči otkrivaju dušu, onda usta izražavaju tu dušu. A Marinkovićeve je duša bila mediteranske prirode. Osjećala je i spoznavala privlačnost imaginacije mita i prevrtljivu stvarnost zbilje. Izražavala je život u svim njegovim oprečnostima. Jedino ga je tako i mogla podnijeti.

///

Zanimljivost suradnje s Rankom Marinkovićem na grafičkoj mapi *Traktat o ruci* bila je u tome što suradnje u onom uobičajenom smislu te riječi nije bilo. Kada smo se susretali u toku mog rada na grafičkim kompozicijama, nijesmo razgovarali o njihovom karakteru. Ranko Marinković je u potpunosti poštivao moju autorsku autonomiju. Na početku suradnje sam istakao da ilustraciju kao likovni oblik izražavanja nikad nisam volio. Smatrao sam da sužava mogućnosti likovnog izraza. Ona je neka vrsta luđačke košulje koju



joj nameće literarni predložak. Ilustracija sputava i ograničava likovni izraz. Zato su me više zanimala likovna uobličjenja ili transpozicije onoga što je na mene, u smislu impresije i refleksije, ostavljao karakter nekog teksta koji sam čitao. Na takav sam način pristupio i *Traktatu o ruci* Ranka Marinkovića. Na samom početku *Traktata o ruci* vidljivo je da Marinković prilazi ruci kao pjesnik dajući tom dijelu ljudskog tijela svojstva samostalnog bića ističući kako ne može vjerovati da je ruka tek »izvršni organ Duha, Svijesti, Inteligencije, Mašte, Talenta...« A što ona u stvarnosti zapravo jest. Dakle, »izvršni organ«. Pisac na pojedinim mjestima ruci daje toliku važnost da druga svojstva ljudskog organizma stavlja u podređeni položaj. To može važiti za područje literature, ali ne i stvarnoga života. »Vrsnost strijelca nije u ošttrini oka nego u vještini ruke«, ističe Marinković. Međutim, bez ošttrine oka vještina strijelčeve ruke zasigurno ne bi imala zadovoljavajuću učinkovitost.

Pišući nadahnuto o ruci, Marinković navodi gotovo sva njena svojstva, sve mogućnosti njenoga izraza, sve praktične radnje i svu simboliku njenih pokreta u pozitivnim ili negativnim kontekstima. Od njenog »kreativnog do destruktivnog govora«. Činilo mi se da je u tom pomnom nabranju značenja koje izražava ruka nedostajalo ono što se odnosi na ruke koje sudjeluju u rađanju ljudskog bića, tog najveličanstvenijeg čina prirode kada izvlače plod iz tijela majke predajući ga novom životu. Možda tom nabranju nedostaje i kraj ovozemaljske egzistencije, kraj ljudskog života, ona smrtna mirnoća ruku, hladnih i blijedih kada su položene jedna preko druge na prsima mrtvog tijela spremnog za ukop. Ne bez razloga u afirmaciji djelovanja ruke kao simbola apsolutnog kreativnog principa Marinković ističe Michelangelovu fresku *Stvaranje Adama* na svodu Sikstinske kapele. »Michelangelov Bog ne stvara čovjeka logosom nego rukom... iz svemoćnog kažiprsta vrcnuo je kreativni impuls u kažiprst Adamov i bi stvoren čovjek.«

Ovi navodi također govore o Marinkovićevoj zadivljenosti rukom, iako je Božji logos već bio zamislio i kreirao ljudsko obličje na vlastitu sliku i priliku. Ali Marinkovićev cinizam zamjećuje kako je to Adamovo tijelo »snažno, muško atletsko s razmjerno malom«, kako pisac ističe »nemisaonom glavom«. Osvrnemo li se na povijest ljudskog roda, odnosno na povijest civilizacije, onda je upravo zbog mnogih »nemisaonih glava«, ograničenih i fanatičnih duhova napravljeno toliko gluposti i zla da se s pravom može pomisliti kako je ta »mala nemisaona glava« našeg praoca Adama oličenje simbola ljudske ograničenosti, a ne izraz formalno estetske zakonitosti veličanstvene kompozicije u kojoj renesansni kipar i slikar demonstrira savršenu ljepotu građe ljudskog tijela.

Je li Marinković mogao spomenuti i onu Rodinovu *Božju ruku*, djelo koje kao niti jedno prije njega, a niti poslije ne objedinjuje tako zanimljivo ideju stvaranja. Lijepa i snažna ruka isklesana u bijelom mramoru oličava Stvoritelja u skladu sa starim kršćanskim običajem po kojem je bilo nedostojno prikazivati Božje lice. Ruka oličava svemoć i snagu Stvoriteljeve volje. Njegova desna šaka drži komad neobrađenog kamena. S druge strane iz te tvrde bezo-



blične materije na Stvoriteljevom dlanu isklesani su Adam i Eva kao savršen plod Božjeg umijeća. Prikazani su u pozi intimne obuzetosti. Eva je naga i putena. Snena je i opuštena, dok joj Adam što izranja iz kamena polaže glavu na trbuh. Biblijski par što se nježno dodiruje rukama još bezbrižno živi rajsku sreću u okrilju Božje moći. Čudo se stvaranja slavi rukom Stvoritelja i rukom umjetnika.

Zasigurno je s moje strane bilo pretjerano tražiti od autora *Traktata o ruci* više navođenja primjera motiva ruku iz umjetnosti. Teško mi se oduprijeti mojoj zahtjevnoj likovnoj prirodi. Spomenut ću samo još jedne slavne ruke, one Mona Lise Gioconde. Leonardo ih je naslikao položene jednu preko druge. Istovremeno izgledaju lagane i teške. Profinjene su i spokojne. Slične su položaju ruku mrtvaca prije pokopa u nekim obrednim običajima Uz zagonetni Giocondin smiješak ruke zagonetne žene daju slici tajanstvenu mirnoću. Daju smirenost koja nije iz ovoga života i ovoga svijeta. Kao da se u Leonardovoj *Mona Lisi* otjelotvoruje mistično iskustvo renesansnog genija u kojem se fantom smrti nadmoćno smješka životu.

66

Negativni učinak ruke u povijesti ljudske egzistencije toliko je vidljiv da je ta ista ruka napravila, kako Marinković navodi, »čudesan prodor u Veliku Budućnost«, jer je »iskonstruirala inteligenciju izvan ljudske glave«. Pisac *Traktata o ruci* naslućuje strah od »Velikog Sveznajućeg robota«. Kada dođe, kaže Marinković, do fatalne dominacije stroja nad njegovim stvoriteljem, ruka će još sa »smislom za oblik u očajnom cinizmu samoubojice, napraviti atomsku bombu u obliku zvijezde, crvene ili bijele (već prema doktrini), ali neka svijetli nad Velikom Smrću njen posljednji Oblik«.

Dok se ne ostvari ova pesimistička piščeva prognoza totalnog kraja svijeta, uz sve nevolje i nesreće moderne civilizacije, u moćnom suvremenom dekoru mehaničkih i elektronskih dostignuća i njihovih funkcija kao nadomjestcima mnogih ljudskih djelatnosti, ako dakle otuđeni i porobotovljeni čovjek još u sebi bude imao i malo humanosti, njegove će ruke umjeti isplesti vijenac od ubranog cvijeća i položiti ga na grob svoga bližnjeg ili upaliti svijeću za pokoj njegove duše.

IV

Gotovo petnaest godina prije čitanja Marinkovićevog *Traktata o ruci* bila mi je poznata Focillonova knjiga *Život oblika*, na čijem se kraju kao svojevrsni pogovor nalazio autorov inspirativan tekst naslovljen »Pohvala ruci«. Ruci sam kao savršenom anatomskom obliku oduvijek pridavao veliku važnost. Studirao sam njenu građu, njene oblike, posebno dio šake, i kroz vlastito likovno iskustvo osvjedočio se o neiscrpnim izražajnim mogućnostima tog dijela fascinantnog ljudskog organizma. Radeći na književno-grafičkoj mapi *Traktat o ruci* koja je uz istoimeni tekst Ranka Marinkovića i predgovor Tonka Maroevića sadržava-



la šest grafičkih listova u tehnici suhe igle nametnuo mi se, ako tako mogu reći, jedan kvalitativan problem. Kako u šest grafičkih kompozicija (isti je broj grafičkih listova bio određen za sve grafičke mape Edicije Mala) izraziti onu kompleksnost koju motiv ruke nudi u svom velikom bogatstvu formalnog i simboličkog značenja. Već sam napomenuo da je gotovo sve ono što ruka može pokazati izražavajući nešto u smislu afirmativnog ili negativnog, lirskog ili dramatičnog, konstruktivnog ili destruktivnog Marinković nabrojao u svom traktatu. Kako se ruka kao samostalni motiv ili dio figuralne cjeline često pojavljuje u mojim likovnim kompozicijama, odlučio sam da u grafičkoj mapi *Traktat o ruci* izgraviram one motive u kojima se sjedinjuje formalna zanimljivost anatomske građe ljudske šake s karakterom teme koja se obrađuje, bilo da je riječ o oniričkom, dramatičnom ili sakralnom sadržaju. Želio sam karakter motiva ruke pokazati sa one, ako tako mogu reći, »unutarnje strane«, istaći kroz formu ruke onu simboličku odnosno metaforičku dimenziju koju ruka kao dio ljudskog tijela može izraziti. Na taj je način sve u kompozicijama bilo koncentrirano na ruku, na njen značaj, na njen udio u likovnoj cjelini, bez obzira na njenu fizičku dimenziju, dakle dominira li prikazanom cjelinom ili je samo njen manji dio.

67

Razmišljajući o kompozicijama koje ću gravirati, prisjetio sam se jedne zanimljive misli Rolanda Barthesa u kojoj se ističe kako je ljudsko tijelo uvijek izvan jezika i kako se može pisati samo o dijelovima tijela. Svodeći u bartovskom smislu ruku na »tijelo za sebe«, onda će ona, ruka, kao takva također egzistirati izvan jezika. Podjednako onog likovnog i onog literarnog.

Koliko je ruka nacrtala, naslikala, izgravirala, izmodelirala u glini ili isklešala u kamenu raznih ruku, koje su oblik i prikaz jedne iste a toliko različite i nesvodive ruke. Zato umjetnički izrađena ruka nije samo mimezisom ostvaren anatomski oblik dijela ljudskog tijela, realistička ruka koja svoju fiktivnu stvarnost duguje onoj faktičkoj, opipljivoj stvarnosti zbiljskoga svijeta, nego je ruka što izražava ljudsko biće, dio njegove prirode koja se odnosi na svijest i osjećanje o trajanju, o prolaznosti, o životu i smrti.

Kako je u metijerskom smislu mapa rađena u klasičnoj tehnici dubokog tiska gdje se na bakrenoj ploči izgravirana kompozicija pod pritiskom valjka grafičke preše prenosi, utiskuje na papir, a kako je u ovom slučaju motiv bio ljudska ruka, pomišljao sam da početak likovnog dijela mape, kao svojevrzni »predgovor«, predlist, slika bez riječi, bude otisak moga palca. To bi bio najautentičniji grafički otisak što se ovim povodom *Traktata o ruci* iz pouzdanog, istinskog znaka koji je nekada označavao nepismenost, pretvori u konceptualistički estetski grafizam.

Od tog autentičnog otiska palca vlastite ruke odustao sam zbog mogućeg narušavanja formalno estetske cjeline likovnog karaktera mape koja se bazirala na klasičnoj obradi motiva.

Svjestan svojih ruku u funkciji likovnog izražavanja, prije početka rada na grafičkim kompozicijama, držeći u desnoj čeličnu zašiljenu iglu a lijevom pri-



državajući ispoliranu bakrenu ploču, vidio sam kao u mutnom ogledalu, odraz moga lica i ruke spremne za prvi potez, prvi rez. Obuzela me misao kako će tom prvom, pažljivo i čvrsto urezivanom linijom u tvrdi metal moja ruka raditi u znak same sebe, a to u umjetničkom smislu znači u znak svih drugih i drugačijih ruku što će im činom stvaranja dati novu stvarnost. Grafički senzibilitet, snaga i vještina ruku sjedinjeni su u ovoj klasičnoj tehnici u kojoj gotovo ne smije biti pogrešnog poteza. Ukoliko koncentracija popusti ili otpor materijala nadjača čvrstinu stiska i pritiska čelične igle između palca, kažiprsta i srednjeg prsta onda se sve mora započeti iz početka. Ponovo ispolirati ploču i ponovo zagrepsti u metal. Ruka je slijedila osjećaj i misao parajući površinu bakarne podloge, urezujući linije kojima se formirao oblik što je nosio simboličko značenje prikazanog.

Da bih u pisanoj formi predočio karakter graviranih kompozicija mape *Traktat o ruci*, navest ću par primjera.

Mapa počinje kompozicijom u kojoj dominira ruka skladne građe, idealiziranog oblika prikazana u profilu, okomito, na kojoj se posebno ističu palac i kažiprst. Između ova dva prsta smještena je čeljust, koščati oblik što se svojom formom stopio sa oblikom ruke. Na taj su način kosti lubanje ljudske glave, njenog viličnog dijela, maxile i mandibule, postali sastavni dio anatomije šake. Kroz nadrealističku simbiozu dva organska oblika projicira se mračni simbolizam gravure. Lijepi oblik ruke nosi sa sobom surovost i potencijalnu agresivnost, prijetnju i strah, destruktivnost i smrt. Ruka je postala hibridni organski oblik u kojem apsurdno harmoniraju lijepo i odbojno. Ruka je također postala i svojevrsni *memento mori*, slika vlastite ništavnosti i prolaznosti.

Pandan ovoj gravuri je kompozicija u kojoj se ruke odnosno šake javljaju kao simbol razaračke snage koja se rađa u ljudskoj svijesti oličena glavom prikazanom iz profila, prividno mirnog lica, spuštenih očnih kapaka, što joj daje izgled mračne zanešenosti. Potiljak se u procesu nekog nadrealnog preoblikovanja pretvorio u ruku zarivenu u unutrašnjost glave što unosi nemirni izraz u kompoziciji. Dinamičnost cjelini pridonosi amputirana šaka u prednjem planu slike, otvorenog dlana prema promatraču, pa se taj ansambl anatomskih dijelova tijela, može učiniti kao fragment scene raskomadnog Pentejevog tijela iz Euripidovih *Bakantkinja*, ali je ponajprije poveznica sa onim dijelom Markovićevog teksta gdje pisac govori o »divljoj, nihilističkoj agresivnosti ruke«, odnosno o »radosti od razaranja« i »zadovoljstva od uništenja«. Ova se kompozicija može također dovesti u vezu sa onim dijelom teksta u kojem pisac govori o »razmještanju razorenih oblika u druge oblikovne kombinacije«. Ali taj postupak nije puko preoblikovanje ili translociranje dijelova ljudskog tijela u čemu glavnu ulogu imaju ljudske ruke, već je izraz onoga što može biti mentalni mazohizam, neobjašnjiva i neopisiva čovjekova potreba za samomučenjem, za samodestrukcijom koja se oslobađa u ljudskom biću gotovo istim zanosom ili intenzitetom na fiktivnom kao i na realnom planu.



Već je rečeno kako je Marinković u *Traktatu o ruci* naveo Michelangelovu ruku Boga koji stvara Adama. Princip stvaralačke Božje moći oličen je u Stvoriteljevoj ruci. Od mnoštva izražajnih ruku na Michelangelovim freskama u Sikstinskoj kapeli izdvajaju se Kristove ruke s monumentalne kompozicije *Posljednjeg suda*. U njima se koncentrira sva snaga i napetost tog veličanstvenog prizora. Na kraju povijesti, u *Sudnjem danu*, odlučnim pokretom ruku Krist daje znak kojim otpočinje to veliko suđenje u kojem Mesijina podignuta desna ruka poziva blažene u nebo, a nižepostavljenom lijevom rukom odbija proklete što se sunovraćuju u pakao.

Uradio sam nekoliko skica inspiriranih ovim Michelangelovim prikazom Krista koji sudí. Od tih sam skica namjeravao izabrati jednu i razraditi je da bih po njoj realizirao grafički list koji bih uvrstio u mapu. Činilo mi se da bi odgovarao konceptu tematske cjeline koju sam bio odredio.

Međutim, nakon izvjesnog vremena promijenio sam odluku.

Kada je riječ o tolikim »rječitim rukama« iz povijesti slikarstva od mnoštva naslikanih izražajnih ruku, onda mi se ruka Leonarda da Vinci nametnula u njenom kompleksnom značenju. Ruka renesansnoga genija je podjednako fascinantno crtala i slikala olovkom i kistom kao što je savršenom preciznošću skalpelom secirala ljudska i životinjska tijela. Također, znala je tako virtuosno prebirati po žicama lutnje da je Leonardo sviranjem ovog instrumenta bio očarao francuskog kralja François I.

Upravo zbog te kompleksnosti Leonardove ruke odlučio sam među kompozicijama grafičkih listova mape *Traktat o ruci* uvrstiti jedan motiv inspiriran da Vincijevim djelom. Posebno me je zaokupljala jedna ruka koja nije tako tajanstvena kao ruke Mona Lise Gioconde, niti sveta kao Madonine ili Kristove ruke, nije niti proročka kao ona ruka svetog Ivana Krstitelja. To je ruka *Dame s hermelinom*, ruka lijepe i intrigantne Cecilije Gallerani. Zavodljiva ruka lijepe građe naglašene elegancije. Upravo ta ruka mlade renesansne žene izgravirana na kompoziciji grafičkog lista mape *Traktat o ruci* personificira majstorov duh kojeg podjednako karakterizira mistična zanešenost tajnama prirode i preciznost racionalne eksplikacije njenih pojava. Cecilija Gallerani zavlaci svoje duge prste pod kožu lijepe krvoločne zvjerčice. Ovakav detalj nije puka nadrealistička bizarna dosjetka, već simbolično upućuje na majstorovu neutaživu znatiželju da prodre u tajne prirode, da pronikne u unutrašnjost bića, da raščini građu tijela ne bi li shvatio funkciju organizma, da kroz studije i analize pokuša otkriti misterij zvan život.

Ruka Cecilije Gallerani u svojoj formalnoj ljepoti, u glatkoj njegovanoj puti, u dugim prstima zrači nečim zavodljivim i neobjašnjivo erotskim. U njoj također ima nečeg od onog romantičarskog pojma ljepote što u sebi istovremeno posjeduje nešto strašno. Intrigantna zagonetnost izraza u ovoj Leonardovoj slici potencirana je bizarnim odnosom u kojem grabežljivi hermelin postaje monstrozno čedo u majčinskom naručju renesansne dame. Leonardova je ruka bila podjednako sklona božanskom i demonskom.



»Sve su civilizacije upotrebljavale 'govor ruku'«, piše Marinković u svom *Traktatu o ruci*. Premda pisac ne spominje izrijeком kršćansku civilizaciju i njenu religiju u čijem su središtu raspete Kristove ruke, smatrao sam da se u ovoj grafičkoj mapi trebaju naći i ruke što se odnose na Isusa, ruke što izražavaju njegovo stradanje i smrt na Golgoti. Ne samo zbog religioznih razloga, nego i zbog onog »govora ruku«, onih ruku što se poput grabljivica ustremljuju na Krista, ruku što su na spasiteljevu glavu nabijale trnovu krunu, ruku što su bičevale njegovo tijelo, zabijale čavle u njegove dlanove i stopala, što su rugajućim i prijetećim pokretima pratile pokliče jeruzalemske rulje koja je raspetom na križu dovikivala »Ako si Isus spasi se sam«.

Posljednja kompozicija u mapi završava se gravurom na kojoj su prikazane Kristove probodne šake zgrčenih prsta i od martirija bolno natečenih dlanova. Te ruke nisu samo fragmenti tijela Božjeg sina, one nose simboliku cijelog raspetog Isusovog korpusa. Izražavaju smisao žrtvovanja. Ali također mogu biti i simbol čovjekovog tragičnog zemaljskog postojanja. Upravo se kroz tamne rupe od čavala, kroz otvorene rane na dlanovima slika kršćanskog motiva pretapa u sliku općeljudskog poraza.

Marinkovićev tekst završava, kao što smo vidjeli »Velikom Smrću« ističući posljednji oblik koji će stvoriti ruka, oblik eksplozije atomske bombe. Prije tog »Posljednjeg oblika« ostaju kao na završetku grafičke mape *Traktat o ruci* probodne ljudske šake u kojima se linije sudbine, života, ljubavi i uspjeha stječu u otvorenoj rani. Nestaju u njenoj tamnoj praznini. U tajni smrti.

* * *

Ponos i zadovoljstvo što sam bio tri puta nagrađivan književnom Nagradom *Ranko Marinković*, na natječaju za kratku priču *Večernjeg lista*, uvećani su činjenicom da sam surađivao s velikim piscem i da čuvam u sjećanju lijepe uspomene na naše susrete.

Godinu dana prije Rankove smrti sreli smo se na ulici. Usprkos starosti, bio je živog duha. Tog dana rukovanje s piscem *Ruku* bilo je posljednje naše rukovanje.

Velimir Visković

Krleža i Zadar

71

U krležološkoj literaturi vrlo se rijetko spominje Krležina veza sa Zadrom i zadarskim kulturnim naslijeđem. Primjerice, u kapitalnoj Lasićevoj *Kronologiji*¹ nema ni spomena o Krležinim boravcima u Zadru pa ni posebnog osvrtanja na njegove tekstove o »zlatu i srebru Zadra«. Vjerojatno je Lasić te eseje smatrao običnim »nusproduktom« opsežnih pripremnih poslova za veliku Izložbu srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije koju je Krleža postavio 1950. u Parizu.

Na važnost Krležine veze sa Zadrom prvi me upozorio dr. Mate Suić kojeg sam upoznao početkom osamdesetih godina; u to doba bio sam glavni urednik Redakcije zajedničkih tekstova drugog izdanja *Enciklopedije Jugoslavije*, za koju je Suić pisao i redigirao niz važnih tekstova. Nisam ni slutio da je uvaženi arheolog, poznati stručnjak za antiku, osobito za antičke gradove na našoj obali, imao neke prisnije kontakte s Krležom. Potkraj osamdesetih, čuvši da smo u Leksikografskom zavodu pokrenuli personalnu enciklopediju o Krleži, stari se profesor zadržao u mojem zavodskom uredu nešto dulje nego obično, započevši razgovor o velikom piscu: »Znate li, Viskoviću, da sam se ja dosta često susretao s Krležom; na neki način čak se i družio s njim?« U prvi sam mah pomislio da se radi o Suićevim susretima s Krležom u Leksikografskom zavodu u sklopu rada na prvom izdanju *Jugoslavike*.

»Ma, ne«, zaustavio me profesor, »ja sam vam nakon rata radio kao kustos i direktor Arheološkog muzeja u Zadru, a Krleža je 1948. nekoliko mjeseci proveo u Zadru istražujući povijest toga grada i njegove okolice. Konzervator Grga Oštrić i ja bili smo mu dodijeljeni kao vodiči, ali tko bi jednome Krleži mogao biti 'cicerone'?! Uglavnom smo slušali njegove komentare i odgovarali na pitanja. Krleža je u Zadar došao dobro pripremljen, proučivši literaturu o

1 S. Lasić: *Krleža. Kronologija života i rada*, GZH, Zagreb 1982.

povijesti grada i njegovoj spomeničkoj baštini. Evidentno je bilo njegovo nastojanje da svojim proučavanjem potkrijepi tezu o dominaciji slavenskog, odnosno hrvatskog elementa u povijesti Zadra. U vrijeme svojega zadarskog boravka dosta je pisao i svoje rukopisne bilješke svakodnevno diktirao u pisani stroj činovnici Arheološkog muzeja.«

Suić je posebno naglasio kako Krležino zanimanje za Zadar nije prestalo tim prvim boravkom: on je najzaslužniji za postavljanje Stalne izložbe crkvene umjetnosti u sklopu benediktinskog samostana svete Marije, a bitnu je ulogu imao i u osnivanju Filozofskog fakulteta u Zadru 1956. godine.

Iako je među urednicima u Zavodu, pa i među proučavateljima Krleže, vladalo uvjerenje da je Krleža općenito bio skloniji veću pozornost poklanjati panonskom i kontinentalnom kulturnom naslijeđu nego mediteranskom, Suić me je uvjeravao da to nije točno, osobito kad je posrijedi Zadar: vlastitim iskustvom mogao je potvrditi kako je Krleža s iznimnom pomnjom pristupao svim tekstovima u *Jugoslavici* i u drugim enciklopedijama koji su se odnosili na zadarsku povijest i kako mu je izrazito bilo važno da ti tekstovi afirmiraju ideju o važnosti hrvatske komponente u baštini Zadra.

Mate Suić me pritom upozorio kako je ponešto o Krležinu boravku u Zadru pisao u *Zadarskoj reviji*². Na moju molbu, nešto kasnije svoj je tekst dopunio i redigirao pa sam ga objavio 1993. u jubilarnom broju časopisa *Republika*³, posvećenom stotoj obljetnici Krležina rođenja.

O Krležinoj ulozi u osnivanju zadarskog Filozofskog fakulteta razgovarao sam više puta i s glavnim ravnateljem Leksikografskog zavoda Daliborom Brozovićem, još jednim iz plejade znamenitih zadarskih profesora. Krleža je, po njemu, imao dosta važnu ulogu i u kadrovskom ekipiranju fakulteta; otkrio mi je da je Krleža dobre veze sa zadarskim Filozofskim fakultetom održavao i šezdesetih godina: uostalom — upravo je Krleža posredovao da zadarski fakultet prihvati doktorski rad Franje Tuđmana (u to doba njegova bliskog prijatelja), koji je bio u sukobu s nekim profesorima Odsjeka za povijest zagrebačkog Filozofskog fakulteta.

Iako je profesor Suić spominjao velike količine bilježaka koje je Krleža svakodnevno pisao za boravka u Zadru (u svojem tekstu čak izražava nadu da će se jednoga dana u ostavštini naći možda i čitava knjiga tih zapisa, odnosno čitava putopisna knjiga o Zadru i okolici), zasada takva građa nije nađena među njegovim rukopisima.

Krležina zadarska epizoda do danas je ostala dosta nejasna: kako se Krleža uopće našao u Zadru i tamo prilično dugo boravio? Tko ga je poslao na put i financirao njegov dolazak?

Pretpostavljam da je Krležin zadarski boravak bio organiziran preko JAZU. Međutim, autoritet s kojim Krleža dolazi u Zadar nadmašuje obični

² *Zadarska revija*, Zadar 1982, 4.

³ *S Krležom po sjevernoj Dalmaciji*, *Republika*, Zagreb 1993, 11–12.



akademički status. Sam ga Suić predstavlja mještanima Bribira kao nekoga tko ima položaj »važniji od ministarskoga«. Na raspolaganju mu je i luksuzni automobil koji u siromašnim poratnim vremenima izaziva udivljenje. Očito je netko iz tadašnje političke vlasti zamolio Suića (ili mu zapovjedio) da se nađe pri ruci poznatom piscu i — što je važnije — Titovu intimusu.

Prema Suićevu sjećanju, Krleža je u Zadar došao nakon proglašenja *Rezolucije Informbiroa*, zbog koje je potkraj lipnja veliki pisac prekinuo svoj boravak u Dubrovniku. Vodio je potom akciju JAZU u pružanju pune podrške Titu i jugoslavenskome političkom rukovodstvu, a od 21. do 28. srpnja sudjelovao je na V. kongresu KPJ. U Zadar je Krleža vjerojatno pristigao krajem ljeta ili u ranu jesen 1948. Suić spominje Krležine iznimno oštre komentare na račun Staljina, što je vjerojatno pomalo izazivalo i snebivanje: situacija je još uvijek bila pomalo nejasna jer je u prvim obrambenim reakcijama i jugoslavensko rukovodstvo sovjetske optužbe okarakteriziralo kao nesporazum i trenutno kompliciranje odnosa između dviju sestrinskih komunističkih partija.

Valja istaknuti da je V. kongres, na kojem je ipak definitivno prevladao stav razlaza sa Staljinom, znatno učvrstio Krležinu poziciju u odnosu prema vrhu ondašnje političke vlasti. Kao što znamo, taj odnos u poraću nije bio uvijek idiličan. Krleža je već u ljeto 1945. doveden u Beograd gdje se sastao s Josipom Brozom i Milovanom Đilasom. Pozvan je da se integrira u javni život, ali i da obeća da neće oživljavati predratne polemike koje su dovele do sukoba pečatovaca i KPJ. Unatoč Krležinu entuzijastičnom nastojanju da pokaže dobru volju, pa i naklonosti koju prema njemu pokazuje Broz i još neki rukovodioci, njegove inicijative ne nailaze na plodno tlo i njegov angažman se zadržava na nižoj razini: 1945. postaje član uredništva časopisa *Republika*, 1946. postaje član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a ubrzo i njezin potpredsjednik. Međutim, tek je 1947. ponovo primljen u KPJ, što govori o velikoj rezerviranosti dijela rukovodstva prema njemu kao nekadašnjem disidentu.

Prema memoarskim zapisima Milovana Đilasa⁴, Krleža je godine 1946. jugoslavenskom političkom vrhu ponudio jedan elaborat u kojem je na pedesetak tipkanih kartica u obliku teza razradio glavne smjerove istraživanja kulturne i političke povijesti jugoslavenskih naroda. Poduzimanje takvih istraživanje podrazumijevalo je osnivanje jednog velikog ili čak nekoliko instituta. Na sjednici Politbiroa Krležin je elaborat odbačen kao megalomanski i preskup. Vjerojatno nije postojala ni politička volja da mu se povjeri uloga glavnog arhitekta jugoslavenske historiografije, pa i supervizora cijelog društveno-humanističkog sektora znanosti.

Ta specifična Krležina pozicija uvaženog umjetnika kojemu ipak ne treba davati prevelike ovlasti bitno će se izmijeniti 1948. godine nakon raskida sa

4 M. Đilas: *Vlast i pobuna*, Novi Liber, Zagreb 2009. Dijelove tog elaborata donosi E. Čengić u knjizi *S Krležom iz dana u dan. Post mortem*, knj. II, Mladost–Svjetlost, Zagreb–Sarajevo 1990.



Staljinom. Prema Krležinim iskazima danim Enesu Čengiću, Josip Broz je nakon završetka V. kongresa KPJ pozvao Krležu da mu pravi društvo na putu tzv. *plavim vozom* za Sloveniju, kamo je oputovao izravno s Topčidera, gdje se održavao kongres. Po Krleži, čitavu noć su pričali u četiri oka komentirajući uzroke sukoba i daljnji razvoj događaja. Sama ta činjenica pokazuje kako se bitno promijenio Krležin status: u novim okolnostima Broz u Krleži prepoznaje mogućega bliskog suradnika pa i prijatelja u kojeg može imati puno povjerenje s obzirom na njegov predratni antistaljinizam.

Ta činjenica bitno mijenja Krležin status u društvenoj, pa i političkoj hijerarhiji. Vjerojatno je Krleža, da se želio politički aktivirati, mogao u to doba doći na neku visoku poziciju u državnoj vlasti. Međutim, njega ne zanima praktična politika; on sebe vidi u onoj ulozi koja mu je prethodnih godina osporavana: kao graditelja nove kulturne i znanstvene paradigme. Godine 1948. malo je vremena proveo u Zagrebu: s jedne strane često je bio u Beogradu, u Titovoj blizini, a s druge obilazio je gradove na hrvatskom Jadranu.

Po svemu sudeći, Krleža je već tada u glavi imao planove o pokretanju *Enciklopedije Jugoslavije*, kao središnjeg znanstveno–leksikografskog projekta socijalističke Jugoslavije, ali je prethodno želio obaviti neke međukorake. Jedan od njih je bila svjetska promocija Jugoslavije i kulturne baštine njezinih naroda, ali ne u nekom zakutku u inozemstvu, već u vodećoj kulturnoj metropoli, u velikom i reprezentativnom izložbenom prostoru koji možen primiti reprezentativni postav izložaka. Za tu ideju će 1949. dobiti političku potporu i financijska sredstva (Đilas spominje za ta vremena iznimno visoke iznose), a u ambasadoru u Francuskoj, svomemu prijatelju Marku Ristiću, naći će osobu koja će mu pomoći da se izložba organizira u majestetičnom ambijentu pariškog Grand Palaisea.

Boraveći 1948. u Puli, Dubrovniku i Zadru, temeljito upoznavajući baštinu tih gradova, zapravo se pripremao za parišku izložbu, ali i za veliki posao oko *Jugoslavike*, koju nije zamislio samo kao izlog nove socijalističke Jugoslavije, već i kao temeljitu reinterpretaciju povijesti južnoslavenskih naroda i njihova kulturnog naslijeđa. O *Enciklopediji* i Leksikografskom zavodu još nije ništa govorio svojim prijateljima iz jugoslavenskoga političkog vrha, ali zasigurno je već znao da će to biti sljedeći korak nakon Izložbe. Leksikografski zavod koji bi osim nacionalne enciklopedije objavljivao i druge univerzalne i strukovne leksikografske edicije bio je Krleži, oduvijek opsjednutom enciklopedijama i eruditskim sabiranjem znanja, zapravo pravi cilj i onda kad je 1946. Đilasu predao svoj *Elaborat*. Znao je da ovaj put financijska sredstva, s obzirom na novu društvenu poziciju, neće biti problem.

Zašto je uz nezaobilazni Dubrovnik (grad koji baštini tradiciju Dubrovačke Republike i njezinu riznicu umjetnosti i materijalne kulture) Krleža odabrao kao bitne postaje svoje jadranske znanstvene ekskurzije baš Zadar i Pulu, može se pretpostaviti s prilično velikom sigurnošću. Radi se o gradovima duge povijesti, koji su nakon II. svjetskog rata vraćeni u okrilje matice. Krleža osje-



ća snažnu potrebu, sagledavajući to ne kao intimni osobni čin, već doživljujući sebe i kao istaknutu javnu ličnost — arhitekta nove kulturne paradigme, da pokaže (odnosno dokaže) pripadnost tih gradova hrvatskoj tradiciji.

Sudeći po Krležinim esejističkim zapisima, on je iznimne uloge grada Zadra u hrvatskoj kulturnoj baštini bio svjestan odranije. Esej *Illyricum sacrum* tiskan je 1963.⁵, ali podnaslov *Odlomci rukopisa iz kasne jeseni 1944.* odaje da ga je Krleža pisao potkraj II. svjetskog rata, kad je već bilo sasvim izvjesno da sile osovine gube rat i kad se moglo naslutiti da će partizanska vojska, kao dio pobjedničke koalicije, vratiti dijelove Hrvatske izgubljene nakon I. svjetskog rata.

Zadar ujesen 1944. prolazi tešku kalvariju savezničkih bombardiranja. Krleža taj svoj esej o hrvatskoj i južnoslavenskoj povijesti, o gradnji vlastitog identiteta, nasuprot velikim imperijalnim silama, započinje vapajem posvećenim porušenom Zadru:

»Gdje smo i kako smo, kada Zadar leži sedmi put srušen do temelja, usred ovog latinsko–grčko–islamskog bjesnila, te nema krova u ovoj zemlji da nije planuo?

U ovoj zemlji ratuje se od prvoga dana kako smo se pojavili na ilirskom reljefu: vojske i ratovi Bizantije i Franaka, Normana, papastva, carigradskih patrijarha i stambolskih vezira, Mletaka, mađarskih, hrvatskih i srpskih kraljeva, Ostmarke te biskupskih i kardinalskih vojsaka i kaznenih ekspedicija od Ostrogona i Kaniže do Budima, i od Muhača do Soluna, u oba pravca, kroz vjekove. Tisuću i jedan rat, od gotike do renesanse i od romanike do baroka. Rat i ruševine, dim požara i baruta, uz pogano urlanje derviša, isusovaca i kaluđera. Svi su naši gradovi rušeni do temelja...«⁶

Krleža nastoji pokazati kako Slaveni, koji dolaze na obale Jadrana u sedmom stoljeću, nisu barbari koji uništavaju zatečenu visoku romansku civilizaciju, već se zapravo pojavljuju na području koje je »ruševina čitavog niza mediteranskih civilizacija«. Preteču tih Slavena on prepoznaje u Iliriku koji je »šest vjekova predstavljao historijsku negaciju svega što se zvalo Rim«:

»Kao slavenska provincija kroz petnaest stoljeća, ovaj isti Ilirik prkosi Rimu svojom slavenskom pojavom sve do naših dana.«⁷

Krležina je teza da su Slaveni u srednjem vijeku razvili svoj identitet ne zato što su se priklonili razvijenijoj romanskoj i bizantskoj civilizaciji, već stoga što su im se, poput Ilirika, odupirali stvarajući na istočnoj obali Jadrana vlastite državne entitete, pa i umnogome samonikle kulturne vrijednosti:

» ... kod nas se umiralo u stravi pred mletačkim i bečkim sjekirama i pred turskim kolcem, pa ipak, unatoč svemu, nema stoljeća da se osim psaltira i fresaka ne javljaju pjesnici i ideolozi, slikari, kipari, komediografi, historici, lek-

5 *Kolo*, Zagreb, 1963, 7.

6 *Illyricum sacrum*, u *Eseji V*, SDMK, Zora, Zagreb 1966, str. 11.

7 *Ibid.*, str. 19.



sikografii, matematici, gramatici, od evropskih svojih suvremenika i brončanih spomenika često više samonikli, intelektualno smioniji, u svojim grobovima još uvijek podjednako živi.«⁸

Govoreći o vrijednostima autohtone starohrvatske arhitekture, Krleža nabraja nekoliko ranih hrvatskih crkava (ninski Sveti Križ, zadarski Sveti Petar i Sveti Donat, splitski Sveti Martin, trogirski Sveta Barbara i raški Sveti Petar) tvrdeći da one predstavljaju modele bazilika u minijaturi:

»Svi arhitektonski elementi plana, rasporeda i omjera, povećani na velike razmjere, dali bi monumentalne bazilike visokoodnjegovanog ukusa, kakvih u periodu evropske arhitekture onoga vremena mnogo nema.«⁹

Da je Krleža zadarskim arhitektonskim spomenicima pristupao s već formiranim vrijednosnim stavovima (koje je elaborirao u zapisu iz 1944.), primijetio je i Mate Suić obilazeći s njim crkvu Svetog Donata:

»G. Oštrić i ja pratili smo ga pri razgledanju Donata. Odmah se vidjelo da on o tom spomeniku ima svoje izgrađeno mišljenje i da je proučio osnovnu literaturu. To se moglo razabrati iz žalaca što ih je nerijetko upućivao našim i stranim stručnjacima koji su pisali o starohrvatskoj umjetnosti i kulturi (...) Zanimljiv je Krležin stav prema problemu postanka Crkve sv. Donata. Dok Praga uporno zastupa tezu o gradnji spomenika u IX. st., smatrajući da time ujedno brani 'nacionalne i znanstvene' interese Talijana i dokazuje romanstvo Zadra, Krleža prihvaća IX. st. iz sasvim suprotnih razloga. On Donat vidi kao izvanredan i jedinstven spomenik starohrvatskoga graditeljstva što su ga podigli naši domaći hrvatski majstori, jednako kao što su gradili i ostale mnogo skromnije preromaničke crkvice u Zadru i njegovu zaleđu na hrvatskom teritoriju. Za njega je Zadar u IX. st. hrvatski grad, a Donat hrvatski spomenik. Njegovi temelji, u koje su uzidani blokovi monumentalne rimske arhitekture s foruma, nisu slučajni niti samo simbolični: hrvatski je graditelj svjesno 'pogazio' Rim, antiku i romanstvo, Hrvat 'barbarin' je najprije porušio staro i tuđe, da bi poviše toga sagradio svoje. Svaki pokušaj da se problem postavi u poznati i više manje prihvaćeni povijesni okvir bio bi uzaludan.«¹⁰

Zanimljivo je da je Krleža za parišku izložbu dao u Giptoteci odliti upravo temelje Donata inzistirajući da se mora vidjeti kontrast između rimskih ostataka i »starohrvatskih« zidova crkve, smatrajući to simboličkim izrazom autentičnog narodnog genija koji na negaciji imperijalnog naslijeđa stvara vlastitu autentičnu umjetnost. Iako je Suićev zapis u osnovi intoniran afirmativno, s velikim uvažavanjem Krležina znanja i književnog umijeća, ipak je zamjetna blaga ironija u opservacijama o Krležinoj tvrdoglavosti i entuzijazmu kojim on brani stvaralački genij »Hrvata barbara«.

8 *Ibid.*, str. 38.

9 *Ibid.*, str. 45.

10 M. Suić: *S Krležom po sjevernoj Dalmaciji, Republika, Zagreb 1993*, 11–12, str. 147.

No, upravo zbog takvoga Krležina entuzijastičnog traganja za umjetnina-
ma koje svjedoče o hrvatskom duhu Zadra, taj grad je dobio i kapitalnu insti-
tuciju poput Muzeja crkvenih starina:

»Razgledao je i ostale zadarske spomenike, posebno Crkvicu sv. Lovre, ka-
tedralu s kriptom i Baziliku sv. Krševana, kao i ruševno zdanje Sv. Marije s
Kolomanovim zvonikom i Vekeneginim grobom. Tu je u G. Oštriću našao za-
hvalnog pratioca. Ovaj je ujedno bio uz Krležu kad je posjetio umjetničko blago
iz trezora zadarskih crkava, domala poznato, zahvaljujući upravo Krleži, kao
'Srebro i zlato Zadra', koje je tada bilo pohranjeno u zgradi bivšeg glagoljaš-
kog sjemeništa 'Zmajević', gdje su našle sklonište i benediktinke iz Samostana
sv. Marije. Oštrić mi je pričao s kakvim je interesom i zadovoljstvom Krleža
promatrao te umjetnine, posebno kad se radilo o onima koje su izradile ruke
naših majstora ili su njihovi donatori bili naši ljudi. Tu se nesumnjivo začela
ideja o izložbi toga dragocjenog i jedinstvenoga umjetničkog blaga. Taj njegov
posjet benediktinkama može se smatrati prvim korakom realizaciji zamisli o
posebnom muzeju crkvene umjetnosti u Zadru.«¹¹

Iako se još davno deklarirao kao ateist, pa time postao u međuratnom
razdoblju i glavnom metom katoličkih intelektualaca oko *Hrvatske straže*, *Hr-
vatske smotre* i drugih katoličkih časopisa i listova, Krleža je oduševljen zadar-
skom sakralnom umjetnošću: daje joj važno mjesto unutar pariške izložbe i
brine se da ona bude i nakon te izložbe na adekvatan način predstavljena jav-
nosti. Mislim da je posve u pravu profesor Suić kad u Krležinim nastojanjima
oko adekvatnog prezentiranja te zbirke vidi početni korak u osnivanju Stalne
izložbe crkvene umjetnosti, koja je otvorena 1976, ali je zahvaljujući Krležinim
nastojanjima prethodno stvorena u javnosti svijest o vrijednosti tog fundusa i
nužnosti njegova adekvatnog muzealnog zbrinjavanja.

Krleža je o toj zbirci napisao dva esejistička teksta: *Zlato i srebro Zadra*
i *Zadarski zlatari*. Potonji tekst je zapravo napisan kao predgovor *Katalogu*
izložbe Zlato i srebro Zadra, koju je Krleža nakon pariške izložbe organizirao
u prostoru JAZU 1951. godine. Predstavljanje zadarske crkvene umjetničke
baštine i u glavnom hrvatskom gradu dokaz je Krležina permanentnog nasto-
janja da, s jedne strane, u hrvatskoj metropoli probudi svijest o ulozi Zadra
u nacionalnoj povijesti, a s druge, da Zadru i Zadranima pokaže kako unutar
Hrvatske neće biti tretirani kao provincijalni gradić marginalna kulturnog
značenja (kako su bili pozicionirani u sklopu Italije).

U predgovoru *Kataloga* Krleža ponovo naglašava organsku povezanost Za-
dra s Hrvatskom i Bosnom:

»Zadarska zlatarska umjetnost nije mogla biti izolirana od ostale pozadine
naših krajeva, jer preko Senja i Zagreba do Budima i od Pečuja do Jajca i Biha-
ća tekle su povorke putnika stoljećima. Bosanska heretička plastika, kao ne-
obično vrijedan dokaz za svježinu umjetničkog doživljaja čitavih skulptorskih

11 *Ibid.*, 148.

pokoljenja, prodirala je s patarenskim parolama iz bosanskih planina do Zadra, Trogira i Dubrovnika (...) Zlatorezbarska vještina bila je razvijena u našim krajevima kao masovni zanat, što nam je vrlo uvjerljivo pokazao Cvito Fisković u svojoj nedavno objavljenoj, solidno dokumentiranoj studiji, a da je kultura sitne plastike isto tako njegovana masovno, to je poznato po mnogobrojnim primjerima banovaca i pečata. Zadarsko zlato po svojim donatorima vezano je za hrvatski i bosanski feudum, koji je već početkom četrnaestog stoljeća bio na samosvjesnom putu da raskine sve kombinacije sa inostranim dinastima i koji je pred dolazak Turaka predstavljao za Veneciju smrtnu opasnost.«¹²

U tom predgovoru Krleža paradira svojom kulturnopovijesnom erudicijom pokazujući poznavanje europske tradicije srednjovjekovnog zlatarstva, ali ne samo da bi demonstrirao svoju intelektualnu nadmoć već i da bi kontekstualizirao zadarsko zlato i srebro u univerzalni obzor dokazujući da zadarska baština ide u sam europski vrh. Zadržava svoju pozornost posebno na kovčegu svetoga Šimuna, poklonu Jelisave Kotromanić. Uspoređujući ga s Achenskim relikvijarom svetoga Šimuna, Krleža konstatira da je achenski motiv čista parafraza biblijske scene dok je:

» ... zadarski sarkofag ingeniozna slika bogumilsko-anžuvinskog i zadarskog pakla. Ovaj blistavi kovčeg vrvi od istjerivanja duha nečistog, đavolskih iskušenja, dramatskih izopćenja, zakletava, brodoloma, krađa, obraćenja, umorstava, intriga, preljuba, mržnje i trijumfa. On je đavolska politička parafraza ovoga ukletog terena, gdje jedna bogumilska bobovačka djevojka postaje kraljica napuljska, gdje se u zlatnoj apoteozni anžuvinskih grobova snuju umorstava, gdje prijeti smrt na svakome koraku i gdje je sve nemir, strah i neizvjesnost dramatskog nevremena, koje se izjedalo kao skorpion. Da je umjetnik rake svetoga Šimuna (i sam milanskog podrijetla) poznao palitto svetoga Ambrozija, to je izvan sumnje; on je bio kompilator koji parafrazira Giotta, koji kopira anžuvinske ljljane sa francuskih uzora; u ovome srebrnom sarkofagu taj umjetnik, sa svojim pomoćnicima (od kojih je jedan Andrija Markov, Zagrepčanin), ostavio je sebi i svojoj radionici spomenik koji će nadživjeti slavu svih mnogobrojnih relikvijara po čitavome svijetu.«¹³

Iz citiranog ulomka moguće je očitati zašto Krležine interpretacije zadarskih sakralnih umjetnina nisu uvijek nailazile na afirmativan stav unutar crkvenih krugova iako je on nesumnjivo mnogo učinio za promociju fundusa crkvenoga umjetničkog blaga. Krleža posebno ističe kao umjetnički vrijedne one oznake analiziranih umjetničkih predmeta po kojima djelo odstupa od konvencionaliziranog i dogmatičnog stilskog izraza, od stilskog kodeksa. Njega posebno privlači penetracija profanog u svijet sakralnog; posebnu vrijednost otkriva u miješanju elemenata sakralnoga i dijaboličnoga. Krleža prepoznaje izrazitu vitalističku snagu u heretičkim pokretima; s posebnom naklonošću

12 M. Krleža: *Zadarski zlatari, Eseji V*, SDMK, Zora, Zagreb 1966, str. 142–3.

13 *Ibid.*, str. 145–6.

govori o bogumilima, iznimno cijeni njihovu umjetnost, pa i u ovom slučaju ističe Jelisavinu vezu s bogumilstvom.

U zaključku svojega teksta o zadarskim zlatarima Krleža upućuje poziv našim povjesničarima umjetnosti da nastave istraživanje i interpretiranje nacionalnog naslijeđa putem koji je on otvorio.

U vrlo opsežnom eseju *Zlato i srebro Zadra* ponovo govori o Zadru u kontekstu hrvatske povijesti i konstituiranja hrvatske nacionalne samosvijesti. Elemente na kojima se zasniva ta samosvijest Krleža vidi u »tridesetak političkih suvereniteta od osmog do šesnaestog stoljeća«¹⁴ stvorenih na hrvatskom tlu, u pojavi glagoljice i glagoljaštva te tropismene književne tradicije; potom, u pojavi originalne arhitekture i skulpture (»kupola na četvorini, pleterna ornamentika, bogumilska skulptura«¹⁵).

Posebno je Krleža ponosan na epizodu iz povijesti Zadra kad je papa 1077. u Zadru pozdravljen slavenskim pjesmama (*in eorum slavica lingua*), iako je to bilo protiv generalnog stava Crkve da narodni jezik nije dostojan da se njime slavi Gospodin. Ta činjenica nesumnjivo dokazuje slavenstvo/hrvatstvo Zadra, koje se u potonjim stoljećima, kad Zadar potpada pod mletačku vlast, nastoji degradirati i potisnuti.

Prvorazredan dokaz slavenstva Zadra Krleža vidi u zadarskoj sakralnoj plastici, u njegovu zlatu i srebru:

»Po donatorima i po većini majstora, zadarsko zlato dokaz je, prije svega, o Slavenstvu ovoga grada. Od ranog Srednjeg vijeka pa do pada Bosne, od Čikinog bakrenog krsta do blistavog kovčega anžuvinske kraljice Jelisave Kotromanićeve, ime slavenskog Zadra vijori se u grimizu krvi i ognja, u dimu požara, uz jauk djece i žena pod ruševinama, kao barjak kroz stoljeća.

Gledali su Zadranici svijetle mletačke sablje kako blistaju vjekovima i znali su kako sjaj pobjedonosnog oružja ne će rasvijetliti ničije pameti osim njihove vlastite, a ova zadarska politička pamet govori im već vjekovima da Venecija Zadru radi o glavi.«¹⁶

Takvo osvješćivanje ideje o hrvatstvu Zadra, o tome kako Zadar nije običan ratni plijen koji je Tito, zahvaljujući sretnoj konstelaciji, ugrabio Talijanima, prožimlje i druge eseje koje je Krleža pisao početkom pedesetih godina, ponajviše one povezane s pokretanjem *Jugoslavike* (npr. *O nekim problemima Enciklopedije*).

S dosta sigurnosti možemo tvrditi da je Krleža već početkom pedesetih godina došao na ideju kako bi hrvatstvo Zadra trebalo dodatno afirmirati i osnivanjem adekvatnih kulturnih institucija. Pomisao da bi u to doba, kada je sav sveučilišni život Hrvatske bio koncentriran u Zagrebu, netko izvan Zagreba pokušao osnovati Filozofski fakultet, doimlje se pomalo ekscentričnom

14 *Zlato i srebro Zadra, Eseji V*, Zora, Zagreb 1966, str. 78.

15 *Ibid.*, str. 77.

16 *Ibid.*, str. 117.

i iznimno smionom. Zadar je nakon rata porušen i opustošen grad: napustili su ga velik broj predratnih stanovnika i gotovo sva inteligencija. Potaknuti osnivanje Filozofskog fakulteta kao mjesta gdje se obrazuje buduća inteligencija, ali i gdje fakultetski nastavnici formiraju intelektualnu jezgru koja će u grad unijeti idejnu i umjetničku živost, može samo čovjek koji je s jedne strane duboko svjestan važnosti tog urbanog prostora za nacionalnu povijest, netko tko misli dalekosežno, ali raspolaže i dovoljnim utjecajem, političkim i intelektualnim autoritetom, da takvu ideju može provesti.

Početak pedesetih Krležina je još bio uglavnom zaokupljen osnivanjem Leksikografskog zavoda i pokretanjem *Jugoslavike*. Osim materijalnih problema, jer Krležine su zamisli bile grandiozne u znanstvenom i intelektualnom pogledu, a zahtijevale su i velika financijska sredstva, pred Krležom su se pojavili i kadrovski problemi. No, naruku mu je išla situacija da je dio prominentnih sveučilišnih profesora i intelektualaca bio isključen iz nastavnog procesa na fakultetima i bio bez adekvatnog posla. Krležina je, zahvaljujući neprijepornom političkom autoritetu koji je tih godina stekao i nesumnjivom intelektualnom ugledu, dobio pristanak političkog vrha da te »sumnjive intelektualce« zaposli u Leksikografskom zavodu. S te strane, iznimno je u hrvatskoj kulturnoj povijesti važna i njegova uloga autoriteta koji je očuvao hrvatsku građansku intelektualnu supstancu. Međutim, kadrovsko okupljanje oko Leksikografskog zavoda donekle je usporilo i odgodilo osnivanje Filozofskog fakulteta u Zadru.

Da je Krležina imao presudnu ulogu u koncipiranju i pokretanju tog fakulteta, dokazuje nam kadrovski model sličan onome koji je primijenjen u slučaju Zavoda: nastavnički zbor Filozofskog fakulteta činili su s jedne strane provjereni profesori komunističke orijentacije i partizanske prošlosti, a s druge strane niz intelektualaca koji su u poratnom razdoblju bili društveno i znanstveno marginalizirani zbog svojih političkih stavova ili držanja u toku rata. Njima je pridružen i stanovit broj mladih, perspektivnih zagrebačkih diplomanata.

Ta nastavnička ekipa raznorodnih političkih orijentacija doista je sljedećih godina učinila Zadar jednim od važnih fakultetskih i intelektualnih središta. Čak i danas, kad su ne samo pojedinačni fakulteti već i sveučilišta disperzirani širom Hrvatske, zadarski Filozofski fakultet još baštini ugled iz Krležinih vremena kad su pojedini njegovi nastavnici stekli svjetsku reputaciju u znanosti.

Iz današnje perspektive možemo biti kritičniji prema Krležinim povijesnim interpretacijama, možemo prigovarati pretjeranoj radikalnosti nekih njegovih teza, pa i instrumentalizaciji u svrhu tada dominantne politike i svjetonazora. Ali ne treba gubiti iz vida da je Krležina svojom dalekovidnošću, svojim nastojanjem da se revaloriziraju zaboravljene vrijednosti, pa i patriotskim htijenjima, potaknuo osnivanje niza kapitalnih institucija bitnih za hrvatski kulturni identitet, među kojima posebno mjesto zauzima zadarski Filozofski fakultet.

Ivo Runtić

Vježbač iz svakodnevlja

81

Usmjerit ću ovaj ogleđ odmah na dvije strane: njegov kraći, usporedno–prosudbeni pogled bit će na čas upravljen lirskom urođu iz moderne, kao i iz suvremene njemačke književnosti, nekima mojim saznanjima oko imena autora, s kojima bi Luko Paljetak na bilo koji način mogao biti mjerljiv — kao što su Hofmannsthalovo, Ringelnatzovo, Kästnerovo, Eichovo, Huchelovo, Bobrowskoga i Enzensbergera, odnosno iskustvima što sam ih stekao proučavajući i poučavajući tu literaturu čitav radni vijek. Drugi će pogled biti manje skrupulozan, više čitalački zanesen, čak dajbože i naivan u motrenju i čuđenju glede nekolikih pjesama u mom izboru, dakako iz onog vjerodostojnijeg Maroevićeva ukorićenog u »Matičinom« izdanju *Biješe tame*. Umah složih otale i svoj, ukotvljen brojčano među stranicama 223 i 268, gdje je pjesama sedam, slučenih tek naslovnom logikom njih samih, i to od »Jelovnika«, »Objeda« pa do »Zadnje večere«, a vezivih između svega čulnog i Paljetkovim nepčanim užicima. Glede one svakodnevne tihe jednostavnosti to svetkovanje ovdje namjerno nazivam obredom kao celebriranjem jela, o čemu ću zaključno priložiti dodatnu potvrđu. Slučajno je tih pjesama isti broj kao i onih prethodno navedenih imena od uspoređive jezične magije, kao što je i sam taj broj uostalom uvriježen kao kulđni. No svejedno bih rado tu u zagradi pribrojio i onaj »Sonet o slovima u juhi« (112), jer je dio one druge magije, kojoj ne trebaju stranične brojke nego slova, ona štancana kao tjestenina, kakvu povremeno svi jedemo u juhi, i koja u ovog kanconijera tako i nestaju, a mogla su biti dio kakve pjesme, da nisu pojedena. Tu se Paljetak iskazuje »vježbačem iz svakodnevlja«, poput gimnastičara na prečkama, kadar smiono letjeti prostorom, zahvaljujući tome što je samonametnutom stegom uvježban da pri doskoku na zemlju ondje mora biti strunjača, a ne parket ili pod. Svako takvo prizemljenje pjesnik po potrebi nalazi bez traženja, virtuoznim instinktom. I dok se svaki vježbač na trapezu čini samo hinjeno obijestan, Luko se poput malog djeteta ne prestaje



igrati, pa mu igra tako prelazi u stalnost. — Bez zagrada ostavljam ovdje skoro nepotrebnu opasku da sam ovog našeg novovjekog trubadura, dakako, čitao i prije i poslije navedenog izdanja iz dvijetisućite, pod odjelitim naslovima njegovih pjesničkih zbirki.

Kod ovakve vremenske ograničenosti nastupa nije ni prilika ni zadanost govoriti o svim registrima netom spomenute sofisticirane vježbene igre, o metričkim i stihovnotipološkim zakonitostima autorovih versa, tek možda skrenuti pažnju ovdje na i inače čestu običajnost ove lirike (što je drugi ne spominju), a to je njena pretežno stranična sročnost — ili da kažem prostorna dosjelost njegovih pjesama, njihova unekoliko i opet kulinarska porcioniranost kao kakvog preglednog menija.

82

Nijedan od mojih nastupa u obljetničkim ili sličnim prigodama nije prvenstveno laudacijski. Vrijednosne sudove izbjegavam, jer oni više govore o čitaocu kao primatelju negoli o književniku kao pošiljaocu tekstovne poruke. Zbog omjeravanja o ona uvodno spomenuta imena, pa bilo i ovlašnom usporedbom, ipak postavljam izvan uskih nacionalno-jezičkih okvira pitanje, koje bi to bilo položajno mjesto Luke Paljetka, da je sa svojim jezičnim sposobnostima govornik njemačkog jezika kao materinjskog. Jer jedno je pritom jasno: da bi i tad ostao pjesnikom. Ovo se može obrnuti i u logičko protupitanje — koji bi to njemački lirik od navedenih, iole sličan po nervu i artikulaciji našem današnjem slavljenuku u zadnjih više nego pedeset godina, bio njemački Luko Paljetak? Ovaj naputak se ne preporuča kao prosudbeni kriterij, jer izvan ovog hrvatskog autora ionako ne bi imao praktičkog opravdanja.

Uza zapostavljanje, premda ne i zaborav dijakronije može se oko ovog izbora po sličnosti reći, da je od ponuđene sedmorice rođenjem najstariji Hugo von Hofmannsthal, a kao (vječno) mlad autor pisao je ususret *fin de siècle* sonete i druge lirske forme te dulje vrijeme bio i teatarski neimar, udaljujući pritom — za razliku od Paljetkovih postupaka — svoje poetsko »ja« sve više od predmetnog književnog iskaza. Također, ovaj jedan od najvećih majstora u svome materinjem jeziku nije međutim nigdje onezbiljavao svoje poruke humornom potkom, štoviše risao ih je u sve crnijim bojama. — I kabaretist Joachim Ringelnatz uspješno se oko prve trećine 20. stoljeća okušavao prigodničarskim stihovima osobne, ali i društvenokritičke usmjerenosti, pri čemu je ponekad i tobožnjim jezičnim besmisлом kao žaokom pogađao dublji društveni smisao njemačkih olovnih vremena na pomolu. Dok mu u stihovima iz osobne domene nije nesličan Paljetak, onu drugu, društvenu ravan naš pjesnik nije nigdje posebno isticao. — Možda je unatoč svemu on ipak sličniji Erichu Kästneru, još jednom stihozborcu a također jezičnom prednjaku svoje književnosti (s renomeom literarnog pogorjelca u trećem Rajhu), koji je napose još i dječji kao i medijski okušani autor. U svojoj onodobno modnoj, takozvanoj uporabnoj





lirici od prvenstveno društvenokritičkog naboja taj satirički i melankolički popravljač svijeta — dakako bez ikakve pripadne mu poetizacije — odudaran je ipak svojom tenzijom patetičkog moralista pravom hedonističkom estetskom amoralistu naših dana i naše lirske književnosti. — U Güntera Eichla, rođenog još početkom onog stoljeća, zaklinju se kao u preteču skoro svi važniji njemački poeti (a sam je sljednik struje pejzažne lirike iza prvog svjetskog rata) i to kao u liričara o stvarima, koje su ljudskoj kreaturi preostale iza onog drugog rata, kao majstora u redukcionizmu pri slovanju i sricanju svijeta. Dakako da mu je Luko kao takvome oprečan u svemu, osim u inventarizaciji svijeta i posebice njegova prijenosa u izrazito akustičku dimenziju radio-drame. — Još je zakučastiji Johannes Bobrowski, onomadni istočnonjemački pjesnik i otale zakleto antipolitičan (slučajna sličnost s hrvatskim pjesnikom), koji svu mudrost nepovijesnog življenja vidi u prirodi. U krajolik smješta i ljudski lik, zapretan u legendu i mit, kao u kakvu sudbinu bez jamstva. Sva sličnost je u formi: Paljetkovo često opkoračivanje stiha kao dosezanje jednako sintaktičkog smisla, kao i leksičko osamostaljivanje pojedine riječi ima ovdje svog dostojnog prethodnika, premda evokacijom i melankolijom onoliko udaljenog od Mediterana, koliko to može biti dalek onaj tamo opjevani vodeni topos između Visle i Volge od Jadrana. — Drugom istočnom Nijemcu, a po rođenju nešto mlađem, Peteru Huchelu, sličan je Luko Paljetak po zapjevanosti o stvarima, a oprečan po tome što o cjelini svijeta pjeva u isječcima, dok je Nijemcu u virtuoznim parabolama baš taj isječak svijeta (u pjesmi o Staljingradu), *pars pro toto*, njegova razrušena cjelina. Ovo je razlikovanje temeljno te mi na drugom, kasnijem mjestu tipski pomaže, gdje uobičajena lirska tipologija za Paljetkov slučaj ne vrijedi. — Kao zapravo ladanjskog pjesnika, pejzažista vrijednog svakog ugledanja, Bobrowskovljeva dioskura po naravi i sudbini (pa i po logici ovog izbora), Huchela politika ni kasnije ne uspijeva udaljiti od opasnog povijesnog vremena te ga s njegovim glagolima vanjskog događanja sve više sili na šutnju, pa njegov verbalni izričaj postaje sve više nominalan. — Nimalo monotematični, srećom još živući i djelatni Hans Magnus Enzensberger najjači je poetski autoritet suvremene njemačke književnosti. Njen je i najbolji jezični vježbač te predvodnik nekad politički snažnog krila strasnih nezadovoljnika, i to kako društvenim, tako i prirodnim, tehničkim te duhovnim stanjima svijeta, zatim posebno njemačkim prilikama u poraću, u prošlosti kao i u novijoj sadašnjosti. Nezadovoljnik se naposljetku okreće motivima prirode kao ekološkoj temi, vrlo dekomponiranim jezikom supstitucije i redukcije, sve do šifre i — jasno — bez svake atributizacije predmeta. Što bi to Paljetkovo po sličnosti moglo podsjećati na ovog njemačkog autora više od one same motorne energije u jeziku, kojom naš pjesnik slavi život u rodnome mjestu, maritimnom kao i inzularnom u više nego jednoznačnom smislu, gdje on sreće sebe u nebrojenim vlastitim figuracijama? Možda je tu još ona svojim obujmom neokrtnjena vrsnoća posrijedi, koja poziva na usporedbu, pogotovo što ta u neoromantičkog praktičara



Luka vuče isti bliski korijen kao i u teoretičara njemačkog romantizma, epohe, gdje je i početak svekolike pustolovine ljudskog duha u umjetnostima.

Usporednom kvazi-indukcijom pokušao sam pokazati da ni velika njemačka književnost u suvremenosti nema većeg pjesnika, nego što je to za nas Luko Paljetak u Hrvatskoj. Dokazati to pritom nisam uspio, kao što to u književnosti i nije moguće. Jedino što se može kazati jest da je ona kao njemačka veća od hrvatske i da je zacijelo jedna od europskih najvećih. Čak se i približno točno dade reći, kad je to bila i najveća i vodeća, pa se u potvrdu toga može navesti njen romantizam ili njen ekspresionizam. Posebno vjerodostojna potkrepa takvoj tvrdnji svakako su i pojedini pisci, njihov značaj u zemlji kao i svjetski percepcijski domet. (Tu je za budućnost Luko jezičac na hrvatskoj vagi.) No ne može se tvrditi, osim na posve kriv način, kako je ta književnost veća, zato što bi njemački jezik bio veći od kojeg drugoga — primjerice hrvatskog — u Europi. Eventualno se može braniti teza da je on značajniji, pa i dokazati je time, što je taj jezik na priliku bio umalo postao vodećim jezikom jednog novootkrivenog kontinenta, američkog. Brojnost govornika toga jezika samo je jedan od izvanliterarnih faktora potvrde za takvo što — uz ekonomske, političke, kulturne, pa i vojne okolnosti pritom. Ali se ni izvan literature ne može reći da je jedan jezik veći od drugog (osim ako se u usporedbi ne radi o plemenskom govoru kakvog egzotičnog dijalekta izvan dosega pisma). I sam često kažem, a koji put i napišem, da je moj hrvatski jezik beskrajn. Ali za takvim apsolutnim superlativom kao tvrdnjom može posegnuti i govornik mnogog drugog jezika u svijetu; ne mora za to biti jezikoslovac ili pisac. No bit će jedva vjerojatno da to rekne netko, u čijem odnosu spram materinjskog jezika nema ničeg senzitivnog ili čak čulnog, ako to nije baš povezano s nepčanim užicima. Govorim najprije o onima priprostima, neukima ili neobrazovanima, a onda pak i o onima, koji nisu ništa od tog svega, nego su svojski predani svom zvanju, ovisnom naprosto više o faktoru brojaka negoli o faktoru slova, nekom poslu dakle koji je stručno, tehnološki ili znanstveno važniji za odvijanje procesa rada ili za održavanje života. — Čak i u politici (koju ne smatram ni korisnim, ni važnim, ni lijepim bavljenjem) važna je upotreba jezika, najprije stoga što i u njoj — baš kao i u literaturi — riječ stoji ispred čina; zatim i zato, što je njena sfera bez empiričkog ili kakvog drugog mjerljivog jamstva; naposljetku i zato što je i sama po sebi bez neke uvjerljivosti izvan interesne, kao uopće i bez ikakvog osobnog uvjerenja onog, koji je ima provoditi u djelo. Usputno ovdje i sam uviđam koliki mogu biti razlozi Paljetkove nepolitičnosti! A skroz na margini neka je još rečeno: hrvatsku vanjsku politiku poraća ozbiljno je dugo vremena ugrožavala okolnost, što je njenih nekoliko ministara vanjskih dolazilo kao za inat iz specijalističkog zdravstva, superstruke dakle, kojoj je svaka jezična artikulacija nebitna, dok su njih drugi s one druge strane stalno potezali za njihov u tom nemušt jezik upravo govornici iz tobožnje političke branše, čitaj: bjelosvjetski ljudi bez struke.



Uistinu, jezik je beskrajan! Ponosan sam što na ovom svom pišem kreativnije nego na ikojem drugom. Uostalom, sad kao da i ne izgovaram svoju rečenicu, već Paljetkovu. On naposljetku i kao prevodilac zna da je u svakoj lingvističkoj pretpostavci adekvata utemeljeno pretakanje iz drugog jezika u svoj. I sama je riječ ovdje na vodenom tragu. Jer i onaj drugi jezik, svaki, velik je, pravo more. A pokušavajući dokučiti fenomen Luke Paljetka i ne mogu bez metafore o moru u prenesenom značenju njegova jezika! Tom skraćenom poredbom kao stilskom prisposodobom o moru u značenju jezika približavam se pjesniku, jer i njegovi glagoli vanjskog kao i unutrašnjeg zbivanja slažu se s morem — i kad je mirno, i kad je uzburkano. Morske metafore o beskrajnom jeziku proširujem u Paljetkovu slučaju slobodno i na ocean, koji je jedini nesaglediv.

Vraćajući se onome svom ishodišnom »gurmanskom« izboru iz Paljetka, vjerujem da su te pjesme — kao i sve njegovo — nastale iz onog praiskonskog osjećanja mjesta kao nečeg malog, a nepomjerljivog, jezgrenog poput grčkog polisa, antičkog locusa, i slično samodostatnog prostora što centrifugalno i upravo globalno emitira vrijednosti sveg sukladnog sebi, a to je pjesniku Dubrovnik. Duboko je Luko svjestan iznimnosti toga mjesta kao najboljeg dijela svjetske cjeline. Citiram ga iz jednog intervjua »Vjesniku« od 2002: »Dubrovnik je meni sve, ja sam njemu samo stanovnik.« Goetheu je to bio Weimar, kojim je kulturno ozračio čitavu Europu.

Vremenska stavka u paradigmi tog pjesništva nije manje važna od mjesne; ona je onoliko velika, koliko je ona prostorna malena (a nabijena poput nukleusa). Ta korelacija malog mjesta i velikog vremena čini mi se presudnom za poimanje ove lirike i zato nas se valjda toliko doimlje; možda nas podsvjesno čak podsjeća na sličnu raniju slučenost proze u 19. stoljeću. Vjerojatno je to ona formula, po kojoj su tad nastajali značajni romani–epopeje, gdje bi se pisac uz veliki vremenski utrošak na preko nekoliko stranica znao baviti osojnom stranom drveta zimi, ili pak stjenicom na sobnom zidu... U ovom svom tekstu taj sam suodnos već spomenuo, kad sam kod imenske stavke »Huchel« objašnjavao Lukovu relaciju između male, završene prostorne cjeline i nezavršenog, zapravo nepotrošivog vremena, koje je za njega čak i od povijesne kategorije. Ne kaže on tek tako, da bi bio rado živio i u srednjem vijeku. Ali spomenuto vrijeme znači tom imanentnom vježbaču, dakako, ne manje i onu drugu, operativnu a neiscrpivu količinu sadašnjeg vremena, koji od nje, vječne, uzima točno koliko mu je potrebno za pojedinu zbirku ili za pojedinu pjesmu, svejedno.

U suvremenosti kao da je takvo postupanje višestruki anakronizam, otako već s modernom književnošću stvar stoji upravo obrnuto: dok je svijet



nekad kao cjelina bio prikaziv u dijelovima, danas on tek svojim dijelom kao parabolom evocira svijet kao cjelinu (ako je i tako), te pisac malim vremenskim utroškom obasiže velik prostor, pogotovo putopisac. Veliko vrijeme i mali prostor mogla bi kod Paljetka biti baš ta čudesna formula, kojom on polučuje velik broj naslova i to od jednako velike vrsnoće (baš kao da za njega osim novina nema drugog medijskog zavodjenja!). Ovdje nije naodmet spomenuti da su dvojica od prethodno imenovanih književnika napisala tek nešto više pjesama od broja Lukovih naslova pjesničkih zbirki!

Nisam siguran da autorefleksivni Paljetak te vremenske–prostorne formule izdašnog prikazivanja svijeta u dijelovima nije svjestan, kao ni da su tog prosedea svjesni njegovi kritičari. Čak je ovdje možda i prvi put izgovaram, koliko god da je dosta tih računa s matematikom bez cijelog broja u literarnoj jednadžbi! Književna lozinka sva je u tajni. A uz takvu tajnovitu pripravu na skrovitu mjestu, gdje se ne odaju recepti, nastaju i pjesme, koje sam iz jedva sagledive ponude sam odabrao: *Jelovnik*, *Molitva kamilici*, *Molitva za moju majku*, *Nebeski objed*, *Tržnica*, *Objed*, *Zadnja večera*.

86

Kod svih je njih sedam svakodnevnica sva u modi i u punoj formi, amblematički zadana pokojim uporabnim predmetom kućanstva kao što je tanjur za juhu, čajna šalica, štednjak, kuhinjski lonac sa stavljenim namirnicama, mlinac za kavu, stol, svijeća, ormar, krevet. Opis je to stare kuhinje bez mode i bez moderne forme (kao da je oduvijek), svojevrsno je strujanje kroz sve njih zajedno, kao da su jedna pjesma i kao da opisuje samo jedan dom, a bez svijeta (što je moja, a ne Paljetkova aluzija na političnog Frana Markovića i njegovu domoljubnu epsku budnicu). San je blizu, a poneka smrt naravna. Čudesno laka protočnost ovih stihova čini ih sve zajedno — u mogućem interpretativnom okušaju — kao da su jedna jedinstvena ispovijest o nepomućenu življenju i njegovu tihom slavlju kako na nebu, tako i na zemlji, baš kao u Očenašu. U tome smislu riječ celebriranje s početka dobiva ovdje svoje prošireno, skoro obredno značenje objedovanja i večeravanja s molitvom uz jelo.

Žarko Paić

Racionalnost u doba posthistorije

Estetska antropologija Arnolda Gehlena

Uvod: Fatalna logika nadomjeska

87

Možemo li zamisliti da bi danas netko smotru Documente u Kasselu s njezinim projektima, izložbama, idejnim nacrtima budućnosti, tu zacijelo najznačajniju manifestaciju pogona suvremene umjetnosti, a da taj »netko« ni po čemu ne pripada anonimnome mnoštvu demokratizirane mase idiota što čuče iza busije interaktivnih medija bljujući svoje nesuvisle komentare, naprosto nazvao — *circusom šarlatana*? Taj netko nije bio, dakako, »nitko« i »ništa« te 1972. godine, već jedan od najznačajnijih mislilaca druge polovine 20. stoljeća, čija se sabrana djela poput Heideggerovih tiskaju kod uglednoga izdavača Klostermanna u Frankfurtu na Majni. Riječ je, dakako, o Arnoldu Gehlenu. Poznato je kako je Gehlen uz Maxa Schelera i Helmutha Plessnera najznačajniji predstavnik filozofijske antropologije. Njegovo glavno djelo naslovljeno *Čovjek: Njegova priroda i njegov položaj u svijetu (Der Mensch: Seine Natur und seiner Stellung in der Welt)* iz 1940. godine razmatra sudbinu slobode ljudskoga bića na kraju metafizičke epohe, nastojeći pokazati kako se još može misliti čovjek nakon što se u doba prirodnih znanosti i osobito procvata biologije s teorijom evolucije njegov način bitka određuje fatalnom logikom nadomjeska.¹ Ono što mu je uskratila priroda za razliku od životinja, to je morao potražiti u institucijama kulture poput rada, rasterećenosti (*Entlastung*) i umjetnosti. Čitav napor filozofijske antropologije kao pretpostavke drukčijega razumijevanja čovjeka u doba vladavine tehnike i industrijskoga društva bio je usmjeren k tome da prevlada razdor između nagonske sfere prirode i slobode

1 Arnold Gehlen, *Der Mensch: Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, GA, sv. 3, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1993.

djelovanja u složenom sklopu institucionaliziranoga »hipermorala«. Bez toga bi naša kultura bila svedena tek na drugi oblik sofisticirana barbarstva.

Program filozofijske antropologije bio je od samoga početka u Schelera i Plessnera, a odmah potom i u Gehlena te Rothackera, jasno izveden. Bio je to pokušaj da se čovjeku na kraju metafizičkih mogućnosti bitka vrati dostojanstvo izgradnje svijeta na duhovnim temeljima. U situaciji kada psihologizam i biologizam »pustoše« posljednje ostatke civilizacije usmjerene spram tehničkoga napretka ovo je bio pokušaj spašavanja filozofije iz bezdana nadirućega pozitivizma. Nasuprot psihoanalizi Freuda i teoretskoj biologiji Uexküllla s vodećim idejama jedne »vitalističke metafizike« prirode s pojmovima nesvjesnoga (jezika) i okoline (*Umwelt*) pripadne kako biljkama i životinjama tako i čovjeku, temeljni je pojam ove nove sustavne filozofijske discipline trebao biti »čovjek«. Već je u prethodno iskazanome zamjetna sumnja u izvedbenu platformu tog projekta. Zašto? Jednostavno stoga što je svaka antropologija još od Kanta sveza duše i života (psihologije i biologije), pa se njezina utemeljenost ne nalazi u »bitku« kao »zbilji«, nego u »mogućnosti« jednoga događaja koji ima više od zbiljskih iskustvenih mogućnosti. To »više« svodi se, dakako, na poredak »vrijednosti«. One nisu, ali vrijede kao moralni ili kulturni postulati, imperativi, pravila i načela djelovanja koje se ravna prema nekim uvriježenim pretpostavkama smislenosti konačnoga »cilja« i »svrhe«. Teleologija djelovanja čini se da dokazuje Plessnerov stav kako se beskonačnost čovjeka i njegova budućnost naposljetku ozbiljuju u »vjeri u svemir«. Utopijsko stajalište tako nadomješta Boga ili ga »kozmozologizira«. Ono što je od samoga početka bilo dvojbeno i otuda krhko u utemeljenju nove discipline jasno se pokazalo u svim odredbama čovjeka. Uz neznatne razlike, svi navedeni mislioci shvaćali su ono što nazivamo pojmom čovjeka na tragu Nietzscheove postavke o »nedovršenoj životinji«. Taj nedostatak u bitku određuje biće nazvano imenom »čovjek«. Gehlen koristi stoga izraz »nedostatno biće« (*Mangelwesen*), a Plessner, prema mojem shvaćanju, daje najprimjereniji iskaz za čovjeka uopće kada u svojem glavnome djelu *Stupnjevi organskoga i čovjek (Die Stufen des Organischen und der Mensch)* kaže da je riječ o *ekscentričnoj pozicionalnosti*.²

Paradoks je filozofijske antropologije ujedno i njezina nužna samopostavljena kao posljednje »velike« filozofijske discipline iz koje se mogu postaviti pitanja o »nebu« i »zemlji« samo pod uvjetom da se čovjek shvati izvan vlastite »ekscentričnosti«. Iako je već u Heideggerovu glavnome djelu *Bitak i vrijeme (Sein und Zeit)* iz 1927. godine uz psihologizam i biologizam, antropologizam proglašen nekom vrstom sukrievca za moderno »vulgarno« shvaćanje bitka, zanimljivo je da se filozofijska antropologija zapravo u svim svojim značajnim pokušajima deontologizira. To znači da je sve manje »filozofijskom«, a sve više »kulturalnom« kao eklektičkim spojem psihologizma, biologizma i koz-

2 Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, W. de Gruyter & Co., Berlin — New York, 1975.



mologizma. Tako će se upravo u našem vremenu, kojeg je Gehlen nepogrešivo odredio vremenom *posthistorije* (*Post-Histoire*) kao »kulturalne kristalizacije« u svojim refleksijama o umjetnosti, društvu i tehnici, antropologija više baviti onim neljudskim u tehničkome smislu, negoli ljudskim–odveć–ljudskim.³ Paradoks je, dakle u tome što se pitanje o biti čovjeka iz horizonta filozofijske antropologije već uvijek razumije deontologijski, upravo onako kako je to kazao Plessner, kao »vjera u svemir«. Čovjek je napustio tjelesnost Zemlje. Uronio je u beskonačnost svemira kao duhovno–tehničkoga problema vlastite raskorijenjenosti. I nije slučajno da je Gehlenova odredba o »nedostatnome biću« uistinu ona koja »hipermoral« razumije kao tehničko pitanje kulturnoga institucionaliziranja na kraju povijesno–epohalne avanture modernosti. Kao i etika, tako i antropologija govori o onome što »nije«, ali može–biti mogućnošću koja već postoji u svim svojim aktualnim načinima tehničke egzistencije:

»Nastavljajući se na Maxa Schelera, moderna je antropologija pokazala da čovjek zbog nedostatka specijaliziranih organa i instinkata nije prilagođen ni na koju vrstu naročita prirodnog okruženja, te je stoga upućen na to da inteligentno mijenja *bilo koje* zatečene prirodne uvjete. Siromašan osjetima, bez oružja, gol, u cijelom svom habitusu embrionalan, nesiguran u svoje instinkte, on je egzistencijalno biće upućeno na *radnju*. [...] Moglo bi se dakle čak reći da je svijet tehnike 'veliki čovjek': duhovit i domišljat, nešto za život poticajno i razarajuće kao i on sam, s istim narušenim odnosom prema iskonskoj prirodi. On je poput čovjeka 'nature artificielle'«. ⁴

U kakvoj su svezi tehnika i suvremena umjetnost, koju je upravo Gehlen na tako bezobziran način u spomenutoj izjavi sveo na »cirkus šarlatana«? Iz navedena odlomka knjige o kulturi u tehničko doba, iako se umjesto riječi kultura rabi staromodna riječ »duša«, jasno je da se pretpostavlja kako ljudsko djelovanje ili radnja (*Handlung*) razlikuje čovjeka od svijeta životinjskih reakcija u prirodnome okružju (*Umgebung*). Priroda postupa »nagonski«. To čini u skladu s nepromjenljivim zakonima. Oni vrijede za biljke i životinje. Ali ovo ne znači da je organski svijet okovan željeznom nužnošću kretanja i preživljavanja u smislu jedne unaprijed određene sudbine vrste i jedinki unutar nje. Ono što, međutim, odlikuje čovjeka u neodređenosti biološkim kategorijama prirode jest da mu je »ljudska priroda« u obuzetosti tehnikom i umjetnim načinom življenja u okolnome svijetu (*Umwelt*) posvemašnja otvorenost mogućnosti. Djelovanje je uvijek institucionalizirano do mjere kulturnoga pamćenja i nasljeđa. No, ono što djelovanje čini navlastito ljudskim u odnosu spram životinje jest sloboda eksperimentiranja. Ovdje vlada mogućnost slučaja u nesvodljivosti onoga što se događa u svijetu kao jedinstvu bitka, bića i biti čovjeka. Tehnika nije stoga tek pukim sredstvom ljudskoga »razvitka« i »napretka« u povijesti.

3 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilde: Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1986. 3. izd., str. 165.

4 Arnold Gehlen, *Duša u tehničkom dobu: Socijalnopsihološki problemi u industrijskom društvu*, AGM, Zagreb, 2004., str. 6–7 i 9. S njemačkoga prevela Truda Stamać.



Ona se oslobađa takve funkcionalnosti i paradoksalno u industrijskome društvu modernosti postaje novom kulturom. Bez nje ne bismo mogli preživjeti u prirodi, a niti biti čovjekom u samoodređenju vlastite biti koja se ontologijski i egzistencijalno vodi tako što se »cilj« i »svrha« ljudskoga života ne skriva u prirodi stvari. Smisao se života kristalizira kao egzistencijalni projekt »nedostatnoga bića«. A on tehnički ovladava prirodom i time je »produhovljuje«, podarujući joj uzvišeno stanje mogućnosti da bude »više« od prirode, da postane čak i umjetničkim djelom.

Tehnika se za Gehlena mora razumjeti kao kultura i kao moral u povijesnome razvitku čovjeka od iskona do visoke razine njegove složenosti u industrijskome društvu. Utoliko je samo po sebi razumljivo da je ovaj linearni evolucionizam čovjeka zapravo ništa drugo negoli tehnička subjektivnost druge prirode, baš one koju naziva »umjetnom prirodom« (*nature artificielle*). Bez nje suvremena umjetnost ne bi imala svoj razlog opstojnosti. Usuprot većine tumačenja Gehlenove filozofijske kritike modernosti kao konzervativnoga estetskoga mišljenja moja je postavka da se radi o paradoksalnome shvaćanju suvremene umjetnosti.⁵ Ovo se mišljenje može izvesti samo iz logike *i-i*. U isto vrijeme riječ je o konzervativnoj kritici modernosti s najvećim dijelom pravaca u suvremenoj umjetnosti — dadaizma, nadrealizma, ekspresionizma, pop-arta itd. — *i* istodobno obrani dostignuća suvremene umjetnosti u težnji da postane *samorefleksivnim mišljenjem o umjetnosti*. Problem je utoliko veći što Gehlen u svojim izvodima na tragu Hegela, Heidegggera i Adorna najavljuje postavku o »kraju umjetnosti«. Naziva je pritom izrazom *posthistorije* (*Post-Histoire*) u doba razvijenog industrijskoga društva. Ali istodobno dopušta mogućnost da to nije i »faktični kraj« umjetnosti pod uvjetom da se oslobodi vlastita oslobođenja od moderne autonomije djela, što je na tako radikalna način izvela povijesna avangarda prve polovine 20. stoljeća.⁶ Vidjet ćemo da su razlozi zašto je Gehlenova estetska antropologija iznova izazovom za suvremenost upravo u tome što tehnika umjetnost čini svojom *samorefleksivnom* sluškinjom. To čini na taj način što se dvije forme misaonoga života — znanost i umjetnost — danas mogu razumjeti ne više iz svojih vlastitih, immanentnih zadaća, nego jedino iz onoga što ih nadilazi time što ih omogućuje u postmetafizičkome smislu da

5 Kao primjer korektnog povijesno-filozofijskoga razvijanja postavki o Gehlenovoj estetici unutar kulturno-konzervativne kritike »duha vremena« moderne zajedno s Joséom Ortegom y Gassetom i Hansom Sedlmayrom, vidi didaktički zanimljivu knjigu Konrada Paula Liessmanna, *Philosophie der modernen Kunst: Eine Einführung*, WUV, München-Wien-Zürich, 1999., poglavlje XIV, str. 159–174.

6 »Povezanost s umjetnošću samo će sporadično zasjati kod konzervativnog mislioca Arnolda Gehlena, koji je u nas *posthistoire* učinio općepoznatom. U knjizi *Slike vremena* iz 1960. godine prognozira: 'Odsad više neće postojati razvoj imanentan umjetnosti! Završila je u svakom pogledu logična povijest umjetnosti, a ono što dolazi već postoji: sinkretizam nereda svih stilova i mogućnosti, *posthistoire*.' — Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?* MSU, Zagreb, 2010., str. 301. S njemačkoga preveo Andy Jelčić.



budu znanje i umijeće stvaranja najčudovišnijeg hibrisa ikada — umjetnoga života (*A-Life*) na temelju logike djelovanja umjetnoga uma (*A-Intelligence*).⁷

Kako je moguće tvrditi da konzervativni kritičar kulture modernosti razvija postavku o mogućnostima suvremene umjetnosti, ako je samorazumljivo da konzervativnost pretpostavlja »nostalgiju za apsolutom«, da se poslužimo izrazom Georga Steinera? Usto, nemoguće je zaniijekati da konzervativnost ne može biti autonomnom samo na području umjetnosti. Zamislimo »reakcionarnoga« zagovaratelja povratka *ancien regimea* s idejom prirodne nejednakosti ljudi, rasizmom i elitizmom, koji »luduje« za Marcel Duchampom i neodadaiističkim provokacijama građanskoga društva? Moguće je, dakako. Ali samo u filmovima Woodyja Allena ili Monty Python Flying Circus. Kada govorimo o suvremenoj umjetnosti u neutralnome ideologijsko-političkome smislu, premda je to gotovo nemoguće, ne smijemo smetnuti s uma da čak i povjesničar umjetnosti poput Hansa Beltinga, koji se smatra jednim od utemeljitelja nove paradigme kao što je znanost o slici (*Bildwissenschaft*), jasno pokazuje u svojoj utjecajnoj studiji *Kraj povijesti umjetnosti? (Das Ende der Kunstgeschichte?)* da je Gehlenov pojam *posthistoire* imao i svoju »lijevu« inačicu početkom 1960-ih godina, dakle »progresističku«. Razotkrio ju je njemački sociolog Wolf Lepenies na tragu ogleđa znamenita francuskog strukturalnoga antropologa Claude Lévy-Straussa, »koji u knjizi *Divlja misao* opisuje slaganje (*bricolage*) kao obrazac *posthistoire*...«.⁸ Umjetnost u doba »bezumjetnosnosti« (*Kunstlosigkeit*) bila je tema Heideggerovih promišljanja 1950–1960-ih godina. U susretu sa zagonetkom slikarstva kasnoga Paula Cézannea i osobito u susretu s umjetnošću Paula Kleea razotkrivaju se tragovi nemetafizičke umjetnosti. Kada, dakle, zastupamo postavku o Gehlenovoj estetskoj antropologiji iz koje pojam *posthistorije* označava »kraj umjetnosti« u doba tehničkoga sklopa, tada se valja prisjetiti da je i Heidegger, inače krajnje nesklon bilo kakvoj »filozofijskoj antropologiji«, pred kraj života imao posve drukčiji stav spram mogućnosti moderne umjetnosti da stupi na drugu obalu onkraj metafizike.⁹ Znakovito je, međutim, da se u pojmu umjetnosti o kojem je ovdje riječ radi o primatu slike nad riječju. Slikovna umjetnost koja je na kraju 20. stoljeća u sebe »usisala« performativno-konceptualni obrat avangarde i tako tijelo u izvedbi suočilo s tehničkim transformacijama svijeta čini se da je pravo poprište pitanja o »biti« čovjeka, a ne ono što se zbiva s jezikom kao takvim.¹⁰

Uostalom, vidjet ćemo u ovome razmatranju kako Arnold Gehlen pristupa ideji kraja čovjeka u tehničko doba kao kraju mogućnosti da društvo i umjet-

7 Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011.

8 Hans Belting, nav. djelo, str. 302.

9 Vidi o tome: Žarko Paić, »Otvorenost i plavetnilo: S Heideggerom na putu prema drukčijoj umjetnosti«, u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 207–260.

10 Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.



nost uopće budu u nekom uzajamnome odnosu. *Posthistorija* nije tek neki novi helenizam za kraj modernosti, premda je sinkretizam stilova ključ za shvaćanje sudbine umjetnosti u tehnoznanstvenoj konstrukciji »umjetnoga života«. Daleko je, ipak, značajnije od miješanja stilova, od bricolagea i patchworka kao rezultata svekolike povijesne avangarde s obzirom na ideju obnavljanja i inoviranja zbilje, ono što se u pojmu *posthistorije* pojavljuje nepropitanom pretpostavkom svake buduće antropologije.¹¹ To je ono što Gehlen nije mogao dostatno filozofijski promisliti na tragovima biologije i arheologije nastanka čovjeka. I stoga je važno uputiti na Heideggerovu kritiku filozofijske antropologije. Radi se o redukciji povijesnoga mišljenja bitka kao događaja na metafizičku autonomiju čovjeka koji se oslobađa Boga i bitka tako što onto-teologijsko ustrojstvo metafizike svodi na vladavinu osobe ili kulturno određena bića naspram biološko-pozitivnoga utemeljenja čovjeka. Od Schelera do Gehlena, od Plessnera do Rothackera vodi neprekinuta crta pokušaja da se čovjek misli izvan subjektno-centričnoga položaja zadanog još od Kanta i novokantovstva.¹² No, Heidegger je i tu nakanu prepoznao kao nedostatnu već otuda što se čovjek nastoji misliti polazeći od rezultata pozitivnih znanosti modernoga doba (prirodnih i društveno-humanističkih) plus teleologija stvaranja bez Boga, kojeg, primjerice, uklanja Scheler iz obzorja filozofije time što zapravo negativno teologijski postulira ateizam: Bog ne bi smio postojati zbog slobode čovjeka kao autonomije djelovanja u svijetu.¹³

Problem s *posthistorijom* koja se pokazuje u suvremenoj umjetnosti na tako plastičan način jest izostajanje ili dokidanje pojma povijesnosti povijesti uopće. Svaki je »kraj umjetnosti« od Hegela do Heideggera ujedno i »kraj povijesti« i pokušaj prebolijevanja metafizike drugim sredstvima.¹⁴ Ako izostaje mišljenje o povijesnosti čovjeka ili ako se, pak, sama povijesnost svodi na antropologizam po kojem čovjek s pomoću nadomjeska tehnike kao kulture stvara »svoju« povijest linearnoga razvitka od špiljskoga slikarstva do cyber-arta, onda nastaje problem kako pristupiti onome što i sam Gehlen u svojoj estetici

-
- 11 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischen Absicht*, K. Alber, Freiburg/München, 1997.
 - 12 Wolfgang Essbach, »Denkmotive der Philosophische Anthropologie«, *e-Journal Philosophie der Psychologie*, <http://www.jp.philo.at/texte/EssbachW1.pdf> ožujak 2007.
 - 13 »Svaka filozofijska antropologija razmatra pitanje čovjeka s obzirom na njegove: 'bit' (esenciju), 'prirodu', 'ideju', 'formu', na njegova 'bitna svojstva' i time svoj vidokrug orijentira prema dominantnoj koncepciji bića kao takvog i u cjelini. Sporedno je pri tome gdje se metafizički ova 'bit' situira, da li se javlja kao 'zakon', 'kompleks uvjeta', da li se sve to idealistički ili realistički shvaća. Bitno je da svaka filozofijska antropologija postupa s čovjekom kao s bićem među bićima, čak i kad ga, u vidu svojih metafizičkih solucija, smješta u centar, na vrh ili u osnovu 'hijerarhije', 'slojevite strukture', 'regionalne sistematike' bića i tako dalje. — Vanja Sutlić, *Bit i svremenost: S Marxom na putu k povijesnom mišljenju*, V. Masleša, Sarajevo, 1967., str. 105.
 - 14 Günter Seubold, *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, DenkMAL Verlag, Bonn, 2005. 2. pregledano izd.



posthistorije jasno objelodanjuje već u naslovu studije *Vremenske slike (Zeit-Bilder)*. Što jest »bit« čovjeka ako se on tehnički odnosno kulturno konstituira čovjekom tek nadomjeskom prirodnih organa te u slici kao znakovnome tragu vremena pronalazi »svoj« metafizički zastarjeli identitet bića bez svijeta? Može li se uopće razumjeti svijet suvremene umjetnosti bez antropologijsko-povijesnoga odnosa slike spram jezika tehnike i znanosti u doba koje više pred sobom nema ideju povijesti, već samo »inovacije« i »kristalizacije« vrtoglavo ubrzane aktualnosti?

Günter Seubold u svojoj usporednoj studiji o kraju umjetnosti u mišljenju Adorna, Heideggera i Gehlena ustvrđuje da je glavno pitanje pritom kako se unutar filozofijske antropologije razmatra estetika s obzirom na granice pojma umjetnosti. U tom pogledu čini se uistinu suvremenim što Gehlen umjetnost ne shvaća iz neke transcendentalne metafizičke perspektive. On nema u vidu ideal klasične umjetnosti Grka i srednjovjekovna kršćanstva — mitologiju i religiju — naspram supstancijalne čistoće i autonomije moderne umjetnosti koja se više ne može utemeljiti u ideji lijepoga i uzvišenoga. Naprotiv, usmjerenjena svojem »vremenu«, njegovu tehničkome načinu organiziranja života u industrijskim društvima, umjetnost se ne razvija čak ni iz imanencije života kada su opreke izvanjske zbilje i unutarnjega doživljaja postale zastarjelim kategorijama estetskoga privida. Problem estetike onkraj granica suvremene umjetnosti jest problem konstituiranja same umjetnosti u tvorbi tehničkoga pogona. Autonomno umjetničko djelo kao slika upravo u tom pogonu razvija svoje mogućnosti oblikovanja slike–vremena. Pritom postaje odlučujuće nešto što nadilazi samu umjetnost u povijesnome razlikovanju epoha. To je društveni i/ili kulturni način njezine svjetotvornosti. Ono što se tako profano naziva ulogom ili funkcijom umjetnosti odnosi se na njezin smisao u doba koje nema više pred sobom ozbiljenje povijesnih ciljeva i svrha, nego tek tehničko projektiranje budućnosti iz racionalnosti slike kao takve. Gehlenova je temeljna postavka otuda »hegelovsko–weberovska«. Racionaliziranje procesa tehnički shvaćenoga industrijskoga društva dovodi umjetnost do toga da se njezin »razvitak« od osjećaja preko doživljaja do pojma može objasniti kao estetska refleksija o sebi samoj. Na granici između biti čovjeka i biti njegova položaja u svijetu nalazi se upravo mišljenje o biti umjetnosti. Razlog leži u tome što nam umjetnost otvara mogućnost smislenoga života u svijetu.¹⁵

No, kada umjetnost postaje samorefleksijom događaja njegove tehničke sudbine, tada je put od mita preko religije do znanosti rezultat dovršene *post-historije*. Konceptualna umjetnost posljednji je stadij »slike vremena«. U nju se upisuje povijest kao »vječna aktualnost« u rasponu od analitičkoga do sintetičkoga razumijevanja kubističkoga slikarstva, primjerice, s kojim ideja slike

15 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst*, str. 16.





dolazi do svojega samoozbiljenja.¹⁶ Kako, međutim, razumjeti da umjetnost i nadalje ima svoju ulogu i funkciju kada su te pretpostavke nestale, kada su novi mediji i performativni obrat posve zavladaali scenom *posthistorije*, a slika se preobrazila u vizualiziranje praznine bitka kao informacije pred kojom sve nadolazeće ima karakter virtualne aktualizacije »ništavila«? Naposljetku, ima li ikakva dublji razloga vraćati se Gehlenovoj estetskoj antropologiji »konzervativnoga obrata« modernosti osim u konstatiranju da je njegova postavka o suvremenoj umjetnosti kao »komentar« ispraznih društveno-političkih događanja više od proročanske slutnje mislioca kako onaj tko danas teži prijeći granice između umjetnosti i života završava kao obuzdani heretik u muzeju banalnosti i praznine, u virtualnome »cirkusu šarlatana« koji više nikoga ne uzbuđuje otkako su s neo-dadaizmom šok i provokacija postali društvenim gestama novoga načina »normaliziranja« i »institucionaliziranja«?

1. Refleksivnost i pojam: Slika

Što je za Arnolda Gehlena »vodećom idejom racionalnosti slike«?¹⁷ Ponajprije, knjiga koja predstavlja pravi uvid u njegovu estetsku antropologiju objavljena je izvorno 1960. godine, a 1972. doživjela je drugo, promijenjeno izdanje. Razumljivo je da su tu uključeni prilozi i daljnjem »razvitku« slikovne umjetnosti, točnije onoga što se tradicionalno naziva slikarstvom. Kako je, dakle, moguće i je li opravdano pristupiti umjetnosti i unutar nje slikarstvu sa stajališta sociologijske kategorije s kojom se objašnjavaju procesi u modernom industrijskome društvu? Racionalnost se odnosi na strukture i funkcije tehničkoga mišljenja. No, pojam tehnike ovdje nije »tehnički« u smislu djelovanja stroja kao aparata u međuljudskim odnosima. Za Gehlena, kako smo već naznačili, tehnika predstavlja nadomjestak i rasterećenje (*Enlastung*) iskonske zapalosti čovjeka u biološke procese prirode. Polazeći od ideja Maxa Schelera i suvremene biologije, Gehlen je sustavno pokazao kako se razvija tehnika od praiskonskih vremena do modernog industrijskoga društva. Nedostatno biće poput čovjeka (*Mangelwesen*) mora se dovinuti da s pomoću druge »prirode« ovlada načinima kojima biljke i životinje komuniciraju sa svojim okolinama (*Umwelt*). Taj nadomjestak postaje tehnika u smislu »organa«. Od primitivnoga oruđa do mehaničkih strojeva i kompjutora tehnika obavlja one funkcije koje se jedino mogu opisati pojmom racionaliziranja. Riječ je o proširenju Aristotelove klasične definicije čovjeka kao *animal rationale* na područje njegove društvenosti i etičnosti. Drugim riječima, tehnika jest uvjet mogućnosti da se nedostatak u biološkome smislu nadomjesti onim umjetnim poput kulture i

16 Andreas Hetzel, »Peinture conceptuelle — Arnold Gehlens Deutung des Kubismus«, *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im netz. Kunst* [http://www.sicetnon.org] br. 5/2006.

17 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, str. 14.



moralna. Čitava filozofijska antropologija, psihoanaliza i kibernetika s njezinim derivatima poput sociologijske teorije sustava počivaju na teorijama kompenzacije.¹⁸ Ovome još valja dodati i teoriju nesvodljivosti političkoga fenomena kao događaja s onu stranu društva, kulture, znanosti, morala i tehnike. Carl Schmitt je svoju »političku teologiju« odredio vjerojatno najsažetije uopće moguće ovom definicijom: svi su pojmovi moderne političke teorije sekularizirani pojmovi teologije.¹⁹ Iz ovoga postaje bjelodano da se nadomjeskom ne određuje nešto puko zamjensko, ono što se gubitkom izvornika nadoknađuje nekom vrstom simulakruma i kopije. Posrijedi je nužnost modernoga samoutemeljenja »biti« bitka iz vlastite samorefleksije. Problem utemeljenja modernih znanosti nikad se ne može riješiti bez svojevrzne bestemeljnosti i plesa na žici iznad bezdana bitka.

U cjelini, pojam racionalnosti slike u Gehlena valja razumjeti iz antropologijsko–sociologijske perspektive gledanja na umjetnost. Ona, doduše, ima svoju relativnu autonomiju unutar obuhvatne »slike« nastanka čovjeka kao *animal symbolicuma*. Radi se o biću koje se kulturno artikulira s pomoću jezika kao najstroženijeg sredstva komunikacije u svim postojećim svjetovima organske prirode. No, pojam umjetnosti (*Kunst*) unatoč svoje strategijske važnosti za čitavu antropologiju pripada u područje »kulture« i »morala«. To je razlogom zašto se sociologijski označava podsustavom ili, pak, funkcijom nečega drugoga, a ne vlastitih imanentnih ciljeva. U slučaju »racionalnosti slike« vidjet ćemo da se povijesnost u Gehlenovoj nepovijesnoj shemi evolucijskoga hegelovstva bez apsoluta razvija kroz tri različite i međusobno povezane faze ili stadija. Nije, doduše, riječ o stadijima razvitka duha ili samosvijesti, ali jest o nečemu bez čega društvo ne bi moglo imati svoje nadomjesne »strukture« i »funkcije«. To su:

- (1) paradigma »ideelne umjetnosti predočavanja«;
- (2) paradigma »realističke umjetnosti« i
- (3) paradigma »apstraktnoga slikarstva«.²⁰

Već je na prvi pogled bjelodano da se umjetnost i pojam »racionalnosti slike« izvodi iz nečega što tome prethodi na antropologijsko–društveni način. Čovjek se za Gehlena uvijek nalazi u društvenim odnosima. Posljedica je da se ti odnosi izgrađuju njegovim svjesnim djelovanjem (*Handlung*) u rasponu od ekonomskih, političkih do kulturnih. Djelovanja nisu nikad samo proizvod slobodne spontanosti, ona su institucionalizirana. Zato povratno utječu na mogućnost promjene događaja. Ali istovremeno i nastanka novoga načina ra-

18 Vidi o tome: Odo Marquard, »Kompensation — Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtliche Prozessen« i »Kunst als Kompensation ihres Endes«, u: *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W.Fink, München, 2003., str. 64–81. i 113–121.

19 Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblott, München — Leipzig, 1922., str. 49

20 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, str. 15.

cionalnoga institucionaliziranja.²¹ Gehlen određuje suvremenost sa stajališta sociologije kao vladavinu »post–buržoaskog ili post–tradicionalnoga društva«. To je društvo koje se zasniva na kapitalističkoj proizvodnji. A nju pokreću znanstveno–tehničke inovacije, dok se odnosi između ljudi odvijaju prema načelima racionaliziranja i interaktivnoga djelovanja svjetova života. Može se čak kazati da je Gehlenova analiza društvene uvjetovanosti umjetnosti u jazu svjetova — onoga koji se zasniva na institucionaliziranju normi i onoga kojeg krasi stvaralačka spontanost djelovanja — pretkazivanje temeljnih motiva tzv. postmodernoga obrata u filozofiji i sociologiji krajem 1970–ih godina u radovima Lyotarda i Baudrillarda. Utoliko više što će njegov zaključak o umjetnosti kao »oazi subjektivnosti i slobode« biti na drukčiji način izveden i s drugim kategorijalnim aparatom upravo u Lyotardovu glavnome djelu *Postmoderno stanje*.²² Kada se društvo postavlja gotovo nadređenom strukturom za sve druge sfere života, iako je Gehlen doveo do labavijeg odnosa ono društveno s onim neljudskim ili tehničkim, pa je tehnička tvorba novoga društva s vladavinom načela industrije i demokracije samo nadomjestak za organsku cjelovitost bitka, tada je samorazumljivo da će estetski problemi biti nadređeni umjetnosti i to barem u posljednjoj instanciji. A ono estetsko u svojoj suverenosti bit će, naposljetku, funkcija razvitka neke fantomske društvene strukture koja smjera u budućnost na osnovama racionaliziranja. Nije, dakle, racionalnost nešto »moderno« kao takvo. Ono je temeljna antropologijska konstanta ljudskoga načina bitka u povijesti. I gotovo je zaprepašujuće koliko se tvorac novovjekovnoga pojma antropologije, Immanuel Kant, poput sablasnoga duha iz Hamletove lubanje u ruci filozofijskoga antropologa Arnolda Gehlena na skriveni način pojavljuje neprevladanim i u moderno doba. Um nadilazi povijest, čak i ako se prolaznost shvati od Bergsona do Gehlena onom dimenzijom vremenitosti koja pogađa »pamćenje materije« ili njezin smisao tako što sve stvari duhovnoga iskustva u prirodi svodi na artefakte jedne »više« svrhe od pukog preživljavanja vrste/roda koji jedini u prirodi ima mogućnost refleksivnoga mišljenja (*animal rationale*).

Temeljni problem suvremene estetike nije stoga pitanje nadomjeska tradicionalnih pojmova ljepote i uzvišenosti kao predmeta umjetničkoga djela u smislu njegova pojavljivanja za promatrača. Ti su pojmovi ne samo nadomješteni gubitkom izvanjskoga svijeta i prirode s pojmovima društveno–antropologijskoga podrijetla, kao u slučaju dadaizma i nadrealizma s pojmovima nastalim iz masovnoga industrijskoga društva poput Duchampova *ready mades*, nego su posredno doveli do pitanja o smislenosti bilo kakve filozofije umjetnosti koja se orijentira prema rezultatima moderne estetike. Emancipacijom estetike od nadređene filozofije umjetnosti dogodilo se to da je promatrač

21 Arnold Gehlen, *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, GA, sv. 4, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1983.

22 Vidi o tome: Žarko Paić, »Politika estetskoga obrata: Lyotardovo mišljenje između projekta i programa« u: *Treća zemlja*, str. 261–302.



iz stanja ravnodušnosti i kontemplacije postao ravnopravan stvaratelju. A u razdoblju *posthistorije* s njezinim načelom demokratizacije estetskoga ukusa dobio je čak i funkciju kritičke participacije i suđenja o nastanku djela samoga. Iz toga se za Gehlena ne čini proturječnim istodobno govoriti o »kraju umjetnosti« na Hegelovim tragovima i zagovarati mogućnost racionaliziranja društva do krajnjih granica održivosti tog pojma. Jer što je racionalnost drugo negoli znanstveno–tehnički pokretač napretka i razvitka zapadnjačke slike svijeta, njezina unutarnja »bit« koja se putem nadomjeska kulture i morala otvorila u samoj jezgri mišljenja daleko prije nastanka modernoga doba. Razumijevanje suvremene umjetnosti tako se pokazuje na dvojadi način: (a) iz njezine imanentne »biti« u razvitku od mitologijsko–religioznih okvira slike svijeta do estetske suverenosti kasnoga industrijskoga društva i (b) iz tehničke subjektivnosti samoga društva koje napreduje do najvišeg stupnja vlastite samorefleksije. Slika je stoga za Gehlena imanentna transcendentija čovjeka kao nadomjeska prirode i Boga. S pomoću nje se razotkrivaju njegove mogućnosti i granice racionaliziranja djelovanja u svijetu i njegovu položaju unutar svijeta. Umjetnost ima otuda relativnu autonomiju u sklopu njegove estetske antropologije. Zbog toga nije začudno da se tehnikom ovdje misli sklop u kojem se susreću anorgansko i organsko, neljudsko i ljudsko, strojno i životinjsko. Iz primarne tehničke subjektivnosti čovjeka kao *animal rationale = animal symbolicum* proizlazi povijest kao nadomjesno polje djelovanja sila magije, opredmećenja i rasterećenja te automatizacije neljudskoga kao takvoga.

U trojakome slijedu nastanka strojno organizirane civilizacije u kojoj žive moderni ljudi postoje već uvijek ove tri (nat)povijesne značajke: (1) magija, (2) opredmećenje i rasterećenje i (3) automatizacija. Kada se sve spoji u novi sklop dobivamo ono što Max Weber naziva dobom raščaravanja (*Entzauberung*) modernim svijetom kojim upravljaju nove magijske sile bez Boga i prirode. Vladavina racionalne mašinerije koja zahtijeva nova pravila i nove institucionalne norme gotovo je neprevladivom. Umjetnost ne »odražava« taj društveni proces. Ona ga »oslikava«. I tako u svojoj relativnoj autonomiji samo društvo na njegovu ishodu čini autorefleksivnim strojem jedne reflektivne kulture. A ona više ne vjeruje ni u »ciljeve« ni u »smisao« povijesti. Umjesto velikih priča o svrhama »napretka« i »razvitka« otpočinje mahnita vrtoglavica *posthistorije*. Ono isto se događa na različit način. Pluralnost smjenjuje jednolikost i jednoznačnost. Demokratizacija stilova i njihov sinkretizam potiskuju, napokon, u nepovrat doba koje se još uzdalo u kvalitativne razlike između umjetničkih formi i sadržaja. Pogledajmo, dakle, kako Gehlen artikulira svoje postavke o umjetnosti. Kako ustvari dolazi do glavne »dogme« moderne estetike i umjetnosti uopće, one o njezinoj autonomiji ili suverenosti koja će se raspasti u krhotine upravo u tom fatalnome svijetu *posthistorije*, pojmu koji je vjerojatno prvi upotrijebio filozof Alexandre Kojève u onoj znamenitoj bilješci na kraju epohalnoga djela *Kako čitati Hegela*:



»Nestanak čovjeka na kraju povijesti nije kozmička katastrofa; prirodni svijet ostaje onakav kakav je bio oduvijek. Otuda nestanak nije nikakva biologijska katastrofa. Čovjek ostaje na životu kao životinja, koja jest u hrvanju s prirodom ili datim bitkom. Ono što nestaje jest čovjek u navlastitome smislu riječi, a to znači negirajuća djelatnost datoga i nedostatak, ili, uopće, objektu *supostavljeni* subjekt. U stvari, označava kraj vremena čovjeka ili povijesti, to jest definitivno uništenje čovjeka u navlastitome smislu riječi ili slobodnog i historijskoga pojedinca, posve jednoznačno nestanak djelatnosti u strogome smislu riječi. To praktički znači: nestanak ratova i krvavih revolucija. I otuda nestanak *filozofije*, jer kada se čovjek više bitno ne mijenja, nema više razloga za promjenu (istinskih) načela koja tvore temelj njegove spoznaje svijeta i samoga sebe. Ali cijeli ostatak može se smatrati nedefiniranim: umjetnost, ljubav, igra itd., ukratko sve što čovjeka čini *sretnim*.«²³

Trojstvo u kojem se razvija »apsolut« društvene refleksivnosti čovjeka na Zapadu za Gehlena se odvija kao napredovanje u racionaliziranju slike. Umjetnost se gotovo rijetko može razumjeti iz neke »racionalističke metafizike«. Uostalom, jedno je od glavnih tematskih okvira filozofijske antropologije u pokušaju prevladavanja dvojnosti uma i tijela, racionalnoga i intuitivnoga, te prirode i kulture. Stoga se pojam »racionalnosti slike« očito mora izvesti iz nečega što nadilazi opreke koje smo naveli, a među kojima je najvažnija ona da umjetničko djelo jest suprotnost nagonškome djelovanju prirode. Jedan od umjetnika koje Gehlen analizira s posebnom pozornošću u okviru njegova »analitičkoga kubizma« — Pablo Picasso — u čitavome svojem slikarskome djelovanju rušio je zadane granice u povijesti umjetnosti, pa tako i onu koja suprotstavlja fantaziju i emocionalnost upravo racionalnosti kao nečemu što nije »bit« umjetničkoga događanja svijeta. Međutim, Gehlen u tom pojmu ne razmatra neku skrivenu povijesnu bit umjetnosti koja se razvija u vremenu tehničke subjektivnosti. Riječ je jednostavno o načinu konstituiranja kulture unutar društveno određenih uvjeta institucionaliziranja »druge prirode«. Ako je kultura nadomjestak za organsku nedovršenost čovjeka kao životinje, onda je jasno da racionalnost od novoga vijeka ima funkciju preobrazbe prirode u tehnički sklop bitka, bića i biti čovjeka. Svaka paradigma ili epoha u kojoj se umjetnost pojavljuje sustavom života ima svoju ideju ili »racionalnost slike«. To je njezin »program«. Iz njega se može rasključati genetski kôd s cijelim nizom struktura i mreža odnosa. Zapadnjačka povijest (umjetnosti) odvija se u znaku slikovnoga događaja *mimezisa* i *reprezentacije*. A ono što će bitno označiti naše vrijeme *posthistorije*, iako to nije Gehlen izveo tako radikalno, nije drugo negoli ozbiljenje *tehnosfere* kao stvaralačkoga procesa nastanka života samoga. Na taj se način nadilazi razlikovanje prirode i kulture, te u strogome smislu riječi može biti ono isto što je romantika i povijesna avangarda shvaćala idejom cjelovitog umjetničkoga djela (*Gesamtkunstwerk*).²⁴

23 Alexandre Kojève, *Introduction a la lecture de Hegel*, Gallimard, Pariz, 1980., str. 437.

24 Vidi o tome: Wolfgang Welsch, »Wie die Kunst über die Enge der menschlichen Welt hinausführt — Auf dem Weg zu einer transhumanen Sichtweise«, u: *Blickwechsel: Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 2012., str. 135–170.



Prva paradigma umjetnosti kao epohe odnosi se na sve ono što nema svoje značenje u sebi, već je svojevrsna dekoracija ideja iz svijeta mitologije, religije, povijesnih zbivanja i legendi. Drugim riječima, ono što Gehlen naziva »ideelnom umjetnošću predočavanja« (*Die ideale Kunst der Vergegenwärtigung*) ima svoje opravdanje u nekom sadržaju koji ne može postojati bez transcendentne prirode slike kao takve. Jezik slici određuje smisao. To je, uostalom, u ikonologijskoj metodi povijesti umjetnosti Erwina Panofskoga bio rezultat dugovjeke vladavine logosa, uma, racionalnosti, narativa iz mitologije i religije. Takav je narativ određivao ono »što slika uopće jest« i što prikazuje–predstavlja. Zapadnjačko slikarstvo sve do 19. stoljeća u potpunosti je u znaku takvoga shvaćanja. Ono se utemeljuje u renesansi s idejom geometrijske perspektive. A različite slikovne epohe od baroka do romantizma samo razvijaju unutar-nje mogućnosti ove paradigme. Druga se, pak, paradigma odlikuje prisutnošću izvanjskoga svijeta. Predmetnost slike njezin je navlastit okvir. To je način opstojnosti i razumijevanja svijeta s vladavinom kapitalističkoga društva masovne industrije (portreti–pejsaži–metije). Gehlen tu epohu naziva »realističkom umjetnošću«. Posebno je označava nestanak sekundarnih motiva. Pročišćenje slike do čiste predmetnosti postaje bitnom značajkom. To ujedno dovodi pojam prirode u »naturalističkome« smislu do skrivene tajne građanskoga društva. Francuski impresionisti su raskinuli s poviješću kao pripoviješću iz koje stoje mitovi i religijska pozadina. Slika je postala ono unutarnje kao izvanjsko, put do čistoće doživljava kao iskustva zbilje. No, bilo bi promašeno tvrditi da je naziv »realistička umjetnost« za slikovne umjetnosti nešto nezgrapno, budući da je realizam pokret i stil kojim se moderna umjetnost pripovijedanja oslobađa okova romantičkoga kulta genija i prirode.

99

Paradoks je realizma u modernoj umjetnosti što je on fiktivna kategorija, nešto krajnje konstruirano na temelju jedinstva faktografske metode sjećanja i vladavine »aktualnosti« kao trajanja. Ono što, međutim, Gehlen želi ovdje naglasiti u razvitku moderne umjetnosti s prijelazom iz 19. u 20. stoljeće jest da je epoha nastanka modernosti refleksivna epoha pronalaska izvanjskoga svijeta. No, nije to više »priroda« koja se pokazala mitom, fikcijom i iluzijom subjekta, nego »nova priroda« nastala iz prirodnih znanosti i industrije. Realizam je onoliko »naturalistički« koliko je industrijska tehnika u svojoj reproduktivnosti u stanju oblikovati nadomjesnu prirodu kao estetski privid. Ako bismo htjeli pronaći ono što sjedinjuje nespojivo u modernosti uopće, a osobito kad je riječ o »realizmu« o kojem govori Gehlen, onda bi dvije slike bile čini se najboljim primjerima ovoga paradoksa i proturječja. Jedna je umjetnička slika kao zaštitni znak impresionističkoga slikarstva Edouarda Maneta, *Doručak na travi* iz 1863. godine, a drugo obična fotografija Eiffelova tornja u Parizu podignuta 1889. godine za Svjetsku izložbu u čast stoljeća Francuske revolucije. Između mita o prirodi i tehničke konstrukcije kao nove kulture protječe ideja modernoga društva oslobođene stvaralačke energije. Čovjek se više ne može shvatiti izvan vlastitih težnji za nadomjeskom kojim pokorava prirodu



svojim ciljevima, a društvo nastoji usmjeriti u racionalni program kontrole sustava i okoline.

Posljednja, treća paradigma kao vodeća ideja slikovne racionalnosti odnosi se na »apstraktno slikarstvo« (*abstrakte Malerei*). Posebno je nadahnut opis kojim Gehlen pristupa biti moderne umjetnosti i apstraktnome slikarstvu s vodećim predstavnicima poput Kandinskoga, Kleea i Picassa.

Na jednom mjestu *Vremenskih slika* stoji da se slikarstvo bez svijeta predmetnosti i bez ideje transcendencije orijentira spram »Tihe, helenističke božice slučaja i eksperimenta«. ²⁵ Tek se s pojavom apstraktnoga slikarstva umjetnost oslobađa da bude nadomjesnim »mitom« ili »religijom« obezbožene zbilje kao njezin društveno-politički komentar. S Kandinskim i Kleeom umjetnost »racionalnosti slike« više ništa ne prikazuje i predstavlja, ali niti ilustrira neki događaj koji se zbiva izvan slike kao nadomjesna mistika. Valja posebno istaknuti da Gehlen unutar apstraktnoga slikarstva luči analitički i sintetički kubizam. Razlog leži u tome što u njemu vidi začetak ideje »konceptualnoga slikarstva« (*la peinture conceptuelle*) kao najradikalnije izvedene ideje suverenosti estetskoga oblikovanja svijeta. Sve je od feudalnoga društvenoga poretka do kasne moderne industrijalizma u znaku »procesa redukcije onoga slikovnoga«. ²⁶ Ono što Konrad Paul Liessmann naziva »suverenošću estetskoga« i »značenjem subjekta« ulazi u prostor desupstancijaliziranja umjetnosti uopće. ²⁷ Ako se proces svodenja na ono »čisto« zbiva kao redukcija slike i njezino oslobođenje od jezika (mita i religije), tada je hegelovska konzekvencija Gehlenove postavke jasna. *Posthistorija* je »drugi kraj umjetnosti«. Ne, doduše, na razini koju Hegel pretpostavlja kada »uzvišeno« zbori kako je nestala duhovna potreba za umjetnošću. A to znači ili da je ta potreba nadomještena estetskom proizvodnjom slika-objekata iz industrijske civilizacije ili da se, pak, radi o estetiziranju svijeta kao nadomjesne teodiceje bez Boga i prirode.

Potrebe se mijenjaju sukladno duhu vremena. Što bje posljednje bit će prvotno i obratno, kaže patmoški Evangelist Ivan u *Knjizi Otkrivenja* iliti *Apokalipsi*. Ako duhovna potreba uvjetuje egzistenciju umjetnosti, onda je ova Hegelova postavka dokaz da se duh dosađuje na svojoj posljednjoj postaji samosvrhovita razvitka. Što određuje bit dosade jest nešto o čemu svjedoče Heideggerova predavanja 1929/1930. godine naslovljena *Temeljni pojmovi metafizike: Svijet-konačnost-usamljenost* (*Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*). ²⁸ Tamo se govori o »dubokoj dosadi« (*tiefe Langeweile*). Ona može obuzeti čovjeka u stanju prirodne nerazlikovnosti spram životinje. No, dosada nije nešto pripadno biološkome razumijevanju bitka,

25 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, str. 16.

26 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, isto.

27 Konrad Paul Liessmann, nav. djelo, str. 171.

28 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, GA, sv. 29/30, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1983., 3. izd.

neko antropologijsko stanje nepokretnosti, ponavljanja i jednolikosti svijeta svedenog na rutinske operacije stroja. Giorgio Agamben u komentarima uz Heideggera glede pitanja o razlici čovjeka i životinje ovako opisuje Heideggerov »opis« čovjeka kao tubitka (*Dasein*):

»*Dasein* je jednostavno životinja koja se naučila dosađivati, koja se probudila iz vlastite obuzetosti i u vlastitu obuzetost. To buđenje živog bića u njegovu vlastitu obuzetost, to tjeskobno i odlučno otvaranje u ne–otvoreno jest ljudsko.«²⁹

Moderni industrijski život u masovnim demokracijama upravo se odlikuje takvim neherojskim gestama tehničke banalnosti svakodnevice. U svakom slučaju, *posthistorija* označava prodor umjetnosti u područje »oaze subjektivnosti«. Što odlikuje tu i takvu »subjektivnost« jest njezina autonomija i samo-referencijalnost. Slika se subjekta moderne tehnike ne svodi ni na što drugo negoli na ono na što se svodi tehnika. Heidegger to naziva postavom (*Gestell*), u širem značenju okvira ili onoga što je već unaprijed samopostavljeno i odlučuje o svijetu kao slici. Za Gehlena se, pak, umjetnost svodi na racionalnu samorefleksivnost. Apstraktno slikarstvo pritom postaje posljednjim svjedokom njezine zastarjelosti kako u smislu ideje »novoga« tako i u smislu ideje konceptualno–performativnoga obrata. Kada, naime, tijelo kao umjetni život i kao estetski objekt nadomješta živu prisutnost umjetnosti u zbilji, dospjeli smo do istovjetnosti slike i vremena. Istovjetnost označava jedinstvo pojma i zbilje. Hegelova definicija filozofije svjedoči o tome: što je umno zbiljsko jest, a što je zbiljsko jest i umno. Ali, bez granice i razmaka između života i umjetnosti ne postoji mogućnost približavanja jednoga drugome. Pitanje je samo o čemu se ovdje radi: o istinskoj sintezi razlika u novome identitetu ili o pseudo–sintezi identiteta bez razlika?³⁰

Što je moderna umjetnost? Za Gehlena nema dileme. Sva je moderna umjetnost ona koja ima pojam refleksije za svoje ishodište. To je apstraktna umjetnost, a unutar apstraktne umjetnosti paradigmatički je slučaj analitičkoga i sintetičkoga kubizma s idejom »*la peinture conceptuelle*« kao sjedinjenja teorije sa zbiljom. Povijest umjetnosti kao disciplina koja je analizirala povijest stilova u smislu epohalne konačnosti i njezina unutarjnega reza u sebi samoj iz čega nastaje »novo« i probija se u drugome okviru postaje suvišnom naprosto stoga što se zasniva na zastarjelom pojmu stila i hermeneutike. Umjesto smisla umjetničkoga djela koje je zajamčeno kao i pojam slike izvan djela i izvan slike u materijalno–predmetnome smislu, sada je riječ o procesu estetiziranja samoga procesa nastanka svijeta iz duha znanosti i tehnike. Temeljna je postavka otuda antropologijski određena iz biti onoga što se naziva »konceptualnom umjetnošću« s nizom njezinih neodređenih praksi. No, jedno je neporecivo. Konceptualna je umjetnost samorefleksivna djelatnost pročišćenja

29 Giorgio Agamben, »Otvoreno: Čovjek i životinja«, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 83. S talijanskoga preveo Mario Kopic.

30 Žarko Paić, *Slika bez svijeta*, str. 250–265.

umjetnosti (slike) od svake natruhe izvanjskoga ili metafizičkoga plašta kojim se od Grka do Hegela obavijala umjetnost idejom božanskoga stvaranja, pojmom lijepoga i uzvišenoga, činom etičko–estetskoga nadilaženja onoga što je slikom prikazano–predstavljeno i tako materijalizirano postavljeno u prostor izlaganja kao ideja i pojam same umjetnosti.³¹ Gehlen je *posthistoriju* odredio »drugim krajem umjetnosti«. Moderno industrijsko društvo kao post–tradicionalno društvo zasnovano na institucionaliziranim normama visoke kulture nema više potrebu za umjetnošću kao predmetom vlastite »biti«. Sve što preostaje jest u potrebi za idejom i pojmom vlastite slike svijeta. Ovo predstavlja prekretnicu. Apstraktno slikarstvo označava uvod u kraj umjetnosti kao slike o svijetu. Time dolazi do nastanka nove potrebe za nadomjeskom samoga nadomjeska — za estetiziranjem životnoga svijeta čovjeka kao tehničke okoline. Kada sve postaje mrljom, bojom i površinom, kada od Cézanneovih slika planine st. Victoire do Picassove geometrizirane i dehumanizirane slike harlekina i Kleeovih infantilnih slika–stanja ne možemo razlikovati više što jest predmet, a što njegov umjetnički prikaz u zbilji, nestaje potreba za slikom zbilje. Ono što nastaje jest konceptualna slika koja zbilju konstruira najvećom iluzijom i najrealnijom mogućom stvarnošću. To je zbiljski uvod u doba digitalne piktografije. A ona nam definitivno pokazuje da je stvarnost dospjela u stanje posvemašnje suspenzije i neutraliziranja. Umjetnost slike više ništa ne prikazuje i ništa ne predstavlja. Što onda još preostaje?

2. Suverenost estetskoga privida: Institucije rade svoj posao

U *Vremenskim slikama* osim analize dvije faze ili stadija kubizma — analitičkoga i sintetičkoga — posebno mjesto ima nešto što Gehlen inače ne smatra uopće važnim za razvitak ideje »racionalnosti slike«. To je dadaizam. Kada se 1960–1970. godina u okružju američkoga pop–arta s Warholom i drugim umjetnicima uspostavlja estetska vladavina neo–Dade u drugome ruhu, postaje očito da umjetnost u svojoj anti–umjetničkoj funkciji i ulazi samo društvo u kojemu djeluje, njegove institucije i njegove norme više uopće ne treba da bi nastavila živjeti u praznini *posthistorije*. Čini se da je problem koji Gehlen uvidom u bit suvremene umjetnosti kao »umjetnosti refleksije« ostavlja nedovoljno istraženim u ovome. U tumačenjima ove aporije teorije suvremene umjetnosti postoje kao i u ideji suvremene umjetnosti dva smjera. Jedan slijedi logiku razvitka ideje linearnosti i dokidanja slike u novim medijima kao tehničkome ozbiljenju umjetnosti za kojom postoje neke druge potrebe, a ne više duhovne, kako je to mislio Hegel. Potrebe su kulturne i estetske. A to znači da je umjetnost od službe mitu i religiji kao duhu u razvitku od o–sebi (*an–sich*)

31 Alexander Alberro i Black Stimson (ur.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 1999.



do za-sebe (*für-sich*) prešla u vlast drugoga gospodara. Time je nastavila samo drukčije ispunjavati svoje »ciljeve« i »svrhe«. Umjesto duha imamo industriju zabave ili potrošačku kulturu spektakla. Sve ono o čemu su u teoriji umjetnosti 20. stoljeća prodorno kritički pisali Adorno i Debord postalo je transparentijom zbilje.³² Paradoks je ove situacije u tome da je društvena funkcija umjetnosti, o kojoj naposljetku promišlja konzekvencije i sam Gehlen, u ideologijsko-kulturalnome opravdanju kasnoga kapitalizma s njegovim kultom želje za potrošnjom. Što to znači? Ništa drugo negoli da se stečena autonomija moderne umjetnosti u borbi s nasljeđem feudalizma i aristokracije, toliko slavljena autonomija s idejom čistoće i bezbitnosti umjetnosti same, rasprodaje u besćenje službi drugim nevidljivim i vidljivim gospodarima. Zbog toga valja kazati i ovo. Moderna umjetnost ima za svoje određenje pojam autonomije umjetničkoga djela, dok suvremena umjetnost od početka povijesnih avangardi ima za svoj vodeći pojam suverenost estetskoga privida samoga života. Što se više život u smislu tzv. gole zbilje provlači u mreže umjetničkoga djelovanja, to postaje jasnije da se događa velika promjena paradigmi. Moderna je umjetnost estetika djela, a suvremena umjetnost estetika događaja.³³

103

Postmoderna umjetnost, koja će se upravo razviti 1960-ih godina s idejom pluraliziranja životnih svjetova, slobodom izbora i krajem vjere u »velike priče« povijesno-revolucionarnoga iskupljenja, bit će najbolji dokaz postavke o sinkretizmu umjetničkih stilova iz prošlosti, o »supermarketu stilova života« i o nemogućnosti izlaska iz zatočenosti vlastitim duhom estetiziranja zbilje. Umjesto umjetnosti, sve je podređeno novome eklektičkome spoju znanosti, umjetnosti i života u visoko razvijenom sustavu potreba kapitalističkog industrijskoga društva. Rezultat je da se estetiziranje života kao zbilje pokazuje u novome dizajnu svijeta. Ovdje nije važna »bit« stvari, već njihov izgled, slika iz koje se odašilju znakovi bez poruke, značenja bez dubljega smisla. Pritom treba naglasiti da proces gubitka smisla umjetnosti ne proizlazi tek iz nestanka »duhovne potrebe« za istinom u osjetilnome prikazu (Boga?), da Hegelovu postavku radikaliziramo time što ćemo je dovesti u sumnju samo na taj način da ćemo njezin glavni cilj izvesti iz svojevrzne teologije kao teodiceje apsolutnoga duha. Ne! Potrebe su tek nešto imanentno čovjeku i one nisu niti »prirodne« niti su »kulturne«. Ono što je ovdje nadilazeće potrebi za umjetnošću kao posebnome obliku metafizike želje za »Velikim Drugim« jest sam život. Uskoro će život postati vodeći pojam suvremenih znanosti u 20. stoljeću, a jednako tako i filozofije i politike. Kada se život uspostavi nadomjeskom za bitak u njegovoj cjelini tada je želja avangarde na temeljima romantike i Schellingove ideje o »novoj mitologiji« da sama zbilja kao priroda mora postati cjelovitim umjetničkim djelom (*Gesamtkunstwerk*) već korak do neuspjeha ove intencije.

32 Vidi o tome: Žarko Paić, »Posljednja tajna spektakla: Novo čitanje Deborda«, u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 433–482.

33 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.



Umjesto revolucionarne filozofije povijesti, na djelu je program »nove mitologije«. Umjetnost upravo otuda sama porađa svoje nove bogove i svoje nove heroje. Kada ta sekularna partenogeneza izgubi posljednji razlog opstojnosti naprosto u tome što je mitologija revolucije zamijenjena mitologijom prirode, nastaje brisani prostor za suverenost estetskoga privida na granici između grandioznoga kiča i uzvišene tragedije bitka (Wagner *vs.* Nietzsche).³⁴

Umjesto sinteze razlika i proturječja, dobili smo analitičko–sintetički put konstrukcije identiteta umjetnosti kao »racionalnosti slike«. Time se ne vidi dostatno jasno da je gubitak autonomije, o kojem govori i Gehlen kad umjetnosti slavodobitno ostavlja posljednji prostor »utjehe« u »oazi slobode kao subjektivnosti«, ³⁵ istodobno nadomješten drugom kategorijom koja ne dolazi uopće iz umjetnosti. Njezino je podrijetlo političko, a radi se o pojmu suverenosti kao vladavini i moći. Suvremena je umjetnost, dakle, vladavina i moć estetskoga privida, a ne autonomije umjetničkoga djela. I Gehlen je tu posve u pravu. Nakon njezine usmjerenosti na samu sebe, kada je već društvo postalo zastarjelo i u svojoj tehničkoj subjektivnosti ne može prijeći prag opreke individualizma–kolektivizma, ono što preostaje umjetnosti jest zapravo isto što preostaje i svim drugim »autonomnim« područjima društvene zbilje (pravu, religiji, znanosti, politici). A to je nužnost institucionaliziranja. Posrijedi je elitarna zatvorenost u pogon muzeja, galerija, proizvodno–praktičkoga odnosa između kritičara, kustosa, aukcionara, izlagača i sve brojnije publike koja ne hodočasti muzejima i galerijama da bi doživjela čin misterija ljepote i uzvišenosti, nego zbog toga da bi u času rasterećenja (*Entlastung*) od mukotrpnoga rada imala mogućnost doživjeti estetski događaj susreta sa slikom vlastite praznine, koja je utoliko fascinantnija ukoliko je »apstraktnija« i »realističnija« od same stvarnosti. Otvorenost »kulture« istodobno je zatvorenost institucija. Njihov se diskurs sve više pretvara u ono što Lyotard naziva na tragu kasnoga Wittgensteina i njegova pojma »jezičnih igara« u *savoir-faire* (*know how*). Svaka ekspertna skupina raspolaže suverenim pravom na vlastiti jezik koji pretpostavlja mistiku Zakona i legitimnost vladavine. Što ih povezuje jest »privremeni ugovor« između subjekata/aktera.³⁶

Drugi smjer tumačenja ove aporije tvrdi da je razdvajanje umjetnosti i života na estetski objekt i živo tijelo (konceptualno–performativni obrat) rezultat nužne analitičko–sintetičke situacije u kojoj se nalazi suvremena umjetnost od početka povijesnih avangardi. To je razvidno s idejom umjetnosti kao estetskoga objekta industrijske civilizacije u Marcela Duchampa — *ready mades* — i utoliko neo–Dada nije ništa drugo negoli ironija ironije, kraj ideje da umjetnost može životu određivati granice i smjernice. Kada se živo tijelo u

34 Odo Marquard, nav. djelo, str. 18.

35 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, str. 222.

36 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, str. 208. i Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Pariz, 1979. Vidi o tome: Žarko Paić, »Čudovišno: Kraj čovjeka i zadaća umjetnosti«, u: *Posthumano stanje*, str. 13–63.



svojim performativnim akcijama u javnome prostoru suprotstavlja estetiziranju zbilje, odnosno preobrazbi života u potrošački simbol beživotne civilizacije znakova, kada se semiotika i semiologija uspostave kao discipline koje više dubinski ne misle bit jezika iz njegova kazivanja bitka kao događaja, nego se jezik razumije u razlici spram govora kao proizvod komunikacijskoga procesa, dovršeno je estetiziranje života u svim njegovim očitovanjima. Umjetnost u svoja dva povijesno uspostavljena lika — tijelu kao izvedbi i ideji ili pojmu kao slici — pada pod jaram posvemašnje »demokratizacije«. Ali ne više stilova kojih zapravo i nema, jer su svi samo »neo«-stilovi i kako to kaže efektno Baudrillard, vodi ih vampirska logika mode, već »demokratizacije« samoga života koji više ne priznaje razlikovanje na »više« i »niže«, »uzvišeno« i »banalno«. Neo-dadaizam kao »prepakirane stvari« i drugi zahvati reklame i medija u život umjetničkoga djela dovode do toga da umjetnost na kraju 20. stoljeća nije više tek »cirkusom šarlatana«. Ona više nije čak ni »cirkus«, budući da pojam apsurdnosti proizlazi iz logike djelovanja masovnih medija. A to znači da je nužnost šoka plus provokacije upisana u ideju »novoga« kao onoga što se od zastarjelosti proizvoda brani svojim neprestanim aktualiziranjem prošlosti. I tako od radikalnih ideja avangarde o totalnome umjetničkome djelu na tragu Schellingova programa »nove mitologije« iz 1797. godine ne preostaje ništa osim totalnoga estetskoga događaja kao medijskoga spektakla.³⁷

105

Rezultat je onaj koji je Gehlen kongenijalno predvidio kad je uveo u optjecaj pojam *posthistorije*. Suvremena umjetnost još od kubizma, a osobito s neo-dadaizmom i njegovim kultom apsurdna više uopće nema svoje opravdanje u onome što je još bila ideja povijesne avangarde. Naime, konstruktivizam tehnološke znanosti kao radikalnoga nadomjeska ljudske stvaralačke mogućnosti zamišljanja »druge budućnosti« i svijeta primjerenoga tom utopijskome cilju dokinuo je smislenost bilo kakve »društvene participacije« umjetnosti. Nestanak društva kao referentne točke umjetničkoga šoka i provokacije neo-dada učinio je to da je umjetnost u svojem samoutemeljenju i težnji za suverenom izgubila posljednje metafizičke zaštitnike. Gubitak se temelja zapadnjačke povijesti umjetnosti mogao registrirati već s romantikom i njezinom težnjom da suprotstavi apolinijsko i dionizijsko, prirodu i kaos, tragediju i komediju. Od toga svega sačuvana je tek figura ironije. Ona se nije zadržala u dadaizmu i nadrealizmu, kako se to krivo tumači. Figura dovođenja u sumnju čitavoga sustava već od Kierkegaarda je postala egzistencijalnim utočištem samstvene slobode subjekta. Ironija za Kierkegaarda nije otuda subverzija poretka vladavine uma u Hegela. Naprotiv, njezina je funkcija samo u tome da razglobi sustav na taj način da um izgubi moć normiranja polazeći od institucionalne logike ozakonjenja. Umjesto sustava, egzistencija određuje kontingentnu narav života kao ironije same. Na kraju *Zaključnoga neznanstvenoga dodat-*

37 Žarko Paić, »Događaj i razlika: Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti«, u: *Treća zemlja*, str. 63–105.



ka Kierkegaard »ironično« kaže da je »summa summarum kršćanstvo zapravo humor.«³⁸ Umjetnik se služi ironijom da ne poludi od funkcionalnoga pogona praznine koji funkcionira na istim načelima kao i moderna industrijska proizvodnja. Samo je razlika između ironije i cinizma, romantike i neo-Dade u tome što prvo još pretpostavlja estetiziranje umjetnosti, a potomje estetiziranje samoga života. Na to je možda najbolji odgovor dao Marcel Duchamp u objašnjenju razlike između dadaizma i neodadaizma:

»Ta neo-Dada, koja se sada naziva realizmom, pop-artom, Asemblage itd. [...] jedno je jeftino zadovoljstvo i živi od onoga što je učila Dada. Kad sam ja otkrio 'ready mades' mislio sam obeshrabriti estetsko nebo. Ali u neo-Dadi koriste se 'ready mades' da bi se na njima otkrivala estetske vrijednosti. Ja sam im bacio sušilo za boce i pisoar u lice kao izazov, a sad se dive tome kao estetski lijepome.«³⁹

Umjesto Boga, ljepote, uzvišenosti, društva, politike, kulture u kvazi-transcendentalnome značenju ostala je samo posljednja fikcija i iluzija. A to je autonomija i suverenost ideje ili pojma umjetnosti kao takve bez ikakva odnosa spram zbilje. Suspenzija i neutraliziranje stvarnosti zbiva se, prema Gehlenu, u pojmovima koji umjetnosti bez svijeta pridolaze iz raspadnute sfere društva i politike. Za opravdanje čina estetiziranja zbilje od Duchampa do Warhola i dalje potrebno je prisvojiti kategorije koje više nemaju jasno značenje niti u područjima iz kojih su prisvojene. To su »demokratizacija«, »participacija«, »kritičko djelovanje« sve do današnjega gotovo »modnog« pojma preuzeta iz Foucaultove i Agambenove teorije kao što je fluktuirajuća riječ/pojam najviše dosad eksploatirana u 21. stoljeću — *biopolitika*.⁴⁰

Vratimo se Gehlenovoj dijagnozi umjetnosti kao »duhu vremena« iz ideje refleksivne racionalnosti slike. Još jednom ponovimo pitanje: zašto je odabrao analizirati slikovnu umjetnost 20. stoljeća kao paradigmu suvremene umjetnosti, a ostavio je književnost (roman, dramu i pjesništvo) u pozadini? Mogli bismo kazati na tragu Gottfrieda Boehma i njegove glavne postavke o »ikoničkoj razlici« da je pitanje slikovnoga obrata (*iconic turn*) u suvremenoj tehničkoj civilizaciji pitanje o mogućnosti biti čovjeka uopće i njegova svijeta.⁴¹ To, dakako, ima prizvuk Gehlenove estetske antropologije, premda su Boehmovi tragovi i nadahnuća za promjenu paradigme od jezika k slici posve drukčije orijentacije. Od fenomenologije, dekonstrukcije do analitičke filozofije jezika kreću se tumačenja razloga zašto je slika izbila u samo središte razumijevanja svijeta danas. U svakom slučaju, radi se o uvidu da je slika u ontologijskome

38 Sören Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, Cambridge University Press, New York, 2009., str. 502

39 Vidi citat u knjizi Marca Jimeneza, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Pariz, 2005., str. 83.

40 Vidi o tome: Boris Groys, »Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art of Documentation«, u: *Art Power*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2008., str. 53–65.

41 Gottfried Boehm, »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, u: *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Belin University Press, Berlin, 2007., str. 34–53.



smislu postala »novi jezik« sa svojom univerzalnom gramatikom značenja. Osim toga, prisutno je i uvjerenje da je slika »objektivirana« u zbiljskome načinu djelovanja tehničke okoline čovjeka kao što to pokazuju novi mediji od fotografije do filma. Jezik u formi književnosti »subjektivira« se u pismu kao komunikaciji između svjetova. Vizualna je komunikacija izraz transparencije telematskih ili informacijskih društava suvremenosti. Gdje jezik zakazuje u iskazu, tamo slika oslikotvoruje ono što je jeziku iza njegovih granica.

Utoliko je samorazumljivo da je Gehlen analizom apstraktnoga slikarstva kao paradigme refleksivne umjetnosti dospio do postavke o »racionalnosti slike«. Ona nije negdje izvan tehničke subjektivnosti društva. Štoviše, nalazi mu se u »temelju«. Zato je naizgled paradoksalno da je antropolog i sociolog, ali zapravo jedan od ključnih tvoraca filozofijske antropologije, suvremenu umjetnost shvatio kao »društvenu moć« i kao »paradigmu iščeznuća« samoga društva u heteronomiji ekspertnih skupina sa svojim institucionaliziranim jezicima djelovanja. Gehlenova je teorija komunikacije, kasnije prisvojena u eklektičkome smislu zajedno s teorijom životnih svjetova kasnoga Husserla u Habermasovoj ideji o komunikacijskome djelovanju, ništa drugo negoli pokušaj da se pronađu zajedničke točke susreta između nesvodljivih područja sustava i njegove okoline. Ove točke više nisu uopće samorazumljive. Nije potrebno posebno naglašavati da se mnoge njegove ideje o estetici i modernoj umjetnosti nadovezuju na Adorna i njegovu *Estetsku teoriju*.⁴² No, bitna je razlika u tome što Gehlen ne polazi ni od kakve utopijsko-revolucionarne vjere u mogućnost obrata tehničkoga nihilizma pogona kapitalističke kulture iz sfere društva, društvene kritike i participacije. U tome je i njego­va »produktivna konzervativnost«. Institucije i njihova kultura služe pogonu koji više nema ideju povijesnoga »razvitka« i »napretka«. Umjesto toga, u doba *posthistorije* sve se svodi na sinkretizam »malih razlika« i na »racionalnost slike«. Time se svijet nastoji razumjeti iznutra. Ali i prisvojiti ono jedino što još preostaje od iskonske slobode bez nadomjeska — *oaze subjektivne slobode*.

Ono što je Lyotard vrlo duhovito i, naravno, precizno imenovao »cinizmom inovacija« kao »metafizikom kapitala« u logici djelovanja uzvišenosti kao nadomjesne funkcije gubitka metafizičkoga pojma ljepote na kraju avangarde,⁴³ odnosi se na tendenciju umjetnosti da služi ideji kapitala kao njezin zamašnjak u idejnome smislu. Na taj se način podudaraju »kapitaliziranje umjetnosti« i »demokratizacija stilova« od 1960-ih godina u modernim industrijskim druš-

42 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischen Absicht*, K. Alber, Freiburg/München, 1997.

43 Jean-François Lyotard, »The Sublime and the Avant-Garde«, u: *The Inhuman: Reflections on Time*, Polity Press, Cambridge, 1991., str. 89–107. Vidi obuhvatnu komparativnu studiju o avangardi sa stajališta sociologijskih teorija institucionaliziranja, kulturnoga kapitala i teorije sustava u knjizi Christine Magerski, *Theorien der Avantgarde: Gehlen–Bürger–Bourdieu–Luhmann*, VS Verlag, Springer, Wiesbaden, 2011.



tvima Zapada. Čudovišna proizvodnja objekata potrošnje odgovara hiperproizvodnji estetskih objekata suvremene umjetnosti. Pogon postaje nepregledan. Estetika koja analizira pojmove »ukusa«, »privida«, »preferencije«, »stila« ima svoja dva lica. Jedno je moralno i političko neutralno. Za to se najvećim dijelom zalaže Gehlen, baveći se idejom refleksivne umjetnosti od kubizma (Braquea, Picassa i Grisa) do konceptualne umjetnosti kraja 1960-ih godina i početkom 1970-ih. A drugo je kritičko i participativno, te se pojavljuje u neomarksiističkim teorijama kulturnoga kapitala i habitusa Pierrea Bourdieua kao i u estetici političkoga u djelima Jacquesa Rancièrea.⁴⁴ Ako imamo u vidu da je ideja kapitala na kraju modernosti postala zbiljskom slikom nastanka »umjetnoga života« (*A-Life*), onda se više ne radi o ideji teleologije prirode i kulture (cilja i svrhe povijesti) u otuđenoj formi vladavine objekta kao robe. Tako je to analitički izveo Marx u *Kapitalu*. Sada je riječ o napretku u procesu refleksivnosti samoga života kao kapitala. A to ima dalekosežne posljedice ne samo za umjetnost u doba *posthistorije*, nego još više i za temeljni Gehlenov projekt kao što je održivost teorije kulturne kristalizacije unutar teorije djelovanja i institucionaliziranja čovjeka kao takvoga.

Možemo radikalizirati stvar: time je ugrožen projekt smislenosti čitave filozofijske antropologije budući da se čovjek više ne može izvesti ni vertikalno niti horizontalno, ni metafizički niti pozitivno-znanstveno iz životnosti života kao takvoga. U pitanju je čitava mreža njegovih odnosa u povijesnome značenju mogućnosti »razvitka« i »napretka« na temeljima kapitalističke organizacije društva, politike i kulture. Vremenske slike stoga su vrijeme bez slike u kojem više slika ne prikazuje i ne predstavlja izvanjsku niti unutarnju zbilju, a umjetnost u svojoj autonomiji traži prostore za zaklon od kakofonije i dosade industrijski oblikovanoga svijeta. Umjesto toga, umjetnost postaje ne-umjetnošću. Problem više nije odnos između umjetnosti i života, nego odnos između tehnički konstruiranoga svijeta i njegove okoline. U nju pripada i čovjek sa svojim životnim svijetom kao »oazom subjektivne slobode«. Nema nikakve sumnje da su kasni Husserl s pojmom nepokorivosti »svijeta života« (*Lebenswelt*) i kasni Gehlen s pojmom umjetnosti kao odterećenja (*Entlastung*) u »oazi subjektivne slobode« na istoj valnoj duljini mišljenja glede određenja pojma slobode i autonomije svijeta i života. Ono što povezuje svijet i život jest — *umjetnost*. Zbog toga se tendencije pop-arta i neo-Dade mogu odčitati u ključu sociologije politike i ideologije kao zahtjev za »demokratizacijom kulture«. Ovo izjednačenje odjednom postaje lozinkom suvremene umjetnosti. Kada više nema nikakva razloga da se paradira na barikadama i od performativne geste pobune protiv institucija »društva spektakla« pravi nova »metafizika subverzije« nastupa (ne)očekivana odmazda u ime prava na jednakost.

44 Vidi o tome: Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartkunst: zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2013., str. 165–179.



Ako, naime, više nema bitne razlike između onoga što je društveni i estetski rang »vrijednosti«, posve je jasno da nema ni potrebe za umjetnošću kao niti potrebe za kičem. Istina i njezina negacija u laži određuju umjetnost samo pod uvjetom neke iskonske definicije istine kao, primjerice, one koju Heidegger pronalazi u riječi otkritost u Grka (*Aletheia*). No, istina nije ništa što bi umjetnosti trebalo priskrbiti dodatnu vjerodostojnost. Tako je već Nietzsche privid koji izaziva umjetnost u bitku označio vrijednošću »laži« u izvanmoralnome smislu. Imati umjetnost da se ne propadne od istine znači za njega biti izvan »racionalnosti« i njezinih moćnih fikcija društvene »pravednosti« i »jednakosti«. Ono što još u svemu tome preostaje jest potreba za stalnom inovacijom u smislu prekoračenja granica između umjetnosti i života. Budući da je očigledno za Gehlena kubizam paradigmatskom slikovnom umjetnošću *posthistorije*, ne kao rezultat već kao uvjet mogućnosti sinkretizma stilova, čini se razvidnim zašto konceptualna umjetnost od »subverzije poretka« posve lako postaje »institucionaliziranim poretkom pobune«. Agonija i rezignacija pred tim procesima pseudo–sinteze umjetničkoga događanja prožetog usponom tehničkih novih medija (video, instalacije, medijska umjetnost) dovode napokon do pitanja ima li ono što Gehlen može suprotstaviti razornoj logici tehničke subjektivnosti umjetnosti, koja se odvija kao reflektivna racionalnost industrijskoga društva, neke vjerodostojnosti? Ima li, dakle, u biti suvremene umjetnosti nešto drugo i drukčije od onoga što je najprodornije promislilo Heidegger kad je izgleda za jednu nemetafizičku umjetnost u suočenju s biti tehnike kao postava i posvemašnjeg nihilizma sagledao u slikarstvu kasnoga Paula Cézannea i Paula Kleea?

109

3. O žrtvovanju i suvišnosti: Umjetnost kao utočište

Umjetnost se za Gehlena u moderno doba pojavljuje kao težnja za posvemašnjim subjektiviranjem. Što to uistinu znači? Vidjeli smo kako se iz antropološke perspektive nastoji shvatiti nastanak složenih institucija života poput tehnike, morala, kulture. Tako je i s umjetnošću. Budući da je od samoga početka ljudske civilizacije njezina funkcija ili uloga bila svedena na normiranje odnosa u zajednici iz položaja svetosti, postaje bjelodano koliko je njezino podrijetlo uronjeno u mračne kultove žrtvovanja bogovima za život na Zemlji i prije nastupa monoteističkih religija. Magijsko podrijetlo tehnike kao kulture pogađa, dakako, i položaj umjetnosti. Ona nikad nije bila drukčije postavljena u društvenim sustavima razmjene materije, energije i informacija negoli kao igra i rasterećenje od iskonskoga »grieha« ljudske zapalosti u povijest. Rad kao tehnika i umjetnost kao igra i magija pritom su u neprestanome prijetorju i međusobnoj uvjetovanosti. Budući da se društva ne mogu razviti bez »vodećih ideja«, kojim se međusobno razlikuju, potrebno je vidjeti koliko se »ljudska priroda« određuje apriorno u odnosu na zbilju povijesnoga razvitka od neoliti-



ka do industrijske civilizacije Zapada, a koliko je posrijedi promjenljivost bitne strukture ljudskosti zahvaljujući upravo kompenzatornome dispozitivu povijesti. Ako se, dakle, umjetnost razumije kao težnja za transcendencijom čovjeka u dosezanju njegove nadljudske »prirode« u blizini s božanskim, tada nešto mora ostati nedirnutim ili neznatno promijenjenim i u moderno doba tehničke subjektivnosti. To je doba sekularnih teodiceja povijesti od novoga vijeka do kraja 20. stoljeća. Odlikuje ih posvemašnja produktivnost društva, nastojanje da se čitav sustav potreba vodi kao kontrola zbilje polazeći od racionalnosti društvenoga stroja s kojim čovjek u svojem kulturnome liku egzistencije vodi svoj nadomjesni život. Racionalnost i kontrola su pojmovi koji povezuju klasičnu metafiziku, sociologiju i kibernetiku. Umjetnost može u tom sklopu biti uvijek samo magijsko-kompenzatornom djelatnošću rasterećenja povijesti. I to postiže u visokim kulturama od antike do renesanse. Zahtjevi za njezinom autonomijom ne mogu biti legitimni sve dok se društvo tehnički ne organizira kao moderni stroj napretka.

110

Tri paradigme umjetnosti (slike) o kojima smo govorili stoga su ujedno tri načina kojima se ideja tehničkoga napretka artikulira povijesno kao »racionalnost slike«. Uronjenost u aktualnost kao glavnu dimenziju suvremenosti značajka je *posthistorije*. Kao i u prethodnika postavke o »kraju umjetnosti« — Hegela, Adorna i Heideggera — tako se i u Gehlena, ali s nedvojbeno sociologijsko-antropologijskom redukcijom na društvenu funkciju, umjetnost misli iz njezina kultno-religioznoga odnosa spram zbilje. Bez toga Hegel nikad ne bi mogao govoriti o »visokoj umjetnosti« i »duhovnoj potrebi« te njezinom nestanku s dolaskom modernoga doba vladavine znanosti u liku apsolutnoga duha. Autonomija umjetnosti koja otpočinje s Kantovom idejom autonomije uma od nasljeđa antike i kršćanstva, nije ništa drugo negoli zahtjev za suverenosti subjekta. Otuda nastaje prijepor između religije i revolucije, svetoga i društva, transcendencije i imanencije. Ono što nužno mora učiniti um da bi zavladao tamnim prostorima (ne)svjesnoga i povijest učinio vlastitim djelom smisla, žrtvujući pritom ideju eshatologije i teleologije ponajprije nadomještanjem u pojam prirode, a potom u sekularizirani pojam »razvitka« i »napretka« društva (ekonomije i politike), jest emancipacija od okova slijepe nužnosti i kaosa u kojoj sama umjetnost sudjeluje kao *mysterium tremendum* od dionizijskih svetkovina do srednjovjekovnih prikazanja muke Isusa Krista. Umjetnost se stoga mora suspendirati od zbilje nastale djelatnošću izvan racionalnosti i refleksije. Štoviše, ona mora postati nužno »apstraktnom« jer je subjekt u svojoj suverenosti djelovanja u svijetu najveći doseg refleksije kao znanja o sebi samome.

Gehlen razvija ideju *posthistorije* iz unutarnjih mogućnosti subjekta da ovlada prirodom i društvom tako što će nadomjesnom »prirodom« kontrolirati procese života koji se zbivaju između sustava i okoline. Ideja *posthistorije* pretpostavlja stoga metafizičko razumijevanje biti tehnike i sociologijsko shvaćanje »razvitka« i »napretka« čovjeka u mreži odnosa u kojemu pluralizacija



plus racionalizacija određuje sav daljnji život zapadnjačke kulture apsolutne subjektivnosti. Kada se s neo-Dadom i pop-artom u suvremenoj umjetnosti uspostavi dvostruki kanon, koji Gehlen, doduše, ne smatra odlučujućim za svoje shvaćanje umjetnosti, onaj o šoku i provokaciji performativnosti tijela i onaj o tijelu kao robi ili estetskome objektu, ušli smo u razdoblje »izjednačenja stilova«. Novi helenizam (bez) povijesti suvereno vlada. Za njega vrijedi maksima o »demokratiziranju kulture« s kojim je romantika podarila povijesnoj avangardi ključ u ruke. Njezin destruktivan program tehničke konstrukcije novih svjetova značio je i odstranjenje tragova prošlosti. *Mimezis* i *reprezentacija* trebali su biti suspendirani i neutralizirani na radikalno-revolucionaran način. Lautréamont i Duchamp međusobno su povezani tajnim svezama. Svi ljudi manijakalno sve više pišu. Možda ne toliko poeziju koliko dnevničke blogove i interaktivno komuniciraju na mreži s drugim avatarima društvenoga života. A sve što se pojavljuje u zbilji tehničkoga svijeta postaje slikom kao estetskim objektom. Estetika predstavlja pojam koji u Gehlena i u njegovoj ideji *posthistorije* zauzima strategijsko značenje »kraja (povijesti) umjetnosti«. Nije to iskaz čije se značenje složenosti umjetničkoga djela u njegovu širenju prostorima kulture može prisposodobiti osjećajima apatije i rezignacije s postojećim.⁴⁵ Još je ovdje nešto prijeporno. Naime, Gehlen ima za svoj antropologijsko-sociologijski pojam umjetnosti zapravo prerađeni pojam umjetnosti koji je stvorila povijesna avangarda. A ovo je vidljivo u tome što modernu autonomiju i suverenost estetskoga subjekta izvodi ne iz logičko-transcendentalnih izvora uma, nego iz njegove već uvijek povijesno reducirane i otuda sekularizirane vladavine društva. Estetska konstrukcija društva kao »nadomjeska« u smislu institucija, morala i kulture posljedica je tehničke subjektivnosti moderne, a ne transepohalnoga razvitka jedne kategorije koja se naposljetku u svim Gehlenovim izvođenjima svodi na komunikaciju i život unutar tehničkoga sklopa *industrije*. *Posthistorija* ne može biti drugo negoli kraj društva i kraj tehnike kao sredstva nečega što je čovjeku imanentno. Upravo je to predstavljalo iluziju o njegovoj postojanoj »ljudskoj prirodi«. Ovo je prekretnica. Kada nastupi »drugi kraj povijesti« od čovjeka kao društvenoga bića ne preostaje više ništa osim »tubitka (*Dasein*) koji se naučio dosađivati«, kako to kaže Agamben. Dosada više nije u jednolikosti protjecanja vremena bez ispunjenosti »smisla«. Umjesto toga, dosada je postala unutarnji pokretač »razvitka« i »napretka« samoga pogona suvremene umjetnosti. Njezina sudbina u globalnome dobu upravo se svodi na »otkriće tople vode« u smislu egzotike i šoka, nove »prirode« i »duha« onoga što je, naravno, i otprije bilo poznato. Ali nije imalo veću važnost od rubnoga događaja.

45 Zacijelo najzanimljiviji noviji prilozi o estetiziranju zbilje i kraju umjetnosti u tehničko doba kao prostora svetosti i događaja kultne svetkovine su studije Oda Marquarda, *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W. Fink, München, 2003. i Wolfganga Welscha, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart, 1990.



Subjektivnost nije suprotnost »emocionalnosti« kao doživljaju nečega nesvodljivo osjetilnoga. U okviru shvaćanja čovjeka kao »nedostatnoga bića« (*Mangelwesen*) umjetnost koja teži pojmovnosti nije »racionalna« u smislu negacije osjećaja. Uostalom, osjećaj, emocija, afekt pripadaju osjetilnosti kao njezino polje vibracija, a ne kao nešto što bismo mogli delezovski nazvati »transcendentalnim empirizmom«. Umjetnost se kao »racionalnost slike« počevši od apstraktne umjetnosti Kandinskoga, analitičkoga i sintetičkoga kubizma do paradigmatičke ideje »*la peinture conceptuelle*« objektivira u materijalnosti jedne ideje koja više nije nadređena zbilji. Umjesto toga, sada je sama zbilja postala konstrukcijom pojma.⁴⁶ To znači da se slikarstvo u 20. stoljeću konačno oslobađa ikonologije i ikonografije »prirode« s njezinim tradicionalnim motivima uronjenosti u temelje i korijene Zemlje, stapanja slike i osjećaja, naturalizma i simbolizma. Usuprot Hegelove postavke o simboličkome karakteru umjetnosti u doba Grka, te Heideggerove kritike svake primisli o simboličkome ili alegorijskome u slici, što je za njega samo dokaz vladavine metafizike subjektivnosti, kod Gehlena se radi o paradoksalnoj strategiji obrane i kritike suvremene umjetnosti upravo sa stajališta onoga što moderna umjetnost kao i moderno društvo nastoji biti u svim svojim formama.

»Racionalnost slike« kao vladavine apstraktnoga načela tehničke konstrukcije zbilje jest autonomno djelo samorefleksije. I stoga je pojam subjektivnosti točna oznaka za stanje stvari koje pogađa slikarstvo od kubizma do pop-arta i dalje. Uz jedan neizbježan dodatak. Gehlen jest uistinu »konzervativac« ako ništa drugo onda po tome što još jedino vjeruje u »zanat« i mogućnost da se majstorsko djelo umjetnika suprotstavi pošasti *ready mades* i svih otuda proizašlih neo-dadaističkih inovacija u multimedijalnome okružju. Za njega je slika uvijek vezana uz neki objekt. Ovo vrijedi čak i kada je taj objekt u krhotinama. Dobar je primjer Maljevičev suprematizam. Slika se odnosi na nepredmetnost. Tijelo kao slika u smislu performativno-konceptualnoga obrata ima, naprotiv, u sebi nešto »divlje« i singularno, emergentno i kontingentno. Zato analiza suvremene umjetnosti koju Gehlen poduzima u komentarima *Documente*, primjerice, u knjizi *Vremenske slike (Zeit-Bilder)* pokazuje upadljivu odsutnost razumijevanja onoga što je nasljeđe Duchampa i dadaizma, a ne Picassa i kubizma. Iz Duchampa slijedi logika novomedijskoga ikonoklazma. Iz Picassa proizlazi konceptualno slikarstvo bez svijeta koje može imati »ovu« ili »onu« pozadinu metafizike ili njezina obrata, »ovu« ili »onu« fazu, od figurativne do simboličke, od apstraktne do nadrealističke. No, jedno je sigurno. Duchamp se bavi idejom estetiziranja svijeta, a Picasso konceptualnim

46 Kritiku Gehlenove analize konceptualnoga slikarstva i shematizma slike kroz povijesno-društveno oblikovanje na poprilično polemičan način uputio je u svojem razmatranju Hans-Georg Gadamer, »Begriffene Malerei? — Zu A. Gehlen *Zeit-Bilder*«, u: *Gesammelte Werke*, sv. 8, *Ästhetik und Poetik 1. Kunst als Aussage*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 305–314.



slikarstvom apsoluta bez svijeta.⁴⁷ Tijelo kao estetski objekt nasuprot slike kao totalnoga umjetničkoga djela mogu se povezati jedino onkraj vlastitih granica. To nije Gehlenov doprinos suvremenoj filozofiji umjetnosti. Recimo samo da razlike između ideje povijesne avangarde koja je htjela umjetnošću konstruirati novi život kao društvenu formu demokratizacije kulture i slikarstva na putu do apsolutne slike utjelovljena života (Duchamp *vs.* Picasso) povezuje nešto »sublimno« — *tehnosfera*. Tijelo kao slika i slika kao pojam omogućeni su eksperimentom slobode koja nužno iziskuje svoju autonomiju da bi svijet mogao postati estetskom suverenosti.

Evo kako to Gehlen pokazuje u slučaju »sudbine« umjetnika koji su svojim vlastitim životom posvjedočili procesu »isušivanja« i »pokoravanja« prostora životne slobode. Kada umjetnost ostaje utočištem ili »posljednjom utjehom« u posthistorijskome svijetu nema više ništa od njezinih herojskih gesti, romantične pobune genija, nastojanja da se porode bogovi iz duha »nove mitologije«. Visoko razumijevanje umjetnosti, koje je za Heideggera vjerojatno u čitavoj suvremenoj filozofiji, možda bi mu se tu mogao samo priključiti Walter Benjamin, bilo uvjetom mogućnosti za »drugi početak« (*der anderen Anfang*) mišljenja onkraj metafizike i nihilizma, pretpostavlja žrtvovanje slike u ime nekog dovoljno suverenoga »nadmjeska« bez kojeg umjetnost više nema smisla. No, u čemu se taj »nadmjestak« ima događati? Točnije rečeno, je li to tek zamjena za iskonski događaj žrtvovanja čovjeka u ime svetosti zajednice i njezinih bogova ili, pak, puka sinestezijska estetske religije bez Boga koja se od Wagnera do Duchampa kretala rubovima uzvišenosti i alternativnih duhovnosti poput ezoterije i antropozofije? Za umjetnost u doba *posthistorije* i njezina kolektivno-individualnoga »subjekta« jasno je da od velikih očekivanja ne preostaje gotovo ništa. Društvo se antropologijski zamrznilo u institucionaliziranju »hipermorala«,⁴⁸ a kultura je postala demokratskim pravom na pluralizam stilova u »cirkusu šarlatana«. Što preostaje jest »samotnost«, »psihopatija« i »paranoja«. Osuđenost umjetnika na moderne orgije subjektivnosti nije tek stilskom figurom. Povijest moderne umjetnosti možda bi bilo bolje potražiti u psihijatrijskim klinikama negoli u muzejima i galerijama.

Kada Kandinski, Picasso, Braque, Gris i drugi raskidaju s normama i običajnošću građanskoga društva, tada nije riječ samo o transgresiji društva kapitalističke modernizacije iza koje se skriva bezuvjetna vladavina tehničke racionalnosti. Gehlen se, doduše, nije posvetio ovome problemu iz položaja arheologije znanja i genealogije moći tako sustavno kao Michel Foucault. No, bilo mu je posve jasno da mora postojati neka druga instancija kontrole unutarnje agresije modernoga poretka moći od magije i zabave u tradicionalnome

47 Vidi o tome: Peter Bürger, *Das Altern der Moderne: Schriften zur bildende Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2001., str. 93–105. i 106–122.

48 Arnold Gehlen, *Moral und Hypermoral: Eine pluralistische Ethik*, GA, sv. 5, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2004., 6. dopunjeno izd.



shvaćanju iracionalnosti. To područje je paradoksalno stoga što je ujedno jedini preostali uvjet mogućnosti slobode u doba *posthistorije* i prostor osuđenosti te i takve slobode na drugu stranu estetske suverenosti. Iza njezine maske normiranja i institucionaliziranja, iza moći »racionalnosti slike« kao samo-refleksivne djelatnosti čovjeka nalazi se tamno iskustvo slobode kao ludila. »Oaze subjektivne slobode« u suvremenoj umjetnosti su upravo to: transgresija Zakona i užitak u slobodi eksperimentiranja sa životom kao umjetničkim događajem. No, Gehlen nije mogao povući najradikalnije moguće konzekvence svojega uvida o vladavini jedne estetske antropologije naprosto stoga što mu je pojam umjetnosti s kojim je mislio sudbinu čovjeka u industrijaliziranoj kasnoj moderni bio »isušen«. Zadobiven iz kantovsko–hegelovskoga okružja vladavine uma u povijesti taj je pojam unaprijed odredio granice njegove uporabe. Zbog toga je bilo razumljivo da je Gehlen u onome što je odveć opasno i čudovišno blisko dionizijskome razaranju ideje umjetnosti — od Nietzschea do Duchampa i Artauda — vidio tek posthistorijske znakove »barbarstva« i »masovne hysterije« nove demokratske mase. Suverenost tijela kao žrtve nije mogao razumjeti izvan logike »svetoga trojstva« u novome antropologijskome ruhu: magija — opredmećenje i rasterećenje — automatizacija. Kada se suvremena umjetnost zatvori u svojoj načelnoj »otvorenosti« u muzeje i galerije kao institucionalizirane grobnice, preostaje tek autistična igra umjetnosti kao društvenoga pogona koju svi gledaju, nitko ne razumije, a sam pogon funkcionira besprijeckorno jer umjesto »duhovne potrebe« za umjetnošću vlada nadomjesna moć kulture u neoliberalnome kapitalizmu za kojeg prostori svetosti postaju prostorima spektakla, a duh žrtvovanja nadomješta se racionaliziranjem izbora i njegovom tiranijom vrijednosti.

Gehlenova je estetika onoliko »aktualna« koliko je sama suvremena umjetnost »zastarjela« u ideji da oponaša znanost i njezine metode. No, oboje su na putu da postanu »suvišnim« u doba kada tehnosfera više ne potrebuje ništa osim samu sebe do posljednjeg daha u besmrtnosti »umjetnoga života« (*A–life*). Sve što je bilo nalikuje groblju opsjena. Sve što dolazi već je viđeno. Umjetnosti kao spasu od dosade posthistorije ne preostaje ništa drugo negoli da se s vremena na vrijeme otputi iz muzeja i galerija u podzemlje svijeta. Ako ono u međuvremenu nije postalo institucionalnim domom zakašnjele subverzije i otpora postojećem poretku »inovacije kapitala«, onda je već na putu da to postane. Nije agonija nešto što proizlazi iz duha ove *posthistorijske* dosade. Mnogo je teže razumjeti obrat da dosada i agonija proizlaze iz uvjeti mogućnosti današnjega etičko–estetskoga obrata suvremene umjetnosti. Bit tog obrata jest u ravnodušnosti spram budućnosti. Što će se dogoditi nije se već desilo u povijesti. Događaj je ionako postao u estetskome udivljenju nešto spektakularno. Stoga odgovor na njegovu šokantnost i provokaciju onog što je još preostalo od društva, a to su mreže komunikacije bez značenja, može biti samo ono što stoji u naslovu romana Alberta Moravie iz 1929. godine — *ravnodušni ljudi*. Ima li taj osjećaj bez osjećaja još svoju umjetničku »sliku« ako se kroz njezine

maske ljudskoga probija ideja o dehumaniziranju umjetnosti? Umjetnost bez čovjeka kao i antropologija bez slike mogu, doduše, postojati i to na visokoj razini samorefleksivne apstrakcije. Ipak, ono što u svemu tome nedostaje ili je suviše za vječnost jest »bit« čovjeka s onu stranu njegove tehničke egzistencije.

Andreas Hetzel

Peinture conceptuelle — tumačenje kubizma Arnolda Gehlena

116 U svojoj estetici likovne umjetnosti, objavljenoj 1960. pod naslovom *Vremenske slike*, Arnold Gehlen pita se o uvjetima mogućnosti modernoga slikarstva — o mogućnostima proizvodnje i recepcije likovne umjetnosti u društvu što ga Gehlen karakterizira kao »post–građansko« i »post–tradicionalno«. Ta mogućnost nije dana, a da bi se to razumjelo samo po sebi. Gehlen bi bez problema mogao potpisati rečenicu s kojom započinje Adornova *Estetska teorija*: »Samorazumljivim je postalo da ništa što se tiče umjetnosti više nije samorazumljivo, niti u njoj, niti u njezinom odnosu prema cjelini, pa čak niti u njezinom pravu na egzistenciju«. ¹ Gehlen i Adorno svojim se umjetničko–filozofskim koncepcijama kritički nastavljaju na Hegelov uvid u mogući kraj umjetnosti. ² Polazeći od filozofske estetike, oni rekonstruiraju putove kojima umjetnička produkcija moderne nastoji pobjeći pred svojim krajem koji je prognozirao Hegel. Obojica perspektive za preživljavanje moderne umjetnosti vide zasađene uvijek točno tamo gdje umjetnost sama počinje reflektirati mogućnost svojega kraja (a time i uvjet svoje mogućnosti uopće), gdje se naočigled mogućnosti svoje nemogućnosti uspijeva iznova utemeljiti iz same sebe. »Potreba za samoutvrđivanjem«, u kojem Jürgen Habermas vidi središnju oznaku filozofske moderne, ³ može utoliko vrijediti i kao oznaka moderne umjetnosti. Moderna umjetnost odlikuje se kako za Gehlena, tako i za Adorna sebi svojstvenom refleksivnošću. Obojica autora u svojim analizama konsekventno izdvajaju konkretna umjet-

1 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija*, Frankfurt a. M. 1973, 9.

2 Usp. uz ovo i Günter Seubold, *Kraj umjetnosti i promjena paradigme u estetici. Filozofska istraživanja uz Adorna, Heideggera i Gehlena*, Freiburg/München 1997; o odnosu Adorno/Gehlen usp. nadalje Christian Thies, *Kriza individue. O kritici moderne kod Adorna i Gehlena*, Reinbek bei Hamburg 1997.

3 Jürgen Habermas, »Vremenska svijest moderne i njezina potreba za samoutvrđivanjem«, u: isti, *Filozofski diskurs moderne*, Frankfurt a. M. 1985, 9–33.



nička djela, što Martin Seel označava »općim mjestom moderne estetike«: »da su umjetnička djela znakovi, čije je značenje pokazati na koji način pokazuju to što pokazuju.«⁴ Samo kao *peinture conceptuelle* slikarstvo za Gehlena može preživjeti u jednoj post-tradicionalnoj moderni. Kao moto Gehlenovih *Vremenskih slika* mogla bi pred takvom pozadinom poslužiti jedna rečenica kubista Juana Grisa, koju citira Daniel–Henry Kahnweiler: »Umijeće slikanja pretpostavlja poznavanje mogućnosti slikanja.«⁵

Kao samorefleksivnu umjetnost par excellence Gehlen posebice shvaća kubizam. Slike Braquea, Grisa i Picassa pokazuju na privilegiran način »na koji način pokazuju to što pokazuju«. Povrh toga kubisti svoju umjetničku praksu popraćuju teoretskim refleksijama, odnosno programskim spisima, a u svojem galeristu i prijatelju Danielu–Henryju Kahnweileru pronalaze kongenijalnog dvorskog esteta. U nastavku rado bih se prvo posvetio antropološkim premisama Gehlenove estetike; tek će te premise objasniti zašto Gehlen kubizmu u okviru svoje filozofije umjetnosti pripisuje središnje mjesto. U drugom odjeljku opisat ću kako Gehlen smješta kubizam unutar povijesti likovne umjetnosti i kako rekonstruira njegov unutarnji razvoj. U trećem odjeljku naposljetku ću se kratko zapitati o granicama antropološkoga fundiranja estetike; polazeći od Georges-a Bataillea i Gilles-a Deleuzea ovdje ću pokazati da drukčije antropološko polazište može dovesti i do drugih povijesno–umjetničkih težišta.

117

1. O antropološkoj i vremensko–dijagnostičkoj pozadini Gehlenove apologije *peinture conceptuelle*

Treće poglavlje *Vremenskih slika*, »Zagonetka kubizma«, započinje jednim općenitim promišljanjem pojma *peinture conceptuelle*. Kod svih presudnih događaja modernoga slikarstva — za Gehlena to su kubizam, Klee i Kandinsky — »sistematska teoretska refleksija neposredno spada u proces nastajanja slike, ona nije ni u kojem smislu sekundarna, niti je kasniji dodatak«.⁶ To samoreflektiranje slikanja u slikanju Gehlen karakterizira kao *peinture conceptuelle*. Termin pritom preuzima od Daniela–Henryja Kahnweilera, koji ga, opet, pripisuje Guillaumeu Apollinaireu; i Kahnweiler i Apollinaire bili su značajni slikarsko–eksterni porođajni pomagači i misaoni preteče kubizma. Gehlen taj izraz koristi u smislu da bi »*peinture conceptuelle*« trebalo značiti poimanje slike u koje je ušlo promišljanje prema koje u prvom redu misaono legitimira smisao i razlog postojanja slikarstva, a potom iz te određene koncepcije defini-

4 Martin Seel, »Umjetnost, istina, shvaćanje svijeta«, u: Fran Koppe (prir.): *Perspektive umjetničke filozofije*, Frankfurt a. M., 1991, 26–80, ovdje: 61.

5 Juan Gris, *Spisi*, u: Daniel–Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Život i djelo*, Stuttgart 1969, 194–204, ovdje 197.

6 Arnold Gehlen, *Vremenske slike. O sociologiji i esteticima modernog slikarstva*, Frankfurt a. M. 1986, 74 (brojevi stranica u nastavku odnosit će se na to izdanje).





ra slici svojstvene elementarne podatke« (75). Konceptualno slikarstvo reflektira o »smislu svojeg postojanja« i o sredstvima koja joj stoje na raspolaganju da ga realizira; Gehlen potonje naziva i »umjetnosti svojstvenim izražajnim sredstvima« (75). Konceptualna slika ne odražava samo zadanu prirodu, kako je to bilo odlučeno još u razumijevanju realistične umjetnosti, nego povrh toga predstavlja i presliku svojeg preslikavanja. One ne obavlja tek jednostavan čin zahvaćanja svijeta, nego u isti mah zahvaća i vlastiti način da se zahvati svijet. Gehlen ovdje anticipira jedan temeljni uvid novije analitičke estetike, koji se sastoji u tome da su umjetnička djela »uz to što su o nečemu, ujedno i o tome da su o tom nečem — da, takoreći, imaju sadržaje prvog i drugog reda.«⁷

Za Daniela–Henryja Kahnweilera, velikog, neokantizmom inspiriranoga teoretičara kubizma, na koji se Gehlen neprestance afirmativno poziva, moderno slikarstvo više ne obavlja utvrđivanje činjeničnog stanja svijeta, nego »utvrđivanje činjeničnog stanja opažajnog svijeta«. Ta promjena perspektive najtješnje je povezana s novim razumijevanjem svijeta uopće:

118

»utvrđivanje činjeničnog stanja opažajnog svijeta [...] dovelo je [...] između 1860. i 1920. do strujanja unutar slikarstva od impresionizma do kubizma. U kubizmu ono se počelo okretati u vlastitu suprotnost: tjerano do krajnjih granica, ono je naposljetku uništilo vjeru u materijalnu egzistenciju vanjskoga svijeta, čijem je studiju trebalo služiti.«⁸

U postajanju slikarstva samorefleksivnim, koje su u drugoj polovici 19. stoljeća nagoviještalo kod impresionista i njihovih preteča, već leži utvrđena klica odvrćanja od pukog oponašanja prirode, što ga kubisti u svojoj takozvanoj »sintetičkoj fazi« oko 1915. definitivno provode.

Kao prvim klasikom modernog, samorefleksivnoga slikarstva Gehlen se bavi Georgesom Seuratom. Taj je počeo »intelektualno ispipavati unutaroptičku intelektualnost« (58). Seurat ne slika više samo predmete, nego na svojim slikama, dopuštajući pojedinačnim mrljama boje određenu autonomiju, istodobno prikazuje i opažanje i slikanje tih predmeta. »Podzemnu racionalnost« ili »neartikuliranu inteligenciju«, koja se nalazi u temeljima svih slika, dakle i »realističke umjetnosti«, a Gehlen o njoj govori u poglavlju I svoje knjige (usp. str. 9), Seurat izvlači na svjetlo dana i čini je slikarski eksplicitnom. U tu tradiciju slikarske samorefleksivnosti, koju je time otvorio Seurat, Gehlen stavlja i trojicu velikih kubista, Picassa, Braquea i Grisa.

Prije nego što ću pratiti Gehlena u njegovom prikazu slika i umjetničko–teoretskih refleksija kubista, želio bih pokazati da za Gehlena postoje i drugi, a ne samo unutar–estetski razlozi da pojam *peinture conceptuelle* stavi u središte svojih umjetničko–filozofskih razmatranja i operacionalizira kao mjerilo za prosuđivanje o modernoj umjetnosti. Ti su razlozi, tako glasi moja teza,

7 Arthur C. Danto, *Preobražaji svakidašnjega. Filozofija umjetnosti*, prev. Max Loser, Frankfurt a.M. 1984, 227.

8 Daniel–Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, na navedenome mjestu, 94.





u bitnome antropološke i sociološke prirode. Već u podnaslovu svoje knjige Gehlen svoj pristup umjetnosti definira kao dvostruk, kao »estetiku« i »sociologiju« modernoga slikarstva. U toj dvostrukoj perspektivi ponovno se pokazuju afiniteti prema mišljenju Theodora Adorna, koji govori o »dvostrukome karakteru umjetnosti kao autonomnoj i kao fait social«⁹, te o umjetnosti kao »društvenoj antitezi društvu«.¹⁰ Socijalno Gehlen i Adorno ne misle samo kao nešto što izvana pristupa umjetničkim djelima ili ih okružuje, nego i kao nešto što im je imanentno. Obojica autora umjetnička djela uvijek čitaju i kao tragove obuhvatnih društvenih sklopova. Pojavu *peinture conceptuelle* Gehlen stoga ne razumije samo kao rezultat umjetnosti imanentnoga razvoja, nego i kao reakciju na ukupno–društveni razvoj.

U poglavlju I *Vremenskih slika* Gehlen u historijskome slijedu razlikuje tri tipa slikovnih racionalnosti: »idealnu umjetnost predočavanja«, »realističnu umjetnost« i »apstraktnu umjetnost«: Svaku od tih povijesno–umjetničkih epoha on pridružuje po jednoj korespondentnoj društveno–povijesnoj epohi. »Idealnu umjetnost predočavanja« on interpretira kao dijete feudalistički i klerikalno strukturiranoga društva srednjeg vijeka. »Realistična umjetnost« postaje moguća tek unutar jednog (u smislu Maxa Webera) racionaliziranome društvu koje je postalo građanskim. U najširem smislu »apstraktno« slikarstvo, a time i kubizam, koji stoji na njegovu pragu, Gehlen naposljetku pridružuje društvenom obliku koji označava kao »post–građansko industrijsko društvo«. Tako će srednjovjekovna slika interpretatoru biti dostupna samo iz funkcije unutar vlastitih socijalnih i religioznih konteksta, što ih konotativno »predočava« preko kodificiranih simbola i alegorija, a i moderna se slika može razumjeti samo ako se uzmu u obzir funkcija umjetnosti u post–građanskom industrijskome društvu i njezina refleksija na nju. Nešto takvo Gehlen pokušava u poglavlju IX, »Umjetnost i industrijsko društvo«: Prije nego što se posvetim Gehlenovoj karakterizaciji tog industrijskoga društva, rado bih bacio kratak pogled na njegovu antropologiju¹¹, koja se nalazi u pozadini kako njegove estetike, tako i njegove sociološke dijagnoze vremena.

Nastavljajući se na Herdera, Gehlen čovjeka opisuje kao biće manjkavosti. Čovjek ne nastanjuje nikakvu specijalnu ekološku nišu, nego je plastičan i nespecializiran. S Engelsom moglo bi se reći da čovjek ima slobodne ruke ili, pak, sa Schelerom da je otvoren prema svijetu. Kao otvorena životinja uspravna hoda, čije djelovanje više ne reguliraju instinkti, čovjek je, međutim, u isti mah konstitucionalno ugrožen. S prednošću uspravna hoda korespondira mana nezštićeno prezentirana trbuha. Manjkavo biće čovjek gubitak svojih instinkta mora kompenzirati novim mehanizmima regulacije djelovanja, redovima koje

9 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija*, na navedenome mjestu, str. 16.

10 Na navedenome mjestu, str. 19.

11 Usp. opširnije: Karl–Siegbert Rehberg, *Doprinos Arnolda Gehlena »filozofskoj antropologiji«*. Uvod u studijsko izdanje njegovih glavnih djela, Wiesbaden 1986.





si sam stvara i zadaje. Takvi redovi, Gehlen ih naziva institucijama, rastećuju čovjeka od permanentnog pritiska borbe za preživljavanje. Taj grubo skicirani antropološki model ne može se, naravno, bez daljnega upotrijebiti za objašnjenje moderne, dakle »post–građanskog industrijskoga društva«. Iz iskustva fašizma Gehlen će naučiti da institucije više nisu u stanju ispunjavati tu funkciju rasterećivanja. Štoviše, u liku moderne države institucija će sama postati primarnim opterećenjem za individuu. Za razliku od feudalnog društva srednjeg vijeka, država se u moderni više ne može legitimirati iz univerzalnog konsenzusa jednog teološko–metafizičkoga poretka, nego samo još iz sebe same. U poglavlju XI *Vremenskih slika* Gehlen govori o »općem trendu prema izvedivosti stvari« i »samosvrsi izvedivoga«, koja »se u umjetnosti izivljava na sličan način kao i na područjima industrijsko–društvene realnosti« (189). Društvene institucije odvojene od smislotvornih etičko–religioznih legitimacijskih diskursa funkcioniraju prema modelu samoodrživih sustava.

120

Ono što Gehlen naziva »samosvrhom izvedivoga« Niklas Luhman će 1969. označiti kao »legitimaciju postupanjem«¹², a Jean–Francois Lyotard 1979. kao »legitimaciju kroz performativnost«:¹³ Oblici društvene organizacije ne legitimiraju se više iz neke sveobuhvatne etike, nego iz pukog vlastitoga fakticiteta, iz njihova funkcioniranja. Drugu stranu medalje tog razvoja, dakle, aporije u koje se slijeva modernizacija mišljenja kao svjetsko–povijesna racionalizacija, opisivao je još Max Weber. Gubitak obuhvatnog metafizičkoga reda dovodi do »novog politeizma«¹⁴, a taj, opet, do općeg »gubitka smisla«, što ga Gehlen naziva »lišenošću uporišta«:

»Starokinesko slikarstvo i Kierkegaardovi spisi, neka od Picassovih reinkarnacija, Rilkeovi narkotički ritmovi, kršćanska znanost, silni svesci fenomenološke škole, između toga na radiju Hindenburgov sonorni bas koji poziva na jedinstvo, sve to i još tisuće drugih stvari činilo se, gledano svako za sebe, punim smisla i prava na važenje, ali nikakva se sprega nije mogla uspostaviti. [...] Nemoguće je pojedine sastavne dijelove još organizirati s bilo kojeg gledišta, ali utoliko snažnija je potreba za uporištem.« (204)

To društveno stanje onkraj ikakve etičke i teoretske obvezatnosti Gehlen karakterizira terminom »posthistoire«. O suvremenoj umjetnosti (oko 1960.) on piše:

»S nekako smisljeno–logičnom poviješću umjetnosti je svršeno [...], razvoj je završen, a ono što sad dolazi već postoji: sinkretizam zbrke svih stilova i mogućnosti, posthistoire« (206).

12 Niklas Luhmann, *Legitimacija postupkom*, Neuwied 1969.

13 Jean–Francois Lyotard, *Postmoderno stanje. Izvještaj*, Graz i Beč 1986., str. 123 i dalje.

14 Max Weber, *Sabrani radovi o učenju o znanosti*, prir. J. Winckelmann, Tübingen 1968., 603 i dalje.





Ono što Gehlen ovdje izriče o umjetnosti na drugome će mjestu pod natuknicom »kulturna kristalizacija«¹⁵ proširiti na sva druga društvena i kulturna područja. Društveni podsustavi zgrušavaju se u nešto što Max Weber naziva »čelično tvrdom kućištem«¹⁶, u sustave koji će totalitarno nadformirati, odnosno, kako Habermas kaže, »kolonizirati«¹⁷ životne svjetove individua. Uz gubitka smisla svjetsko-povijesna racionalizacija vodi, dakle, i do masivnog gubitka slobode. I u toj dijagnozi Gehlen slijedi Maxa Webera: »Država leži [...] na nama poput planinskoga masiva, socijalni pritisak je, poput atmosferskog, toliko silovit da ulazi u vlastito stanje [čovjeka]« (222). Budući da država više ne može rasteretiti društvene institucije djelovanja ljudi, nego, naprotiv, predstavlja novo opterećenje, u moderni postaje nužno rasterećenje drugog reda, koje će kompenzirati opterećenje pojedinca državom. To drugo rasterećenje ili kompenzacija treba, kaže Gehlen, pružiti umjetnost:

»Za fantastične, povišene apetite, za velikodušne gluposti, umjetničke rajeve, za opijenosti genijalne usamljenosti i bezbrižnost širokih priroda nema više mjesta u društvu u kojem se demokracija uortačuje s organizacijom i praktičnim dogmatizmom — tako upravo u birokratiziranim društvima nastaje čežnja za autsajderima i nonkonformistima, publika voli kad joj se to prikazuje kao nešto dostižno. A samo u umjetnosti (i u književnosti) mogu se još prikazati stupnjevi slobode i refleksijske budnosti i libertinizmi, koji se u javni život ne bi mogli ni smjestiti; tako ona postaje fascinacijom i čeznutljivim snom, darežljivošću i uzimanjem daha, upravo zato što se više ne pridržava 'egzistencijalnih' apela. Ona je uporište za ekskurzije svijesti, kojima je mjesto inače posvuda zapriječeno.« (222)

121

Gehlen je prije toga već govorio o umjetnosti kao »oazi slobode«, koja se trudi »proširiti pod posvemašnjim pritiskom ogromnih društava. Natuknica: rasterećenje«. (16) Funkciju umjetnosti u modernome društvu Gehlen, dakle, sasvim slično kao i Joachim Ritter ili Odo Marquard (a i iz sličnih motiva) određuje kao kompenzaciju.¹⁸

Važno je istaknuti da rasterećenje ili kompenzaciju u gelenovskom smislu ne može zajamčiti bilo kakva proizvoljna umjetnost, da svaka proizvoljna slika svojem promatraču ne pruža uporište koje bi ga rasteretilo. Samo takoreći u sebi samoj rasterećena slika u stanju je rasterećivati i u recepciji: djelo, koje bi

15 Arnold Gehlen, »O kulturnoj kristalizaciji«; u: Wolfgang Welsch (prir.), *Putovi iz moderne. Ključni tekstovi diskusije o postmoderni*, Weinheim 1988., 133–134.

16 Max Weber, *Protestantska etika*, prir. J. Winkelmann, sv. 1, Heidelberg 1973., 187 i dalje.

17 Jürgen Habermas, *Teorije komunikativnoga djelovanja*, sv. 2, Frankfurt a. M. 1987., 470 i dalje.

18 Usp. Joachim Ritter, »Zadaća duhovnih znanosti u modernome društvu«, u: isti, *Subjektivnost*, Frankfurt a.M. 1974., 105–140; nadalje Odo Marquard, »Kompenzacija. Razmišljanja o figuri protjecanja povijesnih procesa«, u: isti, *Estetici i anestetici. Filozofska razmišljanja*, Paderborn, München, Beč, Zürich 1989., 64–81; u kritičkoj perspektivi prema Gehlenu, Ritteru i Marquardu usp. Herbert Schädelbach, »Što je neoaristotelizam?«, u: Wolfgang Kuhlmann (prir.), *Moralnost i ćudorede. Hegelov problem i etika diskursa*, Frankfurt a. M. 1986., 38–63.



(da se poslužimo Kantovim izrazom) bilo slobodno od »draži i ganutljivosti« i koje bi se »svidjelo bez ikakva interesa«. ¹⁹ U svojem tekstu *O nekoliko kategorija rasterećivanja, posebice estetskoga ponašanja* Gehlen piše:

»Svi slobodni, eksperimentalni i sami sebe izgrađujući pokreti ophođenja, koji se odvijaju preko ruke, oka i jezika, koji prelaze dijelom u igru, a dijelom u tehniku i u kojima ljudi tako lako komuniciraju — pretpostavljaju rasterećenje od pritiska potrebe, bar prolazno mirovanje nužde i poriva. [...] Inteligencija se oslobađa u rasterećenoj varijaciji i premještanju zornoga.« ²⁰

Rasterećenje proizvođači i recipijenti umjetničkih djela neće pronaći u dinizijskoj opijenosti, nego u apolinijskoj refleksivnoj budnosti, koju može izazvati isključivo *peinture conceptuelle*. Naivni izraz osjećaja, ekspresionizam, tahizam, aleatorika, akcijsko slikarstvo i usporediva strujanja ne proširuju »oazu slobode« moderne umjetnosti, nego u svojoj loše–apstraktnoj slobodi naprosto napadaju mogućnost slobodne umjetnosti; moderna umjetnost je, kako Gehlen kaže, »zapletena u slobodu« (157). Poput refleksa na to čita se sljedeća tvrdnja iz Adornove *Estetske teorije*: »More nikada slućenog, na koje su se revolucionarni umjetnički pokreti oko 1910. usudili otisnuti, nije im pružilo obećanu pustolovnu sreću. Umjesto toga, tada izazvan proces proždri je kategorije u čije je ime bio započet.« ²¹ Hegelov iskaz o »slobodi kao uvidu u nužnost« vrijedi iz takve vizure Adorna i Gehlena i za modernu umjetnost. Ona svojem kraju može izmaknuti jedino tako da ostvari refleksivni uvid u uvjet vlastite mogućnosti.

Sam Gehlen sposobnost rasterećivanja i refleksivnost moderne umjetnosti stavlja u tijesnu međusobnu vezu:

»[...] draž i istinski smisao slikarstva i drugih umjetnosti, koji nije nakinđuren frazama, mogli bi [...] biti u vezi s činjenicom da nas štede moći postojanja, dakle, mogli bi se nalaziti u *rasterećenju*. Naravno da su posrijedi emocije i osjećaji, ali filtrirani i osvjetljeni i otopljeni u destilatima; naravno da su posrijedi misli, ali zrcaljane jedna u drugoj i u sebi samima, a ipak ne i 'praimpulsi', jer gdje toga uopće ima, pa subjektivnost je odnosni sustav, a ne više stara, bučna i ljekovita priroda. Onda neka nam umjetnost posreduje slobodno, savladano formiranje našeg stvarnog, svakodnevnog svjesnog ustroja [...]. Upravo s tom svjetonazorskom neutralizacijom i darežljivošću onoga što je bez posljedica možda će joj uspjeti uvrštenje u ustrojenost jednog čovječanstva koje se istrošilo u borbi za držanje koraka, koje u ubrzanom tempu obavljanja pronalazi modus kristalizacije, a u omamljenosti pred nadolazećom budućnošću formu 'posthistoirea'.« (165)

Gehlenova koncepcija savladane, osvjetljene, formirane, moći postojanja pošteđujuće, ukratko: refleksivne umjetnosti kao parcijalnog korelativa na-

19 Immanuel Kant, *Kritika rasudne snage*, Sabrana djela sv. 10, prir. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1983., 116 i dalje (B 6 i dalje).

20 Arnold Gehlen, »O nekoliko kategorija rasterećivanja, posebice estetskoga ponašanja«, u: isti, *Studije o antropologiji i sociologiji*, Neuwied 1963., 64–78, ovdje 74.

21 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija*, na navedenom mjestu, 10.

šem flektiranome, slijepo ustrčalom društvu čita se kao otrežnjena, u svojim zahtjevima minimalizirana transformacija estetsko-povijesno-filozofske utopije »estetskog odgoja ljudskoga roda«,²² korektura dijalektike prosvjetiteljstva umjetnošću. Pod »subjektivnošću odnosnih sustava« moderne umjetnosti Gehlen u gore navedenom citatu ne podrazumijeva doživljaje, emocije ili privatne mitologije, nego, naprotiv, refleksivnost. U odnosu na impresionizam, on piše: »Zaokret u subjektivno sastojao se u početku u tome da se promatrač [...] dovede do refleksije vlastite moći gledanja« (57). Zaokret naturalističkoga slikarstva nije, dakle, bio zaokret kojim bismo se udaljili od intelektualnosti ili racionalnosti slike, nego upravo zaokret prema refleksiji i slikovnoj racionalnosti. Taj zaokret vodio je preko impresionista, Seurata i Cézannea do kubizma.

2. O značaju i povijesti nastanka kubizma prema Gehlenu

Gehlen povijest likovne umjetnosti rekonstruira kao »idealni niz« triju tipova povijesnih slikovnih racionalnosti. U svakom od ta tri tipa u prvom planu stoji jedan od triju različitih slikovnih slojeva, što ih razlikuje Gehlen. »Idealnoj umjetnosti predočavanja« odgovara primat sekundarnoga motiva, konotacijskoga sloja slike. Tako, primjerice, bijele linije na nekoj srednjovjekovnoj slici zazivaju predodžbu o djevici Mariji. Nasuprot tome, »realistična umjetnost« građanskoga doba oslanja se na primarni motiv prikazanog predmeta, dakle, na denotacijski sloj slike. »Apstraktno slikarstvo« našeg doba postavlja naposljetku u središte zanimanja »sredstva i efekte« samog slikanja, dakle, formalni sloj slike. Razvoj od »idealne umjetnosti predočavanja« do »apstraktnoga slikarstva« Gehlen sveukupno shvaća kao »redukcijski proces sadržaja slike, kao upečatljivu posljedicu skidanja slojeva slikovne racionalnosti«. (16) Kubizam unutar tog razvoja označava prag između realističke i apstraktne umjetnosti. Još s ove strane praga nalazi se takozvani analitički kubizam, već s one, međutim, sintetički kubizam nakon 1915.

Još kod impresionizma i postimpresionizma umjetnička sredstva, primjerice boje, počinju se emancipirati od izlišne svrhe umjetničkog prikaza i konstituirati se tako kao nova umjetnička svrha. Od impresionizma do kubizma slika je u sve većoj mjeri postajala dvoslojna:

»Kod nove tehnike plošnosti svaka mrlja na slici zadobiva dvostruko mjesto: ona se može čitati kao dio nekog predmeta i kao dio površine slike, sveukupni dojam dugo je bio dojam neprirodnosti, zbunjivao je. [...] To subjektivno stanje kao kronično raspoloženje ionako odgovara modernoj civilizaciji.« (73)

Kao što priroda kao iskustvo nestaje iza obzorja modernog stanovnika velegrada i kao što se moderne prirodne znanosti jednom zauvijek oprastaju od

22 Usp. Friedrich Schiller, *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*, Stuttgart 1986.

2.1 Rani kubizam

Kubizam nastaje 1908., nezavisno u Braqueovu i Picassovu ateljeu. Braque, koji dolazi iz fovizma i nastoji se distancirati od njega, ljeti 1908. slika krajolike u L'Estaqueu kod Marseillesa. Picasso istog ljeta također slika krajolike, ali i portrete i mrtve prirode. Sličnosti u načinu slikanja su zapanjujuće i smjesta daju prepoznati da obojica slikara rade na istim problemima. Prijateljstvo između Braquea i Picassa prema Kahnweileru započinje u zimi 1908. Ime »kubizam« služilo je isprva njegovim protivnicima kao pogrda, ali su ga Braque i Picasso ubrzo prihvatili u pozitivnom svjetlu. Prvi su ga 1909. upotrijebili Matisse i likovni kritičar Louis Vauxelles u povodu jedne izložbe Braqueovih slika u Salonu Kahnweiler.

Kao izravne preteče novog načina slikanja Gehlen navodi Paula Cézannea i afričku skulpturu. »Kahnweiler [izvještava] da se u Cézanneu vidjelo majstora neoborive arhitekture slike u cjelini, djela kao [...] vlastita svijeta.« Cézanne za Kahnweilera nije tek jednostavno prikazivao stvari, nego ideje stvari. Svrhu Cézanneove umjetnosti Kahnweiler je definirao ovako: »Naučiti nas gledati, otvoriti nam oči.«²⁴ Uza sav kontinuitet između Cézannea i kubista, među njima, međutim, postoji i bitna razlika, na koju upućuje Gehlen:

»Cézanne je iz najfinijih artikulacija boje puštao da nastane umjetničko djelo koje postoji samo za sebe, slika kao tvorevina s vlastitim pravom, a upravo u tome on ni u kojem slučaju nije slijedio rani kubizam; Braque i Picasso u to su vrijeme samo površinske stilističke obrise Cézanneova kasnog djela učvršćivali u naprosto uglate, voluminozne blokove.« (77)

23 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija*, na navedenom mjestu, 99 i 104.

24 Daniel-Henry Kahnweiler, *Predmet estetike*, München 1971., 56.



Problem davanja forme utiskuje se sve više u prvi plan zanimanja kubista i degradira boju na puko pomoćno sredstvo. U mjeri u kojoj se slika iz prostora povlači na plohu slikarskog platna, povlači se i iz mnogobojnosti u nimalo šarenu jednobojnost.

Za povratno savijanje predmeta na plohu i njihovu geometrizaciju, njihovo parcijalno rastakanje u formalnim elementima, Gehlen utjecaje pronalazi prije svega u afričkoj plastici, čiji se »lapidarizam« i »samodostatnost« odražavaju na kubizam. »Ranokubističke slike stoga čitamo kao pokušaj da se slikovna samostalnost umjetničkog djela postigne kroz nešto poput križanja slikarstva i plastike.« (77/78) Braque i Picasso u plastikama Afrikanaca pronalaze nešto poput drugova po uvjerenju svojih vlastitih slika, jer se i kod afričkih plastika radi o ne-naturalističkim, dvoslojnim slikama. Kubisti sebe, dakle, ne vide kao učenike, nego kao izborne srodnika Afrikanaca. Na to upućuje i Kahnweiler u svojem tekstu »Crnačka umjetnost i kubizam«:

»I na tome mjestu moram se ponovno usprotiviti tvrdnji o neposrednom utjecaju afričke umjetnosti na [...] Picassa i Braquea. Tu se ne radi o utjecaju, nego o konvergenciji [...], traži se potvrda time što se drugdje u vremenu i prostoru ponovno pronalazi one nove tendencije uz koje se stalo.«²⁵

125

Tek sa stajališta jedne već artikulirane samorazumljivosti Braque i Picasso mogli su afričke skulpture uopće doživjeti kao umjetnička djela, a ne kao etnološke dokumente. U svojoj knjizi o Juanu Grisju Kahnweiler to ističe veoma poentirano: »Naravno, umjetnici su skupljali crnačke skulpture, ali tek naknadno.«²⁶ Afrička plastika mogla je, dakle, utjecati na kubizam tek nakon što je se moglo promatrati sa čisto estetskih stajališta kubističkih slika.

2.2 Analitički kubizam

Dokazani utjecaj Cézannea i afričke skulpture za Gehlena još ne objašnjava ono što bi u kubizmu bilo specifično kubističko, a on ga vidi u tehnici ploha i faceta, u »geometrizirajućem stilu«. (78) Upućivanjem na moguće prethodnike »zagonetka kubizma« ne može se riješiti. Istinski razlog i polazište za kubističko oplošivanje i facetiranje Gehlen u nastavku na Kahnweilera vidi u neizbježnoj deformaciji prikazanog predmeta u slici koja je postala dvoslojna. Tu Deformaciju Picasso i Braque upravo žele prevladati, što isprva može zvučati prilično začudno. Za prevladavanje deformacije, koja se prikazanom predmetu nužno događa pri autonomizaciji prikazanih sredstava, mogu postojati samo dva moguća puta: jedan regresivni i jedan progresivni. Regresivni put sastojao bi se u dobrovoljnom odustajanju od s impresionizmom postignute autonomizacije sredstava prikazivanja, dakle, u povratku jednom naivnome realizmu.

25 Daniel-Henry Kahnweiler, »Crnačka umjetnost i kubizam«; u: *Merkur. Njemački časopis za europsko mišljenje*, XIII. godište 1959., br. 138, 722–730, ovdje: 723.

26 Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, na navedenome mjestu, 113.



Tim putem kubisti, naravno, nisu mogli krenuti. Njima je, dakle, preostao samo obrnut put: autonomizaciju formalne slikovne razine morali su dovesti do kraja:

»Iz te problematike, koja se može definirati sasvim jednoznačno [...] Picasso je 1910. godine pronašao izlaz izumom 'analitičkog kubizma', time što je s jednom od onih radikalnih načelnih revizija, kakvima su i mnogi znanstvenici u ovom stoljeću stekli svjetsku slavu, odustao od prikazivanja pojavnog svijeta uopće, dakle, predmeta kao viđenih i samo viđenih stvari — u isti mah i onih što ih valja prikazati 's određenog stajališta'.« (81)

Prezajući pred deformacijom predmeta, Braque i Picasso u potpunosti su odustali od pokušaja da prikazuju onakvima kakvima nam se oni pokazuju. Iz tog odvrćanja od tradicionalnoga principa mimeze za kubiste, međutim, još ne slijedi korak prema apstrakciji. Odnos prema predmetu na slici ostaje sačuvan. On, doduše, postaje odnosom drukčijim od pukog prikazivačkog. Picasso je odlučio da će odsad »prikazivati bitne, trajne kvalitete stvarnosti predmeta, dakle, ne samo ono što se 'pokazuje'.« (81) Analitički kubizam htio je, dakle,

126

»odustati od prikazivanja vanjske kože, tjelesne površine uopće, upravo da bi 'bitna' svojstva stvari mogao izricati jezikom drukčijim od onoga kojim se služilo dotadašnje slikarstvo. Ti novi jezični elementi su čuveni kubi, bolje rečeno, plošni komadi ili facete, koji se sad javljaju u periodu 'analitičkog' kubizma od 1909. ili 1910. To 'probijanje zatvorene forme' Kahnweiler prikazuje kao istinski presudan korak.« (81/82)

Slike analitičkoga kubizma više ne odražavaju predmete, nego ih označavaju uz pomoć amblema koje su stvorile same. Kubističko slikanje poprima time parcijalno karakter pisma. Kahnweiler primjećuje:

»Da bi se u potpunosti označila 'čaha', kubisti prikazuju u isti mah više amblema 'čaha', od kojih jedan znači 'čaha sprijeda', drugi 'čaha sa strane', treći 'čaha u presjeku', a četvrti 'čaha odozgo'. Taj način prikazivanja nazvan je 'analitičkim kubizmom', a taj naziv [...] potječe od Grisa.«²⁷

U svojoj analitičkoj fazi kubisti, dakle, nisu više slikali pojave stvari, nego su takoreći pokušavali naslikati »stvar po sebi« kao zbroj njezinih mogućih pojava. Predmeti se nisu više slikali naturalistički, sa zadanog i time ograničenog stajališta, nego s više stajališta istovremeno. Slika analitičkog kubizma nije, dakle, uistinu lišena perspektive i prostora, nego u isti mah predstavlja više mogućih perspektiva iz kojih se može promatrati neki predmet. Tu ukupnost više perspektiva slikari projiciraju na plohu, te ih u različitim facetama na slikarskom platnu postavljaju jedne uz druge.

27 Na navedenom mjestu, 118.

2.3 Sintetički kubizam

Sljedeći presudni korak u razvoju kubizma je prelazak s analitičkog na sintetički kubizam, koji je, kako ističu Kahnweiler i Gehlen, oko 1915. izveo Juan Gris. U sintetičkome kubizmu Gris ne odustaje samo od prikazivanja, nego i od pokazivanja predmeta. Umjesto toga pušta ih da proizlaze tek sekundarno, kao slučajan nusproizvod, iz rada s formama i bojama.

»Kahnweiler je sklon ‘graničnu liniju povijesti umjetnosti’ provlačiti kroz 1915. godinu, jer tada je kod Juana Grisa došlo do nove ideje slike. Njegov postupak ‘sintetičkog kubizma’ sastojao se u tome da se na slikovnoj površini forme i boje redaju a priori, bez obzira na njihovo podrijetlo iz iskustva, te da se iz tog slobodno komponiranog plošnog sustava predmeti izvode i iščlanjuju u logički drugom radnom slijedu. Tada je zaista uspostavljeno ono što će Malraux poslije nazvati ‘savršenim obratom odnosa između objekta i slike’, naime, podređivanje objekta slici.« (92)

Formalni sloj slike u potpunosti se vinuo do suvereniteta nad primarnim slikovnim motivom, a da se, naravno, pritom u potpunosti ne odustaje od takva motiva. Gris sam piše: »Ne dospijeva slika X do poklapanja s mojim predmetom, nego predmet X dospijeva do poklapanja s mojom slikom.«²⁸ To novo razumijevanje slikarstva zrcali se u promjeni umjetničkog proizvodnoga procesa. Kahnweiler napominje da Braque, Picasso i Gris od 1915. nisu više slikali pred modelima i motivima, nego samo još u svojim ateljeima. Zanimljiva bi nadalje mogla biti činjenica da Picasso, Braque i Gris otprilike od 1910. svoje slike i crteže više ne potpisuju na prednjoj, nego na stražnjoj strani. Sa slikarskoga platna koje je postalo suvereno ne nestaje, dakle, samo prikazana priroda, nego i umjetnik koji je prikazuje. Ta emancipacija umjetničkoga djela od umjetnika–proizvođača stoji za jednu od temeljnih ideja umjetničke moderne. Tako, primjerice, Mallarmé, na čiju se poetologiju kubisti neposredno pozivaju, piše:

»Čisto djelo pušta da nestane umjetnikova rječitost, prepuštajući riječima inicijativu koja nastaje iz sudara njihove raznovrsnosti; tako se riječi u promjenjivim refleksima pale poput dragulja pod vatrenim munjama i nadomještaju lirski dah od nekoć, kao i osobnu uputu, koja se oduševljavala rečenicom.«²⁹

Sasvim slično očitovat će se i sam Juan Gris, koji citira tu pasazu: »Obožavam slikare koji slikaju u participu prezenta«³⁰, koji, dakle, ne bi rekli »ja slikam«, nego »slikajući«. Performativno tumačenje umjetničke produktivnosti koje se nalazi u osnovi obaju citata izrazio je i Adorno u svojoj *Estetskoj teoriji*: »Pojedinačno–ljudski subjekt koje se upleće jedva da predstavlja više

28 Juan Gris, *Spisi*, na navedenome mjestu, 196.

29 Stéphane Mallarmé, citirano prema Danielu–Henryju Kahnweileru, *Juan Gris*, na navedenome mjestu, 132.

30 Daniel–Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, na navedenome mjestu, 132.

od granične vrijednosti, nešto minimalno, što je umjetničkome djelu potrebno da se kristalizira.«³¹

Ako analitički kubizam još induktivno polazi od predmeta, sintetički kubizam prema vlastitoj samorazumljivosti postupa deduktivno:

»Pokušavam konkretizirati ono što je apstraktno, prelazim s općeg na posebno, to znači da polazim od apstrakcije, ne bih li dospio do istinske činjenice. Moja umjetnost je umjetnost sinteze, deduktivna umjetnosti. [...] Cézanne će od boce napraviti cilindar, dok ja polazim od cilindra, ne bih li stvorio pojedinačno biće posebnog tipa, odnosno od cilindra napravio bocu.«³²

Grisova koncepcija sintetičkoga kubizma čita se kao pokušaja da se temeljne zamisli *Filozofije kompozicije* Edgara Allana Poea, objavljene 1846., s polja književnosti prenesu na polje slikarstva. Poe, otac literarne moderne, navodi u svojem poetološkome tekstu nastanak svoje pjesme *Gavran* kao primjer za nov, specifično moderan modus pisanja. Poe ističe da pri pisanju *Gavrana* nije polazio ni od kakve realne emocije, ni od kakva realnog događaja ili doživljaja, nego od ideje da napiše što je moguće savršeniju pjesmu. Sadržajni motivi pjesme, dakle, noćna scena, smrt voljene žene i gavran sa svojim »*nikad više*« koje se ponavlja poput refrena, zadobivaju svoju nužnost isključivo na osnovi poetološke refleksije o lijepom i uzvišenome. Poe kao namjeru navodi da *Filozofijom kompozicije* pokaže »kako se ništa u toj pjesmi ne može pripisati slučajnosti ili intuiciji, te da je djelo nastajalo korak po korak, s preciznošću i krutom logikom matematičkoga problema.«³³ Pjesništvo moderne formira se ovdje kao *poesie conceptuelle*. Charles Baudelaire, prevoditelj *Filozofije kompozicije* na francuski, komentira Poeov poduhvat: »Naučili su nas da je poetika napravljena prema poetskim djelima. A sada, eto, pred sobom imamo pjesnika koji tvrdi da je svoju poemu napravio prema vlastitoj poetici.«³⁴ I kubisti su svoje slike slikali prema određenim »poetološkim«, odnosno, bolje rečeno, »piktološkim« konceptima. Njihovi postupci i refleksije nude se stoga kao privilegirana odnosna točka jedne estetike kakva je ona Arnolda Gehlena, koja umjetnost svodi na refleksiju uvjeta vlastite mogućnosti.

3. Antropološka estetika?

Vidjeli smo da Gehlen, polazeći od određenih antropoloških i vremensko–dijagnostičkih premisa preferira reflektiranu, geometriziranu, izbalansiranu i

31 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija*, na navedenome mjestu, 250.

32 Juan Gris, *Spisi*, na navedenome mjestu, 195.

33 Edgar Allan Poe, »Filozofija kompozicije«; u: isti, *Sabrana djela u šest tomova*, sv. 1, Dreieich 1986., 250–280, ovdje 264.

34 Charles Baudelaire, citiran prema: Edgar Allan Poe: *Filozofija kompozicije*, na navedenome mjestu, 260.



takoreći kristalno jasnu umjetnost. U slikama kao što su *Glavni put i sporedni put* (1929.) Paula Kleea, *Kompozicija s crnim i crvenim* (1936.) Pieta Mondriana ili *Konglomerat* (1943.) Vasilija Kandinskog, koje Gehlen prikazuje u svojim *Vremenskim slikama*, oko posthistorijskoga čovjeka pronaći će uporište i rasterećenje za koje ga uskraćuje društvena stvarnost. Gehlen naposljetku priznaje samo umjetnost koja se konsekventno posvetila poktologiji kubizma i prihvaća njegov program *peinture conceptuelle*. Konceptualističkoj redukciji žrtvuju se posebice kvalitete i ekspresivne dimenzije slike: boja, energija i emocija. Ono što preostaje je umjetnost bez atmosfere, misaona umjetnost, ideal čiste forme. Druge umjetničke pokrete, kao što su, primjerice, ekspresionizam, dadaizam ili nadrealizam, kod kojih se ne radi o rasterećenju, nego o iritaciji i provokaciji, ne o smirivanju afekata, nego o njihovom evociranju, Gehlen marginalizira. Umjetnik poput Francisa Bacona, čija je *Magdalena* (1945/46) reproducirana u drugom izdanju *Vremenskih slika*, spominje se samo kao zastrašujući primjer. Gehlen Baconu predbacuje upotrebu »terorističkih poenti« i »odbojnih deformacija ljudskosti«. (194)

Polazeći od jedne drukčije antropologije, kakvu, primjerice, zastupaju Bataille i Deleuze, ta bi se vrednovanja dala izokrenuti. Za obojicu autora čovjek, što ovdje možemo samo naznačiti, upravo ne slovi kao biće manjkavosti, čiji bi se »manjci« morali kompenzirati kroz institucije. Tako Bataille ljudski život vidi obilježen preobiljem snaga i energija, koje neprestance valja otvoreno trošiti.³⁵ Samo u transgresiji i u erotskom ekscesu, koji će razbiti građansku prisilu samoodržanja, javlja se ono što čovjek zapravo jest ili bi mogao biti. Sa *Suzama Erosovim* Bataille je 1961. predočio fascinantnu estetiku slikarstva, koja bi se mogla tumačiti kao neka vrsta neprijateljskog brata *Vremenskih slika*. Batailleova povijest likovne umjetnosti seže od Venere iz Willendorfa do žanra satira i menada grčkih vaza, od ranonovovjekovnih prikaza pakla i sudnjeg dana do Goye, od Andréa Massona (s kojim je Bataille prijateljevao) do Balthusa i Francisa Bacona. Bataille privilegira slikarstvo koje svjedoči o erosu i smrti. Umjetnost se za njega ne veže za refleksiju, nego za transgresiju. Ona nas odvodi »od djetinjarija razuma. Razuma koji nikada nije znao izmjeriti vlastite granice.«³⁶

I Gilles Deleuze se u svojoj antropologiji okreće protiv određenja čovjeka kao bića manjkavosti. On koncept čovjeka rastače u igri cirkulirajućih i nomadizirajućih energija i intenziteta. Epistemologija i metaforika »stroja« u *Anti-Edipu*³⁷ služi pokušaju nadilaženja granica između čovjeka i prirode, te između čovjeka i tehnike. Čovjek sam javlja se ovdje kao poseban tip stroja: kao stroj želje. Deleuze čovjeka tradicionalne antropologije shvaća kao efekt

35 Usp. Georges Bataille, *Ukidanje ekonomije*, prev. Traugott König, Heinz Abosch i Gerd Bergfleth, prir. Gerd Bergfleth, München 1985.

36 Georges Bataille, *Suze Erosove*, prir. Gerd Bergfleth, München 1981., 22.

37 Usp. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija I*, prev. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1977.



vlasti, koji proizvodi i ekonomizira jedna kapitalistička ekonomija. Svojoj ekonomizaciji on uspijeva izmaknuti jedino dehumanizacijom, kao »shizo«, koji »razdor između čovjeka i prirode ostavlja iza sebe«: »Ni čovjek, ni priroda« tada »više ne postoje, nego jedino procesi koji proizvode jedno u drugome i međusobno sprežu strojeve. Posvuda proizvodni i željni strojevi, shizofreni strojevi, najobuhvatniji život vrsta: ja i ne-ja, iznutra i izvana ne izriču više ništa.«³⁸

Pred pozadinom te antropološke ili post-antropološke pozicije Deleuzea formulira jednu estetiku slikarstva, čiji predmet čini djelo jednog jedinog slikara: Francisa Bacona.³⁹ Taj iz Deleuzeove vizure slika posthumane motive: ono što je mutno i izobličeno, bezlično i grčevito, meso i organe onkraj zatvorena jedinstva tijela. U Baconovim slikama materijaliziraju se upravo oni afekti koje isključuje *peinture conceptuelle*.

Ovo kratko ukazivanje na Bataillea i Deleuzea trebalo bi biti dovoljno da se ukaže i na opasnost antropološkog fundiranja filozofske estetike: različiti antropološki »fundamenti« donose sa sobom različite, ako ne i oprečne kriterije estetskoga uspjeha. Za antropološke estetike vrijedi isto što i za one povijesno-filozofske: one u najboljem slučaju mogu svojatati lokalno važenje. Kao što je estetika pred-čina Ernsta Blocha, koja se formulira pred pozadinom jedne mesijansko-eshatološke slike povijesti, izuzetno pogodna da u manifestacijama popularne kulture utvrđuje utopijske sadržaje i utoliko priprema estetiku svakodnevice, polazeći od Adornove estetike negativnosti, koju valja čitati pred pozadinom radikalne povijesti otuđenja, mogu se pronaći pristupi visoko-kompleksnim Beckettovim komadima, Kafkinjoj prozi ili tonalnoj glazbi. Kao što određene povijesno-filozofske premise utječu na implicitna vrednovanja i kanonizacije estetskih teorija, moglo bi se pokazati i da su usporedive orijentacije usporedive i s antropološkim premisama. Time, međutim, ne plediram za neku »čistu« estetiku, koja bi se oslobodila svih povijesno-filozofskih i antropoloških pretpostavki. Takvu poziciju smatram iluzionarnom. Pitanja o umjetnosti i lijepome odnose se uvijek i na našu sliku o čovjeku i na samorazumljivost nas kao povijesnih bića.

Tako Gehlenova estetika ne može postaviti zahtjev da pokriva polje slikarstva moderne, nekmoli likovne umjetnosti uopće. Njegova estetika samo je regionalnog važenja. Za kubizam i konceptualno slikarstvo koje se nastavlja na njega Gehlen je, međutim, dao tumačenje koje je do danas ostalo nenadmašeno.

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

³⁸ Na navedenome mjestu, str. 8.

³⁹ Usp. Gilles Deleuze, *Francis Bacon — Logika senzacije*, prev. Joseph Vogl, München 1995.

Juliane Rebentisch

Autonomija? Autonomija! Estetska iskustva danas¹

131

[1] Polazište mojih promišljanja je dijagnostička teza da tendencije ukidanja granica u umjetnosti tijekom posljednjih četrdeset do pedeset godina suprotno često iznošenim pretpostavkama ne napadaju ideju estetske autonomije kao takve, nego samo njezin objektivistički nesporazum, kakav se između ostalog očituje u ideji promatračke nezavisnosti umjetnosti. To i način na koji je umjetnost tijekom posljednjih dekada bila usmjerena na promatrača ne proizlazi iz nekog umjetnosti stranog zanimanja za promatrača, nego iz činjenice da umjetnost uzima ozbiljno vlastitu estetičnost, a to znači: svoj zahtjev za estetskom autonomijom.

[2] Ova teza, što bih je u nastavku rado pobliže razložila pred pozadinom iskustveno–estetskih promišljanja, ponajprije se nalazi u sasvim očevidnom proturječju spram modernističke ideje estetske autonomije. Jer, modernističkoj umjetničkoj kritici i estetici učinio se tijekom šezdesetih godina, posebice danas, kao nekako ‘demokratski’ slavljem promatrački odnos ne samo estetskim, nego i etičkim *problemom*. Upravo time što su se djela sve više razgraničavala u situacije, koje su, kako je to u svojoj znamenitoj kritici minimalističke umjetnosti 1967. rekao Michael Fried, »gotovo definicijski *obuhvaćala i promatrača*«², činilo je da postaju ovisna o njemu. Drugim riječima, činilo se da se izručuju moći raspolaganja promatračeva subjekta. Iz perspektive moderni-

1 Tekst se temelji na mojoj argumentaciji u: Juliane Rebentisch, *Estetika instalacija*, Frankfurt/M. 2003. Dijelovi sljedećeg sažetka potječu iz: Juliane Rebentisch, »Anti–objektivni zaokret — Umjetnost nakon 1960.«, u: Lars Blunck (prir.): *Djela u mijeni? Suvremena umjetnost između djela i djelovanja*, München 2005, 23–38, te Juliane Rebentisch, »Ljubav prema umjetnosti i njezino neshvaćanje. Adornov modernizam«, *Texte zur Kunst* 52/4 (2003), 79–85.

2 Michael Fried, »Umjetnost i objektivnost«, u: Gregor Stemmrich (prir.), *Minimal Art. Kritička retrospektiva*, Dresden 1995, 342. U daljnjem tekstu citirano kao Kio.

stičke umjetničke teorije stoga je na paradoksalan način upravo razgraničenje umjetničkoga djela odgovaralo logici postvarenja, dijametralno suprotstavljenoj ideji autonomne umjetnosti. Jer istinski autonomna umjetnost, dakle, središnja etička misao modernističke teorije umjetnosti i estetike, razlikuje se od robe time što je se može jedino priznati, ali ne i konzumirati. Stoga autonomno umjetničko djelo treba više nalikovati nekom drugom subjektu negoli nekom stvarnom objektu. U mjeri, međutim, kaže modernistička kritika, u kojoj se djela nude promatraču kao projekcijske površine, one se spuštaju na razinu pukih stvari, 'kulturne robe'. Ali nije posrijedi samo to: time što su promatraču, kako to, primjerice, formulira Adorno, »na volju«, ona ih u isti mah »varaju«. ³ Jer u projekciji realizirano stapanje promatrača i umjetničkog djela predstavlja sukladno kritičkoj dijagnozi modernizma samo simptom jedne duboko položene distance, jednog temeljnog otuđenja između subjekta i objekta. Iz postvarenih umjetničkih djela promatrač naposljetku ne razabire ništa drugo doli »standardizirani odjek sebe samoga«. ⁴ Time, međutim, tako glasi Adornova teza, subjekt u trenutku svojeg raspolaganja objektom biva prevaren za jedno iskustvo, u kojem bi se pokrenula subjektivnost, jer dopušta drugome da ga predvodi, umjesto da otupi u vječitoj povratnoj sprezi s pretpostavljenim vlastitim. ⁵

[3] Da umjetnost mora slomiti taj — prema Adornu kulturnom industrijom, prema Friedu kazalištem, odnosno 'teatralikom' pokrenuti — mehanizam i ukinuti koliko asimetričan, toliko i otuđen odnos između subjekta i objekta, to je ne samo za Frieda i Adorna, nego, primjerice, i za Stanleyja Cavella, Hansa-Georga Gadamera ili Martina Heideggera, presudna odrednica njezine autonomije. Kako se umjetnost ne bi izložila raspolaganju subjekata i njih time u isti mah prevarila, u samim umjetničkim djelima — u tom zaključku estetski je diskurs moderne relativno jednoglasan — mora biti nazočno nešto poput subjektivnosti. To je i dublji, naime etički razlog za modernističku kritiku sve umjetnosti koja u prvi plan izvrće svoju objektivnost, svoju stvarovitost, bila to umjetnost Tonyja Smitha (u Friedovu slučaju) ili umjetnost Johna Cagea (u Adornovu slučaju). Modernistička ideja da u samom autentičnom umjetničkom djelu mora biti nazočno nešto poput subjektivnosti, ne smije se, međutim, pogrešno shvatiti u smislu umjetnikove subjektivnosti koja se izražava u umjetničkom djelu. Jer predodžba da bi umjetničko djelo bilo izraz umjetnikova subjekta reproducirala bi problem subjektivne moći raspolaganja nad objektom na razinu proizvodnje. To je također etički razlog moderne kritike estetike genija — od Heideggera preko Gadamera do Adorna. Tome ću se još vratiti. Ta estetsko-etička argumentacijska sprega u svakom je slučaju

3 Theodor W. Adorno, *Estetska teorija. Sabrani spisi*, ur. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, VII, 33.

4 Ibid.

5 Usp. *ibid.* 490.

mjerodavno odgovorna i za to da modernistički diskurs nije mogao odobravati ni povišen literarni smisao u umjetnosti nakon 1960., niti ovisnost djela o performativnoj perspektivi promatrača, koja s njime ide pod ruku. Naposljetku se činilo da nova, koliko stvarovita, toliko u isti mah i na promatrača usmjerena umjetnost sada i na području umjetnosti instalira instrumentalni odnos subjekta i objekta, umjesto da mu se aktivno usprotivi u mediju umjetnosti.

[4] Obrana takve umjetnosti mora se, naravno, sučeliti s tom spregom, ako se ne želi izložiti sumnji da predstavlja dio problema što ga je dijagnosticirala modernistička kritika. Ali tada se čini da sve ovisi o tome je li modernistička kritika u pravu kad takozvano 'uključenje' promatrača izjednačava s njegovom moći raspolaganja nad objektom. S većinom umjetničkih djela danas, doduše, uistinu korespondira iskustvo u kojem se promatrač baca natrag na sebe i svoju značenjsku produkciju odnosno projekciju. Ali ono što se iz perspektive modernističke teorije umjetnosti može razumjeti samo kao otuđenje od postvarenoga objekta, a time i od vlastitosti, može se, tako glasi moja teza, u kontekstu postkantovske teorije estetskoga iskustva shvatiti i kao genuino *estetska* forma odnosa prema objektu i vlastitosti, u kojoj subjekt prema objektu upravo ne stoji u odnosu raspolaganja — niti se potonji, sukladno tome, ne rastače u pukoj objektivnosti.

133

[5] Za to da čak ni provokativno jednostavni objekti minimalističke umjetnosti ne iščezavaju u svojoj doslovnosti, odnosno, kako Fried kaže, literalističkom fakticitetu, upravo Friedovi vlastiti opisi njegova *iskustva* s tim objektima pružaju prvo uporište. Slijedimo li Friedovo znamenito iskustveno izvješće, oni će, naime, na naše zaprepaštenje kroz svoju objektivnost iznenada pokazati ljudske crte: »Biti distanciran od takva objekta«, piše Fried, »nije temeljno drukčije nego biti distanciran od nijeme nazočnosti neke druge *osobe* ili ugrožen njome; doživljaj neočekivana susreta s literalističkim objektima — primjerice, u zamračenim prostorijama — nekog može na isti način na trenutak veoma uznemiriti.« (Kio, 345 i dalje). Razloge za taj naprosto *sablasni* efekt Fried, međutim, ne vidi u ljudskome mjerilu minimalističkih objekata koje često susrećemo, pa ni u tome da minimalistički ideali »ne-relacionalnog, jedinstvenog i cjelovitoga« u svakodnevici najčešće odgovaraju drugim ljudima, nego prije svega u tome što mnogi takvi objekti na »naprosto nametljivo antropomorfan način« evociraju tajni unutarjni život (usp. Kio 346 i dalje). Za Frieda se kod te tvrdnje, doduše, ne radi toliko o dokazu performativnoga proturječja da ljudske crte pokazuje jedna umjetnost čiji je program bio izričito usmjeren protiv bilo kakva antropomorfizma u umjetnosti, koliko o kritici *latencije* minimalističkog antropomorfizma. Jer *sablasnost* minimalističkih objekata, o kojima je govorio Fried, za njega leži u tome što unatoč svojim krajnje jednostavnim formama preuzimaju kvazi-subjektivne crte, a da se to nikad nije »otvoreno prikazalo«. (Kio 349). Čini se, a u tome i leži Friedov problem, da se pretvara-

ju poput glumaca. Doduše, kod Frieda nije sasvim jasno kako to pretvaranje zaista funkcionira; je li kao skrivanje antropomorfne jezgre, antropomorfna značenja pod krinkom objektivnosti ili obrnuto, kao maskiranje jednostavnog objekta antropomorfnim svojstvima, što ih taj uistinu nema. Pokazao se, međutim, objekt kao puka stvar, ne bi li time zamaglio svoj istinski karakter, ili, pak, kao kvazi–subjekt, koji zapravo nije ništa drugo doli subjekt s određenim svojstvima — »neizlječivo teatralan«, kako formulira Fried (Kio 349) — upravo se ovdje javlja tendencija prema »samopreobrazbi i samookretanju«⁶ tih objekata njihovo, kako se čini, neriješeno osciliranje između doslovnosti i značenja. 'Neizlječivo teatralna' je, drugim riječima, njihova *dvostruka prisutnost* kao stvar i kao znak. Zaista se pod kazališnim izrazom scenska prisutnost, što je Fried proširuje na minimalističke objekte, obično razumije dvostruka figura. Glumac na pozornici uvijek u isti mah pokazuje sebe samog i nešto drugo, karakter; u tome se sastoji njegova scenska prisutnost. »You can't point to one without pointing to the other«, piše o tome Stanley Cavell, »and you can't point to both at the same time. Which just means that pointing here has become an incoherent activity.«⁷ Ali i stolac na pozornici je samo stolac, a ujedno i nešto drugo, znak za prijestolje kralja Leara, na primjer. Kao bitan element kazališnoga iskustva teško da se generalno može zanijekati opažaj neposredne *napetosti* između prikazivača i onoga što se prikazuje. Ali baš kao i tamo, prema Friedovoj je zamjedbi i u slučaju iskustva minimalističkih objekata 'neizlječivo' njihovo udvostručenje u stvar i znak. Jer oscilirajuće kretanje između stvari i znaka ovdje se ne može ni simbolski–estetički ukinuti u značenju, ni pozitivistički vratiti u puku doslovnost. Jednostavni objekti minimalističke umjetnosti ostaju »trajno čitljivi« (usp. Kio 363), jer su neukidivo *dvostruko čitljivi*: kao stvar *i* kao znak; i to u uzajamnom međusobnom upućivanju. U trenutku u kojem se čini da su minimalistički objekti u očima promatrača poprimili antropomorfno značenje ujedno je jasno da ništa na njima to objektivno ne opravdava: proizvodnja smisla pokazuje se projekcijom smisla. Promatrač se upućuje natrag na fakticitet materijala, čija se evidentnost sada, međutim, također ispostavlja nestabilnom i kontaminiranom latentnim značenjima. Na taj način proizvodnja smisla i subverzija smisla u dvostrukoj su čitljivosti minimalističkih objekata upućeni jedno na drugo na takav način da se međusobno kako pojačavaju, tako i opovrgavaju⁸ — a to, kao što bismo se još jedanput mogli poslužiti Friedovim riječima, čini njihovu osebuju sablasnu, 'neizlječivo teatralnu' kvalitetu.

6 George Didi–Huberman, *To što vidimo gleda nas. O metafizici slike*, München 1999, 115.

7 Stanley Cavell, »The Avoidance of Love: A Reading of King Lear«, u: isti, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge 1969, 328.

8 Za opsežno obrazloženje te specifične estetske oprečnosti proizvodnje i subverzije smisla usp. Ruth Sonderegger, *Za estetiku igre. Hermeneutika, dekonstrukcija i tvrdoglavost umjetnosti*, Frankfurt/M. 2000.

[6] Ali udvostručenje u stvar i znak ni u kojem slučaju nije isključiva specifičnost minimalističke umjetnosti ili kazališnih znakova; ono je, smatram, strukturalni moment *sve* umjetnosti. Nasuprot Friedu, to u konsekvenci znači: ne postoji ne-teatralna umjetnost. S neizlječivim i sablasnim udvostručenjem minimalističkoga objekta, s opažanjem njihovog *estetskoga* karaktera, kako bi se po mojem mišljenju trebalo preciznije reći, može se, naime, već iznijeti prva tvrdnja protiv teze o pretpostavljenom doslovnošću minimalističke umjetnosti u umjetnosti instalirana odnosa subjekt–objekt. Jer Fried odnos promatrača spram minimalističkoga objekta naposljetku zaista ne opisuje kao promatračovo raspolaganje ‘svojim’ objektom, nego kao oblik manifestne *nesigurnosti* promatračkoga subjekta. Ni stvar, ni znak, a ipak oboje u isti mah, objekt se ne čini jasno odredivim, već kao da izmiče svakom definitivnom određenju značenja i doslovnosti, ne bi li promatrača umjesto toga sučelio s dinamikom proizvodnje i subverzije smisla u međusobnoj opreci, koja se neće moći umiriti niti kod projekcije određenog smisla, niti kod ustanovljavanja formalnih fakata. Uza svu pretpostavljenu evidentnost njegove forme nikada se neće moći obvezatno razjasniti gdje zaista sjede formalne i/ili sadržajne signifikantnosti objekta. Zbog njihove dvostruke čitljivosti minimalistički objekti ostaju strukturalno ne–obični. Ono što time postaje upitno, jest mogućnost odnosa prema objektu, ma kako ga trenutno razumjeli, bilo u pozitivističkoj varijanti, koju zastupaju neki minimalisti, bilo u, naposljetku, simbolsko–estetičkoj varijanti, koju Fried brani od minimalističke latencije.⁹ Upravo će kroz ‘neizlječivo teatralno’, to jest estetsko udvostručenje objekta razumijevajući *pristup* subjekta njemu postati refleksivno tematskim.

[7] Budući da se značenja, kojima se djelo takoreći približava promatraču, ne mogu ni objektivno iščitati iz djela, niti ih promatrač može u strogom smislu ‘stvoriti’, on će se u odnosu na estetski objekt doživjeti performativnim, proizvodećim, a da se, međutim, tako djelujuće subjektivne snage neće moći u potpunosti kontrolirati. Na strani objekta postkantovska estetika zrcali to iskustvo u pojmu privida. Jer privid je, piše Rüdiger Bubner, ono »osamostaljeno nesamostalno«¹⁰ kakvim se estetsko iskustvo mora shvaćati u svojem učinku i svojoj performansi. Ukoliko Friedovo izvješće precizno opisuje takov iskustvo, teatralnost bi, međutim, bila manje ime za uređivanje jednog hijerarhijskog odnosa subjekt–objekt, a više oznaka za refleksivno *otvaranje* istog. Estetsko iskustvo ne sjedi — kao što bi iskustveni izvještaj isprva mogao sugerirati — samo u subjektu, nego se odvija u procesu *između* subjekta i objekta, koji ih preobražava oboje: objekt time što se tim procesom tek stavlja u djelu: što kao umjetničko djelo postaje slobodan; subjekt time što u tom procesu poprima

9 Usp. uz kritiku Frieda po toj točki poblize: Juliane Rebentisch, *Estetika instalacija*, Frankfurt/M. 2003, 42–45.

10 Rüdiger Bubner, *Estetsko iskustvo*, Frankfurt/M. 1989, 39.



samorefleksivan lik, kojem se njegova vlastita proizvodnja značenja u modusu estetskog privida na osebujuć način pokazuje kao nešto strano, lik koji ne bi bio pravilno opisan ni terminima aktivnosti, koja intencionalno određuje umjetničko djelo, niti terminima pasivnosti, koja samo trpi zadanosti umjetničkog djela. Štoviše, estetsko iskustvo odvija se u napetoj dvopolnosti aktivnosti i pasivnosti, kroz koju će subjekt spram objekta stupiti u odnos *distance*, koja priječi svako samo konzumirajuće ili neposredno razumijevajuće raspolaganje objektom. A to ne vrijedi samo za iskustvo minimalističkih objekata; posrijedi je, smatram, strukturalna crta *svega* genuino estetskoga iskustva.

136

[8] U minimalističkoj 'situaciji' specifična estetska nesigurnost odnosa spram objekta sad se, međutim, dramatičira na poseban način. Sukladno tome smatram da bi se različite minimalističke i postminimalistički–instalativne strategije takozvanog 'uključivanja' promatrača trebalo promatrati u tom kontekstu. One, tako glasi moja teza, ne nastaju za volju izvanestetskoga motiva 'demokratske participacije' promatrača, nego u ime onih modernističkim diskursom zastrtih crta umjetničkoga iskustva, koje se iz iskustveno–estetske perspektive moraju odlikovati upravo kao specifično estetske. To posebice vrijedi za spregu kontekstne refleksivnosti i strukturalne beskonačnosti estetskoga iskustva. Ne bih li to učinila plauzibilnijim, rado bih se još na trenutak zadržala na minimalističkoj umjetnosti i njezinoj kritici kod Michaela Frieda.

[9] U jednom komentaru teza minimalističkoga umjetnika Roberta Morrisa kod Frieda se kaže: »[...] Morrisova tvrdnja da u najboljim novim radovima promatrač postaje svjestan 'da sam stvara odnos time što objekt zahvaća s različitih pozicija, u promjenjivim svjetlosnim uvjetima i u različitim prostornim kontekstima' ne znači ništa drugo doli da promatrač postaje svjestan beskonačnosti i neiscrpnosti ako ne objekta samog, a onda svakako vlastita iskustva tog objekta. Ta svijest dodatno se pojačava onime što bi se moglo nazvati *inkluzivnošću* njegove situacije, to jest već spomenutom činjenicom da sve što se promatra vrijedi kao sastavni dio situacije, pa se stoga osjeća da na još nedefiniran način djeluje na iskustvo objekta.« (Kio 364) Minimalistička umjetnost ovdje je sasvim očividno neiscrpna u jednom sasvim drukčijem smislu negoli u Friedovu tumačenju umjetničkoga iskustva, koje objašnjava kao trenutno iskustvo 'dubine i punine' na primjeru skulptura svojeg prijatelja Anthonyja Cara. Neiscrpnost se ovdje, s kritičkim pogledom na minimalističku umjetnost, naime, više ne pripisuje objektu, neiscrpno je *iskustvo* objekta. Naravno da se tome jasno protivi Friedovo tumačenje estetske autonomije, shvaćene kao iluzija nazočnosti djela neovisne o promatraču. Posebno jasno to postaje upravo tamo gdje Fried u jednom kasnijem tekstu, kojim se osvrtao na diskusije o »umjetnosti i objektivnosti«, navodi granični slučaj onih 'stolnih skulptura' Anthonyja Cara, koje u svoj strukturalni formalni sklop integriraju elemente vlastite okoline, poimence stolove. Dok minimalistička umjetnost stoji za raz-





graničenje objekata u situaciju, Caro kod Frieda kao pozitivna suprotnost stoji upravo za obrnuto kretanje integracije elemenata iz okoline u objekt. Upravo na tom graničnome slučaju — integraciji ‘zapravo’ izvanestetskih elemenata u estetski kontekst — postaje, međutim, jasno uočljiva Friedova objektivistička pretpostavka da se u slučaju dobre umjetnosti estetski elementi bez daljnjeg mogu razlučivati od estetskih, utvrđivati i takoreći identificirati prije svakog iskustva vezanog uz objekt.¹¹

[10] Problem granice, odnosno okvira, kako je to u jednoj raspravi o Kantovoj *Kritici rasudne snage* pokazao Derrida, može važiti kao jedan od najvažnijih problema tradicionalne estetike. Jer ona je neprestance postavljala pitanje što zapravo čini estetski predmet, umjetničko djelo, a što mu ostaje kao puka vanjština. Prema Derridi, a ja ovdje krećem njegovim putem, upravo se, međutim, *nemogućnost davanja odgovora* na to pitanje mora razumjeti kao bitna strukturalna značajka estetskoga. Činjenica da pitanje što zapravo čini umjetničko djelo, a što mu se samo izvana pripisuje, odnosno izvanja upisuje u njega, mora ostati konstitutivno otvoreno, karakterizira *sve* estetsko iskustvo. Specifično estetska logika, prema kojoj se na objektu beznačajna sporedna stvar, nebitan detalj, primjerice, ukrasni dodatak okvira ili prostorno okruženje uspijeva presaviti u središte estetske signifikantnosti, a da u sljedećem trenutku nije više ništa doli sporednost, prozor u galeriji, neravnina na tlu, stablo, zrak... ta logika, koja bi se s Derridom mogla označiti i kao ‘parergonalna’, provlači se kroz svu umjetnost. Isto vrijedi i za minimalističku i postminimalističku instalacijsku umjetnost, koja, gotovo već posežući za njom, manje ili više jasno uključuje svoju konkretnu okolinu. Time ona, međutim, u mediju umjetnosti čini eksplisitivnim ono što latentno već vrijedi za tradicionalne umjetničke forme skulpturu i slikarstvo: njihovu tendenciju da se ne razgraničavaju samo sadržajno na svoje daljnje kulturalne kontekste, nego i na one doslovno–prostorne. — U slučaju slikarstva dovoljno je prisjetiti se kvazi–sintaktičkih aranžmana postava izložbi,¹² koji, kao što je poznato, utječu na značenje pojedinačnih slika.

137

[11] Ali takva tendencija prema razgraničavanju očito nije objektivno svojstvo pojedinačnih djela ili rasporeda njihovih elemenata. Štoviše, i nju valja razumjeti isključivo u odnosu spram principijelno nezaključive procesualnosti estetskoga iskustva, kroz koju se djela uvode u svoje razgraničeno djelo.

11 Ako Fried smatra da se upravo u kontekstu s tom idejom može ‘this once’ pozitivno pozvati na Derridu — i to točnije: na njegovu teoriju parergona — on time ignorira istinsku tezu Derridine dekonstruktivne lektire Kanta, naime onu da pitanje što zaista pripada umjetničkome djelu, a što mu ostaje samo izvanjsko, mora ostati otvoreno. Usp. Fried, »Introduction to My Art Criticism«, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1996, 32 i dalje, te 63, napomena 41; Jacques Derrida, »Parergon«, u: isti, *Istina slikarstva*, Beč 1992, 31–176.

12 Usp. uz ovo egzemplarno Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, London 1996, posebice 87–134; Anselm Haverkamp, »Vrijeme pisanja. Povijest kao uzmak«, u: isti, *Figura cryptica. Teorija literarne latencije*, Frankfurt/M. 2002, 234–256.



Obrnuto, međutim, kretanje prema razgraničenju predstavlja *konstitutivni* moment estetskoga iskustva. U svojem iskustveno–estetskome izdanju stoga ni kontekstna refleksivnost ne predstavlja opreku estetskoj autonomiji, nego bitan moment njezina određenja: ona je dio jedne specifične estetske operacije refleksije, kroz koju se djela konstituiraju i estetski, odnosno, oslobađaju kao umjetnost. Ali u tome se iznova pokazuje i ovisnost umjetničkih djela o performansi onih što ih estetski iskušavaju, koja se, nimalo slučajno, pod natuknicom ‘uključenje promatrača’ također od šezdesetih godina naovamo tematizira u samoj umjetnosti.

[12] Već je Arnold Gehlen u pogledu umjetnosti moderne u svojoj knjizi *Vremenske slike* ukazivao na okolnost da se umjetničke avangarde sve više naslanjaju na refleksivnu ovisnost i spremnost svojih recipijenata.¹³ U umjetnosti nakon 1970. ta tendencija, međutim, ne samo da se nastavlja radikalizirati; umjetnici je sami također čine sve eksplicitnijom i to tako da se pitanje o statusu subjekta u estetskom iskustvu mora postaviti na nov način. Okretanju protiv objektivističke ideje umjetnosti neovisne o promatraču i kontekstu bila je, naime, implicitna jedna kritička crta, koja je postala eksplicitnom već s institucijski–kritičkom umjetnošću sedamdesetih, a potom u znatnijoj mjeri s feminističkim, queer–, postkolonijalnim, socijalističkim i supkulturnim impulsima u umjetnosti devedesetih godina: problematizacija jednog pretpostavljeno bezinteresnoga promatranja umjetnosti. Otada se u samoj umjetnosti sve više eksponiraju kulturne i socijalne pozadinske pretpostavke, koje nose njezinu recepciju i s kojima se smatra u nezaobilaznom odnosu. Kako je posebice Pierre Bourdieu neprestance naglašavao, estetsko iskustvo uistinu nije ni izdaleka toliko neposredno i univerzalno, kao što bi to voljela građanska umjetnička ideologija.¹⁴ Tako činjenica da se u najnovijoj umjetnosti zamjetno često obrađuju teme iz politike identiteta onkraj određenih diskurzivnih konjunktura razlog ima i u umjetničkoj opoziciji protiv predodžbe o univerzalno–neutralnom subjektu estetskog iskustva. Ali upravo se stoga, smatram, iz odgovarajućih radova ne može naučiti toliko o društvenoj ustrojenosti subjekata, koliko o ustrojenosti estetske subjektivnosti. To vrijedi prije svega ako je također držimo pred folijom estetskoga diskursa.

[13] Tako estetska subjektivnost prema Adornu, koji u tom kontekstu predstavlja najpogodnijega sugovornika, u prvom redu podrazumijeva estetsku su-

13 Usp. Arnold Gehlen, *Vremenske slike. O sociologiji i estetici modernoga slikarstva*, Frankfurt/M. 1986, posebice. 203.

14 Usp. Pierre Bourdieu, *O sociologiji simboličkih formi*, Frankfurt/M. 1974; isti, *Sitne razlike. Kritika društvene rasudne snage*, Frankfurt/M. 1982; isti, *Pravila umjetnosti. Geneza i struktura literarnoga polja*, Frankfurt/M. 1999.



bjektivnost umjetničkoga djela, a *ne* onu konkretnih slušatelja ili promatrača.¹⁵ Utoliko je kvazi-subjektivnost umjetničkoga djela subjektivnost od općeg, a ne samo individualnoga važenja. Umjetnik, prema Adornu, ne proizvodi umjetnost time što genijalno izražava svoju individualnu subjektivnost, nego time što je transcendirira samoograničavanjem: što je objektivizacijom transponira u umjetničko djelo. Ako tehnički avansirani umjetnik takoreći interpasivno slijedi »stvarju iznuđenu zakonitost«, biće umjetničkoga djela, vjeruje Adorno, ne može se više prema »uzorku privatnoga vlasništva« naprosto pripisati onome tko ga je proizveo.¹⁶ Ono tada, naime, stoji za sebe — prije kao subjekt negoli kao objekt. Stoga se, obrnuto, »džez-subjekt, koji se spontano artikulira u improvizaciji, Adornu mora učiniti jednako suspektnim kao i Cage, koji se naoko suzdržava subjektivnog zahvaćanja u umjetničku produkciju uopće. Adorno ih oboje smatra u jednakoj mjeri estetski 'impotentnim', simptomima razdoblja 'slabosti jastva'.¹⁷ Oni će, prema njegovu mišljenju, takoreći unaprijed proigrati onaj pomirljivi moment umjetnosti, što ga on smatra njezinom esencijom. Isključivo kroz u produkciji uspjelo posredovanja između subjekta i objekta sačuvat će se, naime, prema Adornovoj koncepciji, u umjetničkom djelu utopijska ideja jedne individualno *istinite*, to jest svih zahtjeva za vladavinom, kao i samopodvrgavanjem oslobođene subjektivnosti. U tom smislu umjetnik će prema Adornu postati »namjesnikom društvenog ukupnoga subjekta«.¹⁸

[14] Središnji problem s tom univerzalističkom koncepcijom estetske subjektivnosti nalazi se u strukturi same njezine univerzalističke poente. To će zasigurno biti najjasnije, pogleda li se Adornov pojam estetske recepcije. Estetsko iskustvo se prema Adornu ne sastoji u projekciji *na* umjetničko djelo, nego u izvanjštenju *prema* njemu. Identifikacija, što je subjekt u estetskom iskustvu, prema Adornu, u idealnom slučaju obavlja, nije identifikacija koja bi umjetničko djelo izjednačavala sa sobom, nego sebe s umjetničkim djelom.¹⁹ Ono što Adorno s Hegelom gdjekad naziva 'pribivanjem' »recipijenta kao empirijsko-psihološku osobu stavlja izvan akcije u korist njegova odnosa spram stvari«.²⁰ Ali ta predodžba nije samo objektivistička, ukoliko pretpostavlja da se posredovanje između tehnike i materijala, subjekta i objekta, koje treba obaviti

15 »Pojam muzikalnoga subjekta«, piše Adorno u »Vers une musique informelle«, »trebao bi se diferencirati u sebi. S potencijalnim slušateljima on nema ništa zajedničko, ali zato sve s ljudskim pravom na ono što je Hegel nazvao pribivanjem; s pravom da subjektivnost bude nazočna u samoj glazbi, kao snaga njezine imanentne izvedbe [...].« Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, *Sabrani spisi*, prir. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, XVI, 539.

16 Theodor W. Adorno, »Umjetnik kao namjesnik«, *Sabrani spisi*, prir. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, XI, 122.

17 Usp. Theodor W. Adorno, »O džezu«, *Sabrani spisi*, prir. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982, XVII, posebice 97–100.

18 Adorno, »Umjetnik kao namjesnik«, 126.

19 Adorno, *Estetska teorija*, 33.

20 Ibid. 361.



umjetnik, može objektivizirati tako ga kao »određenje same stvari« i recipijent može opaziti kao »vlastiti deziderat«. ²¹ K tome, ta je predodžba problematična i stoga što pretpostavlja da će to svi recipijenti učiniti u jednakoj mjeri. U estetskome 'pribivanju' usuglašavaju se subjekti. I to ne samo u smislu da svi principijelno stječu jedno prema strukturi usporedivo iskustvo (kao kod Kanta), nego u širem smislu da se takoreći usuglašavaju *u svojoj subjektivnosti*, da estetski participiraju u pojavi 'ukupnoga subjekta'. Sukladno predodžbi da je u umjetničkom djelu dijalektički sačuvana utopija jednog pomirenoga čovječanstva, i prema Adornu će iz nadindividualne subjektivnosti autonomne umjetnosti progovoriti 'mi' i to »utoliko čišće, što će se manje izvanjski adaptirati nekom mi i njegovu idiomu«. ²² Adornov odgovor na etički problem jednog asimetričnoga odnosa subjekt–objekt pronalazi vrhunac u obnovi šilerovske ideje o estetski postignutom jedinstvu čovjeka. ²³

[15] Očevidno je da se umjetnost posljednje tri do četiri desetljeća zatvara pred takvom teorijom. Umjetnost danas između ostalog i na temelju svoje izložene objektivnosti nije samo decidirano *za* publiku. Kao politički angažirana umjetnost, ona povrh toga adresira i njezin konkretni sastav. Politički angažirana djela dijele publiku duž linija rodnoga identiteta, seksualne orijentacije, etničkoga podrijetla i/ili klasne pripadnosti. Ovisno o situiranosti u mreži tih identitetskih koordinata recipijenti će različito iskusiti feministički, queer-, postkolonijalno, socijalistički i/ili supkulturno motivirana djela. Ukoliko se ovdje može govoriti o estetskome iskustvu, ono je bitno individualno i već na toj razini proturječi ideji estetskog 'pribivanja'. Ali to se ne tiče samo u pogledu sadržaja, nego i u pogledu strukture tog iskustva. Jer s većinom umjetnosti danas uistinu jasno korespondira jedno iskustvo kod kojeg se promatrač baca natrag k sebi i aktivnosti svoje vlastite proizvodnje ili projekcije značenja. Adornovoj sumnji da se time iznova instalira upravo onaj subjektivizam protiv kojeg je isprva i stavio u pogon svoj pojmovni aparat, prema onome što je dosad rečeno može se prigovoriti da se estetski objekti, a u tome iz iskustveno–estetske perspektive i leži njihova autonomija, nikad neće iscrpiti u našim projekcijama. Štoviše, oni neprestance uzmiču pred njima, sučeljavajući nas kroz to odmicanje sa nama samima. Uz to, međutim, na ovome mjestu valjalo bi još jedanput naglasiti da se tako koncipirana samorefleksija, drukčije nego kod Kanta, koji je objekt reducirao na puki povod, a estetsko iskustvo na samorefleksiju jedne apstraktne subjektivnosti i njezinih uzmožnosti, odvija izričito *u modusu* odnosa prema objektu. I to na način na koji se dotična konkretna empirijska subjektivnost recipijenata ne transcendiraju, nego na specifičan način reflektira.

21 Adorno, »Vers une musique informelle«, 539.

22 Adorno, *Estetska teorija*, 250.

23 Za kritiku Adorna po toj točki usp. i: Christoph Menke, »Subjektivnost«, *Temeljni estetski pojmovi*, Stuttgart 2000., sv. 5, Stuttgart 2003, 781.



[16] Posebno evidentnim to postaje u iskustvu društveno-politički angažiranih djela. Iz njih iskušavajući subjekt ne prima tek puke političke poruke, kao što to želi jedan estetski tup nesporazum suvremene umjetnosti, nego se iskušavajući subjekt preko njih sučeljava s vlastitim socijalnim i kulturnim pozadinskim pretpostavkama. U modusu estetskog privida, kao 'osamostaljeno nesamostalno' (Bubner), ponajprije se, naime, čini da one 'same' izbijaju na površinu u društveno-politički nabijenim umjetničkim djelima. Upravo stoga što značenja, koja se na taj način *ukazuju* u djelu, nikada zaista nisu zajamčena samim djelom, subjekt se upućuje na vlastitu produktivnost u proizvodnji značenjskih sprega. Dolazi, hoćemo li tako, do 'uzimanja u obzir društva u subjektu'. Nasuprot Adornoj univerzalističkoj koncepciji estetskoga iskustva ovdje estetski odnos prema objektu očividno ne »stavlja izvan akcije recipijenta kao empirijsko-psihološku osobu u korist njegova odnosa spram stvari«. ²⁴ Štoviše, ovdje se radi o iskustvu izvanjštenja prema 'stvari' dotičnog umjetničkoga djela, a da se to iskustvo izvanjštenja, međutim, nikada ne može umiriti u objektivnoj univerzalnosti pukog 'pribivanja'. Ukoliko bi se u pogledu takva iskustva uopće htjelo poput Adorna govoriti o kvazi-erotskome momentu, ²⁵ to se ne bi moglo odvojiti od logike projekcije i individualnih, društvenošću uvijek već prožetih ekonomija žudnje, koje joj podliježu. Transformativni potencijal takvog iskustva ne leži u tome da bi se takvi aspekti konkretne 'slabosti jastva' u njemu etički ukidali, nego u tome da se reflektivno distanciraju.

[17] Lik koji subjekt poprima u tako shvaćenom estetskome iskustvu tada konsekventnosti za volju više nije pogodan da bude pojam jedne subjektivnosti oslobođene da postane etikom. Ali tek na taj način, oslobođena svoje etizacije modernističkim diskursom, *estetska* subjektivnost može se tematizirati u svojoj specifičnosti. Zanimljivo je, naime, to što modernistički umjetnički diskurs s kantovskom estetikom centriranom oko pojma subjekta, od čijeg se subjektivizma upravo htio ograditi, dijeli impuls da se estetsko iskustvo ograniči na jedno, istina posebno, iskustvo izvanestetske subjektivnosti. Ako subjekt sam sebe u jednom slučaju iskušava kao razumijevajući, u drugom će se iskušati kao etički subjekt. Modernistička estetika razlikuje se, doduše, od one kantovske u tome što estetskom predmetu propisuje primat spram njegova iskustva. Za obje strane, međutim — dakle, kako za onu estetskoga subjektivizma (Kant), tako i za onu estetskoga objektivizma (Fried, Adorno i drugi) — estetsko iskustvo svoje istinsko određenje ima u činjenici da se izvanestetski subjekt, bilo u spoznajno-teorijskome, bilo u etičkome pogledu, iskušava na poseban način. Time što modernistički diskurs estetsko iskustvo naposljetku poput kantovskoga reducira na jedno, istina, posebno iskustvo izvanestetske subjektivnosti, on, međutim, marginalizira njegovu vlastitu logiku. Ta autonomija estetskoga

24 Adorno, *Estetska teorija*, 361.

25 Usp. *ibid.* 490.



naspram područja teorijskog i praktičnoga uma postaje vidljivom tek kad se estetsko iskustvo pogrešno ne razumije ni subjektivistički, ni objektivistički, te ako se objekt tog iskustva ne reducira na puki povod (kao kod Kanta), niti, pak, postvari u kvazi-subjekt (kao što je to slučaj u velikim dijelovima modernističkoga diskursa). Tek će tada specifični oblik subjektivnosti uspjeti izaći na vidjelo: kao lik koji će subjekt prihvatiti u momentu i kao moment bitnog estetskog iskustva koje se odvija između subjekta i objekta. Na taj način estetski, objekt se neće iskusiti u učincima, koje ionako posjeduje izvanestetski ili potencijalno, nego će se iskusiti u takvim učincima, koje će zadobiti tek i isključivo u estetskome iskustvu. Na osnovi njegove vlastite logike estetski iskušavajući subjekt tada više neće biti u stanju pružiti model za izvanestetski subjekt; štoviše, on je nužno parcijalan, jer estetsko iskustvo stoji autonomno *pokraj* sfera teorijskog i praktičnog uma. Estetsko iskustvo ne transcendirira subjektivnost empirijskih subjekata, nego je njihova bitna mogućnost.

142

[18] Na temelju svojeg eksplicitnoga otpora protiv objektivizma, kao i protiv univerzalizma modernističkog umjetničkog diskursa, ispostavljeno usmjerena na objekt i promatrača, te politizirana suvremena umjetnost ne prisiljava, dakle, na prihvaćanje, nego na temeljno novo, iskustveno–estetsko novo definiranje svojih središnjih pojmova. Sukladno tome, razgraničenje umjetnosti koncept estetskoga iskustva neće odvesti u krizu, kao što se to zgodimice zna tvrditi, nego će pomoći da se taj — u otklonu od tradicija moderne estetike djela — pravilno shvati.

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

Günter Seubold

Granice umjetnosti

Razmišljanja u nastavku na Arnolda Gehlena

Pitanje gdje umjetnost prestaje biti umjetnost, dakle, pitanje o granicama umjetnosti središnje je pitanje za Gehlenovu estetiku. A gdje prestaje umjetnost za Gehlena? — Gehlen je uzor i za današnju filozofiju umjetnosti utoliko što na to pitanje ne odgovara upućujući na neku metafizičku bit umjetnosti; ali i time što ne istražuje transcendentalne uvjete estetskoga suda. Ne, Gehlen se okreće etabliranoj umjetnosti svojeg vremena, traži vodeću estetsku koncepciju i pita koje mjesto ona zauzima u kulturi društva, koju zadaću tamo ispunjava i želi ispuniti. A *pritom* Gehlen izravno ili neizravno odgovara i na pitanje o granicama umjetnosti. To određenje granica umjetnosti odvija se kod Gehlena takoreći *ex negativo*: naime, time što uvriježena *razgraničenja* umjetnosti svojega vremena podvrgava kritici, te ih nerijetko s upravo kauzističkom duhovitošću razotkriva kao besmislice.

143

Prvo ću se posvetiti Gehlenovu opisu situacije umjetničkoga pogona šezdesetih i sedamdesetih godina, koji tendencijski rastače granice umjetnosti; u drugoj točki razmotrit ću revitalizacijske potencijale slikarstva, što ih predlaže Gehlen, a koji se za njega mogu pronaći samo novim *povlačenjem* granica; u trećoj točki zapitat ćemo se naposljetku s Gehlenom i protiv Gehlena o društvenom aspektu umjetnosti koja poznaje svoje granice.

I. Likvidacija granice umjetnosti

1. »To je već bilo«: umjetnički establišment i iscrpljivanje inovacijskoga potencijala

a) umjetnici antiumjetnosti: neo-dada

»To je već bilo«: tako glasi Gehlenov lakonski komentar jednog smjera u avangardi šezdesetih i sedamdesetih godina — »neodadaizma« — koji se okušava

u »zapakiranim stvarima«, »objektima od čokolade« i »dimnim slikama«; a od »Životopisa« Dietera Rota (začinski objekt, cimet i pijesak u plastičnoj vrećici, 100 primjeraka, potpisano) Gehlen želi da po mogućnosti uskoro bude »nado-punjen vrećicom punom hladne kave« (277).¹

Ako je autentični dadaizam još odražavao »namjeru uništenja građanskih tradicija i mišljenja o umjetnosti« — ako je, dakle, tamo održana napetost spram umjetnosti koja radi estetički, a granica u transcendentálnome smislu upravo nije izbrisana — u međuvremenu je »gomila oponašatelja koji kasne šezdeset godina« (277) sama postala umjetničkim establišmentom: Duchampova anti-umjetnost »posvuda se kopirala«, ali se u isti mah i »tržišno iskorištavala kao umjetnost« (226).² Taj neodadaizam, što su ga za Gehlena prizvali prije svega »spekulativni kapital« i »masovni mediji« (277), ispunjavao je za njega »strog pojam apsurdnosti« (277) prije svega zato što se dadaizam bio odavna rasplinio u nadrealizmu i time ponovno funkcionirao na razmjerno ograničenome terenu.

Naravno, »masama patvorenih« (277) još će se i neodadaizam učiniti revolucionarnim,³ ali tko se danas želi angažirati u »pustu, masti, starom kartonu, u čokoladi« (232), taj pritom čini trostruku pogrešku: on pohada dopunsku nastavu; stavlja se u poziciju najveće moguće konkurencije; te — što je moralno krajnje dvojbeno — žanje, a da nije sijao.⁴

b) Zalaganje za banalno–poznato: pop–art

Na pop–art Gehlen gleda prije svega s aspekta »rehabilitacije« vanjskoga svijeta: reprodukcije onoga što nas u ovom stoljeću okružuje — plakata, automobila, signala, limenki... Oko se — nakon toliko apstrakcije — raduje što

- 1 Ukoliko nije drukčije naznačeno, brojka nakon citata odnosi se na broj stranice u trećem izdanju »Vremenskih slika« (Frankfurt/Main 1986.)
- 2 Izložba »Dada — dokumenti jednog pokreta«, postavljena 1958. u galeriji Kunsthalle u Düsseldorfu, dala je, usred dominacija apstraktnoga slikarstva, mnoge važne inicijacijske impulse.
- 3 Usp i izjavu Thierryja de Duvea, koji se istaknuo većim brojem radova o Duchampu, iz 1991.: »...da postoje tolika djeca, unučad, a sad čak i treća generacija Duchampovih oponašatelja, koji su redom veoma loši umjetnici. Oni misle da su od Duchampa dobili licencu da bilo što nazivaju umjetnošću. Ali to naprosto nije istina« (O mjestu estetske teorije, prilog diskusiji, u: H. M. Bachmayer / D. Kamper / F. Rötzer (prir.): Nakon destrukcije estetskoga pričina. Van Gogh — Maljevič — Duchamp [München 1992.] 264). — Na Duchampove nastavljaje, koji daske za glačanje nude kao Rembrandtove slike upozorio je i Hans Platschek (Portret negatora, u: isti, Anđeo donosi željeno [Stuttgart 1987] 76–87).
- 4 Avangardističko/neodadaistička provokacijska gesta traje do naših dana — makar se umjetnicima i po dvadeseti put objašnjavalo da su nastavljači nastavljaja koji su i sami već bili nastavljaji. Ako su se provokacije historijske — veritabilne — avangarde još i odvijale u razmjerno unutarestetskome području — nečuveno/nevideno novo okončat će s potrošeno–starim — »Epater–les–bourgeois« danas proistječe prije svega iz prekoračenja granice prema širokom polju religije i pijeteta. — O »bijedi provokacije« i njezinom »vremenu polovične vrijednosti«, kao i »tehnika gadenja« usp. i »Konjunktorni izvještaj« W. Grasskampa u: Nesavladana moderna: Umjetnost i javnost (München 1989.), 66–74).



napokon može ponovno vidjeti nešto »nahrinjeno smislom«, štoviše, čak i u »jačanju intenziteta već poznatog« (228), te s pristankom uz banalnost. Kroz to zalaganje za poznato–banalno izvlačenjem u prvi plan onoga što bi se moglo nazvati »estetskom aurom« tih svakodnevnih stvari granica između umjetnosti i svijeta svakodnevice i ovdje se tendencijski ukida.

U usporedbi s neodadaizmom pop–art je, doduše, *razmjerno* estetski usmjeren: on, to mu Gehlen bez daljnjeg priznaje, također radi s »iznenađenjima«, malim poentama i efektima slika–tražilica, koji se u svijetu svakodnevice ne mogu pronaći. Ali sve mu je to odveć jeftino: estetske mogućnosti koje se nalaze u tom smjeru ne iscrpljuju se ni izdaleka. Ta vrsta razlomljena oponašanja ne doseže do rafiniranosti onog umjetničkoga smjera, što ga Gehlen — zajedno s drugim smjerovima u umjetnosti — smatra putokazom prema budućnosti, naime »fotografskog«, »novog« i »hiperrealističkoga realizma« (usp. dolje).⁵

Neodada i pop–art glavni su likovi Gehlenova beznadnog slikovnoga prikaza, sačinjenog krajem 1972. Ovlaš se dotakao »multimedije«, vidjevši i kod nje pokret »udaljavanja od umjetnosti«, jer se sad umjetnosti svojstven zahtjev za smislom rastače u »doživljaju«, te kao »doživljaj« može »ispariti«. Dotakao se »pejzažne umjetnosti« (230) i »konceptualne umjetnosti« (230 i dalje), kojoj proriče da neće dospjeti osobito daleko (usp. 231). Gehlenova skica grundirana je iskustvom Documente 5 (1972.) kao »dosad najotrcanije izložbe« i »cirkusa šarlatana« (229).⁶

Ta za Gehlena naprosto beznadna situacija, uvjetovana upravo tendencijskim ukidanjem granice umjetnosti silom prilike nameće pitanje: »Ide li

5 Uz kritiku pop–arta, »s kojim se ne može izići nakraj, ako mu se pripisuju lomovi ili nijanse kojima se nikad nije bavio«, usp. H. Platschek, Pop–art ili konfekcijski genij, u: isti, Andeo donosi željeno (Stuttgart 1978.), 11–29, ovdje: 2; te Jürgen Weissmann: Pop–art ili realnost kao umjetničko djelo, u: H.R. Jauß (prir.), Ne više lijepe umjetnosti. Granični fenomeni estetskoga (München 1983.) 508–530.

6 Gehlenova skica svakako je poentirana. Ali prvotna sumnja da je tendenciozna nekako ne pogađa stvar. I je li nakon 1972. zaista došlo nešto novo? »Divlje« ili »silovito slikarstvo? Video–instalacije? Kompjutorska umjetnost? Naravno: »konceptualna umjetnosti« ili »minimalistička umjetnosti«, pa i »arte povera« mogli bi se shvatiti upravo kao pokreti suprotni pop–artu ili neodadaizmu — krajnje aktualni, jer im nije stalo do prezentacije i bučnosti, nego da kroz lišavanje osjetilnosti (Art after Philosophy) tematiziraju moduse izmicanja i skrivanja. Ali ni tu se — dvadeset godina nakon Gehlenove »posljednje riječi« — neće moći, a da se ti pokreti u svojim istinskim intencijama ne proglase neuspjelima — a uspješnima samo u onome protiv čega su se zalagali: u tržišnome iskorištavanju za njih nebitnih materijalnih relikata. (Uz »konceptualnu umjetnost« u užem i širem smislu usp. katalog izložbe »Misaone slike — suvremena umjetnost 1960. — 1990.« [München 1991.] — U svakom slučaju trebalo bi izbjegavati obljepljivanje Gehlenove analize etiketama »konzervativno« ili »desno«, samo da bi se potom mogle odbaciti; inače bismo se našli prisiljeni citirati »progresivne« i »lijeve« tiskovne osvrte, primjerice, na Documentu 9 (1972.), koji su — dvije decenije nakon Gehlenove »posljednje riječi« — prisvojili gelenovsku dijagnozu i terminologiju: »Unatoč velikoj punini, veoma, veoma malo«; »Zabavište proizvoljnosti«; »9. 'documenta' nalikuje proglašavanju stečaja«; »umjetnost kao pogon zabave«; »zastrašujući nedostatak misli« i tako dalje. (Peter Iden, Frankfurter Rundschau od 13. lipnja 1992).



umjetnost ususret vlastitome kraju?» (229) A Gehlen na njega daje krajnje samovoljan odgovor.

2. Kapitalizacija umjetnosti

Ni u kojem slučaju, kaže Gehlen, umjetnost nije došla do kraja. Jer njoj uspijeva »presjedanje« (230). Ona ulazi u »razdoblje neprestanosti« (229). To se događa tako da se odvaja od utemeljenja u »duši« i »društvu« i izgrađuje samodostatni, samoodrživi sustav (s medijima novca i moći) — umjetnički aparat trgovaca umjetninama, kritičara, muzejskih direktora, izlagača i kolekcionara, koji utjelovljuju definicijsku moć nad umjetnošću, postavljaju umjetnosti zahtjeve i na taj način aparat održavaju na životu. Taj umjetnički aparat radi u kapitalističkoj maniri, kakva se u toj čistoj kulturi u gospodarstvu više ne može pronaći: neprestance upozorava, potiče nove inovacije, nove proizvode želi uskladištiti po još nižem tečaju, ne bi li ih poput torbara mogao prodati uz financijsku dobit, odnosno prikucati za zid sa statusnom dobiti.⁷ Proizvodi se u zalihama, a svoj se »proizvod« plasira uz pomoć reklame i propagande, jedva još kroz istinsku kritiku — stvarajući tako karteke mišljenja, koji druge umjetnike (Gehlen spominje Nayja i Gillesa) mogu izbaciti iz tečaja.

146

Tako umjetnost nije na kraju. Postojat će onoliko dugo koliko će se htjeti. A hoće je se i očito će je se htjeti još dugo. Naravno da je taj beskrajni nastavak života u presudnome smislu najžalosniji kraj koji se uopće može zamisliti: nedostaje čak i snage i hrabrosti da se sahrani leš, dobiven kapitalizacijom umjetnosti. Kao što je to bio slučaj i u helenizmu, postoji »čudovišna proizvodnja uz već ugasli sadržaj« (231), a duše i granica, odnosno — da se poslužimo Adornovim riječima — »umjetnosti lišena« umjetnost pogoni se kao nešto što funkcionira samo od sebe. Pitanje je li to uopće još umjetnosti, kao i potraga za granicama umjetnosti time postaju besmisleni. Jer s Andyjem Warholom sada vrijedi: »Business is the finest art.«

Slika »kapitalizacije« da je odveć tmurna i pretjerano crna? — Ono što je nekoć bilo neizostavno vezano uz autonomizaciju umjetnosti, što je nekoć bilo uvjet za tu autonomizaciju — stvaranje tržišta, koje bi trebalo jamčiti nezavisnost od određenih društvenih sila — postalo je okvirom i okovom, postalo je lijesom umjetnosti: tržišnom mehanizmu⁸ neprestance trebaju inovacije, ali te inovacije uvijek su inovacije na istoj razini; tako se neće ulaziti u rizik »jedne

7 »U cinizmu inovacije«, napisao je Lyotard 1984., u kojem se skriva »razočaranje činjenicom da se ništa više ne događa«, dokumentira se izjednačavanje s »metafizikom kapitala« (usp. Uzvišeno i avangarda, u: Merkur 38 [1984.] 151–164 i ovdje: 164).

8 Za noviji razvoj slikarstva Gottfried Boehm konstatira: »Uređivanje umjetničke slobode s pogledom na medije i tržište razlikuje skupine kao što su Milhajmska sloboda ili Berlinski divlji načelno od starijih avangarda, koje nisu radile na tržištu, nego na vlastitu spoznajnome zanimanju i nerijetko morale uzimati u obzir otezanja recepcije koja su trajala kroz čitave generacije.« (Vrijeme razlike. O modernome i postmodernome slikarstvu, u: D. Kamper / W. van Reijen [Frankfurt / Main 1987.] 223–239, ovdje 233 i dalje).

zaista fundamentalne (inovacije, G. S.), koja bi možda mogla promašiti kupca« (2. izdanje, 229).⁹

Tom priređivanju beskrajna preživljavanja, tom mumificiranju umjetnosti u pomoć, dakle, pristizhe još jedna tendencija.

3. Demokratizacija umjetnosti

Za Gehlena umjetnost se 'lišava umjetnosti' i jednim zbivanjem koje se odvija na čitavoj društvenoj širini: »demokratizacijom«. Ako joj se Gehlen kritički suprotstavlja, onda ne zato što bi njegovo mišljenje bilo totalitarno. Jer pod demokratizacijom ovdje ne treba shvaćati »demokratski ustavni oblik«, nego — kako Gehlen citira Brandta — »razgrađivanje privilegija na svim područjima« (231).¹⁰ Svatko, samo ako poželi (a sve ih je više koji to žele) treba smjeti biti umjetnik. Tome se ništa ne bi moglo prigovoriti, kad s takvim ukidanjem granice umjetnosti ne bi bila povezana i »nivelacija prema dolje« (227), gubitak nivoa izazvan zapostavljanjem profesije, izravnavanje razlika u inteligenciji i darovitosti. Umjetnost je sad nešto najjednostavnije što postoji: svatko smatra da ima »zamisli«, te da bi to bilo dovoljno za umjetnost i zahtjev da se bude slikarom. Ne zna se da umjetnosti nema kod »kolača i vunutih vesta« (Benn), niti da se umjetnost događa isključivo kroz »likvidaciju zamisli« (Adorno) uz pomoć profesije i »visoko uzgojene tehnike« (232).¹¹ Ali time se zatvara luk prema uzletu neodadaizma: »Nažalost se ne može potisnuti misao da se jedino neo-dada umjetnost, ideologija smeća i otpada može demokratizirati u doslov-

147

9 Dosad je ta likvidacija umjetnosti kroz umjetnički pogon bila možda najzornije vidljiva na kelnskoj velikoj izložbi »Ikonoklazam — proturječje, jedinstvo i fragment u umjetnosti od 1960.« iz 1989. godine. Ovdje valja istaknuti prije svega svjedočanstva umjetnika Judda i galerista van der Looa. Judd je kritizirao da se umjetničko djelo u velikom pogonu srozava na rubnu pojavu, dok se umjetnost podvrgava zakonima tržišta kapitala. A van de Loo je u »Otvorenoj izjavi« od 12. travnja 1989. izjavio: »Galerija van de Loo od lipnja 1989., to jest nakon ART-a u Baselu, neće više biti zastupljena ni na kojoj umjetničkoj smotri ili sličnoj javnoj manifestaciji. Jedan u mojim očima fatalan razvoj, kakav se može pratiti već nekoliko godina, a u takozvanom je 'Ikonokrazmu' — na 10.000 četvornih metara 1.000 djela 100 umjetnika — pronašlo svoj trenutni jadni vrhunac, jedan razvoj u kojem pozvani agenti, umjetnički diletanti i kulturni birokrati u lijepom izbornom srodstvu zloupotrebljavaju umjetnost, te uz pomoć sredstava javnosti mažu oči, obmanjuju i truju bunare, zarazan je i prisiljava me da sa svoje strane spasim što se još spasiti može.« Usp. uz to Süddeutsche Zeitung od 14. srpnja 1989., 12 ili Die Zeit od 21. travnja 1989., 65.

10 Uz demokratizaciju općenito usp. rad »Demokratizacija« u: Sabrana djela, sv. 7, 351–364. — I Christian Enzensberger govori o »modernome samouništenju umjetnosti kroz vlastitu 'demokratizaciju'«, ali time misli na estetski postupak »da se recipijentu prepusti proizvodnja umjetničkoga djela, odnosno, u njemu sadržanog smislenoga rješenja« (Literatura i interes, sv. 1 [München 1977.] 163)

11 »Neizrecivo banalno moderna bi drijemala pred našim očima«, kaže Jost Nolte u poglavlju »Banalnost posvuda i uvijek: slikanje radi sahranjivanja slikarstva« svojeg »Traktata o posljednjim slikama« (Kolaps moderne. Traktat o posljednjim slikama [Hamburg 1989.] 183–222, ovdje 187).

no–radikalnome smislu. Ovdje zaista više nije potrebna nikakva profesija, dovoljno je samo da se započne« (232).¹²

Zadržimo kao »Gehlenovu poziciju« u raspravi o granici umjetnosti: prekoračenje granice, kad se definitivno provede, dakle, kad umjetnost tendencijski odustane od vlastite autonomije u korist izravne reintegracije u neestetisku stvarnost, ne godi ni umjetnosti, ni društvu. Umjetnost se zbog tog prekoračenja kažnjava »neprestanim krajem«, a društvo s umjetnošću koja poštuje svoju granicu gubi samostalnu, a stoga i kritičku instancu.

II. Umjetničko–praktički zahtjevi Gehlenove estetike: ponovno uspostavljanje granice umjetnosti kroz umjetnosti imanentno problematiziranje prekoračenja umjetnosti

U toj situaciji Gehlen vidi estetiku stavljenu pred izazove i u umjetničko–praktičkome pogledu. A u uvriježenu sliku o Gehlenu kao misliocu posthistorije nikako se ne uklapa kad taj mislilac smrtnog smrzavanja kulture ne ostaje zarobljen u rezignaciji, a umjetnost, koja kopni i grca u vlastitoj agoniji ne prepusti njezinoj sudbini, već si postavlja pitanje o mogućoj regeneraciji: ne bi li estetičar mogao pomoći umjetnosti da ponovno stane na noge i tako je spasiti »krajnjega kraja slijepe ulice« (232). Generalno, kaže Gehlen, u njegovoj ga knjizi manje zanimaju umjetničko–povijesni ogledi, koliko promišljanje »razvojnih mogućnosti«, otvorenih u sadašnjem stanju (203).

Naravno da se odmah može postaviti pitanje o smislu i opravdanosti takve »pomoći«. U kojoj mjeri estetičar ovdje uopće može poduprijeti umjetnost? Nema li takva pomoć već unaprijed karakter »propisivanja«? Ne razrađuju li se ovdje apstraktno–normativni kriteriji, kojih bi se umjetnik po mogućnosti trebao pridržavati?

Ali takvi prigovori kod Gehlena će se pokazati bespredmetnima. Jer jasno je da se tu ne radi o konkretnim »napucima« kako bi umjetnik trebao postupati. A ipak, Gehlenova objašnjenja nisu toliko općenita da bi zadovoljavala isključivo narcističke potrebe estetičara, dok bi za umjetničku praksu bila sasvim beznačajna. Gehlenovi prijedlozi legitimiraju se naposljetku kroz fundamentalnu tezu da umjetnost danas može biti samo refleksijska umjetnost; a ta se pretpostavka s jedne strane oslanja na razotkrivanje banalnosti proizvoda, uvjetovanih »zastarjelom vremenskom modom« racionalnosti umjetničke vizije, a s druge na uvid da su produktivne inovacije moderne umjetnosti bile zasnovane na srastanju refleksije i inspiracije kao »peinture conceptuelle«.

12 I novija diskusija otkrila je relevantnost profesije. Tako se, primjerice, kod Lyotarda kaže: »Ja, doduše, probleme oko ovladavanja tehnikom obično ne uzimam veoma ozbiljno, ali ne mogu bez tehničkih aspekata, kada želim razumjeti kako utječu na mogućnost da se budući promatrač učini senzibilnijim« (U: Nematerijalnost i postmoderna [Berlin 1985.] 72).



Tako Gehlen smatra da se od obnove »peinture conceptuelle« smije nadati »regeneraciji moderne umjetnosti« (202) u situaciji posthistorije — koja će ovdje »časno« igrati svoju ulogu.¹³ A Gehlenova upućivanja na različite tipove slike mogu se čitati kao poziv da se potencijali tih tipova koriste za razvoj buduće »peinture conceptuelle«. Ovdje ćemo ukratko predstaviti četiri takva tipa slike. Gehlenov je temeljni zahtjev da u sliku ponovno moraju ući »višeslojnost, analiza, napetost i oštrina odvajanja« (169), dakle, da umjetnost mora aktualizirati svoje genuine estetske potencijale i ponovno uspostaviti svoje granice. A ono najzanimljivije u time Gehlenovim prijedlozima je sljedeće: ono estetsko u umjetnosti ne postavlja se jednostavno pokraj stvarnosti, ne odvađa se od te stvarnosti, nego se u tim prijedlozima itekako dokumentira problematizacija estetske granice — momentalno iritativno prelaženje prema stvarnosti i ne-umjetnosti.

1. Pseudo-stereometrijska slika (Josef Albers)

Znakovito je da Gehlen Albersove »Strukturalne konstelacije« naziva »pseudo-stereometrijskim slikama«: ne možemo sa sigurnošću reći imamo li pred sobom geometrijske ili estetske tvorevine. Te »pseudo-stereometrijske slike« polaze od optičkih obmana geštalt-psiholoških »figura prevrtanja«, koje se, promatramo li ih dulje vrijeme, izvrću u suprotnu vizuru i potom se ponovno uspostavljaju u svojem izvornome liku. Ali time što uza svu konstruktivno-matematičku korektnost na različitim mjestima ne daje crtežu da se razriješi

149

13 Pojam »peinture conceptuelle« žestoko su kritizirali i prominentni recenzenti (usp. npr. H. G. Gadamer, *Pojmljena umjetnost?*, u: *Mali spisi* [Tübingen 1967] 218–226). Postoje, doduše, nesporazumi u formulacijama »peinture conceptuelle«, koji pobuđuju našu pozornost, primjerice kod one o »pojmovnoj i pojmljenoj umjetnosti« (56). Kritiku zavređuje i Gehlenova historijska egzemplifikacija, primjerice kubizma (iako je ne valja u potpunosti odbaciti). Ali u osnovi ta koncepcija nije promašena, nego je estetski smisljena: ona je konformna s temeljnim zahtjevima modernoga slikarstva i umjetnosti. To više što je nakon ne baš sretnoga razvoja slikarstva nakon šezdesetih godina »peinture conceptuelle« potrebna nego ikad. Gehlenova koncepcija nema povjerenja u ono što se naziva stvaralačkim i time zauzima tipično moderno držanje, usmjereno protiv (romantičnoga) pojma genija (usp. 169). Naravno da ni »pojmovna umjetnost« ne može biti pojmljena u smislu »poimanja« kakvo dominira u Hegelovoj estetici. Ali Gehlen nije ni mislio na to. Optičko područje zadržava esencijalno vlastito pravo, koje se ne može »rastočiti« u pojmovno. — »Ja pod time« (»peinture conceptuelle«, G. S.) ne podrazumijevam misaono opterećenje vidljivog, nego prvenstveno promišljanje, u kojem se u prvom redu uopće čini razumljivim razlog postojanja slikarstva i plastike u današnjem svijetu, a u drugom se iz te koncepcije definiraju i izvode elementarni podaci, umjetnički elementi« (Razmatranje avangardizma u likovnoj umjetnosti, u: *Avangarda — povijest i kriza jedne ideje* [München 1966] 77–97, ovdje 95). Gehlen ni u kojem slučaju ne želi nijekati »ulogu umjetnički intuicije i igre estetičke fantazije« (75); ali ti aspekti odvijali su se u moderni tek na visokom duhovnom nivou. Umjetnik ne treba »misaono nadilaziti sliku«, a ipak treba »mnogo toga umisliti u nju« (169). A ako za Gehlena komentarna literatura i jest konstitutivni sastavni dio *peinture conceptuelle* — ona na recepcijskoj strani igra ulogu koju na produkcijskoj preuzima misaona koncepcija — ipak se eksplicitno naglašava da se ti spisi ne mogu usvojiti sami za sebe i bez slika, nego da »optičizam« slika »misao u isti mah potiče i odbija, priziva i šalje dalje« (163, istaknuo G. S.)





Albers taj efekt sad sam još jedanput čini nesigurnim i time potencira optičku iritaciju.¹⁴ »Okolo, koje počinje pratiti linije, na određenom mjestu postaje prostorno nesigurno i kao po tračnicama prelazi u drugu dimenziju, koja potom ponovno preskače« (216).

2. Slika stvari

Određene Tàpiesove slike Gehlen prije svega interpretira pojmom »neodređena traga«: na mnogim od tih općenito podražajima prilično siromašnih slika nalaze se mrlje i uzvisine, koje kod promatrača i interpretatora isprva izazivaju zbnjenost. Bude se sumnje: imamo li možda ipak posla sa stvarnim oštećenjima, izazvanim transportom ili nečim sličnim? Time bi slika trebala »na rubu naše imaginacije prijeći u ne-sliku, ne trebamo uvijek biti sigurni imamo li pred sobom estetske namjere ili vidljive tragove svakodnevna habanja, slika se sama predstavlja kao glomazno transportno dobro« (217). Ali upravo je taj »medij dvoznačnosti« oznaka »refleksivne umjetnosti« (217).

150

Drugi oblik te dvoznačnosti Gehlen prepoznaje u kriptografskome slikarstvu, koje se svodi na Kleea. Kriptogram želi biti »pročitano«, a ipak uskraćuje vlastiti »smisao«, vlastitu semantiku; on se time predstavlja kao slika (uskraćeno značenje riječi) i kao ne-slika (pismo sa semantičkim značenjem). U istom kriptogram upućuje na »nesposobnost riječi« modernih iskustava i zadržava se između predmetnosti (pismo koje upućuje na nešto) i ne-predmetnosti (apstraktna slika).

Kod tog tipa »slike stvari« najsnažnije se pokazuje da se kod Gehlena kod ponovne uspostave granica estetskoga ne radi naprosto o području ustanovljenom pokraj stvarnosti, da ono estetsko ne nastoji naprosto odvojiti od stvarnosti — dakle, da iskustva »avangardističke« umjetnosti naprosto ne negira, ne bi li se vratio nekom antikviranom estetskome nazoru. Jer u tim se prijedlozima itekako dokumentira »dijalektika estetske granice«¹⁵ — momentalni iritativni prelazak prema stvarnosti i ne-umjetnosti. Stoga Gehlen ovdje odmah mora dodati upozorenje: u tom refleksijskom polju — između slike i ne-slike — zbija se mnogo (neodadaističkih) besmislica. Problemska postavka je veoma suptilna, pa ovdje odveć brzo dospijevamo do »farse, igrarije ili naprosto tričarija« (217). Gehlen na kraju uspijeva prihvatiti samo prelaske sa slike na ne-sliku, koje se naposljetku drže »unutar okrira« (219). Grozi se svjetlosnih baleta, »erektila«, čavlima zabijenih dijelova glasovira, a prostoriije Documente iz 1964. koje su se odnosile na to imale su miris »obeshrabrenja«; podsjećale

14 Ovo je поближе navedeno kod Gottfrieda Boehma, Dijalektika estetske granice. Razmišljanja o estetici današnjice u nastavku na Josefa Albersa, u: Neue Hefte der Philosophie 5 (1973.) 118–138.

15 Usp. G. Boehm, na navedenom mjestu, kao i M. Imdahl, Četiri aspekta problema estetskoga prelaženja granice u likovnoj umjetnosti, u: H. R. Jauß (prir.), Ne više lijepe umjetnosti. Granični fenomeni estetskoga (München 1983.) 493–505.



su na »bankrotirani tunel strave i užasa«. Tamo ne živi ni »veličina, kamoli sjaj i nježnost, nego čak ni sirovost« (219).

3. *Opipna slika*

Sljedeći tip iritativne ponovne uspostave estetske granice predstavljaju opipne slike (B. Schultzea) ili opipni objekti (E. Schumachera): ne zna se kako ih valja recipirati. One se ne mogu obuhvatiti niti čisto optički, niti čisto haptički. Za njih bi bilo potrebno osjetilo koje bi se nalazilo točno između vida i opipa. Na taj način iritiraju se oba osjetila.

Poput dosad predstavljenih iritacijskih tipova, opipne slike također evociraju pitanje: »Je li ovo još uvijek slikarstvo?« Ono, međutim, ne dopušta da se na njega odgovori jasnom potvrdom ili nijekanjem. Iskaz koji se drži tradicionalnih mjerila podjednako im je neprimjeren kao i afirmacija bez kritike. »Objektivna neodređenost« (218) konstitutivna je za umjetnost tog tipa. Time su se ta umjetnička djela odlikovala nečim »bestežinskim« (218), što bi trebalo korespondirati s našim vlastitim reflektiranim stanjem duše. Ali time su prebrisala i svoj »temeljni nedostatak«, »plivanje uokolo bez principa« i »nedostatni estetski autoritet« koji da je zasnovan na odsutnosti »peinture conceptuelle« (usp. 218).

151

4. *Hiper–realistička slika*

I Gehlenova razmatranja »hiperrealističkoga slikarstva« (45), koje se — kao »figura suprotna apstraktnome slikarstvu« — temelji na rafinirano poentiranome prikazivanja predmeta, mogu se shvatiti kao tematizacije iritativnog estetskoga povlačenja granica. Još u prvom izdanju svojih »Vremenskih slika« on je hiperrealističko slikarstvo smatrao »ultramodernim« (45) i pripisivao mu »najvišu aktualnost«, jer se »filozofski točno nalazila na samom vrhu vremenske strelice« (46). U ponovnoj uspostavi granice estetskoga uz istodobnu destrukciju jednoznačnog smisla slike to slikarstvo sudjeluje svojim nadvišenim i time izobličanim prikazom predmeta. Ono stvari, upravo prisne stvari, prikazuje do dohvatljivosti; ali upravo to »ostajanje vjerodostojnim« pretjeranim se prodornošću uvlači u sumnju u realnost, tako da recipijent spoznaje: nema (pojedinačno) prisnog u (općem) otuđenju i destabilizaciji, nema istinitog u lažnom — posrijedi je, dakle, slikarstvo s »filozofskim primislima koje valja uzeti u obzir« (45).¹⁶ Ono aktualizira »kvalitetu savršene mrtve prirode:

16 Usp. uz to i: W. Ch. Zimmerli, Koliko autonomna može biti umjetnost? Fotorealizam i post-moderna estetika, u: D. Kamper / W. van Reijen (prir.), Nedovršen um: moderna protiv post-moderne (Frankfurt/Main 1987) 403–426. Zimmerli govori o »meta–realizmu«, »realizmu koji je prošao kroz iskustvo nemogućnosti zahvaćanja realnosti...« (415 i dalje). U tom tekstu mogu se pronaći i daljnji važni bibliografski podaci o toj kako filozofski, tako i estetski nada-sve važnoj problematici. Doduše, nedostaje Gehlenovo ime.

‘immobilite préexplosiv« (46). Svim tim tipovima slike zajedničko je to što tematiziraju samu granicu umjetnosti. Ne radi se tu ni o slikarstvu u tradicionalnom smislu, dakle, slikarstvu, koje svoj smisao pronalazi upravo u »odvajanju« od stvarnosti, ni o anti-umjetnosti, koja bi definitivno uništavala granicu umjetnosti spram stvarnosti. Tematizacija granice umjetnosti odvija se na estetski način, to jest »unutar okvira«.

III. Društveni potencijal umjetnosti koja umjetnički–imanentno problematizira vlastitu granicu

Tendencija novovjekovno–moderne umjetnosti prema »autonomiji« iznjedrila je u isti mah izolaciju umjetnosti od društvenih procesa. Ali ta je posvuda žaljena izolacija u Gehlenovim razmatranjima bila samo odskočna daska preko koje se pokušavao otisnuti u druga područja: jadikovci o izolaciji umjetnosti on ne dodaje nikakvu novu strofu; štoviše, on toj primarno društvenoj izolaciji uspijeva oteti i pozitivne aspekte. Naravno da na kraju te točke valja razmotriti treba li se ono što je Gehlen dijagnosticirao i postulirao još jedanput prijeći — s Gehlenom protiv Gehlena.

1. Rubni položaj i izolacija

Da je umjetnost spram društva dospjela u »ekscentričan položaj« i sad »neopozivo stoji na rubu« (297), za Gehlena je gotova stvar, koju valja konstatirati bez melankolije, a i odavna je konstatirana — citiraju se Worringer, Lewis i Malraux. »Kultura i umjetnost sad se pomiču prema rubu; tvrdnja je to koju ne pobija ni nadasve poslovna javnost moderne umjetnosti. Konsekvencu je naposljetku izvukla i 5. documenta divovskim natpisom ‘Umjetnost je suvišna’« (SD, sv. 7, 27).¹⁷ I industrijsko–birokratsko–znanstveni svijet iznjedrio je, istina, potrebu za umjetnošću, ali ipak je upitno bi li tu potrebu, da joj umjetničke vrste nisu bile zadane tradicijom, zadovoljavala upravo uljnim slikarstvom, orkestralnom glazbom ili poezijom. Ti oblici umjetničkoga izričaja nastali su u feudalna vremena na tlu agrarne kulture, pa su naposljetku vezane i za njezine potrebe. Potreba za slikom današnjega čovjeka bolje se može zadovoljiti fotografijom i filmom (usp. 40, u nastavku na Beenkena); stoga je slikarstvo bilo »istisnuto iz polja napetosti istinske socijalne potrebe« (40). A »reprezentativna funkcija umjetnosti« nalazi se još od sredine prošloga stoljeća u praznom hodu, slijedeći »nezaustavivu demokratizaciju« (43).

¹⁷ Taj »Natpis« stajao je na jednom transparentu, postavljenom na zgradi Friedricianuma. Usp. i napomenu izdavača, SD, sv. 7, 471.

2. Aktualnost rubnoga položaja i sekundarna institucionalizacija

Iz te se situacije prema Gehlenu može izvući i jedna prednost: umjetnost više ne treba uzimati sasvim ozbiljno. »One stare umjetničke vrste« feudalnih vremena mogu se preuzeti samo u izmijenjenome obliku: sa »sadržajnim rastećenjem, 'egzistencijalnim' smanjenjem težine i prebacivanjem njihova zahtjeva sa srca na oko, štoviše, na onaj nepoznati organ koji se nalazi na pola puta između njih« (207). Umjetnost, doduše, može i danas izazivati strasti i razmirice; ali one, za razliku od prošlih vremena, više ne spadaju među središnje interese društva.

Umjetnost nam, dakle, nije više potrebna da bi društvo moglo funkcionirati; postoje bolje mogućnosti da si ono što jest učinimo razumljivim, bolje mogućnosti socijalizacije, integracije, koordinacije djelovanja. Umjetnost danas u sociološkome pogledu više služi tome da pronađemo »sebe« — naravno, ta se refleksivnost više ne smije iščitavati metafizički i egzistencijalistički; radi se naprosto o »socijalnoj distanci« (207), o odvajanju od društva pomoću umjetnosti. Usred društvenih tendencija uniformiranja umjetnost nam služi da pronađemo vlastiti životni stil; s njime se uspijevamo odvojiti od drugih i od mase.¹⁸ Tako Gehlen dolazi do paradoksalnoga zaključka: »Činjenica da su umjetnosti dospjele u rubni položaj nije im, dakle, oduzela ništa od njihove atrakcijske snage, naprotiv: zadobile su komplementarnu neophodnost« (207).

Umjetnost, dakle, ne gubi zanimanje publike, ona je i dalje aktualna. Posrijedi je »aktualnost rubnoga položaja« (207). Ali taj rubni položaj zadao bi umjetnosti smrtonosni udarac da nije uspjela »sekundarna institucionalizacija« (207), da nije uspjelo izgraditi relativno stabilne strukture jednog samostojnog sustava trgovine umjetnošću, muzeja, sakupljača, prigodnih kupaca, spekulanta i umjetničkoga publiciranja. Jedna »tržišno orijentirana veleorganizacija« (208) stupila je, dakle, na mjesto društvenoga nalogodavca. A s njom umjetnici i umjetnost ne samo da su preživjeli — količina umjetnika kao i njihove produkcije narasla je do jedva zamislive visine.

Ta »sekundarna institucionalizacija«, za Gehlena »veličanstvena institucionalizacija« (208), s kojom je umjetnost preživjela propast svjetovnog i duhovnog gospodstva, koje je tisućama godina bilo njezin nalogodavac — za razliku od »kapitalizacije« umjetnosti (usp. I.2) — načelno ne treba odbaciti (usp. 208). Iako su se tu u igru već bili upleli mnogi izvanestetski interesi, ipak valja zamijetiti »da se u cjelini ono što je zaista manje vrijedno jedva diže u visinu«

18 »Ako 'manira', to jest 'stil' i 'osebujnost', predstavljaju simboličku manifestaciju čiji smisao i vrijednost u jednakoj mjeri ovise o onome koji je opaža, kao i onome koji je izražava, postaje razumljivo zašto osebujnost upotrebe simboličkih dobara, posebice onih koja slove kao atributi izvrsnog, tvore jednu od najprivilegiranijih oznaka 'klase', a ujedno i strateško sredstvo prikazivanja distinkcije, odnosno, Proustovim riječima, 'da se varijacijama beskrajno bogatoj umjetnosti potvrdi distanca'« (P. Bourdieu, *Fine razlike — Kritika društvene rasudne snage* [Frankfurt/Main, 1983] 120).

(209), dok sa simpatijom valja ocijeniti pokušaje da se šira publika ponovno zadobije za stjecanje moderne umjetnosti.

3. »Veliki ključni stav« i »darežljivost onog što je bez posljedica«

»Rubni položaj« umjetnosti koja poštuje vlastitu granicu prema Gehlenu nema samo dobrih strana — drukčije stanje uopće ne bi bilo poželjno. Umjetnost ne treba stajati usred zbivanja. Ona ne treba pokazivati želju da poseže u politiku i društvene odnose. To će, naime, obavljati za to određeni stručnjaci. Umjetnost treba ostati pri svojem učinku, slikarstvo se treba odvijati u okviru. Ono se optički treba posvetiti reflektiranoj subjektivnosti, a tome je u stanju utoliko više, što će se rasteretiti svih drugih »zadaca«. Ono se treba obavezati »svjetonazorskoj neutralizaciji« i odavati se »darežljivosti onoga što je bez posljedica« (165), ukratko: treba biti »oaza subjektivne slobode« (222).

Ukoliko to ne učini, kao što je to slučaj kod umjetnosti koja ne poštuje estetske granice, samo će dokazati koliko je antikvirano: ono nije uspjelo ići ukorak s razvojem, još uvijek se osjeća obavezno »velikom ključnome stavu«, fosilu iz 19. stoljeća: da se jednoga gledišta, bilo ono prirodno–znanstveno, društveno–znanstveno ili naprosto umjetničko, želi sagledati cjelinu, a potom se još i uplitati u nju. Umjetnici koji to ne žele prihvatiti trebaju se orijentirati prema znanostima, koje su u industrijskom društvu upravo zato u usponu što podjednako odustaju od »velikih ambicija slike–vodilje« kao i od zahtjeva da »nešto promijene u funkcionalnome modusu cjeline« (222). Slikarstvo, doduše, treba iritirati, ono naprosto živi od toga »da kroničnu refleksiju, koja je postala svačijim stanjem, pomiče u optičko« (224), ali treba iritirati »na točno ograničenom, očekivanome mjestu« (224).

Gehlen, dakle, ne zastupa jednostavnu verziju terapije, koja bi umirenjima tržišta antikviteta (ovdje sam čovjek, ovdje sve već poznajem) htjela kompenzirati orijentacijske strahove i vrtoglavice izazvane ubrzanjem na društvenoj razini. Umjetnost sama uznemiruje, ali ona uznemiruje jedino na ekskurzijama svijesti, a ne političko–socijalnim zahtjevima ili egzistencijalizma koji dopiru do živaca. I utoliko ona ipak služi »uvrštenju u ustrojenost jednog čovječanstva koje se istrošilo u borbi za držanje koraka, koje u ubrzanom tempu obavljanja pronalazi modus kristalizacije, a u omamljenosti pred nadolazećom budućnošću formu 'posthistoirea'« (165).

U takvom shvaćanju umjetnost treba biti (samo) »oaza subjektivne slobode« (222) u racionalizacijom i funkcionalizacijom prožetome društvu. Drugome umjetnost, odnosno estetski diskurs ne treba ni težiti.

4. Premošćivanje granice umjetnosti njezinim poštivanjem

Postavlja se pitanje koliko su ta Gehlenova izlaganja uvjerljiva: ostaje li umjetnost, koja poštuje svoju specifičnu estetsku granicu, koja je, dakle, odbacila



»veliki ključni stav« i obrađuje isključivo sebi svojstvene (formalne) probleme, zatvorena u tim granicama i time značajna u najboljem slučaju za iznalaženje individualnog životnog stila, ali ne i za druge vrste diskursa i društveno-politički sustav? Napokon, moglo bi se dogoditi da umjetnost upravo kroz to ograničenje na imanentne probleme postane zanimljiva i za druga područja. U takvoj konstelaciji, pred horizontom onoga što je dosad izneseno, ponajprije će biti uočljivo sljedeće: vidimo li, poput Gehlena, polazne točke jednog suvremenog i budućega slikarstva u umjetničkom bavljenju estetskom granicom, umjetnost se na njezinom području i na njoj specifičan način bavi problemom koji jest i sve više postaje i problem društva i individue našeg doba. Jer i tu se — pomislimo samo na natuknice »multikulturalno društvo«, »nacionalni identitet«, »preplavljenost strancima« i »biografska fleksibilnost« — radi o povlačenju granica — o povlačenju granica i iznalaženju identiteta koji se neprestance iritiraju; i tu ne postoji ni jasno definirana granica, niti definitivno prevladavanje te granice (koje ne bi bilo ni poželjno, jer bi za posljedicu imalo uniformnost). Trenutna situacija ovdje zahtijeva enormnu fleksibilnost, štoviše, kontinuirano eksperimentiranje s tom granicom. Definitivno razgraničena individua tu nije ugrožena ništa manje nego socijalni sklop koji se neprestance prilagođava novim situacijama.

155

Upravo s tog aspekta »društvene funkcije« umjetnosti valja obratiti najveću pozornost na diferencijaciju: prema sadržajnim zadanostima odmah će se gajiti sumnja stvaranja obraćenika i svjetonazorskog zakidanja. Autonomna umjetnost koja poštuje svoje granice oslobodila se takvih sadržajnih zadanosti. Njezini problemi u moderni su problemi forme. Ona se rasteretila od tih sadržajnih zadanosti. Ona također — kako konstatira Gehlen — njeđuje »moralnu neutralnost« (222). Tako ona uopće više ne može postaviti zahtjev za »velikim ključnim stavom«. A svedjedno ona svojim formalnim problemima drugo ne samo da može dodirnuti, nego — kao monada — čak i jamčiti »aspekte« drugoga. Tematiziranje granice autonomne umjetnosti, iako više nije obavezno »velikom ključnom stavu«, nego samo estetskoj imanentnosti, možda stoga prisvojiti i praktičnu relevantnost. Da se to razmotri, jedna je od najhitnijih zadaća suvremene estetike.

Ni Gehlen ne može sasvim potisnuti taj uvid u *premošćivanje granice umjetnosti njezinim poštivanjem*: iako se moderno, posebice apstraktno slikarstvo suzdržava od svih sadržajno-moralnih apela — ono ne posređuje nikakav »iskaz« — ono ipak dodiruje moralno-etičko područje: »Zajamčen joj ostaje prizvuk slobode i samostalnosti, njezino mjesto na strani borbe protiv stješnjavanja svijesti« (196). Upravo zato što se umjetnost oslobađa sadržajnih zadanosti, prirasta joj taj »prizvuk«. Stoga je Gehlenovo »zajamčeno« (koje se odnosi na iskaz da je »moralni teren« umjetnosti »stiješnjen« [195]) ovdje pogrešno, ne samo stilistički, nego i misaono — misaona pogreška na kraju. Jer u usporedbi s apelativnim karakterom predmetnoga slikarstva, primjerice historijskog ili portretnoga (»Budi hrabar!«, »Budi nepokolebljiv!« i tako dalje)



teren ne samo da je stiješnjen, nego uopće ne postoji! Budući da ne postoji, moderna umjetnost može se obratiti »samo« patosu slobode. Gehlenova tvrdnja da je djelo apstraktne ili neofiguralne škole moralno »izdašno poput stroja« (194) može se stoga odnositi samo na sadržajni iskaz.

Kod razmatranja kubizma Gehlen je ustvrdio da se postupak deformacija objekata nije mogao zadržati u umjetnosti imanentnom području, jer je taj problem bio obuhvatno–ontološki: »Je li se takav postupak duhovno zapravo mogao zadržati u području umjetnosti? Jer misao je voda–razdjelnica i eliksir, on je *tinctura composita*, preuzima sva stanja, u krutom može se prikazati kao eksploziv ili hrana koja daje snagu. Bi li se ona zaista mogla ponukati da se svom svojom silom manifestira samo u umjetnosti imanentnoj problemskoj postavci?« (82 i dalje). Pitanje je retoričko. Zašto bi se, dakle, sada trebalo zaustaviti nešto što se tada nije moglo zaustaviti? Zašto bi to netko uopće htio zaustaviti?

Problemi umjetnosti, koji se kristaliziraju u umjetnosti uz poštivanje granica umjetnosti, zaista mogu biti veoma »zarazni« (87), dakle, prevladati granicu koju im je postavila autonomizacija umjetnosti. Upravo zbog zadržavanja svoje autonomije, dakle, povlačenja granica, umjetnost ostaje aktualna za društvenu situaciju. S uništavanjem te granice, međutim, virulentan postaje problem — bar to je valjalo naučiti iz razvoja umjetnosti u 20. stoljeću — da se umjetnost prilagođava društvenom sustavu i njegovoj specifičnoj »doživljajnoj kulturi«, da, dakle, ne mijenja umjetnost sustav, nego sustav umjetnost, pa se umjetnost žrtvovanjem svoje autonomije škartira u bučnosti industrije zabave i kulture užitka.¹⁹

S njemačkoga preveo BORIS PERIĆ

19 Ovdje iznesenu interpretaciju Gehlena razvio sam u širem kontekstu. Usp. uz to: G. S.: Kraj umjetnosti i promjena paradigme u estetici. Filozofska istraživanja uz Adorna, Heideggera i Gehlena sa sistematskom namjerom, 3. izdanje, Bonn 2005.

Tonko Maroević

Prijatelj Žiro

Emotivni spomen na Tomislava Radića (1939-2015)

Premda se nikad nisam bavio filmom i premda sam se posljednjih dvadesetak godina vrlo rijetko nalazio s Tomislavom Radićem, osjećam snažnu potrebu osvrnuti se na njegovo djelovanje i posebno na njegovu osobnost, darovitost, raznolikost zanimanja i dometa. Želio sam napisati što standardniji nekrolog, odužiti se čovjeku koji je u nekoliko medija (kazalište, film, televizija) potvrdio iznimnu snagu motivacije i sposobnost primjerene realizacije, a svojim se potencijalima mogao ostvariti u još nekoliko tehnika i disciplina. Ali nikako nisam uspijevaao naći pravi zajednički nazivnik, iskovati neku sintagmu kojom bih mogao sintezno okupiti njegov opus i tako nasloviti tekst da bih se odužio čovjeku s kojim sam podijelio mnoge etape svojega intelektualnog sazrijevanja i dobio od njega značajne poticaje i radne prilike. Odlučio sam se stoga na mali emocionalni vremenoplov, na prisjećanje i evociranje dana i situacija što su odredili našu blizinu i (nažalost rijetku) povremenu suradnju, zapravo najčešće upravo njegovu potrebu stimuliranja i izazivanja moje agilnosti, a moju želju i kušnju praćenja njegova gotovo frenetičnoga rada i sposobnosti snalaženja u nimalo povoljnim okolnostima. Stoga ovaj sasvim pristrani *in memoriam* ne mogu nasloviti drugačije negoli: prijatelj Žiro.

157

Doista, Žiru sam upoznao valjda u svojem prvome studentskom danu, u nezaboravnom ambijentu Kluba studenata povijesti umjetnosti, u prizemlju zgrade u Ćirilometodskoj ulici. Premda sam imao mnogo znanaca i prijatelja u Zagrebu, pridošlih iz iste splitske klasične gimnazije, druženje sa Žirom odmah mi je dalo jednu novu dimenziju. Studirao je, kao i ja — ali godinu ispred mene — komparativnu književnost kao prvi glavni predmet, no znatno je više vremena provodio u krugu B predmeta, među povjesničarima umjetnosti; bio je demonstrator kod profesora Preloga i posebno je rado (kao niz najznatijelnijih i najambicioznijih kolega) zalazio u kabinet profesorice Vere Horvat Pintarić, kao u mjesto najživljih diskusija i najsvježijih i najkompetentnijih

informacija o aktualnim stvaralačkim tokovima. Od njega sam već na prvim koracima mogao doznati mnogo o potrebama i mogućnostima studiranja, ali i o nužnosti aktiviranja i uklapanja na nekim drugim područjima. Istina je da su moji temeljni interesi bili okrenuti pjesništvu i »čistoj« literaturi, a Žirini pretežno baš raznim modifikacijama »primijenjene« književnosti i djelatnostima s onu stranu tradicionalnih disciplina, ali to nije smetalo našem vrlo prijateljskom razmjenjivanju misli i doživljaja, iskustava i pokušaja.

Mladi Tomislav Radić najprije se okušao u grafičkom dizajnu. Bio je zanesen Piceljem, a još se više oduševljavao radom Arsa (Mihajla Arsovskoga), tada iznimno bliskoga prijatelja s kojim je dijelio i prve suradničke »vježbe« u ateljeu Studentskog centra, a pod vodstvom Brane Horvata. Iz toga razdoblja potječu tri njegove opreme knjiga, tri strogo koncipirane i primjereno riješene naslovne stranice (prvih) pjesničkih zbirki Dubravka Horvatića, Igora Zidića i Ante Stamaća, sve izdanih u vlastitoj nakladi i — iz perspektive povijesne verifikacije — neosporno »na duge pruge« utjecajnih. Žirin ulog u dostojanstvo opreme i danas se može ocijeniti kao komplementaran značenju starta trojice spomenutih autora. Žiro je također surađivao u pripremanju nekoliko izložaba u Galeriji Studentskoga centra, upravo onih što su početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća znatno pridonijele afirmiranju tada avangardističkih tendencija. Kad smo već kod Galerije Studentskoga centra, neću zaboraviti kako je — u nešto kasnijem razdoblju — promatrajući prvu izložbu Mirka Ilića, ustvrdio kako bi taj talentirani crtač (stripova i ilustracija) zasluživao svjetski odjek, samo kad bi ga promovirala neka svjetska galerija. To sam dužan spomenuti kao neobično — na svoj način potom — ostvareno proročanstvo, odnosno kao primjer intuicije i ukusa što nisu zastajali u uskim okvirima medija i tradicije, nisu se ograničavali na područja kojima se i sam bavio.

Baveći se grafičkim dizajnom, surađujući i u »Studentskom listu«, Žiro je češće zalazio u ondašnje tiskare i oduševila ga je strukturalna povezanost elemenata, posebno ritam i ulančanost pokreta tiskarskih strojeva. Vidio je u njima izvanredne sekvence dinamičnih apstraktnih kompozicija, svojevrstne pokrenute »novotendencijaške« ili »exatovske« kadrove. Već odavno zainteresiran za film, bio se upisao i u (amaterski) Kino klub Zagreb, pa je uspio posuditi kameru i — uz pomoć snimatelja Hripka — načiniti uzbudljivi crno-bijeli dokumentarac. Kad je snimljeni materijal umontirao, pozvao me na projekciju i pitao za dojmove. Kazao sam mu da je više nego umjesno postupio, sustavno se zadržao isključivo na kretanjima paralelno postavljenih i valovito aktiviranih šipki, tipki i prijenosnih kajiševa, sagledavanih samo iz različitih rakursa, uz mijene distanci. Dodao sam da isključujem potrebu bilo kakve glazbene pratnje, da je kucanje i tiktakanje stroja već prava konkretna muzika, a da nisam uvjeren ni u potrebu tekstualnog komentara (posebno ne ilustrativno-interpretativnog), za koji me želio zvati da se pridružim. Eventualno bi se, mislio sam, mogao interpolirati neki tekst sasvim suprotnog karaktera, recimo detekcije ili avanture. Za naslov sam mu sugerirao da ostavi samo »Tipó«, da

ostane na prefiksu kao znaku otvorenosti prema raznim značenjima. To je bilo i doslovno Žirino krštenje u filmskom mediju.

Njegovo diplomiranje na Filozofskom fakultetu dalo mi je važan životni primjer. Opsežni diplomski ispit na B predmetu (povijest umjetnosti) položio je Žiro na temelju svega nekoliko mjeseci učenja, a za ispite na Komparativnoj književnosti pripremao se u grupi s prijateljima Dubravkom Horvatićem i Avenkom Žurić. Družeći se s njima, mogao sam uvidjeti kako veliki kumulativni ispit nije toliko strašan bauk, nego savladiva prepreka, tako da sam, godinu dana nakon njih (u roku, jer sam bio za korak iza, mlađi), po sličnome postupku završio dvopredmetni studij. A kad je Žiro položio predmete na povijesti umjetnosti, preporučio me je da ga naslijedim kod profesora Preloga kao demonstrator, što je pak imalo nemalih posljedica po moje daljnje životne opcije i šanse.

Kad već spominjem kolege Avenku Žurić i Dubravka Horvatića, dakako da sam i s njima bio blizak i srdačan. S prijateljicom Avenkom poznao sam se još iz starogradskoga ambijenta, iz zajedničke nam obiteljske postojbine, a Dodu (Dubravka Horvatića) mogao sam vrlo pristrano pratiti na početnim mu pjesničkim koracima (napisavši, tada neobjavljenu, vrlo pozitivnu recenziju, autoru rukopisno znanu). Dodo i Žiro bili su posebno bliski: nipošto nije slučajno da je to rezultiralo i opremanjem zbirke »Groznic«, a njihovi mladenački projekti smjerali su i filmskoj suradnji, posebno na nekom scenariju o ratnim danima i urbanim grotesknim situacijama (nešto poput tada popularne »Četvorice u džipu«, situirane u podijeljeni Berlin). Žirino zanimanje za pjesništvo uglavnom se poklapalo upravo s Dodinim primjerom (alegorizma, simbolizma, jezične pročišćenosti), mnogo manje smisla i interesa pokazivao je za intelektualistička prenemaganja ili za nadrealističku kombinatoriku (meni je priznao jedino ciklus »Mala vrata«).

Zanimanje za kazalište Žiru je također dovelo najprije u amaterske vode, u Studentsko eksperimentalno kazalište. Široka literarna kultura omogućila mu je da starta iz sasvim različitih, gotovo suprotstavljenih, pozicija. Osjećanje kako kazalište ne može i ne smije realizmom, mimetizmom konkurirati filmu, nego treba tražiti vlastiti put i drugačiju mjeru autentičnosti, u to ga je vrijeme poprilično inficiralo brechtovskom teorijom i poetikom. Na tragu traženja V-efekta i meditativne distance odlučio se prikazati japanske NO drame (kad već ne »Dobru dušu iz Sečuana«). S druge strane, svijest o nedovoljnoj iskorištenosti domaćega repertoara, o pravim nutarnjim rezervama hrvatske dramske tradicije, potakla ga je da se — među prvima, na razini moderne »praizvedbe« — okrene Nalješkovićevim komedijama. U nepretencioznim amaterskim izvedbama, ali s diskretnošću dikcije i delikatnošću scenskoga okvira, Žirini teatarski prvi mačići nipošto nisu bili za bacanje, a dočekali su i izvođenje na tada još izrazito relevantnim festivalima mladoga kazališta.

Prateći povremeno probe tih predstava u nastajanju i razgovarajući s tada mladim redateljem o njegovim intencijama, odvažio sam se napisati kratke

prikaze i objaviti ih u »Studentskom listu«. Nisu to bili hvalospjevi, nego pokušaji razumijevanja i ekspliciranja osnovnih motivacija, ali činilo mi se da redateljev stav i kolektivni napor zaslužuju pažnju. Nisam postao kazališni kritik, jer sam potom ispisao tek još pokoju kazališnu opservaciju, a nisam se ni posvetio kazalištu, premda me — uz Žirine poticaje — prema teatru vodilo još nekoliko mogućih napasti. Kako bilo, iz te rane faze nužno je zabilježiti suradnju sa Žirom, tada već studentom Akademije dramskih umjetnosti, na pripremanju i postavljanju Queneauovih »Stilskih vježbi«.

Sreću sudjelovanja u tom više nego uspjelom pothvatu dugujem i činjenici da mi je francuski izvornik već otprije bio poznat (i verzija Kiševa prijevoda, koju sam bio dobio od prijatelja Vide i Radovana Ivančevića, za služenja vojnog roka u Vranju). Zapravo, prvu ideju predstave treba pripisati Jagodi Antunac-Katić i Ivici Katiću, upravo stasalom glumačkom paru, koji se u želji rada i afirmacije obratio tada mladom kolegi s kazališnoga studija, da im nađe prikladan tekst za dijaloško nadmetanje. Žiro se odlučio za »Stilske vježbe«, nalazeći u njima plodnu napetost suprotnosti i živu razmjenu jarko diferenciranih monologa. Razgovarajući sa mnom o tomu ustanovio je da me stvar posebno zanima, da su moje morfološke opcije izrazito pluralne, eklektične, polivalentne pa mi je ponudio da zajedno spravimo (novi) prijevod, odnosno načinimo adaptaciju. Sjedeći u nekoliko navrata u njegovu roditeljskom stanu u Gundulićevoj ulici, improvizirajući i poigravajući se, začas smo sročiti tridesetak ili četrdesetak najkarakterističnijih »numera«. Prijevod je doista nastao za istim stolom i u jednom dahu, s time da je Žiro češće bio brži i dosjetljiviji u kolokvijalnim, karakternim i karikaturnim pasusima, a meni su više ležale zatvorene forme i mjesta ironičnog mudrovanja ili »mandarinskoga«, specijalističkog jezika. Adaptacija je ekskluzivno Žirina, a do definitivnog rješenja — komponiranja ulomaka, kontrastiranja ili pretapanja sekvenci došlo se tek u radu s glumcima, na čitaćim probama.

Kuriozitet je da se ponuđena varijanta prijevoda-adaptacije nije svidjela idealnim naručiteljima, paru Katić, pa se Žiro nužno osokolio i ponudio izvođenje više nego afirmiranom glumačkom duetu, Peri Kvrgiću i Mii Oremović. Njihovo prihvaćanje, i Žirin minuciozni rad s glumcima, rezultirali su eksplozijom oduševljenja na praizvedbi, entuzijastičkim kritikama i dugim tragom, što je, eto, već nadživio i samoga glavnog autora i nemimolaznog aktera predstave. Naravno, zasluga za dugi život predstave pripada još posebno Leli Margitić, koja je suvereno zamijenila Miu Oremović. Ne mogu propustiti i spomen na Žirinu sljedeću predstavu »Mahnitiranje u dvoje« Eugenea Ionescoa, gdje je suradnja Vjere Žagar-Nardelli i Miodraga Krivokapića stvarala sličan intenzitet polemičkog binarnog dopunjavanja, kreativnog antagonizma, polariziranog dueta. A meni je suradnja na »Stilskim vježbama« omogućila i prvo upoznavanje s Danilom Kišom, koji je došao u Zagreb također da ustanovi je li izvođena njegova verzija.



Po Žirinoj narudžbi, u suradnji s tadašnjom suprugom Florom, preveo sam potom više nego zanimljiv komad »Arden od Fevershama«, anonimnoga engleskog dramatičara iz šekspirijanske epohe, što je rezultiralo također vrlo uspjelom predstavom. Iz tog *Ardena*, međutim, grana se jedna druga predstava ništa manje značajna odjeka. Naime, Žiri je palo na pamet predložiti Ivanu Kušanu da na strukturalni kostur, na mrežu zacrtanih scenskih odnosa i relacija likova iz te engleske tragedije (tragikomedije?) nanese karakteristične situacije iz života i smrti slavnoga slavnskoga razbojnika. Tako je nastala »Čaruga«, predstava koja je s golemim uspjehom obigrala mnoge pozornice.

Lagao bih kad bih kazao da sam sustavno pratio sve Žirine kazališne realizacije i modifikacije. Činjenica da se odlučno afirmirao svojim profesionalnim prvijencem omogućila mu je da se pokaže na raznim stranama i na različitim pozornicama. Dobio je priliku da se ogleda i na reprezentativnoj sceni Hrvatskoga narodnog kazališta, a tu je zgodu iskoristio da odade počast dragom Brechtu i njegovu možda najuspjelijem dramskom djelu »Majka Courage«, odnosno da se okuša i u postavljanju nemimoilaznoga Shakespearea, a znatiželja ga je odvukla prema rijetko iskušavanom uzorku »Timona Atenjanina« (što će, a to je druga priča, rezultirati i filmom »Timon«). Vernakularni izraz, odgovarajući lokalni govor univerzalnih protega, stimulirao ga je da se s naročitom prilježnošću odade gonetanju davnih baštinskih slojeva, te da s adekvatnim vrhunskim rezultatima postavi epohalnu »Kafetariju« (Goldonijev tekst u kongenijalnoj Čalinoj adaptaciji) i ništa manje vrijednu i jednako nadahnuto izvedenu »Katu Kapuralicu«. Nažalost, na valu tih uspjelih ponašivanja i našijenačkih ostvarenja, dobio je Žiro i ponudu da postavi »Dunda Maroja« na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali prekratko vrijeme za pripreme, nedovoljno adekvatna podjela, pa čak i ne sasvim prikladna — odveć posebna, samosvojna — modernistička intervencija Antuna Šoljana u Držićevu fakturu doveli su do nepotpuna rezultata, do izvedbe koja se nije potvrdila u jedinjoj sezoni izvođenja, a nije joj bilo dano da se doradi i zaokruži.

Posebno poglavlje zaslužuje Radićev odnos prema Šoljanu. Ne samo što je Žiro od početka zavolio toga pisca (sjećam se kad su izašle »Izdajice« da mi je odmah govorio kako je to djelo povijesnih dometa i bremenitosti), nego mu je od istoga bilo uzvrćeno iskrenom ljubavlju i poštovanjem. Sam Šoljan mi je tvrdio kako Žiro umije ispričati njegove sižeje da postanu zanimljiviji od izvornika, te kako je šteta da i sam ne piše literarne tekstove. S time sam se mogao i morao složiti, jer sam također bio svjedokom mnogih Žirinih narativnih ekshibicija, a imao sam na raspolaganju i njegov nepretenciozni, no izrazito dinamično ispisati uzorak potencijalne literature. Naime, sa svojega prvog američkog izleta javio mi se odužim pismom putopisnih dojmova i iskričavih asocijacija, sa svježinom i neposrednošću temperamentnoga sudionika. Ne mogu prežaliti da sam u svojim selidbama ostao bez tih šest-sedam listova ispisanih tintom na plavičastom papiru! Taj gubitak će ipak kompenzirati svi-



jest da se Žirin literarni nerv konačno konkretizirao u gustom tkivu samostalno ispisanih scenarija i posebno njihovih autentično »skinutih« dijaloga.

Vraćajući se odnosu Radić — Šoljan mogu još posvjedočiti veselje i zanimljivost njihovih susreta kojima sam bio prisutan. Sretan sam sa svoje strane što sam dočekaio praiizvedbu »Romance o ljubavi«, meni najdražega Šoljanova dramskog teksta, u magistralnoj Žirinoj režiji (s kongenijalnim startom Mire Furlan u glavnoj ulozi), a nešto manje sretan što sam prisustvovao praiizvedbi Šoljanove odveć plakatske i jednodimenzionalne storije »Bard«, o revolucionarnom pjesniku u službi diktatorskoga režima u nekakvoj karipskoj Costa Mali (daleko od efikasnosti parodije njegova »Dioklecijana«). Žirinoj fascinaciji Šoljanom treba pripisati i njegovo scenarističko i redateljsko obraćanje romanu »Luka«.

Na marginama Radićeve teatrografije stoje i dva neuspjela, nerealizirana pokušaja naše suradnje. Na Žirin nagovor rado sam napisao songove za predviđenu izvedbu dramatizacije »Šegrta Hlapića«, ali je nasljednica autorskih prava, kći Ivane Brlić-Mažuranić, spriječila predstavu. Još radije sam ispisao songove za predstavu »Gospon Horvat i palikuće«, svojevrsnu lokalizaciju njemačkoga teksta, ambijentiranu u kontekst nacionalnog, domovinskog žara i požara, ali najavljena je izvedba, koncem 1971, odlukom kazališnoga savjeta pred premijeru povučena sa scene iz »razumljivih razloga« moguće provokacije. Još sam jednom nešto pisao za teatar, opet na Žirinu molbu. Kad je postao nastavnikom na Akademiji dramskih umjetnosti i postavljao Wildeov komad »Važno je zvati se Ernest«, smatrao je neophodnim dodati neki mali ironično eksplikativni prolog, pa sam se i toga zadatka prijateljski srdačno prihvatio. A Žiro mi je, u funkciji dekana te ustanove na kojoj je dugo djelovao, dao i novi, obuhvatniji zadatak: angažirao me da studentima Akademije, budućim kazalištarima i filmadžijama, predajem Uvod u povijest umjetnosti, da im barem donekle nastojim nadoknaditi nedostatno predznanje, popuniti rupe i praznine u općoj kulturi. Na toj sam funkciji ostao sve do nedavnih dana, valjda gotovo tri desetljeća.

Da nije bilo mojih iskustava sa Žirom, nipošto ne bih bio došao i do još nekoliko zanimljivih kazališnih izazova. Spremnost da se uhvatim u koštac s arhaičnim, patiniranim tekstom (pokazana na uzorcima iz »Stilskih vježbi«) dovela me i do Božidara Violaća, do njegove ponude da sudjelujem u adaptaciji Gazarovićeve crkvenog »Prikazanja života i smrti svetoga Ciprijana i svete Justine« za Dubrovačke ljetne igre. Radeći s Violaćem, iskušao sam još neke svoje ambicije i sklonosti, no ubrzo uvidio i vlastite granice autohtonoga scenskog izraza. Poziv pak Marina Carića da mu se pridružim prilikom pripremanja Gazarovićeve »Murata gusara« urodio je zatim još pretencioznijim, no meni primjerenijim, angažmanom na preradbu Marulićeve »Judite« za pozornicu (a taj je tekst dočekaio i svoje operno ruho). A povodom Marulića ne trebam preskočiti ni da sam pokušao spraviti scenski kolaž i od njegove »Davidijade«.

Najintenzivnije doba Žirina i mogega druženja, susretanja, pričanja i nalaženja koincidiralo je s razdobljem našega zrenja i ulaska u bračne i roditeljske obaveze. Kad sam već spomenuo bivšu suprugu Floru (s kojom imam još i zajednički prijevod Marlowljeva »Doktora Faustusa«) ne želim mimoići i Žirin tadašnji obiteljski status, posebno njegovu brigu i zaokupljenost izgradnjom vlastitoga stana skupa sa suprugom arhitekticom Anelom, a red je ne preskočiti i malu Niku, prema kojoj je bio nježan otac. Ako smo bili druželjubivi i u parnim kombinacijama, ništa manje smo morali ostati solidarni u potonjim nevoljama i traumama bračnih rastajanja. Vjernost prijateljstvu trebala je premostiti tegobe novonastalih životnih podjela.

Govorim li o Žirinom stvaralačkom nemiru, možda malo pretjerujem, no činjenica je da se nije uvijek uspijevao skrasiti na jednom mjestu, da bi mu često podmetali klipove i onemogućavali radni kontinuitet, da bi njegove uspjehe zavidnici ubrzo pretvorili u razloge odbijanja ili udaljavanja od mogućnosti realizacije. Pozicija trajnje neizvjesnosti pak stimulirala je njegove obrambene reflekse, nagonila ga da traži drugdje gdje ga moćnici ne mogu dohvatiti i priječiti, upravo silila da se snalazi nepovoljnim uvjetima usprkos.

Jednu novu šansu pronašao je radom na televiziji, ponudom reducirane, sintezne, komprimirane serije klasičnih dramskih tekstova prilagođenih mogućnostima maloga ekrana. Mnogi i danas pamte Radićeve televizijske verzije, recimo, Euripida, Molièrea, Ibsena. Te su adaptacije bile zasnovane na prevlasti gro-planova, dakle na istančanoj ekspresivnosti glumčeva lica, na doživljaju i empatiji interpretirana lika. Kako je u nizu tih adaptacija dominirala ženska komponenta, za uspjeh tih izvedbi bila je posebno zaslužna participacija Maje Freundlich, nove Žirine životne družice, glumice izrazitoga dramskog talenta i jakoga intelektualnog podteksta. Velika je šteta što se ona uglavnom povukla sa scene i ekrana, a meni ostaje posebno u pamćenju njezina izvedba dubrovačkih antiknih motiva u otvorenom prostoru Sorkočevićeva ljetnikovca na Lapadu.

Daleko najpoznatiji — a povijesno već vrednovani — dio opusa predstavlja neobična parabola niza filmskih realizacija Tomislava Radića. Malo je kazati kako je on u filmsku produkciju ušao na mala vrata, zapravo na »uska vrata«, jedva odškrinuta neželjenim pridošlicama, nadobudnim početnicima. Žiro je započeo s margine, pritajio se kao dokumentarist, svoju neobično široku kulturu stavio je kao mamac da bi mogao snimati edukativno-propagandne filmove o našoj umjetnosti, o našim spomenicima, o našoj tradiciji. Posuđenu, na revers uzetu kameru za primijenjene zadatke znao bi povremeno iskoristiti za svoje stvaralačke interese. Susret s glumicom Božidarkom Frajt, svijest o njezinoj neobičnoj putanji, doživljaj njezine radne uskraćenosti i odgovarajuće egzistencijalne izloženosti potaknuo je Radića da zamisli improvizirani scenarij o jednoj autentičnoj sudbini, da stvori ideju prezentacije jednoga bića s kojim se možem poistovjetiti, osobe koja nas se mora ticati.

Poslije Hladnikova »Plesa na kiši« — koji je možda i prerano zakukurijeknuo — sa Žirinim prvim filmom dočekali smo domaći film vrlo suvremenoga ugodaja, prepoznatljiva ambijenta i situacija, suzdržane, gotovo potkožne egzistencijalističke intonacije. Kad nas je Žiro pozvao na intimnu projekciju, ostali smo zadivljeni bogatstvom polariziranih tokova, spretnošću montaže raznorodnih dijelova, oduševljeni još slučajnošću sačuvane izvorne vrpce iz glumičina djetinjstva, što poetički korespondira s temeljnim prosedeom faktografije i dokumentarizma. Ali i glumljeni dijelovi imali su »pokriće« autentičnosti: naturščici i profesionalci uhvatili su se u kolo da nas povedu/zavedu u svijet prepletenih razina i ukriženih značenja.

Ne smijem propustiti ni svjedočenje o mojem potencijalnom sudjelovanju u »Živoj istini«. Naime, Žiro mi je u prvi mah bio ponudio da pišem songove kojima bih sugerirao stanja protagonistice ili nostalgično–melankolično komentirao »žal za mladost«. Kazao sam da ću razmisliti i... oklijevao. Srećom, stiglo mi je u Split Žirino pismo kako je uspio nagovoriti Arsena Dedića da prihvati izazov. Da sam, kojom nesrećom, sročio bilo kakve svoje stihove, bio bih film lišio jedne od temeljnih vrijednosti, a Arsenov opus oštetio za nepostojanje antologijskih pjesama »Takvim sjajem može sjati« i »Mi rekli smo si *Zbogom govoreć Doviđenja*«. Među svoja dobra djela smijem, dakle, uvrstiti i ona neuspjela.

Spomenuta intimna projekcija bila je zapravo usko prijateljsko druženje, nakon kojega smo sjeli čestitajući redatelju i nabrajajući sekvence što su nam se najviše dopale ili su nas najviše dirale. Ali film tada još nije imao svojega naziva. Svi okupljeni oko stola nabacivali smo se asocijacijama, a bili su tu, koliko se sjećam, još Vesna Brabec, Mihajlo Arsovski i još ponetko. Svakako smo složno tvrdili da se mora insistirati na istinitosti, životnosti, njihovoj uskoj povezanosti, nakon čega je netko izustio: »Živa istina«, a tim je kolokvijalnim, gotovo slengovskim, izričajem zapečatio diskusiju, okrstio film, potom porinut u javnost da dočeka konfliktne reakcije, najprije, i izvanrednu recepciju, napokon.

Na kresti uspješnog vala Tomislav Radić je već sljedeće godine (1973) dobio novu šansu, odnosno neveliku financijsku pripomoć za realizaciju sljedećega filma. A njegova se invencija neizbježno prilagođavala prilikama i mogućnostima, jer je predviđeni sinopsis »Timona« uračunavao vrlo skroman budžet, podrazumijevajući da će se niz prizora događati u inače »pokrivenim« radnim uvjetima pripreme kazališnoga zadatka, to jest da će velik dio snimljene građe nastati u inače svakidašnjim okolnostima rada i putovanja glumaca.

Žiro me pozvao i na premijeru predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu i na zatvorenu, pretpremijernu projekciju filma. Dok je kazališnu izvedbu »Timona Atenjanina« kao redatelj nužno koncipirao kao kolektivni spektakl, u adekvatnom i efektnom scenskom okviru Čarlija Turine, filmski »Timon« je bio pretežno intimna igra glumačkih lica i nametnutih im maski, odnosno svojevrsna deziluzija i demistifikacija uloge. S druge je strane bilo na djelu



pretapanje fiktivnog i realnog doživljajnog registra, postupno gubljenje granica između glumljenog i stvarnog, onoga što tekst drame nameće i onoga što se izvođaču u svakidašnjici zbiva. Bila je to, dakako, pirandelovska situacija »teatra u teatru«, svojevrsne igre iskrivljenih zrcala, ali čak na drugu potenciju. (Uostalom, i Pirandello je ne samo razbio kazališne zidove nego i sâm prešao na rušenje filmskih iluzija: »Ciak, snima se!«).

I premise i realizacija filmskog »Timona« izrazito su mi bile bliske, nije mi bilo teško autoru postava i adaptacije prenijeti svoje zadovoljstvo i redateljskim i glumačkim rješenjima. Bio je to izrazito modernistički film, zasnovan na čistoći i sažetosti prizora, a pun neke nutarnje napetosti i tjeskobe iza naizgledne ležernosti. Posebno mi se svidio samoironični i distancirani Boris Buzančić, kojega je Žiro, jednom drugom zgodom, uspio nagovoriti da izgovori tekst u mojoj (pseudoautobiografskoj) radio-drami »Dundo Marojević ili otac u Rimu«, koju je, naravno, Žiro također režirao. Zadovoljstvo prijateljskoga kruga i birane publike s uspjelim filmom »Timon« nije imalo utjecaja na mjerodavne i na fondove, pa Tomislav Radić dugo neće imati priliku da se posveti filmu. Nametnutu stanku on nije pustio da mu prođe utaman, pronašao je utjehu i mogućnost rada u spominjanim televizijskim ostvarenjima, kontinuiranim kazališnim preokupacijama, uračunavajući sve intenzivniju pedagošku djelatnost. Izgledalo je čak kako je Tomislav Radić na filmu rekao svoje i kako će se dalje baviti isključivo inim medijima.

165

Međutim, u već novom i drugačijem državnom kontekstu, 1992. godine Žiro dobiva priliku organizirati novo snimanje. Opredjeljuje se za omiljenog mu Šoljana, za adaptaciju romana »Luka«. Iskreno govoreći, od četiri Šoljanova romana taj mi je najmanje drag, opterećen doslovnom simboličnošću i aluzivnošću (nešto poput Kušanova »Tornja«, premda bez jake humorno-parodične podloge). Činilo mi se da je Žiro čak umanjio alegorijsko-didaktičnu komponentu, spustio radnju u prihvatljiviji psihološki sloj, pa sam mu opet mogao odati priznanje za rad s glumcima i dobru ambijentaciju. Pri drugom gledanju, nekoliko godina potom, u Rovinju, već na vremenskom odmaku, film mi je izgledao sasvim »datiran«.

Kako je Tomislav Radić »isplivao na površinu« prilikom stvaranja hrvatske države, mnogi su mu zamjerali dobro snalaženje ili prilagodljivost, neki su ga osuđivali zbog preuzimanja većih ovlasti. U svakom slučaju, opće kritičko raspoloženje postalo mu je izrazito nesklono. Poznavajući ga, uvjeren sam da ništa nije činio iz koristoljublja, nego iz čistoga uvjerenja, a ne kanim suditi jesu li mu sve odluke bile ispravne ili najbolje moguće. Svakako znadem da je iz pozicije relativne moći mnogima nastojao pomoći, mnogima svakako i pomogao (time, i nehoteć, drugima odmogao — jer raspodjela iz istoga lonca ne može svima udovoljiti).

Intenzitet naših susreta s vremenom se smanjio: iz objektivnih razloga Žirine veće angažiranosti i iz subjektivnih razloga nejednake zagrijanosti za imperativ »moralne obnove«. Ne bih stupnjevao razinu rodoljublja ili hrvatstva,



ali svakako mi je više stalo do autonomije stvaralaštva i slobode od bilo kakvog diktata. No u dobre namjere Žirine nisam nikad posumnjao, premda smo se u jednom razgovoru izrazito polarizirali kada sam ja tvrdio da i loš čovjek može biti autentičan umjetnik, a njemu se činilo da je moralni princip uvijek superioran estetskomu. Znadem, međutim, da se ni toga načela nije kruto držao, nego da sam svojim naglašenim relativizmom upravo iznudio njegovu tako kategoričnu formulaciju.

Srećom, Žiro me i nadalje redovito pozivao na pretprojekcije svojih filmova, pa sam tako odgledao i »Anđele moj dragi«. Moj dojam nije bio nepovoljan, kako je kritika potom unisono proglasila, već više pomalo rezerviran, s obzirom na naivnost sižea i »nevinost« koja iritira suvremeni nam cinizam. Ali riječ je o vrlo intimnoj drami i sasvim komornim dimenzijama, što pružaju mogućnosti za jake glumačke iskorake (od čega pak cjelina trpi zbog neravnoteže). Neke od mana ovog filma, mislim, postat će prednosti u »Tri priče o nespavanju«.

Kod sljedećega zajedničkog gledanja, a bio je to »Holding«, mogao sam zdušno pozdraviti Žirino vraćanje suvremenom građanskom okruženju, ambijentima koje najbolje poznaje, te posebno pohvaliti odustajanje od patetike i dramatike u korist podsmješljivosti i satiričnosti. Žirin duh i duhovitost uspijevali su se suvereno nositi sa zapetljanim i paradoksalnim aspektima naše tranzicije. Vidjelo se da je to put što će ga dovesti do još superiornijih ostvarenja, do vrhunskih dometa novije hrvatske kinematografije. Sva tri posljednja filma Tomislava Radića s razlogom su dočekanana kao svojevrsna remek-djela. Za većinu kritike ona se sretno ulančavaju u kontinuitet s početnim mu filmovima (odavno hvaljenima »Živom istinom« i »Timonom«), a meni se čini — bez stručne podloge i ovjere — da bacaju svjetlo i na zanemareni mu dio opusa.

Nema dvojbe da je Tomislav Radić pratio i noviju europsku produkciju, da je upoznao i tendencije zadnjih desetljeća, ali čitav je njegov opust nastao u prihvaćanju ograničenja medija, u strogosti prostornih i vremenskih kategorija (sve se događa ili u istom prostoru ili u istom danu, gotovo kontinuirano iz sekvence u sekvencu), u relativiziranju točke gledišta, u »prizemljenju« inače apstraktnih ili simboličkih slojeva, u stimuliranju maksimalne glumačke neposrednosti i otvorenosti, u posebno znalačkom »doziranju« i skladnoj razmjerni buke i tišine, gužve i praznine.

Nemam kritičarskih obaveza komentirati vršni triptih Tomislava Radića, krunu Žirina opusa, pa smijem mirno samo ustvrditi kako mi se sviđaju sva tri filma, u vremenskom redosljedu, koji je za mene i vrijednosni. Dakle, preferiram ostvarenje »Što je Iva snimila 21. listopada 2003?«, zatim posebno cijenim »Tri priče o nespavanju« i na kraj svrstavam »Kotlovinu«, što ne znači da je smatram padom u odnosu na prethodne, nego samo da mi je žanrovski manje privlačna od sažetijih i komornijih prethodnika. Svaki sam taj film sa zadovoljstvom odgledao i s ne manjim zadovoljstvom mogao se telefonski obratiti Žiri da ga s punim uvjerenjem pohvalim.

Ove nedovoljno sabrane i raspršene retke ispisujem pak da mu zahvalim za sve što je učinio za hrvatsku kulturu i stvaralaštvo a, posebno, za drago druženje i učestalo poticanje, za što mu doživotno dugujem. Posljednji put sam ga susreo na jednoj od jubilejnih prigoda »Stilskih vježbi« (kazao bih »naših«, ukoliko se to ne bi shvatilo kao umanjenje glumačke participacije, koja je bitna, nezamjenjiva, dubinski Perina i Lelina). Na sljedećoj takvoj prigodi Žiro već nije mogao više sudjelovati, pa sam mu se javio i zatekao ga u stanju da sam mu glas jedva mogao pratiti. Malo nakon toga došla je vijest o njegovoj smrti.

Ako je i prije smrti dočekaao nemalu satisfakciju uvažavanja dostignutih rezultata, posmrtno govorenje o njemu pretvorilo se u opravdano prepoznavanje nezacjeljiva gubitka. Mnogi su glumci i redatelji, njegovi učenici i suradnici posvjedočili koliko im je Žiro značio, a nekrolog iz pera Ognjena Sviličića primjer je sasvim nesvakidašnje odanosti i zahvalnosti. Moja zahvalnost Žiri očitovat će se u tome što ću ga pamtiti kao dragocjenog sugovornika i nadahnutog radnika, kao prijatelja s kojim je bilo lijepo i ne slagati se a znati da ima zajedništva i mimo mirne jednodušnosti.

Dora i Picasso, iz feminističke vizure

Slavenka Drakulić: *Dora i Minotaur; Moj život s Picassom*. Fraktura, Zaprešić, 2015.

Desetak godina nakon što se u romanu »Frida ili o boli« bavila slikaricom Fridom Khalo i njezinim ljubavnim odnosom s 21 godinom starijim, tada mnogo slavnijim slikarom (muralistom) Diegom Riverom, Slavenka Drakulić ponovo zadire u istovrsnu temu — ljubavni odnos fotografkinje (kasnije slikarice) Dore Maar, inače Fridine vršnjakinje, s 26 godina starijim te i dalje najslavnijim slikarom dvadesetog stoljeća Pablom Picassom. Iz perspektive autorice, štošta je slično u tim dvama odnosima, ali postoji presudna razlika — Frida nikad nije odustala od svoje umjetnosti, Dora jest, odnosno Frida, koja se na kratko pojavljuje i u novom romanu, bila je snažnija osoba od Dore. Slavenka Drakulić na razini takozvane narativne arhitektonike različito oblikuje dva romana: dok je u »Fridi ili o boli« pisala iz trećeg

lica i bez dokumentarističkih sugestija ili intervencija, »Doru i Minotaura«, kako je naslov novog ostvarenja (s podnaslovom »Moj život s Picassom«), pripovijeda iz prvog lica, iz očista Dore Maar, fabulirajući pritom u predgovoru da je riječ o bilježnici u koju je protagonistica, vjerojatno tokom 1958. i 1959. godine, upisivala nedatirane bilješke na hrvatskom, jeziku svog oca, te da je sadašnji vlasnik teke njezin sadržaj povjerio priređivačici potpisanoj inicijalima S. D. (očito upućuju na Slavenku Drakulić). Predgovor završava konstatacija da se taj, kako se opisuje, fragmentaran i vjerojatno nedovršen tekst sada donosi »uz lektorske ispravke i uredničke opaske«. Međutim, ono što slijedi nisu nikakve redigirane bilješke, nego koherentno štivo oblikovano kroz niz većih fragmenata koji ni na koji način ne remete kontinuiranost izlaganja. Diskrepancija između predgovorne najave i prezentiranog teksta toliko je zbunila neke kritičare da su javno priopćavali kako ne razumiju odnos (navodno) pronađene bilježnice i objavljenog teksta, ne shvaćajući sasvim jasnu stvar — Slavenka Drakulić posegnula je za dokumentarističkom mistifikacijom, ali na vrlo neumješan način, s obzirom na to da je ono što slijedi nakon predgovora očito posve fikcionalan tekst, uostalom

i sama je u intervjuiima naglašavala da njezin roman nije biografija, nego čista fikcija. Autorska je, ali i urednička slabost (urednik Seid Serdarević) što se od pseudodokumentarizma tokom razvoja teksta s lakoćom odustalo (u početnim dijelovima nailazimo na pokoju »uredničku opasku« koja objašnjava stanje navodnog originalnog rukopisa, no takve se intervencije ubrzo napuštaju), a da se pritom nisu izbrisali preostali tragovi takovrsne igre s odnosom fikcije i zbilje. U te tragove spada i otvaranje romana nakon predgovora, u kojem Dora Maar izvještava kako je pronašla staru bilježnicu u koju je prije više od deset godina zapisala bilješku iz 1945., nakon psihoanalitičke sesije kod Jacquesa Lacana (to što naziva bilješkom, a što je zapravo beletristički tekst pisan u formi fiktivnog dnevnika, tiskano je kurzivom), a ekvivalent takvom početku, *de facto* prologu, bit *é de facto* epilog u formi *post scriptuma* kojim rukopis završava; dotično dokumentarističko uokvirivanje, međutim, tek je dio spomenutih izoliranih radnji koje smjeraju dokumentarističkoj impresiji, ali im nedostaje brojnosti i kontinuiteta da bi je postigli, te im je stoga učinak kontraproduktivan i sugerira autorski nemar.

Drugi veliki problem s romanom »Dora i Minotaur« naslijeđen je iz romana »Frida ili o boli«. Riječ je o pozitivističkim banalnostima i feminističkom ideologiziranju, koje je ovdje i iritantnije jer je izravno, s takozvanom naknadnom pameću, ubačeno u usta protagonistice. Tako se Dora pita nisu li njezine »zastrašujuće fotografije« zapravo bile simptom boli, odnosno Slavenka Drakulić i kod Dore Maar, kao i kod Fride Khalo, motivaciju za umjetničko stvaranje pronalazi u svjesnom ili nesvjesnom iskazivanju boli, što je naravno jedan od najraširenijih stereotipa o porivima za umjetničko izražavanje, stereotip tipičan za romantično-nainavno ili mediokritetsko doživljavanje i tumačenje umjetnosti. Na istom je tragu i Dorin zaključak da se »od svijeta, pa i

svojih prijatelja, morala braniti svojim fotografijama, staklom leće — inače bih postala (...) žena-žrtva« (što joj se na kraju i dogodilo kad je zbog Picassa odustala od fotografiranja). Ovdje je pozitivizmu pridružen feminizam, koji kulminaciju doseže u Dorinu elaboriranju razlikovanja muškog i ženskog pogleda na primjeru Courbetove slike »Porijeklo svijeta« i njezine usporedbe s Piccasovim djelom »Dora i Minotaur«, a onda i mimo slikarstva, općim zaključkom o određenom, seksualizirajućem muškom pogledu koji uvijek prati svaku ženu nužno je zarobljavajući u njezinom tijelu sve do starosti, a »tek kad ostari, žena postaje nevidljiva zato što više nije žena«, to jest, želi se reći, zato što više nije seksualno privlačna. Ovakve su generalizacije same po sebi iskaz inferiornog ideologiziranja, nažalost, čestog u feminističkoj teoriji, ali djeluju i ponešto anakrono jer Dora, koja nije bila teoretičarka odnosno filozofkinja, a i ne sugerira se u romanu da je bila izrazito sklona teoriji odnosno filozofiji iako je bila upoznata s nekim postavkama Junga i Lacana, suvereno raspravlja o muškom i ženskom pogledu barem šesnaest godina prije nego što je ta problematika teorijski čvrsto uobličena u takozvanom drugom valu feminizma. Anakrone su te generalizacije i gledajući iz druge perspektive: po tome što su u međuvremenu i u samoj feminističkoj teoriji izložene snažnoj kritici. Da stvar bude gora, konkretna argumentacija koju spisateljica stavlja u usta svojoj protagonistici krajnje je upitna. Dora tvrdi da je, za razliku od muškarca, »žena lišena pogleda na svoje spolovilo«. Priznaje doduše da može gledati neku drugu ženu, ali ističe da to nije isto — ta druga žena nije joj zanimljiva jer je tek kopija nje, a obje su navikle da ih gledaju (dakako, onim seksualiziranim muškim pogledom). Drugim riječima, ako se slijedi ova logika, žene kao prvo ne mogu doslovno gledati vlastito spolovilo (kao da Dora i autorica njezina fiktivnog lika nikad nisu čule za ogledalo), kao drugo, to što, jednako kao

i muškarci, žensko spolovilo mogu gledati na slikarskim umjetničkim djelima uopće se ne uzima u obzir, valjda stoga što se tvrdi da ih tamo muško i žensko oko vidi različito, i naposljetku, ono ih, žensko spolovilo *en general*, ionako ne zanima jer nisu seksualno zainteresirane za nj niti ih ono plaši kao muškarce, odnosno, na konkretnom primjeru Courbertove slike, njih ne šokira ono što navodno šokira muškarce — spoznaja da je (seksualni) ulaz ujedno i izlaz, odnosno ono što ih je rodilo i što im ostaje skriveno. Sukladno istoj logici, muškarci ne samo da žude za ženskim spolovilom i istovremeno ga se boje te ih ono šokira kao mjesto »ulaza« i »izlaza«, nego se valjda podrazumijeva da oni i vlastito spolovilo, s obzirom da ga doslovno mogu vidjeti za razliku od žena koje to, kako rekospo, navodno ne mogu, vide seksualiziranim pogledom. Konzekvenca je da su muškarci bitno seksualna bića u svakom pogledu a žene nisu, ili u najmanju ruku da je njihova seksualnost esencijalno različita. Nadovezuje se to na ranija mjesta u romanu gdje se ženska šireerotska i užeseksualna emancipiranost unutar nadrealističkog pokreta i inih avangardističkih strujanja pokroviteljski svodi na imitiranje muških uzora i puko samozavaravajuće pomodarstvo, čime Slavenka Drakulić po tko zna koji put demonstrira vrlo konzervativno shvaćanje feminizma (iako na drugim mjestima Doru opskrbljuje željom za iskustvom takozvane lake žene koja udovoljava muškim seksualnim zahtjevima). Na sreću, autorica ovaj put barem ne zastupa, kao u »Fridi ili o boli«, tezu da su žene esencijalno apolitične te da je njihova navodna politička angažiranost zapravo način da se približe i udovolje željenom/voljenom muškarcu, nego upravo suprotno — Picassa slika kao suštinski apolitičnog, zainteresiranog isključivo za vlastitu umjetnost kojoj sve žrtvuje, dok Dora postaje iskrena politička aktivistica čiji je utjecaj na nastanak »Guernice«, slavnog Picassova angažiranog djela, presudan. Također, bez obzira na stereotipne

generalizacije u pogledu žena i muškaraca, Drakulić se trudi ne prikazati Picassa kao jednodimenzionalnog zlikovca, a Doru kao ultimativnu žrtvu, nudeći kroz protagonističin glas pogled na slikarskog genija koji je i sam, na neki način, žrtva vlastite opsesije umjetničkim stvaranjem, kao što ni Dora nije lišena odgovornosti za ono što ju je zadesilo u interakciji s njim. No usprkos tome, dominantan pogled na taj odnos onaj je u kojem je Picasso destruktivni predator koji svoj plijen isisava u seksualno-tjelesnom i umjetničkom smislu, a Dora je, naravno, taj plijen. Na sreću, Slavenka Drakulić u završnici nije podlegla logici *happy enda* te izbacila Doru od beznadne opsesije Picassom. Na samom kraju, kad u poznijim godinama saznaje za njegovu smrt, ostaje jasno da je on duboko i neizbrisivo prisutan u njoj, čak i sad kad je umorna i ravnodušna starica, kako za samu sebe kaže. Šteta što posljednja rečenica romana nije ona cinično-ironična o Picassu koji svoju 46 godina mlađu ženu zove mama, nego je kao završni nadodan kičasti fragmentić o golubici koja je proletjela pokraj Dorina prozora i koju ona »na trenutak« zamišlja kao Picassov pozdrav. Da je roman drugačije postavio Dorin karakter, da je mišljen kao dekonstrukcija moguće Dorine patetične osobnosti, takav bi kraj bio na mjestu, ali kako nije, onda se doima sasvim suvišnim.

Među primjedbama koje se mogu uputiti zadnjem romanu Slavenke Drakulić svakako je i zanemarivanje sjenčanja prijelaza od Dorina prvotnog doživljaja Picassa kao starca smiješno taštog na svoj izgled do toga da joj se fascinacija njime kao umjetnikom prelila i na fascinaciju njime kao muškarcem (taj se prijelaz tek mehanički konstatira), potom didaktično upozoravanje da umjetničko djelo može imati više legitimnih interpretacija, pa promašeno tumačenje nadrealizma kao slutnje nacifašizma, staljinizma i svih dramatičnih zbivanja što će dovesti do izbijanja Drugog svjetskog rata, kao i unošenje današnje političke korektnosti u

sti« filozofiranja, koje svojim konstrukcima (knjiškom mudrošću) može odvesti od životnih temelja. U tome je paradoks mudrosti koja zna, a ne živi. Tihi poziv filozofa Hrvoje Jurić pokušava otkriti i potvrditi u pjesništvu. »*Poezija se u svojoj povijesti ponekad kao od sebe same pridruživala zvanju mišljenja. Ne prestajući biti poezijom, znala bi pronaći umjetnost kako da postane onom koja misli.*« (J. Beaufret, Razgovor pod kestenom)

U zbirci poetskih zapisa »Uglavnom pridjevi«, Hrvoje Jurić ponekad, gotovo, analitičkom preciznošću iskušava mogućnosti života u pridjevima; u okusima, mirisima, bojama, u trenucima i trajanju, u mjestima i ljudima, u punini imenica i glagola, u susretima s drugima i samim sobom, s ružnoćom i ljepotom svijeta; u neočekivanim obratima, u vjeri da je moguće živjeti i u potrošenom svijetu nadograđenom mislima i snovima. Sposobnošću imaginacije drži prisutnim i ono odsutno, oblikuje pridjeve po mjeri vlastitosti, kako bi otkrio ljepotu u svim stvarima. Svojim nastojanjem podsjeća na pjesnika Henryja Davida Thoreaua: »*U šumu sam otišao jer sam želio živjeti sporo i promišljeno, suočavati se samo s onim što je u životu bitno i jer sam želio vidjeti mogu li iz toga naučiti nešto kako ne bih, kad mi dođe vrijeme za umrijeti, otkrio da nikada nisam ni živio.*«

U prvoj pjesmi ove zbirke naslovljenoj »Život« Hrvoje Jurić život vidi u zajedništvu i miru s bićima prirode, poput Thoreaua, u samotnosti i jednostavnosti, u prelijevanju i stapanju priroda, u »spontanoj transspustancijalizaciji« u kojoj sve ima oblik i mjesto u odnosu spram sebe i drugih bića, »do one obale gdje se talože slike i spoznaje, da bi se prašutjelo šumski.« Svojevrsno prepuštanje i predanost životu, u kojem i kroz šutnju »pjesma pjeva mene«, objedinjuje deset ciklusa pjesama (pjesničkih zapisa) nastalih u duljem vremenskom periodu, bez obzira na sadržajne i tematske razlike, na stapanje s urbanim ili prirodnim životnim uvjetima. Egzistencijalni oblici, osamljenošću i tra-

gičnošću podsjećaju na Herzogove i Fassbinderove filmove, ili na Borgesove obrate začudnosti, ali često slijede neposrednost djetinjstva, sjećanje »kao tanki ožiljak od ružina trna, s kapljicom krvi koja oklijeva pred usnom« i čuvaju vrijeme kao »višak povijesti«, »gustim zavjesama zastrtu mudrost starih bosanskih žena.« Ta naslijeđena mudrost života »velika je mudrost koja nas čeka« da je otkrijemo »iza onog ugla, čiji rub je profil moga lica.«, izvan grada i svijeta »zaraženog proturječjima i rastočenog ljepotom«, u užitku, ali i s onu stranu užitka, pročitanih knjiga u jednostavnim stvarima i odgovorima — »budi strpljiva i ne boj se jednostavnih odgovora«. Ta mudrost korespondira među svjetovima, »vjerujem da je bog tu kako bi nam pomogao da se snađemo na zemlji«, omogućuje bratstvo i sestrinstvo i »i čovječstvo braće i sestara«, zajedništvo sviju bića »a zašto ne bismo koju i s pticama procvrkutali, ili se sabrali u šutnji s ribama?«

Socijalne komponente poezije Hrvoja Jurića, iskazane i u pjesmi »Možda sam i ja romantični anarhist«, u središte stavljaju čovjeka (pojedince), odnose među ljudima »prijateljstvo dovoljno za početak«, naučenu gramatiku prijateljstva, »pa mogu uzviknuti mi a da ja ne umuknem«, »stati na stranu i ostati u središtu zbivanja«. U određenju sebe (čovjeka) kao »romantičnog anarhista« duboko je poznavanje ljudske neukorijenjenosti, ali i neprestano započinjanje u svim mogućim relacijama među bićima, i ne samo ljudskim, pa iako je »život samo jedan baš zato ga vrijedi žrtvovati; danas sanjam da bih sutra bio budan«.

Kao pjesnik i kao čovjek, filozof Hrvoje Jurić ne odustaje od vizija, već ih neprestano obnavlja u divljenju čudu života. Slobodan da bude u otklonu od okamenjenosti i automatizama, unaprijed određenih nesreća, mudrosti koja se ne živi, sterilnosti koja nije čistoća, »*pukom moći započinjanja koja potiče i nadahnjuje sve ljudske djelatnosti i skriveni je izvor*

proizvodnje svih velikih i divnih stvari... Svaki je čin, viđen iz perspektive, ne počinitelja, već procesa u sklopu kojeg se pojavljuje i čiji automatizam zaustavlja, 'čudo' — to znači, nešto što se nije moglo očekivati.« (Hannah Arendt)

Složenost poezije Hrvoja Jurića teško je iščitati bez propusta. Gotovo nema stvari koju nije dotaknuo ili barem mislima okrznuo, »najmanjom pjesmom na svijetu« privilegijem pisanja ušao u »privilegij nevidljivih pojava« koje se ne mogu predvidjeti... već samo naslutiti »posvojenim pridjevima« u središtu života — dijete, »bujica sve snažnija u lijevku budućnosti«. U ovoj poeziji nema metafizičkih konstanti, i »smrt je nježna, neočekivana kao sreća«. Samo Bog može »ponekad zaspati bez misli«, kako bi se probudio iznenađen našim novim započinjanjem. Pridjevima nadahnutim njegovim atributima... »Uglavnom pridjevima«, jer u beskonačnom kompleksu onoga *biti* drugo se i ne može iskusiti.

MARIJA LAMOT

Postumna riječ Jelene Buinac

Jelena Buinac: *Ostavila sam ključ srca pod kamenom*. SKD Prosvjeta, Zagreb, 2014.

Jednom prilikom je Mile Stojić zapisao: »Prikupljajući građu za jedan putopis o rijeci Uni, naletio sam na fotografiju spaljene kuće, jednu od tisuću 'prekrasnih ruina' što krase svojom ljepotom i jezom vascijeli krajolik današnje Bosne i Hercegovine. Snimka je napravljen u mjestu Dvor na Uni, a nosi potpis 'Kuća Jelene Buinac'. Ja Jelenu Buinac nikad nisam upoznao, ali sam od rane mladosti čitao njene pjesme u jugoslavenskoj književnoj

periodici, pa sam, nad fotografijom spaljenog doma svoje 'sestre po nesanicu' gorko pomislio: takve su kuće nas pjesnika pustih zemalja. Jela je jedno vrijeme radila kao novinarka glasila Željezare Sisak, a mene za taj grad vežu lijepe uspomene, jer bijah laureatom tadašnje jugoslavenske književne nagrade, što ju je dodjeljivao taj socijalistički koncern. To je bila velika nagrada u toj velikoj zemlji — dobili su je i velikani poput Daviča, Krleže, Kiša, Konstantinovića, Kovača. Na čelu te metalurško-književne institucije dugo je godina stajao pjesnik Jure Kaštelan, partizan i urednik moderne hrvatske Biblije.

Da ne bi pjesnička ostavština Jelene Buinac ostala na »jezivoj ruini«, pobrinuli su se njezini prijatelji i, evo, u knjizi objavili njezinu posljednju pjesničku volju.

Stajalište da književnik, bez obzira na formu, žanr, oblik, izričaj, u biti cijeloga života piše jedno djelo, ponajbolje dokazuje pjesnikinja Jelena Buinac (1940–2003). To jedno djelo je velika životna pjesma. Ili, pjesma života, vlastitoga života u jedinstvu s drugima i kozmičkim tajnama naše ovostrane i onostrane egzistencije. Jelena Buinac se nalazi među malim brojem onih pjesnika našega jezika koji su jasno spoznali da je biti pjesnik poslanje. Da pjesnik doista ima misiju i biti pjesnik znači prvenstveno, da parafraziram Krležu, raditi na tome da se od vlastita života stvori pjesma. Zato Jelena Buinac nije pisala mnogo i često. Štoviše, u dugim periodima šutnje odpravala se napastima vremena i krhke ljudske prirode da sakupi i saplete pokidane konce i nastavi tkati svoj i naš život od stihova. Oni koji u ova gruba, ružna i neljudska vremena misle da je riječ o tlapnji, dakako, ništa ne razumiju. Ali na tlapnji, egzistencijalnoj mucu i duhovnoj patnji rastu ideali, formira se i pretače među ljude — neopazice i bez gromoglasne galame — moral, etika i, na-dasve, estetski odnos prema životu. Ove vrijednosti čuvaju ljude od svakovrskih zala, pa čak i onda kada kritična masa

zla — kao u današnje vrijeme — prijeti da uništi i samu suštinu života.

Unatoč svemu, unatoč tugama i sjetama koje je nosila u sebi, unatoč svim zlima i nepravdama koje su joj učinili drugi ljudi u ono mirnodopsko doba i u ono ratno doba poslije 1990. godine — Jelena Buinac je od svoga života uspjela napraviti pjesmu. Još kritički nedovoljno ocijenjena i nepravedno zaturena među pjesnicima druge polovice XX. st. u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Njezino pjesništvo čeka svoje vrijeme. Jer pjesništvo Jelene Buinac kao da nije od onoga i ovoga vremena. Od vremena kada je nastajalo, u drugoj polovici XX. st., kao ni od vremena početka XXI. st., kada se povuklo u tišinu knjiga i biblioteka. Doista, u uzavrelim pjesničkim vodama, nakon krugovaškoga *neka bude živost*, između tradicionalističkog i modernističkog usmjerenja, između mnogobrojnih struja i pravaca pjesnikovanja, među intelektualiziranim, formaliziranim, erotiziranim, estradiziranim pjesničkim praksama, njezini intimistički, lirski ljubavni ili refleksivni stihovi teško su se probijali do čitalačke pažnje.

Pisala je malo i rijetko, s velikim razdobljima zastanaka pred prazninom i stravom postojanja. Za života objavila je tri knjige pjesama: *Svečani od čekanja*, Studentski teatar poezije, Zagreb 1970, *Bijela priča*, August Cesarec, Zagreb 1974. i *Žudnja za tišinom*, Prosvjeta, Zagreb 1983. Zahvaljujući brizi rođaka i prijatelja sačuvana je rukopisna zbirka *Ostavila sam ključ srca pod kamenom*, koja je, evo, dočekala svoje objelodanjenje.

Zaokružena cjelina onoga što je pjesnikinja mogla izažeti iz svoje samotnosti, iz svoje nedovršenosti, iz neprepoznatljive perspektive ljudske sudbine prije posljednjega sklapanja ovozemaljskoga kruga. Iako ne krije svoje zavičajno podrijetlo, a to je Banija (bivša Banska krajina, koju jedni zovu Banija a drugi Banovina), zavičaj se u pjesmama Jelene Buinac nazire u sintezi izvjesnih specifičnih jezičnih, zemljopisnih i etnologijskih osobina Ba-

nije. Banija je pretežito ruralno područje, a zbog svoga brežuljkastog, šumovitog, potocima i rijekama ispresijecanog krajolika prilično osamljeno i samotno mjesto. Mjesto pogodno za rast legendi i mitova, ali i ljudi sklonih umjetničkoj ekspresiji, kad to prilike u razdobljima mira ili rata dopuštaju. Na pozadini takve popudbine Jelena Buinac je izgrađivala svoju poeziju, proširivši osobnu tjeskobu od banijskih do svjetskih obzora.

Osnovno tematsko područje kojim se pjesnikinja bavi u cjelokupnom svom pjesništvu je introspekcijsko, psihoanalitičko preispitivanje vlastita bivstvovanja, s rijetkim produžetkom na čovjeka uopće. Cilj ovakvoga napora ne vidi se, nije iskazan, kao što nije iskazana u potpunosti i otvoreno rezignacija i pesimizam prema mogućnostima, kako sagledavanja čovjekove biti, tako i mogućnost komunikacije među ljudima. S jedne strane, Jelena Buinac se iskreno trudi da svom pjesničkom iskazu dade što veću oštrinu i dubinu, ali s druge strane sama će naglasiti sumnju u zadovoljavajući rezultat ovakva nastojanja.

A upravo programatski zvuče stihovi, iz jedne ranije zbirke, kojima se pjesnikinja svrstala među rijetke koji su prozreli suštinu ljudske kobi, s tek slabim nagonjstajem izlaska iz ljudski nepovoljna stanja:

*Idemo svojim redom
u poznate i nepoznate mijene
u pretakanje neba
u zaraćene obale
u rasula srca
i male stvari gazimo
zbog novih talismana
visoko iznad navike i bola
sloboda nas mori
zamjerili smo se bogovima ni za što.*

Kao prateći motivi (*leitmotivi*) kroz pjesnički opus Jelene Buinac provlače se voda i more, rijeke i izvori, dubine voda, površine voda, protjecanje voda i mistika

vodenih bića. Iako, reklo bi se, sa zatvorenog kontinentalnog banijskog odsječka, skoro otoka, pjesnikinji je more (voda uopće) veza s tajnovitim, mističnim i (današnjem čovjeku) nedokučivim dimenzijama života.

Iz samoće, iz spoznaje da »nema nikoga a svi smo tu« (*Strune od vremena*), objavila se Jelena Buinac istina svijeta, kao bljesak i »orošena baklja«, zbog onoga koji je »zbog tuge zaboravio kako mu je ime« (*Ti more*), zbog onih »što su meni slični« (*Prostor za ropstvo*) da tek boreći se sa žudnjom i pomoću žudnje raste naše bratstvo, bratstvo ljudi po pjesničkoj suštini. Dakako, to je bratstvo, družba, oskudno brojem, ali je elita patnika i vjesnika istine. Najskladnija pjesma ovih sabranih pjesama, *Ti more* (uz Pupačićevo *More* jedna od najljepših pjesama posvećena moru u novijem hrvatskom pjesništvu), izražava neobično snažnu, iskonsku čežnju za ljudskim bratstvom i jednako tako snažnu fascinaciju morem, koje tu čežnju omogućava ali i poništava:

*Ti more imaš oči moga sela
Kosu imaš ko otac moj koji je
Zbog tuge zaboravio kako mu je ime*

*Taj događaj nisam vidjela ali ga se sjećam
Pogodi more kako
Imaš još i moje djetinjstvo bez dvorišta i
Psa moga susjeda, povazdan nasmijanog
I onu rijeku imaš, bosu rijeku
Njome sam ti htjela već odavna doći*

*Imaš more sve što ja nemam
Mi smo more braća.*

Fascinacija vodom kao sveprisutnim i sveprožimajućim elementom, kao protoplazmom iz koje potječe sve živo i u koje se sve živo vraća, ostala je najjačim motivom Jelene Buinac do samoga kraja. Na kraju pjesnikinja je sama sabrala rukovet pod naslovom *Ostavila sam ključ srca pod kamenom*. Netko će nekad doći po taj

ključ. Kao i mi, sada. Kako rekosmo, zahvaljujući pažnji uskoga kruga prijateljica, u koji ulaze Romana Sertić Golić, Tea Benčić Rimay (1950–2009), Ljubica Ajduković Ugarković i Savka Štrbac, spašen je od zaborava i uništenja ovaj rukopis, pridonoseći tako zaokruženju pjesničkoga opusa Jelene Buinac. Opusa koji zauzima značajno mjesto u povijesti književnosti i jezika kojega jedni zovu hrvatskim a drugi srpskim.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Agonični kovitlac riječi

Damir Grubić: *Rukohvat riječi*.
Litteris, Zagreb, 2014.

Jednom davno, u vrijeme kada su književnici, osobito pjesnici, proricali sudbinu Europe, uljudbe i vjere, naš je Bogdan Radica pisao, 1939. godine, o jednom čudesnom Španjolcu, kojega se, vjerojatno, i u njegovoj domovini malo tko sjeti: »Miguel de Unamuno, pjesnik i mučenik španjolske tragedije, umro je u katarzi svoje vlastite agonije — agonije zapadnog kršćanina i Španjolca. Umro je u punoći doba, kada je, u agoniji njegovog duha i njegove krvi, agonija evropske i španjolske krvi, evropskog i španjolskog duha ušla u najkritičniju fazu, u fazu ličnog umiranja, za koje se još ne zna da li je početak jednog uskrsnuća ili konac jednog pomračenja. Goyevski strašna, hamletovski izgrizana i podvojena, evropska i kršćanska tragedija nosi u svome nokturnu agonije ljudi, ideja i civilizacije i ovo krvavo i osamljeno umiranje, u sjenci stare i memljive Salamanke. Otac i sin, prorok i mučenik velike Španjolske, Miguel de Unamuno, koji je za sebe umio uzviknuti

175

da se rodio zato, da protumači život Don Quijotea i Sancha, i koji je s baskijskim elanom Ignacija Loyole najavljivao mističku agoniju čovječanstva, umro je u oreolu intenzivnog smirenja, napušten od svih, od svog naroda, od svoje bezbrojne djece i unučadi, ispovijedajući se nepoznatim ljudima, koji su se pokraj njega našli u časovima njegova umiranja: 'Nikad se bolje nisam osjećao nego sada'. « Da, to je citat iz Radičine »Agonije Evrope«!

Naš je jedan pjesnik, na kraju agoničnog europskog ciklusa i svoje osobne sudbine sročio lirski zapis pod naslovom »Posljednja crta obrane«. (Dodani naslov »Rukohvat riječi« pomalo je nespretna urednička intervencija. Ostajemo pri izvornom, toliko označiteljskom naslovu.) Damir Grubić (1956–2014) nije razvikan i osobito hvaljen pjesnik. Nije bio pripadnikom ni jednoga intelektualnog klana, niti generacije, niti profesionalno–profesorske struje u suvremenoj hrvatskoj književnosti. Već samo to, a da nije egzistencijalne stiske i nesmiljene smrti za vratom, bilo bi dovoljno da se ozbiljan kritičar pozabavi ovom poezijom.

S druge strane, mi stariji sjećamo ga se kao likovnoga kritičara koji je objavljivao likovne kritike u *Poletu*, *Životu umjetnosti*, *Pitanjima*, *Konturi*, *Oku*, *Vjesniku*. Ovaj niz sve pokojnih publikacija zvuči nam kao da govorimo o razdoblju dinosaura. Vremenu davno prošlom i stvorenjima izumrlim. Grubić je bio dugogodišnji kustos Strossmayerove galerije JAZU/HAZU. Kasnije privatni galerist. Odao se pjevanju kasno, sav u znaku galopirajuće smrti. »Nebo je tvoja postelja (2011) i »Moja koža« (2012) znamenju su na kraju puta, krajputaši na prohodu u kojem čovjek zamjenjuje svoje stanje.

Koje je slike gledao ovaj pjesnik pišući svoje posljednje stihove? U agoniji borbe za život, u prorezu između svjetla i tmine. Osjećajući, panično, nedostatak vremena i, isprva, naslućujući a kasnije jasno uviđajući da ne prolazi vrijeme nego da prolazimo mi, koncentrirana se na svoju bit.

Neumitna smrt izaziva agoničnu borbu, po smislu antičkom, kad se sve najvrjednije u čovjeku udružuje da otkloni ili, tek, odmakne neumitni kraj. Grubić na svojoj posljednjoj crti obrane života istiskuje stihove kao samrtne kaplje znoja. Krupne, teške, vonjave i krvave. On, pjesnik, lirski subjekt, autor, čovjek na odlasku izažima jedino zdravo što još ima — stihove, prije negoli prijeđe u novo stanje.

O ovim stihovima neumjesno je govoriti hladno teorijski. Oni plove, kao u struji svijesti, nadrealno razlomljeni, bez jasnih kontura odlomaka, bez interpunkcije (osim jednog uskličnika na stranici pedeset šestoj)... Oni, štoviše, čak i nisu slobodni stihovi. Jer se i slobodni stihovi pišu po nekim pravilima. Oni su stihovno oblikovani hropci po nekoj tajnoj logici koju poznaju ljudi u predsmrtnim trenucima i o kojima, kao sada, tek naslućujemo njihovo mistično porijeklo. Na granici između ovostranosti i onostranosti autor ili samo Grubić, svejedno, svjestan je da nema ničega uzvišenoga, plemenitog i bogolikog. On tako osjeća. Zato sve prlja, banalizira i unakažava. Njemu je svejedno. On odlazi, ali, ipak, osjeća neku odgovornost i to je najveća slabost ovih stihova što nisu do kraja artikulirali tu odgovornost.

Slika svijeta kakav Grubić vidi je siva, tamna, ugasla. Ljudi su sjene nekadašnjih ljudi. Veliki osjećaji i velike priče su isparili. Ostalo je samo sjećanje, kako kome i kome kakvo. Ono što Grubić ne želi kazati jest: nedostaje mu Bog! Ne dostaje mu ona vrsta istine u koju se vjeruje bez ostatka i koja slabo i prolazno ljudsko biće utješno vodi kraju. Otkada čovjek postoji o toj se istini raspravlja, ali se s njome suočuje svatko sam i bez ikakve pomoći. Čovjek onakav kakav je život zavrijedio, i ovdje i tamo. Ta je tlapnja poetska, duboko ljudska i svespasavajuća. Na tom je putu bio pjesnik Grubić. Kamo je stigao, ne znamo.

U svojevrsnom kritičarskom *post scriptumu*, podsjetit ćemo i na rukovet Grubićevih pjesama, pod naslovom »Vjetrovi istoka«, objavljenih u »Književnoj

republici«, br. 1–6, 2014. Očito, ove su pjesme nastale ranije od stihova iz zbirke »Rukohvat riječi«. Ovako neuvrštene čekati će priliku da budu, možda, s nekim drugim pjesmama iz zaostavštine, objelodanjene u posthumnoj nekoj zbirci. Ali i one su u istom tonu i u istom svjetlu Grubićeve spoznaje — »Dekorateri smo praznina«! Tako je »bilježio nefokusiran pjesnik« (str. 30).

NIKICA MIHALJEVIĆ

Dragocjeni rječnik

Dijana Vlatković i Borjana Prošev–Oliver: *Hrvatsko–makedonski rječnik* — *Хрватско–македонски речник*. Matica Makedonaca u Hrvatskoj, Zagreb, 2015.

Hrvatsko–makedonski rječnik autorica Dijane Vlatković i Borjane Prošev–Oliver prvi je opsežniji rječnik ovih dvaju jezika. Objavljen je 2015. u nakladi Matice Makedonaca u Hrvatskoj.

Iako »nezanimljiv institucijama i nakladnicima« (iz *Predgovora*), *Hrvatsko–makedonski rječnik* predstavlja neprieporan razlog za zadovoljstvo. Stvaran s ciljem osnaženja kulturnih i tradicijskih veza dvaju naroda, činjenja prostora kulturnoga dijaloga Hrvata i Makedonaca u Hrvatskoj, Makedonaca i Hrvata u Makedoniji, ali i dviju država uzornijim, suradnje intenzivnijom, a razmjene kulturnih sadržaja još protočnijom, kako se navodi u *Predgovoru*, ovaj dvojezičnik donosi gotovo 30 500 riječi dvaju južnoslavenskih jezika koji dijele brojne zajedničke osobine, ali i brojne leksičke i strukturno–tipološke razlike. Naime, poznato

je da je makedonski jezik pod utjecajem drugih neslavenskih jezika doživio mnogobrojne promjene kao što su zamjena sintetičke deklinacije analitičkom, razvoj postponiranoga člana, udvajanje objekta, vezano mjesto naglasaka itd. Dragocjenost je *Rječnika* stoga što donosi vrijedan leksičko–morfološki, leksičko–sintaktički i leksičko–semantički opis natuknica čime posebice udovoljava studentskim i prevoditeljskim potrebama. A to da je *Rječnik* zanimljiv i potreban prije svega studentima proizlazi iz duge tradicije poučavanja makedonskoga u Hrvatskoj i hrvatskoga jezika u Makedoniji. Naime, makedonski se jezik na Filozofskome fakultetu u Zagrebu poučava od 1955. Od 2003. poučava se u okviru Katedre za makedonski jezik i književnost Odsjeka za južnoslavenske jezike i književnosti. Lektorat hrvatskoga jezika na Filološkome fakultetu »Blaže Koneski« u Skoplju ustanovljen je 1998., a 2008. prerastao je u studij hrvatskoga jezika i književnosti. Na obama se studijima obrazuju budući jezikoslovci i prevoditelji makedonskoga odnosno hrvatskoga jezika kojima su do objavljivanja ovoga rječnika od dvojezičnika na raspolaganju bili *Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања* objavljen u redakciji Blaže Koneskog (1961–1966, 1986, 1994) i *Mali makedonsko–hrvatski i hrvatsko–makedonski rječnik*, prvi samostalni hrvatsko–makedonski rječnik autora Dragija Stefanije i Borislava Pavlovskog (2006) koji obuhvaća otprilike 4000 riječi u obama jezicima. Stoga ne čudi što se uz Dijanu Vlatković, autoricu hrvatskoga stupca, iskusnu leksikografkinju koja u različitim statusima, od suradnice, redaktorice, urednice i autorice, potpisuje više jednojezičnih i višejezičnih rječnika, ukoštac s nedostatkom ambicioznijega hrvatsko–makedonskoga rječnika uhvatila i dugogodišnja lektorica makedonskoga jezika na Filozofskome fakultetu u Zagrebu dr. sc. Borjana Prošev–Oliver. U vrijeme kada se sastavljanjem rječnika bave timovi stručnjaka jak dojam ostavlja

činjenica što su se autorice u izradu Rječnika upustile same, bez institucionalne logistike.

Rad je na *Hrvatsko–makedonskome rječniku* započeo 2009. Riječ je, dakle, o dvojezičnome eksplikativnome rječniku suvremenoga hrvatskoga i makedonskoga standardnoga jezika. U njemu je na 1242 stranice obrađeno 30 447 natuknica. Popratne tekstove i dodatke koji se donose u uvodnome dijelu na obama jezicima čine *Predgovor*, *Upute* i *Popis kratica leksičko-gramatičkih i leksičkosemantičkih odrednica*. Rječnik je namijenjen najširem krugu korisnika — izvornim i neizvornim govornicima makedonskoga i hrvatskoga jezika te prevoditeljima i tumačima s hrvatskoga na makedonski jezik i obratno. Kao takav predstavlja nezaobilazan priručnik kojim se upućuje na pravilnu uporabu riječi, njihov oblik i značenja.

S obzirom na namjenu *Rječnika*, među obrađenim su natuknicama ravnomjerno zastupljeni općeuporabni leksik te nazivi pojedinih struka i znanstvenih disciplina, dok vlastita imena, leksemi visoke stilske obilježenosti i uža stručna terminologija nisu uvršteni u abecedarij. U *Uputama* autorice navode da *Rječnik* ne bježi od riječi koje pripadaju povijesnomu, odnosno širem društvenomu kontekstu niti proskribira leksik izvanstandardnih razina, nego ga uvrštava kao samostalne natuknice ili ga pak opisuje u kojemu od svojih značenjskih slojeva vodeći računa o registrima polaznoga i ciljnoga stupca.

Leksemi su uvrštavani po načelu tvorbenih gnijezda u predvidljivu slijedu, odnosno tako da se navode imenica, pridjev, prilog, glagol i glagolska imenica. Dragocjenost je *Rječnika* i za hrvatske i za makedonske korisnike ta što se svim imenicama izvedenima mocijskom tvorbom u samostalnim natuknicama uspostavljaju mocijski parnjaci. Kada se hrvatskoj natuknici nije mogao pridružiti ovjereni makedonski ženski mocijski parnjak, autorica makedonskoga stupca nije se upuštala u improviziranje, nego je korisniku

ponudila sažet i precizan značenjski opis. Kao vrijednost *Rječnika* istaknuli bismo i sustavno uvrštavanje vidskih parnjaka glagolskih natuknica koji nisu izvedeni prefiksalmom tvorbom. Cilj je autorica bio ukazati na svaki značenjski pomak uslijed promjene te gramatičke kategorije, pri čem se kao važna sredstva bilježenja značenjske raznolikosti ističu jasna i sažeta definicija natuknice te ilustrativni primjeri koje čine kolokacijske sveze, slobodne leksičke sveze, perifrize i sl. ili pak rečenice modelskoga tipa. Od oprimjerivanja autorice su, kako navode u *Uputama*, odstupile samo kod natuknica s tipskim definicijama, npr. imenice na *-ost* ili glagolske imenice, i to onda kada nisu terminologizirane. Inzistirale su na bilježenju cjelovitoga natukničkoga semantizma, kao i na njegovu razgraničavanju pa natuknice nerijetko sadržavaju više od deset ili čak 15 značenja. Valja i istaknuti i to da je autorica makedonskoga stupca vješto navodila ekvivalente jedinicama polaznoga jezika nudeći dobra rješenja i onda kada se natuknički leksemi dvaju stupaca ne odnose u relaciji 1:1 (npr. natuknice kulturnoga nazivlja). Nadalje, autorice su uglavnom dobro razgraničile polisemiju i homonimiju, što za leksikografa često predstavlja muku, ali uvijek izazov.

S obzirom na to da je riječ o dvojezičniku, gramatički je opis natuknica sažetiji u odnosu na onaj u jednojezičnome rječniku, pa je tako izostao gramatički blok u kojemu se donose promjenjivi oblici. Gramatičkim se sadržajem natuknice označuje vrsta riječi kojoj natuknica pripada, a uz imenice i glagole donose se specifične kategorijalne oznake. Leksičko–semantičkim odrednicama označuje se stilska obilježenost ili pak terminološka poraba riječi. Ono što bismo izdvojili kao (popravljiv) nedostatak rječnika jest to da ne pruža korisnicima informacije o izgovoru označivanjem mjesta naglaska hrvatskih natuknica i makedonskih istovrijednica. Označavanje mjesta naglaska posebno bi bilo dragocjeno makedonskim korisnici-

ma jer je, za razliku od vezanoga mjesta naglaska u makedonskome jeziku (treći slog od kraja trosložne ili višesložne riječi), mjesto naglaska u hrvatskome jeziku slobodno.

Jasna i točna obosmjernost polaznoga i ciljnoga stupca *Rječnika* postignuta je izborom latinskoga jezika kao metajezika, jednako preciznim i suptilnim objašnjenjima značenja natuknica i podnatuknica te ilustrativnim i jednakobrojnim primjerima uporabe natuknice u hrvatskome i njezina ekvivalenta u makedonskome stupcu. Sustav označavanja i na hrvatskoj i na makedonskoj strani rječnika jasan je, zoran i dosljedan te ne opterećuje korisnika složenim grafičkim rješenjima.

Nedvojbeno je da novoobjavljeni *Hrvatsko-makedonski rječnik* brojem, odabirom i opisom natuknica udovoljava potrebama studenata i prevoditelja s hrvatskoga na makedonski i obratno, kao i potrebama svih onih koji iz bilo kojega drugoga razloga uče ili proučavaju hrvatski i makedonski jezik u Makedoniji, Hrvatskoj, ali i u inozemstvu. Neizbježan zahtjev autorica da značenje proizlazi iz primjera, koje pritom navode s mjerom i suptilno, istaknuli bismo i kao najveću vrijednost i korist ovoga rječnika. Reprezentativnim leksičkim fondom hrvatskoga jezika te preglednom organizacijom hrvatsko-makedonskoga natukničkoga članka stvorena je izvrsna podloga za izradu makedonsko-hrvatskoga rječnika kojemu se nadamo i unaprijed veselimo.

IVA NAZALEVIĆ ČUČEVIĆ

Poljski časopis o Matošu

Antun Gustav Matoš, *Poznańskie studia slawistyczne*, 2014, 7.

Poljski slavistički znanstveni časopis *Poznańskie studia slawistyczne* u broju 7 za godinu 2014. objavio je opsežan temat posvećen A. G. Matošu, koji se sastoji od četiri cjeline: uvodno je pretiskan *Razgovor s Krunoslavom Pranjićem*, iz *Zadarskoga lista* (nastao u povodu 90. obljetnice Matoševe smrti, u broju od 24. IV. 2004), znanstvenih radova posvećenih Matoševu stvaralaštvu, eseja tematski šire povezanih s Matošem te prikaza novih knjiga, odnosno novih čitanja Matoša. U pismu redakcije, koji potpisuje glavna urednica Krystyna Pieniążek Marković, tumači se povod izdavanja zasebna broja posvećena Matoševu liku i djelu: iako je njegova važnost aktualna u okviru (hrvatske) nacionalne književnosti i kulture, dosezi ukupna djela nadmašuju nacionalni kontekst i protežu se na kompleksnu cjelinu srednjoeuropske moderne i njezina nasljeđa. Činjenica da Matoš kao književna i kulturnopovijesna tema opstaje i u inozemnoj slavistici, onemogućuje njegovo omeđivanje unutar poznatih i djelomično prevladanih kategorija hrvatskoga *fin de sièclea* te osigurava nova književnoznanstvena čitanja, lišena »legendarnosti« i mistifikacije, koje su sporadično pratile domaći odjek o Matošu tijekom cijeloga XX. st. Na tom tragu, iako znanstveni i stručni prilozi hrvatskih slavista i kroatista (Krešimir Bagić, Boris Beck, Katica Ćorkalo Jemrić, Mirko Ćurić, Igor Gajin, Sanja Jukić, Anđelko Mrkonjić, Kornelija Pinter, Ružica Pšihistal, Goran Rem, Sanjin Sorel, Boris Škvorc, Ivan Trojan, Tvrtko Vuković, Ivana Žužul, Bernarda Katušić, Zoltán A. Medve) nadmašuju obljetnički poticaj i nude zrele poglede

179

na poznate teme matošologije, pozornost ćemo usmjeriti na tri priloga poljskih istraživača, B. Czapik–Lityńske, M. Fal-skoga i N. Wyszogrodzke–Liberadzke. Iz-danje donosi i tri eseja (Vladimir Kusik, *Portraits of Antun Gustav Matoš by Josip Vaništa and Antun Babić*; Ksenija Mitro-vich i Martha Swanson, *Matoš and Whit-man: a Comparison of Two Poems*; Helena Sablić Tomić, *Hrvatska kratka priča i An-tun Gustav Matoš*) i tri prikaza (Tatjana Dujić, *Dubravka Oraić Tolić's Thoughts on Antun Gustav Matoš*; Krešimir Neme-c, *Matoš w nowej optyce teoretycznej*; Marina Protrka Štimec, *Život kao artefakt: Mato-ševo autorstvo. Povodom knjige Dubravke Oraić Tolić Čitanja Matoša*).

180 **Barbara Czapik–Lityńska, Matoša problematyzacije piękną. Tropem peunego poszukiwania.**

Autorica po-lazi od postavke da je Matošu uspjele ostvariti modernističke ideale lijepoga u formalnoj realizaciji lirskoga (*Jesenje večé, Mladój Hrvatskoj*), dok je istodobno razgrađivao isti taj modernistički model sklada kao vrhunca lijepoga, prikazavši ga kao masku i prazninu (*Čarobna frula*). To je tipična linija razvoja pojma lijepoga u modernizmu: od vrhunskoga ideala i upu-ćenosti na njegovo formalno ostvarenje do destruiranja modela s pomoću protoavan-gardističkih postupaka samoironije i otvo-rene forme (*Móra*). Shvaćajući ljepotu kao Matoševu formulu pjesničke »magije«, au-torica traga za lijepim kao metonimijom Matoševa umjetničkoga majstorstva, a što se prepoznaje kao njegov nenadmašan poetski »stil«, nadasve individualan, lišen poetskih konvencija simbolizma Matoše-va doba. Matoš se, dakako, ne služi nika-kvim posebnim jezikom niti je jezično ek-stravagantan: spomenutu magiju njegovu stihu osiguravaju struktura i organizacija jezičnoga sadržaja, koje su nedvojbeno racionaliziran, poetički domišljen postu-pak. Učinak ljepote ne proizlazi dakle iz posezanja za lijepim u predmetnom svije-

tu niti mu je takvo što jamstvo; Matoševo lijepo nastaje tamo gdje se dogodio susret imaginacije i pjesničkoga umijeća. U vrlo pronicavim autoričnim zapažanjima u či-tanju pojedinačnih stihova, naglašava se magični aspekt lijepoga, koji da se očitu-je u kompoziciji i stilu, dakle u vidljivim, opisivim i poetički objašnjivim Matoševim postupcima. To nipošto ne znači da je Matoš lišio ljepotu metafizičkoga, napro-tiv, pažljivo je očuvao transcendentalnost ljepote i tamo gdje mu je zbiljski pejsaž središnji motiv, usidren u sva obilježja vanjskosti. To što u Matoša prepozna-jemo zbiljske odlike domaćega krajolika ne umanjuje univerzalnu emocionalnost koju opis toga krajolika pobuđuje. Autori-ca ispravno primjećuje, Matošev krajolik nije iracionalan, oku nedokučiv, dalek i mističan; obično je kronotopski »točan«, povezan s duhovnim stanjem lirskoga su-bjekta, kojega more sasvim prepoznatljive slutnje i brige, prisposodobive s aktualijama Matoševa društvenoga trenutka.

Formalizam soneta omogućio je Ma-tošu da napose formom evocira ljepotu, kao utjelovljenje idealno lijepoga, kao njegovu idealnu materijalnu realizaciju. Artizam je ključna riječ Matoševa estetiz-ma, odnosno poimanje literarnoga djela kao umjetnine koja mora biti prije svega lijepa. To se pak postiže, pjesnikovim ri-ječima, u »estetičkoj sugestiji riječi pore-danih po plastičnoj i muzikalnoj vrijedno-sti«. Jasno je, Matošev je artizam zapravo potraga za idealnim stilom, kao jedinim mjerilom i jamstvom jezične i emocional-ne autentičnosti. Matošev artizam nije in-dividualni poetički odabir, nego nasljedo-vanje prebogate tradicije štovanja forme, simetrije i oblika kroz sva stoljeća europ-skoga novovjekovlja. Ta je tradicija daka-ko Matošu dobro poznata i on se voljno u nju uključuje upravo u najranijem raz-doblju kad ona počinje gubiti umjetnički legitimitet, koji će potonja desetljeća XX. nastojati još više dekonstruirati. Glavni je dakle doseg matoševske ljepote komple-mentarnost vanjskoga (krajolik) i unu-

tarnje lijepoga (emocija), pa i tamo gdje je opći ugođaj mračan i otuđen (*Notturmo*). Upravo ta idealna sinkroniziranost nije mogla a da ne dosegne točku usijanja i raspadanja: Matoš, dosljedno afirmativan i odan ljepoti kao ključu poetski »točno-ga«, naposljetku dekonstruira vlastito polazište i, u cjelini opusa, nadaje se kao inovatorski modernist, oslobođen stereotipnoga formalizma srednjoeuropske moderne. Kao uzor matoševski lijepoga, navodi se *Notturmo*, tipski modernistički nokturalni ugođaj, metonimija onostranoga, ontologija mističnoga. U takvu tumačenju, Matoš se otkriva kao čisti simbolist, pjesnik pejzaža kao poetskoga ekvivalenta duševnoga života. Pojednostavnjeno, sonet je Matošu poslužio kao najsavršenija simbioza vanjskoga i unutarnjeg, koncept koji omogućuje da se, govoreći o mračnoj noći, govori o nespomenutoj smrti, s cijelim nizom simbola koji je prate.

Navodeći mnogo puta tumačene Matoševe stihove, jasno je da autorica nema nakanu nalaziti u njima teorije i koncepte koje sam Matoš u njih nije unio, što treba cijeniti imajući u vidu neobvezujući stav današnjih tumača prema pjesnikovoj intenciji. Iako tema to zaziva, imponira sigurnost s kojom se autorica zadržala na terenu samoga Matoša i ljepote kakvu kod njega čitamo, a ne o kakvima se u estetici teoretizira. Sumarno, tri su nesporna izvorišta Matoševa utjecanja lijepomu: prirodni krajolik, domaći, hrvatski, zavičajni, domoljubni; potreba da se s pomoću prepoznatljiva krajolika kaže istina o njem i njegovu čovjeku; odlučnost da se postigne sklad forme i sadržaja, odnosno uvjerenost da jedino taj sklad i jest poetski istinit.

Maciej Falski, *Matoš i Radić: dvie koncepcje kulture*. Autor nastoji rekonstruirati Matoševu koncepciju hrvatske kulture, i to s obzirom na razlikovnost u odnosu na kulturnu koncepciju Antuna Radića. Među njima dvojicom autor nalazi ogledalo hrvatske kulture razdoblja

moderne i profil onodobnoga intelektualca, koji se bavi književnim, kritičkim, političkim, općenito javnim radom te mu stajališta imaju dalekosežan odjek u domaćoj sredini. Prvu srodnost nalazi autor u njihovoj postojanoj usredotočenosti na hrvatsko pitanje i hrvatski identitet, što je podrazumijevalo interes za književnost, jezik, tradiciju, politiku, s bitnom razlikom: Radić je svoju javnu ulogu oblikovao razmjerno konvencionalno, ne stršeći odveć iz većine, dok je Matoš, isprva voljno, poslije nužno, ostao beskompromisni autsajder. Radić postupno gradi karijeru klasičnoga filologa i slavista, objavljujući rasprave koje su potpomagale njegovu akademsku i političku putanju. Kako velikih nepoznanica u Radićevu radu zapravo nema, autor se s razlogom usredotočuje na Matoševe glavninom polemički intonirane misli o kulturi, služeći se Radićevim idejama kao srednjostrujaškim pogledom na onodobne prilike, etabliranima u političkim i kulturnim institucijama, pa se utoliko Matoševi pogledi znatnije doimaju bočnima i individualnima, mjestimično i toliko radikalnima da ih tadašnja elita i nije mogla dovoljno anticipirati. Radić je svojom političkom vokacijom zagovarao narod kao središnju identitetsku kategoriju, oko koje se oblikovala tradicijska kultura kao jedini autentičan glas hrvatskoga bitka. Tradicionalne vrijednosti sela i seoskoga čovjeka premeću se u putokaz moralne i duhovne obnove hrvatstva (ta je postavka inicijalni dio političkoga programa HSS-a S. Radića, koji za Matoševa života nema izrazitiju političku ulogu, iako mu društvena vidljivost postupno jača). Suprotno od radićevštine, Matoš u narod ne polaže velike nade, ne priznajući narodskom geniju nikakvu osobitu autentičnost kakvu druge klase nemaju.

U Matoševu eseju *Narodna kultura* (1909) najjasnije se vidi na što misli pod pojmom kulture: to je proces oblikovanja, društvenoga i intelektualnoga, strukturiranja i osmišljavanja; narodni moment u takvu je konceptu »protokultura«, sup-

strat buduće kulture, a ne njezin ideal. Tradicija i narodna baština, shvaćena etnografski kao plod narodnoga umijeća (kako ju je tumačio Radić), Matošu su kultura u potenciji, nikako znak kulturne zrelosti nekog naroda, kako bi htjela devetnaestostoljetna etnografija, oslonjena na romantizam i njegovu opsesiju narodnim pjesništvom (Radićeva koncepcija narodne kulture nasuprot elitnoj, visokoj kulturi višekratno je komentirana u hrvatskoj etnologiji, o čem nas autor i izvješuje). Matošu je kultura nadgradnja, forma različita od spontana, nekultivirana govorenja, discipliniranje misli. Nikakvu zanosu »narodnom dušom« nema tu ni traga: tek rad i osviještenost omogućuju kulturu (»Narod kao cjelina nije ništa stvorio«). Pogled je to posve atipičan i izdvojen u hrvatskoj sredini s početka XX. st. Matošu je stran anonimni kolektivizam narodne književnosti koju cijelo XIX. st. promovira kao jedino sigurno utočište naroda i njegove osviještenosti (koliko se taj stav prelio s početka XX. st. u inačice političkoga nacionalizma Matošu sigurno nije bilo nepoznato). Kao individualist, Matoš kao tvorca umjetnosti vidi samo pojedinca, kako uostalom rezonira i cijeli naraštaj moderne, pa se uvjerenost u snagu kolektivnoga umijeća i nije mogla drukčije realizirati nego kroz pokušaje političke instrumentalizacije. Matoš prima poticaje iz različitih sredina i kultura, i ne može ni zamisliti hrvatsku kulturu koja te vanjske poticaje ne bi uvažavala (o otvorenoj i interaktivnoj kulturi kao jedinog mogućoj svjedoči esej *Umjetnost i nacionalizam*). Matoševa stajališta o kulturi utoliko su važnija kad se imaju na umu njegova politička uvjerenja i neuvijena predanost hrvatskim realnopolitičkim ciljevima.

U usporednom čitanju Radića i Matoša, koliko god da je prvi ostvario karijeru etnologa istraživača i osmislio u to doba relevantan model proučavanja i definiranja kulture, postaje razvidnim koliko je, i u toj temi, Matoš bio ispred vremena: hr-

vatske kulture niti je bilo niti je može biti autonomno, bez vanjskih tragova i slojeva, a »umjetnik može biti narodniji od svog naroda«. Dakako, ni Radićeva koncepcija nije nerazumna: sit nemoći i dekadencije hrvatskih političkih elita, stremi uključivanju marginaliziranoga stanovništva u javni život, dok Matoš pak zna da je misao o moći kolektiva politička utopija, u hrvatskim okolnostima osuđena na propast i prije svojega pravoga uzleta.

Natalia Wyszogrodzka-Liberadzka, *Krugowcy o Matošu*. Autorica objašnjava odnos između tzv. prve i druge moderne, tj. zašto je Matoš nesporan autoritet krugovaškom naraštaju, bez obzira na to što o njem različito sude, a usto su još aktivni i Matoševi navodni protivnici, napose Ujević, čiji je utjecaj taj čas na vrhuncu. Krugovaši ipak razumiju da esencijalne razlike između dvojice pjesnika nema: obojici je istinsko poetsko izvorište i utočište jezik, što je krugovaška poetika transformirala, u duhu novoga doba, u interes za zaumno, crnohumorno, ludističko. Nadalje, krugovaši u Matošu prepoznaju preteču vlastitih uzora: koliko se on zanosio francuskom baštinom, toliko oni inspiracije nalaze u u nas tek otkrivenom angloameričkom kulturnom krugu. Kao kritički uzor Matoš ostaje idealan: ne obraćajući se naivnom, neukom čitatelju koji se tek upoznaje s literaturom nego eruditu koji, da bi samo razumio tekst, mora ponešto znati o svekolikoj kulturi, reprezentira model tzv. učene kritike, koju poslijeratni naraštaj usavršuje. Treba imati na umu da 40. obljetnica Matoševe smrti pada u 1954., što je bio i vanjski poticaj da se *Krugovi* osvrnu na Matoša; drugo, tada još njegova djela nisu u cijelosti kritička objavljena pa, rasuta, čekaju dostojnu recepciju. Autorici je manje stalo prenijeti što su krugovaši pisali o Matošu, a više podcrtati sličnosti među dvjema paradigmatama, modernističkoj Matoševoj, i postmodernističkoj, krugovaškoj. Izdvajanje krugovaškoga pogleda na Matoša važno

je utoliko što je njihova argumentacija kritički superiorna i do danas valjana, s obzirom na njezin osviješten metodološki obrazac.

Zaključno podcrtajmo: uoči i nakon važne 100. obljetnice Matoševe smrti, izašlo je mnogo radova koji se bave njegovim likom i djelom, toliko da se dojam cjelovitosti nužno raspao u takvu mnoštvu raznorodnih pogleda i čitanja. Silna raznovrsnost njegova opusa i dalje ne dopušta da se ustali jedno mišljenje, jedna ocjena, pa makar o pojedinačnim segmentima, iako jedinstvenost mišljenja i nema drugu svrhu nego da pisca smjesti na pravo mjesto. To »pravo mjesto« u hrvatskoj književnosti i kulturi Matoš je stjecao pa gubio, sada ga je nanovo ustalio, no njego-

va šira uloga i recepcija, izvan hrvatskoga kulturnoga kruga, još čekaju potpunu elaboraciju. Prebogat niz specijalističkih pitanja koja su otvorena uoči velikoga jubileja nije svagdje ponudio valjane odgovore. Prinosi stranih slavista upotpunjuju stoga Matoševu književnu fizionomiju na mjestima gdje je najtanja, s obzirom na upornu fokusiranost domaćih kroatista na specijalne teme matošologije, od jezika, stila i forme do ustrajne potrage za stranim utjecajima i nadahnućima, što sve dakako neizostavno pridonosi ukupnoj slici, no ostaje bez širega konteksta tumačenja, kakav nudi vanjski pogled, pa prostora za sintezu dostojnu Matoševu raznolikosti i uspjelosti još ima, napretek.

TEA ROGIĆ MUSA **183**