

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

KLOPKA ZA USPOMENE

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

Zdravko Zima: Mir ist so wunderbar, 32

ŽELJKA ČORAK (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

Tonko Maroević: Pisani prostor, sabiranje svijeta, 71

Branislav Glumac: Telegram, 75

Nina Gazivoda: Između svijeće i sunca, 77

Helena Sablić Tomić: *Krhotine*: identitet i prepoznavanje, 83

Ante Armanini: Po-etika knjige krhotina, 87

Zrinka Paladino: Ljepota prostora i arhitekture u djelima Željke Čorak, 108

Vlatka Štimac Ljubas: Tekstovi Željke Čorak u *Telegramu*, 1969. — 1971., 111

Željko Ivanjek: Fontane i stubišta Željke Čorak, 114

PAUL CELAN

Paul Celan: Mišljenje i zahvala, 120

Paul Celan: Razgovor u gorju, 122

Hans-Georg Gadamer: U sjenama nihilizma, 126

Jacques Derrida: Poetika i politika svjedočenja, 142

Žarko Paić: »*Svijet je otišao...*«: Paul Celan i apsolutno pjesništvo, 169

GODIŠTE XII Zagreb, listopad–prosinac 2014. Broj 10–12

KRITIKA

Biljana Dojčinović: Vlastita Woolf

(Neprevedena djela Virginie Wolf), 192

Lidija Vukčević: Lektire pronicavog srca

(Alain Finkielkraut: Pametno srce), 197

Sonja Krivokapić: Prepletanje fantastike i realnosti

(Ivo Brešan: Mrtvima ništa ne treba), 199

Simona Delić: Osvježenje čitateljske svakodnevice

(Vesna Miović: Židovke u Dubrovačkoj Republici), 203

Nikica Mihaljević: Pogled s druge strane

(Stjepan Đureković — što ga je ubilo?), 205

Nikica Mihaljević: Od »ustaške«, preko »norvalske«, do »udbaške« Hrvatske

(Orhidea Gaura Hodak: Tuđman i Perković), 208

Velimir Visković

Rat za *Enciklopediju* (VII.)**Enciklopedija je tiskana!**

3

Najzad se pojavila *Enciklopedija*! Prve dvije knjige otisnute su u jesen 2010. Bili smo svi silno uzbuđeni; treću, posljednju reviziju prijeloma predali smo u tisak još prije odlaska na godišnje odmore, a već od ponovnog okupljanja potkraj kolovoza nestrpljivo smo iščekivali pojavljivanje prvih dviju knjiga. Toliko smo se borili da se one pojave, tako smo ih željno čekali.

Nismo nestrpljivi bili samo mi; i naši prijatelji u medijima, koji su godina-ma pratili našu kalvariju, sa zanimanjem su iščekivali njihovo pojavljivanje. Šimpraga i Perišić iz *Globusa* nazvali su me, došla je do njih vijest kako se *Enciklopedija* svaki dan treba pojaviti:

— Može li Robert doći baš na dan kad se *Enciklopedija* pojavi; napravio bi kombinaciju reportaže i intervjua, pratili smo vas i dosad, a Robert bi predstavio sada prve dvije knjige na jedan ležerniji način?

Naravno da bih volio da se piše ozbiljno o knjigama oko kojih smo se toliko trudili, a svjestan sam da bi takav oblik pisanja bio previše dosadan za širu publiku. Ma, uostalom, *Globus* može pisati kako hoće, podržali su nas kad nam je bilo najvažnije! Hudelistov tekst iz 2009. zapravo je prisilio Bogišića da nam ipak omogući tiskanje edicije u pojedinačnim svescima! A, dakako, ovaj novi članak dobro će nam doći da se za *Enciklopediju* čuje i sada kada je na tržištu!

Dogovorio sam se s Perišićem da dođe baš na sam dan kad pristignu prve knjige; njemu bi bilo zanimljivo da registrira baš naše prve dojmove. Kao izvještavanje s mjesta događanja, da ne kažem s ratišta. Nakon svega što smo proživjeli, doista smo se osjećali kao da smo puste godine proveli na bojišnici, pod jakom neprijateljskom vatrom!

Knjige su stigle u ponedjeljak, a Robert je već u srijedu u *Globusu* objavio tekst pod naslovom *Tko je tko u hrvatskoj književnosti. Velika pljuska za knji-*

ževne taštine. Prikazao je i samu atmosferu toga za našu redakciju svečanog dana:

Kad me po prethodnom dogovoru glavni urednik Velimir Visković nazvao ujutro u 10, u kišni ponedjeljak, i rekao da je »stvarno izašla« (nije se znalo posigurno hoće li dospjeti za Globus), osjetio sam po njegovu tonu da bih se i ja možda trebao poveseliti, no bilo mi je prerano, i rekao sam samo da ću uskoro doći s fotografom... Moram reći da nisam intimno fasciniran autoritetom teških, službenih izdanja — moj odnos prema tim knjigama više je tehnički i praktičan — pa me čak pomalo i nervira povremena vika i fetišistička pozornost koja se u nas pridaje »onome što je ušlo u povijest«, jer tu odčitavam više simboličku brigu za kulturu, dok se stvarna briga vidi po tome što se od te »simbolički velevažne književnosti« u nas, praktično, mogu platiti računi za parking u prvoj zoni, ako niste previše zaboravni.

4

Ali dobro, to je druga priča — ako je ova kultura neosjetljiva, počesto i sarkastična, u svom tretmanu živog pisca, ne mora nužno biti traljava u svakom pogledu. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža« jedna je od onih institucija po kojoj se vidi da je ova kultura sebe nekad doživljavala ozbiljno, pa je ponešto od toga i preostalo, premda je stvar definitivno u nesrazmjeru s današnjim rubrikama kulture. (...)

Ne, nije to nebitan kontekst — jer da bi bilo koji projekt poput »Hrvatske književne enciklopedije« imao smisla u ovoj kulturi, on ne može stajati kao okamina nekog bivšeg shvaćanja kulture, ili ukratko: ne možemo imati kulturu »u povijesti«, a defakto je ismijavati u turbo-zabavnoj (što nije daleko od turbo-folk) sadašnjosti.

Zbog svega toga — premda, kako rekoh, nisam neki »enciklopedijski« tip — ugodno me se dojmila spontano svečana atmosfera kad sam, parkiravši se u prvoj zoni, ušao u »Leks«, gdje su se oko dvaju svezaka tek pristigle enciklopedije, sjatili Visković i nekoliko suradnika: odisali su zadovoljstvom ljudi koji su obavili posao, premda se vidjelo da tu neće biti — niti je bilo — nikakve »zabave«. Bili su tu pomoćnica glavnog urednika Vesna Radaković-Vinchierutti, urednici Jasna Bašić i Tomislav Šakić, te Marko Grčić koji je obavio redaktorsko čitanje. Od odsutnih treba još spomenuti barem Zorana Kravara i urednicu za ilustracije Katarinu Turkalj — enciklopedija naravno nije »šarena«, ali je frekventno ilustrirana, pa se tu vidi i »povijest dizajna« hrvatske književnosti (fokus je na hrvatskoj, premda su tu i osnovne natuknice iz svjetske) i pismenosti općenito, tako da su tu i novine, a slučajno se dogodilo da prvi svezak završava upravo s natuknicom: »Globus, 'nacionalni tjednik', izlazi redovito od prosinca 1990. u Zagrebu...«

Sve zajedno, bit će u četiri sveska 6000 natuknica, koje je pisalo 286 suradnika... Sve na 270.000 redaka, kaže Visković, i još će kasnije spominjati te retke, pa spominje i interni leksikografski termin »retkarina«, jer se u enciklopediji reci broje pomnije nego inače: broje ih leksikografi, količinu određuju po važnosti, a brojat će ih zasigurno i neke taštine.

Kad pitam Viskovića kakvu reakciju književne javnosti očekuje, on kaže: »Sigurno će među suvremenim piscima biti onih kojima se neće svidjeti njihova retkarina, ili nešto drugo, pa već mogu pretpostaviti da će biti poneko takvo pljuvanje u slobodnom stilu, ali to nije važno. Mene bi zabrinulo samo kad bi neutralni poznavatelji ovog posla rekli da nešto ne štima ozbiljnije ili koncepcijski, ali u to ne vjerujem... Pazite, sitne, izolirane pogreške su moguće uvijek, premda je svaki članak čitan minimalno sedam puta, ali mislim da su sve-dene na najmanju moguću mjeru.«

Očito se trudeći da bude ležeran, *cool*, da pokaže kako ga previše ne impresioniraju starinske enciklopedije, ali mu se još više gadi suvremena potrošna instant-kultura, Perišić je tonom neobaveznog ćaskanja — spajajući u čudan spoj informacije o cijeni parkiranja u prvoj zoni s reminiscencijama o sudbini enciklopedistike u doba informatičke revolucije — napisao šarmantan članak iz kojega su se mogle očitati temeljne informacije o tome što sve te prve dvije knjige donose. Posebno ga je zanimalo pitanje, koje meni — moram priznati — osamdesetih i devedesetih, kad sam maštao o ovoj ediciji nije moglo pasti na um: — Što ova enciklopedija donosi, a da već nije zastupljeno na internetu? Po čemu bi ona mogla biti nadmoćna Wikipediji? Ima li danas uopće smisla tiskana enciklopedija?

Objasnio sam kako danas doista enciklopedije univerzalnog tipa poput *Britannice* ili naše *Hrvatske opće enciklopedije* gube bitku s internetom, međutim, specijalističke enciklopedije, koje pokrivaju specifična područja znanja još će se neko vrijeme održati i u tiskanom obliku. Izračunali smo da otprilike čak 70 % informacija koje donosi naša enciklopedija nije prisutno na internetu i stoga će svi koje zanima cjelovita informacija o hrvatskoj književnosti ipak biti prisiljeni posegnuti za našom enciklopedijom koja će se kasnije, naravno, pojaviti i u digitaliziranom obliku.

Upozorio sam ponovo kako valja voditi računa da naša enciklopedija donosi niz informacija koje se u takvom sintetičkom obliku ne mogu naći u drugim priručnicima, čak ni u specijaliziranim knjigama; ona se pojavljuje kao supstitut i za sve dosadašnje biografske leksikone, ali i za povijesti književnosti jer bi se ekstrahiranjem samo dviju skupina članaka — onih o stilskim epohama, odnosno onih o rodovima i vrstama — mogle dobiti dvije vrlo opsežne povijesti književnosti.

— Premda sam ja sentimentalno zaljubljen u tiskane enciklopedije, na kojima sam se formirao i cijeli ih svoj radni vijek radio, izvjesno da će jednoga

dana sve završiti na internetu. Ali, nadam se da će u ovoj enciklopediji hrvatska znanost o književnosti ima solidnu bazu informacija i u nekoj budućoj eri kad sve bude dostupno na internetu. Osim toga, internet će omogućiti da se temeljni članci kontinuirano dopunjuju, proširuju, da se pogreške ispravljaju bez dugog čekanja na nova izdanja.

Ne znam koliko sam uvjerio Roberta, zaljubljenika u internet, u vrijednost ove enciklopedije, vjerojatno jedne od posljednjih većih tiskanih enciklopedija u zavodskoj praksi, ali čini mi se da je ipak prihvatio osnovnu ideju kako je ova edicija nešto solidno, pa makar na malo starinski način. Međutim, solidnost ipak nije baš tema koja može zapaliti čitatelje pa je Robert dobro osjetio ono pitanje oko kojega bi se uskoro mogla ukrstiti polemička koplja; počeo me provocirati pitanjima o zastupljenosti suvremenih pisaca. I sam je pisac, zna vrlo dobro kolika je taština pisaca: siguran je kako će većina njih najprije provjeriti jesu li zastupljeni u knjigama te koliko su redaka dobili. A potom i uspoređivati kako su prošli njihovi vršnjaci, odnosno pisci s kojima se vole omjeravati.

6

— Znam kako je to naše potencijalno ranjivo mjesto; pisce je nemoguće zadovoljiti. Mogli smo tome doskočiti tako da postavimo neku dobnu granicu, recimo da ne uvrštavamo mlađe od četrdeset, možda čak i pedeset godina kako su svojedobno uradili urednici *Leksikona hrvatskih pisaca* Školske knjige. Izbjegli bismo tako mnoge nevolje, ali enciklopedija bi izgubila na informativnoj vrijednosti. Činjenica je da književnici mogu napisati sjajne knjige i u dvadesetima, i u tridesetima; stoga smo prihvatili tešku zadaću da odredimo što vrijedi i među onima koji tek stupaju na književnu pozornicu. Tu će malo tko biti sretan, a bit će dosta nezadovoljnika, ali cilj nam je imati enciklopediju koja će biti što ažurnija, koja će što više zadovoljiti očekivanja i potrebe korisnika!

To da će biti polemika i sporova, da ćemo se suočiti s književnim taštinama i više nego što smo mi u redakciji pretpostavljali, osjetili su i Perišić i urednik koji je opremao njegov tekst (vjerojatno Šimpraga); otud se i našlo u naslovu ono »Velika pljuska za književne taštine«. Vidjevši taj naslov, samo sam slegnuo ramenima: mi, doista, nismo nikome namjeravali odvaljivati šamare!

No, dobro, nek' se piše; zanimanje za ediciju su pokazale i druge novine, javljali su se i novinari s radija i televizije, tražili izjave, intervjuje. Teško da smo u toj prvoj fazi baš mogli očekivati neku studioznu recenziju, previše je tu raznorodne građe, jako puno truda bi trebalo uložiti u pomnu analizu, a baš i nema puno ljudi u struci s iskustvom konceptualiziranja tog tipa izdanja, onih koju mogu obratiti pozornost i na sam abecedarij, odnose između pojedinih klasa pojmova, subordiniranih i superordiniranih članaka, mikropedijskih i makropedijskih jedinica.

Kokolo moj

Bio sam zadovoljan prvim odjecima; iščekivao sam ipak posebno radoznalo kako će pojavljivanje edicije dočekati Jergovićev *Jutarnji list*. Miljenko je ustrajno tvrdio kako enciklopedije neće biti, kako je to hidrocentrala u pustinji, projekt-ćorak, most preko ničega, bizarna kupusara, naprosto — promašeni projekt. Ako ništa drugo, demantirao sam njegovu tvrdnju kako se enciklopedija nikad neće pojaviti. Evo, pojavile su se prve dvije knjige i posve je izvjesno da će se pojaviti i preostale dvije; njegov nas šogor nije uspio zaustaviti!

Zapravo, možda sam se potajno nadao kako će bar netko u *Jutarnjem listu* reći: — Hajde da malo to prolistamo, da vidimo što sve ta enciklopedija donosi! Postoji li uopće nešto slično u svijetu? Koje su uopće sve teme prvi put obrađene u toj enciklopediji? Pa možda bi trebalo tim ljudima priznati bar taj istraživački rad!

Uzalud, podcijenio sam Miljenkov utjecaj, a precijenio stvarni kulturni interes urednika lista: — Sad kad se već enciklopedija pojavila, pokazat ćemo kako je glupa i nepotrebna, ismijat ćemo je!

U enciklopediji koja donosi na tisuće biografija pisaca, djela, književnih pojmova, časopisa, na stotine novih informacija, u djelu na kojem je radilo trista ponajboljih znalaca hrvatske književnosti, uočili su u *Jutarnjem listu* kako postoji i članak o dječjoj spisateljici Vjekoslavi Huljić. Članak ima trinaest redaka, jedan je od najmanjih u *Enciklopediji*. Iskreno rečeno iznenadio sam se kad je dr. sci. Diana Zalar, koja predaje na Učiteljskom fakultetu dječju književnost, predložila da uvrstimo u abecedarij Vjekoslavu Huljić. Osobno ne pratim posebno taj ogranak suvremene književnosti, ali iz članka koji je Diana donijela vidio sam da je Vjekoslava Huljić objavila četiri prozne knjige za djecu kod renomiranog izdavača; o njoj su afirmativno pisali kritičari sa solidnom reputacijom. Prihvatio sam stoga prijedlog kolegice Zalar da Huljićeva uđe u *Enciklopediju*; ušla je, dakle, zbog svojih proznih knjiga za djecu, ne zbog tekstopisara za šlagere koje serijalno proizvodi. No, veliki članak u *Jutarnjem listu*, objavljen u subotnjem broju 13. 11. 2010., od svega što donosi *Hrvatska književna enciklopedija*, smatrao je jedino relevantnim istaknuti jedino to kako donosimo biografiju Vjekoslave Huljić. Štoviše, donio je uz članak i njezinu golemu fotografiju sugerirajući kako je fotografija zapravo prenesena iz enciklopedije u kojoj je Vjekoslava Huljić, očito, glavna književna zvijezda! Eto, kakva je ta Viskovićeva enciklopedija; bio je Miljenko u pravu kad je tvrdio da će to biti bizarna kupusara!

Dalje se u tekstu pokušava insinuirati kako su *Enciklopediju* očito radili desničari jer ona donosi biografiju Mile Budaka. Sljedećih godina Jergović će me stalno optuživati da sam promotor ustaštva jer sam donio Budakovu biografiju, a on misli da bi Budaka trebalo izostavljati, prešućivati, praviti se da on nikad nije postojao; onaj tko tako ne misli, slavitelj je ustaštva.



Dalje, *Jutarnji* mi prigovara kako je biografija Stjepana Babića veća od biografije Vladimira Anića, a *Enciklopedija* donosi i biografiju Milana Ivkošića, ali ne i ljevičara Inoslava Beškera. *Jutarnji* primjećuje kako *Enciklopedija* ne donosi biografije dvojice pisaca, feralovaca: Predraga Lucića i Ivice Đikića. Ma, baš je Visković pravi ustaša, a HKE ustaška enciklopedija!

Te subote kad je izišao ovaj članak bio sam, kao i obično vikendom, već oko 11 sati kod Zorana Kravara u njegovoj vikendici u Prekrižju. Zoran je pripremio svoj program glazbe koju ćemo taj dan slušati, veselio se jer nas za ručak kod Oslakovića čeka solidan izbor divljači. Iako on smije jesti samo meso od peradi, eventualno fazana, veseli se jer ću ja uživati.

Donio sam Zoranu uredničke primjerke *Enciklopedije*, vidno se obradovao, ipak je godinama na tome radio, sve dok zbog bolesti nije odustao. Sa mnom je Zoranu došao i naš mladi kolega Tomislav Šakić; pomalo je to sve bilo nalik nekom sastanku uredništva »u užem sastavu«.

Međutim, tu našu ladanjsku ugodu prekinulo je zvrndanje mobitela; zove Lina Kežić s HTV-a:

8

— Velimire, možeš li doći na Interliber da mi daš izjavu za Dnevnik!

— Moram li baš danas, nisam u Zagrebu, kod Kravara sam! Ako radiš prilog o izlasku *Enciklopedije*, možemo to i sljedećih dana!

— A ti nisi vidio ovo u *Jutarnjem*?! Ne znaš da su te napali? Baš žestoko, na Interliberu svi pričaju o tome; moram danas imati prilog za Dnevnik! Hajde pročitaj i javi kad dolaziš na Velesajam da te snimimo!

— Dobro, u autu su mi ostale novine. Javit ću ti se kad pročitam!

Otišao sam po *Jutarnji*; zaprepastio sam se kad sam uz tekst o našoj enciklopediji ugledao golemu fotografiju Vjekoslave Huljić. A u tekstu me napadaju kao desničara; želudac mi se stegnuo.

— Zorane, čuj, ovo je besramno! Ja moram u Zagreb, snimaju prilog za Dnevnik! Gadno su nas napali, pogledaj što su nam napisali!

Zoran se smrknuo, uvukao u sebe. Ta mu enciklopedija stalno donosi probleme, a on mora izbjegavati stres! Mrzovoljno je odmahnuo rukom:

— Ne želim to čitati. Ne zanima me što pišu; ipak se nadam da nećeš samo zbog toga ići u Zagreb. Da znaš kakav sam dobar glazbeni program pripremio!

— Kako ne razumiješ?! Svjestan sam da ti želiš izbjeći svaki stres; ne želiš ulaziti u polemike, ni ne očekujem to od tebe, prihvatio sam! Ali ja se moram boriti, moram zaštititi ono na čemu smo pošteno radili; vjeruj mi, sigurno se neću predati! Ja sada ne mogu mirno slušati Bruknera, svih pet varijanti *Pete simfonije* i praviti se kako se ništa izvan toga ne događa. Moram ići u Zagreb, odgovoriti na napade. Ja sam ponovo u ratu!

Gledao sam ožalošćeno Zoranovo lice; bilo mi ga je žao, znao sam da ni njemu nije svejedno; radio je taj abecedarij skupa sa mnom, pregledao je svaku stranicu tih prvih dviju knjiga. Znam da i njega sve to boli; njega, vječnog od-



likaša da netko nazove nezalicom i sramoti po novinama kao zadnju budalu. Nekakav Goran Milaković!

Sva sreća da je sa mnom bio Šakić, ostavio sam ga sa Zoranom da sluša muziku, kako se Zoran ne bi dodatno uznemirio. Neka mu dan protekne kako je zamislio.

A ja sam bijesno vozio prema Zagrebu smišljajući što ću u tih minutu–dvije reći Lini Kežić, tako da me ne mora rezati, kako odgovoriti a da u toj minuti bude sadržano sve bitno?!

Lina me je na Velesajmu dočekala smijući se. Zapravo je njoj sve to bila zgodna zafrkancija na moj račun. A valjda sam ja onako gnjevan bio još dodatno smiješan. Čovjek se godinama trudi oko nečega što mu je životno važno, a onda ga po novinama zafrkavaju: — Kokolo moj!

Sad se, Velimire moj, ti trudi da daš ozbiljan ton svemu; zapravo je ljudima zabavno gledati kako se pjeniš, tako patetičan, gromoglasan, preozbiljan, pričaš o važnosti epohalnog projekta: — Kokolo moj!

Naravno, sljedećih dana sam davao intervjuje, izjave, za razne novine, za radio, ali napad iz *Jutarnjeg* je bio *lajtmotiv* svih tih razgovora. Danas mi je buka koju je izazvao članak u *Jutarnjem* shvatljiva, u tom dosadnom svijetu enciklopedije pojavio se nekakav sukob, dramski agon. Ooo, to je zanimljivo za medije! Sad imaju o čemu pisati!

Da li da odgovaram *Jutarnjem*? Reći će mi urednik kako je Milaković pisao recenziju, a na recenziju se ne odgovara. Ma, znamo i oni i ja da to nije nikakva recenzija, ali nema smisla. Nepotrebno ponižavanje, kraj Jergovića bilo što moje teško da bi prošlo. Dobro, odgovorit ću u drugim novinama!

9

Kako odgovoriti?

U intervjuima u tim drugim novinama sljedećih dana su mi postavljana više–manje ista pitanja; nekoliko uvodnih koji se odnose općenito na *Enciklopediju*, a potom se razgovor vrtio oko primjedbi koje je uputio *Jutarnji*. Kao primjer donosim izvode iz intervjuja koji sam dao Branki Džebić, urednici kulturne rubrike *Vjesnika*:

— Čini nam se da tri leksikografska zahvata, koja prethode Vašoj HKE, zaslužuju pozornost. To su **Leksikon hrvatske književnosti** (autora i urednika Vlahu Bogišića), **Lade Čale Feldman**, **Deana Duda** i **Ivice Matičevića** (Naprijed, Zagreb, 1998.). Zatim **Leksikon hrvatskih pisaca**, autora **Dunje Fališevac**, **Krešimira Nemeca** (ujedno i autora koncepcije) i **Darka Novakovića** (*Školska knjiga*, Zagreb, 2000.). I kao **treći Leksikon hrvatske književnosti / Djela autora Dunje Detoni–Dujmić**, **Dunje Fališevac**, **Ane Lederer** i **Tee Benčić–Rimay** (*Školska*

knjiga, Zagreb, 2008.). Kako ste se, barem načelno, postavili spram blizine njihova postojanja? U čemu ste tražili različitosti?

Leksikoni, koje ste spomenuli, imaju veliku vrijednost, ali se znatno razlikuju od ove enciklopedije. Prije svega, znatno su manji po opsegu od naše enciklopedije i donose samo neke segmente građe koju mi obrađujemo. Leksikon Naklade Ljevak, odnosno Naprijeda, donosi biografije samo 100 pisaca, Leksikon Školske knjige nešto više od tisuću jedinica, a naša enciklopedija ima preko tri tisuće biografija naših pisaca i tisuću biografija stranih pisaca koji su važni za hrvatsku književnost. I naš pojmovnik s interpretacijama književnih djela nešto je opsežniji od onoga u Leksikonu djela Školske knjige.

— Donosite li i građu koje nema u dosadašnjim leksikonima?

Naravno, inače bi enciklopedija bila besmislena. Imamo niz pojmova koji nisu obrađeni nigdje drugdje, ne samo u leksikografskim priručnicima, već ni u kroatističkoj znanstvenoj literaturi. Primjerice, mi imamo vrlo ekstenzivne sintetske članke o svima žanrovima hrvatske književnosti od početaka do danas. Dobro, postojala je Nemecova Povijest hrvatskog romana, ali mi donosimo i opsežne prikaze povijesti lirike, novelistike, kritike, esejistike, drame, epike, prevodilaštva, memoaristike, polemika, dnevnika, biografija, autobiografija i mnogih drugih manjih žanrova. Obradili smo i sve važnije tipove stiha hrvatske poezije. Imamo čak i prikaze nekih novih pojava vezanih uz tehnološku revoluciju, poput književnosti na internetu. Također su sintetski prikazana i sva stilska razdoblja hrvatske književnosti. Iz ove bismo enciklopedije bez problema mogli izvući dvije opsežne povijesti hrvatske književnosti: jednu koja bi se zasnivala na žanrovskoj obradbi i drugu zasnovanu na kronološkoj sukcesiji stilskih razdoblja.

— Donosite i časopise?

Da, nastojali smo obraditi sve važnije književne časopise koji su izlazili u Hrvatskoj na našem jeziku, ali i na njemačkom i talijanskom. Također, imamo i članke o stranim časopisima, prije svega srpskim i bosanskohercegovačkim, u kojima su objavljivali hrvatski pisci. Obradili smo i važnije novine koje su imale jake kulturne priloge, među njima, dakako i Vjesnik. Zanimljiva je i natuknica Intervju u kojoj je obrađena povijest književnih intervjuja.

No, to nije sve. Imamo članke o važnim književnim i kulturnim institucijama: DHK, HDP, Matica hrvatska, HND, HAZU, NSK, HNK i dr. Dragocjeni su članci o knjižnicama, književnim arhivima, knjižarama, antikvarijatima, grafičkom oblikovanju itd.



— Kako ste predstavili hrvatsku književnost u svjetskom kontekstu?

Posebnu važnost ima kompleks članaka o vezama naše književnosti sa stranim književnostima i kulturama (to su članci poput: Englesko-hrvatske književne veze, Češko-hrvatske književne veze i dr.). Donosimo i biografije prevoditelja koji su našu književnost prevodili na strane jezike i stranih kroatista koji su pisali o nama. Također su i sve biografije stranih pisaca kroatocentrično impostirane jer ih interpretiramo stavljajući u prvi plan veze tih pisaca s hrvatskom književnošću i recepciju tih pisaca u Hrvatskoj.

— S obzirom na to da HKE po broju uvrštenih pisaca daleko nadmašuje ostale leksikografske zahvate, recite tko je pridonio tolikom brojčanom skoku pisaca?

Od samog početka sam kao autor koncepcije želio da broj pisaca u ovoj ediciji bude znatno veći nego u drugim književnoznanstvenim priručnicima. Važno je da imate ediciju u kojoj možete naći i neka imena koja nećete naći ni u jednom drugom priručniku. S druge strane, nisam htio postavljati nikakve dobne granice za uvrštavanje pisaca u enciklopediju (u Hrvatskom biografskom leksikonu limit je za uvrštavanje 1945.) kao godina rođenja, u Leksikonu Školske knjige godina 1950. Takve se granice postavljaju kako bi se izbjeglo da osobe koje još nemaju definiranu radnu biografiju i zaokružen opus, uđu u enciklopediju ili leksikon. S druge strane, čisto pragmatično gledano, time izbjegavate polemike s mladcima željnim slave koji su uvijek i najžešći kritičari enciklopedija: jesu li uvršteni, koliko su redaka dobili? Ja sam pošao od stava da nije dobni kriterij važniji od kvalitativnog: da je presudna relevantnost literarnog djela. S druge strane, kao aktivni književni kritičar vjerovao sam da mi uvid u aktualnu književnu scenu omogućuje da idem do najrecentnije produkcije i mladih autora. Naravno da sam bio svjestan da će biti polemika, utoliko više što je i moj kritičarski rad uvijek bio praćen polemikama.

11

— U jednom našem listu upućeni su Vam i neki konkretni prigovori: predimenzioniran članak o Mili Budaku, neuvrštavanje Predraga Lucića, Ivica Đikića, Inoslava Beškera, a uvrštavanje Milana Ivkošića. Dakle, niste uvrštavali lijeve pisce, a jeste desničare, pa ste im još posvećivali i pretjeranu pozornost?

Da, zanimljivo je da se u tom listu ništa ne govori o samom projektu i svemu što on donosi, već ga se odmah napada. Uostalom, već su prije godinu dana objavili iz pera svog udarnog pisca kritiku edicije koja se još nije ni bila pojavila. No, drago mi je da je netko primijetio da sam ja hrvatski nacionalist!



Idemo prvo na tog nesretnog Milu Budaka. On nije dobio 128 redaka, kako mi se prigovara, nego čak 152, i još ima i fotografiju. I ne kajem se zbog toga. Ja mislim da po ustaškom ideologu Mili Budaku ne treba nazivati škole i ulice, ali Mile Budak ima svoje mjesto u hrvatskoj književnosti kao jedan od najvažnijih hrvatskih književnika međuratnog razdoblja; smatram i da u ovoj enciklopediji može dobiti četvrtinu prostora koji je dobio Krleža. Milan Ivkošić, s kojim sam ja više puta u životu polemizirao, ušao je u enciklopediju kao književni kritičar koji je puna tri desetljeća, uspješno ili neuspješno, pisao o knjigama suvremenih autora. Moj prijatelj Inoslav Bešker, sjajan je novinar, njegovana stila, erudit, ali o književnosti nije pisao, pa nema ni knjige koja bi se mogla smatrati književnošću.

Problem Đikića i Lucića nešto je drukčiji. Mi smo prvu varijantu abecedarija enciklopedije okončali početkom 2003. Tek nešto iza toga Đikić je objavio sjajnu knjigu *Circus Columbia*, o kojoj sam ja napisao afirmativnu kritiku. Lucić iste godine objavljuje satiričnu zbirku *Haiku haiku jebem ti maiku*. Tekstovi prve knjige u kojoj bi trebao biti Đikić bili su gotovi već 2005, a tekstovi druge negdje 2007. Na žalost, knjige nisu mogle biti objavljivane redom kako su tekstovi završavani jer je zavodska uprava inzistirala da sve mora biti objavljeno odjednom, kao jednosveščano izdanje (po tadašnjem glavnom ravnatelju, u obliku leksikončića). (...) U međuvremenu mi smo u redakciji nastojali napisane članke ažurirati, naznačivši kao datum definitivnoga redakcijskog zaključenja prvih dviju knjiga ožujak 2009. godine. Danas su Đikić i Lucić ne samo perspektivni, već i potvrđeni književnici, ali enciklopedije nisu novine da se podaci tom brzinom mogu ažurirati. Žao mi je da te dvojice pisaca nema u enciklopediji, ali bit će još enciklopedija i leksikona, a vjerujem i njihovih novih knjiga.

— Što je s prigovorom o premaloj retkarini za Zorana Ferića, Dobrišu Cesarića, Danila Kiša?

Ferić je dobio 44 retka, a ne 22, ima i fotografiju; njegov članak obasiže cijeli jedan stupac. Članak je pisao vrhunski autor Jurica Pavičić. Možda je Ferić mogao dobiti i neki redak više, ali treba znati da je, ako poštujuete autora koji potpisuje tekst, lakše članak kratiti nego ga dopisivati. Uostalom, Ferićeva najbolja zbirka novela je obrađena i kao samostalna natuknica pa je neekonomično iscrpno obrađivati tu zbirku u nosivom članku. Članak o Cesariću jest nešto kraći nego što je abecedarijem planirano. Autor je dobar poznavatelj pjesnikova opusa Vinko Brešić; napisao je tekst na stotinjak redaka umjesto predviđenih 150; tražili smo da tekst dopuni, što autor nije učinio. Mogli smo tekst izbaciti i naručiti drugi i tako izgubiti važ-

nog autora. Ali, u biti, članak je dobro pisan; Cesarić nema velik opus ni veliki motivski i izražajni raspon; stoga se taj sjajni pjesnik doista može solidno obraditi i na manjem prostoru. U zasebnom smo članku obradili njegovu najvažniju zbirku *Lirika* (u kasnijim se zbirkama uglavnom ponavljaju stare pjesme uz dopunu nekih novih radova). Što se tiče mojeg prijatelja Danila Kiša, o kojemu sam zasigurno pisao više od ijednog drugog hrvatskog kritičara, on na moju veliku žalost ipak nije hrvatski književnik pa je kao srpski pisac koji je utjecao na hrvatske pisce i dosta publicirao u Hrvatskoj dobio zapravo velik broj redaka u rangu Borgesa i Carvera.

— Naposljetku, recite nam kako se u enciklopediji našla spisateljica tekstova za šlagere Vjekoslava Huljić?

Ma, nije se ona tu našla kao spisateljica stihova za glazbenu »kuru-zu«, iako mi u enciklopediji imamo i neke junake popularne kulture poput rock-pjesnika Darka Rundeka i Branimira Štulića. Ona je ušla kao autorica četiriju knjiga za djecu, za koje je proučavateljica dječje literature Diana Zalar ustvrdila da su dovoljno kvalitetne da i tu autoricu registriamo. Te knjige nisam čitao pa sam ne mogu komentirati njihovu kvalitetu, ali svojim suradnicima vjerujem i spreman sam oslanjati na njihova mišljenja.

Davao sam tih intervjua, razne izjave za medije o *Enciklopediji*, ali priznajem, uvrede u *Jutarnjem* pekle su me i dalje. No, bura se postupno smirivala; u prosincu je trebalo organizirati promociju *Enciklopedije*. Uobičajeno je da na zavodskim promocijama govore oba ravnatelja Zavoda; ravnatelj ceremonijalno otvori promociju i najavi glavnog ravnatelja koji održi kraći prigodni govor. Potom govori glavni urednik edicije i jedan ili više promotora.

Promotore sam ovaj put ja osobno birao, ravnatelji se nisu previše miješali u moj izbor; odabrao sam Viktora Žmegača, Nedjeljka Fabrija i Krešimira Nemeća. Jaka postava, ugledni stručnjaci, akademici, ali ujedno i važni suradnici *Enciklopedije*. Želio sam da svakako govori i zamjenik glavnog urednika: on je na prvim dvjema knjigama bio doista u punom smislu riječi suurednik i najvažniji suradnik, a želio sam da se njegova suzdržanost u polemikama ne shvati kao distanciranje od edicije. Nije ga trebalo nagovarati, Zoran Kravar je to odmah rado prihvatio, pregledao je otisnute knjige i bio iznimno zadovoljan; vidjelo se da se raduje što ćemo zajednički proslaviti njihov izlazak. O ediciji je govorio i još jedan član našeg tima: »zločesti čitač« Marko Grčić.

Čak osam govornika, prepun auditorij, ugledni gosti, mnoštvo novinara, fotografa; doista svečana atmosfera. Ali i neka vrsta pritajene napetosti; hoće li doći do polemičkog duela između glavnog ravnatelja i glavnog urednika edicije?! Ja sam svojedobno na sastancima, pred svjedocima, govorio Ladanu i Bogišiću kako će se jednoga dana ova edicija ipak pojaviti i bolje je da na njenoj promociji zahvalim ravnateljima na podršci nego da ih spominjem kao one koji

su nam podmetali klipove. Čini mi se da to baš to nije dopiralo do njih, kao da su bili uvjereni kako se *Enciklopedija* nikad neće pojaviti. Sad se prve knjige ipak pojavljuju, tko zna što Visković sprema?! U svakom slučaju, Vlaho Bogišić je zahtijevao da on govori, posve neuobičajeno, na samom kraju promocije. Odmah mi je bilo jasno što time želi postići: ako ga eventualno spomenem u kritičkom kontekstu, ako budem pričao o problemima s kojim smo se suočavali, on mi može promptno kao zadnji govornik odgovoriti. Njegova će biti zadnja!

Međutim, odlučio sam uopće ne spominjati probleme s kojima smo se suočavali; uostalom, svi su u auditoriju već sve znali, a čeka me još privođenje projekta kraju, nema smisla produbljivati dalje konflikt. Nitko od nas iz redakcije nije Vlahu i njegovu ulogu ni spomenuo; on je odahnuo i održao jedan od onih svojih eruptivnih gromoglasnih, ali nejasnih govora; u sjećanju mi je ostalo samo da je pokušavao reći kako ova enciklopedija neće ništa bitno promijeniti u slici hrvatske književnosti i znanosti o književnosti; nitko zbog nje neće biti ni manji ni veći pisac. Hm, ne bih se baš s time složio, ali glavni ravnatelj ima pravo na svoje mišljenje, ne želim s njim polemizirati; nikad to ne bih činio da mi se nije ispričeo na putu realizacije ove enciklopedije!

Intervju u Vijencu

Nakon promocije mi se javio Andrija Tunjić; radio bi sa mnom veliki intervju za *Vijenac*. Pratio je što se *Enciklopediji* pisalo. Naravno, njemu su smiješni prigovori kako je Viskovićeva enciklopedija ustaška; on mi želi postaviti posve drugačija pitanja, pa i propitati me je li enciklopedija dovoljno hrvatska. Već sam Tunjiću dao nekoliko intervjuja dok je radio u *Vjesniku*, uvijek smo dosta živo raspravljali, ali smo nekako uspijevali ne posvađati se.

Što znači njegova ponuda, hoće razgovor sa mnom kao ljevičarem?! Mrzim takve unaprijed stvorene stereotipe, pogotovo kad se oni lijepe uz rad na enciklopediji, iz koje sam nastojao istisnuti svako ideologiziranje. Ali, dobro, kad su me već u *Jutarnjem* proglasili ustašom, možda nije loše da me *Vijenac* proglasi »komunjarom« i »jugonostalgičarem«! Znam da Tunjić i ja nismo politički istomišljenici, ali bar ću moći eksplicirati i svoje ideje vezane i za enciklopedistiku i za politiku.

Razgovor smo vodili u mojem uredu u Zavodu, dugo, dulje od tri sata. Vrlo žestoko; tajnica mi je rekla da se kroz zatvorena vrata moglo čuti kako raspravljamo povišenim tonovima. Mislim da je nešto od te atmosfere boks-meča ostalo i u tiskanom tekstu intervjuja. Nakon autorizacije intervju je bio dulji od dvadeset kartica; u definitivnoj tiskanoj formi nešto je skraćeno, ali te dijelove koje je Tunjić izostavio u definitivnoj obradi neću ovdje donositi kako ne bi zbunjivali čitatelje. Intervju prenosim u cijelosti jer je on izravni povod za novi ciklus polemika u koje se uključilo više desetaka sudionika iz svih dijelova nekadašnje Jugoslavije. Razgovarajući s Tunjićem, nisam bio svjestan posljedica

koje intervju može izazvati. Želio sam u tom razgovoru detaljno elaborirati koncepciju projekta pomalo i frustriran jer mi nije bila otvorena nikakva mogućnost za to u izdanjima EPH (osim *Globusa*). Nisam namjeravao govoriti o svojim protivnicima, pa ni Jergoviću, ali nekako spontano, potkraj samog razgovora u jednoj ironičnoj rečenici spomenuo sam ga, dodavši potom i kratki komentar njegovih novih knjiga.

Iz političkih nismo izvlačili estetske zaključke

Razgovarao Andrija Tunjić

Dugo očekivana Hrvatska književna enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža napokon je predstavljena javnosti. Predstavljena su prva dva sveska, treći će se pojaviti u veljači, a četvrti u drugoj polovici 2011. godine. Bio je to povod za razgovor s Velimirom Viskovićem, glavnim urednikom HKE.

15

— Gospodine Visković, što je dobila hrvatska književnost s HKE-om?

Dobila je enciklopediju nacionalne književnosti kakva, koliko je meni poznato, u svijetu ne postoji. Većina nacionalnih književnih enciklopedija donosi biografije pisaca, neke još dodaju i djela, ali nemaju širok tematski raspon kao HKE. Mi se bavimo i velikim svjetskim piscima, ali im pristupamo iz kroatocentrične vizure.

— Što to znači?

Donosimo biografije tri tisuće hrvatskih pisaca, potom osam stotina stranih pisaca koji su važni za hrvatsku književnost. Znači da nas, primjerice, ne zanima toliko opća informacija o Shakespeareu, premda se i to navodi, nego su u prvom planu hrvatska recepcija Shakespearea; prijevodi i igranje njegovih djela na našim pozornicama, naša šekspirolologija i odjeci u djelima hrvatskih pisaca. Donosimo i članke o stranim piscima koji ne pripadaju veličinama poput Shakespearea, ali su se bavili hrvatskim temama, živjeli u Hrvatskoj, objavljivali u našoj zemlji, ili su iz bilo kojeg razloga zanimljivi za Hrvatsku.

— U čemu je još posebna vrijednost HKE-e u odnosu na slične?

HKE je po količini biografskih članaka bogatija od sličnih edicija. Primjerice, donosimo članke o svim hrvatskim književnim časopisima i novinama koje su imale jake kulturne rubrike. U opsežnim sintetskim člancima obradili smo sve žanrove hrvatske književnosti poput romana, lirike, epike, novele, drame, književne kritike. Ma-

njim člancima obradili smo žanrove poput biografije, autobiografije, dnevnika, putopisa, crtice, feljtona, polemike, pjesme u prozi, znanstvene fantastike itd. Spajanjem tih žanrovskih pregleda u cjelinu dobili bismo jednu opsežnu povijest hrvatske književnosti po žanrovima. Također imamo članke o svim stilskim razdobljima hrvatske književnosti od srednjeg vijeka do postmodernizma; njihovim spajanjem u cjelinu dobili bismo drugi tip velike povijesti hrvatske književnosti. Veliku pozornost posvetili smo prevoditeljima, i onima koji prevode sa stranih jezika na hrvatski i obrnuto. Obradili smo i književne veze hrvatske književnosti s važnijim nacionalnim književnostima itd.

Osim toga obrađene su sve institucije važne za hrvatsku književnost i hrvatsku kulturu, poput društava književnika, Matice hrvatske, HAZU, HNK, NSK i dr. Tu su i članci o književnim arhivima, knjižnicama, knjižarama, antikvarijatima, grafičkom dizajnu, tiskarstvu. Obradili smo i neke tipove literarnog iskaza koji su vezani za razvoj novih tehnologija: filmski scenarij, TV-drama, radio-drama, književnost na internetu, grafiti. Urednica za narodnu književnost Maja Bošković-Stulli temeljito je obradila područje usmene književnosti i folkloristike. Dalje, imamo oko tisuću interpretacija ključnih djela hrvatske književnosti, koja su interpretirali različiti autori.

— Tko je radio popis tih djela?

Radili smo primarno zamjenik glavnog urednika Zoran Kravar i ja; prihvaćali smo sugestije suradnika, ali taj izbor je ipak izraz prije svega našega poimanja vrijednosnog kanona hrvatske književnosti. Sasvim sigurno netko drugi dodao bi svojih dvjesto djela, a izbacio naših dvjesto, međutim mi smo imali tu, recimo tako, privilegiju da odlučujemo i to je naš izbor. Eto, i na samoj je promociji Viktor Žmegač rekao da bi po njegovu mišljenju u enciklopediji morala biti i pripovijetka *Kvartet*, Milana Begovića. Vjerojatno bi se našlo još dosta prijedloga.

— Kako ste birali suradnike, je li bio natječaj?

Nije bilo natječaja, nismo bili baš u milosti zavodske uprave pa je osnovni profesionalni sastav uredništva bio malen: od početka su na projektu uz mene radili naš ugledni profesor komparatistike Zoran Kravar, zatim moje dvije dugogodišnje vjerne suradnice, Vesna Radaković-Vinchierutti i Jasna Bašić. U rad redakcije u nekim fazama bili su uključeni i urednici Ana Diklić i Tomislav Šakić i urednica za ilustracije Katarina Turkalj. Ne smijem zaboraviti ni naše administrativne tajnice, pokojnu Vesnu Bartaković i Renatu Pavlović. Tu je i mreža vanjskih suradnika: njih ukupno 286. Trudili smo se uključiti

sve koji na relevantan način pišu o hrvatskoj književnosti. Bilo mi je iznimno stalo da to ne bude izbor po privatnim, još manje po političkim naklonostima, tako da su među suradnicima mnogi s kojima nisam u predobrim osobnim odnosima.

— Hoćete reći da nije bilo pristranosti?

Da. Premda sad, eto, meni ljevičaru neki javno zamjeraju zašto imam tako velik članak o Mili Budaku.

— Pa zašto imate?

Mile Budak je relevantna književna pojava i nezaobilazan dio povijesti hrvatske književnosti. Zbog njegova angažmana u stvaranju ideologije NDH ne bih nikada po njemu nazvao ulicu ili školu, ali mu se ne može oduzeti mjesto u hrvatskoj književnosti. Zato smo mu dali neutralnu biografiju te izdvojili nekoliko ključnih djela i interpretirali ih. Osim njega zastupljen je veliki broj političkih emigranata i pisaca koji su stradali po završetku rata; predstavili smo njihove opuse i biografije.

17

— Zašto piše tko su od pisaca bili partizani, tko domobranci, tko ustaše?

Činjenica da je netko sudjelovao na nekoj strani odredila je sudbine tih pisaca.

— Književne sudbine?

I književne, naravno. Ne možete reći za jednog Nazora ili I. G. Kovačića da je nebitan njihov odlazak u partizane.

— Nazor je pisao pjesme i Paveliću, ne samo Titu.

I pisci su se znali prilagođavati duhu vremena. Ali to ne umanjuje važnost njegova hrabrog čina kojim odbija lukrativan status povlaštenog pisca i odlazi preko Kupe »u šumu«. Znamo i vidjeli smo, uostalom, 1990-ih kako su se neki ugledni pisci prilagođavali novonastalim okolnostima. Moj predragi pisac Ranko Marinković postao je od uzoritog pisca socijalističke kulture pomalo oportunistički gradski zastupnik HDZ-a.

— A zašto ne bi?

U Marinkovićevu slučaju doista mislim da to nije razlog da sudimo pozitivnije ili negativnije o njegovu djelu; zbog toga taj detalj ni ne spominjemo. Iz političkih uvjerenja nismo izvlačili estetske zaključke niti smo po toj logici vrednovali djela pisaca. Da sam osobno radio neku povijest hrvatske književnosti, namjerno bih dopustio da

se vidi moje svjetonazorsko i političko opredjeljenje, ali u HKE nisam dopustio da ta dimenzija bude vidljiva.

— Ipak u natuknici o Milanu Ivkošiću piše da »istupa kao protivnik lijevih, liberalnih nazora, kritičar kozmopolitizma i globalizma te branitelj hrvatske državotvornosti«. To je potpisala redakcija.

Vi mislite da je ta karakterizacija netočna i da je to negativno određenje?

— Nije. Ali mislim da Ivkošić nije protivnik ni liberalizma ni globalizma, nego je protivnik jednodimenzionalnog, i liberalnog i globalističkog, koja nam se nameću.

Postoje lijeva i desna kritika globalizma. Mislim da je nesporno da je on kritičar globalizma i da je državotvorno opredijeljen. Pa nismo valjda došli do toga da se čovjek stidi svojeg državotvornog opredjeljenja.

18

— Nekima se to stalno prigovara i upisuje u negativno.

Ja to ne radim.

— U natuknici o Dubravku Horvatiću piše: »zbilja Domovinskog rata razbudila je njegovu *militantnu imaginaciju*«. Što je to *militantna imaginacija*?

Tim člankom, koji je potpisao Tonko Maroević, Horvatić je dobio jednu poprilično lijepu natuknicu, cijelu stranicu enciklopedije; mislim da je članak napisan krajnje afirmativno. Po mom najosobnijem mišljenju, čak pretjerano afirmativno. Ali oni koji su pratili njegov umjetnički rad znaju da je 1990-ih godina njegov autorski izraz, koji je šezdesetih bio pun hermetičnih egzistencijalističkih simbola, postao vrlo semantički transparentan, zaokupljen sudbinom hrvatskog naroda, borben, pa i militantan, da je bio u funkciji jačanja i bodrenja hrvatskog ratničkog duha.

— Zar je to negativno kada je Hrvatska napadnuta?

Pa Horvatić neuvijeno u to doba piše kako neke hrvatske spisateljice treba staviti pred streljački stroj; što je to ako ne *militantna imaginacija*, čak i iz Maroevićeve prijateljske vizure. To je vrlo egzaktna deskripcija onoga što u tom trenutku Horvatić jest. Ja sam osobno, kao i Kravar i drugi naši redaktori, puno radio na izbjegavanju pretjerane ideološke retorike, ali ne možete u ime tobožnje apsolutne neutralnosti zanemariti nečiji politički angažman kad je njegova literatura bitno obilježena tim angažmanom.



— Uza sve prigovore veliki nedostatak, to sam čuo s više strana, jest nepostojanje natuknice *Hrvatski književni jezik*. Zašto je nema?

Ti koji to prigovaraju očito nisu dobro proučili enciklopediju. Hrvatski jezik obrađen je u nekoliko natuknica, u člancima »Čakavica«, »Kajkavica« i »Štokavica«; osim toga posljednji svezak donosi i članak *Standardni jezik* u kojem će biti prikazan proces standardizacije hrvatskog jezika. Članke su pisali naši ugledni filolozi. Doista ne mislim da je problematika hrvatskog jezika u ovoj enciklopediji zapostavljena.

— Dosta prostora je s razlogom dano Ivi Andriću kao hrvatskom piscu. Je li to uspostavljanje ravnoteže s Krležom za kojega ste u jednom intervjuu srpskim novinama izjavili da je i srpski pisac?

Nikada nisam izjavio da je Krleža srpski pisac, nego su to izvukli u naslov iz intervjuja koji sam dao magazinu »Vreme« prije desetak godina. Ja sam izjavio da po odjeku koji je imao u Srbiji, po utjecaju na neke generacije pisaca — iz osobnog druženja s Kišom, Pekićem, Borom Ćosićem i Žikom Pavlovićem znam da je Krleža na njih 1950-ih godina iznimno utjecao — Krleža jest i srpski pisac. Međutim, kad je riječ o Ivi Andriću, ja sam 1990-ih godina, uređujući tada njegova izabrana djela u izdavačkom poduzeću Konzor, kao i u nizu intervjuja te autorskih tekstova koje sam u to vrijeme pisao, govorio da se hrvatska književnost ne smije odreći Ive Andrića.

Konačno, Ivo Andrić je rođen kao Hrvat, katolik, bio je stipendist HKD Napredak; čak nakon 1918., kada većina pisaca njegove generacije poput Ujevića, Šimića, Krleže, Cesarca, Krkleca... prelazi na ekavicu u ime integralnog jugoslavenstva i potrebe za jedinstvenim književnim jezikom, on još oko dvije godine piše ijekavicom. Njegove prve knjige objavljene su u Hrvatskoj, a kasnije se nikada nije javno izjasnio da je Srbin, nego je uvijek ostao na pozicijama integralnog jugoslavenstva. Osim toga, franjevački bosanski krug ne samo da je snažno utjecao na neka njegova djela, nego se franjevci vrlo često pojavljuju kao junaci njegovih pripovijedaka i romana. To su sve elementi koji nam daju pravo da Andrića smatramo i hrvatskim piscem. Hrvatska književna tradicija može biti samo obogaćena nobelovcem Andrićem, možda najvećim piscem ovih prostora, kako se to danas govori.

— Zašto se i danas unutar hrvatske ljevice ne čita Krležino djelo, već njegov lijevi svjetonazor? Zar Krleža nije puno veći pisac nego ideolog?

Svaki pravi pisac snagom svojih djela nadrasta svaku ideologiju. Prisjetimo se Engelsovih analiza Balzaca u kojima je tvrdio da je Bal-



zac, premda konzervativac, desničar, u svojim romanima dao najbri-
ljantniju analizu funkcioniranja kapitalističkih sustava. Krleža, po
mom mišljenju, kao ljevičar upravo zato što je dobar pisac, u svom
glembajevskom ciklusu ne daje toliko kritiku građanskoga sustava
koliko afirmira vrijednosti toga društva. I koliko god pisac u nekom
trenutku imao radikalne, pa i fanatične političke stavove, njegovi
likovi, ako su živi i uvjerljivi, bivaju osvjetljeni iz različitih perspek-
tiva. Prema tome, tumačiti Krležu isključivo u ideološkom ključu, ili
ga upotrebljavati kao argument isključivo u političkim raspravama,
nije najbolji pristup njegovu djelu.

— Zašto hrvatski ljevičari rijetko kada ističu da je Krleža bio itekako
nacionalno opredijeljen?

Ne znam zašto bi se isključivala nacionalna svijest kod ljevičara?

20

— Zato što se naša ljevica još uvijek ponosi svojim nenacionalnim
svjetonazorom.

Mislim da to nije tako ni danas, a nije bilo ni u prošlosti. Druga
je stvar što neki misle da se ljubav prema vlastitom narodu dokazuje
samo bezuvjetnom odbojnošću prema nehrvatima. U predratnoj Ko-
munističkoj partiji, nakon što su početkom dvadesetih godina prove-
deni obračuni s unitarističkim partijskim krilom, smatralo se da je
Jugoslavija versajska tvorevina. U doba kad je izdavao »Književnu
republiku«, Krleža je napisao nekoliko izrazito prohrvatskih, an-
tiunitarističkih tekstova, koji su potom sabrani u knjizi *Deset krvav-
vih godina*. Među tim tekstovima su i njegove kritike Stjepana Radi-
ća, simbola borbe za hrvatsku samobitnost, u kojima ga Krleža 1925.
kritizira zbog ulaska u kraljevsku vladu, piše vrlo žestoke tekstove
protiv njega i njegovih ustupaka beogradskom režimu.

— Da barem danas tako ljevičari brane hrvatske interese.

Hoćete reći da samo desnica brani hrvatske interese?

— To nisam rekao.

Dajte da definiramo što je u ovom trenutku hrvatski interes.

— Što je po vama?

Svi se danas, čak i hrvatska desnica, slažu da je pristupanje EU
i prihvaćanje europskih normi ponašanja temeljni hrvatski interes.

— Rekli ste *čak i hrvatska desnica*, iako se desnica puno prije ljevice
nastojala približiti Europi. Sjetite se komunističkih vremena.

Svađamo li se mi ili razgovaramo?



— Razgovaramo, naravno.

Meni se čini da 1990-ih godina dio političke scene nije shvaćao što to znači integriranje u Europu. Neki su to doživljavali kao oblik odavanja priznanja Hrvatskoj što je stoljećima bila *antemurale christianitatis*. Mislili su da je Europa zbog toga dužna odlikovati Hrvatsku kao »stari europski narod«. Tada je bilo popularno govoriti da smo davno bili Europa. Netko je čak rekao da smo imali Marulića dok je Shakespeare napasao konje.

— Imali smo Držića.

Ne kažem da nismo, ali suvremena Europa je nešto što je prije svega vezano za političku i ekonomsku integraciju. To podrazumijeva čitav niz standardiziranih pregovora i dogovora s EU. Mi smo napravili enciklopediju u kojoj dominira afirmativan pogled na hrvatsku tradiciju i, ako baš hoćete, ja sam kao ljevičar inzistirao na tome da naša tradicija bude u prvom planu. Mislim, dakle, najpozitivnije o europejstvu naše tradicije. Da nema te integracije u Europu, čitav niz naših koruptivnih afera — koje su zapravo izraz autohtone tradicije našega tribalnog mentaliteta, gdje je normalno da se govore velike riječi pune patriotskog zanosa, a da se praktično svi brinu o svojoj kesi i blagostanju bližih srodnika — ne bi bio riješen. Približavanje Europi prisiljava nas da konačno raskinemo s običajnim pravom koje proizlazi iz plemenskog kodeksa, posebno dinarskog tipa etnokaraktera. Pritom se nikome ne rugam jer su se i moji davni pretci prije nekoliko stoljeća iz dinarskih predjela preko Biokova skotrljali u Makarsko primorje.

21

— Slikovito ste opisali razloge za EU, ali mnoge smeta srljanje u EU, opet idemo kao »guske u maglu«.

I meni smeta kad me se unaprijed ideološki markira.

— Ja vas ne obilježavam.

Ja naprosto pokušavam misliti svojom glavom. A svatko je od nas zadan nekim generalnim idejama koje postoje u intelektualnoj, pa i političkoj sferi i prema kojima imamo nekakav racionalan, pa i emocionalan odnos, kao što ga imamo i prema ljudima uz koje smo rasli i koji su nas odgajali. Vjerojatno sve to utječe na nas. Pa i literatura koju smo čitali.

— Ipak mi niste još odgovorili zašto se mnogi »hrvatski ljevičari i ljevičarski fanatici«, kako ih imenuje Stanko Lasić, ne žele suočiti s činjenicama koje su utjecale na eroziju hrvatskoga identiteta?



U Hrvatskoj ne vidim oko sebe nikakve ljevičarske fanatike, nema nikoga tko bi zagovarao komunističku revoluciju. Otkad je umro Stipe Šušvar, nema ni onih koji na javnoj sceni pozitivno govore o jugoslavenskom samoupravnom socijalizmu. Postavili ste mi pitanje koje traži da presuđujem, a ne vidim o čemu bih presuđivao. Niti mislim da imam pravo govoriti u ime nepostojećih »ljevičarskih fanatika«.

— Ne morate biti arbitrar.

Pa vjerojatno je to pitanje objasnio Lasić.

— Jest, ali on prigovara onim koji nisu, a trebali bi.

Shvatimo da živimo u nekakvom pluralističkom društvu i da je normalno postojanje različitih stavova i različitih verzija. Meni je, primjerice, jako čudno što se u posljednjih dvadeset godina, premda su se načelno svi opredijelili za pluralizam, stalno pojavljuju ideje da svi moramo imati glave na kupu, biti jedno, biti jedinstveni. To mi je razumljivo u situaciji neposredne ratne opasnosti, ali kada ne postoji ta opasnost, zar nije normalno da se ljudi bore za različite stavove, pa i da imaju različit pogled na povijest Hrvatske koju pokušavaju bolje ili lošije argumentirati? Zar nije normalno da imaju i nekakve svoje »optimalne projekcije« hrvatske budućnosti? Svatko bi, tako ja mislim, imao pravo odabrati što su za njega, kako bi rekao naš prvi predsjednik, povijesne silnice koje su inspirativne za budućnost.

22

— Zašto se sprdate s predsjednikom Tuđmanom?

Zašto ne bih imao ironičan otklon prema nečemu što je postalo frazeologem? Konačno, podsjetili ste me na moj prvi razgovor s Franjom Tuđmanom, kada me s njim upoznao Josip Šentija negdje 1988., tad sam bio pun ironije na račun Josipa Broza kao autoritarne, nedemokratske figure, a Tuđman ga je branio kao velikog hrvatskog političara prigovarajući da ja ne razumijem »povijesne silnice«. Inače mislim da ne treba pretjerivati u mitologiziranju političara.

— Mislite li tako za Mesića i Josipovića?

Pa ja mislim da se nekako podrazumijeva da se čovjek može bezopasno zabavljati s Mesićem jer se on često vrlo duhovito, iako možda nedržavnički, zabavlja sa svojim prethodnikom i svojim suparnicima. Mislim da je za literata, pa i kritičkog intelektualca, vrlo zdravo da se zna zabavljati sa svime, pa da se i sebi zna narugati. Smijeh i zabavancija su zdravi.



— Vratimo se književnosti. Koliko je titoistička Jugoslavija, odnosno komunizam »ošteti« hrvatsku književnost time što joj je oduzeo desno plućno krilo, emigrantsko, koje vi vraćate u enciklopediju?

Hajde, vratimo se! Barem nekih 200 imena koje spominjemo u enciklopediji za vrijeme Jugoslavije se zaobilazilo. Međutim, ako bih vam govorio o osobnom doživljaju pisaca iz tog korpusa, onda moram reći da s vrhovima hrvatske književnosti koja je nastajala u domovini vrijednosno korespondira i nosi dah suvremenosti jedino Boris Maruna. Drugi pisac, koji nije beletrist u užem smislu, ali je nesumnjivo veliki intelektualac, jest Bogdan Radica.

— A Bonifačić, Kupareo, Vida, Lucijan Kordić...?

Vida je bio već reafirmiran u socijalističkom razdoblju zahvaljujući prijateljima Ranku Marinkoviću i Marijanu Matkoviću, tako da se za njega znalo i objavljivalo ga se. Prolaznu ocjenu možda bi moglo dobiti još desetak imena. Ovima koje ste vi spomenuli dodao bih još Ciligu. U HKE ni jedno od relevantnih imena nije zaobideno. Na njihovoj afirmaciji dosta je učinio Branimir Donat 1980-ih godina, kada je pisao o nekima od tih imena, a pregledao je i naš abecedarij sugerirajući dopune.

23

— Kada ste spomenuli Ciligu, zašto se o njemu, koji je nesumnjivi socijalni ljevičar nacionalnog opredjeljenja, danas unutar ljevice malo govori?

Nisam član nikakve stranke i ne tražite od mene da budem nečiji portparol.

— Pitam vas kao mislećeg intelektualca.

Znate što, postoji tzv. službena ljevica, koju bi trebao reprezentirati SDP, ali on je, što je normalno, usmjeren više prema pragmatičnoj borbi oko aktualnih pitanja i osvajanju glasačkog povjerenja; ne vidim baš među njima nekakve historiografske kalibre koji bi problematizirali neka pitanja vezana za davna vremena. A pitanje je i koliko se danas neke povijesne ideje i ljevice i desnice o naciji i nacionalnom pitanju, pa čak i državi, uopće daju inkorporirati u novo shvaćanje države i suvereniteta. Ulaskom u NATO i EU mi velik dio nacionalnog suvereniteta moramo žrtvovati; u nekim aspektima taj suverenitet nije ništa veći nego u Jugoslaviji. Ostaje nam jedino mogućnost da slobodno navijamo za hrvatske reprezentacije u sportu, što u Jugoslaviji nismo mogli.

— Možda suverenitet opet vratimo kada se za 20–30 godina raspadne EU?



Hoće li se raspasti, to ćemo vidjeti. Osobno ne vjerujem da je moguće ponovno uspostavljanje suvereniteta na bazi radikalnih nacionalističkih ideologija jer bi to vodilo ponovnim svjetskim sukobima. Ali, ništa se ne zna. U ovom trenutku bez EU ne možemo ni izići iz ekonomske krize ni iz koruptivne mreže u koju su nas ponajviše uvukli oni koji su se zaklinjali u nacionalni interes, boreći se pritom isključivo za vlastite financijske probitke. Dobro će nam doći malo europskog ponašanja.

— Gdje će u tome biti nacionalna književnost?

Sasvim sigurno će europeizacija i globalizacija navesti stanoviti broj hrvatskih pisaca da počnu pisati i na engleskom jeziku. Uostalom, dobar dio dubrovačkih pisaca paralelno je pisao i na latinskom i na talijanskom jeziku.

24

— To je bilo davno, davno.

Ne mislim da se treba plašiti kako će nestati hrvatski jezik. Ulazimo u jedan svijet gdje će se sasvim sigurno raditi na njegovanju vlastitog jezika i vlastite tradicije, ali oni koji žele napraviti svjetski uspjeh morat će jako dobro znati engleski jezik. Da nije tako, ne bi vam najpoznatiji hrvatski pisci u inozemstvu bili Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić.

— Mislite da je njihova književnost na engleskom hrvatska?

Kako ne. Prije svega, one još uvijek pišu, bar beletrističke tekste, na hrvatskome. Možda se razlikujemo po tome što sve doživljavamo kao znak nacionalnog identiteta.

— Zar to nije jezik?

Jest. Ali, ne vjerujem da dijelite stav onih koji misle da sve one koji nisu dovoljno državotvorni Hrvati treba izgnati iz hrvatske književnosti: Andrića jer je Jugoslavenčina, Gorana Babića jer je bio protivnik hrvatskog osamostaljivanja itd. Po mom mišljenju, sve te pisce zajedno s piscima koji su bili ranije izgnani zbog svojega pristajanja uz ideju NDH-a trebamo imati u našoj tradiciji. Pa i Niku Bartulovića, Sibiu Miličića, Đuru Vilovića, koji su bili prokazani, i još su uvijek, zbog jugoslavenstva. Sve što je pisano na hrvatskom jeziku, i onim jezicima koji su se u stanovitim političkim okolnostima smatrali hrvatskim idiomima, trebalo bi inkorporirati u hrvatsku književnost.

— A ako je nešto pisano na engleskom i nije hrvatska tema, po čemu bi takav pisac bio hrvatski? Samo po mjestu rođenja?



U većini svjetskih književnosti jezik je glavni kriterij. Ne mislim da se treba odreći svojega jezika i identiteta. Sve što je u vezi s hrvatskim jezikom, hrvatskom kulturom i hrvatskim temama čini hrvatsku književnost i hrvatsku kulturu. Međutim, hrvatski kulturni identitet mora biti otvoren i maksimalno fleksibilan.

— On to i zbog veze s Katoličkom crkvom stoljećima jest.

Kad je riječ o Ugrešićki i Drakulički, to što su one u određenom trenutku bile protiv određenog režima, nije stvar književnosti već njihova političkog izbora. Po mom mišljenju, one su u ovom trenutku iznimno važne, možda čak najvažnije za reprezentiranje hrvatske književnosti u svijetu. Kada je riječ o literaturi, svijet nas uglavnom zna preko njihovih knjiga.

— Može li postojati autentična i autohtona književnost u društvu koje se sluganski dodvorava svijetu i kojemu su ideali novac i trošenje?

Opet postavljate pitanje koje je više kategorična konstatacija nego pitanje. Dajte da promislimo što je to naš stvarni nacionalni ideal! Bez prazne nacionalne retorike, bez junačkog busanja u hrvatska prsa. Što je nama ideal društva?

— Pa što je?

Po mojem skromnom mišljenju kao ideal moramo postaviti rad, mukotrpan, uporan rad, trud da budemo što bolji, da se neprekidno obrazujemo, da naprosto prevladamo neke limitirajuće stvari u nacionalnom mentalitetu. Nismo nacija koja ima rudna bogatstva da bismo prosperirali na račun njih. Moramo se dokazati inventivnošću, poticati inovacijski, inventivni karakter društva. Shvatiti da nismo rođeni kao najbolji. Sama činjenica da smo Hrvati i nije neki razlog za poseban ponos, ali radimo na tome da naši potomci budu ponosni.

— A duhovnost?

Ima li veće duhovnosti od invencije, talenta, stvaralačkog zanosca?

— Istina, ali za onoga tko nije materijalist to nije duhovnost.

Ako mislite na religiju, katolička je vjera univerzalna, ne govori o nacionalnom. U našim povijesnim uvjetima religija jest bila identifikacijski faktor u odnosu prema Srbima i Bošnjacima, ali ipak se tu radilo o istom Bogu. Naravno, ta vrsta duhovnosti je važna, ona je i neizostavan dio naše kulturne tradicije, a onima koji vjeruju ona nudi i trajno rješenje pred egzistencijalnim nedoumicama i pitanji-



ma o posljednjim stvarima. Ali, kada se govori o nacionalnom identitetu, i to nekakvom apsolutnom, čistohrvatskom, koji nas potpuno razlikuje od ostatka Europe, onda to sigurno nije naša katolička, kršćanska vjera koja nas ne razlikuje, nego povezuje s drugom braćom po Kristu.

Ako se sjetimo naših izbornih debata, što je bio simbol našega identiteta? Sir i vrhnje! Da to proglasimo simbolom hrvatskog identiteta? One koji najviše svjedoče o našem identitetu i nisu uvijek veliki Hrvati? Recimo, najviše je na povezivanju nas i svijeta napravio Jugoslavenčina Ivo Andrić, koji je pišući o lokalnim temama došao do razine univerzalnosti koja je zanimljiva svijetu.

— Zahvaljujući duhovnosti, talentu.

Dobro, i ja sam govorio o razvijanju talenta.

26

— Kako je u našem društvu sve manje empatije i solidarnosti a sve više egoizma, znači li to da ne napredujemo nego nazadujemo?

Kad je riječ o empatiji u društvu tu su zakazali mnogi, nažalost i Crkva koja baš tu ne bi smjela zakazati. Naše bi društvo moralo više pažnje posvećivati socijalnoj pravednosti. Pa i u Europi; financijska je kriza narušila dosadašnju europsku strategiju socijalnih država. Nažalost, gospodarska se kriza rješava sanacijom financijskog sektora na teret najširih slojeva. Dobar dio pobuna koje se danas javljaju u Europi proizlazi iz potrebe čuvanja socijalnih prava.

— I identitetskih prava.

Moja vizija novoga europskog društva počiva na švedskoj, danskoj ili finskoj viziji nacije. Te nacije imaju, s jedne strane svijest o vlastitosti i bogatoj kulturnoj tradiciji, pa i o vlastitom jeziku, a s druge strane apsolutno su otvorene prema svijetu.

— Slažem se, no tko će biti kriterij što ćemo prihvaćati izvana i apsorbirati, a što nećemo?

Naši mediji, kao bitan oblikovatelj identiteta nameću nam kao poticajni uzor najčešće ono što je najtrivijalnije. Ne samo sa Zapada nego i s Istoka, pa prihvaćamo turbofolk, turske saponice, da ne spominjem već apsolvirano ludilo Big Brothera itd. Nemam ništa posebno protiv smeća s Istoka, ne mislim da je superiorniji američki rep od turbofolka, ali problem je što definitivno ulazimo u društvo preplavljeno kulturnim smećem i ne nalazimo adekvatan odgovor na to kao organizirano društvo. Za razliku od skandinavskih država koje sam spomenuo. Ne bih želio patetizirati oko uloge intelektualaca, ali ipak mislim da bi intelektualci danas morali trajno raditi na temeljitijem

promišljanju stvarnosti, na zaštiti tzv. visoke kulture i pozitivnih te-
kovina domaće kulturne tradicije.

— Tako doista mislite?

Naravno. Ja sam itekako zainteresiran da se sačuva i važna uloga
javne televizije, pogotovo kada vidim u što se pretvaraju komerci-
jalne televizije u kojima je tzv. nacionalna i visoka kultura potpuno
izbrisana. Za to sam da postoje i da se pomažu svi tipovi glasila koji
vode posebnu brigu o zaštiti nacionalne kulture kao glavnog izraza
nacionalnog identiteta.

— Nekada je književnost bila oponent vlasti, a kome bi danas trebala
oponirati? Liberalnom kapitalizmu koji je »požderao« i nacionalno i
državno?

Uloga književnosti i pisca je da pomiču granice slobode, da traže
mogućnosti novoga izraza, da budu kritični prema društvu. Međutim,
ta funkcija je važnija u autoritarnim društvima, a naročito je bila
važna u doba socijalizma jer se naprosto na drugim planovima nisu
mogle artikulirati političke ideje. To je činilo književnost i umjet-
nost dodatno važnima na društvenoj sceni. Inače stanovit oblik pro-
vokacije i kritičnosti bilo prema konkretnom političaru, bilo prema
nekoj karizmatškoj veličini, bilo prema dominantnim vrijednostima
društva ide uz literaturu. Korisno je da se književnost kritički refe-
rira na svijet oko sebe.

27

— Znači li to da još nije istekao rok stvarnosnoj književnosti?

Stvarnosna književnost svoju snagu duguje ne samo stvarnosti,
nego i činjenici da se u jednom trenutku kod skupine talentiranih
mladih pisaca javlja osjećaj da je citatna, ludička, postmodernistička
literatura iscrpljena i neprimjerena vremenu divlje tranzicije, vre-
menu osiromašenja. Zato zauzimaju radikalniji kritički kurs prema
stvarnosti. Ali to je samo vanjski, sociološki opis. Da u tom trenutku
nije bilo desetak darovitih imena, to bi se utrulo kao beznačajna,
efemerna pojava. Vjerojatno će se s vremenom poticajnost toga kri-
tičkog realizma izgubiti, i doći će neminovno do nekih izmjena, već
se vidi da kod nekih od njih dolazi i do vraćanja magičnom realizmu,
ali u svakom slučaju to je još uvijek dosta jaka matrica u našoj suvre-
menoj književnosti.

— Nije li stvarnosna književnost našu književnost pretvorila u sajmi-
šte gdje se najboljim proglašava najprodavanije?

Ne bih rekao da je tako i zbog afere s Nives Celzijus. Ipak je je-
dan broj ljudi iz kulturnjačkog ceha protestirao protiv toga da jedna

takva knjiga bude proglašena hitom godine. Čak je i ukinuta ta kategorija na Pulskom sajmu knjiga. Međutim, izdavačima ono što se ne prodaje nije vrijedno. Misle, propast će ako budu izdavali samo visokoparnu literaturu koja nema prođu na tržištu, a opet jedna prava kultura mora imati mogućnost da objavi i knjigu poezije i knjigu eseja. Društvo i država morali bi pomoći opstanak i nečega što ima tradiciju i što je znak hrvatskog identiteta.

— Cijeni li se u nas previše modernitet, a zanemaruje prava kvaliteta?

Ne vidim zašto bi se modernitet i kvaliteta isključivali.

— Mislim na apriorno forsiranje moderniteta.

U socijalističkom vremenu kategorija moderniteta od sredine 1950-ih postala je istoznačnica s pojmom vrijednosti i kada pogledamo tu povijest koji mnogi zovu socijalističkim esteticizmom onda ćemo vidjeti da se sve ono što je avangardno u europskim i svjetskim razmjerima vrlo brzo pojavljuje kod nas. Rađaju se manifestacije koje imaju europsku vrijednost poput Muzičkog biennalea, IFSK-a, likovnih grupa poput Exata i Gorgone... Tražeći izlaz iz situacije zabranjene kritike ideologije društva, kultura je našla izlaz u proširivanju granica eksperimenta i umjetničkih sloboda.

— Tako je bilo nekada, a danas?

Meni modernitet ne smeta jer mislim da mora postojati pluralitet. U umjetnosti je inače vrlo teško proizvesti nešto što je apsolutno moderno, uglavnom je to danas reinterpretacija prošlosti.

— Ali današnja modernost, uvjetovana tehnologijom, sve više zanemaruje čovjeka, koji je sve više biće bez sudbine, kako je to zapisao Gadamer?

Mislim da ne treba previše podcjenjivati ni važnost tehnologije, ona nas sama po sebi ne udaljuje od bitnih pitanja.

— Ali je za čovjeka i opasna?

Ne bismo bez suvremene tehnologije imali ni film, ni video art, ne bismo imali internetski oblik umjetničkog komuniciranja, internetske literarne blogove itd. Ne znam da li oni baš uvijek donose novu kvalitetu, ali vjerujem da će se s vremenom razviti nova kvaliteta kao proizvod apsolutne demokratizacije umjetnosti.

— A gdje u tome vidite čovjekovu sudbinu, to mi se čini bitnim za opstanak umjetnosti.

Postavljate mi univerzalna, filozofska pitanja koja zahtijevaju dugu elaboraciju, pisanje čitavih knjiga, a ne znam jesam li za to ja kao siroti leksikograf sposoban i zanimaju li moji odgovori na ta pitanja publiku Vijenca. Stoga bih se vratio problemu očuvanja kulturnog identiteta malog naroda. Problem male kulture i maloga jezika je mali broj korisnika jezika, brojana limitiranost publike, to se osjeća ne samo kada je riječ o poeziji, nego i kada je riječ o medijima. Danas smo u Hrvatskoj došli u situaciju da ne može opstati novina ozbiljno profilirana kakav je, primjerice, nekada bio Vjesnik ili kakvi su Washington Post ili New York Times, da i ne spominjem britanski Guardian i Times, jer je naprosto nedovoljan broj čitatelja koji bi čitali takve novine. Ljudi koji rade u novinama uvjeravaju me da više nije moguće uskladiti kvalitetu na jednoj strani i isplativu nakladu na drugoj. Zato se nekoć ozbiljne novine transformiraju u tabloide.

— Jesu li građansko i urbano jedno, kako se u nas često misli?

Kult urbanosti razvio se u punoj mjeri negdje 1950-ih godina, iako su već Matoš i Krleža bili urbani pisci. Urbanost je bila zaštitni znak tzv. krugovaša koji su u književnost unijeli urbanu frazu, govor grada, kao odgovor na prije toga dominantnu ideologiju, ne samo ljevice već i HSS-a, koja je zagovarala hrvatsku državu kao državu seljaka, po kojoj je selo zdrava korjenika nasuprot pokvarenu gradu. Meni je bliska afirmacija urbanog mentaliteta kao neke vrste otvorenosti prema svijetu, o čemu sam već nešto rekao.

29

— Podržavate li urbanitet koji se izvještio u obnašaju po nekoliko funkcija, u ubiranju po nekoliko plaća...?

To čine i oni koji se ne pozivaju na urbanost; uostalom, proteklih su godina u dobro plaćenim nadzornim odborima uglavnom dominirali razni folklorni tipovi.

— Znači li to da je uloga urbanoga dobro iskorištena u našoj umjetnosti?

U ovom trenutku dominira urbana crta u hrvatskoj umjetnosti, rijetki su zagovornici neurbanoga. Aralica je, recimo, predstavnik ruralne crte, mitologizacije ruralnosti. Petar Gudelj u poeziji je dosta vezan za mitološku, folklornu matricu, ali to radi poznavajući suvremeno europsko pjesništvo.

— Možete li se kao ljevičar prepoznati u desničaru?

Ma, nikad vam ja nisam bio isključiv, uvijek sam imao prijatelje koji su desničari, pa i veliki katolici. Cijenio sam i neke pisce koji su politički deklarirani desničari. Doduše, ne i fašiste. Ma, čak se i tu

varam, cijeni Ezru Pounda koji je bio malo ćaknuti genijalni fašist. Pa i volio sam žene koje nisu dijelile moje političke stavove. Nisu, zaboga, politika i ideologija jedina stvar koja čini našu ljudsku bit; i izvan te sfere postoji niz ljudskih vrijednosti, a zgodno je ponekad imati i nekoga s kim ćete se prepirati. Vi moje ljevičarstvo malo pre-dogmatično shvaćate.

— Naprotiv, ono mi je veoma blisko.

Možete misliti i da je negativno, nemam ništa protiv toga, zašto ne bi postojali ljudi koji bi i tako mislili. Inače sebe treniram odma-lena, od ranih godina kada sam počeo javno djelovati, da imam sluha i prema nekome tko je drugačiji od mene. Otkad znam za sebe, u sebi sam njegovao mogućnost da se sljubim s različitim svjetonazorima. Vjerujem da će i sam Aralica priznati da su uz Tenžerine upravo moji tekstovi najviše pridonijeli njegovoj afirmaciji. Konačno, nedavno je i ne pitajući me za dopuštenje, u zborniku tekstova o njemu objavljeno nekih šest, sedam mojih tekstova, cijela mala knjižica.

— Zašto ste toliko pisali o njemu?

Priznajem da sam o njemu pisao ne samo zato što sam nalazio vrijednosti u njegovim povijesnim romanima, nego i zbog trenira-nja svoje sposobnosti da kao neka vrsta liberalnog ljevičara osje-tim, pronađem nekoga tko je već tada bio deklariran kao hrvatski nacionalist, pogotovo u situaciji kad su nacionalisti bili podvrgnuti političkoj represiji. Časopisu »Quorum« 1988. dao sam intervju u ko-jem sam govorio o tome zašto pokušavam istodobno čitati hrvatskog nacionalista, Ivana Aralicu, i s druge strane Dubravku Ugrešić kao neku vrst njegova antipoda.

— U posljednje vrijeme neki hrvatski pisci zagovaraju nekakav jugo-slavenski kulturni prostor. Je li to realno?

U ovom trenutku vrlo je malo jugonostalgičara koji misle da je moguće formiranje neke nove Jugoslavije jer su se i nacionalne ide-ologije jako udaljile. Nemoguće je naći Hrvata, osim možda Miljenka Jergovića, koji bi našao opravdanje za reafirmaciju četništva u Sr-biji. Ako je u nekoj državi službeno priznat i prihvaćen model veli-koSrpske ideologije, tada je nemoguće na toj osnovi graditi zajednič-ku državu. Tamo gdje postoji jugonostalgija kod nekih Srba i nekih Hrvata, to je više jedan melankolični osjećaj neratobornih ljudi koji se s nostalgijom sjećaju nekih izmišljenih ili stvarnih slika sretnoga djetinjstva.

— Na pomolu je, čini mi se, još jedna polemika s Jergovićem.

Ma, ne bih se želio previše baviti Jergovićem. Priznajem da je on uz Aralicu još jedna moja kritičarska zabluda; ako je kod njega i bilo talenta, on je završio kao žrtva megalomanske ambicije.

— Zašto?

Jergović isuviše brzo izbacuje nedovoljno doradene, stilski nezgrapne knjige. Njegov je problem što ima ambiciju postati pisac ranga Andrića, Krleže, Kiša, za što mu osim nespornog talenta za pričanje priče nedostaje i široka filozofska vizija svijeta. Zbog nedovoljnog rada na sebi, ostaje površan i plitak, a kad ga raspali jarost i primitivan.

Nisam imao prevelika očekivanja od intervjua, mislio sam kako *Vijenac* nema preveliku nakladu, razgovor je predug... Ali, dobro, šaketajući se s Tunjićem, uspio sam dosta reći i o *Enciklopediji* i svojem shvaćanju književnosti, pa i o vlastitim političkim nazorima. Međutim, prevario sam se. Smetnuo sam s uma kako je *Vijenac* dostupan i na internetu; odjednom mi je počela pristizati hrpa SMS poruka, mailova. Prijatelji i znanci su odreda hvalili razgovor. Da, mnogi su baš spominjali izraz »boks-meč«, ljudima je valjda to bilo zanimljivo. Do mene su čak došle vijesti kako jedna skupina mlađih kazalištaraca u Teatru Itd. namjerava intervju postaviti na scenu. Dva dana nakon izlaska broja, nisam mogao naći *Vijenac* na kioscima u blizini Leksikografskog zavoda.

Svi su iščekivali hoće li se Jergović javiti; ja baš i ne. Imao sam osjećaj da će pričekati; on je zapravo nesiguran i plašljiv. Ja sam mu otvoreno bacio rukavicu u lice, mora da ga je to izbezumilo. Tjedan dana nakon izlaska intervjua do mene su počele pristizati glasine kako se valja nešto veliko: Jergović i Lovrenović su razradili plan kako da smrve Viskovića, pripremaju veliku akciju, uključit će se cijela ex-Jugoslavija. Jergovićev urednik Rizvanović zivka ljude po Zagrebu i Splitu; pripremaju se peticije protiv Viskovića, kolektivne ostavke na članstvo u Hrvatskom društvu pisaca, Viskovićevu društvu.

Sve mi to zvuči nevjerojatno, je li moguće da sam zakotrljao toliku lavinu?!

Nastavak u sljedećem broju

Zdravko Zima

Mir ist so wunderbar

(noćno iverje)

32 Ponedjeljak, 2. lipnja 2014.

Sjedim doma i gledam na sat jer će u podne, ili koju minutu ranije, telefonirati Zvonimir Magdić. Onda ćemo nas dvojica glumiti razgovor koji će poslužiti kao uvod u radijsku emisiju *Tražili ste, poslušajte* u kojoj se izvodi muzika po izboru Magdićeva gosta. Ne znam koliko slušalaca ima ta emisija u sastavu Trećeg programa, ali kad bih razmišljao o broju slušalaca, ili čitalaca mojih tekstova, eseja i knjiga, onda bih se istog časa okanio tog posla. Ali, dobro, ekskluzivizam emisije, u smislu ograničenog radijusa utjecajnosti, oslobađa potrebe za kompromisom. Ako traje 60 minuta, od čega prva četvrtina otpada na razgovor, za muziku preostaje 45 minuta. U 19. stoljeću, kad je Wagner smišljao svoje trilogije i tetralogije, njegovi suvremenici bili su uvjereni da svojim komponiranjem materijalizira život u najsublimnijem obliku. Ali za početak nisam izabrao Wagnera nego Händela: ariju *He was despised* iz *Mesije* koju godinama slušam u izvedbi engleske kontraltistice Kathleen Ferrier. U sprezi ljepote i žalosti, teško je zamisliti nešto privlačnije od te nevjerojatne arije koju je u Magdićevoj emisiji izvela Monica Sinclair. Da je 13. travnja 1742. godine, kada je u Dublinu praižveden *Mesija*, datum u povijesti europske muzike, znao je i Zweig koji u jednom zapisu o Händelu apostrofira upravo spomenutu ariju. Pa zaključuje: *Samo onaj koji je mnogo patio zna što je radost, samo onaj koji je prošao kroz iskušenje osjeća posljednju dobrotu pomilovanja*. Nakon toga, na redu je bio Beethovenov Peti klavirski, takozvani *Emperor*; drugi stavak (*adagio un poco mosso*) možda je najljepši klavirski stavak koji je ikad napisan. Izabrao sam izvedbu A. B. Michelangelija i Bečke filharmoničare, a Magdić me iznenadio snimkom Michelangelija i Zagrebačke filharmonije iz 1971. godine, kojom je dirigirao Milan Horvat. Onda smo slušali četveroglasnu ariju *Mir ist so wunderbar* iz prvo čina *Fidelija*, završni stavak Druge Mahlerove (*Auferste-*

hung) i uvertiru u Wagnerova *Tristana i Izoldu*. Htio sam pokazati da slušam i drukčiju muziku, ali vrijeme je isteklo. Žao mi je što nije bilo prostora barem za jednu krčku narodnu (*Lusmarine moj zeleni*), za jednu Amáliju Rodrigues i za Vladimira Vysockija.

Zagrebački kardinal Josip Bozanić primio je nogometaše državne reprezentacije prije njihova odlaska na svjetsko prvenstvo u Brazil. Premda u tom činu naizgled nema ničeg spornog, on zorno pokazuje kakvi su prioriteti u Hrvatskoj. Igraj nogomet i sve će ti biti oprošteno! I dok se Hrvatska pretvorila u jedno, brinući samo o Kovaču i uspjehu njegovih izabranika, revolt protiv svjetskog prvenstva, odnosno devet milijardi dolara utučenih u gradnju Potemkinovih sela, u Brazilu je poprimio razmjere revolucije. Iako nogomet po popularnosti u toj zemlji nema konkurencije, ogorčenost zbog diskrepancije između nekontroliranih troškova za *mundijal* i bijede u kojoj živi golem dio stanovništva ključa kao krater. U ovom času društvene mreže je preplavio grafit koji potpisuje Paulo Ito. Njegov rad prikazuje zaplakanog brazilskog dječaka kojem je na tanjuru, umjesto ručka, servirana lopta. Pametnome dosta.

33

Srijeda, 4. lipnja

U podne imam sastanak s Nedjeljkom Fabrijem i Milkom Šparemblekom u hotelu *Palace* (Strossmayerov trg 10). Prije toga kanim otići na plac, kupiti kruh i voće, i završiti čitanje studije Danijele Lugarić Vukas posvećene Bulatu Okudžavi (kojeg sam upoznao i intervjuirao u zagrebačkom hotelu *Dubrovnik*) i Vladimiru Vysockiju. Ne znam hoću li sve uspjjeti napraviti, jer ne volim kasniti, iako se to katkad i događa. Oko 10 sati zove me Fabio. Ne osjeća se dobro, pa neće doći u *Palace*. Dobro, sastanak je neformalan, nema razloga ni za kakvo forsiranje. Onda zovem Šparembleka da i ja otkazem, kad već Fabio ne dolazi. Ali Milko se ne javlja.

Kad sam se počeo pripremati za izlazak, strahujući da treći član ekipe ne dođe u *Palace* i ne nađe nikoga, javlja se Milko. Objašnjavam mu da Nedjeljko nije u formi i da otkazujemo sastanak. Ali to je bio tek prvi čin našom maštom režirane komedije zabuna. Za deset minuta zove ponovo Fabio i kaže da bi ipak došao u *Palace*; ali onda ti telefoniraj Milku, odgovaram, jer sad sam ga zvao, pa mi je smiješno da opet dogovaram ono što sam malo prije otkazao. Tek što sam se nekako zbrojio, zove me Milko da me obavijesti da Fabio stiže. Ne znam koja bi kazališna podvrsta bila najprimjerenija za ilustraciju naših razgovora (komedija karaktera, komedija intrige), ali da smo ih zakomplicirali kao da se sastajemo na vrhu Kilimandžara, a ne u gradu u kojem živimo desetljećima, o tome nema nikakve sumnje. Činjenica je da smo se ipak sastali, kao što je činjenica da je u *Palaceu* sjedio i Tomislav Sabljak. Kad god dođem

u *Palace*, a ne dolazim prečesto, ondje je Sabljak. Mislim da u hotel svraća redovito, barem 40 godina.

Ona zavrzlama vezana za jedan sasvim običan dogovor dušu bi dala za Labichea. Još više za Buñuela i jednu varijantu *Anđela uništenja* (*El Ángel extremador*). Memento: od ranih dana grozim se starenja. Onda sam pokušao zbrojiti Milkove, Nedjeljkove i svoje godine. Sve u svemu 229!

Petak, 6. lipnja

Kazalište *Kerempuh*, Ilica 31. Gledam Nušićevu *Gospođu ministarku* u izvedbi *Pozorišta Boško Buha* iz Beograda. Slavni srbijanski komediograf Branislav Nušić koristio se pseudonimom Ben Akiba. Dotični Ben, iliti sin (na hebrejskom i arapskom), bio je rabin i talmudist, a pogubljen je s devetoricom svojih učenika poslije neuspjele pobune protiv Rimljana. Tom legendarnom židovskom mudracu pripisuje se rečenica ništa novo pod suncem. I zbilja, po završetku *Gospođe ministarke* gledatelji zadovoljno izlaze iz dvorane. Ne samo zato što su se zabavljali, nego zato što su se pomoću srbijanskog Ben Akibe opet jednom uvjerali da je sve isto, da se svijet naizgled mijenja, ali ljudski karakteri ostaju isti. Nema dvojbe da korupcija, birokratizam, pohlepa, arivizam i nepotizam ne postoje od jučer, ali ako je to nekome utjeha za ono što se zbiva u Hrvatskoj, blago njemu. Naslov jedne Nušićeve komedije, *Sumnjivo lice* (1888), Jergović je pretvorio u zaštitni znak svoje godinama pisane kolumne, parodirajući činjenicu da su u takozvanim slobodnim društvima sumnjivi oni koji prokazuju kriminal, protekcijonizam i šovinizam, a ne oni koji ih prakticiraju, busajući se u prsa junačka i pozivajući se na svoje veliko domoljublje.

U glavnoj ulozi *Gospođe ministarke* proslavio se Goran Jevtić, pokazujući sposobnost transformacije u drugi spol i ne prelazeći granicu dobrog ukusa ako taj pojam (ukus) danas još išta znači. Poslije predstave sjedimo pred kazalištem i krijepimo se, tko vinom, tko vodom. Noć je topla i poslije jedne božanstvene komedije nema potrebe juriti doma. Razgovaram s Goranom Jevtićem i nema druge nego da mu čestitam. Onda se sudaram s jednim glumcem. Rekao bih da smo približno istih godina, samo što je on bucmastiji i ima više sjedina u kosi nego što ih imam ja. Pijemo i ćaskamo, najprije o kazalištu, a onda o svakodnevnim i teško izbježivim temama. Moj sugovornik ne sudi optimistički o zbivanjima u Srbiji, ali dok ga gledam više me muči s kim zapravo razgovaram. Čini mi se blesavim da ga pitam, tim više što slutim da nije anonimac, a onda spominjem neke meni poznate i drage Beograđane. Jedan od njih je Ivan Čolović. Pa Čolović je moj prijatelj, otpovrne glumac, a živimo u istoj ulici, Mileševskoj (nazvanoj tako po samostanu Mileševo, pokraj Prijepolja, u kojem se nalazi freska *Vaskrsenje* s čudesnim bijelim anđelom). Tako se pokazalo da uvijek negdje, ne samo na relaciji Zagreb — Beograd, nego na puno većim daljinama, srećemo prijatelja, znanca ili neznanca koji je *missing link* između

sviju nas. Tko želi, otvorit će mu se! Razišli smo se u kasno doba noći, a onda mi je sinulo: pa to je Branko Cvejić! Bio je intendant *Jugoslovenskog dramatskog pozorišta*, a predstave, serije i filmove u kojima je igrao izlišno je nabrajati (*Otpisani, Grlom u jagode, Bravo maestro, Petrijin venac*).

Subota, 7. lipnja

Jedna od najboljih, iako ne i najpoznatijih Zweigovih novela zove se *Fantastična noć*. Kao datum radnje navodi se 7. lipnja 1913, od kojeg je prošla sto i jedna godina. Po svemu sudeći, takvim detaljem slavni pisac poslužio se zato da bi povećao dojam autentičnosti. Štoviše. Zweig se u neku ruku odriče autorstva, sugerirajući da je rukopis pronađen u radnom stolu stanovitog baruna, koji je poginuo u jesen 1914. u ulozi austrijskog potporučnika. Tako novela dobiva formu dokumentirane ispovijesti, u kojoj barun objašnjava kako se u jednom danu, odnosno u jednoj noći, iz temelja promijenio njegov život. U rasponu od dvanaest sati, glavni junak u potpunosti se odvojio od svog dotadašnjeg bića, što dodatno legitimira potrebu za preciziranjem vremena i prostora (bečki *Prater*) preobrazbe. Dotad je barun uživao u svom privilegiranom statusu, neosjetljiv prema drugima i svjestan da je u njemu, 36-godišnjaku, na neki način uznapredovao proces obamiranja. Ono što je u svem tome fantastično — i što opravdava naslov — ogleda se u sposobnosti protagonista da godine cinične ravnodušnosti okaje u dodiru s bludnicom, shvativši da kržljava žena, na koju je naišao u svojim noćnim batrganjima, ima pravo na toplinu. Kao što ima svaki čovjek, kao što ima i on, iako je od toga u svom egoizmu i ekskluzivizmu gotovo odustao. Jedna osoba s dna društveno proklamirane ljestvice pomogla je barunu u nečem što je najteže; da iskoči iz svoje kože i promijeni samoga sebe, ne nanoseći tom promjenom štetu ničemu i nikome (za razliku od tobožnjih revolucionara). Ima neke nevjerojatne mudrosti u barunovoj ispovijesti, poentiranoj tvrdnjom da onaj tko je shvatio sebe, shvaća zapravo i sve druge.

Prije Zweiga za sličnim postupkom posegnuo je Joyce. Radnja *Uliksa* zbiva se 16. lipnja 1904. godine, na dan kad je pisac imao prvi sastanak s Norom Barnacle (taj datum Irci slave kao *Bloomsday*). Joyceov roman zbiva se u manje od 24 sata, a jedna Zweigova novela zove se *Dvadeset i četiri sata u životu jedne žene*.

Srijeda, 11. lipnja 2014.

Opet sam u *Kerempuhu*. Volim inozemna gostovanja, ako je Sloveniju uopće primjereno zvati inozemstvom. Kad to kažem, ne negiram njihovu samobitnost, ali ne vjerujem da ću susjedne države u ono života što mi je preostalo uspjati shvatiti kao inozemstvo. Nema to veze s nostalgijom, kako hoće zlon-

mjerni ignoranti (zlo i neznanje često idu ruku pod ruku), nego jedino s osjećajem da se krećemo unutar većih ili manjih koncentričnih krugova s još uvijek tinjajućom željom da se Balkan umjesto uvijek proklinjane crne rupe pretvori u mjesto poželjne i povlaštene komplementarnosti. Nešto slično u knjizi *Balkanska brv* sugerira Aleš Debeljak.

Večeras sam gledao predstavu *Boris, Milena, Radko*, u produkciji *Slovenskog narodnog gledališča* iz Ljubljane. Zove se tako po troje glumaca, Borisu (Cavazzi), Mileni (Zupančič) i (Radku) Poliču koji igraju ono što je napisao Dušan Jovanović i ono što je režirao ta isti dramatik, Dušan Jovanović. Posrijedi je atraktivna, ali delikatna zavrzlama u koju su svi akteri ušli bez zadržke i sa sviješću da se privatni život prelijeva u profesionalni s jednom vrstom zavodljivosti koja je usporediva s alkoholom. Ili opijatom. Dobro je dok se uživa i dok ne boli glava.

Posrijedi je realistička predstava s okusom parodije. Primadona slovenskog kazališta, Milena Zupančič, bila je u intimnim vezama sa svojim podjednako popularnim kolegama, Borisom i Radkom, a danas je u braku s isto tako poznatim piscem i redateljem Dušanom Jovanovićem. U predstavi gledamo ženu koja se od bračne čamotinje liječi furioznom ljubavničkom vezom. Varijacije na stare, a ipak nove i nikad potrošene teme. Osim što između imena junaka i imena interpretata nema razlike, premošćivanju granica između realnosti i fikcije pridonose kostimi. Oni to zapravo i nisu; jer glumci su igrali u istoj odjeći u kojoj su sat kasnije preskočili rampu i vratili se u stvarnost. Moglo bi se postaviti pitanje tko je prava Milena, ona prva koju sam gledao na početku, ili ona druga koju sam poljubio na kraju, iz osjećaja poštovanja pretvorenog u formu civilizirane prisnosti. Isto pitanje može se postaviti za dvojicu muških aktera, ali i za one koji nisu niti kane biti profesionalni glumci. Konstatacija da je netko pravi glumac može biti pozitivna i negativna: ono prvo ako je riječ o umjetniku, ono drugo ako je riječ o prevarantu. Ali i vrhunski glumac je u neku ruku prevarant. Toga su podjednako svjesni svi troje. Možda baš zato ne ispadaju iz takta; kad glume i kad ne glume, ili kad hine da (ne) glume, djeluju uvjerljivo. Prema evanđeoskom nauku, ljudska mudrost je ludost u očima Božjim, dok je Božja mudrost ludost u očima ljudskim. U provaliji između nebeskog i zemaljskog krije se mogućnost ljudske sudbine. I glumačke bez dvojbe. Poslije predstave zasjeli smo pred kazalištem: Dušan Jovanović, Milena Zupančič, Vojko Volk, Duško Ljuština, Mirna Reiser, tandem Šömen (Branka & Branko). Uvijek se čudim kad shvatim da imam dodirnih točaka s jednim ambasadorom. Ali Vojko Volk nije bilo kakav ni bilo čiji ambasador. Jedna od takvih spojnica bio je Vlado Kreslin & Beltinška banda.

Od svih zemalja Europske unije Hrvatska je najgora.

Gospodarstvo palo deseti kvartal za redom.

Neslavan rekord u klubu članica Europske unije koje krajem prošle godine nisu imale euro kao nacionalnu valutu, Hrvatska je držala i po nezaposlenosti.

Niti jedna članica Unije koja istodobno nije i članica eurozone, nema tako visoku nezaposlenost.

Hrvatska će još dugo biti na začelju, naša agonija će potrajati.

Odgadanjem reformi izgubili smo paralelno i bitku za uvođenje eura.

(naslovi i citati iz *Jutarnjeg lista*)

Petak, 13. lipnja

Na današnji dan rodio se A. G. Matoš. U autobiografskim zapisima često je ponavljao da se rodio upravo u petak, trinaestoga. Iako je tim formulacijama davao humorni kontekst, imam dojam da je na neki način vjerovao kako u toj činjenici ima nečeg baksuznog. Analizirajući njegov život, od bijega iz vojske i potucanja inozemstvom — Beogradom, Ženevom i Parizom, uz usputne epizode u Münchenu, Beču, Firenci i Rimu — do povratka u Zagreb, obznaniće se po tko zna koji put da je u njemu bilo manje sreće nego nesreće, mnogo više muke i patnje nego intimnih i profesionalnih zadovoljstava. Dovoljno je pročitati njegova pisma Milanu Ogrizoviću da se shvati koliko je to točno. Ove godine, u povodu stote obljetnice Matoševe smrti, održano je nekoliko simpozija i proslava. Možda previše. I danas je održan jedan skup pod okriljem Matice hrvatske. U skladu s potrebom za pretjerivanjem, naše veličine ignoriramo ili glorificiramo do neukusa.

Jučer je u Brazilu počeo 20. *mundijal*. U prvoj utakmici, odigranoj na *Corinthians Areni* u Sao Paulu, reprezentacija domaćina pobijedila je Hrvatsku 3:1. Kad se sastanu dvije sportske ekipe, ili dvije neprijateljske vojske, najčešće jedna pobijedi, druga izgubi. Dogodi se i da utakmica završi *remisom*, kao što rat može završiti primirjem, u kojem nitko nije pobjednik ni gubitnik ili su obje strane jedno i/ili drugo. Hrvati su, naravno, iznimka jer eho jučerašnje utakmice godinama će bruhati u svijesti navijača, uvećavajući legendu o narodu koji je uvijek u nečem uskraćen. Uoči *mundijala* masovno je podržavana fama o reprezentaciji koja će uspješno parirati *kariokama*. Ali činjenice se ne smiju ignorirati, čak ni kad je riječ o nečem naizgled tako perifernom kao što je nogomet. Hrvatska nogometna liga je jedna od (naj)slabijih u Europi, a taj podatak je u kontradikciji sa snagom državne selekcije koja održava relativno visok status u međunarodnoj konkurenciji. Obrnut primjer je Engleska, zemlja koja je domovina nogometa; njihov liga je jedna od najjačih i najatraktivnijih na svijetu, u netom završenoj sezoni prvak nije bio poznat do posljednjeg kola (u mrtvoj trci *Liverpoola* i *Manchester Cityja* trijumfirao je ovaj potonji), ali reprezentacija ne postiže ni približno takve rezultate kakvi se, s obzirom na tradiciju, broj profesionalnih igrača i uložene novce, logično očekuju.

Hrvatska reprezentacija bila je jednom treća na svijetu (1998) i pitanje je hoće li takav uspjeh ikad ponoviti. Njen zadnji kvalifikacijski ciklus imao je karakteristike notornog hazarda, jer je visjela na rubu da bi tek stjecajem

okolnosti izborila pravo na nastup u Brazilu. U zagrebačkoj utakmici s Belgijom bila je deklasirana, djelujući kao četa slučajno okupljenih rezervista, u istom razdoblju izgubila je u dva navrata sa Škotskom i u jedva izbornom baražu naletjela na apsolutnog autsajdera — Island. Ali ni s tom više skijaškom nego nogometnom ekipom, nije djelovala impresivno. O načinu na koji je pobijedila, dovoljno svjedoči činjenica je Mandžukić zaradio crveni karton. Krunu tog i takvog na jedvite jade izbornog prvenstva svojim ustaškim ispadom upotpunio je Josip Šimunić, dajući tako dostojan prilog fami o narodu koji se ne može odcijepiti od svoje demonske prošlosti. S druge pak strane, Brazil je peterostruki prvak svijeta (1958, 1962, 1970, 1994, 2002), još dva puta bio je u finalu (1950. i 1998), a sve ostale titule i prvenstva, posebno *Copa América*, iluzorno je nabrajati. Osim kave, nogometaši su njihov najveći izvozni proizvod. Za reprezentaciju Italije u ovom času nastupa Brazilac Thiago Motta, španjolski nacionalni dres nosi Diego Costa, rođen također kao Brazilac, a i naša selekcija ima dvije akvizicije iz te iste latinoameričke države. Prvi je Eduardo, drugi Sammir. U pojedinostima i cjelini, brazilski i hrvatski nogomet teško su usporedivi. To ne znači da je prije susreta u Sao Paulu trebalo izvjesiti bijelu zastavu. Ali, naprotiv, opet smo demonstrirali manjak objektivnosti i višak umišljenosti u vlastitu veličinu. Nakon poraza nitko iz naših redova, nitko od trenera, igrača i novinara nije govorio o slabostima hrvatske selekcije. U fokusu komentara našao se japanski sudac Yuichi Nishimura, koji je nakon kontakta Freda i Lovrena u 71. minuti svirao penal za Brazil. Je li prekršaj bio za najstrožu kaznu ili je to bio penal koji je vidio samo sudac, pitanje je delikatno. Kako god bilo, u hipu je postao događaj godine, možda i desetljeća, važniji od trenutka kad se bivši premijer našao u zatvoru ili od dana kad je Hrvatska ušla u Europsku uniju. *Jutarnji list* danas je na naslovnoj stranici objavio fotografiju zlosretnog Japanca sa žutim kartonom, okruženog Lovrenom, Srnom, Vrsaljkom i još jednim neidentificiranim igračem, vjerojatno Modrićem.

Uz citiranu naslovnicu, slovima od 15 cicera tiskana je samo jedna riječ. *Sramota*. Godine 1968. Bergman je snimio svoju *Sramotu* (*Skammen*), južnoafrički nobelovac J. M. Coetzee objavio je 1999. roman *Sramota* (*Disgrace*), a nakon brazilskog *mundijala* zaredat će filmske i romansijerske verzije na temu najveće krađe u povijesti ljudskog roda. Da smo pobijedili, ili barem remizirali, bili bismo u nebu, ovako, koracat ćemo i dalje plićacima davno ucijepljenih obmana. U romanu *Fever Pitch*, Nick Hornby tvrdi da je mjerenje vremena sinkronizirao s kalendarom utakmica svog omiljenog kluba, londonskog *Arsenala*. Kakav već jest, Hornby piše da se u nogomet zaljubio onako kako će se kasnije zaljubljevati u žene, a što se kalendarskih zagonetaka tiče, za njega i njegove istomišljenike lipanj i srpanj nisu postojali jer je to vrijeme nogometnog posta. Engleski pisac završio je studij na Cambridgeu, odlikuje ga otočki smisao za humor, ali s obzirom na nogometnu filozofiju, Hornby i hrvatski navijači djeluju kao blizanci. Ne sjećam se da se jedan tako bombastičan naslov (*Sramota*) našao na naslovnici kad su počinjeni teški zločini, kad



su Crkvu potresali seksualni skandali ili kad su otkriveni trgovci ispitima i krivotvoritelji diploma. Tek se penal pretvorio u skandal koji je poprimio općenarodne dimenzije. I dok u jednoj tako velikoj zemlji i nogometnoj velesili kao što je Brazil traju prosvjedi protiv *mundijala*, u koje se uključio i slavni pisac *self-help* literature Paolo Coelho, u jednoj državici na rubu Europe sve je podređeno nogometu. Dajte da pobijedimo i zaboravit ćemo korupciju, nepotizam, nelikvidnost. Valjda je to prirodni zakon. Ako smo zadnji u svemu, imperativno tražimo uspjeh u nogometu.

Osim onog penala, za vjerodostojniju sliku odnosa snaga nedostaje barem nekoliko podataka. Posjed lopte iznosio je 64 posto prema 36 posto u prvom, odnosno 58 posto prema 42 posto u drugom poluvremenu, naravno, u korist Brazila, okvir gola domaćini su pogodili devet puta, gosti četiri puta, *karioke* su skrivili 5, kockasti 21 prekršaj. I tako dalje. Najbolji pojedinac u hrvatskim redovima bio je vratar Stipe Pletikosa, unatoč tome što su mu Brazilci zabili tri gola (i gol za nas su zabili Brazilci!), dok su najveći aduti Kovačevih izabranika, Modrić i Rakitić, rijetko prelazili centar, opovrgavajući selektorove najave da se u Sao Paulo nisu došli isključivo braniti. Simptomatično je i kako je izvjestitelj već apostrofiranog *Jutarnjeg lista* ocijenio igrače. Dovoljan je jedan primjer: Brazilcu Oscaru, koji je igrao za *Oscara*, jedva je udijelio 6 i pol, a hrvatski napadač Olić, koji je izgledao kao čuvar plaže u zimskom periodu, driblajući više sebe nego protivničke braniče, zaslužio je osmicu. Ali uzalud je o tome divaniti. Početkom 20. stoljeća Isidora Sekulić je zaključila da njen narod ne vjeruje u stvarnost. Isidorin narod su Srbi, no riječi znamenite srpske spisateljice lijepe se kao čičak i za naše skute.

Idućih mjesec dana teško ću udovoljiti svim zahtjevima, vlastitim i tuđim, jer me najviše okupira nogometno prvenstvo (Brazil, 13. lipnja — 12. srpnja). Nogomet je reklama, *business*, ideologija, fanatizam i tako dalje. Tek na kraju, poslije svega, pravi navijač može uživati u onom što taj sport između dviju ekipa, sastavljenih od 11 nogometaša, koji u dva poluvremena od 45 minuta omjeravaju svoje sposobnosti na stomatarskom travnjaku, čini najljepšom igrom na svijetu. Večeras se u Brazilu nadmeću reprezentacije Španjolske i Nizozemske. *Furija* protiv *oranja*, Španjolci protiv Nizozemaca; prvi su aktualni prvaci svijeta, drugi ukleti drugi, vječni pretendenti kojima je prijestolje u nekoliko navrata izmaklo za dlaku. Bit će to jedan od mogućih finala prije finala. Već u prvom kolu.

Ali u Zagrebu je Alenka, pa odlazimo u Zagrebačko kazalište mladih (Teslina 7). Gostuje *Jugoslovensko dramsko pozorište* iz Beograda s predstavom *Uno-sno mesto* ruskog autora A. N. Ostrovskog. Redatelj je Egon Savin, a glavne uloge tumače Branislav Lečić, Seka Sablić, Predrag Ejodus, Bogdan Diklić i drugi. Dvorana je krcata, kao i obično kad gostuje kazalište takvog kalibra. Ostrovski je bio sudski pisac i kazališni radnik, a svakodnevna iskustva rezultirala su s pedesetak drama, nerijetko vezanih za patrijarhalni svijet koncer-



vativnih trgovaca i činovnika. Njegova *Sneguročka* poslužila je kao temelj za libreto istoimene opere Nikolaja Rimski-Korsakova. *Unosno mesto* je to što jest: ono podrazumijeva zaradu, ali i sve moguće kompromise na koje častan čovjek ne namjerava pristati. Ili pristaje kad mu se čini da više nema nikakvog izbora. Izvrsni Lečić i Seka Sablić. Poslije predstave kanili smo svratiti u kavau, ali nas je obeshrabrila kiša. Kad smo došli doma, gotovo nisam povjerovao onom što sam vidio na ekranu: Nizozemci su deklasirali Španjolsku 5:1.

Subota, 14. lipnja

S Alenkom, Lukom i Tonkom. Šetamo Maksimirom. Tonka nije samo dijete bez premca, iako je i to dovoljno za prepoznavanje prioriteta. Luka ih je prepoznao.

40 Nedjelja, 15. lipnja

Danas je Vidov imendan. Na otoku Krku nalaze se dva mjesta s tim imenom, Sveti Vid (Miholjice) i Sveti Vid Dobrinjski, isti svetac je i zaštitnik grada Rijeke, iako ne mislim da su to najvažniji ili jedini razlozi kojima smo se Alenka i ja rukovodili kad smo birali ime za našeg sina. Vid nije u Zagrebu, pa od proslave neće biti ništa. Doduše, slaveći rođendan, imendan, neku privatnu ili javnu obljetnicu, manje mi je do formalnosti, a više do osjećaja zajedništva. Ako ga ima.

Na ljetnoj terasi *The Beertija* (Pavla Hatza 16) večeras je na programu predstava inspirirana knjigom Milane Vuković Runjić *Proust u Veneciji, Matoš u Mlecima*. Nedjeljna čamotinja, slutnja dolazećeg ljeta i nogometni *summit* u Brazilu, tri su ozbiljna aduta protiv bilo kakve akcije. Ali, ipak, odlazim s Alenkom na predstavu. Telefonom se javila i Mirna, koja će isto tako doći u Hatzovu. Ta ulica spada u jednu od gradskih pikanterija (ako je pikanterija prava riječ). Primjera radi, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti nalazi se na Zrinjskom trgu 11, iako je zgrada locirana na susjednom Strossmayerovu trgu. Enigma Hatzove je drukčije vrste. Osim što se na istoj adresi nalazi Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske (koji u mnogih izaziva podozrenje, pa i pitanje što takav savez radi na ovom svijetu), došljaci, pa i Zagrepčani Hatzovu često brkaju sa Hatzeovom. Ergo, Pavao Hatz (1822–1873) bio je trgovac i povjerenik za izgradnju pivovare u tadašnjoj Špitalskoj, danas Gajevoj ulici. Bio je trgovac, a onda je postao gradonačelnik. Danas je praksa malko drukčija: najprije se postaje gradonačelnik, a nakon toga trgovina se sama po sebi podrazumijeva. U pojedinostima i cjelini, imena ulica bjelodano svjedoče da je Zagreb odao poštu svojim gradonačelnicima, tr-



govcima, prebendarima, kanonicima i vojnicima. Za zbrku je kriv Josip Hatze (1879–1959), splitski skladatelj i dirigent, autor opere *Adel & Mara*, čija se ulica nalazi u naselju Prečko. Činjenica da je gradonačelnik i trgovac dobio ulicu u općini Centar, a skladatelj i dirigent u Prečkom, zorno svjedoči da su naši dragi Zagrepčani odvajkada znali kome pripada primat. Iako bi predstava bila primjerenija u ulici koja nosi skladateljevo ime, krenuli smo prema Hatz-ovoj. U dvorištu se okupilo poveliko društvo. Proustovu stranu zastupali su Ingrid Šafranek, Predrag i Mira Matvejević, Matoševu Zdenko Jelčić i ja. Ali Zdenko je igrao *Minettija (Portret umjetnika kao starog čovjeka)*, što znači da nije samo matoševac nego i bernhardovac. Kao i ja.

Potkraj travnja 1900. Proust je s majkom posjetio Veneciju i Padovu (reference su vidljive u *Putu k Swanu*, gdje se spominju Giottove freske). U listopadu je opet boravio u Veneciji, ali taj put u gradu na lagunama boravio je sam. Za razliku od francuskog romanopisca, Matoš je Veneciju posjetio samo jednom. Ondje je proveo jedan dan ili, točnije, jedno poslijepodne. Bilo je to 20. svibnja 1911. godine. Dva klasika, prvi francuski, drugi hrvatski, u stvarnosti se nikada nisu sreli; ni u Veneciji ni igdje drugdje. Ali sreli su se u Milaninjoj mašti i u njenoj knjizi. I možda nema ničeg logičnijeg nego da kao pozornica takvog, makar i imaginarnog susreta posluži *Serenissima*, grad koji djeluje kao pozornica i za koji je Brodski tvrdio da je najveće remek-djelo ljudskog roda. Proust je bio *bel-esprit* i Matoš je bio *bel-esprit*, ali isto tako frankofil koji je u ono doba, krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, radio na transferiranju francuske književnosti u našu orbitu. Proustov prvi boravak u Veneciji uslijedio je neposredno nakon smrti Johna Ruskina, engleskog pisca i kunsthistoričara kojeg je prevodio (*The Stones of Venice*) i kojem se beskrajno divio. Francuski pisac potekao je iz liječničke obitelji, kretao se u mondenim krugovima, a u Veneciji si je mogao priuštiti hotele u kojima su obitavali Verdi, Gautier, Stendhal, Chateaubriand i slična klijentela.

Takvo što najveći hrvatski putopisac i feljtonist mogao je samo sanjati. Najveći dio svog vijeka Matoš je proveo kao dezertar, što znači da je putovao više iz nužnosti nego iz osjećaja slobode, a 1911, kad je na povratku iz Firence projurio Mlecima, u fizičkom pogledu bio je starac, iako nije navršio ni 38. godinu. Dovoljno je podsjetiti na njegovu korespondenciju, pa da se shvati u kakvim je uvjetima proveo svoj kratak i nesretan vijek. U jednom beogradskom pismu, odaslanom na adresu Antuna Benešića, starijeg brata Julija Benešića, među ostalim konstatira: *Do mog dolaska ne bijah nikada bolestan, a ovdašnji prokleti žurnalizam, strahoviti, vlažni stanovi, vječne brige i vječni napadaji evo me umoriše, uništiše.* Ili u pismu Milanu Ogrizoviću: *Dosadi to, brate: radiš, upinješ se, živiš samo za lijepe ciljeve, a za sav trud imaš jedva najnužnije za život, dok ti je svaki zalogaj otrovan lajanjem većinom inferiornih zavidljivača, kojima si kriv, što si živ.*

Sa svojom raskoši i sjajem, boravak znamenitih umjetnika u Veneciji bio je u neku ruku adekvatan raskoši i sjaju samoga grada. Mnogi su ondje živjeli



i umirali, neki su ondje poželjeli i posljednje počivalište (Stravinski, Brodski), što bi se teško moglo zaključiti za njihove hrvatske parnjake. Ne znam je li Držić htio biti pokopan u Veneciji, ali znakovito je da ga je poslije urotničkih pisama, koja je slao toskanskom vojvodi Cosimu Mediciju, u kratkom roku zadesila smrt. Je li priroda učinila svoje ili se netko požurio i poslao ga preko reda na drugi svijet? I posljednje poglavlje u *curriculumu* Filipa Grabovca prije slični na krimić nego na kraj jednog fratra i pisca. Taj franjevac završio je u zatvoru *Sotto i piombi*, pod optužbom da je u *Cvitu razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti arvacoga* vrijeđao mletačku vlast. Osuđen je na doživotnu robiju, a poslije desetak tjedana zbog zdravstvenih razloga premješten je na otočić Santo Spirito gdje je uskoro umro.

Premda je propast Mletačke Republike potkraj 18. stoljeća zapečatila Napoleonova armada, *Serenissima* i danas izgleda kao u godinama svoje najveće slave. Bila je i jedan od hrvatskih glavnih gradova, ali Matoš se ondje nije mogao osjećati tako komforno i opuštено kao Proust. Milana Vuković Runjić zaključuje da je Gustl vidio Mletke prije nego što je prvi i zadnji put kročio na njihovo tlo. Na jednog ultimativnog zagovornika ljepote, taj grad djelovao je kao tautologija. Nazvao ga je *Smrtigrad*, što je u skladu s njegovom nestvarnom ljepotom koja na neki način zaziva tugu. I smrt. Godinu dana poslije Matoševa *blickriga*, Thomas Mann objavio je novelu *Smrt u Veneciji* (*Der Tod in Venedig*), a naslovom šansone *Que c'est triste Venise* Charles Aznavour fiksirao je atmosferu kojom je taj grad naprosto impregniran. Nešto slično moglo bi se zaključiti za Dubrovnik koji Matoš, unatoč svojoj lutalačkoj prirodi, nikada nije pohodio. Kao da nije htio put Raguse, zaključujući da bi je *stvarnost mogla razoriti poput tolikih iluzija*. Koliko dvojicu suvremenika spaja i razdvaja, knjiga *Proust u Veneciji*, *Matoš u Mlecima* otkriva Milanu Vuković Runjić, spisateljicu koja svime što poduzima podsjeća na Rilkea i njegovo upozorenje da je ljepota izložena ranjavanju i omalovažavanju. Ako je istina da umjetnici ne podnose realnost, kako je ponavljao Nietzsche, onda se ta misao odnosi i na Milanu, kojoj u kumuliranju ljepote nisu bila dovoljna dva šengajsta; smjestila ih je u Veneciju, grad u kojem je estetska radioaktivnost (po duhovitim opservacijama Tiziana Scarpe) veća nego igdje, okružujući ih za svaki slučaj platnima koja potpisuju Tizian, Tintoretto, Veronese, Giorgione.

U ulogama *ciceronea* oglasili su se Milana Vuković Runjić i Daniel Rafaelić, dok su teret glavnih uloga preuzeli Alan Katić (Proust) i Goran Grgić (Matoš). Dobro, ali moglo je biti i bolje. Umjesto muzike jurećih automobila, komorni karakter predstave zahtijevao je tišinu zatvorenog prostora, a multimedijalni performans pretpostavljao je znatniju prilagodbu teksta dijaloškoj formi. *Aferim*.

Izvan sumnje je da idućih mjesec dana sjedim pred ekranom i gledam nogomet. Svjetsko prvenstvo je jednom u četiri godine, što praktički znači da bih samo jedan mjesec u četiri godine trebao plaćati pretplatu. Ali kako sam se



specijalizirao za pretplaćivanje, nema smisla da odjednom zakažem. U ponoć po našem vremenu susreću se Argentina i Bosna i Hercegovina. Prije toga gledam reprizu emisije *Nedjeljom u dva*. Ne bih je gledao da gost nije atipičan i po svemu nevjerovatan. Nije malo intelektualaca koji preziru nogomet. Još manje bi se moglo tvrditi da fali nogometnih fanova kojima je književnost jednadžba s tri nepoznanice. Ivan Ergić ne pripada ni jednim ni drugima. On je nogometaš koji voli Rilkea! Činjenica da se na ekranu u jednom tako udarnom terminu pojavio gost koji odudara od svih stereotipa, bez sumnje je pohvalna. Tim više što tom emisijom paradiraju napuhani političari lokalne proizvodnje koji su se dokazali jedino u prebacivanju iz šupljega u prazno. Državna televizija je poligon koji je u najvećoj mjeri rezerviran za *celebrityje* ili obmanjivače svih mogućih sorti i zanimanja, pa se iznimka zvana Ergić pokazala kao neočekivan i hvalevrijedan dobitak. *Mašala!* Ergić je bivši nogometaš, veznjak, a u svojoj karijeri nastupao je za *Perth Glory* (Australija), *Juventus* (Italija), *FC Basel* (Švicarska) i *FC Bursaspor* (Turska). Iako je rodio u Hrvatskoj (1981), karijeru je započeo u Australiji. Njegov transfer iz *Juventus*a u *Basel* koštao je 1,6 milijuna eura, a javnosti je možda najpoznatiji kao član Baselove ekipe koja je 2005. igrala protiv *Crvene zvezde* u Kupu UEFA. Na svjetskom prvenstvu u Njemačkoj (2006) nastupao je za reprezentaciju Srbije i Crne Gore. Bizaran je podatak da je u svoje vrijeme, u *Baselu*, bio kapetan Ivanu Rakitiću, koji je u ovom času jedna od traženijih zvijezda na europskoj nogometnoj burzi. Ergićeva karijera u krajnjoj liniji nije velika, ali nije ni za podcjenjivanje. Ako i nije velika, to je karijera bez presedana, ne samo u skućenim balkanskim razmjerima. Priča o jednom nogometašu ne bi bila važna da u njoj nema nekoliko slojeva. Kad se ostavio aktivnog igranja, Ergić nije ostao u nogometu. Nije upisao trenersku školu, nije uronio u mutne menadžerske vode, a nije mu bilo ni na kraj pameti da parazitira na reziduama svog nekadašnjeg uspjeha. Kao što to čine mnogi rashodovani nogometaši: karikaturalni primjer je Davor Šuker.

Ivan Ergić danas živi između Beograda i Basela. Nema fakultetsku diplomu, ali pasionirano čita i govori nekoliko jezika. Piše pjesme i kolumne, a za sebe tvrdi da je *dobronamjerni skriboman*. Rilke je jedan od njegovih pjesničkih favorita, misli da se bez poznavanja Marxa ne može razumjeti kapitalistički svijet i citira glasovitu parolu Rose Luxemburg — socijalizam ili barbarstvo. Koliko god djeluje nevjerovatno da jedan nogometaš apostrofira Rilkea, u njegovim razmišljanjima sve ima glavu i rep. Ali ne poziva se Ergić na Rilkea zbog njegove ionako slabo poznate pjesme *Lopta (Der Ball)*, nego zato što je posredovanjem tog slavnog liričara shvatio da se svijet može promijeniti samo promjenom vlastite svijesti. Nisam mogao doći k sebi kad je citirao Dvornikovića, koji je pisao da na Balkanu obitavaju narodi prostora (a ne narodi vremena), čime se mogu detektirati svi oni užasi koji su se u bližoj i daljnjoj prošlosti događali na njegovu tlu. Za sebe tvrdi da je Srbin, koji će u kulturnom smislu vazda ostati Jugoslaven, što u daljnjoj eksplikaciji znači samo to da je Europljanin i kozmopolit. Ono što je u nekome višak, nacionalisti vide kao ma-



njak, pa Ergiću nema druge nego da pripomene kako proturječnosti u nečijem identitetu nalaze samo oni koji se hrane mržnjom. Pojednostavljeno, to znači da se može odreći ideologije s ovim ili onim predznakom, ali ne zna zašto bi se trebao odreći Krleže, klapske pjesme ili sevdaha.

Potvrdu da Ergićeva karijera ima nekoliko slojeva nalazim u njegovu odnosu prema nogometu. Za razliku od pretežnog broja njegovih kolega koji upornim mistificiranjem nogometa mistificiraju same sebe, ne bi li uz podršku žurnalističkih punoglavaca još za života stekli svetački status, Ergić ne zatvara oči pred svim onim po čemu je ta igra zrcalo jednog bolesnog i koruptivnog stanja. Priznaje da je nogomet bio njegov dječjački san, ali danas misli da su trofeji i titule isprazni i da okruženje profesionalnog sporta pretvara igrača u funkcionalnog idiota. Igrači su od malih nogu izloženi klasičnom drilu, a imperativ pobjeđivanja prije ih identificira sa strojevima nego s izgrađenim i samomislećim individuama. Navijački prekarijat je najveći adut za nogometaše, iako i vrapci na krovu znaju da u tom sportu caruje kriminal i da su stadioni idealni poligoni za posvemašnju fašizaciju ponižene i frustrirane gomile. Naravno, svaki bedak će reći da Ergić pljuje u zdjelu iz koje je jeo, zaboravljajući da sposobnost razgolićavanja jednog segmenta (koji implicira razgolićavanje vladajućeg sistema) posjeduju samo iznimni i iznimno hrabri pojedinci. Gost emisije *Nedjeljom u dva* kaže da politika i religija nemaju što tražiti u nogometu. Kakva bajkovita rečenica! Moderna tehnologija pretvorila je sport u aukcijski profesionalizam, u svjetsko pitanje prvoga reda, kako objašnjava filozof i kršćanski anarhist Jean Ellul, a kad je nešto tako, onda se gubi poštenje, viteštvo, *fair play*, gubi se ono za čim čezne Michael Kohlhaas svoje generacije, emeritirani fudbaler i građanin s neutaživom potrebom za pravедnošću — Ivan Ergić.

Čovjek koji se poslije toliko godina divi razrednici iz osnovne škole i koji se pita zašto je Cristiano Ronaldo popularniji, ili važniji, od Fernanda Pessoe i Amárije Rodrigues, možda je zalutao u jednu emisiju za prosječno indoktriniran domaći puk. Ali dobro da je zalutao. Još jedan podatak u prilog teze o nekoliko slojeva njegove biografiji. Ergić se rodio u Šibeniku, inicijacijske godine proveo je u selu Gaćezezi, a kad je počeo rat — i nacionalističko prebrojavanje — njegova obitelj pobjegla je u inozemstvo. Iz sela u kojem je bila linija razgraničenja otišao je s dvije plastične vrećice. Porušena kuća u Gaćelezima poistovjetila se s porušenim djetinjstvom. (*Nota bene*: odlukom Vlade od 28. ožujka 2014. godine mjesto Gaćezezi nije uvršteno u područja od posebne državne skrbi.) Otrgnut od svojih korijena, jedan dio Ergića zauvijek je amputiran. Ali sve što se dogodilo u Jugoslaviji, u Hrvatskoj, u Srbiji, odlazak u Australiju, nogometna karijera na dvama kontinentima, u četiri države i jednoj reprezentaciji s dvostrukim imenom (Srbija i Crna Gora), svekoliko iskustvo, lokalno i globalno, pomoglo je Ergiću da se emancipira od državotvornih droga i preuzme nadležnost za vlastiti život. Bez manipuliranja ovakvom ili onakvom zastavom i traženja izgovora u drugom koji je, naravno, kriv za sve.

By the way, Ergić se nije libio izjasniti i o svojoj bolesti, kliničkoj depresiji. U svijetu mačističke kulture, otkrivanje vlastite bolesti tretira se kao slabost. Kao kad netko priznaje da je *gay* ili makar narkoman. Ali Ergić time nije pokazao slabost nego snagu. Naravno, budale ne pate od depresije; njima je sve ravno, do Kosova. Kako god bilo, Ergića sam vidio jedanput, u virtualnom izdanju, i zapamtio zauvijek. S ulaskom u Europsku uniju, u našoj zemlji zavladao je strah od invazije emigranata koji će Hrvatima oteti ono malo preostalih radnih mjesta. Što se Ergića tiče, takve bi trebalo uvoziti. Naravno, ne zbog nogometa, nego zbog mentalne higijene.

Ponedjeljak, 16. lipnja

U *Areni Fonte Nova* u Salvadoru snage su omjerali nogometaši Njemačke i Portugala. Susret je bio zanimljiv, ali ipak razočaravajući. Najbolje su one utakmice u kojima se ishod ne zna do zadnjeg časa, a u Salvadoru se vrlo brzo pokazalo da Portugalci ne mogu konkurirati Nijemcima. Najavljivani je neizvjestan dvoboj, tim više što su obje reprezentacije svrstavane u krug kandidata za naslov, ali publika je stekla dojam da je na travnjaku samo jedna ekipa. *Elf!* Umjesto ravnopravnog susreta, utakmica je sličila na igru mačke i miša i ako ovako nastave, izabranici Joachima Löwa daleko će dogurati. Rezultat od 4:0 za Švabe dovoljno svjedoči o odnosu snaga na terenu. Unatoč tome što je Müller zabio tri gola, središnja figura susreta bio je Pepe. Ali ne po dobrom, nego po lošem. U 37. minuti Pepe i Müller našli su se u duelu, prvi je drugog zahvatio rukom (možda ne brutalno, ali svakako namjerno), a kad se Müller teatralno izvalio na travu, hineći strašnu ozljedu, arogantni Brazilac s portugalskim pasošem još mu se dodatno unio u lice, što je bilo dovoljno da mu srbijanski sudac Milorad Mažić pokaže crveni karton. Što se konačnog ishoda tiče, sudac je već u tom času mogao odsvirati kraj. S pojedincima koji nisu bili dovoljno koncentrirani, s Pereirom koji je već u 12. minuti skrivio penal, s Almeidom koji se ozlijedio u prvom poluvremenu (u drugom se ozlijedio i Coentrao), s Ronaldom koji nije imao odgovarajuće asistente, pokazujući postupno sve veće znakove rezignacije, napokon, s maloumnim Pepeom koji je svojim postupkom bitno oslabio portugalsku ekipu, dvoboj u Salvadoru sveo se na formalnost.

U modernom nogometu, koji je mješavina šahovske kombinatorike i olimpijske, gotovo nadljudske kondicije, pored igračke, nužna je i vrhunska mentalna sprema. Ovog potonjeg Pepe nema ni u naznakama, a kako nije prvi put da je iskočio iz takta, dokazujući da mu je fitilj kratak, pitanje je bi li selektor s njim trebao uopće računati. Bez obzira što taj portugalski Brazilac, pravim imenom Képler Laveran Lima Ferreira, ima status prvotimca u madridskom *Realu*. Osim igračkih kvaliteta, Nijemci posjeduju mentalnu stabilnost o kojoj Luzitanci, Pepe pogotovo, mogu samo maštati. U tome je ključ njihove pobjede



koju su osigurali već na početku, a koju je spomenuti provokator (ili detonator) svojim postupkom dodatno blagoslovio. Na koncu, dvoboj u Salvadoru suprotstavio je dvije nogometne škole: prvu racionalnu, drugu improvizatorsku, prvu usporedivu sa strojem, drugu s dobrim, ali raštimanim orkestrom. Unatoč mojim simpatijama, bojim se da budućnost pripada onoj prvoj. Nijemci imponiraju, iako mi njihov nogomet nije blizak. Možda bih nešto slično mogao zaključiti za Krležu. Zagrebački *burevjesnik* uvijek me impresionirao, katkad i iritirao, a ja sam navijao za neke druge pisce koji su bili i ostali u njegovoj sjeni.

Utorak, 17. lipnja

46

Poslije odlaska mom zubaru, Đinu Tafri, uhvatio sam se u hamletovskoj dilemi: da se vratim doma i gledam utakmicu Brazil — Meksiko, ili da skrenem u Zagrebačko kazalište mladih, gdje gostuje *The Globe Theatre* iz Londona s *Hamletom* (došlo mi je da dodam: onim iz Mrduše Donje, toliko smo se zadnjih godina rustikalizirali i mrdušizirali)? Unatoč ljubavi prema nogometu, odlučio sam se za *Hamleta*. Uostalom, Englezi su jedinica mjere za teatar i za nogomet, pa moja dvojba ne bi trebala biti pretjerano čudna. U devetom poglavlju *Uliksa*, Joyce koristi *Hamleta* kao matricu za propitivanje očinstva i posredovanjem Stephena Dedalusa zaključuje: *Očinstvo može biti legalna fikcija. Tko je otac bilo kojeg sina da bi ga bilo koji sin mogao voljeti, ili da bi on mogao voljeti bilo kojeg sina?*

Članovi teatra *Globe* sada su postali *Globetrotters*, što je u krajnjoj liniji u programu onih koji vode svako (putujuće) kazalište; da nadiđu granice matične kuće i matične kulture. Osim toga, našli su i dobar povod. Ove godine obilježava se 450. obljetnica Shakespeareova rođenja, premda povod za *Hamleta* kojim će u više od dvije godine obići gotovo cijeli svijet (*whole Globe*, kako bi rekli Englezi) ne treba iskati. Tim više što je Shakespeare bio suvlasnik kazališta *Globe* koje je prouzročilo neke od njegovih najvažnijih naslova. Kazališna zgrada izgrađena je 1599. godine, 14 godina kasnije devastirana je u požaru, a zadnja rekonstrukcija datira iz 1997. Kad Zagreb najavljuje predstavu s pohvalama *Independenta* i *Timesa* i tradicijom čiji rep dopire tako daleko, do samoga Willa, znatiželju je teško zatomiti. *Hamletu* kojeg nudi londonska klapa daleka je svaka pompozna. To je komorna predstava, primjerena svrsi i stalnoj promjeni ambijenta. Ali ona je isto tako primjerena vremenu u kojem naprosto nema vremena, pa se ni najslavniji Willov komad ne igra u integralnoj verziji. U memoarskoj knjizi *Igra očiju*, Canetti svjedoči kako je Broch negdje početkom 20. stoljeća na književnoj sjedjeljci u Beču čitao svoju novu dramu. Čitao je tri sata *in continuo*, nije se čula ni muha i nitko nije izišao iz dvorane. Danas je takvo što teško zamisliti. Desetak članova *Globea* igra sve uloge, pa je isti glumac Klaudije i Duh Hamletova Oca, ubojica i žrtva, što ne umanjuje efekte predstave. Glumci tumače više uloga, ali su istodobno plesači,





svirači i pjevači, kao što je bilo uobičajeno u nekim davnim i zaboravljenim vremenima. Iz tragedije prelaze u komediju, iz trilera u skeč. Svemu tome zalog je histrionski talent i uvijek jednako impresivna ljepota Shakespeareove fraze. Koliko smo puta čuli onaj Horacijev finale: *Now cracks a noble hart. Good night, sweet prince; And flights of angels sing thee to thy rest!* Pa ipak, koliko god puta ga čuli, koliko god živjeli u eri *cyberspacea* i kognitivnih proteza, dok te riječi imaju eho u ljudskom (d)uhu, ovaj svijet ima smisla. Još je Jan Kott objašnjavao da je *Hamlet* politika i nasilje i moral, drama o esencijalnim pitanjima, ljubavna tragedija, ali podjednako tako obiteljska, državna, filozofska i metafizička. *Hamlet* je sve i zato je opstao, u svojoj enigmatičnosti sličan zagonetki *Mona Lisinog* osmijeha. Londonska predstava otkriva kako se mali ansambl može upuštati u velike pothvate, kako se mijenjaju potencijalni registri predstave, od veselih do mračnih i dijaboličnih, ne remeteći ni u jednom času njeno ustrojstvo i kako se Shakespeare igra u izvorniku, a da to ne djeluje ni pretenciozno ni trivijalno. Od početka, kad je veseli histriion publiku pozdravio na hrvatskom jeziku i poželio uspjeh vatrenima (!), svjedočili smo događaju koji je legitimirao engleski primat u kazalištu. I u nogometu, neovisno o njihovom uspjehu ili neuspjehu na brazilskom *mundijalu*. Naravno, ni ta predstava nije bez mana. Kao što se u usputnoj krčmi, na autoputu, ne nudi elegancija, ni šampanjac, tako se u putujućoj predstavi ne traži ono što zahtijeva klasično insceniran i režijski u tančine promišljen Shakespeare. *Globeov* Hamlet je pelegirski, dajdžestirani, sračunat na prilike, a još više na neprilike u kojima se igra i u kojima nema mogućnosti za finese koje takav komad u krajnjoj liniji pretpostavlja. Tko u njemu traži ono čega nema, ostat će razočaran. Glavnu ulogu igra Naem Hayat. On je pomalo neugledan, ili drukčiji od kanonski zamišljenog Hamleta, ali upravo takav glumac, koji grize nokte i fizički je inferioran Ofeliji (Amanda Wilkin), utjelovljuje junaka koji korespondira s našim vremenom. Eklektičkim i hektičkim. Predstavu su režirali umjetnički ravnatelj *Globea* Dominic Dromgoole i Bill Buckhurst.

U Faulknerovu opusu nalazi se i manje poznat roman *The Hamlet (Zaselak)*, objavljen prvi put 1940. godine. *Hamlet* je u Zagrebu prvi put izveden 1889. u prijevodu Augusta Harambašića. S udomaćivanjem engleskog klasičara započeo je Dubrovčanin P. A. Kazali, ali u drugoj polovici 19. stoljeća Shakespeare se najčešće prevodilo s talijanskog i njemačkog jezika. Između dva svjetska rata, pohrvaćivao ga je Vinko Krišković (1861–1952), sveučilišni profesor te podban Hrvatske i Slavonije. S engleskoga je preveo 24 drame, a soneti ga nisu zanimali. Josip Horvat misli da ih nije prevodio zato jer *ništa nisu govorili njegovoj aseksualnoj naravi*. Kad je *Royal Shakespeare Company* prije mnogo godina (dok je Bog još hodao po svijetu, kako su govorili naši stari) u Zagrebu izveo *A Midsummer Night's Dream*, u režiji Petera Brooka, bio je to doživljaj i šok istodobno. Doživljaj za publiku, šok za nekolicinu ovdašnjih scenskih prvaka koji nisu mogli prihvatiti takav spoj duha i tijela, glumce koji su savršeno artikulirali svaku riječ, ali su pritom bili artisti, pa i akrobati, ako



je trebalo. Sjećam se i *Hamleta* s početka osamdesetih godina prošlog stoljeća, kojeg je u Dubrovniku, na Lovrjencu, režirao Jiří Menzel. Sjećam se i loših *Hamleta* iz dalje i bliže prošlosti, ali ću ih radije preskočiti. O *Hamletu* kojeg je igrao Vladimir Vysockij znam samo po čuvenju. Nezaboravna je svakako i filmska verzija (1964) u kojoj danskog kraljevića igra Inokentije Smoktunovski. Redatelj je Grigorij Kozincev, prevoditelj Boris Pasternak, a autor glazbe Dmitrij Šostakovič. Kud ćeš bolje!

U pola noći gledam utakmicu Rusija — Koreja. Rusija je igrala slabije, a Koreja bolje nego što sam očekivao. Na koncu, završilo je 1:1. Pravedno, kako se najčešće kaže. I nakon toga vrug mi nije dao mira. Nabasao sam na Newellovu *Ljubav u doba kolere*, ekranizaciju Garcíá Márquezova romana i odgledao je otpočetak do kraja. Skeptičan sam prema frenetičnom uspjehu nekih knjiga (ne samo knjiga), a skeptičan sam isto tako prema njihovim ekranizacijama. Garcíá Márquez je od onih autora čija je nevjerojatna literatura imala korelat u isto takvom ili sličnom životu. Nevjerojatna je također njegova sposobnost da nakon Nobelove nagrade (1982), koja ima dvosmjerno djelovanje, opijumsko i anestetičko, oživljavajuće i umrtvljavajuće, napiše takav roman. Znajući unaprijed fabulu, *Ljubav u doba kolere* (*El amor en los tiempos del cólera*) čitao sam s apriornom distanciranošću, sumnjajući da pisac s idejom o apsolutnoj ljubavi, koja ne priznaje nikakve konvencije i nikakve granice, najmanje vremenske, može izići nakraj. Činilo mi se da Garcíá Márquez pretjeruje. Doduše, veliki pisci uvijek pretjeruju, a da je kolumbijski majstor pretjerivao, o tome nije bilo ni jučer, a nema ni danas, kad je na drugom svijetu, nikakve sumnje. Koliko god je Europa kolonizirala Južnu Ameriku, toliko se njihov svijet razlikuje od kontinenta čiju je sudbinu svojim *cogitom* još u 17. stoljeću cementirao Descartes. Danas ne mislim ono što sam mislio dok sam čitao roman o Florentinu Arizu, junaku koji je pjesnik, neutješni zaljubljenik, pa i ženskar i u kojem se zrcali Garcíá Márquez, iako to ne znači da se s tim likom ili nekim sličnim može i mora identificirati. Ne znam jesu li drukčije poimanje romana — k tome još posredovano filmom — uvjetovale godine koje jure kao metak ili je toj promjeni pripomogao Mike Newell, približavajući mi iz novog rakursa jednu dobro poznatu i, kako sam vjerovao, apsolviranu priču? Naravno, ni u kom času ne treba zaboraviti da je *Ljubav u doba kolere* roman o velikoj ljubavi. A kakva bi to bila velika ljubav ako ne bi bila nemoguća? Koliko je ljubav neuhvatljivija i nedostupnija, toliko raste u subjektu njene neuslišanosti. Gerald Martin, Garcíá Márquezov najvjerodostojniji biograf, piše da želja nestaje nakon što je ostvarena. Nije Martin otkrio Ameriku, ali je podsjetio na ono što je u temelju svake fatalne ljubavi. Problem Tristana i Izolde, Romea i Julije, Abelarda i Eloize isti je kao i problem Florentina Ariza. Nemogućnost da živi s voljenom osobom, iz čega se onda rađa tragedija, ili komedija, ovisno o protagonistima ili onom tko pomiče konce tog i takvog, u nekim segmentima ponavljajućeg i predvidljivog scenarija.



Radnja Garcíja Márquezova romana zbiva se u zadnjim dekadama devetnaestog i prvim dekadama dvadesetog stoljeća u jednom karipskom gradu. Počinje sprovodom, a završava slikom broda koji klizi u vječnost. Kao i onaj lijes na početku. Između te dvije točke slijedimo priču čiji su protagonisti Florentino Ariza, Fermina Daza i Juvenal Urbino. Oni su dijelovi svojevrsnog trokuta; naravno muškarci su katete, odabranica je hipotenuza. U filmu ih igraju Javier Bardem, Benjamin Bratt (katete) i Giovanna Mezzogiorno (hipotenuza). Florentino je zaljubljen u Ferminu, piše joj zanosna pisma, a ona se na koncu udaje za liječnika. Iako se njegova voljena udala za drugoga, Florentino se zaklinje da će je čekati. Makar i do sudnjega dana, što ga ne sprečava da se u međuvremenu upušta u seksualne veze s prostitutkama, prijateljicama i udovicama. S druge pak strane, doktor Urbino imao je jednu usputnu avanturu zbog koje je jedva spasio brak. Što je onda u osnovi Garcíja Márquezova romana? Naizgled ništa posebno. Čekanje. Nije Beckett prvi koji se sjetio da je život čekanje, samo što je to u svojoj drami o Godotu eksplicirao na svoj minimalistički način. Kategorije samoće, vremena i čekanja imaju posebnu dimenziju u literaturi kolumbijskog nobelovca. To što netko čeka pet dana, za razliku od Florentina koji čeka 50 i više godina, iz perspektive Garcíje Márqueza najmanje je važno. Njegova perspektiva je vječnost. Jedna forma apsoluta naznačenog vodom, koja nema kraja ni konca i u kojoj ljubav i mržnja, sloboda i ropstvo, mladost i starost, zdravlje i bolest (kolera!) pletu svoju uvijek novu i uvijek staru mrežu. U Kolumbiji roman je pušten u prodaju 5. prosinca 1985. godine, a Gerald Martin otkriva da je to bilo prvo veće djelo jednog svjetski afirmiranog pripovjedača koje je pisano kompjutorom. Godinu dana prije nego što je roman ugledao svjetlo dana, 13. prosinca 1984. godine, umro je autorov otac Gabriel Eligio Garcíja. Taj podatak je važan jer u njihovoj velikoj obitelji, impregniranoj patrijarhalnim odnosima, odnosi između oca i sina nisu bili idilični. Braneći se od tereta slave, Garcíja Márquez je uporno ponavljao da nikad neće zaboraviti da je dijete, jedno od mnogih, telegrafista iz Aracatace. Nije slučajno da je Florentino isto tako telegrafist, pa je *Ljubav u doba kolere* tumačeno kao oblik pogodbe s ocem, Kolumbijom i (malo)građanskim romanom. Ovo potonje evidentirano je u tragovima melodrame i sapunice, u klišejima preuzetim iz epistolarnih i novinskih rubrika, iako je Garcíja Márquez majstor koji u igri između visokog i niskog čuva potrebnu ravnotežu. Je li moguće da jedan telegrafist i stihotvorac cijeli život čeka svoju dragu, a onda s njom plovi u budućnost? A je li moguće da se junak romana *Sjećanje na moje tužne kurve* (*Memoria de mis putas tristes*) sa svojih devedeset godina zagleda u četrnaestogodišnjakinju? Moguće je ako konce u rukama drži Garcíja Márquez. Kako kaže njegov junak: *Želio sam održati obećanje, ali moje poimanje mladosti bilo je u tolikoj mjeri elastično da mi se činilo da nikad nije isuviše kasno.*

Od mogućih detalja, ili mogućih prigovora Newellovu filmu, važnija je atmosfera. Ono što mi je falilo u romanu, ili što mi se činilo da fali, otkrio sam poslije mnogo godina zahvaljujući ekranu. I Javieru Bardemu. Jer boljeg





glumca za ulogu Florentina teško je zamisliti. Glavni junak kojeg tumači Španjolak, hipotenuza koju igra Talijanka, redatelj Britanac, scenarist isto tako (Ronald Harwood), produkcija američka; pa to slično na melanž, u krajnjoj liniji *Schwulststil* koji je fingirao García Márquez. Pisac usporediv s kolumbijskim vulkanom Nevado del Ruiz, koji iz svoje utrobe riga lavu ljubavi, seksa i kolere, kovač koji zbog papige ubija Urbina, nemilosrdni narator koji tjera Florentina da čeka (i dočeka), sve to i još mnogo toga dekorirano srcedrapateljnim stereotipima koji stvaraju osjećaj mise. Nijemci bi uz roman za svaki slučaj stavili oznaku *Sehnsucht* (čežnja), dok bi Kundera upozorio na *littost*, teško prevodivu češku riječ koja izražava osjećaj usporediv s nezavršenim tonom rastegnute harmonike, u kojem se miješaju žalost, sućut, ljepota i grižnja savjesti.

Junakinja jedne García Márquezove pripovijetke, gospođa Lázara, misli da je osvajanje porok. Ako je točno da svojim historijama osvaja publiku, nema sumnje da mu podliježe i pisac. Prije petnaestak godina iz toga sam izveo naslov knjige *Porok pisanja*, koji je volio jedan drugi kovač. Mirko Kovač. U kre-
vet sam se uputio u 4,30 sati. Laku noć ili dobro jutro, *as you like it*.

50

Srijeda, 18. lipnja

U gradu se osjeća praznina izazvana ljetom i *mundijalom*, a najviše nadaleko poznatim talentom našeg naroda za spajanje praznika. I kad praznovanje traje jedan dan, i kad taj jedan dan pada usred tjedna, Hrvati će naći način da ga razvuku kao tijesto za štrudlu. U četvrtak, 19. lipnja, slavi se Tijelovo (Dubrovčani ga zovu Brašančevo), a u srijedu, 25. lipnja, slavi se Dan državnosti, što je idealna prilika da se dva dana pretvore u dva tjedna godišnjeg odmora. Ali u 21 sat po našem vremenu na programu je utakmica Španjolska — Čile. Da li se svjetski prvak oporavio nakon teškog fijaska s Nizozemcima ili će ih Čileanci već nakon drugog kola otpraviti doma, na Iberski poluotok? O *furiji* i slavi španjolske reprezentacije ne treba trošiti riječi. Uoči *mundijala*, u španjolskim matadorima mnogi stručnjaci, među ostalima i Goran Vučević, vidjeli su ekipu koja će se ponovo uspeti na najviši tron. Dogodilo se nešto posve obrnuto. Del Bosqueovi izabranici torpedirani su po kratkom postupku, predvođeni neslavnu grupu reprezentacija koja već nakon prvog kola napušta Brazil. I jedna i druga pretpostavka — da će se opet vinuti do zvijezda ili da će krahirati — bile su podjednako logične. Koliko god to nelogično zvučalo! Od 2008. do 2012. pokorili su svijet onako kao što je Julije Cezar pokorio Galiju, Siriju, Judeju i pontskog kralja Farnaka (javljajući senatu: *veni, vidi, vici*) ili kao što su njihovi iberski prethodnici u doba Filipa II. osvojili Portugal, Nizozemsku, Meksiko, postojbinu Inka i Filipine. Sada je na redu latinoamerička *reconquista*.

Uspoređivali mi nogomet s ratom ili ne uspoređivali, Čile je deklasirao Španjolsku. Lako je pametovati poslije bitke, a pogotovo poslije poraza, iako





je ovakav krah *furije* malo tko očekivao. Ne može se reći da su podcijenili protivnike, ali u temelju njihova neuspjeha krije se ono što piloti zovu zamor materijala. Kad se popneš na Mount Everest, a Španjolci su se zbilja popeli, moguće je samo silaženje. Njima se to dogodilo na način koji nije ugodan, kao što nije ugodna ni jedna detronizacija. I dok su Španjolci muku mučili s Čileancima, prvi program državne dalekovidnice prenosio je svečanost dodjele Nagrade Vladimir Nazor. Je li to još jedna urota, antikulturalna, dakako? Je li moguće da je itko, osim rodbine laureata, gledao taj prijenos?

U 19 sati po brazilskom, odnosno u pola noći po našem vremenu, u Manausu igraju Hrvatska i Kamerun. Premda je Krleža opetovano pisao da Hrvatska uvijek spava, aludirajući zapravo na klimu provincijalne zadržitosti i skučenosti, ovaj put sigurno ne spava. Badnja noć i nogometna noć su prilike u kojima poštteni Hrvati ne misle na krevet! Na budnost naših nogometa računao je i zagrebački kardinal Bozanić: zato ih je valjda i primio prije njihova odlaska na latinoameričku misiju. Kovačevi puleni porazili su Kamerun 4:0. Povelili su već u jedanaestoj minuti, a pola sata kasnije, kad je zbog udaranja protivničkog igrača isključen Song, sve je bilo riješeno. Rimski satiričar Juvenal objašnjavao je da je vrijeme takvo da ga tjera na pisanje satire. On je i tvorac toliko puta ponovljenog slogana *panem et circenses*. Sudeći po euforiji koja se širi našom malom domajom, taj slogan trebalo bi revidirati. Dovoljna je jedna ili dvije pobjede da Hrvati zaborave nepravde, krađe, utaje, fiskalne blagajne, *outsourcing*. Samo da kockasti pobjeđuju i sve će biti u redu.

Četvrtak, 19. lipnja 2014.

Mirna me pozvala na ručak u svoj *penthouse* na Zrinjevcu broj 16. Kad prolazim tim dijelom grada, u kojem stanuje i moj rođak Igor Hubej, hvata me nostalgija, pogotovo kad ondje, umjesto antikvarijata s imenom Tina Ujevića, vidim prodavaonicu naočala. Znam da je to samo mali primjer potpune trivijalizacije i komercijalizacije, znam da je lamentiranje nad tim suvišno, ali, ipak, ne mogu se oteti toj suvišnosti. Kao što se ne mogu oteti suvišnosti pisanja. Kod Mirne su Biba Salata, Branko Gračanin i Tonko Vulić. Već slutim da će ovo biti pravi simpozij (hoću reći, gozba) i da ćemo na Tijelovo udovoljiti svojim tijelima i gastronomskim užicima. Na početku pijemo aperitiv: dvije trećine pjenušca (*Freixenet*) plus jedna trećina narančinog soka pomiješanog sa sokom od bazge. Nakon toga počinje gozba. Povrtna juha, mladi kozlić s *bižima*, sve moguće salate, istarska malvazija, *sauvignon*, koji je Biba donijela iz Italije, i tako dalje. Na koncu slijedi desert s malinama i jagodama, turska kava, liker iz bohinjske kleti *Pupis*, začudo, mnogo bolji od njihova terana. Svi smo opušteni, gotovo razdragani, a osim blagdansskog osjećaja, vedroj atmosferi uvelike je kumovalo ono što se u nekoliko sati našlo na stolu. Uistinu, nije čudno da su blagdan i blagovanje dvije bliske i komplementarne riječi.



Biba Salata živjela je godinama u Italiji, ali se nakon smrti svog supru- ga vratila u Hrvatsku. Sada uređuje časopis *Zagreb, moj grad*, koji izlazi pet puta godišnje. Branko Gračanin bio je svojedobno jedan od najboljih igrača *Dinama*, u kojem je igrao od 1966. do 1972. Karijeru je počeo nastupajući za *Trešnjevku*, nekoć ozbiljan klub koji danas životari (kao što mnogi u Hrvatskoj životare). Za reprezentaciju Jugoslavije igrao je deset puta, a bio je član *Dina- move* momčadi koja je osvajanjem Kupa velesajamskih gradova (1967) postigla najveći uspjeh u povijesti kluba. Za vrijeme ručka, rekapitulirao sam s Bran- kom imena te slavne jedanaestorice: Škorić, Gračanin, Brnčić, Belin, Ramljak, Blašković, Čerček, Pirić, Zambata, Gucmirtl, Rora. Nakon Dinama, karijeru je nastavio u francuskom klubu *Nancyju*, koji više nije u prvoj ligi. Branko je bio oženjen s Jadrankom Kuren, čija su roditelji bila intimni prijatelji mog oca i majke. Visok i stasit, s plavim očima, bio je jedan od najzgodnijih nogometaša svoje generacije i vjerujem da su se cure, koji i inače vole nogometaše, lijepile za njega kao pčele za med. Sve to je prošlost. S Brankom evociram davne dane, kad je on bio aktivni igrač i kad sam i ja redovito odlazio na utakmice. Obojica pratimo svjetsko prvenstvo, obojica smo oduševljeni Čileom, a ja gajim simpa- tije i prema Urugvaju, posebno zbog Suareza koji je u ovom času vjerojatno najbolji igrač na planetu. *Mundijal* je zanimljiv i zbog tradicionalnog rivalstva između Europe i Latinske Amerike. Slavni pisac i redatelj P. P. Pasolini, koji je igrao za *Genou* (najstariji talijanski nogometni klub), usporedio je europski nogomet s prozom, a latinoamerički s poezijom. Iako ne pišem poeziju, lako je ustanoviti koji mi je nogomet bliži.

Predvečer, oko 20 sati, vraćam se doma. Ali nema odmora: u 21 sat na raspo- redu je susret Engleske i Urugvaja. Budući da su obje reprezentacije prvu uta- kmicu izgubile, večeras se (po našem vremenu) rješava pitanje njihova ostan- ka na *mundijalu*. Tko izgubi, ide doma! Urugvajci su s 2:1 nadvisili Engleze, a oba pogotka za Latinoameričane dao je Suarez. Ali ne radi se samo o golovima. Prije nešto više od mjesec dana Suarez je operirao koljeno, pa je mogućnost njegova nastupa na svjetskom prvenstvu graničila s čudom. I čudo se dogodilo, utoliko veće što je proteklu sezonu odigrao maksimalnim angažmanom. Da bi priča bila potpuna, da bi bila filmska, ili primjerena vremenu u kojem živimo, kruh svagdanji veliki urugvajski napadač zarađuje u Engleskoj. U protekloj sezoni bio je najbolji igrač njihove najelitnije lige i najbolji strijelac drugopla- siranog *Liverpoola* za koji je zabio rekordnih 30 golova. Taj isti Suarez sada je Engleze zavio u crno! Štoviše, kod drugoga gola nehotice mu je asistirao klup- ski suigrač Gerrard. Primivši loptu s desne strane i sjurivši se prema protiv- ničkom šesnaestercu, urugvajski *pistolero* pucao je toliko gromovito i precizno da Joeu Hartu ne bi pomoglo ni nekoliko asistenata da obrani vrata. Upravo tim pobjedničkim golom, u 85. minuti, Suarez je bukvalno i simbolički poka- zao da u toj ulozi danas nema premca. Dirljiv je bio prizor poslije utakmice: Gerrard traži utjehu u zagrljaju igrača koji mu je zabio nož u srce! Naravno,



nije mu zabio nož, ali je postigao gol kojim je Gordi Albion torpediran s *mundijala*. Što je još fantastičnije, u režiji toga gola i Gerrard je imao svoje prste. Urugvajac i Englez, klupski suigrači u *Liverpoolu*, u Brazilu su se našli na suprotnim stranama u dvoboju koji je prvog odveo u nebo, a drugog srozao na dno. Antička drama? Ne, uvijek ista potreba za *agonom*, koja poprima različite oblike, ekstrasahirajući u priču o pobjedi i porazu, trijumfu i debaklu.

Dok sam gledao kako se engleska reprezentacija, bolja od mnogih ranijih, oprašta od prvenstva, na prvom programu vrtio se film *Amália*. Film je ispričan iz perspektive ostarjele i bolesne Amálie Rodrigues, koju tumači Sandra Barata Belo. Muzičku karijeru neponovljive prvakinje *fada* remetio je u nekoj mjeri turbulentni emotivni život, spojen s političkim nonkonformizmom i željom da ostane vjerna svojim pučkim korijenima. Kad je umrla (1999), portugalski premijer Antonio Guterres obznanio je trodnevnu nacionalnu žalost. A možda i nije umrla. Za taj glas ne može se reći drugo nego da je božanski; kad ga čujem, makar i reproduciranog na filmu, čini mi se da ni Amália ni njene pjesme ne dolaze s ovoga svijeta. Kao ni Edith Piaf, s kojom je dijelila zlosretnu kob, mističan glas, pa i nizak stas (lisabonska kraljica *fada* imala je 1, 58 metara).

53

Petak, 20. lipnja

Gotovo paralelno s karambolom nogometne selekcije u Brazilu, u Madridu je okrunjen don Felipe VI., najmlađi kralj u novijoj španjolskoj povijesti. U ceremonijalnoj besjedi, novi kralj je apostrofirao neovisnost i neutralnost Kru-
ne, naglašavajući da će ona biti garant kohezije cijele države, ujedinjene, ali policentrične. Zanimljivo: pristupnu besjedu zaključio je pozdravima na svim četvorim službenim jezicima: kastilskome, katalonskome, baskijskome i galicijskome. Iz četiri citirana jezika zlobnik bi mogao derivirati četiri države. Ali, naravno, ne mogu zli biti jezici nego samo oni koji pomoću njih manipuliraju. Volim Ciorana, pogotovo kad tvrdi da bi Bogu, da je kiklop, Španjolska služila kao oko.

Već smo oguglali na sve moguće ministre i ministrice, a pogotovo na rošade kojih nema, a ako se i dogode, onda najčešće kasne. Znakovito je da se novi ministar znanosti, obrazovanja & sporta zove Vedran Mornar. Nemam pojma o dotičnom gospodinu, ali njegovo ime implicira radost i snagu argonauta predestiniranih za dugu plovidbu. Zbilja, ako zanemarimo zabrinjavajuću količinu karijerista, koja vapi za portfeljom samo iz razloga vlastite karijere, nema sumnje da je ministarski angažman usporediv s dugom i neizvjesnom plovidbom u kojoj treba kormilariti i čuvati vedar duh. Vedar duh (*gaya scienza*) kojim se ne brani laž, nego koji je pretpostavka svakog uspješnog pothvata. Vedran Mornar je bivši dekan Fakulteta elektronike i računarstva, jedne



iznimno važne discipline koja za mene spada u španska sela. (Ovo nema veze sa Španjolskom, još manje s pogibeljnom sortom jezičnih čistunaca koji u tom pridjevu prepoznaju opskurni srbizam.) Ali bez obzira na Španjolsku i Španiju, novi ministar ulijeva optimizam. Ako ni zbog čega drugoga, onda zato što je izjavio da mu je dosta ideologijskih podjela, da će razgovarati s Crkvom i svim udrugama, jer mu je najvažnije da novi naraštaji budu školovani kako treba. Ne zanosim se ničijim izjavama, ali za jednog ministra to je početak koji obećava.

Prije nekoliko dana, u ponedjeljak, na stadionu *Ernst Happel* u Beču nastupili su *Rolling Stonesi*. Naravno, Ernst Happel bio je nogometaš, a proslavio se kao branič u bečkom *Rapidu*, u vrijeme kad su susjedna Austrija i Mađarska bile svjetske velesile, prva kao *wunderteam*, druga kao *laka konjica*. Ali Mick Jagger voli i nogomet (finale svjetskog prvenstva u Južnoj Africi gledao je u društvu Billa Clintona), pa se u njegovu nastupu na bečkom stadionu sjedinjuje ono što globus u lancu svih mogućih konzumerizama i hedonizama ograde u spektakl. Nije teško pretpostaviti kako je izgledao taj koncert u gradu kojim je vladala dinastija Strauss. Velika pozornica, gigantski videozidovi, Mick koji juri kao da ga je pčela ubola i polivalentna banda koja nema milosti ni prema sebi ni prema (re)publici. Znamo sve o *Stonesima*, a opet kao da i ne znamo. Slušali smo ih toliko puta, a želimo još. Valjda je to tako u životu i sa životom. Tko je Mick Jagger? Pradjed koji prakticira *rock*. Za razliku od onih koji su živjeli brzo i kratko, ili sporo i dugo, on je živio intenzivno i ekstenzivno, prkoseći podjednako kuražno i kurato svim prirodnim i društvenim zakonima. Da bi se to moglo, dovoljna je sitnica. Treba se zvati Mick. U knjizi *The Wild Life and Mad Genius of Jagger*, Christopher Andersen piše da su za vođu Rolling Stonesa, osim djece, najvažnije osobe L'Wren Scott i Keith Richards. L'Wren više nije na ovom svijetu, ali osim onih spomenutih, teško je zamisliti kako će živjeti bez pozornice.

Nogomet i samo nogomet. Kostarika je porazila Italiju 1:0. Neočekivano, ali ne za one koji su gledali utakmicu i koji znaju snagu latinoameričkog nogometa, podmazanu činjenicom da se *mundijal* igra na njihovu kontinentu. Prije nekoliko dana Kostarika je torpedirala jednog svjetskog šampiona (Urugvaj), a sada i drugog (Italija). Lako njima, kad u sastavu imaju Borgesa. Da su Talijani imali Dantea, možda bi rezultat bio drukčiji. Ali Dante igra za Brazil, tržišna cijena mu je 17 milijuna eura, a profesionalni staž odrađuje u *Bayernu* iz Münchena.

Hrvati su opijeni pobjedom nad Kamerunom, ali iz Brazila stižu svakojake vijesti. Naši navijači našli su se pod povećalom boraca protiv rasne diskriminacije. Pripadnici programa FARE primijetili su da je na utakmici s Brazilom izvješena zastava s ustaškim obilježjima. Ako već postoje pustinjaški predjeli na kojima se uvježbavaju nuklearni pokusi, zbog čega se jedan takav teritorij

ne prepusti fašističkim adorantima? Izolirani i sami, tamo bi mogli osloboditi emocije i mahati do iznemoglosti svojim zastavama. Nogomet pripada onima koji ga vole zbog igre, a ne onima kojima stadionska scenografija služi kao paravan za eskalaciju bolesnih strasti. Emma Goldman je objašnjavala da su samoljublje i arogancija glavne sastavnice svakog domoljublja. Tako je i s fašizmom koji se manifestira u još paprenijem izdanju. Kad se naši navijači ponašaju kako se ponašaju u vlastitom dvorištu, teško će u inozemstvu mijenjati navike. Uostalom, kakvi će biti navijači, kad ni dužnosnici nisu mnogo bolji? Davor Šuker je bio sjajan golgeter, ali u njegovu *curriculumu* ima svakojakih mrlja. Nekoć slavni nogometaš, a danas slavni predsjednik nacionalnog saveza, našao se na meti bivšeg vratara Jamajke Aarona Lawrencea, koji ga je optužio da je njega i njegove kolege iz reprezentacije prozvao crnim majmunima. Bilo je to 14. lipnja 1998. godine, na svjetskom prvenstvu u francuskom gradu Lensu, kad je Hrvatska pobijedila Jamajku 3:1. Naravno, Šuker odbacuje optužbe, ali otkud jednom penzioniranom golmanu potreba da poslije 16 godina izlijeće s takvim izjavama?

Subota, 21. lipnja

Kad sam zapisao datum, shvatio sam da je danas prvi dan ljeta. U druidskoj ceremoniji u blizini *Stonehengea*, 30 tisuća ljudi celebriralo je najdulji dan u godini. Shakespeare ga je proslavio u *A Midsummer Night's Dream*, poetičnoj komediji s višestrukim zapletom, a Bergman u jednom od svojih najranijih filmova, crno-bijelom *Ljetu s Monikom*. Unatoč tome što se Zagreb poprilično ispraznio, nemam osjećaj ljeta, a još manje imam osjećaj bezbrižnosti i beskražnosti koje je to godišnje doba, u dječastvu, dok je mama spravljala *biži*, a mi se spremali na Krk, obligatno zazivalo. Koliko me privlače jadranske destinacije, toliko mi je odbojna turistička gungula, nervoza i trka za profitom. Čini mi se da će ljeto minuti prije nego što je i počelo. Kalendarska pravila vrijede sve manje, pa imam dojam da smo u *Zimskom ljetovanju*, u vremenu u kojem su mijene između toplog i hladnog, između ljubavi i mržnje, ili između onog što je blisko i onog što je daleko, nagle i nepredvidljive.

Na *Zimsko ljetovanje*, odnosno na prvi roman Vladana Desnice, današnjom kolumnom u *Jutarnjem listu* podsjeća Miljenko Jergović. Okrepljujuća je spoznaja da u vremenu u kojem su važni samo politika, kriminal i nogomet (pupčano vezana trijada), jedan pisac upozorava na takvo što. Možda to djeluje kao uzaludan trud, kao *margaritas ante porcos*, ali i mala promjena standarda važna je koliko i tračak sunca u totalnoj mrklini. Kao što se Vladan Desnica našao u procjepu između srpskog etniciteta i hrvatskog indigenata, u procjepu koji mu je priskrbio svakojake muke, ali se u književnosti pokazao plodonosan i produktivan, tako sam ja bio i ostao na svojevrsnoj granici; između mediteranskog i kontinentalnog pola vlastite ličnosti, između čežnje za jugom i

stvarnosti na sjeveru, između majke i oca, između katolicizma i komunizma, između Kvarnera i Zagorja, Krka i Zagreba, boemije i Bohemije, onog što su u sebi i u svojim knjigama utjelovili Novak, Vjenceslav i Slobodan (prvi zbog češke, drugi zbog inzularne komponente), Nehajev, tek onda Krleža, kao pisac i autoritet kojeg sam prihvaćao i odbacivao, kao i oca, a još više od Krleže i od mnogih drugih volio sam i volim Matoša. Nikada nisam kopao po svojim ugrinjskim korijenima, iako mi je baka po očevoj liniji bila Mađarica. Kao i Matoševa. Kad sam bio gimnazijalac i student, takvo istraživanje obiteljskog stabla djelovalo mi je kao snobizam. Danas, kad mog oca više nema (a nema ga odavno), kad sam izgubio veze sa slavonskim i pemskim dijelom mojih predaka, takvo kopanje po kostima doima se uzaludno. Moja supruga Alenka također nosi u sebi dvostrukost zavičajnih i bioloških korijena. Rodila se u Zadru, gradu u kojem je provela formativne godine, ali su joj otac i majka etnički Slovenci. Danas je brak u krizi jer je sve što je svijet činilo čvrstim i postojanim isto tako u krizi. Više ne mogu popraviti ono u čemu sam promašio i u čemu sam zgriješio, ali gotovo se slažem s Camille Paglia, koja misli da su sretna vremena u kojima su brak i religija bili čvrsti. Zašto to misli upravo jedna takva autorica kao što je spomenuta gospođa Paglia? Zato što su sustav i red štitili čovjeka od seksualnosti i od prirode. Štitili su ga od kaosa ili od njega samoga. Mislim da bih mogao živjeti s različitim ženama, iako to ne planiram i iako ne znam bi li one mogle živjeti sa mnom. Mogao bih živjeti sa ženom plavokosom i crnokosom, visokom i niskom, ženom koja ima velike grudi i ženom koja ima male grudi, mogao bih živjeti sa ženom koja pjeva i ženom koja radi u dječjem vrtiću, mogao bit živjeti s Japankom i Meksikankom, mogao bih živjeti sa ženom koju ne zanima književnost, koja ne voli Mahlera i kojoj je more obično kao što je obična svaka bara, pristajao bih na ovo i ono jer život, ako ćemo pravo, nije drugo nego kompromis, ali znam i siguran sam da nikada ne bih mogao živjeti sa ženom koja je šovinst i rasist (iz razloga spolne korektnosti trebalo je valjda napisati: šovinstkinja i rasistkinja). Znam da ne bih mogao jer ljudi se prepoznaju kao psi koji se obilaze i njuškaju, a onda mašu repom ili skaču jedni na druge. Za stanovnika Vilnusa koji je Rus, Poljak, Litvanac, ili nije nijedno od toga, ili je sve to pomalo, za onog tko je bastard, koji svoje podrijetlo ne može — ili ne želi — egzaktno odrediti, rabi se izraz *tutiša*. Tako na jednom mjestu precizira Karl–Markus Gauss. Tako sam pomoću austrijskog pisca dijagnosticirao vlastito stanje.

Poslije takvog ekskursa, povratak jednom romanu djeluje kao prolom oblaka u saharskom bespuću. Koliko god banalno, teško je zaobići tvrdnju da se *Zimsko ljetovanje* na fabularnoj razini opet dogodilo početkom devedesetih godina prošlog stoljeća, kad su kuće u Islamu Grčkom letjele u zrak i kad su se Desničini potomci u Zadru, u Zagrebu ili negdje drugdje u Hrvatskoj, osjećali jednako kao što se osjećao njihov znameniti predak. Povjerovali su da je opet nastupila sezona *Zimskog ljetovanja*, u kojoj je manjak odgovarajuće garde robe metafora za neki drugi, mnogo važniji egzistencijalni manjak. Desničin



otac Uroš doktorirao je pravo u Beču, a njegova majka Fani bila je Bokeljka i rodaka povjesničara don Nike Lukovića. U njihovoj obiteljskoj kući u Zadru okupljali su se intelektualci i pisci onoga vremena, među kojima su bili Jakša Čedomil, Josip Bersa, Petar Kasandrić i drugi. Poslije studija u Zagrebu i u Parizu, Vladan je diplomirao pravo, neko vrijeme stažirao je u kancelariji svog oca, a poslije Drugog svjetskog rata radio je u Ministarstvu financija. Paralelno s pravničkim angažmanom, odvijao se njegov drugi život posvećen umjetnosti. Od ranih dana bio je pasionirani poklonik muzike, štoviše, dvojio je između književnosti i komponiranja, o čemu svjedoči nekoliko očuvanih kompozicija (i junak *Proljeća Ivana Galeba* je muzičar). Prevodio je s nekoliko jezika (Croce, Venturi, Aymé, Puškin, Tolstoj), no sve te pojedinosti važne su u ovom slučaju zato da bi se pokazalo da je Desnica imao dvostruki problem; osim što je bio inorodac u vlastitoj domovini, bio je i klasni neprijatelj! S buržujskim navikama, u kući u kojoj se konverziralo na hrvatskom, ali i na talijanskom i u kojoj je violina bila važnija od traktora ili od krampa, nije se uklapao u viziju boljševičkog svijeta i onda toliko favorizirane socrealističke dogmatike.

S jedne strane, roman *Zimsko ljetovanje* bio je primjeren tom svijetu, dok je s druge od njega u svemu distonirao. Od 1950. godine, kada je tiskan, njegova recepcija bila je i ostala u znaku nesporazuma. Svojim oksimoronskim naslovom, mračnim tonovima i nefriziranom slikom seljaštva, u ono doba djelovao je kao prst u oko proklamirane estetike i čuška službenom ukusu. U neku dalmatinsku zabit, napućenu srpskim življem, poslije pada Italije izbjegli su Zadrani. Sudar ruralnog i urbanog Desnica nije uljepšavao, nije inzistirao na linearno krojenoj fabuli, a nije htio odustati ni od vlastitih impulsa, koliko god bili u koliziji s propisanom modom. Naravno, pisac ne može pobjeći od sebe i od svoje sudbine. Jer upravo u vrijeme zbivanja romana (1943), Desnica se iz Zadra sklonio u Islam Grčki, impregnirajući okvirnu priču tragovima osobnog, duboko proćućenog iskustva. Pod teretom ideologije mnogi su se svijali kao suho granje, pa je i Marin Franičević opatrnuo roman, zdvojan što u njemu nema ni partizana, ni herojske perspektive, ni traga optimističkog propuha. Koliko god je taj svijet izbjeglih Zadrana i domicilnih Smiljevčana mrtav, roman je živ. Ili nepročitan. U prvim godinama poslije Drugog svjetskog rata djelovao je kao buržujska podvala, a sa svojim leksikom i ruralnom atmosferom, danas ga mnogi tretiraju kao anakronizam.

Za Jergovića je ta knjiga subverzivna i *nestvarna u svojoj ljepoti*. Za Lovrenovića je *Zimsko ljetovanje uz Andrićevu Prokletu avliju, najbolji prozni tekst (roman, tzv. duža pripovijest — sasvim nevažno) u književnostima štokavskoga jezičnog kruga*. Ah i Lovrenović: taj još dodatno muti kašu lingvističkim stručnjacima apostrofirajući štokavski, umjesto da jezik nazove onako kako Bog zapovijeda! Pored drugih Desničinih naslova, u biblioteci držim knjigu *Progutane polemike*, publiciranu 2001. Poklonila mi ju je Desničina kćer, Jelena, kunsthistoričarka koju sam slučajno upoznao u Italiji. Zapravo, ne vjerujem u slučaj jer ne može se slučajno kćerka takvog pisca upoznati pred bazilikom



u Lucci, u Toskani. A što mislim o romanu *Zimsko ljetovanje*? To je barem jasno. Svake nedjelje, od 1. siječnja 2000. do 1. kolovoza 2013. godine, u riječkom *Novom listu* objavljivao sam kolumnu naslovljenu upravo tako. *Zimsko ljetovanje*.

Kasno poslijepodne u Zagreb je došao moj Vid. Htio me vidjeti (kako tvrdi) i objasniti mi neke finese koje se odnose na *personal computer*, internet i mobil. Donio je nekoliko butelja rumenog muškata (*pozna trgategv*, kažu Slovenci) koji obožavam, ali koji je ovaj put namijenjen mom zubaru. Najprije sam se patio u ordinaciji, a sad dodatno patim, svjestan da će boce te plemenite sorte završiti na drugom stolu. Zapravo se šalim. Dino ih je višestruko zaslužio i ovo što činim tek je mala kompenzacija za njegov trud i vrhunski tretman. Privatni i profesionalni. Vid mi je donio i nekoliko boca piva. Nedavno je bio u Češkoj, u Pragu i u Plzeňu, a boce sa svim mogućim etiketama (*Bernard, Master, Krušovice, Lobkowicz*) guram u frižider, kako bih se u kritičnom času, dok gledam nogomet, krijepio njihovim sadržajem. Ali nije Vid išao put Plzeňa zbog piva, još manje zbog sinagoge, veličinom treće na svijetu (poslije jeruzalemske i budimpeštanske). Zanimali su ga *Ferrari* i *Lamborghini*, a ti sportski automobili tamo se mogu iskušati za relativno sitne novce. Gledam Vida i pitam se koliko slični su mene. Ne zato što mislim da bi sin trebao biti očeva kopija, nego zato što moji prijatelji tvrde da smo slični kao jaje jajetu. Sličnost prepoznajem u nekim sitnicama i gotovo iracionalnim navikama. Ali za razliku od svog oca, Vid je čovjek tehnike. Ne bih rekao da me to pretjerano muči. Večeras igraju Njemačka i Gana. Svi su očekivali da će *elf*, pogotovo poslije onako uvjerljive pobjede nad Portugalcima, po kratkom postupku potopiti Afrikance. Ali završilo je neočekivano 2:2! Strijelci su bili Mario Götze (51), Andre Ayew (54), Asamoah Gyan (63) i Miroslav Klose (71). Citirane podatke nisam izdvojio tek tako. Oni pokazuju da je utakmica riješena u 20 minuta. Da Löw nije u drugom dijelu uveo Klosea, nisam siguran da bi Nijemci izvukli *remis*. U prvom doticaju s loptom, 112 sekundi poslije ulaska na teren, postigao je gol. Podaci su frapantni. Uz Pelea i Seelera, taj njemački *superman* poljskog podrijetla treći je igrač koji je zabijao golove na četiri *mundijala*! Ganci su bili izvrsni, ali su zaboravili da ne treba trčati za loptom nego za Kloseom. Neće lopta sama u mrežu; on je taj vrag koji je nekim čudom uvijek gurne iza golmanovih leđa. Osim što je Gana iznenadila favorizirane Švabe, kuriozan je podatak da su u tom meču sudjelovala dva brata. Još je nevjerojatnija činjenica da nisu igrali u istoj momčadi. Kevin–Prince Boateng (član *Shalkea*) branio je boje Gane, dok je njegov godinu i pol mlađi brat Jerome (član *Bayerna*) igrao za Njemačku. U kronici nogometne igre braća nisu nikakva rijetkost. Braća Čajkovski, Zlatko i Željko, igrali su za zagrebački *HAŠK*. Poslije Drugog svjetskog rata Zlatko se preselio u beogradski *Partizan* i potom u *FC Köln*. Željko je ostao vjeran rodnom gradu, nakon rata igrao je u *Dinamu*, u *Zagrebu* i na kraju u *Werderu* iz Bremena. I danas, gotovo u devedesetoj, dolazi na Krk, u Malinsku, vozi

bicikl i prkosi onom čemu je najteže prkositi. Vremenu. Pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, za *Hajduk* su igrali Zvonko, Ivo i Boran Bego. Među njima je najpoznatiji bio Zvonko, zvan Rebac. U novijoj povijesti, dok je *Hajduk* vodio veliki meštar i veliki gospodin Tomislav Ivić, proslavili su se blizanci Zlatko i Zoran Vujović. Na međunarodnoj sceni najpoznatija su vjerojatno braća Charlton. Stariji Jack (1935) igrao je za *Leeds United*, mlađi Robert (1937) za *Manchester United*. Obojica su ostvarili velike karijere, a Robert je okićen i titulom *Sira*. Ali ne sjećam se da su dva brata igrala za dvije suprotstavljene reprezentacije kao što je to bio slučaj na utakmici između Njemačke i Gane.

Ponedjeljak, 23. lipnja

Lasićevo pismo iz Pariza.

Utorak, 24. lipnja

59

Poslije poraza u susretu s Meksikom (1:3), hrvatski nogometaši oprostili su se od Brazila. Lako je biti general poslije bitke, a trijezna analiza, ako je bude, potvrdit će da je ukupan rezultat zbroj realnih mogućnosti reprezentacije koja se na jedvite jade i uz primjetnu dozu sreće kvalificirala za *mundijal*. Poraz od domaćina mogao se očekivati i tolerirati, tim više što 99 posto navijačke populacije vjeruje da smo u toj utakmici bili pokradeni. Kamerunce smo pobijedili, a Meksiku ni u jednom času nismo parirali. Nije nevolja u tome što smo izgubili. Nevolja je u činjenici da su nogometni eksperti, uz svesrdnu podršku novinarske satnije, tjednima dokazivali da nam Meksikanci nisu ni do koljena (malo pa nisu tvrdili da će kockasti u toj utakmici nabijati gol–razliku). No slika na terenu bila je drukčija. Iako je nogometašima iz zemlje Pancha Ville za prolaz bio dovoljan *remis*, za razliku od Hrvata kojima je trebala isključivo pobjeda, nisu se branili Meksikanci. Branili su se Hrvati. Podbacili su glavni aduti, Modrić i Rakitić, premda je pitanje koliko su za to krivi oni sami, a koliko selektor, Niko Kovač, namjenjujući im više obrambene nego napadačke uloge. Mandžukića se nije ni vidjelo, Olić je trčkarao svojom stranom kao paradni lipicanac, a igrač zvan taktičko iznenađenje, Pranjić, iznenađio je svoju, a ne protivničku ekipu. Dodamo li tome da je Herrera fantastičnim udarcem u 16. minuti uzdrmao spoj prečke i stative, da je zbog pogibeljnog starta isključen Rebić, da je zbog nedopustive igre rukama također trebao biti isključen Srna, što podrazumijeva i penal za protivničku ekipu, dobit ćemo kompletnu sliku o učincima hrvatske selekcije. Osim želje, u sudaru s Meksikancima, malo su što pokazali. I Perišićev gol, u 87. minuti, djelovao je kao utjeha jer je pao u času kad je sve bilo riješeno.

Ali od poraza nogometnih bogova puno je gora naša megalomanija; ona za-
pravo prethodi svim porazima, ne samo na sportskim nego i drugim borilišti-
ma. Kad bi tkogod imao strpljenja i istražio hrpu novina, koje su danima širile
famu o nogometašima, i kad bi sve te šupljim riječima i mitologemima aranži-
rane bedastoće usporedio s konačnim efektima, onda bi za to netko trebao od-
govarati. Sa svojim vodstvom, stručnim stožerom, nogometnom i novinarskom
ekipom, reprezentacija je idealna kopija naših političara koji su svjetski prvaci
u slavljenju vlastitih poraza. Ne može se reći da u toj ekipi nije bilo odličnih
igrača (premda je bilo i takvih koji su zaslužili penziju), ali s načinom na koji
je vođena i atmosferom koja je kreirana, ta i takva reprezentacija na *mundijal*
je zalutala. Sve je jasno kao pekmez: kakva država, takav nogomet. Brazil je
u ovom času okupljalište disparatnih tradicija, nacionalnih ali i nogometnih.
Ima onih koji su iznenadili i oduševili (Čile, Kolumbija, Kostarika), ima onih
koji igraju u skladu s očekivanjima (Brazil, Argentina, Nizozemska, Francu-
ska), ima onih koji funkcioniraju kao dobro uvježbana vojska (Njemačka, Sje-
dinjene Države), ima onih koji imponiraju moralom i angažmanom (Japan,
Grčka, Ekvador), ima onih koji su razočarali, doduše, više rezultatima nego
igrom (Italija, Engleska, Španjolska), ali nitko nije u tolikoj mjeri prodavao
maglu, i prije prvenstva i nakon dva poraza, kao što je to slučaj s Hrvatskom.
Nacionalna samosvijest je jedno, a tvrdnja da su Hrvati najbolji u svemu, pa i u
nogometu, tek je refleks kompleksa inferiornosti, toliko većeg koliko za takve
tvrdnje ima manje argumenata. Uostalom, u nogometu je sve čisto kao suza
jer na kraju se zbrajaju samo golovi. U nekoj imaginarnoj budućnosti, kad to
shvate, Hrvatima će biti bolje. Čak i onima kojima je igra na stometarskom
travnjaku zadnja rupa na svirali.

Srijeda, 25. lipnja

Nogomet je ćudljiva i možda baš zato neodoljiva igra. Poslije mnogo godina
u kojima su prakticirali *catenaccio*, a koji je u milanskom *Interu* patentirao
Herrera, Talijani su se napokon okrenuli drukčijem nogometu. Ali dok su se
zatvarali u svom šesnaestercu i opstruirali igru, osvajali su trofeje na tekućoj
vrpci. Nakon što su promijenili strategiju i u kvalifikacijama pokazali dobru
formu, s izbornikom Cesareom Prandellijem u Brazil nisu došli statirati. Ali
ispali su u prvom krugu, što im se dogodilo i prije četiri godine, kad ih je u
Južnoj Africi vodio Marcelo Lippi. Poslije Kostarike, istim rezultatom (1:0)
porazio ih je Urugvaj. U 59. minuti talijanski veznjak Claudio Marchisio za-
radio je crveni karton nakon što je donom startao na Rodriguezovo koljeno.
Premda je pobjednički gol u 81. minuti zabio Diego Godin, glavna atrakcija bio
je Luis Suarez. Ne zbog golova, nego zato što je ugrizao protivničkog igrača.
Događaj je bizaran, pomalo šokantan, tim više što ovo nije prvi put da slavni
nogometaš demonstrira svoje vampirske apetite. Prije četiri godine, dok je bio



u dresu amsterdamskog *Ajaxa*, ugrizao je Otmana Bakkala, 2013. godine, u dresu *Liverpoola*, na isti način nasrnuo je na Branislava Ivanovića, a sada, u dresu urugvajске selekcije, krvožednim ugrizom obračunao se s reprezentativcem *azzurra* i braničem torinskog *Juventus*a Giorgiom Chiellinijem. Suarez je danas najbolji napadač na svijetu, ili jedan od najboljih, što i nije bitno, 2011. godine, kad su Urugvajci osvojili *Copa América*, bio je proglašen najboljim igračem na turniru, prošle sezone bio je isto tako najbolji igrač *Liverpoola* i engleske *Premier League*, pa se stječe dojam da recidivistički ekscesi ovakvog tipa zahtijevaju psihoanalitičku anamnezu. Vampir utjelovljuje naglašenu želju za životom, koja se ne može utoliti dok se njome ne ovlada. Stručnjaci bi možda zaključili da je posrijedi opsesivna i uništavajuća strast koja se vraća kao bumerang. Dimenzije te strasti Suarez je pokazao drugim golom protiv Engleza, kad se sjurio prema Hartu i pogodio mrežu bombom koju ne bi zaustavilo ni još pet golmanovih asistenata. Njegova biografija je paradigmatički nogometiška; rastao je u siromašnoj obitelji, s mnogo braće i samohranom majkom, iako iz toga ne treba izvoditi apriorne zaključke. U kojoj je mjeri agresija determinirana genetski, a u kojoj su posrijedi spontani ili socijalnim faktorima uvjetovani impulsi? Nerješiva enigma za protivničke obrane, Suarez je odsad enigma i za psihijatre. Gdje je granična točka u kojoj se strast za igranjem pretvara u strast za testiranjem tuđe krvi? Suarezov ekshibicionizam s okusom vampirizma sjetio me francuskog pisca Jeana Echenoza, koji se specijalizirao za pisanje romansiranih biografija. Među inima, objavio je odličan roman o Ravelu. Kako piše Echenoz, jednom zgodom, u Parizu, skladatelj se našao u društvu u kojem su bili Duchamp, Huxley, Gide, Saint Exupéry i Breton. Trebao je sudjelovati u nekom ispitu koji je nalikovao na zafrkanciju. Ravel se skanjivao, društvo se u čudu ogledavalo, a doktorica Lotte Wolff hladnokrvno je zaključila da je on idiot. Što time sugerira Echenoz? Naravno da nije htio reći da je Ravel idiot, jer da to misli, ne bi o njemu pisao roman. Echenoz posredno poručuje da su iznimni pojedinci toliko genijalni da su u nekom drugom segmentu isto toliko insuficijentni. To znači da svaka veličina podrazumijeva protutežu koja se manifestira u nevjerojatnim i teško predvidljivim formama. Možda je to slučaj jednog nogometnog velemajestora, kojemu je slava omogućila da pred mnogomilijunskom publikom oslobodi i eksternalizira svoje duboko pritajene predestinacije?

Četvrtak, 26. lipnja

Nakon neočekivano brzog povratka iz Brazila, talijanski selektor Cesare Prandelli eskpresno je podnio ostavku na svoju funkciju. Ostavku je najavio i predsjednik njihovog saveza Giancarlo Abete. Naivno bi bilo pomisliti da će takvo što učiniti Niko Kovač, još manje da će abdicirati jedan takav niškorišni kao što je Davor Šuker.



Petak, 27. lipnja

Dušan Karpatský piše mi iz Praga:

Dragi Zdravko,

pozdravljam Te iz ljetnog Praga i podastirem Ti (naravno) jednu molbu. Naime, sređujem bibliografiju objavljenih tekstova posvećenih mojoj malenkosti i u svome arhivu našao sam preslikan Tvoj tekst 'Krežina praška promocija' iz (vjerojatno) lipnja 1999. godine. Možeš li mi, molim Te, poslati točnije podatke? Koje glasilo, datum, stranica? Hvala Ti unaprijed.

Ti si u Hrvatskoj najviše pisao o meni i mom radu — i s maksimalnim razumijevanjem. I na tome Ti hvala. Ja sad dovršavam češku verziju svog Epistolara i kanim je objaviti kao poklon samom sebi za 80. rođendan. Izdavača doduše imam, ali bez moje love nema ništa. Neka! Kako imam dva Tvoja lijepa pisma od prosinca 2007. i 2011, želim i od Tebe napraviti jedno od 160 poglavlja svog Listára. Pogovor mi je napisala moja nekadašnja studentica i divna suradnica Dubravka Sesar — uglavnom o našoj suradnji. Zamišljam kako bi bilo divno imati još jedan pogovor od Tebe, ali ne usuđujem se tražiti od Tebe da se ponovo baviš mojom debelom malenkušću. Da Te ipak pitam? Knjiga će na slaganje potkraj kolovoza.

Najsrdacnije — Dušan

Promptno odgovaram:

Dragi Dušane,

Prije nekoliko dana mislio sam na tebe iz barem dva razloga: (1) jer je moj sin Vid bio u Pragu i (2) jer sam sreo Zdenku Pozaić koja me je potanko izvjestila o problemima s izdavanjem Holanove mape.

Što se tiče tvojih dviju molbi, ne znam koliko im mogu udovoljiti. Ako me sjećanje ne vara, u vrijeme kad je objavljen tekst *Krežina praška promocija*, nisam se koristio kompjutorom. Neke svoje radove imam spremljene, ali nisu ni približno sistematizirani. Nisam siguran da bih uspio naći ono što ti treba. Ako je tekst iz lipnja 1999. godine, onda to znači da je objavljen u *Vjesniku*. Možda bi se detaljniji podaci mogli dobiti putem Nacionalne i sveučilišne knjižnice? Ja sam u popriličnim gužvama jer prodajem stan i kupujem novi. A kako to izgleda, suvišno je objašnjavati. Sada ću dva mjeseca uglavnom putovati između Zagreba i Krka, Zagreba i Splita i tako dalje. Rado bih ti napisao pogovor, ali možeš li malko pomaknuti rok?

Mnogo pozdrava i svako dobro! Z.

Kad bih usput, po sjećanju, pokušao pobrojati sve hrvatske pisce, knjige i tekstove koje je preveo na češki, pokazalo bi se da je Karpatský u Zagrebu davno zaslužio ulicu. A zaslužio ju je isto tako u Ljubljani i Beogradu, iako ima takvih koji drže da je nije zaslužio u Zagrebu ako ju je zaslužio u Beogradu.



Tog znamenitog prevoditelja i kroatista znam od sedamdesetih godina prošloga stoljeća, kad je na zagrebačkom Filozofskom fakultetu radio kao lektor, prijateljujući s Matkovićem i prevodeći prve Krležine tekstove. U međuvremenu smo postali gotovo prijatelji. Moji češki korijeni nisu u tome bili presudni. Možda su kumovali našem približavanju, iako me je Karpatský osvojio svojim vrlinama, među kojima su najvažnije apsolutna predanost struci, skromnost i duhovitost. Jeftine fraze i jeftine poze s njim nisu bile ni u kakvoj vezi.

Knjigu pjesama Vladimira Holana, koju je prije više od 30 godina pohrvatilo u suradnji sa Slavkom Mihalićem, čuvam i danas kao relikviju. Onda sam fasciniran Holanom, njegovom inspiracijom i učenom egzaltacijom, a *Uskrsnuće* je jedna od rijetkih pjesama koju znam naizust: *I da će nas jednom, nakon ovoga života,/ probuditi strašno ječanje truba?/ Oprosti, Bože, ali ja se tješim/ da će početak i uskrsnuće svih nas mrtvih/ najaviti jednostavno kukurijekanje pijetla.../ Zatim ćemo još malo ležati.../ Prva koja će ustati/ bit će mama. Slušat ćemo je/ kako potihlo razgorijeva oganj,/ kako potihlo stavlja vodu na štednjak/ i spokojno uzima iz ormarića mlinac za kavu./ Bit ćemo opet doma.* (Pjesma je posvećena Stanislavu Zedničeku.) Prije koju godinu napisao sam pogovor za češku verziju Štiksove *Elijahove stolice*, koju je također preveo Karpatský. Susretao sam ga u različitim prilikama i na različitim mjestima, svjestan da svatko ima jedan život, premda se može ponašati kao da ima više njih. Takav čovjek, kompaktan i od jednog komada, a opet mnogolik i multiplificiran, svakako je Karpatský. Kao što je vidljivo iz priloženog pisma, *Epistolar* će objaviti o vlastitom trošku. Ono što je vrijedno, što je veliko i važno, ionako se ne može kupiti. A ne može se ni platiti.

U kasnim poslijepodnevним satima odlazimo k Jurčićima, u Preradovićevu 9. Tamo će doći Jozef Široka i njegova majka Ewa, pa je to prilika da se nađemo s mnogim prijateljima i znancima s kojima smo se družili u vrijeme dok je Ewa bila u braku s Aleksandrom Širokim i dok su živjeli u Mesničkoj 30 na Gornjem gradu. Ewa je rođena Poljakinja, sa sinom Jozefom i kćerkom Viktorijom više od 20 godina živi u Montrealu, a odmor će jednim dijelom provesti u Zagrebu, drugim u Dubrovniku i na Korčuli. Jozef je došao u Hrvatsku sa svojom djevojkom, Kebečankom Rafaelle koja izgleda kao da ju je naslikao Rafael (doduše, u vrijeme tog renesansnog majstora nisu se nosile tako kratke suknjice). Premda u Kristovim godinama, Jozef je zadržao crte dječaka kakvog sam poznao davno. Za nas je bio i ostao Buco. Ne zbog nekakve lažne familijarnosti. Jer i sada, s 33 godine, kad se bavi filmskom kritikom i piše za najvažniji kanadski dnevnik *La Presse* (tiskan u 200 tisuća kopija dnevno), iz njega izranja lik znatizelnog i zaigranog djeteta, usporedivog do neke mjere s Oskarom Matzerathom, koji utjelovljuje infantilnost i rendgenski smisao za stvarnost. Osim bračnog tandema Jurčić, Darije i Berislava, na okupljanju u Preradovićevoj nazočne su njihove kćerke Jana i Nika. To je tek dio obitelji koju bi, po Gaudiju, mogli zvati *la sagrada família*. Pripadaju joj isto tako sin



Hrvoje i kćerka Tajana, koji žive u Beču (Hrvoje) i Zagrebu (Tajana) sa svojim novoosnovanim obiteljima. Dakle, Darija, Berislav, Jana, Nika, Herbert Tilly (Nikin dečko), Ewa, Jozef (iliti Buco), Rafaelle, Jasminka Kraljević, Lajda i Uroš Petrović, Irena i Zvonko Kuharić, Dubravka Štambuk, Šime Štopfer, Alenka i ja. Valjda sam pobrojao sve koji su se okupili da bi se poslije mnogo godina vidjeli s Ewom i Bucom.

Svako od spomenutih zaslužuje posebno poglavlje ili roman sa stazama koje se račvaju, kako je to zapisao Borges. Darija je profesorica francuskog jezika, a među njene zasluge ubraja se prijevod *Crne mijene* Marguerite Yourcenar. Kao predstavnik jedne izvozne tvrtke, Berislav je godinama živio u Parizu. Nakon hrvatskog osamostaljenja, bio je ekonomski savjetnik u ambasada u Francuskoj, Maroku i Sloveniji. Nika i njen dečko rade kao vodiči za jednu turističku agenciju iz Pariza, a njihove redovne destinacije su Katar i Hrvatska. Jana je diplomirala filozofiju i religijsku kulturu na Isusovačkom fakultetu u Zagrebu. Unatoč tome, ili baš zbog toga, nedavno je položila ispit za dadilje jer se time uglavnom i bavi. Čuva djecu. Za bračni par Kuharić ne bi bio dovoljan jedan roman. Možda ne bi bila dovoljna ni pentalogija. Njihov najstariji sin Jakov je vršnjak mog sina Luke. Išli su zajedno u osnovnu i srednju školu, a potom je svatko krenuo svojim putem. Luka u muzičke vode, Jakov na studije, u Zagrebu i u Sjedinjenim Državama. Poslije svih mogućih iskustava, životnih i knjiških (iako su i knjige život), Jakov se zaredio u karmelićanskom samostanu u Remetama.

Subota, 28. lipnja

S Alenkom žurim u grad. Prije odlaska na odmor obavljam stotine poslova, od plaćanja *Dinersa* do nabavke novih knjiga i svih mogućih, važnih i umarajućih sitnica. Nakon svega, u kavani u Bogovićevoj ulici susrećemo Davorina Kempfa i Bosiljku Perić Kempf. Oni su bračni ali i profesionalni tandem. Osim što je skladatelj, Davorin je profesor na Muzičkoj akademiji. Kad god ga sretнем, sjetim se Požege, zavičajnog grada moga oca, možda zato što je Davorin izravni potomak Julija Kempfa, povjesničara, pedagoga, pisca i požeškog gradonačelnika. Julije Kempf umro je prije 80 godina (6. lipnja 1934), a moj otac Jaroslav pokopan je istoga dana prije 28 godina na Mirogoju. U dječaćkim godinama pohodio sam nekoliko puta svoju baku, hrvatsku Mađaricu, u Požegi. I za svaki slučaj, živjela je u Kempfovoj ulici (broj 7, ako me sjećanje ne vara).

Davorin Kempf je skladatelj sa svim mogućim kvalifikacijama. Završio je studij glasovira u klasi Stjepana Radića, nakon toga diplomirao je dirigiranje kao đak Igora Gjadrova, a onda i dirigiranje pod mentorskom palicom Stjepana Šuleka. Inozemne specijalizacije, doktorate i tako dalje ostavit ću za neku drugu priliku. Njegova supruga Bosiljka je muzikologinja i kritičarka. Mnogo godina proveli smo u profesionalnom sustanarstvu, tegleći kao novinari i kri-



tičari u riječkom *Novom listu*. Bosiljka se pokazala odlučnijom i mudrijom, jer je na vrijeme prekinula suradnju koja se u jednom času pokazala nemogućom i ponižavajućom. Šnajder i ja nismo bili tako kuražni i dalekovidni, pa smo čekali bolje dane, onako kao što Vladimir i Estragon u Beckettovoj drami čekaju Godota. Za razliku od Davorina, koji je flegmatičan, Bosiljka djeluje kao orkan. Takva je i u pisanju, premda njene kritike, čak i ako nisu pretjerano pohvalne, podrazumijevaju arsenal odgovarajućih argumenata.

Nakon čaše prirodne limunade i kratkog druženja s dvoje Kempfovih, krenuli smo doma. Ipak, ne produžavamo Palmotićevo, nego skrećemo autom prema Trgu žrtava fašizma. U Domu HDLU-a još danas traje izložba Davora Rostuhara *Hrvatska iz zraka*. Sparno je, u unutrašnjosti nema klime, ali svejedno obilazimo fotografije koje su melem za oči, ali i lekcija jednoj vrsti patentiranih Hrvata koji se busaju u prsa svojim domoljubljem. Slušao sam Rostuhara dok je u nekoj radijskoj emisiji objašnjavao što ga je nagnalo na taj pothvat — da svoju domovinu snimi iz ptičje perspektive — komentirajući što je sve doživljavao obilazeći litoralne, inzularne, urbane, ruralne, panonske i druge punktove. Dokazao je da nije šmirant koji igra na prozirne adute, pa zato priznajem da mi je u neku ruku otkrio i moj zavičaj. Govorio je o Cresu koji je segment kvarnerskog, ali isto tako mog privatnog svemira, mikrosvijeta kojem pripada i Krk. A kako mi je mogao pomoći da prepoznam zavičaj? Pomogao mi je zato što je netko drugi, zato što ima drukčiju vizuru i zato što se u svom tumananju Cresom služio kamerom. Kao što se u *Izgubljenom zavičaju* kamerom služio Babaja (premda je snimatelj bio Goran Trbuljak), otkrivajući opet na svoj poseban način Cres, otok koji je na platnu simulirao Novakov Rab, a možda Babajin Vis ili tko zna koji imaginarni otok. Onaj koji poznam i ne poznam ili sam ga gledao drukčijim očima. Valjda je tako i s ljudskim bićima: katkad je neophodan otklon da bismo pronikli u nečiju supstancu, dobru ili manje dobru, ovisno o slučaju.

U vrelini Meštrovićeva doma i Rostuharovih *chiaroscuro* varijacija na vazda iste i drukčije teme, pao mi je na pamet još jedan znameniti Požežanin i Zagrepčanin — Matko Peić. Kunsthistoričar, slikar, pisac, profesor, piligrin, stručnjak za Kanižlića i umjetnost rokokoa, znatizeljnik koji je Slavu Raškaj spasio od zaborava, kozer i pilac koji je u svom kabinetu na Likovnoj akademiji uvijek držao bocu francuskog konjaka, ali koji je jednako tako u krčmi *Vallis Aurea* u Tomićevoj 4 držao besplatne kružoke, privlačeći svojim verbalnim kaskadama studente, intelektualce i dobro trenirane dipsomane, Peić je u svojim *Skitnjama* (1967) demonstrirao takvu vrstu hodoljublja i duboko artikuliranog kroatocentrizma pred kojim se valja pokloniti. Negdje u nekoj ladici, ili u knjizi, čuvam njegov esej o Berninijevoj rimskoj, u mramoru ovjekovječenoj Tereziji Avilskoj. Razglabati o ekstazi koja se približava svetosti, ali koja je istodobno u dosluhu s tjelesnošću i seksualnošću, to su bile njegove omiljene teme. A što je nekoć činio taj rableovski Panonac ili Slavonac, danas čini Ro-



stuhar. Peić je u džepu uvijek skrivao olovčicu, kojom je bilježio bizarnosti i sitnice, sve u želji da ne zaboravi što je u danom času registrirao svojim okom.

Ne znam koje metode preferira Rostuhar, ne razumijem se u fotografije i piksele, ali svojim postavom, na kojem je radio sedam godina, proizveo je čudo. Čovjek je u blizini čuda gotovo svaki put kad se nešto poznato i blisko manifestira u drukčijem obliku. Ako uzmemo fotografije na kojima je zagrebačka Prvostolnica, Dolac, Dioklecijanova palača, Dubrovnik s Orlandovim stupom, Kopački rit, naći ćemo se u raljama stereotipa. Ali Rostuhar je taj koji svojom umjetnošću i umješnošću provocira mali ali presudan pomak, dovoljan da bezbroj puta viđen motiv zasja u novom, gotovo nadnaravnom svjetlu. Snimao je gradske panorame, stonske solane, folklorne priredbe, planinske krajobrase i što sve ne, pokazujući da se stvarnost nudi u množini perpetuirajućih silnica, naizgled ista, a zapravo nova za onog tko nije ograničen rutinom jednosmjernih pulsacija. Svatko ima svoju Hrvatsku, pri čemu ta konstatacija ne mora imati ideologijske konotacije. Svoju Hrvatsku Rostuhar je izložio na pladnju, demonstrirajući osjećaj za posebnost i povjerenje u maštu frizirano snagom kamere. Sljedeći staze Ujevićeva pjesništva (*za let si, dušo stvorena*), fiksirao je svoju sliku, ekstatičnu i čistu koliko to može biti jedino poezija. Bravo Rostuhar! Ali ne treba zaboraviti ni pilota. Zove se Zdenko Šuker.

Nedjelja, 29. lipnja

S dva gola u susretu protiv Urugvaja, Kolumbijac James Rodríguez odveo je svoju reprezentaciju u četvrtfinale svjetskog prvenstva. Utakmica je igrana u subotu navečer po srednjoeuropskom vremenu, a ako znamo je da to prvi put da se Kolumbija plasirala među osam najboljih nogometnih nacija, lako je pretpostaviti kako je pobjeda odjeknula u toj zemlji. Iz europske perspektive Kolumbija se percipira kao rasadište narkokartela, uličnih obračuna i pomahnitalih pukovnika. Ime je dobila po velikom moreplovcu, koji je novi kontinent nazvao Indijama, sugerirajući da je povijest klupko kontinuiranih zabuna čije su posljedice usporedive s ruletom. Možda je i Kolumbija jedna takva u vrtlozima španjolsko-domorodačkih trvenja začeta zabuna, zemlja konkvistadora i matadora, s kultom Simóna Bolívara koji je oslobodio Novu Granadu, današnju Kolumbiju, stekavši titulu oca domovine (*Libretador de la patria*) i glavnim gradom, Bogotom, kao Atenom Latinske Amerike. Naravno, Kolumbija je i Gabriel García Márquez, romanopisac koji je postao zaštitni znak svoje zemlje i cijelog latinoameričkog kontinenta, patrijarh o kojem se zna gotovo sve, čak i da se rodio s pupčanom vrpcom oko vrata, čime je kasnije opravdavao svoju klaustrofobiju.

U svakoj zemlji nogometni fanatizam manifestira se na drukčiji način. Na svjetskom prvenstvu u Sjedinjenim Državama (1994), utakmicu s domaćinom Kolumbija je izgubila 2:1 i ispala iz daljnjeg natjecanja. Nesretnim spletom



okolnosti, obrambeni igrač Andres Saldarriaga Escobar zabio je tom prilikom autogol. Ali najveća nesreća dogodila se po povratku u domovinu: neki ljudi Kolumbijac ustrijelio je Escobara. A što se dogodilo poslije trijumfa nad Urugvajem? Kolumbijski predsjednik Juan Manuel Santos telefonirao je selektoru Joséu Néstoru Pekermanu i čestitao mu u ime cijele nacije. Kolumbija je u transu, sve nevolje nestat će u hipu, pod uvjetom da je reprezentacija i dalje u sedlu. Ne bi drukčije bilo ni u Hrvatskoj da su se nogometaši kojim slučajem kvalificirali za drugi krug. Ali svatko je kovač svoje sreće. Čak i Niko Kovač. Slavlju se pridružio i Radamel Falcao, glavni napadač kolumbijske reprezentacije, koji zbog ozljede apstinira od prvenstva. Falcaova pegula gurnula je u prvi plan Jamesa Rodrígueza, koji s pet dosad postignutih pogodaka kandidira za naslov najboljeg strijelca i najboljeg igrača *mundijala*. Kakav majstor! Prvi pogodak, koji je postigao u 28. minuti, na asistenciju Abela Aguilara, bio je malo remek-djelo; savršeno primanje lopte grudima, spuštanje na kopačku i onda volej lijevom nogom. Sve izvedeno u zraku, precizno i elegantno, kao balet. Lopta je očešala gredu i završila u mreži, a odlični vratar, Urugvajac Fernando Muslera mogao je svom egzekutoru jedino čestitati. Ne znam bi li se Milko Šparemblek uvrijedio kad uspoređujem balet i nogomet, ali koliko ga poznam, vjerujem da ne bi. Milko cijeni svaku perfekciju, a ako je gledao Rodríguezovu izvedbu, njegov okret i njegov ples, sigurno je i sâm zapljeskao.

Sudar s Urugvajem pokazao je da je Rodríguez igrač za najviše domete i da je njegovo sudjelovanje u igri prevaga koja u krajnjoj konzekvenci garantira pobjedu. Kao što je garantiraju Messi, Suarez, Neymar i slični. Opet jednom potvrdilo se koliko je točna ona narodna, naime, da jednom ne svane, dok drugom ne smrkne. U slučaju citirane utakmice, smrknuo je dvojici. Najprije Radamelu Falcau koji zbog ozljede nije mogao nastupiti za Kolumbiju (a jedan i drugi, Falcao i Rodríguez, igraju za *Monaco*), a onda se smrknuo i Luisu Suarezu, fantazistu *Liverpoola* i urugvajske selekcije koji je kažnjen nakon još jednog vampirskog ispada u utakmici s Italijom. Kakav bi bio epilog susreta Kolumbije i Urugvaja da je igrao Suarez, o tome se može samo nagađati.

Ali još jedan akter te utakmice zaslužuje komplimente. To je José Néstor Pekerman, kolumbijski selektor koji se po mnogočemu razlikuje od svojih kolega. Pekerman je Argentinac ukrajinskog podrijetla, a afirmirao se osvajanjem trostruke titule svjetskih prvaka s mladom reprezentacijom Argentine. Sa seniorima nije bio takve sreće, pa je 2012. preuzeo Kolumbiju i poslije šesnaestogodišnje apstinencije odveo je ponovo na svjetsko prvenstvo. Taj uspjeh ocijenio kao jedan od najvećih dometa u svojoj karijeri. Danas ima argentinsko i kolumbijsko državljanstvo, a za razliku od većine selektora odlikuje se decentnošću i isposničkom šutljivošću. Svojim habitusom, stasom, sijedom kosom i markantnim nosom podsjeća na Stanka Lasića. Što je Lasić u književnoj povijesti, to je Pekerman u nogometnoj teoriji. Međusobno isti i drukčiji, ali obojica klase.





Nakon što je prije dva tjedna policija podnijela kaznenu prijavu protiv većinskog vlasnika Novog lista Alberta Faggiana, zatim predsjednika Uprave Novog lista Gordana Kneževića te bivšeg člana uprave Slavena Žmaka, osumnjičivši ih za malverzacije teške 819 tisuća kuna, Županijsko državno odvjetništvo u Rijeci je protiv navedene trojice otvorilo istragu. Čitav slučaj policiji su pak prijavili Sindikat novinara Novog lista te predstavnici radnika, a Faggiana, Kneževića i Žmaka se tereti da su u ožujku 2013. svojevolumeno sastavili aneksk ugovora kojim su Zadarskom listu, također u Faggianovu vlasništvu, smanjili cijenu tiskanja u tiskari Novog lista. Time je Novi list oštećen za 819 tisuća kuna, a Zadarskome listu je pribavljena imovinska korist. To je, prema prijavi policije, napravljeno na traženje Faggiana, dok se Kneževiću i Žmaku na teret stavlja da su kao članovi uprave bili dužni brinuti se o imovinskim interesima riječke tvrtke, a postupili su suprotno tim interesima. Riječko tužiteljstvo objavilo je kako se trojicu hrvatskih državljana tereti za zlorabu povjerenja u gospodarstvu.

(današnji Jutarnji list)

68

Formulacija trojica hrvatskih državljana neodoljivo podsjeća na tročlanu bandu koja je svojedobno uredovala Kinom. Ali zna se kako se u Kini rješava problem kriminala i njegovih vinovnika. Ne zagovaram azijske odgojne mjere, ali me zanima kako se bi proveo našijenac bez pedigreea, bez plemenskog, bez stranačkog ili kakvog drugog uporišta da je pronevjerio 800 tisuća kuna. Suma i nije važna. Važno je tko je defraudant, a prema tome se onda mjere posljedice. I eventualna kazna. Da je Novi list sve u svemu oštećen za 800 tisuća kuna, bilo bi to i dobro. Gotovo idealno. Ali kriminal već davno stanuje u toj kući, koju je 1900. osnovao Frano Supilo. Znaju to mnogi. Među inima Slobodan Šnajder. Među inima i pisac ovih redaka. Slobodan Šnajder i pisac ovih redaka dvije godine nisu honorirani za svoj rad, ali su zato šikanirani i kujonirani, sve u režiji vedeta koje u svom izvještaju apostrofira Jutarnji list. Oni, Šnajder i moja malenkost, ne spadaju u štetu Novog lista. Oni spadaju u kolateralnu štetu, u fikciju ili u domenu duha svetoga. Kao i svi naivci koji su povjerovali da je Novi list ubožnica, a ne poligon za rutinsko pranje prljavih šoldi. Mnogi hrvatski spomenici i gradovi našli su se pod zaštitom UNESCO-a. Kad je već tako, našem narodnom režimu nije preostalo drugo nego da zaštiti i spomenicima nulte kategorije proglasi dobro uhodane kriminalce.

Ponedjeljak, 30. lipnja

Jučer je reprezentacija Nizozemske porazila Meksiko rezultatom 2:1. Nizozemci su nogometaši najviše klase i u njihovoj pobjedi ne bilo ničeg spornog da drugi gol nisu zabili iz krajnje sumnjivog penala. Manje je za to zaslužan portugalski arbitar Pedro Proenca koji je morao reagirati u djeliću sekunde i, po svemu sudeći, pogriješio. Za publiku je spektakularan, a za Meksikance zlo-





koban podatak da je pobjednik odlučen u zadnji čas, u četvrtoj minuti sudačke nadoknade. U svom teatralnom stilu Robben se sjurio u meksički šesnaesterač, mlatarajući rukama kao ispumpani robot i u duelu s Rafaelom Márquezom izborio penal koji je Huntelaar čas kasnije pretvorio u pogodak. Snimci iz svih mogućih rakursa pokazali su da prekršaja nije bilo. Ali tko te pita za snimke. Kontakt s protivničkim igračem nizozemski kandidat za najboljeg nogometnog glumca iskoristio je za cirkuski let iznad Márqueza, hineći dojam da je trebalo pozvati hitnu pomoć. Naravno, nije to prvi put da je pobjednik odlučen iznuđenim jedanaestercem. Nije prvi put ni da se Robben služi takvim smicalicama. Nogometni narcis koji dribla protivničke igrače, suce i samoga sebe i u kojeg ima fernese koliko i dlaka u fratrovoj tonzuri. Može Robben biti najbolji, ali za mene je najgori protagonist *mundijala*. Što se pak glume tiče, u tome ga je nadmašio Eric Cantona koji se iskazao u nekoliko filmskih krimića. Cantona je bio veći nogometaš od ukletog Holandeza, o čemu svjedoči njegov status u *Manchester Unitedu* i činjenica da je u memoriji njegovih navijača ovjekovječen pod nadimkom *The King*. O fernesi kao elementu koji čini sportaša, ili bi ga barem trebao činiti, suvišno je govoriti.

69

Nevjerojatna gledanost nogometa nije slučajna. Osim atraktivnosti igre, njegovoj popularnosti pridonose pravila koja omogućuju da utakmica, uz elemente neizvjesnosti, muškosti, rivaliteta, pa i svojevrsnog rata, rezultira itekako važnim osjećajem pravednosti. Ništa nije važnije od pravednosti, a kad je ona izigrana, nije važna ni najvažnija sporedna stvar na svijetu. Nije važan ni nogomet. Ali Robben je važan. Barem samome sebi. Kad je Suarez ugrizao talijanskog braniča Giorgija Chiellinija, FIFA je munjevito reagirala i drastično kaznila urugvajskog napadača, iako sudac za vrijeme utakmice nije ni na koji način sankcionirao njegovo ponašanje. Suarez je kažnjen na temelju naknadno verificirane snimke. Zbog čega svjetska nogometna organizacija isti princip ne primijeni i u slučaju Robbenova lažiranja? Ne treba opravdavati Suarezov ispad, iako je Urugvajac pošteniji od Nizozemca. Suarezov prekršaj je posljedica duboko usađenog atavizma, dok Robbenovo glumatanje izvire iz kalkuliranja i nedostatka osjećaja za ono što nogomet čini nogometom. Osim toga, Suarez je onakvim postupkom najviše naškodio samome sebi, dok je Robben svojim trikovima reprezentaciji priskrbio tri boda.

U sjeni dvoboja Nizozemske i Meksika, snage su omjerile reprezentacije Kostarike i Grčke. Dok su u prvom slučaju slavili Europljani, u drugom su trijumfirali Amerikanci. Doduše, ne oni koje pod tim imenom najčešće podrazumijevamo, nego pripadnici jedne srednjoameričke zemlje koji nogometom liječe svoje historijske frustracije. Kad žele povećati dojam o vlastitoj uspješnosti (ili minimalizirati osjećaj neuspjeha), Hrvati koriste tezu o malom narodu. Koliko je prihvatljiva, otkriva primjer Kostarike, male i siromašne zemlje koja graniči s Nikaragvom, Panamom i Tihim oceanom, brojeći jedva koju stotinu tisuća stanovnika više od Hrvatske. Napokon, Urugvaj je bio dva puta prvak svijeta, njegovi nogometaši su nebrojeno puta osvajali *Copa América*, a unatoč



Suarezovoj diskvalifikaciji, važnu ulogu imali su i na brazilskom *mundijalu*. Ilustracije radi, Urugvaj ima 3,4 milijuna stanovnika.

Utakmica između Kostarike i Grčke nije bila toliko lijepa, ali da je bila dramatična, u to se mogao uvjeriti svatko tko ju je gledao do kraja. Kao što treba strpljenja za romane od nekoliko stotina stranica, tako strpljenje zahtijevaju nogometne utakmice. Pogotovo ova, u kojoj su se poslije dva poluvremena (svako po 45 minuta) igrala dva produžetka (svaki po 15 minuta) i, nakon svega, kad su igrači jedva stajali na nogama, pucali penali.

Drama je počela kad se već Kostarika osjećala kao pobjednik. U prvoj minuti sudačke nadoknade rezultat je poravnao Sokratis. Kostarikanci su na kraju slavili. Ali i to se nije dogodilo tek tako. U 66. minuti igre zbog drugog žutog kartona isključen je Kolumbijac Oscar Duarte, koji inače igra za belgijski *Club Brugge*. S igračem manje Kolumbijci su izdržali velik dio drugog poluvremena i dva produžetka po 15 minuta. Nakon toga imali su još snage pogoditi pet penala. Kome to nije zanimljivo, toga je Bog stvarno cijepio protiv nogometne zaraze. I još jedan detalj. Na Europskom prvenstvu u Portugalu, održanom 2004. godine, trijumfirali su Grci. Nije to bio sretan dan za nogomet, ne zato što bih gajio negativne osjećaje prema pobjedniku, nego zato što su Grci svojim defanzivnim pimplanjem uspjeli dokrajčiti svaki trag ljepote na igralištu. Oni su u tom času pobijedili, srozavajući nogomet na najniže grane. Paradoksalno i istinito; na brazilskom *mundijalu*, pogotovo u utakmici s Kostarikom, Grci nisu kalkulirali. Pa su izgubili. Nisu im pomogli ni Zeus, ni Ares, ni Atena. Čak ni Sokrat(is), koji je u prvoj minuti sudačke nadoknade poravnao rezultat. Unatoč tome, bliži su mi Grci koji su u Brazilu igrali i pošteno izgubili, nego njihovi glorificirani prethodnici koji su u Portugalu opstruirali i pobijedili.

Tonko Maroević

Pisani prostor, sabiranje svijeta

Prolegomena za čitanje ciklusa, korpusa i opusa Željke Čorak

71

Lijep sam naslov odabrao za pristup djelu prijateljice Željke. Kažem: odabrao, jer je sav *izet* iz njezine aktive, jer se odnosi na njezine ključne sintagme, jer sretno povezuje sferu medija unutar kojega se njezino stvaralaštvo zbiva sa sferom vanjskih protega na koje se njezine riječi odnose, aludiraju, asociraju i nastoje djelatno reagirati. Dakle: *Pisani prostor* bolja je polovica naslova njezine knjige: »Zagreb, pisani prostor«, dok je *Sabiranje svijeta* lošija, odnosno eksplikativnija, polovica naslova njezina prikaza izložbe slikara Marina Tartaglije: »Dragi kamen, sabiranje svijeta«.

Poslužio sam se, dakle, metodom citata, ali i metodom kolaža, odnosno, najtočnije: metodom kombinatorike gotovih, već pripremljenih elemenata. Učinio sam zapravo nešto nalik poetici kaleidoskopa, skladnome novom usustavljanju inače razdvojenih i čak razmrvljenih elemenata, da ne kažem: krhotina. A naslovi dviju ključnih knjiga Željke Čorak glase upravo »Kaleidoskop« i »Krhotine«. Stoga bismo i njezinu estetsku intenciju i stvaralačku okosnicu mogli protumačiti kao namjeru da svjetlucavu fragmentarnost poveže geometričnošću i strukturalnošću kaleidoskopskog viđenja, da komadiće iz pojavnosti sabere i obasja proziranjem neke metafizičke cjelovitosti.

Koordinatni sustav u kojemu se znanstvenica i spisateljica Željka Čorak kreće određen je ponajprije odnosom prostora i vremena, pa premda je prostor učestalije dominantan (već i zbog njezine uže profesionalno stručne orijentacije na kritiku i analizu arhitekture), oni vrlo lako mogu zamijeniti mjesta aspeise i ordinate: *Vrijeme u prostoru* naspram *Prostora u vremenu*. Slično bismo mogli reći i za relaciju mikrokozmosa i makrokozmosa, pojedinačnog udjela i kolektivne realizacije, karakterističnog djelića i stilske kategorije. Dio svojih davnih tekstova okupila je u ciklus »Male stvari«, dio pak u »Portretne minijature«, dok je dio prikaza obujmila sintagmama poput »Iskazi cjelina« i »Znakovi značenja«.

Ali posebno znakovitim čini mi se binom već spominjana naslova »Dragi kamen, sabiranje svijeta«. Naime, govoreći o drugom umjetniku, velikom slikaru i svojevrsnom »starom majstoru«, tu je najizričnije iskazala vlastiti program — da u koncentratu i reduktivnom obliku prevlada šarolikost izvanjskih fenomena, da u nataloženoj kristalinoj i diafanoj prizmi uhvati sržnost svjetlosnih poticaja, da u raznostranim fasetama odzrcali inače zajednički neuhvatljive aspekte vizualnih emanacija. Stoga ona najradije i najprimjerenije piše sažete minijature, pušta u opticaj dinamički napete formulacije, jezgrovitostu i lapidarnostu kroti bujanje mogućih asocijacija.

Pisani prostor, s druge strane, može biti i mjestom osvojene autonomije, područjem zaslužene evazije, povlaštenim i opravdanim žarištem poetske kontemplacije. Željka Čorak doista raspolaže iznimnim lirskim senzibilitetom, no ništa manje i snažnim kritičkim duhom i intelektualnim korektivom. Stoga se u njezinu pisaju ravnopravno manifestiraju i skladno prepliću afektivni i cerebralni sastojci, fenomenološko–empirijski pristupi i eruditsko–teorijski umetci. Ali daleko je najvažnije što njezina riječ uspijeva plastično evocirati predmet bavljenja, zatim ga precizno postaviti u odgovarajući (socijalni, stilski, tipološki) kontekst, te, konačno, prepoznati njegovu individualnu nesvodivost i suvereno vrednovati imanentnu mu svježinu, čistoću, jasnoću, odnosno pripadnu kompleksnost, ulančanost ili povijesnu utemeljenost.

Sve navedeno odnosi se na cjelinu znanstvenog i književnog djela Željke Čorak, ali ipak u najvećoj mjeri na likovnu kritiku i esejistiku (po kojima je u javnosti najprije prepoznata), a zatim na povijesnoumjetničku interpretaciju moderne arhitekture, urbanizma i prostornog planiranja i zaštite kojom je problematikom najčešće javno eksponirana i djelatno prisutna). Njezina stručna, specijalistička bibliografija puna je poticajnih i izazovnih tema, koje do dana današnjega nisu izgubile na aktualnosti, a svakako nisu ni u dovoljnoj mjeri prihvaćene, uvažavane i plodno iskorištene — kako bi trebalo.

Premda s naročitim uvjerenjem govorim o snazi njezina književnog izraza, o sugestivnosti, ljepoti i zaokruženosti njezina individualnog stila pisanja, ne bih nipošto želio da se shvati kako ona teži pukom estetizmu ili da virtuozištom pisma prekriva nedostatak argumentacije. Naprotiv, Željka Čorak je zagovornik vrlo originalnih viđenja i tumač često vrlo čvrstih teza. Sasvim sigurno je da je u našu povijest umjetnosti ona unijela novu hermeneutiku arhitekture modernizma i obnoviteljsku interpretaciju arhitekture historicizma. Dapače, aksiološka inverzija poimanja enformela, što se odnosi na ocjenu čitavog razdoblja (a ne samo graditeljstva), ima nedvojbene reperkusije na tumačenje svih likovnoumjetničkih disciplina i medija, a njezino — u europskim razmjerima vrlo rano — reafirmiranje devetnaestostoljetnih neostilskih fenomena kao diakrone manifestacije transpovijesnog manirizma, tek danas dobiva na cijeni (makar ne uvijek i s dužnim priznanjem zasluga). Kako nije riječ o nekom novom »revizionizmu«, dogmatizmu, konzervativizmu ili pasatizmu, nego o obogaćenju i proširenju sustava najbolje potvrđuje raspon njezinih afir-



mativnih pledoajea: od grupe »Zemlja« do Kršnjavijeve »Obrtne škole«, od rekonstrukcije Zagrebačke katedrale pa do postmodernog mirogojskog Krematorija, od Bolléa do Iblera i natrag. Da ne govorimo o problematici turističke izgradnje, čuvanja autentičnosti Plitvica, motiviranog zalaganja za aktualna rješenja, primjerice, Mutnjakovića i Prtenjaka, Bašića i Magaša.

Ali tu smo ponajprije da odamo počast literarnom daru i radu Željke Čorak. Premda može izgledati da je on ostao u sjeni veće, polemičnije i militantnije povijesnoumjetničke dionice, njezini književni interesi i odgovarajuće emanacije traju kao *basso continuo* od samoga početka njezina djelovanja, od mladenačkih i gotovo samozatajnih — ali nipošto početničkih i nekompetentnih — esejističkih okušavanja o pjesništvu Dragutina Tadijanovića i Tina Ujevića — pa sve do vlastitih kasnih plodova u nadahnutim i doživljenim stihovima. Naravno, apogej životnog i literarnog iskustva sublimiran je u nezaboravnim, nemimolaznim i gotovo epohalnim »Krhotinama«, no one su ovom prigodom predmet inih tumača.

Digresiju, naravno, zaslužuje i njezino vrlo apartno praćenje novije slikarske i kiparske produkcije. Malo tko je poput nje tako suptilno pratio suvremenu likovnu djelatnost i sagledavao je u perspektivi »dugoga trajanja«, a među prvima se također založila za naročito joj bliski senzibilitet »secesije«. Pa ako je s pristranom pažnjom dočekivala retrospektive Slave Raškaj i Mirka Račkoga, Emanuela Vidovića i Oskara Hermana, ništa manje pozorno je pozdravila, čak na prvim im koracima, Miroslava Šuteja i Antu Kuduza, a dosjetljivo je pozdravila neoavangardnu slovensku grupu OHO. Ali njezini temeljni afiniteti bili su uglavnom okrenuti Otonu Glihi i Ivanu Lovrenčiću, Mariji Ujević i Nives Kavurić–Kurtović, Šimi Vulasu i Đuri Sederu, da bi se konačno posvetila i cjelovitoj prezentaciji jedne galerije, »Šimun« u Dubravama kod Brčkoga, gdje je pripomogla formiranju jedne neodogmatske i nekonvencionalne vizure pretežno modernoga hrvatskog likovnog stvaralaštva (a u bosanskom okviru).

Za ulazak u književnost Željka Čorak kao da je stalno birala »mala vrata«, svjesno odlučivala djelovati iz pozadine. Pozicija prevoditeljice dugo ju je vremena zadovoljavala, jer je mogla birati društvo, družiti se s »boljima od sebe«. Ali njezini kriteriji selekcije i empatijsko uživljavanje s izvornicima doveli su je do pravih remek–djela na tome području, kako na terenu lirske proze, tako — posebno — u transpoziciji najkompleksnijih pjesničkih oblika i najzahtjevnijih autora. Od Shakespeareovih soneta do Verlaineovih »šansona«, od Gesualdovih madrigala do Rilkeovih inojezičnih vježbi prošla je široku amplitudu mogućnosti i izazova, no — čini se — da se najsuverenije iskazala u prepjevima trubadura i truvera, te baroknih i manirističkih »končetista«, autora dubokih metaforičkih prodora ali i prave formalne ekshibicije.

Književni portreti, što ih je uz prepjeve ispisala, lirski medaljoni iznimne pronicljivosti, pretežno sabrani u zbirci »Lanjski snijezi«, svjedoče pravi literarni nerv Željke Čorak, a njima treba pridodati i povremene metaliterarne intervencije izvan tih korica (primjerice, kongenijalno čitanje Vladana Desni-





ce). Osim toga, djelovanje u PEN-klubu dovelo ju je u priliku da povremeno intervenira i na društveno-političkoj razini i u međunarodnim okvirima, no to je opet činila s urođenim lirsko-kritičkim senzibilitetom. Knjige sabranih prigodnih intervencija »Kralj je mrtav« i »Ptica moga jezika« dokazale su kako se Željka Čorak adekvatno snalazi i u »prose de circonstance«, da ne kažemo u »angažiranoj književnosti«, usmjerenoj obrani kulture i dostojanstva, odnosno uklapanju hrvatske književnosti i umjetnosti u univerzalna mjerila.

Željka Čorak je autorica niza pregleda i monografija, panoramskih prikaza i povijesnih sinteza. Na taj se način odužila struci i znanosti, uspostavivši guste tipološko-hermeneutičke mreže i čvrste taksonomijsko-aksiološke rešetke. Ali kad mislim na nju i govorim o njoj padaju mi prvo na pamet njezini dosjetljivi naslovi i njezini skladni pasusi, blistavo vođene rečenice i bistro poantirani zaključci. Prilazeći nekom njezinom radu najodređenije očekujem »užitak u tekstu«, unaprijed se veselim detaljima kojima će dati odaha i smjelim intuicijama kojima će prokati izlaganje. Istina je da ona uglavnom ne piše »po narudžbi«, čeka i vreba dok je motiv ne zaokupi i tema sazrije, ali kad se odluči javiti uvijek je to domišljeno i odmjereno, proćučeno i razvedeno, da dodam: okićeno i začinjeno, pa mi ne preostaje nego slavljenicu i nama svima poželjeti da nas i dalje obdaruje svojim visokim književnim rezultatima.



Branislav Glumac

Telegram

PRIMATELJICA: ŽELJKA ČORAK

75

ŠTOVANA ŽELJKA

proteklo je podosta dana od vaše obljetnice pa pišem po sjećanju jer tamo gore u d r u š t v u govorih vam oralno iz glave nenapisano nenaučeno već kako su navirale asocijacije jest da sam vašu pjesmu ljubavnu naučio napamet i iskazao kako umjeh i znadoh po glumcu sve ostalo sam improvizirao u nekoj osmišljenoj organiziranosti bez predumišljaja

vi ste svakako jedna posve bizarna osoba u ovim nevremenima ali tim dragocjenija u pogovoru meterlinckovoj knjizi *plava ptica* napisali ste da je autor našao svoje trajno boravište u književnosti

za vas bih ja to isto mogao reći proširujući u multidisciplinarnoj književnosti počev od kolumnističkih vam i novinskih tekstova pa sve do onih koji vas posebno krase mislim na sve vaše gusto iskristalizirane poetske tekstove bilo da se radi o krhotinama bilo o likovnim kritikama ili o lirskom kazivanju u kojima ste gotovo djevičanski samozatajni

vi željka nesumnjivo pripadate onom p l e m s t v u d u h a koje je tako sintagmično inaugurirao goethe i namro nam kroz vjekove u dragocjenu ostavštinu kasnije je to plemstvo duha usavršavao thomas mann vi ste u našoj garsonijeri od hrvatske sasvim sigurno važna oploditeljica takvog sve deficitarnijeg plemstvenog esprija

kroz sve vaše tekstove cijenio sam onu misaono poetsku srebrnu nit kojom ste povezivali ubode u čipku

vi ste ingeniozna čipkarica teksta i samotihosti

zadovoljstva sam mnoga nalazio u njemu u likovnim kritikama akcentiram a ništa manje ni u rasparceliranim lirikama vaših sjećanja i množinskih

djetinjstava mislim da vi zapravo i danas živite u generičnom ozračju djetinjstava i očuđenosti to je i umijeće uma i sila spontanoga emotivnoga

moram završiti telegram izmiče traka kao i tamo u društvu pa vam sad iskazujem i profesionalnu odanost literate i prijateljski poriv onom dovitljivom završnom rečenicom iz pariškog pisma mladog krste hegedušića mladom krleži bog vam dao zdravlja a majka božja penez

Nina Gazivoda

Između svijeće i sunca

Prvi susret sa Željkom Čorak nije bio stvaran; godina je 1977., izložba *Secesija u Hrvatskoj*, u Muzeju za umjetnost i obrt.

77

Nakon nestvarnog, slijede stvarni susreti, ali i oni imaju određenu gradaciju.

Pamtim krhkost, prozirnost i sjaj tvari, krivulje i vertikale, finoću delikatnih predmeta — bio je to doživljaj prolaznog, ali istovremeno i nestvarnog, neopipljivog, izvanvremenskog, neke slutnje...

Dogodilo mi se prepoznavanje u stilu, izvjestan okidač, tek osjećanje, još prerano za razumijevanje vremena kojemu ću se vraćati.

Katalog izložbe nikad nije tiskan, ako je uopće i postojao.

Puno godina kasnije, *Krhotine* će mi posvjedočiti da je Željka posudila za izložbu odabrane baštinjene predmete iz prezidanskih kuća svoje majke i njezine obitelji. Izloženih predmeta više se nisam sjećala i nisam ih prepoznavala čitajući knjigu. Ali, vjerujem da sam već na izložbi osjetila ljubav i nježnost, prisjećanje i milovanje njihovih posebnosti i često malih mjerila, toliko snažno opisanih u *Krhotinama*.

Tek 27-godišnja Željka već je objavila u časopisu *Život umjetnosti* tekst *Između svijeće i sunca*, osvrt na izložbu *Art Nouveau und Jugendstil*, Kiel, 1970. g., najsažetiju, najpoetičniju i najprecizniju analizu secesijske epohe i umjetnosti koju ću ikad pročitati. I odabir djela je znakovit: jedna mala ilustracija Marcusa Behmera za »Salomu« Oscara Wildea i plakat Arthura Wesleya Dowa za knjigu »Modern Art«. U tim će djelima — zapravo ilustracijama — prepoznati princip sumnje kao način međuodnosa dviju stvarnosti, odnosno napetost i sumnju kao sadržaj.

Odčitat će u tim »malim« djelima sve bitno za secesiju: njezinu oblikovnu raznorodnost, priznavanje pluraliteta stvarnosti (kasnije će to nazivati i različitim brzinama), negaciju zatečenog svijeta i njegove zatečene interpretacije, negiranje svake isključivosti. Toliko (pre)isticanoj površini i površnosti jedne kompleksne epohe razotkrit će prikriveni, višeznačni smisao, »*dramu u dubini njezine dijalektičke strukture*« (Željka).

Secesija traži autora složenih, usudila bih se reći i bolnih iskustava, mnogostrukih talenata i znanja, nekoga tko može dokučiti i premostiti dubine i visine — odčitati mikrokozam i makrokozam, tko pozna je i prizna je malu i veliku povijest.

Čašice–orguljice Antonije Poje, paradigma su malih oblikovnih i oblikovanih svjetova, opisanih nijansi (jer fotografije u *Krhotinama* su crno/bijele) ovalnih ukrasa, koja je na svakoj čašici drugačija — »treća čašica je malinasta, ... šesta, ovisno o svjetlu, od smaragda do crnogorice...« Njihovoj »primijenjenoj« duši posvetit će jednaku količinu znanja, emocije i analitike kao i iz gornjeg, ili točnije dubljeg rakursa iščitanog secesijskog urbanizma, konkretno zagrebačkog pobježja Medvednice.

Maloj povijesti, malom mjerilu, malim finim predmetima, malim, ali važnim životima koji upotpunjuju i u nekoj mjeri određuju druge živote, često s nekim posebnim, umjetničkim ili rukotvornim darom, izbrisanog svakog traga djela, posvetit će najnježnije, najdelikatnije stranice *Krhotina*, poput bravurozne minijature o majci coprnici i kćeri poštarici, naslijeđenog slikarskog talenta. Neočekivana i tužna, iako nagoviještena kraja; poštarica je pak unuka fotografa čije je ime povijest fotografije zabilježila. Po snazi dojma, njima možemo suprotstaviti, a da ne prevagne na vagi života, veliki opus i djelo arhitekta Drage Iblera, čiju genezu, kontekstualizaciju, razradu i analizu, kao i paralelne stvaralačke vrhunce, smatramo monografskim remek–djelom hrvatske moderne arhitekture.

Secesija, toliko spominjana, doživjet će drugu veliku izložbu u Muzeju za umjetnost i obrt na prijelazu iz 2003. u 2004. godinu. Uzgred rečeno, u bogato opremljenom katalogu nema niti jednog autorskog teksta Željke Čorak.

Oko 1980. godine

Prvi stvarni susret. Nепрепозпnavanje.

Filozofski fakultet, odmorište ispred Odsjeka za povijest umjetnosti i tada, u samo nekoliko soba, na početku hodnika Instituta za povijest umjetnosti. Naslonjena na prozor odmorišta, promatram dolazak gracilne žene crveno–zlatne kose. Odiše blagošću i rafinmanom, razgovara s nekim, nesvjesna svoje ljepote, ne tražeći potvrdu svoje iznimnosti u očima promatrača.

Nemam pojma tko je ona.

Autor kojeg sam s mladenačkom strašću čitala, zapisao je:

»Gledam je. Zbilja je lijepa, izuzetno lijepa. A izuzetne fizičke ljepote, jednako kao i izuzetna umjetnička djela, pobuđuju u nama poštovanje. Neko poštovanje koje je svo šutnja i kontemplacija. Jer fizička ljepota nije puki fizički fakat; kad je doista ljepota višeg reda, ona je jedan talenat... Stoga stvor obdaren neobičnom fizičkom ljepotom redovno ima i to svojstvo da umije nositi svoju ljepotu.

... ima to držanje, tu nesvjesnu samosvijest, taj instinktivni ponos na svoje biće, to nejasno osjećanje vrijednosti koje izbija iznutra. U tome i jest, ako se smije tako reći, ljepota ljepote. To je odraz fizičkoga u sferu nefizičkoga, u prostore duha... ona — upravo kao i veliko umjetničko djelo — postaje sama za se jedan kozmos cjelokupan i završen. Odatle nam postaje jasno kako jedna takva fizička ljepota višeg reda, pa i samo jedanput letimično viđena, može da ljudima postane jedna doživotna vrijednost.«

Iz romana *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, str. 64, str.65, *Sabrana djela*, 1–4., Zagreb 1974–1975.

Podnaslov romana znakovit je i za secesiju — *Igre proljeća i smrti*.

79

Ljepota se nasljeđuje i pamti u Željkinjoj obitelji — kod ujaka i teta, praujaka i prateta, kod njezine majke, i kod Mirte, njezine lijepe kćeri. Pamte i drugi.

U *Krhotinama* će napisati da se stidjela fotografiranja, kao geste oholosti.

Antonija Ožbolt, Tota, rođena Poje, teta Željkinje majke, svojim je bićem uljepšavala i uljuđivala svijet oko sebe. Prvi pogled na njezinu jedinu sačuvanu fotografiju (objavljenu u *Krhotinama*) prizvao mi je Vermeerovu *Djevojku sa bisernom naušnicom*, iako ni duhovne ni fizičke sličnosti zapravo nema, a i vrijeme je sasvim drugo. Vjerojatno zato, što je i ljepota Tote Poje zasigurno bila, poput umjetničkog djela, ljepota višeg reda, vrijedna čuvanja — u uspomeni, u krhkim stvarima, ali zasigurno i na fotografiji.

1985. godina

Drugi stvarni susret

Željku prepoznajem, ona je, kao i prvi put, nesvjesna mene.

Putovanje autobusom u Beč, na izložbu *Traum und Wirklichkeit Wien 1870 — 1930*. u Künstlerhaus-u, San i java (stvarnost).

O izložbi, ukratko, posuđenim Željkinim riječima, »*raskoš suzdržanosti*«. U *Krhotinama*: »Ono što je Beč Wagnera i Hoffmanna oporučio Evropi ja sam naslijedila od Tote: »*raskoš suzdržanosti*.« Odnosi se na Totin karafindl, Austrija, oko 1900., strog, blistav i razložan.

Slika 1, u autobusu

Željka i Mrki imaju sjedišta ispred vrata autobusa.

Njemu puše. Zamijeniti će mjesta. Ona će se izložiti secesijskom propuhu.



Slika 2 — U prolazu, hodajući između sjedišta, na komadu nakita, poklonu Željki, zabljesne mi u zlatu ugraviran blagoslov/zagovor upućen Najvišem — *Gott mit Dir*.

Netko se zasigurno obratio i patuljcima, jer pouzdano znamo da oni djeluju u njezinu korist.

Kraj 1989. godine, Muzej Mimara.

Klub Muzeja Mimara se, ciklusom predavanja pod nazivom *Ususret 900. godišnjici Zagrebačke biskupije*, osnovanoj 1094. g., nekoliko godina unaprijed priprema za proslavu.

Silna mi je želja da Željka govori o zagrebačkoj katedrali. Njezini kritički osvrti na izmještanje gimnazije i đaka iz središnjeg dijela historicističkog zdanja Školskog foruma Izidora Kršnjavog, upozorena sam, mogao bi biti razlogom njezinog odbijanja.

80

Sa strahom dolazim na ono isto odmorište ispred Odsjeka i Instituta za povijest umjetnosti, tražim doktoricu Čorak, sasluša me i s radošću i blagošću pristaje.

Na predavanju, posvećenom njezinoj velikoj temi — Bolléovoj historicističkoj katedrali, i znaku u vizuri Zagreba, promatram cijeli red ushićenih časnih sestara...

Nije to bilo samo zbog teme, bila je to *ljepota višeg reda* koja nam se obraćala *riječju višeg reda*.

Željka će se raspitati o meni, pronaći i pročitati ono malo što se imalo za pročitati, još uvijek mogu prizvati iz sjećanja melodiju njezinih riječi.

Zapamtila je da je moje mjesto u Muzeju Mimara honorarno, dakle nesigurno...

1991. godina

Početak 1991. g., rat je na pragu. Rat prije, Drugi Veliki, i razaranje obiteljskih domova, stvorili su bolnu pretpostavku njezinoj umjetnosti.

Otvara se novi, zagrebački Zavod za zaštitu spomenika. Ona misli na mene.

»O zaštiti ništa ne znam«, kažem. »A tko o tome uopće nešto zna?«, tješi me Željka.

Rat, sivilo, neizvjesnosti, razaranja; Željkino pomaganje ljudima, požrtvovno i diskretno.

Njezina topla riječ, za mene uvijek.

U 900-toj godini Zagrebačke biskupije postaje savjetnica za kulturu predsjedniku Tuđmanu, koji ju mjesecima čeka i pokušava pridobiti na to mjesto; mnoge njezine tekstove, kao svoje, izgovaraju drugi; je li pritom utješno da lijepu riječ ipak prenose daleko?





Vila Okrugljak, historicistička vila s prekrasnim pogledom na ksaversku dolinu — »pejzaž je bio motivacija građenja«, pridodala bi Željka, i okolnosti oko pregovora o prodaji u vrijeme njezina mandata svjedoče o uigravanju (ili zahuktavanju) danas na svim stranicama dnevnih novina razotkrivenih sličnih događaja političke manipulacije, pranja, pretakanja i izvlačenja novca u najvišim političkim krugovima.

Željka demisionira, kako se to obično za Kršnjavoga kaže.

Daje mi možda najbolnije upozorenje u životu — da mi nije najpametnije družiti se s njom...

Jedan od najvećih hrvatskih povjesničara umjetnosti već ju je prije nazvao karijeristicom, i sam doduše izložen pritiscima.

Svjestan svog kraja, desetljeće kasnije, vodit će razgovore sa Željkom i Tonkom. Ima li smislenijeg i privilegiranijeg opraštanja od ovog svijeta?

Veliki opraštaju, velikima je i oprošteno.

Ne mogu nabrojiti, bez emocionalnog komentara, sve ono što je Željka učinila za hrvatsku i europsku povijest umjetnosti, jer toga je jednostavno previše. Očigledno postoje njezini osobni izbori, međutim povijest umjetnosti obuhvatila je u njezinoj cjelovitosti — i skulpturu, slikarstvo, arhitekturu, urbanizam, dizajn, primijenjene umjetnosti, djela na margini...

I to kroz stoljeća i milenije.

I život je obuhvatila u njegovoj složenosti, svjesna njegove krhkosti, poštujući i velike i male sudbine, pomažući svima, pa i lutkama i medvjedima, do njihove ponovne ljepote.

Štitila je spomenike na Šipanu, ne bez osobnih rizika.

U Bosni Srebrnoj, u Dubravama, sa fra Stjepanom, uz Tonkovu asistenciju, sustvaratelj je galerije prisnih, intimnih umjetničkih odabira, i velikih i manjih autora. Na kvaliteti arhitekture radilo se jednako pomno.

Treba spomenuti Britanac, nedjeljom, sajam antikviteta; izvor senzacija, tuđih krhotina, ponovno složenih svjetova.

Poznavala sam Fritzka, njezinog peseka i poznajem Miška, njegovog nasljednika, ali ona ne zna da je moj život u najranijem djetinjstvu trajno obilježio jedan »pas iz devetnaestog stoljeća«, »plemeniti križanac« po imenu Meda. Pravi, poput Fritzka i Miška, ne porculanski.

Tek da bude zabilježeno, moja je majka od ranih pedesetih godina 20. stoljeća živjela u Zagrebu, i još pamtim dugogodišnju prisutnost prinudnih sustanara u našem stanu (mala usporedna povijest). Jedna mala ženica koja nije imala nikoga, Cencika smo je zvali, biće između sna i jave, ostala nam je zbog dobrote u lijepom sjećanju, i moj će se otac brinuti za nju sve do njene smrti.



Moja secesijom opčinjena baka, darovala je mojoj majci, a ona meni pre-pustila, malobrojne sačuvane secesijske komade, ali i jednu čitavu secesijsku sobu. Baka, koja je bila djevojčica početkom Prvog svjetskog rata, slijedeći urođeni osjećaj za lijepo, skupljala je u međuraću secesiju intuitivno i samosvjesno, u vrijeme njezine negacije. Kultura stanovanja i življenja koju je sama uspostavila i njegovala, u jednom podravskom selu, dakle, čak niti gradiću, bila je, u manjem mjerilu, jednog manjeg domaćinstva, nalik onoj koju Željka opisuje u Prezidu i Čabru. Sudbinu moje bake i njezinih stvari odredilo je poraće.

Kinderbet moga ujaka, pa onda i moj, bio je, a danas je zahrđao, secesijski, metalni.

Pisci su Željki posvetili ovaj dan: mi, kojima je otvarala vrata, postavljala standarde i ispisala najljepše stranice povijesti umjetnosti, nismo. Možda još budemo.

Prešućivanje i zanemarivanje jedan je od obrazaca suvremenog ponašanja.

82

I nešto sasvim osobno, jedna od poruka koje čuvam u mobitelu, i ponovno čitam, pa bih pročitala i vama:

Drago moje dijete! Na Šipanu sam i hvala Ti od srca što si me se sjetila! Lijepo mi je, što se tiče okružja, a o ostalom kad nestvarno ljeto prođe... I Tebi želim svaku radost!

I za kraj: za Antoniju Totu Ožbolt, rođenu Poje, Željka je napisala: »Mamilo ju je savršenstvo. Njezina baština prelazi ljepotu stvari, ona je ljepota sama.«

Helena Sablić Tomić

Krhotine: identitet i prepoznavanje

83

Oblikujući specifičnu tipologiju gledanja (Starn; 2002) prostora i sebe u nje-
mu, autorice su suvremene ženske autobiografske proze tijekom devedesetih
ženskim pogledom uspostavile amplitudu *samopromatranja* od *površinskog*
prikazivanja sociokulturnog konteksta u kojemu se trenutno nalaze, preko
odmjerenog propitivanja odnosa ideje roda i prostora u kojemu se pojavljuju
različiti identiteti, do *istraživačkog* pogleda usmjerenog razotkrivanju privat-
nog kao područja obitelji i intimnoga kao područja osobnoga. Takvi pronicavi
ženski pogledi kroz autobiografske tekstove uspjeli su prepoznati problemati-
ku šireg socijalnog, političkog i kulturološkog prostora.

Što očekuju čitatelji od hrvatskih književnica, zašto se rado čitaju upravo
tekstovi oblikovani autobiografskim narativnim strategijama te kako se kroz
njih može prepoznavati identitet autobiografskoga subjekta?

Demokratske promjene u društvu, stvaranje samostalne države, snažan
nacionalni trend, rat od 1991. do 1994., život u egzilu, samo su neke odrednice
društvene prakse kroz koju se artikulira život pojedinca. Postmoderna paradi-
gma otvorila je prostor malim pričama čija brojnost stvara palimpsestnu cjeli-
nu potrebnu za neka buduća znanja. Zgusnuta zbilja devedesetih opterećena
postmodernim mišljenjem, narcisoidnom pozicijom autora, ali i čitatelja, razvi-
ja horizont očekivanja u kojemu se čini kako se jedino autobiografskim diskur-
som može afirmirati *kultura individualizma*. Autor kao društvena funkcija
postaje katalizatorom suvremene društvene zbilje i indikatorom povijesti, pri
čemu osobno vrijeme preuzima zalihu Univerzalnoga, a tematizirana prošlost
i sadašnjost postaju osobnim ulogom u budućnosti. Upravo specifičan tip isku-
stva koje imaju žene, kako u javnom tako i u privatnom prostoru tih godina,
legitimira autobiografiju kao rodno obilježen žanr razotkrivanja ženskoga ja-
stva. Više o tome pisala je Irina Novikova u tekstu *Žena i rat/rod i žanr/autobi-
ografija i istorija u »Dalekoj tutnjavi« Elene Rževske*, *Ženske studije* 10, 1998.

Kako sam pokazala u knjizi *Intimno i javno — suvremena hrvatska autobiografska proza*, uvidom u produkciju i recepciju književnosti devedesetih može se reći da je primarna pozicija autobiografskoga diskursa u suvremenoj hrvatskoj književnosti prepoznata i kritički ovjerena, a oblikovan je i novi horizont kojemu je potrebna samo nešto jača kodifikacija. Sinkronijski uvid u recepciju autobiografskog diskursa ukazuje na njegovu materijalizaciju u obliku različitih žanrova. Oblik i sadržaj detektiranih tekstova ovjereni su autobiografskim ugovorom s čitateljem, kao što se primjećuje u prozama Dubravke Ugrešić, *Poza za prozu*, Sunčane Škrinjarić, *Ulica predaka*, Slavenke Drakulić, *Hologrami straha*, Irene Vrkljan *Svila*, *škare*, ili Julijane Matanović, *Zašto sam vam lagala*. Zanimljivo je također ukazati na znatan broj onih autorica kojima je upravo autobiografija prva objelodanjena knjiga kao što su Alenka Mirković, Rujana Jeger, Julienne Eden Bušić, Anja Šovagović.

Koji su dakle motivi iz kojih autorice pišu autobiografske tekstove?

Autobiografski tekstovi, kao što je već od kritike prepoznato, pišu se iz osobne potrebe kojoj se nastoji udovoljiti i vlastitog prepoznavanja senzibiliteta kulturne zbilje, ali i zbog duha vremena koji oblikuje specifičnu koncepciju kulturnog mišljenja — projekt autobiografske kulture. Dakle, tada se najčešće analeptičnim strategijama piše o razdoblju osobnoga odrastanja. Iz pozicije subjekta u prvome licu. Propituje se pri tome stanje u suvremenoj hrvatskoj ideologijskoj zbilji, polemizira se s njom ili se o njoj kritički govori. Iskustvo razlike po spolu ovjereno osamdesetih godina prošloga stoljeća, omogućilo je književnicama mjesto osobne identifikacije u kronotopu devedesetih koje postaje polazištem za konstituciju ženske subjektivnosti u autobiografskoj prozi.

Zašto? Odgovor jednostavan — nakon osamdesetih godina prošloga stoljeća koje su *propitivale* fenomen ženskoga u tekstu, devedesete su *razotkrivale* dimenzije ženskoga identiteta, dok početkom dvadesetprvoga stoljeća žena, posebno ako hoće i zna, može *djelovati* u prostoru stvarnosti i *odrediti* se prema njoj.

II.

U ženskoj autobiografskoj prozi pretapa se nekoliko prostora *samopromatranja*. Kroz prvi se na tematskoj razini nastoji prikazati iskustvo osobne obiteljske povijesti, dokumentarnost drugoga vezana je uz proces samoodređivanja u prostoru i vremenu oblikovanja građanskog identiteta, kroz treći se problematizira osobna pozicija u sociokulturnoj i političkoj svakodnevicu koja se ponekad komentira uz jasan ironijski odmak. Gdje se u svemu tome nalaze »Krhotine — *prilog poznavanju hrvatske provincije u devetnaestom stoljeću* (1991)« Željke Čorak?

U njima se preklapaju različite pozicije identiteta same autorice, a artikulacija njezinog života ponajbolje ukazuje na odnos društvenih oblika i in-



dividualne osobnosti. Osnovna karakteristika ovoga tipa diskursa ogleda se u mogućnosti prepoznavanja i ovjeravanja pozicije subjekta u tekstu, *prava na priču* o vlastitom životu, udovoljavanju načelnom zahtjevu autobiografskoga teksta vezanog za njegovu referencijalnost koja se materijalizira u iskrenom i istinitom pripovijedanju.

Kroz ovaj tip proze jača se svijest o individualiziranom identitetu u složenim odnosima širega konteksta, a zasigurno, kako bi Nadežda Čačinović rekla, i o »autotentičnosti kao polazištu u prepoznavanju svojih partikularnih i jedinstvenih sklopivosti«¹. Asocijativna autobiografija Željke Čorak *Krhotine* izvrstan je prikaz jedne takve *kulturne razlike*. Naime, objavljena uoči »olovnih« hrvatskih dana, a nakon priznanja državne suverenosti, dokumentarnim priložima o tradiciji građanskoga identiteta u hrvatskoj obiteljskoj povijesti, utjelovljuje tragove baštinskoga priznanja ženskoga samoidentiteta. Kroz osobni tekst napisan u prvome licu autorica je uplela privatne fotografije i fotografije zanimljivih obiteljskih predmeta, panorame prostora, intimna pisma i razglednice, oblikujući cjelinu kojom je rekonstruirala senzibilitet hrvatskog građanskoga duha u devetnaestom stoljeću. Takvim fragmentarnim, prisjećajućim pripovijedanjem Ž. Čorak nije slijedila kronologiju događaja već je referentnim odnosom prema predmetima, osobama ili događajima prikazivala osobnu i obiteljsku povijest. Svaka priložena tekstualna ili fotografska asocijacija uspostavila je u *Krhotinama* samostalnu vremensku dinamiku.

Povod pisanju o osobnom životu iniciran je u zbilji, a dokumentarni povodi kreću se iz srpnja 1989. godine. Upravo je tada ženska perspektiva pripovijedanja posložila predmete i sjećanja koji će *kulturnu razliku* prikazati dvosmjerno: i kao individualnu (rodnu) i kao kolektivnu razliku u odnosu za širi kontekst. *Krhotine* konzerviraju tragove europskoga građanskog identiteta u hrvatskoj provinciji devetnaestoga stoljeća kao mjesto razlike u odnosu na ostale balkanske susjede. Strategijom akronološkog prisjećajućeg pripovijedanja stupanj vjerodostojnosti iznijetih informacija pojačan je dokumentima koji uspostavljaju referentni odnos s obiteljskim fotografijama, fotografijama predmeta, kopijama pisama i sl. koje tako postaju prostor za priču o osobnom životu preko kojega subjekt želi ovjeriti svoju obiteljsku genezu i vlastiti identitet. Na tome tragu u »*Krhotinama*« se čita: »To što od nje imam i o njoj znam danas je tu. Pripada meni i svima onima koji su odrasli lišeni svoga kontinuiteta i identiteta, upućeni na prostor između dubine i visine«.²

Stalno pretapanje slika iz prošlosti sa zbivanjima u sadašnjosti na nekim mjestima upućuje i na moguće događaje u budućnosti te ukazuje kako *asocijativna autobiografija* nije zatvorena struktura koja problematizira samo dio osobnoga života iz jedne narativne perspektive. Ona je određena postmoder-

1 Nadežda Čačinović, *Identitet, priznanje i prepoznavanje*, Treća, 1,1998., str.31–37.

2 Željka Čorak, *Krhotine — prilog poznavanju hrvatske provincije u devetnaestome stoljeću*, Zg, 1991., str. 11.



nom strategijom proizvodnje različitih identiteta na svim razinama teksta. Dakle, koherentnost teksta ne uspostavlja se na razini vremena, već preko razine sadržaja.

U *Krhotinama* identiteti su točno određeni i ukazuju na pojedinačno značenje koje je pojačano navođenjem imena, (prezimena) i fotografija osoba ili predmeta preko kojih se prikazuju fragmenti osobnoga života. Ovom asocijativnom autobiografijom Željka Čorak prepoznaje ženski identitet kao rodni, socijalni, ideološki i kulturološki. Upravo je on njezino mjesto prepoznavanja razlike u odnosu na opću povijest, koja joj u tome trenutku nameće norme i načine samoostvarivanja.

Ante Armanini

Po-etika knjige *Krhotina*

»Jezik je kuća bitka«

87

M. H.

1.

Dopustite mi da ne gubim Vaše i moje dragocjeno vrijeme nego da Vam odmah objasnim u čemu je moja prava namjera: riječ je samo o tome da kroz jednu od najpoetičnijih, najfascinantnijih i najcitiranijih rečenica dvadesetog stoljeća (a to je upravo citirana rečenica Martina Heideggera) pokušam pročitati knjigu Željke Čorak: *Krhotine*, s podnaslovom »prilog poznavanju hrvatske provincije devetnaestog stoljeća«, knjigu koju ubrajam među najbolje knjige dvadesetog stoljeća ne samo unutar hrvatske književnosti. Moj posao je usporediv s poslom fizičara, ali bez doslovnosti grube analogije: najprije ću jednu rečenicu, kao što je ova o jeziku, uroniti u prozračnu tekućinu vremena i prostora i pustiti da se rastvori do kraja u tom prostoru i vremenu. A onda ću uroniti i čitavu knjigu *Krhotina* u isti prostor ili udio vremenitog i nakon toga dobiti uvid u pitanje: što ostaje u talogu vremena i prostora nakon što smo u njih uronili jednu rečenicu i jednu knjigu kao što su to *Krhotine*?

2.

Brojka 19. u podnaslovu je ispisana slovima, možda i zato da se i na takav način iskaže autoričin *odnos* prema istini tzv. povjesnice, ali i distance prema brojčanom i kalkulativnom umu, kao restriktivnom, posebice s pozicije promatrača i svjedoka iz dvadesetog stoljeća?

3.

Vrijeme igra ovdje veliku ulogu, iako je ono uvijek zagonetno i dvojbeno i teško uhvatljivo na djelu, a o nedjelima »Weltgeista« nećemo sada.

4.

Dok *odnos* o kojem je riječ, kao i svaki pravi odnos, kao što znate, *više odnosi* nego donosi, drugačije rečeno često premalo donosi ili čak jako odnosi, posebice ako ga ozbiljno shvatite, zato je i riječ tegobno napravljena kao: pravi odnos, kao teško odnošenje, teško nošenje, teško podnošenje, velika trpnja ili tolerancija ili netolerancija prema Drugom.

5.

88

To je teška zadaća koju nam vrijeme samo otežava svojim odnošenjem svega u vjetar, pa se čini da su jednokratni ili brzi odnosi jedini su za koje smo danas sposobni, posebice u stvarima mračnog ali djetinjastog boga Erosa?

6.

Eros, taj najstariji i najmlađi bog kod starih Grka, plete nam se čak i tamo gdje ga nitko ne zove, ali tako je to sa tim čudnovatim bogom koji ima osobinu da se petlja i gura i smije ili smješka se čak i tamo gdje netko plače zbog njega ili za njima, svejedno. Dakako, ovim označitelj postaje odviše grubo i jednoznačno određen, iako je riječ možda o zagonetnom odnosu najprije nas i naših uvida u nas same?

7.

Svaki uvid u nesvjesno, prema Freudu, jednosmjerna je ulica koja vodi samo do našeg smiješnog ali i zagonetnog Boga Erosa, dok prava istina je, prema Lacanu, u pokretnom polju označitelja, u sili koja potresa sve društvene jezike kao neka nejasna, nježna i sveobuhvatna moć, gotovo kao neka intimna sila gravitacije, ta najtiša i najmoćnija kozmička sila.

8.

Analogno tome, sveobuhvatna *simbolizacija* u polju označitelja, prema Lacanu, obilježena je simulacrumima, fantazmima ili izmišljanjem kao značajnom i univerzalnom silom koja obogaćuje tamne i nejasne sile života. Naime, regije ovog nestašnog boga kojeg se priziva imenom Erosa. Eto, mitologija se ne daje izbjeći čak i kad je riječ o tako nestašnom bogu, pa valja svakako reći da je akcent ne na sirovom Erosu, nego na sposobnosti izmišljanja, fantazije, simuliranja govora o Erosu, čak i kad je riječ o prividno neerotičnom ili objektivičkom dokumentu, kao što se to trude biti *Krhotine*, na sve načine.

9.

Pa je i ova knjiga krhotina stoga i čudna knjiga prividno nastala samo na tragu »priloga poznavanja hrvatske provincije«, ali u jezičnom i poetičkom kontekstu još je više prilog poznavanju intimnih autoričinih mitologija i bajka. Bajka, bajkovitost i sposobnost aktivna i kreativna izmišljanja čini mi se kao erotičan prilog ne samo hrvatskoj provinciji nego još više prilog bezazlenosti ili nevinosti te iste provincije, barem kad je riječ o Željkinjoj prividnoj provincijalnosti, koja seže od Čabra sve do Venecije i njenih laguna. Ovo dvojestvo erotičnog i bajkovitog zapravo zamjenjuje Eros za bajku i obratno: bajku možda zamjenjuje za erotičnost koja nema mjere čak i kad je riječ o izmišljanju?

89

10.

Naime, nema ničeg provincijalnog u ovoj bezazlenosti, u ovoj nevinosti koja je hrana anđela i pjesništva, a kad kažem »hrana anđela« u mojim ustima nema ni traga nikakva taloga religioznosti, jer anđeo je biće izmišljanja, ali i značajno biće u mitologiji recimo jednog André Bretona (imao je kolekciju anđela i relikvijara svih boja !), da ne spominjem one anđele koje sam pronašao u nekim drugim mitologijama.

11.

I dalje da ne ulazim u ove čudne *angeologije*. Eto, tako sam se već na početku spotakao o dvije mitološke sile koje nikako ne možemo zaobići, riječ je o Erosu i o anđelima, kao da su ta mitoška bića zapravo dva lica istog. Dakako, pustimo sada metafore, bogove i polubogove na miru, prihvatimo se radije provincije i njenih čuda o kojima znade nešto i filozofija Martina Heideggera.

12.

Prateći podnaslov, riječ je o knjizi koja prividno prati samo sudbinu provincije kao neke vrsti konglomerata i sela i grada, jer čini se da je većina seoskih područja u RH na imaginarnom raskrižju sela i grada, da je *provincija* u nas od rimskih vremena bila *urbana* i *urbanizirana* provincija, barem je to bilo u primorskim krajevima, kao i onim na liniji *rimskog limesa*, kao što je i mjesto rođenja naše slavjenice upravo u Prezidu, nimalo slučajno, na razmeđi dvaju svjetova, dakle simbolno zapada i istoka, romanskog i barbarskog, neba i zemlje, prije svega.

13.

90

Nemamo vremena za poblize specifikacije ove teme. Vratimo se sada brzo do početna Heideggerova citata koji nam mora pomoći da nešto uopće suvislo prozborimo o ovoj kulturnoj knjizi hrvatske književnosti 20. stoljeća. Kad slušamo ovu uvodnu, prividno filozofičnu, rečenicu čujemo samo tri skromne riječi: jezik, kuća, bitak (*»die Sprache«, »das Haus«* i *»des Seins«*). Ono što je Heidegger ovdje napravio samo s ove tri riječi ili s ove tri imenice zapravo je pravo čudo jezika ili čudo u jeziku, da bi bilo istodobno pravi skandal za doktrinarne figure načina izkazivanja ili argumentacijskih sklapanja logičkih ili konzistentnih iskaza.

14.

Riječ je o filozofijskom skandalu prve vrste, ali samo za one koji ništa ne znaju o nominalizmu i mogućem utjecaju te stare doktrine na tvorca ove čudne i prividno samo poetične rečenice. Malo je poznato da prva i najranija radnja Martina Heideggera obrađuje upravo temu koju sam spomenuo samo ovlaš: nominalizam. (Pa sve ovo što pišem samo je možda još jedna nominalistička varijacija na temu koju začinje filozofija, ali sada izvan rasprava koje prividno pripadaju samo srednjem vijeku i teologiji, kada je riječ o tako teškoj i nikada zatvorenoj raspravi između tzv. realizma i tzv. nominalizma?)

15.

Istina ove rečenice je skandalozna za svakog pravog filozofa, kao što rekoh. Jer ove tri riječi kao da ignoriraju svaku filozofiju, svaku logiku i svaki pravi argument. Ove tri temeljne riječi (*die Sprache*, *das Haus*, *des Seins*) zapravo kao da u letu preskaču prave ponore koji se otvaraju između njih i one to rade

samovoljno, šutke i kao nakon dugog premišljanja, ali krajnje arbitrarno odlučno i uvjerljivo.

16.

Čitavo mišljenje M. Heideggera kao da je arbitrarno posloženo i zbijeno u ove tri imenice i blista kao na dnu nekog bistrog šumskog jezera, pa pravi početak ove rečenice je u mišljenju daleko prije razdoblja Holzwega, a da bi eksplicite bila izrečena tek u »Pismu o humanizmu« (Brief über den Humanismus) 1946. u raspravi sa Jean Beufretom.

17.

Ponori koji se otvaraju između ovih triju temeljnih pojmova (jezik, kuća, bitak) zapravo su udio vremena, kao da je samo vrijeme prokopalo prave ponore među ovim imenicama, ali ne i pojmovima, i kao da ih samo skromna filozofska ruka može u trenu događanja, onog što Heidegger naziva »čistina« ili istina, povezati u tihom času lutanja šumskim putevima!?

(O arbitrarnoj singularnosti (jezik!) i ontologijskoj statici (kuća!), kao dvije moguće bolesti ove rečenice nećemo sada reći ni riječi, ali moramo ovo dijagnosticirati da bismo mogli tumačiti ovu rečenicu kao dio cjeline jedne filozofije!)

18.

Temeljna riječ »das Haus« izgovara se možda kao mjesto jezika i bitka da bi prizvala nevinost i bezazlenost bivanja? Sve radnje događaju se u ovoj kući bitka posredovanjem samog jezika. Ali kada!? I kako? U trenu kada se u kućama njemačkih Židova, ali i samih »autohtonih« Nijemaca (sjetimo se samo Kristalne noći koja prije nekoliko dana slavila je svoju sedamdesetpetogodišnjicu, dogodila se naime: 8. studenog 1938.) vlada sve prije nego nevinost i bezazlenost bitka i bivanja. (Nesigurna ili skromna analogija koju sam povukao na ovom mjestu otkriva i dio tajne kojom se *domestifikacija* bitka i jezika dogodila i unutar knjige *Krhovina* kao dvojbenog svjedočenja o rodnom domu, ali i Valpurginoj noći u kojoj se taj dom pretvara u puke krhotine ?)

19.

Sada se možemo s pravom upitati: nije li ova rečenica zapravo i nekakav čudan odgovor ovog velikog filozofa i na užasne događaje koji ga bacaju iz politike i iz javnosti nazad u selo, u provinciju ili u neku od njemačkih crnih šuma!?

Njemačka šuma krije mnogo iznenađenja, a iznenađenje iz vremena nastanka Holzwega jedno je od najpotresnijih i najtragičnijih: Heidegger se *nikada* nije odrekao svoje nacističke prošlosti, on nije *nikada* ništa rekao o tome, dakle o tom najtežem pitanju čitave svoje filozofije i onog najtežeg u čitavoj njegovoj spornoj biografiji, to je istina, čak ni Paul Celaneu, čak ni Hannah Arendtovo, sve je to teška istina..?

20.

Ali, Heidegger je izgovorio možda ovu rečenicu o jeziku kao kući bitka s akcentom na bezazlenosti, na nevinosti bića u provinciji, na selu, u kući, u šumi? Što hoću reći!? »Das Haus« možda nije samo kuća nego je i nešto na tragu svetog? A i kuća je zapravo ovdje zamjenica za mjesto svetog, pravi hram, jer samo sveto može i u olujnim ili ratnim vremenima biti i dalje tiho, bezazleno i nevino? O drugim dimenzijama svetog valja se propitati kod Georgesa Bataillea. (Ovdje se *Krhotine* možda približavaju mjestu svetog, kao krhotini ne samo doma nego i samog svetog, kao mjesta u domu kojeg više nema?)

92

21.

Ako kažem da Heidegger inzistira na kući kao kući svetog, na kući kao kući nevinog i bezazlenog bivanja, rekao sam ne samo jednu teško dokazivu istinu nego dolazim do jedne još teže dokazive istine: naime da boravak u kući jezika kao jezika svetog, bezazlenog ili nevinog bivanja ujedno je i bijeg ili svijest ili točnije rečeno bijeg od svijesti što se zapravo u nas jučer ili čak danas događa? A događaju se pobune osiromašenih, glasanje i glasovanje zavedenih masa, koje drekom uličnih bukača prisiljava svaki pravi jezik na povlačenje u šume, u provinciju, u razdoblje samotnog meditiranja, čiji trag su i »Holzwege«?

22.

Hoću reći da otkriće ove poetske istine o jeziku kao kući bitka zapravo pripada onoj prešućenoj istini da se auctor povlači u kuću, u provinciju ili na samotne šumske staze onog trena kada posvuda po njemačkim gradovima divlja nešto što ne mogu drugačije nazvati nego slikom iz Goetheova *Fausta*, a to je Valpurgina noć.?

23.

Tragove ove Valpurgine noći nose i *Krhotine*. Moram li to posebice naglašavati!?

24.

Naime, divljanje obezglavljenih masa obezglavljuje i sve one koji su nevini, one koji su bezazleno čekali da se mržnja, bijes i nagon za ubijanjem zadovolje i nekako prestanu sa svojim terorom, radikalizmom i fundamentalizmom?

25.

Međutim, Valpurgina noć je trajala, trajala i trajala sve dok nisu u zraku nestali milijuni nevinih žrtava. Danas se tragovi Valpurgine noći tog vremena nanovo bude, prije svega i opet u Njemačkoj, političkim izazovom nove desnice ili padom svake socijalne države, nezadovoljstvo masa reflektira se u rastu ekstremizama i fundamentalizama, onih desnih, ali i onih lijevih. Navodno, ekstremisti su danas samo muslimanski teroristi, koji provode teror u ime svojega terorističkog boga, ali iz konteksta Heideggera mogu samo reći bilo kojem teroristu, lijevom ili desnom, a njih će biti sve više, da ni Bog a ni čovjek ni pravda ne žive od krvi svojih susjeda ili svoje braće? Teroristički bog je možda bog krvavih ida, bog zločina ili čak zločinački bog? Takav bog ima vjernike samo među krvnicima i to je poganski bog autentičnih i autohtonih krvnika o čijoj okrvavljenoj pobožnosti neće biti u bliskoj budućnosti nikakve sumnje, a kojima krvne žrtve osiguravaju navodno sam tijek svijeta: svijet se navodno rađa i umire samo u mitološkom nasilju krvi i tla, narodnoj krvi koja navodno posvećuju narodno tlo? — i ostale teške mitološke besmislice.

93

26.

Valja nam upamtiti da knjiga *Krhotine* nije samo poetičan dokument u smislu u kojem sam je pokušao pročitati kroz jednu poetičnu rečenicu, nikako, ta knjiga je šira od svake provincijske »atomizacije«, iako njena dokumentarnost sugerira nešto drugo. Naime hoću naglasiti da je ovaj »prilog hrvatskoj provinciji« ujedno i sjajan prilog za tumačenje urbanog, za tumačenje i vrednovanje i samog dvadesetog stoljeće, jer mi se čini da upravo dvadeseto stoljeće ove dokumentirane priloge zgušnjava, bira i podvrgava pažljivoj i oštroj percepciji, kao neka tajna vrata za zatvaranje ili otvaranje, za tumačenje ove po-etike bijele ali i crne dokumentacije.

27.

Dokumentacije čiji prvi sloj vidim u poetičkom i teatrološkom uvodu koji počinje već na koricama *Krhotina* s fotosom scene iz karnevala i znakovitim

isklikom koju prati taj karneval ili ples kostimiranih nakaza sa prividno slobodarskim poklikom: »**Živila Sloboda**«, kao surova aluzija na frazem »Smrt fašizmu — sloboda narodu«, taj slogan koji možda zapravo znači nešto posve drugo od onog što referiraju doslovna čitanja označitelja?

28.

Ova smrt i slobode i naroda se i vremenom realizirala i dovela je do sukoba naroda, do najnovijih ratova, do najnovijih verzija Valpurginih noći u nas. Kao što vidimo Valpurgina noć i u nas se probudila u najnovijim ratovima i može se opet probuditi, sve do danas ili sutra, jer ta i takva noć užasa nikada ne spava i prijeti da se uvijek nanovo odsanja ili odradi na najnoviji način, ali ne s jako inventivnim dodacima lokalnog i svjetskog događaja?

94 29.

Teški režimi su svi oni čiji jezik počinje s ovom smrtonosnom imenicom: Smrt !?

30.

Naime, moguće svaka noć prijeti da postane Valpurgina noć, ako javni um emigrira, zaspri ili odustane od vlastitih premisa?

31.

Ali, nećemo sada o ovoj teškoj građi. Vratimo se knjizi krhotina koja mi je draga, koju sam čitao u više navrata kao dokument poetske težine u kojem je poetski udio ujedno i njen dramaturgijski postuliran početak s jasno naznačenim »mjestom radnje«, kao i s eksplicitnim i naslovom naglašenim »kazalištem sjena« u kojem imamo, kao u svakom kazališnom programu, navedene poimenice osobe o kojima je riječ u *Krhotinama*.

32.

Drugi sloj *Krhotina* vidim ili naslućujem u estetičkom ili urbanističkom, širem aspektu gledanja na stvari i događaje, a treći sloj je na tragu fenomenološkog »povratka stvarima«, ali stvarima iz krajnje osobne ili subjektivne perspektive.

33.

U jednom razgovoru koji mi je prenio pokojni naš izvrstan, a danas pomalo zaboravljeni, kazališni kritik Dalibor Foretić, figurira kao jako znakovit odgovor Vladimira Filipovića na njegovu dilemu da li u kritici biti objektivan ili subjektivan, a profesor Filipović mu je samo rekao: »Ali, kolega, pogrešno vodite čitavu raspravu, jer što ste u kritici subjektivniji, to ste i objektivniji«, pa ovu *subjektnu* poziciju mogu mirno pridružiti ovoj knjizi krhotina, a da mi se ne osuši ruka zbog blasfemije, svakako, jer u ovoj knjizi krhotina subjektivnost je stvar autoričina gestusa u izboru stvari i u komentarima nad stvarima, nosi prozračnost ili lakoću nekog pravog bachelardovskog sanjarenja nad stvarima.

34.

Zato kažem da knjiga *Krhotine* otvara pogled ne samo u hrvatsku provinciju devetnaestog stoljeća nego i u tešku dramu i nacionalnog i našeg i vašeg intimnog bića dvadesetog vijeka, a između ostalog i u kontekstu najnovijih ratova u raspadu balkanske imperije, nastale nakon svih imperija, kao što su bile turska ili habsburška, i sa svim popratnim simptomima dekadencije jedne provincijske zajednice naroda koja se raspala tako naglo i tako prirodno. S ovog aspekta, *Krhotine* Željke Čorak dokument su dijagnostičkog sagledavanja bivših stvari kao budućih i govor o nečijoj ne samo simboličnoj nego i zbiljskoj krvi koja je pala na neko jako realno tlo, krvi koja je pala nevino u ratovima u više stoljeća.

35.

Pa tako ova knjiga krhotina zatvara pravom poetikom krhotina čitavu građu u san, koji je zapravo svjestan sam sebe, uhvaćen u sanjarenje nad stvarima, nad kućom koje više nema, u jeziku kao (ontologijskoj) dimenziji kućenja, ali i trajnog ili dugotrajnog beskućništva, kao u slučaju same autorice ili još nekih njenih dragih lica .

36.

Pri tome udio znanstvenosti nikako nije zanemaren u metajeziku prividno suhih opisa stvari, dokumenata i životnih činjenica. Priloženi su dokumenti, fotosi izvornih tekstova, fotosi stvari i lica, kao u nekom suhoparnom ili opisnom popisu stvari i lica, da bi se ovaj hardver omekšao softverom autoričinih komentara koji su, rekoh, daleko od svakog objektivnog, hladnog komentira-

nja ili metajezika arhivarskog ili zapisničarskog tipa. Ali ipak se u *Krhotinama* na svaki način štiju pravila arheografije ili u francuskome jezičnom području: egdotike.

37.

Temeljni pojmovi: *kuće, jezika* ili *nevinosti jezika* kao intimno trajnog beskućništa jaki su udio ove poetike: poetike kuća, poetike i drame lica, poetike sanjarenja, poetike lica jedne za autoricu gotovo intimne ali i antičke drame, kao u nekom minijaturnom ili intimnom lutkarskom kazalištu sjena, kad sve stvari i sva lica svjedoče najprije o drami same autorice na svoj skroman ili tihi način, pa ni znatne glumačke sposobnosti čak i u najtišim aspektima ne treba odbaciti kad je riječ o našoj glumstvenoj autorici.

96

38.

Lica kao krhotine postaju dio doma, dom postaje nevinost čistog opstanka, ali, dakako, daleko, beskrajno daleko od svake mobilizacije, da bi se istodobno ono najnevinije kao prava bezazlenost življenja otvorilo kao u pravoj drami: u blizini najbezazlenijeg otvara se provalija opasnog, u blizini čuda svakodnevnog života otvara se samo oko pakla, stvari oživljavaju i počinju optuživati skrivene i prave aktere ove dvostoljetne drame, koja počinje sa skromnim i tihim pričama o obitelji i obiteljskim stvarima da bi se odjednom (prvom kapljom prolivene krvi!) otvorio pred nama ponor u kojem se ruše kuće, pale šume, zarastaju šumski puteljci, lome se stvari, prodaju ili ruše domovi bezazlenih ljudi, hapse se i pokapaju bez imena i osude nevine žrtve... Pojam *kuće* u ovom prikazu *Krhotina* jedan je od najtežih pojmova, iako je imenica kuća naizgled samo opis, naizgled samo imenica, naizgled samo statika, i samo forma? (iako forma, kao što znamo, imade već kod Platona najmanje desetak značenja!)

39.

Ponor o kojem je riječ u ovoj knjizi krhotina, zapravo je, rekoh, samo *vrijeme*, ali vrijeme teško obilježeno patnjama i nesrećama, krvlju nevinih i opljačkanom ili grubo zgaženom zemljom slobodnih ljudi. Ponor je možda samo druga riječ za krhotine ili bol koji u nama otvaraju ove krhotine kad se otvaraju prave rane od krhotina, kada se krhotine bolno urežu u našu najintimniju i najtišu dimenziju bivanja, kada počnu kapati suze pomiješane s krvlju? To su neke možda skrivene suze, suze kao tišina i patnja samih stvari, ali i suze

nesretnih ljudi, dakle nečujne suze ljudi, suze ovih stvari i nečujne suze čitave jedne zemlje?

40.

Govoriti o bolu koji izazivaju u nama osobne ili intimne krhotine zapravo znači govoriti o ponoru koji *krhotine* ili *krvotine* otvaraju u nama i oko nas... Jer govor o bolu je kao govor o provaliji pred nama?

41.

A bol je provalija koju se ne može sagledati objektivno, ne možemo je ni na koji način dokumentirati, a još manje definirati ili objasniti. Bol je provalija ništavljenja zemlje, neka vrst tektonskog poremećaja kad se unutrašnje tektonske ploče nesvjesnog pokreću, kad se otvaraju crne rupe, rane i provalije, kao posljedice višestoljetnih akumuliranih nevolja, zločina i nasilja, kao posljedica tektoničkih i intimnih poremećaja u prostoru i vremenu.

97

42.

Bol je u knjizi *Krhotina* provalija u koju možete se baciti do kraja i lebdjeti u padu, da biste iskušali bol da nema povratka, da nema dna ni kraja našim bezutješnim životima, da bol se ni na koji način ne može objektivno objasniti; pa kao i pred pravom provalijom morate se baciti, ili vas bacaju u tu provaliju dok oni koji nas gledaju s druge obale, oni gledaju, ali zapravo ništa ne vide.

43.

To je ta takozvana objektivnost gledatelja, medijskih ili ne, koja od svih nas čini samo slijepce i lažne svjedoke.

44.

Pokušat ću i ovu drugu dimenziju kuće koja se ruši, koja se raspada u krhotine, osvijetliti još jednom već citiranom rečenicom Martina Heideggera o jeziku kao *kući bitka*.

45.

Rekoh već da ova čudna i skandalozna rečenica sa stajališta čiste filozofije negira samu filozofiju i postaje stvar *skromnosti mišljenja*, i da zapravo govori ne samo o jeziku ili kući ili o ontologijskom utemeljenju i jezika i kuće, nego i govori na svoj sugestivan način ne samo o bezazlenosti življenja nego i o ugroženosti ove bezazlene nevinosti življenja, a koja prosijava kroz istinu pjesništva, ali i kroz istinu stanovanja kao ontologijske jedinice samog mišljenja i jezika i kućenja.

46.

I zato kažem: da su *jezik, kuća i bitak* samo nominalno tri imenice, imena dvojne i dvojbene *bezazlenosti* pjesništva i kućenja, jer ova bezazlenost je uvjetom i samog mišljenja u najstrožem smislu.

47.

Međutim, riječ je kao što već rekoh zapravo o tri jako čudne imenice (Die Sprache, das Haus i des Seins). Njih inicijalno izaziva, kao što rekoh, prividno samo jedna kasnija faza, faza Holzwega, i spaja ih u neobičnom spletu pjesništva i filozofije, ali zašto!? Naime, kao da filozof želi potisnuti onaj ponor koji se otvara između riječi i stvari, jezika i bitka, i, konačno, bola i onog što tu bol naizgled filozofijski briše ili potiskuje u intimnost neke neizgovorene drame ili čak intimne mitologije.

48.

Zapravo, svjesni smo teške i do kraja neizrecive i čudne sprege ovih triju statičnih imenica, od kojih prva dolazi iz *pjesništva*, druga iz *arhitekture*, a treća je iz čiste *filozofije*. Kod naše autorice, također, poetika, estetika prostora i fenomenologija su tri stepenice koje pravi s ovom knjigom jako uvjerljivo i nimalo samodopadno, bez navoda ili pravdanja.

49.

A onaj koji iskosa čita Aristotelovu *Poetiku* možda će moći shvatiti i poetiku ne samo kao mjesto opisa figura dramske književnosti, nego i kao mjesto poetičke naracije kao građanske i dramske politike grčkog svijeta u kojem naracije kao što su *drama, demokracija i filozofija* zapravo su tri lica iste stvari. Uz četvrtu

koja možda izrijekom izriče sve presudne riječi u stvari starih Grka i stare Grčke: *Delfi!*? (Naime, riječ je o danas gotovo zaboravljenoj dimenziji ili pravoj javnoj instituciji u starih Grka zvanj Delfi, kao temeljnoj instituciji i grčke demokracije i grčkih polisa i grčke politike.)

50.

Ove tri riječi koje povezuju posve odijeljene zbilje i retorike jezika, kuće i bitka zapravo su statični i stratificirani unutar Heideggerova diskursa vanpojmovni označitelji pa, ponavljam, pravo pitanje je: zašto ili otkuda ova čudna *domestifikacija* bitka u trenutku kada Holzwege zapravo su dio nečeg što je njemačka literatura prepoznala već u Goetheovu Faustu kao užas i mrak Valpurgine noći? Je li uopće ova *domestifikacija* i jezika i bitka u nekoj tajnoj svezi s krhotinama, koje je u to vrijeme ostavila ili ih još uvijek ostavlja neka od novih ili najnovijih verzija Valpurgine noći? I jesu li krhotine ne samo svjedočenje, ne samo dokumenti o kući nego i o teškoj Valpurginoj noći u kojoj je ta kuća postala samo hrpa ili kolekcija krhotina, šaka zaborava i praha, knjiga naknadnih sjećanja!? Teško mi je to objasniti i sve prije nego da vas želim uputiti na krivi trag, na lažno svjedočenje o 20. stoljeću, koje je prividno iza nas, prividno mrtvo i prividno prošlo.

99

51.

Dakle, osuđeni smo samo na ove tri riječi: *jezik, kuću i bitak*. Ako ove tri riječi čitamo kao cjelinu, kao jednu od najpoetičnijih rečenica iz nimalo poetičnih vremena, dolazimo i do René Chara, a koji isto tako svjedoči o vremenima i krhotinama Valpurgine noći na brojnim mjestima svojih ratnih i poratnih pjesama i dnevnčkih zapisa.

52.

Kod René Chara nema razlike između dnevnčkih zapisa i pjesama, kao da sve postaje stvar zajedničkog imaginiranja detalja ili krhotina nevinosti bivanja. Char je jedan od rijetkih koji priziva Heideggera, pravo iz ove dimenzije poštovanja nevinosti, svetosti i bezalnosti i jezika i bitka i kuće. Tako da i Char, uz Bachelarda, jedan je od mogućih izvora knjige *Krhotina* čak i u najdoslovnijem smislu ove riječi. (Uz majku svih jezika u ovoj knjizi, naravno, Ivanu Brlić Mažuranić.)

53.

A svaka prava demokracija nije, kao što već rekoah, to što jest bez Delfa, kao mjesta svetosti, krajnje odluke i izvrsnosti, koja dolazi iz bezazlenosti jezika, bitka i kuće bitka.

54.

Delfi su kuća bitka, više nego sam jezik u strogo lingvističkom smislu. Grci su posljednju branu zabludama naroda i vladara prisposobili u instituciji Delfa: zadnja riječ o odlukama demokracije je bila riječ Delfa, dakle u svetom. Zato Delfi nisu bili samo hram u kojem se čuva zlato i nakit Grka, nego i još jedno mjesto na kojem se ljudska muka otkupljivala božjom milošću: »U Delfima i u drugim svetištima otkriveni su brojni natpisi koji svjedoče o oslobađanju robova. Ti natpisi govore o fiktivnoj kupovini roba koju vrši neki bog u odnosu na vlasnika. U stvari je sam rob polagao u hram cijenu svog oslobođenja... Smatrano je da time rob prelazi u vlasništvo boga koji ga je tada štutio i garantirao njegovu slobodu.« (Biblijska teologija, KS, Zagreb, str. 402–404).

55.

»Povratak stvarima« je na ovaj čudan način povratak demokraciji u kojoj i dokument o mucu postaje više nego stvar pravne ili juridičke obrade. Postaje stvar udjela u božanskom ili stvar Boga svodi radikalno na našu muku i našu bol. A samo stvari u svojoj intimnosti pripadaju demokraciji izvrsnosti. Autorska ruka u *Krhotinama* opisuje kućne komade Meissena, keramike, lepeze ili slike kao slike građanske izvrsnosti. Opisuje slike građanske izvrsnosti u stvarima, iako u stvari, temeljnoj stvari, ocrtava jednu liniju stišanog ili potisnutog bola, kao jedinu pravu podsvijest ove proze, pa bol je skriveni Bog ove proze, bol u kojem sudjelujemo ili kao oni koji Drugom nanose bol ili kao oni koji trpe bol.

56.

Naime, moja sugestija sada je: samo u jezicima kao u Delfima stanuje Bog bezazlenosti i bog nevinosti bivanja. Pa Delfi božanskim udjelom ukidaju teror, bilo u ime demokracije bilo u ime politike, bilo u ime tiranije koja tiranijom većine postaje naličje svake prave demokracije. Dakle, singularno u jeziku se ukida i postaje jezik Delfa, jezik Edipa, jezik Platona, jezik Demostena, jezik Antigone itd. Surova i barbarska singularnost je smrtonosno reduciranje je-

zika, a ne njegova svečanost, jer sugerira možda: da singularnost jezika može postati i singularnost naroda i singularnost Vođe i singularnost uništavanja svih tragova drugih jezika i naroda?

57.

Singularnost jezika zapravo je izvorom ne neke prave zajednice ili društva nego upravo suprotno: njegove umne statičnosti i socijabile zatucanosti, njegove političke fragilnosti, nesigurnosti i agresije koja proizlazi iz djelovanja reformatora, misionara, lingvisti, filantropa, idealista, pedagoga (pa i političara, dodao bih, ne bez razloga!), a kao što glasi Lacanova sistematizacija nacionalnih narcizama i ostalih slučajeva agresivne ljubavi prema zajednici, prema susjedima ili najbližima.

58.

Neka se ne uzme kao blasfemija nego samo kao skroman dodatak velikoj i poetičnoj rečenici s kojom sam počeo čitavu ovu stvar: *Jezici su Delfi, a ne samo kuća bitka.*

101

58.

Ove tri riječi (jezik, kuća, bitak) hoću naglasiti, zapravo ne poznaju ničeg osim poetičke sugestije koja samo nominalno povezuje (samo nominalno, rekao bi veliki Duns Scotus!) sudbinu jezika sa sudbinom kuće i onog bitka koji se odjednom našao u kući, dakle i bitak i jezik su mjesta dvojbene i čudne domestifikacije.

59.

Ova čudna domestifikacija i bitka i jezika ostaje samo stvar pjesništva, pa ovu poetičnu i filozofijsku rečenicu (»Die Sprache ist das Haus des Seins.«) zapravo ni ne možemo tumačiti nego iz pozicije onih provalija i onih pokreta u bitku kao srcu vremena izazvanih pojavom dvaju svjetskih ratova, ali i pojavom totalitarnih režima koji su danas navodno mrtvi i prividno pripadaju pluskvamperfektu.

60.

Dakako, samo sugeriram jedno čitanje ove Heideggerove rečenice, čitanje koje bi imalo sluha za ono prešućeno, a koje se sabire između ovih triju riječi, pa plediram za ono skriveno oko koje sagledava provalije između ovih triju riječi ili padove koji se događaju između ove tri riječi (die Sprache, das Haus, des Sein).

61.

Krhotine su samo s ovog skrivenog aspekta knjiga simboličnih re–prezentacija i jezika i kuće i bitka, oživjelih u jednoj knjizi pravih krhotina. Jer jezik nije samo kuća bitka nego često postaje i prava *Pandorina kutija* koja izaziva i oživljava duhove prošlosti na opasan i dramatičan način, a da toga nismo ni svjesni. Ovo nigdje ne govori izrijeком Heidegger, ali itekako je svjestan ove dimenzije jezika kao Pandorine kutije, upravo kad inzistira na nevinosti i bezazlenosti bivanja i bitka.

102

62.

I zar se ne povlači bitak u svoju kuću nevinosti upravo kad počinje vladavina neizrecive strahote i strašne okrutnosti Valpurgine noći!?

63.

Rezimirajući vrlo kratko sve što sam vam pokušao ovako i sada reći, mogu reći ovo i na ovaj način: knjiga *Krhotine* nikako nije samo knjiga za čitanje nego i knjiga za pamćenje, riječ se izkazuje nad krhotinama, kao i sama krhotina riječi, kao fragment ili fraktal, kao u antičkoj drami: krhotine nose na sebi tragove osušene krvi, tragove neizbrisanih ili izbrisanih suza.

64.

Poetika krhotina je poetika izbrisanih ili odšućenih, ali nikako i zaboravljenih tragova Valpurgine noći koja nas dira, koja nas je dirala i koja će nas dirati, ali ne samo kao književna reminiscencija.

65.

Krhotine su neugodni gosti, koji su tu da podsjetite ukućane na to da su ostali bez kuće, da kuća je ostala bez temelja i krova, da su ljudi pobijeni ili raseljeni, da svaka domestifikacija bilo čega, pa i filozofskog bitka, mora odgovoriti na strašno pitanje: *što radi jedan život u kući ubijenih?*

66.

Ili drugačije rečeno: što radi bezazlenost i nevinost bivanja u Valpurginoj noći, i kako se ponašati, što učiniti u tom strašnom trenu iz bezazlenosti ili svetosti doma koji je, simbolno, pravi intimni hram, pravo mjesto svetog u koje ulijeću neki drugi glasovi i neke druge furije, sve prije nego svete!?

67.

103

Onda kada Valpurgina noć kao strava koja je raširila svoja teška krila, kao prava kuga, kao kuga koja zahvaća ne samo ljude nego i same mrtve stvari, pa stvari postaju neočekivano žive, postaju svjedoci optužnice koja se nikad do sada nije čula, niti uopće dopire do čujnosti osim kad smrt postaje življa od svega živog, u tom trenu koji je tren Valpurgine noći koji može trajati jedan tren, ali može trajati i čitav jedan rat ili čak čitavo jedno stoljeće, ovisi o nama kako sudimo. I ako uopće mišljenje uzimamo ozbiljno, kao suđenje ili pravu prosudbu o bilo čemu!?

68.

I zar jezici ne nose u sebi veličinu izricanja samo ili najčešće kad glagol *sudjenje* nosi u sebi sudbinski *trosmisao*: suditi u smislu pravnog suđenja, ali i u smislu moralnog suda, pa i misliti o bilo čemu na konzistentan način!?

69.

I još nekoliko riječi ili krhotina, nabrajam ih bez neke stroge sistematike:

70.

UBOJSTVO. Najsavršenije ubojstvo događa se u nevidljivom i nedokazivom, zapravo smrt počinje s onom stravičnom hladnoćom svemirskih prostora u ko-

jima *neizrecivost* postaje sudbina ubijenih i stvari: nema prava, nema zakona, nema države koja može reći nešto o Valpurginoj noći u kojoj se gasi život u ime čega ili koga!?

71.

DOKUMENTI. Dokumenti su dokumenti ugašenih života, dokumenti rasijanih kostiju jednog gotovo ili metaforično rečeno prehistorijskog zločina kao prehistorijske nemani kojoj se kostur rekonstruira na temelju rasijanih stvari ili dijelova tuđih života i tuđih domova. Pravo i pravni pravorijek često samo šute o obespravljenima i onim najponiženijima među bespravnima: onima nevino ubijenima.

72.

104

ZAKON. Zakon je ovdje mjesto *bezakonja i beščašća*, samo majstorija verbalne igrarije nad kostima mrtvih, i gotovo je besprizoran smijeh, smijeh potkupljenih sudaca za praznične dane novih pogubljenja.

73.

RAT. Rat je prije svega stanje nepoštivanja činjenica života. To je kao da želite, kao u nekoj surovoj poganskoj religiji, obožavati Sunce (drugobitak Boga!) poplavama krvi koje omogućuju nanovo rađanje Sunca, pa aluzija na krvavi izlazak Sunca zapravo je manipulacija u pravcu: da svaki novi izlazak Sunca zahtijeva novo prolijevanje krvi.

74.

MUKA. Muka uništenih života kao indeks razbijenih kuća i stvari iz visoke historijske perspektive: to je muka koja se toliko skorila i objektivizirala da je i sama od žive muke postala tvrda tvar. Kamen.

75.

FENOMENOLOGIJA. Fenomenologija i kad govori o stvari i »povratku stvarima« kao da zaboravlja i muku koja postaje stvar i da je svaki povratak stvarima života i smrti zapravo povratak teškoj činjenici ljudske muke. O tome fenomenologija najstrože šuti (a o čemu Husserl progovora tek na kraju svog

fenomenološkog puta!) pa je uzimam kao indeks sudjelovanja, a ne križanja ljudske muke. Heidegger je ovo pokušao radikalno preokrenuti, ali čini se da su vrlo dvojbeni plodovi ovog *die Khere*. Muka bitka je postala stvar službene tzv. »povjesnice«, a stvar bitka se domestificirala upravo u čudnom i najstrašnijem smislu: upravo u trenutku kad je počela, rekoh, Valpurgina noć nacizma. Ovaj čudan previd je ipak sve prije nego previd, jer fragmentima, poetikom fragmenta, krhotine sada postaju jedini dokumenti kuće u kojoj se stanovalo, živjelo i umiralo: kuća se srušila kao udarena gromom, a stvari su ostale rasute u prašini prave Valpurgine noći. Rekoh i ponavljam nikad do kraja dokazivo ili jasno: domestifikacija bitka (ili pastoralna metafora o »kući bitka«!) uranja u Valpurginu noć, ne samo jučer ili prekjučer, ne samo u Njemačkoj nego i još jučer u Hrvatskoj: kuće se ubijaju kao i ljudi. Dapače, ubijene kuće i stvari su najjači indeksi ubijanja svega živog u nama i oko nas

76.

CRNO. Crna boja je boja muke: boja Emanuela Vidovića, boja Ljube Ivančića, da dalje ne nabrajam, ova crna boja koja se otvara u jezgri najvećeg sunčeva podneva. Mediteran je ne samo sunčana obala, ne samo raj turističkih vodiča nego i mjesto tragedije, mjesto Delfa, mjesto svetog. Ovom crnom bojom bola Krhotine navještaju tematiku autorici nesporedno bliskog Mediterana kroz visoko manirirane prijevoda pjesništva trubadura i manirista (s onu stranu prozних prijevoda ili prerada tih istih pjesnika.)

77.

STVARI. Stvari i krhotine govore, na svoj najtiši način govore, ali ne govore o sebi nego o ruci koja je njima služila, o rukama koje su njima služile, o ruci koja ih je napravila kao skladne ili korisne životinje, a na kraju i o tuđoj ruci koja ih je pokušala egzekutirati, pretvoriti u magličasti oblak ljudske krvi... (Ili suprotno svemu rečenom ili sugeriranom: ove ruke prijateljice, koje i samim trljanjem mogu pretvoriti čelik u srebro, a srebro u pravo zlato.)

78.

ČUDO. Čudu življenja pripada prividno i pokušaj da se život ubrza, snimi, dokumentira ili pak intenzivira osjećajem ili doživljajem brzine: a upravo brzinom tisuće vozača danas ginu u egzekuciji autoputevima, kao da smo, brojčano ili statistički u kontinuiranom ratu, dok dokumenti ljudske inteligencije postaju tek sjenka forenzičnih kopulacija kirušskog noža i ljudskog mozga.

105

79.

Evo, sve ovo se nabraja kao čudo života koje se odjednom, obratnim putevima, pokazuje kao lice čudovišta.

80.

INTELIGENCIJA. Ugašena boja je boja inteligencije, koja se sjeća tuđih smrti, pa u ovom kontekstu možda nema ničeg u crnini pesimističnog, jer u crnom je sjedište »svega neočekivanog, svih paroksizama, ona pripada pjesnicima«, kaže René Char i »sprema ljude od čina«. Vrsnoća je crna, a svaka prava aristokracija od crne boje pravi popratan znak inteligencije, jer kao što je govorio dobar poznanik, conte Cindro: »aristokracija nije u privilegijama nego u teškom naporu da se izdrži napor i napone munje izvrsnosti.«

106

81.

LICA. U Valpurginoj noći najprije se gase svjetiljke: ljudska lica. Počinje spektakl kao uvod u sveopće klanje, kao što su gladijatorske igre u starom Rimu bile priprema, zabavna priprema, za nove imperijalne ratove i barbarske pokolje.

82.

HOLOKAUST. Na čudan način novih metamorfoza i bitak postaje domestificirana stvar: jezik, kuća i filozofija postaju dio horizonta koji otvara prizore Valpurgine noći. Hannah Arendt, kao prijateljica autora sintagme »kuće bitka«, imala je ovo čudno iskustvo: izgubila je i dom i domovinu i jezik i gotovo sam život upravo kad se bitak domestificirao u domovinu jezika, domovinu koja je udomila i holokaust.

83.

JEZICI. Jezici su *Delfi*, a ne samo *kuća bitka*, najprije zato jer govor o prošlosti nikada nije stvar samo prošlosti ili sentimentalnih uspomena djevojačkih ružičastih dnevnika. Ne, prošlost progovara svojim ostrim jezikom stvari, ostvarene stvari u prošlosti na neki čudesan način govore i o budućnosti. Hoće li ih i budućnost čuti, to je stvar budućnosti koja sluša ili ne sluša: ako se sve stare stvari bace na smetlište civilizacije na kojem kraljuje Valpurgina noć, postoji opasnost da se i čitava budućnost otkrije kao mrvljenje ne samo stvari nego i ljudi, pa svjedočenje o mucu mrtvih je ujedno i dokument za budućnost, naime

da se ne ponove Valpurgine noći na svoj opako novi i najnoviji način. Doista, zar nije jezik i stvar ili usta Delfa, a ne samo kuća ili samo zvon pastoralne naracije o bitku?

84.

STVARI. Naime, i stvari u svojoj skromnosti pripadaju demokraciji izvrsnosti, jer kad mi biramo izvrsne stvari i stvari biraju nas bljeskom i sjajem svoje izvrsnosti.

85.

KRHOTINE. Krhotine su zapravo krhotine bola, rame, trajne traume, a takva bol okamenjena u objektivne ili objektivizirane krhotine stvari, predjela ili prešućenih zločina zapravo ukazuje na labirint, na kretanje u tami izgubljenih puteva u kojoj se bol i Bog izmjenjuju kao u nekoj grčkoj tragediji, pa sama bol postaje, sugerira Derrida u jednom tekstu, neka vrst provalije u kojoj nikakav smisao ne dolazi više do daha. Kratko, to je labirint, bol, provalija koja provlači svaki pa i najminimalniji pokušaj racionalizacije, a sama provalija je prije svega labirint, bol i tamna energija ili tamna rupa odsutna smisla, zamračena sjenka odbjeglih bogova. Dakako, autoričina ruka u *Krhotinama* opisuje i fotosima dokumentira Meissene, bojene keramike, oslikane lepeze ili fotografije kao slike građanske izvrsnosti, ali u razbijenim refleksima nikad više nadene cjeline, kao da su krhotine uvijek dijelovi neke nenadoknadive ili paradoksalne cjeline: cjeline izmaštana života, koji s onu stranu živih postaje svjedočenje i za žive i za mrtve.

107

86.

A kad stvari ožive počinje svečanost bez točke i zarez.

87.

Da, vrijeme je Božje, ali vremena su vražja.

88.

A sada počinje vrijeme prave svečanosti jezika:

Umjetnost slušanja starija je i mudrija od svakog umijeća govorenja.

Zrinka Paladino

Ljepota prostora i arhitekture u djelima Željke Čorak

108 Akademkinja Vera Horvat Pintarić jednom je prilikom, po pitanju razgovijetnosti ili čitkosti postojeće produkcije znanstvenih, stručnih i drugih radova, izvela sjajnu tezu koja bi pojednostavljeno glasila: *Tko jasno misli, tako i piše*. Upravo tim riječima najprikladnije možemo okarakterizirati i brojna značajna djela Željke Čorak, koja je djelovanjem u analitici i kritici hrvatske arhitekture i povijesti umjetnosti ostavila jasan i neizbrisiv trag. Upravo razgovijetnost i čistoća napisanog, prisutni i kada se radi i o najsloženijoj stručnoj problematici, predstavljaju neizmjernu vrijednost u njezinu radu, a bogata erudicija i pitkost, kojom je i najstručnije teme približavala i pojedincima izvan struke, uvelike su pomagale i generacijama mlađih znanstvenika, među koje se i sama ubrajam.

Premda dr. sc. Željku Čorak nisam poznavala do obrane vlastitog doktorata, iz više sam razloga pred nekoliko godina uputila poziv na njezinu adresu. Jedan je taj da je upravo ona bila jedan od onih, kod nas zapravo malobrojnih, ali nezaobilaznih istraživača koji su se u svome opsežnom radu pobliže doticali i teme moje disertacije, arhitekta Lavoslava Horvata. Drugi i puno važniji razlog je bio taj da su upravo brojni radovi Željke Čorak o arhitekturi, primarno knjiga o arhitektu Dragi Ibleru i njegovoj školi i krugu, *U funkciji znaka*, predstavljali prvi pravi poticaj i mom istraživačkom radu. Sa sigurnošću tvrdim da ne predstavljam usamljeni primjer, već da sam samo jedna u nizu onih koji su se potaknuti njezinim vrijednim laćali sličnog posla.

Nedvojbeno najjača u interpretaciji i osjećanju prostora, Željka Čorak nije samo vrhunski povjesničar i kritičar, ona je i sjajan literat. Radovi većine povjesničara umjetnosti uglavnom se temelje na ideološko–historijsko–kulturološkim stajalištima, dok djelovanje Željke Čorak posjeduje i rijetko prepoznatljivi, poetski aspekt istraživača.



U *Krhotinama* je kroz opis obiteljskog nasljeđa oblikovala vlastiti prostor i postavila pitanja o njegovu stvarnom postojanju. Upravo nam je kroz to djelo i dokazala da zavičaj i dom ne predstavljaju nužno samo kuće kao građevine, već ga primarno predstavljaju sitnice koje nas na dom podsjećaju, koje ga tvore. Jedna krasna rečenica tog djela, *Svjetlost me je toliko puta obasjavala iz malih stvari*, predstavlja Željku upravo onakvom kakva ona zapravo jest, topla i senzibilna. Otpočетка je ispravno sagledavala upravo važnost sitnica, za koje je dokazivala da su nerijetko od presudne važnosti pri dešifriranju vlastitih i tuđih života i djela. Intimnim i produhovljenim stapanjem s predmetima istraživanja, bila ona s područja arhitekture, kiparstva ili slikarstva, obilježila je sve radove i pritom je analitiku majstorski prenosila više u literarni nego u znanstveni oblik.

Željka Čorak je nadahnutim znanstvenim radom istraživala i valorizirala tuđa djela te pomagala u njihovu oživljavanju i očuvanju. Iskrena osjetljivost po pitanju istraživanih pojedinaca i njihovih opusa rezultirala je oduševljenjem, koje je prenesenim poetskim naponom naposljetku preuzimalo i njezine čitatelje. U njezinim arhitektonskim monografijama, knjigama eseja, predgovorima, kritikama ili osvrtima osvaja prepoznatljiva intelektualna dinamika pisanja i ti radovi nikada nisu čista arhitektonska analiza *metiera* zanata. Kod nje logično i čitljivo sve proizlazi iz nekih posrednih, ali i neposrednih opažanja. Uočavanje sukusa stvari, anticipiranje, percipiranje i razlaganje problematike njezina su specijalnost. Analize joj nikada nisu bile kratkoročnim paradigmama i zato žive i danas, a upravo su njezini radovi većini mladih kolega usadili klicu ljubavi i razumijevanja te želju za angažmanom u spašavanju, svakim danom sve ugroženije, hrvatske arhitektonske baštine. Danas su nam tek od neprocjenjive važnosti kategorizacije i valorizacije stare i po nekoliko desetljeća, u izradi kojih je, za razdoblje hrvatske, te posebno zagrebačke moderne, Željka Čorak zauzimala značajno mjesto.

U *funkciji znaka* ne smije biti predstavljena samo Iblerovom monografijom jer neizmjernu vrijednost te knjige predstavljaju upravo brojne analize i vrednovanja ostvarenja naših tadašnjih najznačajnijih, a Ibleru usporednih, arhitekata. Ti primjeri odreda, osim onih najžalosnijih i bespovratno uništenih, i danas predstavljaju bisere hrvatske arhitektonske baštine dvadesetog stoljeća. Bez pretjerivanja ističemo da se upravo i temeljem istraživanja Željke Čorak, započetih pred četrdesetak godina, i danas provodi sustavna zaštita vrijedne hrvatske moderne arhitekture.

Željka Čorak je otpočетка samopouzdana koračala pred svojim vremenom, puno prije drugih rehabilitirajući pojedina imena ili razdoblja naše arhitektonske povijesti koja su iz određenih razloga bila na početku. Grad Zagreb u svojoj prostornoj i kulturološkoj kompleksnosti, s kontinuiranom pratećom problematikom te kvalitetama baštinjenog i novog, hrvatska secesija i moderna, zagrebačka katedrala, Herman Bollé i štošta drugo važno u našoj povijesti



umjetnosti upravo je zahvaljujući njezinu angažmanu doživjelo ponovnu afirmaciju i dospjelo na zasluženno mjesto u povijesti hrvatske umjetnosti.

Znajući prepoznati i dobro i loše u prostoru i vremenu te svemu dajući ispravan predznak, Željka Čorak je učinila neizmjereno puno. Zadivljujućom lakoćom čitanja prostora i njegovih vrijednosti oplemenila nas je bogatstvom varijacija, kaleidoskopskom igrom prepoznavanja onog lijepog i vrijednog očuvanja. Uobičajenu faktografiju, ma koliko opsežna ponekad bila, može odraditi svatko, ali u arhitekturi biti pisac s karakterom i potpisom uspijeva samo rijetkim talentima.

Sudovi dr. Željke Čorak, utemeljeni na kvalitetnoj i poštenoj procjeni prostora i arhitekture, predstavljaju neizostavnu osnovicu pri analizi hrvatske umjetnosti XIX. i XX. stoljeća i nadamo se da će kao iskren i vrijedan svjedok našeg vremena i prostora nastaviti aktivno djelovati jer ima još puna toga za dati. Sretni smo što je naša.

Vlatka Štimac Ljubas

Tekstovi Željke Čorak u *Telegramu*, 1969.—1971.

Povjesničarka je umjetnosti i književnica Željka Čorak u *Telegramu* (1962, 1967–1971) objavljivala likovne i književne kritike, eseje i prikaze izložbi i knjiga, uglavnom s područja arhitekture i urbanizma, pisala je prijevode pa i nekrologe. Primarno se Željka Čorak u *Telegramu* bavila likovnim umjetnostima, poviješću i teorijom moderne arhitekture i urbanizma te pitanjima suvremenog planiranja i zaštite okoliša. Osim što je objavljivala u rubrikama *Literatura*, *Likovne umjetnosti* te *Misao i prostori* — ako rubriku nije »prepuštala« brojnim kolegama — u *Telegramu* je bila i članicom uredništva. Prevođi s engleskoga, francuskog i slovenskog jezika, ponajviše za rubriku *Misao i prostori* gdje je Telegram donosio prijevode tekstova suvremenih filozofa i ideologa.

111

Telegram je, s podnaslovom *Tjednik za suvremena pitanja društva i kulture*, izlazio u Zagrebu od 1960. do 1973. Do 1965. izlazio je u nakladi *Vjesnika*, potom *Društva književnika Hrvatske*, a od 1971. do obustave 1973., u nakladi *Prosvjetnog sabora Hrvatske*. Uređivali su ga: Fadil Hadžić (1960), Mirko Božić (1960–1965), Mirko Bošnjak (1965–1968), Hrvoje Šarinić (1968–1970) i Boris Hudoletnjak od 1971. do 1973. *Telegram* je bio jedini kulturni list šezdesetih godina, namijenjen širokoj čitalačkoj publici, njegovao je i poticao kritiku suvremenih umjetničkih djela i društvenih prilika, donosio prijevode, kulturne vijesti iz inozemstva i književne radove. Organizirao je i književne natječaje. Izvrnut pritiscima list je 1970. obustavljen, a ponovno je pokrenut 1971. s podnaslovom *Hrvatski list za pitanja kulture*.

Listajući brojeve *Telegrama* od 1969. do 1971. izdvojila sam naslove tekstova Željke Čorak kojima se prisjećamo nekih velikih hrvatskih umjetnika i njihovih djela: iz tih ćemo se tekstova još nadahnuti i najljepšim citatima, doznati ne samo o vremenu u kojem se pisalo i stvaralo i načinu na koji se pisalo, već o sebi samima, i o suvremenosti.

Godine 1969. knjiga s područja arhitekture i urbanizma nema mnogo. Zato ih je prikazivala i o njima pisala Željka Čorak; pod naslovom *Poziv na odgovornost*, prikazala je vrlo vrijednu knjigu američkog povjesničara Lewisa Mumforda »*Grad u historiji; njegov stanak, njegovo mijenjanje, njegovi izgledi*«, prvi put u nas prevedenu 1968. Pod naslovom *Pristup gradu*, objavila je recenziju knjige Stane Bernika »*Organizem slovenskih obmorskih mest — Koper, Izola, Piran*«, 1968., zapravo urbanističku povijest istarskih gradova:

»*Autor se unosi u pitanje odnosa starih gradskih cjelina i novih dijelova, u sudbinu i mogućnosti daljnjeg života izranjavanih starih tkiva. Daleko od svake sentimentalne isključivosti, on se zalaže za takve principe zaštite koja ne bi bila pasivno mumificiranje izdvojenih relikvija prošlosti, već doprinos nastavljanju onih vrijednosti koje ti gradovi prije svega imaju: ne kao skupovi pojedinačnih spomenika, već kao živi organizmi, kao šume koje daleko nadilaze i samu vrijednost svojih stabala*«...

Željka Čorak, predstavljajući ovakve knjige, naglašava važnost teme te otvara prostor za nastanak budućih ideja jer: »*dimenzija povijesnog saznanja i teoretskog razmatranja nedostaje nam upravo ondje gdje se bez nje ne može: gluhi na pouke prošlosti, u sadašnjici koja samu sebe odviše brzo nadilazi, bez kontinuiteta i u vakuumu planiramo svoje suvremene gradove, a jednako tako, zajedno s njima, i svoj vlastiti život*«.

Prikazujući izložbu arhitekata Mutnjakovića i Richtera u Galeriji Studentskog centra, u tekstu pod naslovom *Zapovijed i izazov*, Željka Čorak iskoristila je prigodu kako bi o umjetnosti arhitekture pisala da je »*od svih umjetnosti arhitektura ona koja, u dvojstvu nužnosti i slobode, najviše ovisi o nužnosti. Njezino opravdanje nikad nije moguće u okviru samog stvaralačkog čina, a značenje joj se nikada ne iscrpljuje znakom, to jest oblikom*«. Vjerojatno ju je takvo razmišljanje navodilo i da se bavi problemom prostornog planiranja i zaštite okoliša, kao primjerice u tekstu o očuvanju Nacionalnog parka Plitvička jezera, gdje pod naslovom *Kapi neba* postavlja izravna pitanja koliko nacionalni park čuvamo i tko ga čuva te upozorava »*kako šesnaest kapi neba, čudom nastalih, može pravilom nestati*«.

Procijenila sam ipak kako je Željka u *Telegramu* od svih likovnih jezika najviše pisala o slikarstvu pa sam stoga izdvojila neke njezine dojmove o umjetnicima za koje je uvijek imala pohvalne riječi. U tekstu *Alegorija jeke*, posvećenu izložbi Milivoja Uzelca u Modernoj galeriji, Željka piše kako su »*Uzelčeve slike posve sezansovske*«, no misli »*ako igdje treba tražiti korijenje socijalističkom realizmu, to je u duhu i u obliku ovakva slikarstva: bez obzira što se vremena mijenjaju, a zajedno s njima i implikacije ove rečenice. Uzelčeva je neosporna zasluga što je odjekivao na više ili manje suvremene vrijednosti evropske umjetnosti, i što ih je prenosio u ovu našu sredinu, zna se s kolikim utjecajem. Mostovi se, međutim, mogu započeti s dviju strana: ili s druge obale na vlastitu ili s vlastite na drugu; ili donositi iz svijeta i graditi vlastitu kuću, ili odnositi iz vlastite kuće i graditi svijet. Drugih je zidara neusporedivo ma-*

nje i *Uzelač* nije među njima. *Graditelj mosta kakav je on bio za svoje djelo napokon plati najskuplju mostarinu*«.

Za Belu Čikoša Sesiju, jednu od najzanimljivijih pojava u hrvatskom slikarstvu na prijelazu 19. u 20. stoljeće, pojavu koja ujedno predstavlja i visoku vrijednost tog slikarstva, napisala je kako se »secesija koja mu je po duhovnom profilu naročito odgovarala, prebrzo rasula pred novim problemima svijeta. On je postupno napuštao secesijske izražajne mogućnosti, ali više nije izašao iz svog mitovima, alegorijama i stiliziranom historijom ispunjenog prostora. Sitan kosi rukopis zamijenio je snažnijim potezima, svijetlu boju jačim i kontrastnijim odnosima, ali zatim sve praznijim i praznijim površinama, gdje mu je, u tugaljivim i slatkim zamišljajima čak i kist otkazivao životnost. Usprkos tome što je nastojao crpiti iz svih svojih ranijih razdoblja, usprkos očitom nastojanju za bogatstvom površine, za zgušnjavanjem kompozicije, *Pieta* iz 1922. ne može više izbrisati patetiku i prazninu«.

Kada je pisala o Mirku Račkome (tekst *Skica za Mirka Račkog*, retrospektiva u Umjetničkom paviljonu), Željka Čorak i sama je »sujesna da upotrebljava velike riječi za hrvatske umjetnike; naime, uvijek ima onih koji će kritizirati«, ali ipak »ostaje pri tvrdnji da je po najboljim svojstvima i u najboljim trenucima, *Mirko Rački* ličnost koja se ravnopravno uključuje u evropsku umjetnost ranog dvadesetog stoljeća«. Tu tvrdnju zasniva na »iskustvima suvremenog doba; naime, iskustvo informela, iskustvo filma i iskustvo nove semantizacije slike otvaraju zanimljivo rekonstruiranje odjeka ranog Račkog u suvremenom hrvatskom slikarstvu. Materijalizacija imaterijalnog moć je, a ne tek namjera ovog majstora. Šireći njome svoj boravišni prostor, i nama je silu težu učinio prihvatljivijom«, završava *Skica za Mirka Račkog*.

Iz navedenih samo nekoliko primjera kritika i eseja koje je Željka Čorak objavljivala u *Telegramu*, opažamo kako je ova povjesničarka umjetnosti svojim uredničkim iskustvom, ali i kao priređivačica pojedinih rubrika u tim novinama, nje govala i poticala kritiku umjetničkih djela iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. st. Nadalje, svojim pozitivnim stajalištima, u tekstovima koje je pisala, pozivala je modernog čovjeka ka kulturi i umjetnosti, a ne ga preusmjeravala i od kulture i umjetnosti udaljavala.

Željko Ivanjek

Fontane i stubišta Željke Čorak

114 1.

Željku Čorak sve je vodilo prema »Krhotinama« (1991). A to je izrečeno prema stihu »šlagerista« Arsena Dedića, kome smo također odali počast ovdje, u Vili Arko, povodom njegova 70. rođendana.

Za pravo, što bi Čorak ili bilo koga vodilo prema — krhotinama? U spomenutom smjeru krenula je sama od svojih početaka, samo što je s istoimenom knjigom proze preokrenula sliku svijeta u sliku čovjeka, i to same sebe, pretvarajući »krhotine« u vlastiti vodeni žig. Prešla je tzv. individualni, razvojni put tzv. moderne umjetnosti u jednome ljudskom vijeku; okrenula se k sebi i u sebe, kao vodeći smjerovi slikarstva XX. stoljeća s kojima se trebala pozabaviti i s kojima se bavila, među ostalim.

Kao školovana, a k tome dodatno samoobrazovana, povjesničarka umjetnosti, Čorak je bez prestanka tražila poveznicu likovnog i književnog svijeta, slike i riječi. Bez obzira da li se bavila poezijom, arhitekturom ili nečim trećim.

Upućena na odnos centra i provincije od studija, na odnos središta i ruba, stvarala je neko vlastito »središte na rubu«, kao što ga je definirao Branimir Donat. Njen »Prilog poznavanju hrvatske provincije u XIX. stoljeću« predstavlja, ujedno, rijedak i samosvojan pogled na jednu povijesnu cjelinu kojoj se većina istraživača, esejista i pisaca smije osvrnuti i osvrće isključivo kroz prizmu jednog jedinog, nosećeg stajališta, pretvorenog u znanstvenu predodžbu i najčešće u njoj suđenu, susljednu predrasudu, stvaranu s protokom vremena i od njega zavisnu.

Koristeći strukovni atribut »prilog«, Čorak se usudila baviti tzv. postmodernim mozaikom ili stanjem u zemlji čija se moderna desila u vrijeme traženja nacionalnog identiteta. Ono što je Barthes volio kod Borgesa, to je Željka Čorak uzela k srcu, k sebi, stvarajući nered, spajajući nespojivo, u onom dobro

poznatom, nestvarnom, »kineskom«, recimo Ly Bu We smislu. Spisateljskim darom stvorila je znanstveno održivo središte u vlastitoj provinciji, odlučna braniti istinu; jer, male sredine ne trebaju se pretvarati velikima — svako je pretvaranje, uostalom, obmana. Ili tako barem svjedoči Čorak, posredno slijedeći stazu koju je naznačio i prokrčio Ljubo Karaman. I to jest jedan važan rezultat njenog ukupnog opusa, tako reći interdisciplinarni rezultat.

2.

Kada u »Lanjskim snijezima«, onima iz prvog izdanja 1979., jer o njima ovdje govorim, a ne o onima dosta opsežnijim iz 2010., Čorak progovara o krhotinama srednjeg vijeka i renesanse, pa i baroka, još tada ona počinje koncipirati jednu obiteljsku kroniku iz Hrvatske. Srednjovjekovni otoci, onako kako su ih iscertavali Huizinga, Burckhardt i naposljetku Huskell, a to prema do njih zaboravljenim, svojevremenim kroničarima i ljetopiscima, odgovaraju artefaktima i fragmentima hrvatske provincije s početka XIX. stoljeća, onima koje i kakve je dugo slutila i naposljetku opisala Željka Čorak. Materijalne krhotine i sirotinjsko postojanje idu jedno s drugim. Umjetničke epohe naposljetku ostaju samo — ljudske.

(Krhotine tekstualnih fragmenata Huizinga je preslagivao u sasvim drugi slog; vlastitom interpretacijom sačuvao je izgubljene tekstove, baš kao što je Čorak svoje odabrano vrijeme i mjesto sačuvala kako predmetima tako i tekstovima. Naknadni smisao spasio je prvobitni. I njegovu prazninu.)

»Program« krhotina Željke Čorak može se doslovno pratiti i citirati od 1979., premda je knjižno ostvaren znatno kasnije, »tek« 1991. I to na marginama njenog eseja o Rilkeovim francuskim pjesmama (Francuske pjesme R. M. Rilkea): »Stvari su najprisniji ljudski krajolik: svaka je od njih stupanj kuće. Kuća, njezina unutrašnjost, kao točka gledanja prizora, ima golemo značenje u Rilkeovu pjesništvu. Brojne su pjesme posvećene prozoru. No kuća je prije svega mjesto kroz koje teče lanac bića«. Odavde, iz raščlanjenog krajolika, i kuće, i prozora, ili svakog detalja »kuće«, moguće je govoriti o »idealnim metaforama« ove spisateljice.

U slojevima vlastite, predačke kuće Čorak je raspoznala Rilkeove stupnjeve, i s njima lanac ljudskih bića. Baš u njima. Krenuvši u istraživačku avanturu od »Guilhema IX., vojvode akvitanskog«, mogla se identificirati s vlastitom kućom u onom smislu u kome je muzej Cluny u Parizu — drago joj mjesto — postao i bio prvim Muzejom francuskih starina i spomenika. Uvažavajući tuđi centar, kao i tuđi jezik, baš kao francuski na mjestu njemačkog u Rilkeovu opusu, potražila je vlastito središte u materinjem, hrvatskom jeziku. Značenje »rastavljene« kuće, razumije se, drugačije je u bilo kojem pjesničkom opusu nego li u tzv. običnom ljudskom vijeku, no ova razlikovnost stječe nešto od ljepote svačijeg i zajedničkog nestanka.

Ukoliko je svaka stvar tek jedan »stupanj kuće«, ukoliko je gomilanje svih tih stvari, čitavog po–kućstva, zbir njenih slojevitosti, onda je Željka Čorak muzealac vlastitog podrijetla. U zavičaju je razotkrila nepostojeći muzej i pre-tvorila ga u prvi muzej hrvatskih provincijskih starina. Istovremeno, u svojoj pouzdanoj rekonstrukciji ostataka prohujalih cjelina uvažavala je društvenu, političku, nacionalnu ili državnu ispraznost minulih stoljeća. Uspješna Barčeva fraza — »veličina malenih« — sa Čorak je zadobila opipljivi sadržaj. Jedan od prvih, ako ne prvi.

Svaki muzej hrvatske provincije ispred sebe posjeduje ništavilo kao razvoj, zato što je Hrvatska tijekom historije bivala provincijom nekog drugog carstva ili kraljevstva, u stalnoj potrazi za ostvarenjem sna o vlastitosti. Prihvativši to kao činjeničnost jedne svjetskosti koju se ignoriralo, Čorak je pogledala u lice samoj zbilji. Bilo bi joj lakše priložiti, ili pridružiti krhotine osobne prošlosti kakvoj–takvoj, bilo kakvoj cjelini, no ona je radije ostala nasamo s njima, s njima na pustoj zemlji. Iverje joj se složilo u jedinstven i cjelovit teritorij.

116

3.

U eseju »Barokni svijet na dlanu« Čorak je komentirala pjesmu »nepoznatog francuskog dramatičara sedamnaestog stoljeća Jean–Gilberta Durvala«, i pritom se pomogla idealnom metaforom iz jednog drugog eseja. Objavljen je u istoj knjizi, u istim »Snijezima«, i zove se »Pjesnici princa Gesualda«. To je metafora stubišta, ili fontane, dakle i praktično dvojaka metafora, koja podsjeća na jedan Gombrichov glasoviti primjer: na crtež zeca ili patke — zavisno od očišta iz koga se dotični promatra. (Otisnut je na početku njegove knjige »Art and Illusion«; uz napomenu da se istim primjerom služio i L. Wittgenstein.)

Naime, za Durvalovu pjesmu »Jutro« Željka Čorak piše: »Primjereno scenična, a strukturirana poput stubišta ili fontane, ona sadrži sve vrline poučka o baroknom svijetu«.

Rilkeova stupnjevost protegnula se tako sve do te, do navedene rečenice, baš kao i međusobno prožimanje, odnosno pretapanje različitih »stupnjeva« predmeta, kuća i bića. »Podest« stubišta ili jedan »kat« fontane ovdje su jedna te ista stvar. Uostalom, zbog toga se Miroslav Krleža zadivio slatkorječivoj Rilkeovoj fontani. I zbog toga je ona postala idealnom metaforom Željke Čorak; baš ta i takva »Rimska fontana (Borghese)« koja pronosi šum vode kao što kameno stubište nosi ljudska stopala:

*»Od mramora oblog, starog, zdjele dvije,
Jedna ponad druge; a voda tiho pada
Iz zdjele gornje. Žamor vodopada
Na šuplji dlan se donje zdjele lije,*



Bilo bi sad suviše dokazivati kako je »gornja zdjela« u spomenutoj baroknoj pjesmi, u Durvalovu »Jutru«, sazdana od njene prve tri sestine, dok četvrta i peta predstavljaju tek poveznicu što vodi od nje, od gornje prema »donjoj zdjeli« iste te fontane, koja se sastoji, usput, od devet strofa — sestina. Pritom četvrta i peta strofa utjelovljuju osovinu, poveznicu ovog zamršenog sustava »zdjela«, odnosno vodenih slojeva.

U ovakvoj esejističkoj, bolje reći misaonoj poetici opća imenica »fontana« ne može ostati neodređena, plutajuća, već mora poprimiti sasvim konkretan oblik. Zato ga i nosi. Samo je ta i takva konkretnost čini održivom, fontanu, i živom u usporedbi sa stubištem. Njihovim uspoređivanjem i isticanjem Čorak kao da nagovještava dolazak postmoderne, i istovremeno postmodernu kao barokni oblik. Utoliko je barokna pjesma zahvalna, zato što prikazom nebeskog svoda i njegova zemnog odraza i rasporeda čuva crteže iz psaltira i renesansnih molitvenika i časoslova. (Istovremeno, skladno pristaje uz podcrtani predmet, uz fontanu.)

Ta prosvjetljujuća konkretnost više je dar promišljanja Željke Čorak, nego li »golo« svojstvo baroka i njegovih usporednica. Na koncu konaca, prati je od prve knjige sve do danas, od prijevoda do vlastite proze. Poistovjetivši fontanu i stubište Čorak je zorno pokazala ne samo zašto, već i kako su stvari najprirodniji ljudski krajolik. Stupnjevitosti stvari, pa ako se hoće i ova doslovna fontane i stubišta, odgovara stupnjevitost bića. (Fontana se pokazuje molitvom od više zdjela, baš kao što se pjesma sastoji od više strofa.)

I kada piše o stubištu, Čorak govori s jasnom, da ne velim strogo određenom predstavom o njemu. (Onako kako je Rilke konkretizirao rimsku fontanu.) Mora ga unaprijed vidjeti pred sobom, kako bi ga opisala, odnosno »podnijela« u tekstu. Prepisat ću riječi autorice iz već spomenutog eseja, kako ne bih puno nagađao, ni podmetao lažne opise:

»Ne nastojeći dakle ni na kakvim pojednostavljenim odnosima uzroka i posljedice, preostaje nam neposredno provjeravanje pojava. Da bismo se u nj upustili, možemo se pokušati uspeti stubištem što ga je 1560. godine izgradio Giorgio Vasari u firentinskom Palazzo Vecchio. Stubište je nova oblika, dvostruko, daleki prototip one vrste što će je barok nuditi u jasnom razdvajanju nakon polazne točke, ravnopravnom i usporednom desno–lijevom usponu, te sveobuhvatnoj panoramskoj točki dolazišta. Vasarijevo stubište ne sadrži, međutim, ništa od toga. Krenemo li desno, dolazimo do točke u kojoj moramo izabrati hoćemo li naprijed gore ili lijevo dolje. Krenemo li lijevo, dolazimo do točke u kojoj moramo izabrati hoćemo li lijevo gore ili desno natrag«.

Može li ovdje slušalac, ili čitatelj, precizno zamisliti stubište kakvo je i koje je Čorak opisala? Ili je to njena »mana«, to što zahtijeva poznavanje od suputnika svojih promišljanja. Da bi dokraja razabrao metaforu XVI. stoljeća, pa i pjesme čijoj se analizi pridružila.



Nažalost, zaboravio sam stubište u firentinskoj Palazzo Vecchio, pa sam stoga potražio njegovu sliku ili crtež. Ali, bez uspjeha. Umjesto slavnog Vasarijeva stubišta pronašao sam si drugo, zamjensko ali slično, do kojega je po Firenzi trebalo malo propješačiti. A sagradio ga je Michelangelo u Bibliotecci Laurenziani. Uza središnje stube, sa svake njihove strane postoje dva usporredna, dopolovična kraka. Uspnem li se bilo kojim od njih, mogu se vratiti već prethodno navedenoj dilemi u koju upada svaki penjač: »Ili gore, ili natrag dolje«. Ovo je, naime, stubište najmanje dvostrukih mogućnosti, koje su bile potrebne autorici za crtanje ili za pisanje zadanog prostora:

»Niti jedna točka (ovdje) nije jasna i nedvosmislena. Svaka dovodi u pitanje cio put. Svaka nudi dvostruko rješenje i traži odlučan izbor. Niti jedna ne pruža obavijest o cjelini«.

Zanimljivo je, svakako, to što su firentinske i rimske palače, i perspektive, pomogle Željki Čorak da se vrati svom Sv. Vidu, imaginarnoj kući sagrađenoj od starog, još neuništenog rimskog kamenja. (Ovdje uspoređujem veličanstvene ruševine s našim malim i neznatnim. Svjetsku baštinu i nacionalnu povijest.) Tražeći nit razumijevanja po nejasnoćama i dvosmislenostima, a bez obavijesti o cjelini, Čorak je napravila vlastiti odlučan izbor. Njene fontane i stubišta, baš kao i strofe pjesama koje analizira, podrazumijevaju svijest o »vrtu sa stazama što se račvaju«. One su od krhotina raznih vrsta, povezanih jedino rukom spisateljice.

Posljednja metafora Željke Čorak koju, na kraju, želim spomenuti odnosi se, još jednom, na talijanske gradove. Kad napusti galeriju Ufizzi u Firenzi i krene prema Arnu, rijeci koju je opjevao Tadijanović, svaki se putnik zadivi retro-perspektivi. Ako se osvrne, naime, od rijeke na dvije galerijske palače naći će u središtu baš spomenuti Palazzo Vecchio, njegov ćošak. Premda taj baš i nije u idealnom središtu.

Pitanje je: zašto se baš to mjesto, ili okretište, pojavljuje kod Željke Čorak? Pišući o »Stanci nestalnosti« Etiennea Duranda, ona naglašava da ovaj pjesnik »uz prošlo, sadašnje i buduće uvodi i četvrto, jedino stvarno vrijeme egzistencije: bježeće vrijeme«. Moglo bi se dodati: to je vrijeme rimske fontane, Michelangelova ali i Vasarijeva stubišta, Ufizzija, ali i vrijeme »Krhovina« Željke Čorak. »To četvrto, bježeće vrijeme pandan je onom bježećem prostoru koji je povijest umjetnosti razaznala kao tipičnu manirističku dimenziju. Ako se bijeg perspektive palače Ufizzi u Firenci, ili hlapljenje Campidoglia kroz njegove stražnje pukotine, potraži na području riječi, onda bi primjereniji izričaj od Durandova doista bilo teško naći«. Osim kod same Željke Čorak.

Pobrojane firentinske i rimske perspektive, stubišta i fontane samo su pojediniosti prema kojima je Željka Čorak prepoznala kuću vlastitih predaka, tu istu koju još uvijek održava u dobrom stanju. Strofa pjesme ili zdjela fontane, odnosno dio »stubišta što se račva« kao staza u vrtu, to su tek fragmenti što su je vodili k zajedničkom i jedinstvenom izvoru, k cjelini. A izvor — u korijenu riječi »fontana«, barem na francuskom — predstavlja ono za čim Čorak teži.

Što drugo mogu reći umjesto zaključka ove prigodne bilješke, nego ponoviti za spomenutim Durvalom:

*Umoran sam već od riječi,
I ne mogu smijeha spriječiti
Pred toliko raznih lica;
Pa ću pero ja odložiti,
I neću se stiha ticati,
Nego piti i založiti.*

Da se vratim početnim »Lanjskim snijezima«. Kuća ljudi i kuća jezika samo su dvije nejasnoće koje je Željka Čorak jasno spojila u svom opusu. Pokazala je da je potrebno poznavati svijet iz koga izvire strani jezik, to jest njegov prostor, jednako kao i vlastiti. Sve to, sve zajedno postao je njen pisani prostor, dvojako poznanstvo s tuđinom u daljini, i daljinom u sebi. Samo je tako povijest umjetnosti postala poezijom, a poezija sama poviješću ljudskih umijeća.

Paul Celan

Mišljenje i zahvala

120 Mišljenje [*Denken*] i zahvala [*Danken*] u našem su jeziku riječi istoga podrijetla. Onaj tko slijedi njihov smisao upućuje se u značenje riječi *gedenken* [spominjati se], *eingedenksein* [ne zaboravljati], *Andenken* [spomen], *Andacht* [pobožnost]. Dopustite mi da vam zahvalim polazeći od tih riječi.

Krajobraz iz kojega dohodim — kakvim zaobilaznicama! no postoji li to uopće: zaobilaznice? — krajobraz iz kojega dohodim većini je vas vjerojatno neznan. To je krajobraz u kojem je bio odomaćen jedan nimalo neznatan dio onih hasidskih priča koje nam je Martin Buber ponovno ispričao na njemačkome jeziku. Bio je to, smijem li još ovu topografsku skicu dopuniti ponečim što mi, iz vrlo velikih daljina, sad uskršava — bio je to jedan predio u kojemu su živjeli ljudi i knjige. Ondje, u toj negdašnjoj provinciji Habsburške monarhije koja je sada potonula u bezpovijesnost [*Geschichtslosigkeit*], prvi je put do mene doprlo ime Rudolfa Alexandra Schrödera: prigodom čitanja pjesme Rudolfa Borchardta *Oda s mogranjem* [*Ode mit dem Granatapfel*]. A ondje je Bremen i inače pridobio konture za mene: u liku knjiga što ih je objavljivao bremenski nakladnik *Bremer Presse*.

No Bremen, koji mi se približio preko knjiga i imena onih koji su pisali i koji su objavljivali knjige, zadržao je prizvuk nečeg nedostižnoga.

Ono dostižno, dostatno daleko, ono što je trebalo dostići zvalo se Beč. Vi znate kako je tijekom godina bilo i s tom dostupnošću.

Dostižno, blisko i neizgubljeno ostalo je usred svih gubitaka ovo jedno: jezik.

Jest on, jezik, ostao je neizgubljen, unatoč svemu. No on je morao proći kroz vlastito odsuće odgovora [*Antwortlosigkeit*], proći kroz strahovito zamuknuće, proći kroz tisuće mrakova smrtonosna govora. Prolazio je jezik i nije davao riječi za ono što se zbivalo; no prolazio je kroz to zbivanje. Prolazio i smio opetovano objelodaniti se, »obogaćen« svim tim zbivanjima.

Na tom sam jeziku, onih godišta i u potonjim godinama, pokušavao pisati pjesme: da bih govorio, da bih se orijentirao, da bih dokučio gdje se nađim i kamo se to krećem, da bih za sebe skicirao zbiljnost.

Bila je to, kao što vidite, zgoda, bilo je to kretanje, putovanje, bio je to pokušaj stjecanja smjera. I kada pitam koji je smisao to imalo, vjerujem kako moram sebi reći da u tom pitanju progovara i pitanje o smjeru kazaljke na satu.

Jer pjesma nije bezvremena. Izvjesno, ona pretendira na beskonačnost, trsi se domašiti kroz vrijeme — kroz vrijeme, ne preko vremena.

Pjesma, budući da je pojavno obličje jezika i time prema svojoj biti dijaloška, može biti poruka u boci, poslana s — zacijelo ne svagda vjerom punom nade [*hoffnungsstarken*] — da bi mogla negdje i nekada biti naplavljena na kopno, možda na kopno srca [*Herzland*]. Pjesme i na taj način putuju: pjesme smjeraju prema nečemu.

Prema čemu? Prema nečemu što je otvoreno, što se može zaposjesti, možda prema nekom drugom biću kojemu se može obratiti, prema zbiljnosti kojoj se može govoriti.

Do takvih je zbiljnosti, mislim, stalo pjesmi.

A vjerujem da misli kao što se ove ne prate samo moje vlastite napore nego i napore drugih liričara mlađega naraštaja. To su napori onoga nad kojim lete zvijezde — djelo ljudskih ruku — koji, nepokriven šatorom u ovom do sada neslućenom smislu i tome na najstravičniji način pod vedrim nebom, svojim opstankom ide prema jeziku, ranjav od zbiljnosti i tragajući za zbiljnošću.

(1958)

Govor prilikom dobivanja književne nagrade Slobodnog hanzeatskog grada Bremena

S njemačkoga preveo MARIO KOPIC

Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, u: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Banden*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, Bd. III, str. 185–186.

Paul Celan

Razgovor u gorju

122 Jedne večeri sunce, i ne samo ono, bijaše zašlo, išao je, izašao iz svoje kućice i išao Židov, Židov i sin nekoga Židova, i s njim je išlo ime njegovo, neizrecivo, išao je i dohodio, šunjao se, čuo se, dohodio je sa štapom, dohodio preko kame-nja, čuješ li me, čuješ me, ja sam, ja i taj što ga čuješ, predmnijevaš da ga čuješ, ja i drugi — išao je dakle, to se čulo, išao jedne večeri kad je već ovo i ono zašlo, išao pod oblačjem, išao u sjeni, vlastitoj i tuđoj — jer Židov, ti to znaš, što on doista ima, što mu zbilja pripada, što ne bi bilo skriveno, posuđeno a ne vraće-no — išao je dakle i dohodio, dohodio cestom, lijepom, neprispodobivom, išao, poput pramaljeća, gorjem, on, kojega su ostavili stanovati dolje, tamo kamo spada, u nizini, on, Židov, dohodio je i othodio.

Dohodio je, da, cestom, lijepom cestom.

I što misliš tko mu je dohodio ususret? Ususret mu je dohodio njegov bra-tučed, bratućed i prvobratučed, četvrt židovskoga života stariji, velik je doho-dio ovamo, i on, u sjeni, skrivenoj — jer koji, pitam tako i pitam, kad mu je već Bog dopustio Židovom biti, dohodi s nečim svojim? — dohodio je, dohodio velik [*groß*] drugome ususret, Groß [Velik] se namjerio na Kleina [Mali], a Klein, Židov, naložio je svojemu štapu neka šuti pred štapom Židova Groša.

Tako je šutjelo i kamenje, i bilo je tiho u gorju gdje su išli, ovaj i onaj.

Tiho je bilo dakle, tiho ondje gore u gorju. Nije dugo bilo tiho, jer kada jedan Židov dođe ondje i susretne drugoga, tišini je uskoro kraj, i u gorju. Jer Židov i priroda dvije su različite stvari, još uvijek, i danas, i ovdje.

Tako sada ovdje stoje oba prvobratučeda, lijevo cvjeta zlatan, divlje cvje-ta, cvjeta kao nigdje, a na desno stoji matovilac, a nadaleko po strani stoji *Dianthus superbus*, divotnik. No njih dvoje, prvobratučeda, Bože pomози, bez očiju.

Točnije: imaju, i njih dvojica, oči, no pred njima visi veo, ne pred njima, ne, iza njih, pomični veo; tek što se slika pojavi, zapinje u tkanini i već je tu

nit koja se tka, tka se okolo slike, nit iz vela; tka se okolo slike i s njom začinje dijete, pola sliku a pola veo.

Ubogi zlatan, ubogi matovilac! Tu stoje bratučedi, na nekoj cesti stoje u gorju, štap šuti, kamenje šuti i šutnja nije šutnja, nijedna riječ tu nije zamukla i nijedna rečenica, samo stanaka puka, samo čvor, samo bezrječeje [*Wortlücke*], samo prazno mjesto, vidiš sve slogove unaokolo; jezik su to dvoje i usta, kao prije, a u očima im visi veo, i vi, vi jadnici, ne stojite i ne cvjetate, niste nazočni, i srpanj nije srpanj.

Blebetala! I sada, kada jezik bedasto udara u zube i usne se ne zaobljuju, imaju si što reći! Dobro, neka govore...

»Iz daleka si došao, došao amo...«

»Jesam. Došao sam kao i ti.«

»Znam.«

»Znaš. Znaš i vidiš: zemlja se nabrala tu gore, nabrala se jedanput i dvaput i triput, i otvorila se posred, i tu posred stoji neka voda, i voda je zelena, i zeleno je bijelo, i bijelo dohodi od još više odozgo, dohodi od glečera, mogli bismo reći, ali ne smijemo, to je govor koji tu vrijedi, zeleno s bijelim u sebi, govor nije za tebe i nije za mene — jer za koga je mišljena zemlja, pitam, nije mišljena za tebe, kažem, i nije za mene — govor, bez Ja i bez Ti, samo On, samo Ono, razumiješ, samo Oni i ništa drugo.«

»Razumijem, razumijem. Jer došao sam izdaleka, jer sam došao kao i ti.«

»Znam.«

»Znaš i hoćeš me pitati: i svejedno si došao, svejedno si došao ovamo — zašto i čemu?«

»Zašto i čemu... Možda zato jer sam morao besjediti [*reden*], sa sobom ili s tobom, besjediti sam morao usnama i jezikom, a ne samo štapom. Jer kome on besjedi, štap? Štap besjedi kamenu — a kamen, kome on besjedi?«

»Kome, bratučede, on ima besjediti? Jer ne besjedi, nego govori [*spricht*], a tko govori, bratučede, ne besjedi nikomu, taj govori jer ga nitko ne sluša, nitko i Nitko, i potom kaže [*sagt*], on a ne njegova usta i ne njegov jezik, kaže on i samo on: Čuješ?«

»Čuješ, kaže on — znam, bratučede, znam... Čuješ, kaže on, tu sam. Tu sam, ovdje sam, došao sam. Došao sam štapom, ja i nitko drugi, ja a ne on, ja sa svojim vremenom, nezaslužnim, ja kojega je pogodilo, ja kojega nije pogodilo, ja sa spomenom, ja koji sam slaba spomena, ja, ja, ja...«

»Kaže, kaže... Čuješ, kaže... A taj Čuješ, zacijelo, taj Čuješ, taj ne kaže ništa, ne odgovara, jer taj Čuješ je onaj s glečerima, onaj što se nabrao, triput, i ne za ljude... Zeleni-i-bijeli ondje, onaj sa zlatanom, onaj s matovilcem... No ja, bratučede, ja koji stojim tu, ovdje na ovoj cesti, kojoj ne pripadam, danas, sada, budući da je zašla, ona i njezina svjetlost, ja ovdje sa sjenom, svojom i tuđom, ja — ja, koji ti mogu reći:

— Na kamen bijah položen, tada, znaš, na kamenite ploče; i pokraj mene ležahu oni, drugi, koji su bili poput mene, drugi, koji su bili drukčiji od mene i upravo takvi, prvobratučedi; i ležali su ondje i spavali, spavali i nisu spavali, i sanjali su i nisu sanjali, i nisu me voljeli i ja ih nisam volio, jer bio sam jedan, a tko bi htio voljeti jednoga, i bili su mnogi, bilo ih je još više nego što ih je ležalo oko mene, i tko bi ih sve mogao voljeti, i neću ti prešutjeti, ja ih nisam volio, njih koji me nisu mogli voljeti, volio sam svijeću koja je tamo gorjela, lijevo u kutu, volio sam je jer je dogorijevala, ne zato jer je *ona* dogorijevala, jer *ona*, to je bila *njegova* svijeća, ona svijeća koju je zapalio on, otac naših majki, jer je te večeri započeo dan, određeni, sedmi dan, kojega je trebao pratiti prvi, sedmi i ne zadnji, volio sam, bratučede, ne svijeću, volio sam njezino dogorijevanje, i, znaš, otada nisam volio ništa više; ništa, ne: ili možda ono što je tu dogorijevalo poput one svijeće onoga dana, sedmoga i ne zadnjega; ne zadnjega dana, ne, jer tu sam, na toj cesti, za koju kažu da je lijepa, doista sam kod zlatana i kod matovilca, i sto koračaja naprijed, tamo kamo mogu ići, uspinje se ariš prema limbi, to vidim, vidim i ne vidim, i moj štap, on je govorio, on je govorio kamenu, i moj štap, on sada šuti, a kamen, kažeš, može govoriti, i u mojemu oku visi veo, pomičan, u njemu vise velovi, pomični, jedan si podigao i tamo već visi drugi, i zvijezda — jer, da, ona sada stoji nad gorjem — ako hoće unutra, morat će prirediti svadbu i uskoro ne biti više ona, nego napola veo a napola zvijezda, i znam, znam, bratučede, znam, susreo sam se s tobom, tu, i besjedili smo, mnogo, i oni nabori tamo, ti znaš, nisu tu za ljude i nisu za nas, koji smo išli i susreli se, nas dvoje pod zvijezdom, nas dvoje, Židova, koji su dohodili poput pramaljeća, preko gora, ti Groß i ja Klein, ti, blebetalo, i ja, blebetalo, obojica sa štapom, obojica sa svojim imenom, neizrecivim, obojica sa sjenom, svojom i tuđom, ti ovdje i ja ovdje — ja ovdje, ja; ja koji ti sve to mogu kazati, koji bi ti sve to mogao kazati; ja koji ti to ne kaže i nisam ti kazao; ja sa zlatanom na lijevo, ja s matovilcem, ja s dogorjelom svijećom, ja s danom, s danima, ja ovdje i ja ondje, ja, praćen možda — sada! — ljubavlju neljubljenog, ja na putu k sebi, gore.

(1959)

S njemačkoga preveo MARIO KOPIC

Paul Celan, Gespräch im Gebirg, u: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Banden*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, Bd. III, str. 169–173.

Nota prevoditelja

Pjesničkoj republici u koju se uputio Paul Celan dano je nešto što je prema filozofu Theodoru W. Adornu zapravo nemoguće: da se nakon Auschwitzta napiše pjesma, zavičajna pjesma o novim životnim mogućnostima. Celan je, tomu unatoč, ipak napisao pjesmu, pjesmu *Sažimanje* [*Engführung*] (1958), u kojoj se ispražnjenost odnosa prema svijetu kao Auschwitzu iznovice ispunja nadom i životom. Time je Židov Mali [Jud Klein] povrijedio filozofski dignitet Židova Velikog [Jud Groß], koji otada nije bio ni ljudski ni teorijski susretljiv prema pjesniku. U priloženom *Razgovoru u gorju* opisao je Celan — taj koji bez riječi vjeruje u riječ, u nadolazeću riječ u srcu mislećeg — susret s Adornom, susret koji razbija zid apsolutne šutnje nakon holokausta. Ta je šutnja kod Adorna poprimila značaj »prirodnog«, dakle onoga što je svojstveno »kameni i biljki« i što se utoliko osudilo na neljudskost i bezjezičnost. Drugim riječima, »žrtva« nema pravo na krik, čime je Adorno poništio mogućnost svake nade, nudeći posvemašnje uništenje. No Celan misli drukčije: kamen govori zato što ga nitko ne sluša, svatko i Nitko. On kaže »Čuješ li?« i ovo »Čuješ li?«, koje ne odgovara, jest ono što se razliježe, jezik je za Celana ovaj krik koji nije upućen nikome, ali ipak je takav da ovaj Nitko, koji se trsi povratiti pjesmi pravednost, postaje mjerilom prema kojemu se pjesma ravna prema Auschwitzu, što je ovdje jedino moguće. Iz tog i takvog jezika Celan pjeva. (Više o susretu Adorno — Celan, vidi studioznu rekonstrukciju talijanske germanistice Paole Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenca 2010.)

Za dragocjenu pomoć pri ovom prijevodu veliku zahvalnost izražavam Da-liboru Davidoviću.

Hans–Georg Gadamer

U sjenama nihilizma

126 Kad pod ovaj naslov stavljam dva njemačka pjesnika, dva pjesnika njemačkoga jezika, Gottfrieda Benn i Paula Celana, tada to nije doista nikakav izbor. Želimo li iz njemačke književnosti nakon Drugoga svjetskog rata izdvojiti imena koja su zbilja omogućila odslik nečega od temeljne duševne, duhovne i religijske situacije vremena, tada ćemo se osvrnuti na lirske pjesnike. Mi Nijemci nismo narod velikih pripovjedača. Čak su i imena poput Hermanna Hessea, Thomasa Manna ili Roberta Musila odveć sputana vlastitim poboljšanjima manirističke pripovjedne tehnike, nego što bi imala veliki dah prirodna pripovijedanja. Izvjesno je da nas je duboko dojmila *Igra staklenih perli* Hermanna Hessea, koja nam je stigla nakon rata, i još više, podjednako dubok i umjetnički zaokružen obračun Thomasa Manna s njemačkom tragedijom i — možda trajnije — genijalna retrospektiva *Čovjeka bez osobina*. Izvjesno je da je recimo tjeskoba Heinricha Bölla i burna beskrajnost pripovijedanja Güntera Grassa našla odjek i izvan Njemačke. No mogu li oni konkurirati velikim pripovjedačima Engleske, Rusije, Francuske, mogu li konkurirati Joyceu, Proustu, *Zlim dusima*, *Braći Karamazovima* ili *Ani Karenjini*, koji nam se svi obraćaju, jučer, danas i sutra? Naspram toga, smjelo bi se reći da je njemačko lirsko pjesništvo već stotinu godišta primjeren izražaj njemačkoga duha, koji je svagda bio u svezi s velikim znanstvenim i filozofskim iskustvima i djelima njemačke kulture. Spomenut ću ime Stefana Georga, koji je zacijelo bio najznačajniji umjetnik njemačkoga jezika zadnjih stotinu godišta. Spomenut ću Huga von Hofmannsthala, Reinera Mariju Rilkea i Georgea Trakla. Mnogi od njih, politički gledano, nisu bili iz Savezne Republike Njemačke. No *res publica litteraria* ne zna za granice osim granica što su povučene jezikom, a svi se mi trsimo premostiti čak i granice jezika kada putujemo u strane zemlje ili strane duhove slušamo na njihovu jeziku.

Unutar poslijeratne njemačke lirike nije bilo izbora. Gottfried Benn i Paul Celan veliki su pjesnici koji su u vremenu nakon Drugog svjetskoga rata u pjesmama valjano izrazili nešto od njemačkoga osjećaja života, njemačkoga usuda, neizvjesna položaja između vjere i nevjere, između nade i očaja. Obojica su znana imena u inozemstvu. Prevedeni su na više jezika. No onaj tko zna što je lirsko pjesništvo, zna da prijevodi samo približuju i teško mogu pobuditi slutnju o onomu što zbori u originalnome jeziku.

Ponajprije par riječi o Gottfriedu Bennu. Bio je liječnik, živio je u Berlinu i nakon 1933. godine dugo je polagao očekivanja u tadašnja zbivanja, potom se kao i mnogi poput njega sklonio u vojsku kako bi se pristojno izvukao. Bila je to forma u kojoj je onaj tko je bio ugrožen u Trećem Reichu najprije mogao umaći političkome progonu. U vojsci je služio kao vojni liječnik. Kao pjesnik ponovno je podigao glas odmah nakon Drugog svjetskoga rata i moram reći da smo ga tek tada upoznali u čitavu njegovu značenju. Pritom nam je pomoglo to što je rabio navlastiti stari stil koji je jako ublažio provokativnost njegova ranoga pjesništva i preko njegovih stihova izlio neki čarobni melos. Stihovi što ih navodim postali su znani tek iz ostavštine:

127

*Dann gliederten sich die Laute,
erst war nur Chaos und Schrei,
fremde Sprachen, uralte,
vergangene Stimmen dabei.*

*Die eine sagte: gelitten,
die zweite sagte: geweint,
die dritte: keine Bitten
nützen, der Gott verneint.*

*Eine gellende: in Räuschen
Aus Kraut, Aus Säften, Aus Wein —:
vergessen, vergessen, täuschen
dich selbst und jeden, der dein;*

*eine andere: keine Zeichen,
keine Weisung und kein Sinn —,
im Wechsel Blüten und Leichen
und Geieder über hin;*

*eine andere: Müdigkeiten,
eine Schwäche ohne Maß —
und nur laute Hunde, die streiten,
erhalten Knochen und Fraß.*

*Doch dann in zögernder Wende,
Und ie Stimmen hielt en sich an —,
Sprach eine: ich sehe am Ende
Einen großen schweigen den Mann.*

*Der weiß, daß keinen Bitten
Jemal sein Gott erscheint,
Er hat es ausgelitten,
er weiß, der Gott verneint.*

*Er sieht den Menschen vergehen
Im Raub- und Rassenraum,
Erläßt die Welt geschehen
Und bildet seinen Traum.*

Tad razdijeliše se glasovi,
prvo bijahu samo kaos i krik,
strani jezici, prastari,
minuli glasovi pritom.

Jedan kaza: patio,
drugi kaza: plakao
treći: molbe onomu ne
koriste, tko Boga nijeće.

Jedan piskav: u pijanstvu
od trave, sokova, od vina —
zaboraviti, zaboraviti, obmanuti
sebe sama i svakoga tko je tvoj

jedan drugi: nema znamenja,
nema zapovijedi, niti smisla —
u smjeni krvi i trupala
i jastreb nad tim,

jedan drugi: zamor,
slaboća bez mjere —
i samo glasni psi što tuku se
oko kostiju i mesa.

Tad ipak oklijevajući
glasovi se zaustaviše —
jedan kaza: vidim na posljjetku
velikog čovjeka što šuti.

Taj zna da nikakva molba
nikad Boga ne pokaza,
prestao je patiti,
on zna, Bog niječe.

Vidi čovjeka kako nestaje
u prostorima grabeži i rase
pušta svijet zbiti se
i san svoj tvori.

Pjesmu nije teško razumjeti. No da bismo razjasnili način na koji je građena, pjesnikov način pjevanja, potrebno je možda još ipak nešto opaski. Po-najprije bih želio načiniti jednu — možda pedanterijsku opasku o lirskoj se-mantici i potom još par primjedbi o lirskoj sintaksi te pjesme. Pod »lirskom semantikom« ne mislim dakako na uobičajeno značenje riječi — mislim na specifičnost lirske semantike, način na koji pjesnik tu ne samo sklada zvukove, tonske figure, nego spaja zajedno zvukove koji nose značenje, dakle riječi, i time proizvodi nova semantička i zvučna jedinstva. To je u slučaju Gottfrieda Benna tako jasno da mi je dostatno čuti samo jedan njegov redak kako bih znao: to je Benn. Na par primjera koji su djelomice uzeti iz navedene pjesme, a djelomice iz drugih pjesama, želio bih naznačiti Bennovu lirsku semanti-ku. Ona se prvenstveno sastoji u tome što zvučno povezuje zajedno ono što je prema svojem značenju kontrastno i tako ih čvrsto spaja u novo semantičko jedinstvo. Biram proizvoljne primjere:

Ob Sinn, ob Sucht, ob Sage...
Oder: Ob Rose, ob Schnee, ob Mähre...
Oder: Die Fluten, die Flammen, die Fragen...

Je li smisao, je li bolest, je li kaza...
Ili: je li ruža, je li snijeg, je li kljuse...
Ili: bujica, plamenovi, pitanja...

Zvučna su sredstva jasna: aliteracija, asonancija, melodijski sklop [*Fügung*], dopuštaju nečemu tako disparantnom poput bujica i plamenova, da s nečim posve drukčijim, pitanjima koja sva vode u neizvjesnost, uđu zajedno



u obuhvatnu gestu smisla. To je lirska gramatika Gottfrieda Benna, da ono što je međusobno različito, semantički posvema udaljeno, obuhvaća u jedno i tako otvara nekovrsnu kozmičku širinu i daljinu. I u pjesmi koju imamo pred sobom nahode se primjeri takve obuhvatne sveze, poput recimo lijepa stiha: »od trave, od sokova, od vina: /zaboraviti, zaboraviti...«. Očito je to dionizijska komponenta svake religije. »Trava, sokovi, vino«, tu bivaju evocirani — svakako u još relativnijem jedinstvu značenjskoga polja. Drugi primjeri koje spominjem također nemaju to relativno jedinstvo. Recimo »smisao, bolest, kaza« — kako se to nenadano slaže, kako to povezivanje smisla kao jedinstvena figura i, može se reći, u neposrednoj snazi iskaza prolazi kroz cijelu distancu od smislenoga govora, preko bolesne opsjednutosti do daljine koja se pruža u neverificiranoj sumračnoj kazi, to je zapravo nepredvidiva originalna lirska semantika Gottfrieda Benna i nikoga drugog. Jedinstvo nekog pjesničkoga svijeta slika uopće nije nešto za čim se teži, nego jedinstvo značenja iza kontrasta, koje čini jednu neodređenu i istodobno sveobuhvatnu evokativnu snagu. Ono što je pak daleko jedno od drugoga, slijeva se u novi, jedinstveni melos.

130

Sintaksa, sklop rečenica, isto tako ima originalni stil. Pjesma započinje jedinim vrlo pjesničkim stavom. Poziva se na početak, ali ne započinje početkom. »Tad razdijeliše se glasovi, /prvo bijahu kaos i krik«: to zahvaćanje unatrag priseže se u bespočetnost [*Anfangslosigkeit*] početka, samogubljenje početka koji nije prvi čas, u sumračju ranog kozmičkoga vremena i čovjekove prapovijesti. Tako to u tim redovima iskače ispred nas i pjesma nam tada kaže da, kad su se raščlanili glasovi i postao jezik koji zna nešto reći, taj je jezik bio namijenjen čovjekovoj žalopojki. To je sintaksa pjesme: jedna jedina velika rečenica s jasnim narastanjem od krika do žalopojke i od žalopojke što je zamukla do vizije onoga tko zna i tko više ne tuži. Tu je najprije jedan nartikulirani krik, pa »trpio... plakao«, pa pisak, zaborav, pijanstvo, naposljetku dvojba, umor, i tada se glasovi zaustavljaju — a to znači, svi slušaju a jedan »zbori«, jedan koji više ne zbori nešto o sebi, nego zbori kao neki presuđujući govor: »vidim na kraju...« — Tako se taj zadnji glas priseže u viziju čovjeka koji ne poriče boga, nego zna da »bog niječe«. Iskaz, čini mi se, veličanstven i s velikom simboličkom snagom, iz teologije *deus absconditus*. To je bog što sebe skriva. Utoliko je to simptomatična pjesan u doba Nietzscheove vijesti o smrti boga i nihilizma koji se otuda pomalja — i istodobno dobar i izrazit pjesnički dokaz za snagu lirske riječi da neku istinu ne samo kaže, nego dokumentira vlastitim bitkom.

Puno se teže mogu razumjeti hermetički zatvoreni stihovi koje sam odbačio iz djela Paula Celana.

Paul Celan je židovski pisac njemačkoga jezika, rođen daleko na istoku, u Bukowini, i odrastao u Czernowitzu, koji se nakon puno udaraca sudbine našao u Parizu kao lektor za njemački jezik i književnost. Bio je oženjen Francuskinjom, a pisao je pjesme isključivo na njemačkome jeziku — posvema navelastita činjenica. Nije mi znana nijedna Celanova pjesma na francuskome,



dok svakako znam za Georgeove i Rilkeove francuske pjesme. Celan je očito bio za njemačku jezičnu domaju, koja mu nije pružila zbiljsku domovinu, povezan dublje nego oni drugi pjesnici koji su se prigodno okušavali i u nekom drugome jeziku. Odabrao sam jednu pjesmu iz najkasnije faze ovoga pjesnika koji je 1970. dragovoljno pošao u smrt, jednu pjesmu, tematska srodnost koje će s navedenom Bennovom pjesmom, nakon nekoliko pojašnjenja, svima pasti u oči. To je u svakom slučaju jedna kriptična tvorba, jedna hermetička pjesma. Odražava veliki okret prema oslobođenju, prema koncentraciji i time prema zgušnjavanju, što slično poznajemo i u modernoj glazbi od Schönberga i Weberna. To je u posebno snažnoj mjeri obilježilo poslijeratnu njemačku liriku — ne na zadnjem mjestu zbog toga što njemačka lirika govori na jednome jeziku, slobodu kojega je u redosljedu riječi, koliko mi je znano, bio dostigao samo još klasični grčki jezik. Na tomu počiva posebna mogućnost koncentracije lirskoga stiha. Sintaksički izražaji funkcija govora, prozaično–retorička sredstva kojima inače ostvarujemo izgradnju jedinstva govora, gotovo su posve eliminirani. Pjesma se pouzdaje samo u gravitacijsku snagu riječi:

131

*Wirk nicht voraus
Sende nicht aus
steh
herein:*

*Durch gründet von Nichts
Ledig allen
Gebets,
Feinfügig nach
der Vor–Schrift
unüberholbar*

*nehm ich dich auf
stattaller
Ruhe*

Ne djeluj unaprijed,
ne razošilji,
stani
unutra:

Prožet temeljem ništine,
lišen svake
molitve,

tanahno podčinjiv, prema
pra-pro-pisanom,
nenadmašivom,

primit ću te u se
umjesto svakog
počinka.

132

To moramo tako čitati da odgonetnemo tri kitice i prijelome redaka. To su isto stihovi. To znači da i stih sačinjen od samo jedne riječi ima dužinu drugih stihova, dužinu koja se isteže u našem unutarnjem uhu kada u sebi postavljamo ritmičnu jezičnu sliku koju slušamo i razumijevamo. Ta završna pjesma, koliko se god činila teškom, nije teža od mnogih drugih pjesama kasnoga Celana. U tim se pjesmama on u jednom dubljem smislu približio zamuknuću više nego drugi pjesnici, koji prestaju kad im ponestane daha. Semantiku te pjesme valja predstaviti parom primjera. Opetovano je posrijedi jezik koji je razvio vlastitu pjesničku semantiku. Počiva li kod Gottfrieda Benna poseban spoj njegovih riječi na tomu što je ono razdvojeno nizao jedno na drugo i povezivao ih, tada tu pred sobom imamo u stanovitome smislu obrnuto načelo pjesničke semantike. Nešto što izgleda kao jedna riječ, istodobno se rasprskava i, u svom rasprsnuću na dijelove riječi izdiferencirane prema svojem značenju, evocira novo jedinstvo značenja.

»Ne djeluj unaprijed« — sfera smisla koja odzvanja u riječi »djelovanje unaprijed« [*Vorauswirken*] najprije bi smjela biti sfera predodređenosti i u igru uvesti kršćansku, posebice kalvinističku dogmu o predestinaciji. Dakako, oslovljava li se bog ili ne s »ne djeluj unaprijed«, pitanje je za sebe, koje se prvo otvara prigodom čitanja. Kod idućeg stiha, naprotiv, sfera značenja »ne razasliji« već je jednoznačna. To nedvojbeno odražava apostolsko izaslanje, misionarski nalog koji je utemeljio kršćansku crkvu. To moramo čuti i čut ćemo dok god postoji poznavanje Biblije. Teže je »stani unutra« koje se suprotstavlja tom »izaslanju«. Riječ »stajati unutra« [*Hereinstehen*] u Austriji se rabi i u aktivnome značenju. Može se, kako mi je rečeno, nekome reći »stani unutra« [*stehherein*], što znači »dođi unutra« [*komm herein*]. No onaj tko tu govori nema ponajprije to na umu. Neko »dođi unutra« bio bi loš protustav izaslanju. A i pjesma je to »stani unutra« podijelila na dva stiha, i »stani« i »unutra« su stihovi koje čini samo po jedna riječ. Dakle, prvo moramo čuti »stani« prije nego što se ono preinači i dovrši u »stani unutra«. Time u igru stupa drugo, netranzitivno značenje riječi. »Nešto stoji unutra« [*etwas steht herein*] znači: nešto je na putu tako da ga ne možemo mimoići. To se mora čuti. To »stani unutra« ne znači toliko »dođi« [*komm*], koliko »stani tako tu da te ne mimoićem« [*sei so da, daß ich nicht an dir vorbei kann*].



Tu se okončava jedna kitica, a iduća opetovano započinje smionim razbijanjem riječi. »Prožet temeljem ništine« [*durch gründet vom Nichts*] daje stopiti dva posve nespojiva značenja — »utemeljen na nečemu« [*gegründet auf etwas*] i »prožet ništinom« [*durch waltet vom Nichts*]; tu su najednom primaknuta zajedno kao u nekoj Webernovoj frazi. Umjesto biti utemeljen na nečemu što je u svojem bitku pouzdano, niština treba biti ono što tu ne razrješava sva bića, nego tvori čvrsti temelj [*Grund*]. I ponovno se nastavlja: »lišen svake molitve«. Tko čuje »lišen svake...« smjesta će očekivati nešto posve drukčije. Ne baš »lišen svake prtljage« [*ledig alle Gepäcks*] — ali ipak »lišen svakog tereta« [*ledig aller Last*], slobodan od svega što opterećuje tako da mu je postalo lako. Sada tu dolazi »molitva«. To naravno znači na neki način biti slobodan. I ponovno se nastavlja: »tanahno podčinjiv« — riječ [*feinfügig*] također ne postoji. Postoji »prilagodljiv« [*gefügig*], što znači »koji se pokorava« [*gehorchend*], i postoji »tanahno savitljiv« [*feingefügt*], što znači »koji se tanahno uklapa« [*sich fein in ein ander fugend*]. Opetovano se u »tanahno podčinjiv« čuje oboje — »tanahno« [*fein*] i »podčiniti se« [*sich fugend*]. I naposljetku »prema pra–pro–pisu« [*nach der Vor–Schrift*] — tu imamo takoreći pisani dokaz za Celanovu semantičku praksu. Riječ »propis« [*Vorschrift*] je u tekstu napisana s crticom: Vor–Schrift. Ne trebamo prečuti da se tu misli na Sveto pismo [*Heilige Schrift*] i naviješta se »prema pisanom« [*nach der Schrift*]. No to znači: ono u što se tako tanahno uklapa [*feinfüge*] nije baš »prema pisanom«, nego prema pra–pro–pisanom [*nach dem Vor–Schrift*], prema nečemu što je još starije nego najstarija povelja ljudskoga roda, kako bih se izrazio prema uzoru na Herdera. To je iskustvo koje još prethodi onome što propisuje Sveto pismo, a ipak obvezuje kao neki propis [*Vorschrift*]. »Pra–pro–pisano« je »nenadmašivo« [*unüberholbar*], on se nikada neće opozvati kao što se inače može opozvati propis ili kao što je Stari zavjet imao biti opozvan Novim zavjetom. To Ja dakle, koje je prožeto ništinom, o sebi kaže: »primit ću te u se umjesto svakog počinka«. Možda je manje semantički nego sadržajno krajnje iznenađujuće što tu na kraju ne stoji počinak [*Ruhe*], mirno prihvaćanje poslanja »pisma«. Ono što je tu prihvaćeno ne obećava počinak, nego je stalan nemir [*Unruhe*] to što prinosiš — ukoliko si unutra.

Nakon ovih uvodnih semantičkih razjašnjenja započinje interpretacija sintakse stvari, navlastitoga sadržaja pjesme, iskaza koji je tu načinjen. Kod Celana ne možemo točno reći — i to je u temelju tako kod svakoga pravog lirskog pjesnika — na koga se misli kad pjesma kaže »Ja«. Zato što pjesnik ne misli jednostavno na sebe sama, to je pjesma. Ja kao čitatelj ne mogu se razlikovati od njega kao govornika. To je pjesma, budući da smo to Ja svi mi. Što je sada Ti [*Du*] u odnosu prema tomu Ja, što ovo Ja oslovljava jednim »Ti«? Posrijedi je imperativ: »ne djeluj unaprijed«. Tko je to Ti? Zacijelo, mi smo navikli da se cjelina čita kao jedan hermetički samorazgovor. Svi su oslovljeni i svatko odgovara i oboje bi mogli biti jedna te ista osoba. Ovo je pitanje otvoreno. Ako bismo u tome htjeli vidjeti oslovljavanje sebe sama, tada ćemo u čitavom



prethodnom razumijevanju slijediti stoičko načelo *eis he auton* i sebe same opozvati iz svih volja za djelovanjem i vrijednošću. To je posve lako razumjeti. No biti unutra — ma u kojemu značenju riječi — ne ispunja to razumijevanje. Tu treba biti ili doći nešto izvana što je unutra.

Otvorenim se čini naposljetku i odnošaj onoga što je rečeno u drugoj kitici. Tiče li se to tebe — ma tko to bio — ili mene? Dvotočje koje zatvara prvu kiticu govori u prilog tomu da sve što slijedi tu spada i da isto tako utemeljuje poziv unutra. Tada to što je tu iskazano nije oslovljeno Ti, nego Ja koje oslovljava i koje je tu prikazano u svojoj spremnosti da prihvati Ti. To je sintaksa koja se iznosi i koja okuplja zajedno drugu i treću kiticu.

Malu teškoću čini zadnji stih druge kitice, »nenadmašivom«. Taj se atribut ne uklapa u opis toga Ja. Tu se značenje puno prije odnosi na »pra-pro-pis«. Mnogi propisi više ne vrijede, nadmašeni su. No taj pra-pro-pis koji svemu prethodi nikada ne može biti nadmašen. Tako je taj zadnji stih gramatički atributivna apozicija uz »pra-pro-pis«, a ne atribut »Ja«, kao što je to nedvojbeno »tanahno podčinjiv«. U svakom bismo slučaju mogli indirektno poduprijeti značenje: ako se sklapam prema nenadmašivom [*unüberholbaren*] pra-pro-pisu, sebe mogu nazvati »nenadmašivim«. To može postati zajedno. No glavni ostaje odnošaj prema »pra-pro-pisu«.

No osim tih razloga lirske gramatike, postoji još jedan, »hermeneutički« razlog da se u oslovljenom razumije Ti nekog posve drugoga boga. To je mjesto koje je sam pjesnik dodijelio toj pjesmi u zadnjoj zbirci pjesama koju je skladao. Time slijedimo znano hermeneutičko načelo koje je formulirao još Schleiermacher, da je neko jedinstvo smisla suodređeno i svojom ulogom u sklopu nekog većeg jedinstva smisla.

Pjesma što prethodi našim stihovima, znana pjesma *Budi što jesi* [*Du sei wie du*], jasno je religiozna sklopa. Govori o patnji nekoga koga muči raskid sa židovskom zajednicom — vjerom otaca. »I onaj koji razreza vrpcu prema tebi« [*Auch wer das Band zerschnitt zu deir hin*] može biografski navješćivati to što je Celan u Parizu stupio u katolički red. No opet ne treba uvesti nekakvo posebno privatno znanje. Prekid s vjerom otaca znači naposljetku svaki prekid. Patnja traganja za bogom, onostranost bilo koje određene religijske pripadnosti jest ono što ipak ne može izbjeći pitanje o bogu i iskustvo božanskoga. Ono »stani unutra« [*steht herein*]. Tako je jasno da je onaj tko se oslovljava netko drugi, neki »posve drugi«, bog. No s tim nije povezano ništa od religijskoga obećanja svetoga — nikakva vjera u providnost i ništa od vesele vijesti koju s Isusom njegovi učenici šalju u cijeli svijet. Bog ne treba ništa činiti — samo tako da je unutra da ne mogu mimo »Ti«. No upravo je to njegov opstanak, i tako tu dolazi do drugog, tranzitivnoga značenja »stajati unutra« [*Herein stehen*]. On samo treba stajati unutra, ja ću ga prihvatiti — i to ne treba biti onako kao u Ivanovu prologu, gdje svijet ne prihvaća *logos*. Cijeli slijed stiho-va nakon dvotočja je dakle utemeljujuća završnica zahtjeva »stani unutra«. Upravo zato što sam tako »prožet temeljem ništine« i što ne njegujem nikakvo



određeno religijsko očekivanje ili obećanje. »Lišen svake molitve« — to sam Ja. Molitva je nalik nečemu što ne mogu više nositi, a ipak i upravo kao takav nisam slobodan, nego znam da sam podčinio sebe, ne slijedeći neku objavu, »prema pismu«, nego jedan pra–pro–pis [*Vor–Schrift*] koji je još puno izvorniji i nenadmašiviji nego svaka moguća religija i svaka moguća crkvena vjerska zajednica. Ja koje govori neće mimo »Ti«. »Ti« treba biti unutar kao nešto što se ne može mimoići. »Umjesto svakog počinka« — ne da sebi povjeravam bilo koju novu vjeru i u tome tražim i nalazim počinak, nego da ne mogu slijediti nijednu već postojeću i obvezujuću vjeru, upravo taj nemir [*Unruhe*], taj nemir koji mi ne dopušta mimoići te, jest ono čemu se ne mogu protiviti.

Ako bismo pjesmu Gottfrieda Bennna mogli nazvati nekovrskom negativnom himnom, slavljenjem onoga tko je sazrio da se uzdrži od svake žalopojke, tada bi se ova pjesma mogla nazvati hermetičkim dijalogom. To je pjesma koja za sve nas iskazuje da je iskustvo božanskoga nužno čak i ako se bog niječe i ako sebe otkazuje. Mnogima usto božansko iskustvo može posredovati i svezu i utjehu i obećanje svetoga — Ja koje tu zbori za nas ne očekuje, nego se izjašnjava za nemir srca: *inquietum cor nostrum*. »Bog niječe«. Celanova završna pjesma u unutarnjoj suglasnosti s Bennovom pjesmom.

U zbirci *Stega svjetla* [*Lichtzwang*] nalazi se pjesma koju je Celan napisao nakon posjete Martinu Heideggeru i koju mu je poslao, a potom objavio u nekoj svojoj knjizi pjesama.

Todtnauberg

*Arnika, Augen trost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Stern wurfel drauf,*

*in der
Hütte,*

*die in das Buch
— wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? —,*

*die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes*



*Wort
im Herzen,
Wald wasen, un ein geebnet,
Orchis and Orchis, einzeln,*

*Krudes, später, im Fahren,
deutlich,
Der unsfährt, der Mensch,
der's mi anhört,
Die halb –
beschrifteten Knüppel-
pfade im Hochmoor,
Feuchtes,
viel.*

136

Todtnauberg

Arnika, utjeha oka,
gutljaj iz zdenca sa zvjezdanom
kockom na vrhu,

u toj
kolibi,

taj u tu knjigu
— čija li je imena uzela
prije moga? —
taj u tu knjigu
zapisan redak o
jednoj nadi, danas,
u mislećeg
nadolazeću
riječ
u srcu,

šumska ledina, neporavnata,
orhis i orhis, pojedinačno,

grubo, kasnije, u vožnji,

jasno,

taj koji nas vozi, čovjek,
koji sve sluša,
polu–prohodna od oblica
staza u dubokom tresetištu,

vlažno,
mnogo.

Možemo pretpostaviti da to dokumentira nesretni tijek posjete. To može biti prepušteno mudrosti biografa — čak i ako to treba uključiti i autobiografa samog pjesnika. Pjesma ne zna ništa o tomu — i zna to bolje.

I sam poznajem tu kolibu u kojoj sam više puta boravio. Tamo je tako: u visokom Schwarzwaldu dolazi se do ledine, nalazi se posve mala koliba koja se usko pripija uz obronak, posvema prekrivena šindrom, vrlo jednostavna. Nema vodovod. Pred kolibom je mali zdenac, nalik pojilu koje se tamo u Schwarzwaldu rabi za stoku. Vrelo koje lagano curi donosi svagda svježiju vodu. Često sam se na tom zdencu s tekućom vodom brijao skupa s Heideggerom. Na stupu zdenca je izrezbarena drvena kupa u koju je urezan ornament u obliku zvijezde. To se naravno ne mora znati, no u tim okolnostima trebamo spoznati nešto bogato značenjem, o zvijezdama usuda i o pogotku usuda kao nekom dobrom znamenju. Kao čitavo malo imanje, to je »utjeha oku«. Pjesma priziva taj osjećaj time što na početku pjesme doziva imenom »Arnika«, njemački »utjeha oka«, ljekovitu biljku koja je odomaćena u visokome gorju. U kolibi je knjiga, Heideggerova je navada bila da se u tu knjigu upisuju svi gosti kolibe.

Celan je očito došao, trebao se upisati u knjigu, i to je učinio. U svakom slučaju je jasno očekivanje, ili možda neočekivanje, koje pitanje je pokretalo pjesnika: je li mislilac kao ovaj imao »nadolazeću riječ«, riječ »jedne nade«. Pjesnik svoje stihove piše o toj tajnoj nadi koja ispunja srce.

Iduća scena je očito neka šetnja po ledini. »Šumska ledina, neporavnata, orhis i orhis, pojedinačno«. Neporavnata: takve su doista površine te ledine. No ponovno: ne trebamo poći na studijsko putovanje u Schwarzwald da bi se pjesma bolje razumjela. Možemo razumjeti i tako da za mislioca koji misli za nas ne postoji nijedan ravan put. Orhis je mala orhideja što u visokom gorju raste [*Hoch gebirgs orchidee*], ali naravski da stih »orhis i orhis, pojedinačno« ne govori primarno nešto o vegetaciji na ledini, nego nešto o samotnosti [*Einzelheit*] obaju šetača koji idu zajedno, a opet svatko ostaje sam, kao cvjetovi pokraj kojih prolaze.

Iduća scena je posjetiteljjev povratak kući kolima. Netko ga je tu vozio i netko ga je pratio, s kim sad razgovara. Oni razgovaraju međusobno i tek sad, razgovarajući, postaje im jasna »grubost«. Ono što je Heidegger govorio i što

Celan isprva nije razumio: Heideggerove riječi odjednom pridobivaju smisao, za njega i za druge — ne za onog »koji nas vozi«. Time je pripovijest o toj posjeti također došla kraju. Prva kitica odnosi se na utješni pogled na skromno imanje; druga se odvija u kolibi, opisujući značenje čovjeka kojemu se došlo u posjet i tajno očekivanje posjetitelja; treća kitica je šetnja u kojoj su šetali »pojedinačno« jedan pokraj drugoga; i potom povratak na kojemu se zbori o dojmovima. Ono što slijedi nije više »djelovanje«, nego nešto poput sažetka koji se povlači u razgovoru onih koji putuju natrag: smionost tog pokušaja da se ide kroz neprohodno. »Vlažnosti, mnogo«.

To je »polu-prohodna od oblica staza u dubokom tresetištu«. To je doista tako u visokome gorju. Vlažne staze u tresetištu čine se donekle prohodnim pomoću oblica. Tu je jedna poluprohodna staza, što znači da je ne možemo proći, nego se moramo okrenuti. Ona je kao »šumske staze« [*Holzwege*]. To je aluzija na to da Heidegger nije zahtijevao i nije mogao reći »nadolazeću riječ«, da ima »nadu, danas« — on je na putu na koji se osmjelio prevaliti tek par koračaja. To je smio put. Svatko tko stupi na njega stupa u tresetište i prijeteći mu da će ogreznuti u vlazi. To je opis smiona misaona puta tog mislioca — a s druge strane u kojoj svi mi kao ljudi danas više ili manje svjesno stojimo i našem mišljenju je prijeko potrebno krenuti tim smionim putem.

Može biti da mračni pjesnik tijekom tog posjeta nije spoznao nikakav preokret prema nadi i svjetlosti. To je bila pjesma, jer ono spoznato iskazuje njega i sve nas. Kao opis posjeta koji se doista dogodio, pjesma nije jedinstvena u Celanovu djelu. Napisao je on puno takozvanih pjesama povezanih sa situacijom. U govoru povodom primanja Büchnerove nagrade on je svoje pjesme razlikovao od simbolističkog Mallarméova pjesništva upravo tim »egzistencijalnim« odnosom. No to nije nagovor na biografsko istraživanje. I ta sveza sa situacijama koja pjesmi podaruje nešto okazionalno i izgleda da zahtijeva ispunjenje znanjem o određenim prigodama, zapravo je izdignuta u sferu istinitoga i značenjem bogatoga, koja pripada jednoj pravoj pjesmi. Ona zbori o svima nama.

Već smo dakle korak dalje nego što je znala učiniti opća metodička teorija hermeneutike — mislim na mnoštvo glede mogućnosti interpretativnih gledišta. August je Boeckh, slijedeći Schleiermachera, razlikovao četiri takva gledišta: gramatička interpretacija, generička interpretacija, historijska interpretacija i psihološka interpretacija. Držim doduše da su ta četiri interpretativna gledišta posvema kadra za proširivanje i vjerujem primjerice da je strukturalizam neko takvo proširenje, bilo za mitski sadržaj grčke tragedije, bilo za razumijevanje pjesničkih jezičnih likova. I sam sam nastojao uvesti u metodički postupak semantiku i isto tako pustiti da tek otuda proistekne sintaksa. Riječ zrači, razvija gramatičko-semantičke snage. Hoćemo li imenovati načelo kojim se tu služimo želimo li shvatiti posebno jedinstvo cjeline, mogli bismo ga imenovati načelom harmonijske disonancije. Protivno od uobičajenih starijih formi pjesništva, koje sadrže puno ugladenosti i sjaja retoričkoga, tu se disonancije pružaju do u elemente kompozicije i razrješavaju jedinstva riječi.



U jednoj istoj riječi »čuje se odijeljeno«. To vidimo recimo u Celanovoj završnoj pjesmi kod »stani unutra«, kod »tanahno utemeljen ništinom«, kod »prema pra–pro–pisanom«, kod »nenadmašivom«. Odijeljeno zvučanje jest disonancija. Kao što u glazbenoj skladbi konsonanca biva moguća upravo razrješenjem od disonancije, tako je i tu. Što je čvršća disonancija, utoliko je snažniji iskaz. Pomislimo recimo na »prtljag« koji se provlači kod »molitve«. Kakva golemo neskladnost, a upravo taj nesklad vodi tomu da se cjelina sabere u smisaoni sklad bogat značenjem. »Lišen svake molitve« — odjednom vidimo nešto poput toga da se dobiva utjeha pomoću nadzemaljskoga obećanja, kako bi nam postalo lakše. Tomu pjesma suprotstavlja pobožnost onoga tko sebi otežava. U tom je smislu ova završna pjesma, kako mi se čini, isto tako bitna kao i ona druga, *Tenebrae* (*Tenebrae*), u kojoj, unatoč gorčini smrti što sve zatamnjuje, ipak postoji poziv i pjev.

Želim podsjetiti na jednu Heraklitovu riječ: »Harmonija koja nije očita, snažnija je od očite«. Ne tiče se to samo pjesničke tvorbe. Istinu te Heraklitove rečenice doista smo imali naučiti u našem stoljeću. Celanova pjesma, njegovo poslanje, ako se tako smije reći, nije osamljeno. Još jednom slijedim hermeneutičko načelo da ono što pokušavamo razumjeti može naći svoje objašnjenje u nekom većem sklopu. Pogled odvrćam od Celanova djela i ne ograničujem ga samo na takozvanu književnost, nego ga usmjeravam i na druge oblike umjetnosti. Oni nam mogu predočiti nastanak moderne i njezine unutarnje napetosti još jasnije nego književnost, u kojoj su stvari često zastrte interferencijom s prozom mišljenja što posvuda zadire svojom refleksijom. Ono što izražava Celanovo poslanje, koje ima vlastitu težinu i zacijelo i svoju dramatsku zaoštrenost u užasima počinjenim tijekom Drugog svjetskoga rata. No to je, gledano formalno povijesno i umjetničko filozofski, također pripravljeno već na početku ovoga stoljeća.

Što se nije već dogodilo u tom prvom desetljeću prije Prvog svjetskoga rata! Tu se zbiva velika revolucija modernoga slikarstva koja je i sama već imala prethodnike, primjerice u Hansu von Maréesu ili Paulu Cézanneu, kod kojih je bila ponovno otkrivena površina slike i duboki prostor slike izgleda kao da je složen iz površina. U glazbi su se odigrali slični revolucionarni pronalasci u teoriji i praksi. S točke motrišta oblika tradicije izgleda kao da se rascjepkana masa tu ujedinjuje u nove likove koji intenzivno govore i koji nalikuju tekstu. Kao primjer takvih tekstova moramo razumjeti hermetičke tekstove kakve nalazimo kod Celana i s kojima se već dugo ophodimo nastojeći naučiti pročitati ih. Spomenimo se slikarske revolucije koja je u godinama prije Prvog svjetskoga rata nastupila u kubističkome razbijanju forme, recimo u Picassovim portretima. Tu je neka masa koja kao da se rasprsnula u tisuće komadića i cjelina kojoj naše viđenje, usmjereno na lik i formu, tek polako može dokučiti smisao na temelju fragmenata. Isto tako polako, kako smo upravo učili u našim pjesmama, u kojima jedinstva riječi osebujnom gravitacijom realiziraju suzvučja iz kojih se sastoji tekst.



Kao u imperativu s početka naše pjesme, tako su i na nekom Picassovu portretu najednom spoznatljivi osjetilni fragmenti, dio nosa ili par usana ili oči, i tada započinjemo formalno prelistavati različne slojeve te raskomadane cjeline, sve dok nam se pred očima ne nađe u sebi strukturirana cjelina, i to cjelina koja je pomoću svojeg strukturiranja monumentalno formirana. Sam kubistički način slikanja bio je samo jedan pokušaj, među inima, i održao se samo nekoliko godišta. No to iskustvo modernoga slikarstva nije ograničeno na tu jednu maniru. Kod niza velikih slikara susrećemo slično izveden pokušaj da se elementi bremeniti značenjem, koji se mogu rastumačiti na temelju mogućnosti preslika, sve više svode na puke osjetilne fragmente koji tek u nekoj većoj kompoziciji mogu smisleno komunicirati. Time se od promatrača takvih slika zahtijeva nova aktivnost. Više ne možemo iz gustoga pletiva značenjskoga obilja prikazanog i harmonijski oblikovanoga dokučiti izražaj slikarske umjetnosti.

Isto iskustvo i u istim godinama nudi nam moderna glazba. Nije ništa manje provokativno novo bilo ni ono što je započelo sa Schönbergom ili Antonom von Webernom. Izenenada nam bivaju predočeni izvanredno kratki djelići, koji u svojem komprimiranom obliku imaju vlastito moćno zračenje. To je poput gustiša disonancija, od kojih jedva da se još može očekivati da od njih bude izgrađena harmonija. To također nije više zbiljska harmonija koja tako lako i sigurno obećavajući čeka na nas, kao glazbena razrješenja o kojima zna bečka klasika.

A kako je to bilo u književnosti? Neću ukazivati na duboki prekid s tradicijom, koji je započeo romanu uskraćivati njegove junake ili drami jedinstvo crtanja značaja. Čak i u pjesništvu, lirskom rodu koji nam poradi Celana leži na srcu, proširena je mijena koja se načelno i radikalno odvaja od naturalizma i njegova deskriptivna patosa. Mislim, primjerice, na veliko pjesničko stvaralaštvo Mallarméa i njegovih sljedbenika na francuskome, Stefana Georgea na njemačkome jeziku. Mislim ponajprije na eliminaciju retorike iz pjesništva. Pjesničke slike, bljeskovi ili metafore koje se iz kolokvijalnoga tijeka govora uzdižu kao retorički vrhunci i koje rado imenujemo metaforama upravo zato što se ne uklapaju u direktan sadržaj onoga što priopćava govor, jesu retorički elementi koji su iščezli iz pjesništva. Ono je u sebi samom takvo da temelj govora svakodnevnoga jezika izgleda posvema napušten i isto tako temelj zajedničkih, takoreći mitskih sadržaja, to jest sadržaja koji neupitno nose značenja i koji još dosežu do nas iz tradicije starih vjekova. Koliko se u lirskome pjesništvu, recimo, gubi rima, bilo je već zamijećeno u svezi s Celanovim pjesmama. I to pripada toj mijeni koja je i drugim književnim formama dala novi lik.

Načinimo li izbor svih zamjedbi, nećemo moći previdjeti dobitak na intenzitetu što je nastao na taj novi način. Svatko tko je ikada bio u nekom od velikih muzeja u kojima su klasična umjetnost i moderno slikarstvo izloženi u odijeljenim salama i tko se nakon prolaska kroz klasične sale dugo zadržao kod modernoga slikarstva i upustio se u njega, tomu, ako se vrati, najednom

čitavo prisno, harmonijsko slikarstvo renesanse i baroka postaje bljeđe nego što je bilo prigodom prvog oduševljenoga prolaska. Isti dobitak na intenzitetu poznajemo kod nove glazbe, pri čemu se to ne odnosi bitno na oslonac dvanaestotonskoga sustava. Ekstremna uloga disonancije kao takve jest očito novo u usporedbi s klasičnom glazbom. I kod niza iskustava što ih imamo s jezičnom umjetnošću može se — svakako s bitnim preinakama — pokazati isto.

Na prvi smo se prekid već svikli. To je bio, mislim, raskid s obrazovnom svijješću historizma i njegovim blaženstvom u nasljedovanju. Ako su kvalitetna djela, štoviše, djela klasične vrste, i ako su lijepe slike i lijepe pjesme to na čemu se učvršćujemo i nastavljamo dalje, tada je ipak razviće u dvadesetome stoljeću pošlo smjerom da se ti oblici utješnog upropaštavajućega pomirenja [*Vorsöhnung des Verderbens*] (uporabimo li Hegelov izričaj) koje nam je obećavala umjetnost, više ne mogu pronaći u sjenama današnje umjetnosti.

Na to se nadovezuje drugi prekid, o kojemu je posebice upečatljivo zborio Celan u svojem govoru povodom primanja Büchnerove nagrade, ali koji je budan u svakomu od nas. Nije samo trošenje našega mitskoga sadržaja predstava pomoću obrazovne svijesti građanske epohe što se približava svojem kraju, to što je prizvalo tako duboke preinake. Ponad toga je užas pred nemoći svog tog obrazovanja. To nas upravo prepada naočigled novoga barbarstva dvadesetoga stoljeća. Time je i u pjesnički govor došla jedna nova vrsta intenziteta, usporediva s duhovnim intenzitetom boja i njihovih kontrasta, tonova i njihove disonancije. Doduše, u svim likovima umjetnosti svagda ostaje nešto od svjedočenja za neki zdravi svijet, no ipak i nešto kao nepovjerenje u lagane pomirbe, nekovrsno nezadovoljstvo vjerom. Čini mi se da je to prava pozadina u Celanovu poetskome stvaralaštvu i da u završnoj pjesmi od koje smo krenuli ima gotovo doslovan svoj izražaj. Uklonio se postulat harmonije koji smo do sada održavali kao sigurno očekivanje smisla u svim skrivanjima smisla na koja smo nailazili. Skrivanje se smisla potvrđuje u nekom stanju očekivanja u kojemu se više ne pretpostavlja razrješenje takva skrivanja, kraj u nekoj novoj harmoniji. To je prekid s očekivanjem smisla, koji je odolijevanje bez prethodna djelovanja i vjerovanja u spasenje. To je pronašlo svoj pjesnički izražaj u pjesmi od koje smo krenuli. Ta pjesma, koja povrh toga stoji na istaknutoj točki Celanova pjesničkoga stvaralaštva, prihvaća naposljetku svoju krajnju snagu iskazivanja upravo time što je prodrla do ruba stanja, do ruba više–odolijevanja na koji je pjesnik došao za nas.

(1990)

S njemačkoga preveo MARIO KOPIC

Hans-Georg Gadamer, Im Schatten des Nihilismus, in: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, *Ästhetik und Poetik II*, Hermeneutik im Vollzug, Tübingen: J.C.B. Mohr 1993, str. 367–382.

Jacques Derrida

Poetika i politika svjedočenja

142 *The world becomes its language and its language becomes the world. But it is a world out of control, in flight from ideology, seeking verbal security and finding none beyond that promised by a poetic text, but always a self-unsealing poetic text.*

MURRAY KRIEGER, *A Reopening of Closure: Organicism Against Itself*

[Svijet postaje jezikom i taj jezik postaje svijetom. Ali to je svijet izvan kontrole, u bijegu od ideologije, svijet koji traži verbalnu sigurnost i ne nalazi ništa preko toga što je obećano poetskim tekstom, nego svagda samo-otpečaćujući poetski tekst.]

[I]t is the role of art to play the unmasking role — the role of revealing the mask as mask. Within discourse it is literary art that is our lighthouse... It would seem extravagant to suggest that the poem, in the very act of becoming successfully poetic — that is, in constituting itself poetry — implicitly constitutes its own poetic. But I would like here to entertain such an extravagant proposal.

MURRAY KRIEGER, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*

[Uloga je umjetnosti igrati demaskirajuću ulogu — ulogu raskrinkavanja maske kao maske. Naš svjetionik unutar diskursa jest književna umjetnost... Činilo bi se ekstravagantnim sugerirati da pjesma u samom činu bivanja uspješno poetskom — to jest u činu uspostave sebe kao pjesništva — implicitno uspostavlja vlastitu poetiku. No želio bih ovdje iznijeti takav ekstravagantan prijedlog.]

Potpisati, zapečatiti [*sceller*], odati [*deceller*], otpečatiti [*desceller*]. Ovdje će biti riječi o svjedočenju. I o poetici kao svjedočenju — ali o testamentarnom svjedočenju: *attestation*, *testimony*, testament.

Pjesma može »svjedočiti« o poetici. Pjesma je može obećati, može joj odgovoriti kao testamentarnom obećanju. Ona to čak mora, ne može to ne učiniti. No ne imajući u vidu primjenu nekog prethodnoga umijeća pisanja, niti da bi na njega uputila kao na kakvu povelju ispisanu drugdje, ili da bi se podčinila njegovim zakonima kao nekom transcendentnome autoritetu, nego sama obećavajući, u činu svojega događaja, utemeljenje poetike. Posrijedi je dakle to da pjesma »uspostavlja vlastitu poetiku«, kako to kaže Krieger, poetiku koja također mora, kao preko svoje općenitosti, postati, izmisliti, ustanoviti, dati na čitanje, egzemplarno, potpisujući je, pečaćući je i istodobno otpečaćujući, mogućnost upravo ove pjesme. To se zbiva u samom događaju, u verbalnome tijelu njegove singularnosti: određena datuma, u istodobno jedinstvenu i ponovljivu času potpisa što verbalno tijelo otvara prema drugoj stvari nego što je ono, u upućivanju što ga uznosi ponad njega sama, prema drugome ili prema svijetu.

Kao svjedočanstvo prijateljske zahvalnosti htio bih, dakle, sa svoje strane preuzeti stanoviti rizik — kako bih ga podijelio s Murrayem Kriegerom — rizik da »entertain[ing] such an extravagant proposal.« Da bih ga iskusio, htio bih staviti na probu to iskustvo svjedočenja i vratiti se na korake jednog seminara koji se, prije nekoliko godina, bavio svjedočenjem. I napose odgovornošću, kada ona zahtijeva poetski potpis, prema nekom posebnome datumu. Hipotezu valja verificirati: svako odgovorno svjedočenje zahtijeva poetsko iskustvo jezika.

143

/

Ne odustajući — daleko od toga — od mišljenja tajne u obzorju odgovornosti, kako nam pitanje svjedočenja (*testimonium*) može biti preprekom? I zašto pitanje *testimonium* nije drugo do pitanje *testamentum*, svih testamenata, što će reći nadživljavanja prije i onkraj opreke života i smrti?

Aschenglorie [...]

...

Niemand

zeugt für den

Zeugen

[*Pepelna slava...*

...

Nitko

ne svjedoči za

svjedoka]

*

Ash–glory [...]

...

No one
bears witness for the
witness.¹

Hoćemo li sačuvati poetski odjek, na koji one, već na samoj toj stranici, kane odgovoriti, moramo podsjetiti da nam te riječi dohode iz njemačkoga jezika. Kao i svagda, idiom biva nesvodivim. Nesvladiva singularnost verbalnoga tijela već nas uvodi u zagonetku svjedočenja, uz tu nezamjenljivost jedinstvenoga svjedoka o kojem nam upravo, možda, zbori ta pjesma. Ona tako zbori o *sebi samoj*, samu sebe označujući dok drugome zbori o drugom, samu sebe potpisujući i ot–pisujući jednom jedinom gestom — »sealing and unsealing itself« — ili još, da bismo citirali i malo izmjestili riječi Murraya Kriegera: *sealing while (by, through) unsealing itself as a poetic text*.

144

Taj je idiom u osnovi neprevodiv čak i ako ga prevedemo. Ta tri stiha opiru se čak i ponajboljemu prijevodu. Jer oni nam, usto, stižu na kraju jedne pjesme za koju je teško pomisliti — ma koliko malo bili sigurni u njezin smisao, u sve njezine moguće smislove i moguća značenja — da se ona, glede bitne *reference*, ne odnosi i na datume i događaje, na egzistenciju ili na iskustvo Celana. *Jedino* pjesnik *ima moć svjedočenja* o tim »stvarima« koje nisu samo »riječi«, ali ih ne imenuje u pjesmi. Mogućnost tajne, u svakom slučaju, ostaje svagda otvorenom i ta je pričuva neiscrpna. Ona je to više nego ikad u slučaju pjesništva Celana koji nije prestajao kriptirati (»sealing, unsealing«) te reference. Neki su zapravo o tomu mogli svjedočiti — kao Peter Szondi, Celanov prijatelj i čitatelj–interpretator s kojim je ovaj dijelio barem neka iskustva — a da takvo svjedočenje ne iscrpi ili, napose, ne dokaže to o čemu se govori, daleko od toga. Ta pjesma također ostaje neprevodiva u mjeri u kojoj se može odnositi na događaje kojima je njemački jezik bio upravo odlikovanim svjedokom, naime na *Shoa*, na ono što neki imenuju vlastitom imenicom (i metonimijski — što je golemi problem koji na ovom mjestu neću razmatrati), »Auschwitz«. Njemački je jezik te pjesme nazočio svemu onomu što je mogla uništiti vatra i što je nebrojene — nebrojive — egzistencije moglo pretvoriti u »pepelove« (*Aschenglorie*, *Ash–glory*, to je prva riječ pjesme, riječ dvostruka i podijeljena). Nebrojeno, ali i neimenljivo, spaljujući tako, s imenom i pamćenjem, čak i *sigurnu* mogućnost svjedočenja. A budući da sam upravo rekao »*sigurna* mogućnost svjedočenja«, upitat ćemo se je li pojam svjedočenja kompatibilan s vrijednošću izvjesnosti, sigurnosti, odnosno spoznaje kao takve.

1 Paul Celan, »Aschenglorie«, in *Atemwende* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), 68; engleski prijevod Joachim Neugroschel u: Celan, *Speech-grille and Selected Poems* (New York: Dutton, 1971), 240; francuski prijevod André du Bouchet u: Celan, *Strette* (Paris: Mercure de France, 1971), 50.

Pepeo, upravo je to ono što uništava ili prijeti uništiti čak i mogućnost svjedočenja o uništenju samome. To je figura uništenja bez ostatka ili bez čitljiva arhiva, bez arhiva koji bi se mogao dešifrirati. Možda ćemo prispjeti do toga da mislimo tu užasnu stvar: jedini je uvjet svjedočenja *mogućnost* uništenja, *moguće* iščeznuće svjedoka, ali i sposobnost svjedočenja, njegov jedini uvjet mogućnosti kao uvjet njegove nemogućnosti — paradoksalne i aporetične. Kada se svjedočenje čini *sigurnim* i biva, dakle, dokazivom teorijskom istinom, trenutkom informacije ili utvrđivanjem činjenice, dokaznom procedurom, odnosno dokazom, tada se ono riskira izgubiti svoju vrijednost, svoj smisao ili svoj status svjedočenja. Što će reći — svagda isti paradoks, ista paradoksoetička [*paradoxopoétique*] matrica — da čim je sigurno, sigurno kao teorijski dokaz, svjedočenje nije više sigurno *kao* svjedočenje. Da bi bilo sigurno kao svjedočenje, ono ne može, ne smije biti apsolutno sigurno, apsolutno pouzdano i izvjesno u poretku spoznaje kao takve. Taj paradoks toga *kao takvo* (*as, as such*) jest paradoks koji možemo iskusiti, u svezi s tajnom i odgovornošću, tajnom odgovornosti i odgovornošću tajne. Kako pokazati tajnu *kao* tajnu? Poslužimo li se opetovano riječima Murray Krieger: kako raskrinkati masku *kao* masku? I kako bi neki pjesnički opus bio pozvan pokrenuti tu neobičnu djelatnost?

145

Treba dakle ponajprije saslušati te stihove na njihovu jeziku i vidjeti ih u njihovu prostoru. To je potrebno uvažavajući njihov prostorni raspored, ali ponajprije zato što se prostorno pisanje tog jezika ne da prevesti u jednostavnu riječ — francusku ili englesku. Vidimo da se već naviješta razdiruće pitanje neprevodiva svjedočenja. Budući da mora biti vezan za singularnost i iskustvo nekog idiomatskoga obilježja, primjerice za neki jezik, svjedočenje se opire iskušenju prevođenja. Ono se, dakle, čak izlaže pogibelji da ne može prekoračiti granicu singularnosti kako bi izručilo svoj smisao. No što vrijedi neko neprevodivo svjedočenje? Bi li to bilo neko ne-svjedočenje? I što bi bilo neko svjedočenje koje se može prevesti posvema prozirno? Bi li to još uvijek bilo svjedočenje?

Pepeo, rekli smo, uništava ili prijeti uništiti čak i mogućnost svjedočenja o samom uništenju.

Pokazuje se da Celanova pjesma kao naslov ima svoj vlastiti *incipit*. Njezin prvi stih upravo kaže pepelovi i čini se posvema prevodivim. Tu jednu riječ *Aschenglorie*, André du Bouchet prevodi s tri riječi, kao *Cendres-la-gloire*, a Joachim Neugroschel s dvije riječi, kao *Ash-glory*. Već je nemoguće prevođenje riječi za riječ. Nevjera, izdajstvo i lažno svjedočenje započeli su od sama praga te aritmetike, s tim računovodstvom neizračunljivoga. Poetska snaga jedne riječi ostaje neizračunljiva, što biva još izvjesnije kada je jedinstvo neke riječi (*Aschenglorie*) jedinstvo *izmišljene* kompozicije, inauguracija nekoga novog tijela. To je još izvjesnije kada rođenje tog verbalnoga tijela svoju prvu riječ podari pjesmi, kada ta prva riječ postane Riječ što dohodi na početku. *En arkhe en o logos* [Na početku bijaše logos]. I ako taj logos, za Ivana, bijaše svjetlost, ovdje to bijaše svjetlost pepelova. U početku bijaše (riječ) »*Aschenglorie*.«

Ta slava pepelova [*gloire des cendres*], ta slava pepela [*glorie de cendre*], ta slava koja je slava pepelova, ali također i pepela, u pepelu — a slava, to je barem svjetlost ili isijavajući bljesak vatre — eto kako ona osvjetljava pjesmu koju čak neću ni pokušati s vama tumačiti. Svjetlost je također i spoznaja, istina, smisao. No ta su svjetlost na ovom mjestu samo još pepelovi, ta svjetlost biva pepelovi, ona pada u pepeo, kao vatra što se gasi. *Ali* (bit će nam važna pokretna i nestabilna karika tog »ali«) pepelovi su i pepelovi slave, oni još mogu biti preimenovani–slavljeni, opjevani, blagoslovljeni, voljeni, ako se slava ponovnog–imena ne svodi ni na vatru ni na svjetlost spoznaje. Bljesak slave nije samo svjetlo spoznaje [*connaissance*] i nije nužno jasnoća znanja [*savoir*].

Zašto se ipak ne okušati u *interpretaciji* te pjesme? Pokušao bih objasniti tu granicu. Nije važno što ta pjesma hoće reći ili što je htjela reći ili što svjedoči o ovom ili onomu, čak niti što imenuje *to* što imenuje — *eliptično* kao i svagda. Elipsa i cezura i presječeni dah na ovom mjestu nedvojbeno znače, kao i svagda kod Celana, ono što se u tijelu i ritmu pjesme čini *najodlučnijim*. Odluka, kao što sama riječ kaže [*décision*], svagda se pojavljuje kao prekid [*commeinterruption*], ona odlučuje ukoliko je razdirući rez [*en tant que coupure déchirante*].

Ono što se računa nije činjenica da pjesma, dakle, *imenuje* motive za koje unaprijed znamo da moraju biti u srcu refleksije o odgovornosti, svjedočenju ili poetici. Ono što je važnije od svega jest čudna granica između onoga što se može i onoga što se ne može odrediti ili zadržati u *svjedočenju te pjesme o svjedočenju*. Jer ta pjesma kaže nešto o svjedočenju. Ona o tome svjedoči. No u tom svjedočenju o svjedočenju, u tom navodnom meta–svjedočenju, određena granica čini ujedno i mogućim i nemogućim meta–svjedočenje, naime apsolutno svjedočenje.

Pokušajmo se vratiti u okolicu te granice, na prijelaz te crte. Vodit će nas neka hipoteza: ta je crta možda crta nužne »ekstravagancije« o kojoj govori Murray Krieger.

Koji su dakle to motivi? Primjerice, *tri*, figura svega što ide ponad dva, ponad dueta, duela, para. No *tri* je spomenuto dva puta, u uvodnoj kitici i blizu završne kitice u kojoj se spominju upravo *Aschen* (*Aschenglorie*, ponovimo to, *samo u jednoj riječi*, u prvom stihu, ali *Aschen–glorie*, presječeno crticom na dva stiha blizu kraja). Oba je puta posrijedi triplicitet na koji se istodobno odnose i put (*Weg*) i ruke (*Händen*), *zauzlane* ruke (zapamtimo također i uzao, vezivanje veze i ruku).

*ASCHENGLORIE hinter
deinen erschütterter–verknöteten
Händen am Dreiweg.*

[Pepelna slava iza
tvojih potresno–zauzlanih
ruku na tropuću]

Navedimo francuski i engleski prijevod; oni nisu apsolutno zadovoljavajući, no ovdje, prema definiciji, nitko ne može nikomu dijeliti lekcije:

*CENDRES–LA GLOIRE revers
de tes mains heurtées–nouées pour jamais
sur la triple fourche des routes.*

*Ash–glory behind
your shaken–knotted
hands on the three–forked road.*

Moglo bi se još i ovako prevesti:

*Gloire pour les cendres, derrière
tes mains défaites effondrées—toutes nouées
à la fourche des trois voies.*

147

Nisam zadovoljan tim »*pour les cendres*« (»za pepelove«) jer je posrijedi kako slava pepela [*gloire de la cendre*] tako i slava obećana pepelu [*gloire promise à la cendre*]; a ako bismo preveli, kako sam pomislio, sa »slava pepelovima« [*gloire aux cendres*], bilo bi tu potrebno razumjeti ne samo slavljenje pepelova, nego, kako bi se to reklo za mrtvu prirodu: sliku slave okruženu pepelovima, s pozadinom ili ornamentom od pepelova. Ima toliko načina za uočavanje poteza poetskog genija tog neprevodivog »*Aschenglorie*«. Riječ ostaje neprevodiva doslovce, ako treba naći riječ za riječ tu gdje se složena riječ ne rastavlja. Jer u originalnoj verziji ona se ne dijeli, kako će se to dogoditi niže, blizu kraja, raščlanjujući se i ujedinjujući u sebi samoj, ovoga puta na kraju stiha, pomoću neke čudne crtice. Takva neka crtica jest i čin poetskog pamćenja. Ukazuje unatrag na *incipit*, nagoni nas prisjetiti se nepodijeljenosti prve *Aschenglorie*:

*Aschen
glorie hinter
euch Dreiweg
Händen.*

[Pepelna
slavo iza
vas troputne
ruke.]

*Cendres
la gloire, revers
de vous—fourche triple,
mains.*

*Ash
glory behind
your three-forked
hands.*

Moglo bi se prevesti i drukčije:

*Gloire
de cendres derrière vous les mains
du triple chemin.*

148

Tako »euch« (*vous*, vas) zamjenjuje »deinen« iz drugog stiha (*deinen erschüttert-verknoteten / Händen am Dreiweg*, tvoje, ruke tvoje, ruke koje su tvoje). Primatelj apostrofe se pluralizirao. U svakom slučaju, primatelj naprosto više nije isti, ne svodi se više na singularno biće, muško ili žensko, kojemu se obraća prva kitica. Dvije kitice okreću, one se okreću, kao što to svagda čini jedna kitica [*strophe*] i jedna apostrofa. Dvije kitice apostrofiraju više od jednog primatelja. Okreću se od jednog prema drugom, skreću od jednog prema drugima.

Zašto istaknuti tu aluziju na *tri*, kada je posrijedi put (*Dreiweg*) ili ruke (*Dreiweg/ Händen*)? Zato što nećemo oklijevati zapravo ukazati na taj motiv trećeg u sceni mogućeg–nemogućeg svjedočenja, mogućega svjedočenja kao nemogućega. U svojoj latinskoj etimologiji, svjedok (*testis*) jest onaj koji nazoči kao treći (*terstis*). Morat ćemo to detaljnije razmotriti kako bismo razumjeli ono što bi tu moglo biti implicirano. *Testis* ima homonim na latinskom. Najčešće se rabi u množini kao »testisi«. Čak se i Plaut, u *Žižku* (*Curculio*), igra tom riječi i rabi homonimiju. *Testitrahus* znači ujedno i cijel i muški, mužjački. Muškarci ili žene, feministi, igrajući se ili bez igre [*s'en jouant ou sans jouer*], mogli bi otuda bez krzmanja izvući argument glede odnosa između određena mišljenja trećeg i svjedočenja s jedne strane, i poglavara, glave i falocentričnoga kapitala s druge. Točno je i da je na engleskome *testis*, *testes* očuvao smisao testisa, što bi moglo ohrabriti militantnost.

U svomemu *Vocabulaire des institutions européennes* [*Rječniku europskih institucija*], u poglavlju koje se odnosi na »Religiju i praznovjerje«, Benvenist analizira jednu riječ, *superstes*, koja može značiti »svjedok« kao nadživjeli: onaj koji, budući nazočan jer je nadživio, igra ulogu svjedoka. Spajajući ih Benvenist razlikuje *superstes* i *testis*:



»Vidi se razlika između *superstes* i *testis*. Etimološki, *testis* je netko tko nazoči kao »treći« (*terstis*) nekom poslu u kojem postoje dvije zainteresirane strane; ta koncepcija vraća na zajednički indo–europski period...«²

Kao i uvijek, Benvenist analizira etimologiju prateći crtu neke genealoške anamneze koja dovodi do institucija, običaja, praksi, pragmatika. U tom dragocjenom, ali duboko problematičnom djelu, koje želi biti »rječnikom indo–europskih institucija«, ponajprije je načinjen izbor riječi, a potom su one umrežene u ulozu institucionalnih figura kojima bi, prema pretpostavci, upravo trebale biti svjedocima. Riječi *svjedoče* o institucijama; rječnik *posvjedočuje* [*attester*] institucionalni smisao. No čak i pod pretpostavkom da smisao postoji prije i izvan tih riječi (hipoteza malo vjerojatna i s malo smisla), u svakom je slučaju sigurno da smisao ne postoji bez tih riječi, to jest bez onoga što o njemu svjedoči, u smislu svjedočenja koje još uvijek ostaje jako zagonetno, ali i nepobitno. Ako riječi *svjedoče* o uporabi i institucionalnoj pragmatici³, paradoks se tu koncentrira u analizi riječi *testis*, *terstis*. U pogledu znanja ta riječ posvjedočuje, dajući tako mjesta pretpostavljenom znaju, instituciju ili praksu, društvenu organizaciju, »koncepciju« — to je Benvenistova riječ — koja, kaže on, »dovodi do zajedničkog indo–europskoga perioda«. Kako bi ilustrirao, to jest kako bi uistinu *etablirao* to podrijetlo, kako bi dokazao tu činjenicu, Benvenist dodaje:

»U jednom se sanskrtskom tekstu kaže 'svaki put kad su dvojica suočena, Mitra je nužni 'svjedok'. No *superstes* opisuje 'svjedoka' bilo kao onoga 'koji je ostao nakon', i istodobno kao svjedoka i onoga koji je nadživio, bilo kao 'onoga koji je u stvari', koji je nazočan. Sad vidimo što može i mora teoretski značiti *superstitio*, svojstvo onoga koji je *superstes*, a to je 'svojstvo nazočnosti', kao 'svjedok'.«⁴

Ti Benvenistovi iskazi otvaraju širi kontekst od onog koji bismo morali uspostaviti, napose oko *superstes* — nadživjeloga određenog kao svjedok i oko *testis*, *terstis* — određenog kao treći. Svjedok je onaj koji bi morao biti nazočan. On bi, u sadašnjosti, morao *nazočiti* [*assister*] stvari o kojoj svjedoči. Svaki se put motiv nazočnosti, biti–nazočan ili biti–u–nazočnosti, nahodi u središtu tih odredbi. U *Le Différend* [*Raspor*], knjizi u kojoj pitanje svjedoka igra veliku ulogu, Jean–François Lyotard u više navrata razmatra to pitanje svjedoka kao trećega, ne pozivajući se ni na Benvenista ni na Celana. No davši prednost primjeru Auschwitza i raspri oko »revizionizma« (koja je prirodno raspra o statusu svjedočenja i nadživljavanja), on problematizira ideju Boga kao apsolutnoga svjedoka.⁵

2 Emile Benveniste, *Vocabulaire des institutions européennes* (Paris: Minuit, 1969), 2:277.

3 I sam se Benvenist služi riječju »svjedok« kako bi okarakterizirao neku riječ ili neki tekst, ukoliko oni posvjedočuju neku uporabu ili neku instituciju. Vidi primjerice 1:92, u poglavlju posvećenom gostoljublju: »kao svjedok taj tekst ...«, kaže Benveniste.

4 Benveniste, op. cit., 2: 277.

5 Jean–François Lyotard, *Le différend* (Paris: Minuit, 1983), 103, 158.



Očito, morat ćemo uzeti u obzir neprijepornu činjenicu: kao institucije na koje ona, smatra se, upućuje, koje bi morala promišljati, predstavljati ili otjelovljivati, latinska semiologija (*testis*, *terstis*, *superstes*) denotira samo jednu etimološko–institucionalnu konfiguraciju među drugima — čak i jednu među drugima kod »nas«, pod pretpostavkom da možemo reći »mi« Zapadnjaci. U njemačkom je jeziku, primjerice, ne nalazimo. Obitelj *Zeugen*, *bezeugen*, *Bezeugung*, *Zeugnis*, što se prevodi kao svjedok, svjedočiti, svjedočenje, posvjedočenje, pripada posve drugoj semantičkoj mreži. Bilo bi tu teško pronaći eksplisicitnu referencu na položaj trećega, odnosno na nazočnost. U obitelji onoga što se ne bismo usudili naprosto nazvati homonimijom, postoje sve te riječi koje smo pročitali u Celanovoj pjesmi (*Zeug*, *Zeugen*, *Zeugung*). Drugdje, one znače i pribor, stvaranje, rođenje i upravo pokoljenje — i biološki i obiteljski. Nakon toga o čemu *svjedoči* riječ *témoin*, svjedok, (*terstis*, *testis*), u svojoj pretpostavljenoj genealogiji, imamo i to o čemu *svjedoči* [*témoigne*] i riječ *Zeugen* u svojoj genealogiji ili svojem pretpostavljenom pokoljenju itd. Shvati li se svjedok kao *terstis superstes*, kao treći nadživjeli, odnosno kao nasljednik, čuvar, jamac i baštinik testamenta, svega onoga što je jednom bilo i što je iščezlo, onda ukrštanje između, *s jedne strane*, genealoške ili generacijske semantike *Zeugen* i, *s druge strane*, semantike *terstis superstes*, postaje poprilično vrtoglavo.

Ukrštanje *vrtoglava* podrijetla, da, možda. No to je vrtoglavica koja nam okreće glavu, vrtoglavica u kojoj ćemo se okretati i koja nas pušta da se preokrenemo, odnosno potonemo, i to ne samo među Celanove trope i strofe.

Na engleskom latinski korijen zacijelo ostaje s *testimony* i *to testify*, *attestation*, *protest*, *testament*. On, dakle, za nas artikulira dvije teme: nadživjelost i svjedočenje itd. No obitelj *witness* i *bearing witness* posvema je drukčija i nedvojbeno se otvara prema pogledu, pa, dakle, i prema drugom semantičkome i poetskome prostoru u zadnjim riječima Celanove pjesme u prijevodu: »No one/bears witness for the/witness.« Naposlijetku, ali otuda bismo morali početi, grčki ne sadrži nikakvu eksplicitnu referencu na trećega, na nadživljavanje, na nazočnost ili pokoljenje: *martus*, *marturos*, svjedok, koji će postati mučenik, svjedok vjere, ne implicira doslovno nijednu od tih vrijednosti (treći, nadživljavanje, nazočnost, pokoljenje). Slijedimo li institucionalnu uporabu, *marturion* znači »svjedočenje« ali i »dokaz.«

Ovdje dotičemo osjetljivu i vrlo problematičnu distinkciju između svjedočenja [*témoignage*], čina ili iskustva svjedočenja, takvog kakvoga »mi«⁶ razumijemo, i, s druge strane, dokaza, distinkciju između svjedočenja i, s druge

6 »Mi«, to jest jedna tradicionalna zajednica, ne usuđujem se reći institucionalna u Benvenistovu smislu, zapravo. Ta se zajednica nedvojbeno konstituirala počevši od nasljeđa u kojem jezik, lingvistički osjećaj, nije ni dominantan niti je jednostavan element među drugim elementima i u kojem povijest grčke, romanske, germanske, saksonske semantike nije odvojiva od filozofije ni od rimskog prava ni od dva Testamenta (Stari i Novi zavjet) (niti od bilo kojega testamenta, zapravo, od čega je i sačinjena ta tradicija svjedočenja).

strane, teorijsko–konstativne izvjesnosti. Ta je pojmovna distinkcija, u načelu, i bitna i neprestupiva. No zbrka u činjenicama ostaje i dalje moguća, toliko se granica kadšto može učiniti krhkom i lako prolaznom, ma koji jezik, uostalom, i ma koje riječi rabili. Jer to nije rezervirano za grčko *marturion*: latinsko *testimonium*— svjedočenje [*témoignage*], izjava pod prisegom [*déposition*], posvjedočenje [*attestation*] — može biti shvaćeno i kao dokaz. Nije dakle jezik u sebi samome čuvar i jamac određene uporabe, kako je to u nekom leksikonu ili rječniku. Pragmatičko proklizavanje [*glissement*] od jednog smisla do drugoga, pokadšto i u prijelazu s jedne rečenice na drugu, svagda se može dogoditi. Morali bismo se upitati zbog kojih nužnih, ne akcidentalnih razloga, smisao »dokaza« redovito zagađuje ili skreće smisao »svjedočenja«. Jer aksiom koji bismo, čini mi se, morali poštovati u cilju da ga kasnije problematiziramo, jest da *svjedočiti* nije *dokazivati* [*prouver*]. Svjedočenje se razlikuje od iznošenja dokaza ili izlaganja nekog dokaznog materijala. Svjedočenje se poziva na vjeru u riječ pod prisegom, riječ, dakle, koja se sama stvara u prostoru vjere pod prisegom (»prisežem da ću govoriti istinu«) ili obećanja koje obvezuje na odgovornost pred zakonom, obećanja koje se svagda može izdati, nad kojim svagda visi mogućnost lažna svjedočenja, nevjere ili kršenja prisege.

151

Što znači »Ja svjedočim«? Što hoću reći kad kažem »ja svjedočim« (jer svjedoči se samo u prvom licu)? Hoću reći ne »ja dokazujem« nego »prisežem da sam vidio, da sam čuo, da sam dodirnuo, osjetio, da sam *nazočio*«. Takva je nesvodiva *osjetilna* dimenzija nazočnosti i prošle nazočnosti, dimenzija onoga što može značiti »nazočim«, a napose »nazočio sam« i onoga što to znači u svjedočenju. »Ja svjedočim«, to će reći: »tvrdim (bez prava ili s pravom, ali posve dobronamjerno, iskreno) da sam tomu nazočio ili da nazočim, u prostoru i vremenu (osjetilno, dakle), premda vi tomu nemate pristup, vi sami nemate isti pristup, vi moji primatelji, *vi mi morate vjerovati*, zato što se obvezujem reći vam istinu, već sam obvezan, kažem vam da vam govorim istinu. Vjerujte mi. Morate mi vjerovati«.

Primatelj svjedočenja, svjedok svjedoka ne vidi ono što prvi svjedok kaže da je vidio; on to nije vidio niti će ikada vidjeti. Taj direktni ili neposredni ne–pristup primatelja predmetu svjedočenja jest ono što obilježuje odsuće tog »svjedoka svjedoka« samoj stvari. To od–suće je također bitno. Ono tako stavlja izvan valjanosti riječ ili obilježje svjedočenja ukoliko su oni odvojeni od onoga o čemu svjedoče: svjedok, doista, također više ne *nazoči*, ne nazoči onomu čega se sjeća u času u kojem govori, ukoliko svjedoči on tomu, u času, u kojem svjedoči, ne nazoči perceptivno; on više ne nazoči, sada, tomu čemu kažemo da je nazočio, nazoči u času dok govori, ovdje sada, preko onoga što priziva pamćenjem, pamćenjem artikuliranim u nekom jeziku, u njegovu bivanju nazočnim [*avoir–été présent*].

Treba dobro razumjeti to »morate mi vjerovati«. »Morate mi vjerovati« nema smisao teorijsko–epistemičke nužnosti znanja. Ono se ne pojavljuje kao uvjerljiv dokaz koji ne može ne upisati se u zaključak nekog silogizma, u lanac argumentacije, odnosno u pokazivanje neke nazočne stvari. »Morate mi vjerovati« tu znači »vjerujte mi zato što vam ja to kažem, zato što zahtijevam od vas« ili također »obećavam vam da ću govoriti istinu i da ću biti vjeran svojemju obećanju, obvezujem se biti vjeran«. U ovomu »treba mi vjerovati«, to »treba«, koje nije teorijskoga nego performativno–pragmatičkoga reda, također je određujuće kao i »vjerovati«. U osnovi je to možda jedino strogi uvid u promišljanje onoga što »vjerovati« može htjeti reći. Kad se upišem u zaključak nekog silogizma ili iznošenje nekog dokaza, to više nije čin vjerovanja, čak i ako onaj tko izvodi dokaz zatraži od mene »vjerovati« u istinu dokaza. Matematičar ili fizičar, povjesničar kao takav, ne zahtijevaju od mene ozbiljno u to *vjerovati*. U času u kojem iznosi svoje zaključke on se naposljetku ne poziva na moje vjerovanje. »Što je vjerovati?«, što činimo kada *vjerujemo* (to jest čitavo vrijeme i čim uđemo u odnos s drugim) — eto pitanja koje se ne može zaobići kada pokušavamo misliti svjedočenje.

Unatoč primjerima na koje smo se pozivali kako bismo stvari učinili malo jasnijima, svjedočenje nije posvema i nužno diskurzivno. Pokadšto je šutljivo. Može angažirati i neki dio tijela koji nema pravo na riječ. Ne smije se, dakle, reći ili vjerovati da je svjedočenje posve diskurzivnoga reda, posvema jezično. No nećemo prizvati svjedočenje uopće, nešto što nije otvoreno poretku toga »kao takvo« [*comme tel*], poretku nazočnoga ili onoga–što–je–bilo–nazočno »kao takvo«, »kao« [*en tant que tel*], tog *as such* ili tog *as* koje Murray Krieger upravo podvlači; kao istinu samu, istinu laži ili simulakruma, istinu maske, u navedenoj rečenici u epigrafu (»the role of revealing the mask as mask«).

To »kao takvo« jezik pretpostavlja, osim ako sa svoje strane ne pretpostavi barem mogućnost nekog obilježja, nekog pred–lingvističkoga iskustva obilježja ili traga »kao takvog«. Upravo se tu otvara sav strašan problem apofaze, tog *kao takvo*, problem nazočnosti i jezika. Na ovom ga mjestu nećemo direktno razmatrati.⁷

Tko god svjedoči (*bears witness*) ne prinosi dokaz, to je netko čije iskustvo, u načelu singularno i nezamjenljivo (čak i ako se može poklopiti s drugim iskustvima kako bi postalo dokaz, kako bi postalo dokazno u dispozitivu provjere), dolazi posvjedočiti zapravo da je on nazočio nekoj »stvari«. Toj »stvari« zacijelo on više ne nazoči perceptivno u času u kojem se zbiva svjedočenje; ali ako navodi tu nazočnost, on nazoči toj stvari kao sada *pred–stavljenoj* u pamćenju. U

7 Pokušao sam to uraditi na drugom mjestu, naročito oko pitanja životinje, života živih bića, života i smrti, posebice u *De l'esprit*, Paris: Galilée 1990 (*Of Spirit*, prev. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Chicago: University of Chicago Press, 1989), i *Aporias*, Paris: Galilée 1996 (*Aporias*, prev. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press, 1993).



svakom slučaju, čak i kada bi — što je stvar rijetka i nevjerojatna — ta stvar bila još istodobna s časom posvjedočenja, ona bi, kao *zamijećena* [*perçue*] nazočnost, bila nedostupna primateljima svjedočenja koji, smješteni mu poredak vjerovanja ili pozvani tu se smjestiti, primaju svjedočenje. Svjedok bilježi ili izjavljuje da nečemu nazoči ili da je nečemu nazočio, čemu ne nazoče primatelji za koje je svjedok vezan ugovorom, prisegom, obećanjem, vjerom pod prisegom, performativnost koja je konstitutivna za svjedočenje i od svjedočenja čini jamstvo [*gage*], obvezu. Lažno svjedočenje čak pretpostavlja tu vjeru pod prisegom koju izdaje. Lažno svjedočenje doista prijeti svakom svjedočenju, ali je ta prijetnja nesvodiva u sceni pod prisegom i posvjedočenja. Ta strukturalna prijetnja istodobno je jasna i neodvojiva od ograničenja koje također pretpostavlja svako svjedočenje; jer svaki se svjedok može dobrohotno prevariti, može imati ograničenu, pogrešnu percepciju, na tisuću se načina može prevariti u tome o čemu govori; no ta ograničenost, koja je nesvodiva i bez koje također ne bi bilo mjesta za svjedočenje, u svojim učincima je drugo od ograničenosti koja obvezuje na vjerovanje i svagda čini mogućim laž ili lažno svjedočenje. Tu, dakle, postoje dva heterogena učinka iste ograničenosti ili dva bitno različita približavanja ograničenosti: ograničenost koja prolazi kao dobrohotna greška ili halucinacija i ograničenost koja prolazi kao prijevara, lažno svjedočenje, neiskrenost. Oba svagda moraju biti *moгуća* u času svjedočenja.

153

No čak i mogućnost laži i lažnoga svjedočenja (budući da je laž nekovrsno lažno svjedočenje) posvjedočuje da svjedočenje, ima li ga, za nas, smisao pridobiva samo pred zakonom, pred obećanjem, obvezom. Svjedočenje ima smisla samo u odnosu na neki uzrok: pravdu, istinu kao pravdu. Zadovoljit ćemo se time da na ovom mjestu situiramo tu teškoću u času u kojem zapravo u istoj riječi *marturion*, ne slučajno, nalazimo dva heterogena značenja: 1. *s jedne strane*, svjedočenje (koje pripada prostoru vjerovanja, činu vjere, obveze i potpisa: i neprestance ćemo se morati propitkivati, opet ištemo što znači *vjerovati*?) i 2. *s druge strane*, dokaz, sigurno određenje, poredak znanja. To je svagda alternativa između *Glauben und Wissen* [Vjera i znanje] što je naslov jednog Hegelova teksta, ali i beskonačne raspre između Kanta i Hegela.

Nećemo ići tako daleko pa reći kako, fenomenološki i semantički, ta razlika između *svjedočenja* i *dokaza de facto* postoji, u jakom i striktnom smislu te riječi. Nećemo ići tako daleko pa reći kako se ona drži u *zbiljnosti*, *aktualno* ili *sada*. Ovdje imamo posla s rigoroznom i istodobno labavom granicom, nestabilnom, hermetičkom i propusnom, neprestupivom *de iure*, ali preskočivom *de facto*. Čitav se problem odnosi na to što je preskok [*franchissement*] takve jedne pojmovne granice zabranjen, ali se, ujedno, stalno prakticira. No ako postoji svjedočenje koje upravo odgovara, *neprijeporno*, imenu i smislu na koji to ime cilja u našoj »kulturi«, u svijetu za koji mislimo da ćemo ga zapravo moći naslijediti i svjedočiti o njemu, tada se to svjedočenje ne smije bitno sastojati u dokazivanju, u potvrđivanju nekog znanja, jamčenju teorijske izvjesnosti, određujućega suda. Ono se samo može pozivati na čin vjere.



Da bismo upotpunili taj pregled grčkoga rječnika, pokraj *marturion*, *marturia* znači izlaganje svjedočenja pod prisegom: to je posvjedočenje [*attestation*], izjava pod prisegom nekog svjedoka. Dobar primjer toga »uzeti za svjedoka« jest jedna rečenica iz *Građanskih ratova* povjesničara Apijana iz Aleksandrije koji kaže: »*marturomenos emauton tes philotimias*,« »pozivam sebe sama za svjedoka svoje gorljivosti, svoje ambicije, svojega osjećaja za čast.« Drugi prijevod koji je u opticaju: »pozivam svoju savjest kao svjedoka moje ambicije.« Netko svjedoči pred drugima, budući da govori, budući da se obraća drugima; no on uzima druge kao svjedoke za to da ponajprije *sebe sama* uzima za svjedoka, za to da je dostatno svjestan, nazočan sebi, kako bi svjedočio pred drugima *o tomu da* on svjedoči, *o činjenici* da on svjedoči i *o tomu o čemu* ponajprije svjedoči pred sobom.

Zašto ovaj prijevod? Zašto ovaj primjer? Zato što tu susrećemo jedan od nesvodivih pregiba [*pli*] svjedočenja i nazočnosti, prisutnosti [*assistance*], prisutnosti u postojanju kao nazočnosti [*présence*]: to je pregib nazočnosti *kao nazočnosti sebi* [*présence à soi*]. Svjedok se može prisjetiti da je nazočio nekom događaju, da je nazočio ovom ili onomu, da je isprobao ili iskusio ovo ili ono, samo pod uvjetom da jest ili da je bio dostatno nazočan *sebi samome kao takvom*, pod uvjetom da tvrdi kako je u svakom slučaju bio dostatno svjestan sebe sama, dostatno nazočan sebi kako bi znao o čemu govori. Tu više nema maske. Kada bi ih još bilo, maske bi bile izložene kao maske, u njihovoj istini maski. Mogu tvrditi da sam donio pouzdano svjedočanstvo samo ako tvrdim da o tomu mogu posvjedočiti pred samim sobom, iskreno, bez maske i bez vela, ako tvrdim da znam to što sam vidio, čuo ili dotakao, da je to isto kao i jučer, da znam to što znam i da hoću reći to što hoću reći. I tako otkriti ili raskriti — onkraj maske ili vela. U svjedočenju, nazočnost sebi — klasičan uvjet odgovornosti — mora biti koekstenzivna s nazočnošću drugoj stvari, s tim da sam nazočio drugoj stvari i da sam u nazočnosti drugog, primjerice u nazočnosti primatelja svjedočenja. Upravo pod tim uvjetom svjedok može odgovarati, biti odgovoran kako za svoje svjedočenje tako i za prisegu kojom se obvezuje i za svjedočenje jamči. Lažno svjedočenje *kao takvo* ili laž *kao takva*, pretpostavljaju, u samom pojmu, da je onaj tko laže ili lažno svjedoči dostatno nazočan samome sebi; potrebno je sačuvati mu, nazočan u njemu samome, u njegovoj istini, smisao ili pravi smisao onoga što skriva, falsificira ili izdaje; i da može, dakle, sačuvati tajnu. Sačuvati je *kao takvu*, a čuvar tog čuvanja jest kretanje *istine* (*veritas, verum, wahr, wahren*, što znači čuvati; *Wahrheit*: istina).

Tu je jedan od spojeva između problematike tajne, odgovornosti i svjedočenja. Nema laži ili lažnoga svjedočenja bez odgovornosti, nema odgovornosti bez nazočnosti sebi. Ta se nazočnost sebi često tumači zacijelo kao svijest o sebi. Na temelju toga, svjedočenje pred drugim impliciralo bi svjedočenje pred vlastitom savješću; ono bi moglo dovesti do transcendentalne fenomenologije svijesti. No ta nazočnost sebi nema nužno krajnji oblik svijesti ili svijesti o sebi. Može uzeti druge oblike postojanja, oblik stanovitoga *Dasein*-a primjeri-

ce. Mislimo na ulogu (fenomenološku u nekom drugom smislu) koju vrijednost svjedočenja ili posvjedočenja može odigrati u Heideggerovu *Sein und Zeit*–u [*Bitak i vrijeme*], napose u pasusima koji su posvećeni upravo posvjedočenju (*attestation, Bezeugung*), kroz *Dasein*, njegove izvorne mogućnosti i njegove autentičnosti (*Eigentlichkeit*)⁸. *Dasein* mora moći svjedočiti o samome sebi, eto, u *Sein und Zeit*–u, aksioma ili svjedočenja egzistencijalne analitike *Dasein*–a. Otpočетка Heidegger naviješta fenomenološko osvjetljenje, pokazivanje, predstavljanje (*Aufweis*) takvog jednog posvjedočenja (*der phänomenologische Aufweis einer solcher Bezeugung*) [fenomenološki pokazatelj takvoga posvjedočenja], naime fenomenologiju iskustva koja je i sama fenomenološka, to jest koja se sastoji u predstavljanju. To je predstavljanje predstavljanja, svjedočenje o svjedočenju: tu postoji svjedok za svjedoka, svjedočenje za svjedočenje.

Da bismo se ovdje vratili na Celanovu pjesmu, podvucimo još to dvojno upućivanje na posvjedočenje (*Bezeugung*) tog »Niemand/zeugt für den/Zeugen« kao na tajanstvenu i povratnu figuru tri. Bilježeći to ukrštanje semantike svjedoka i semantike »tri« ili trećega, dobro se pričuvajmo svake naglosti. Ne pre–tumačujmo tu su–stjecaj [*co–occurrence*] dva motiva u Celanovoj pjesmi. Premda je to ukrštanje *a priori* nesvodivo posvuda gdje se javlja pitanje i o svjedoku i o trećem, ništa nam ne dopušta otići onkraj tog *a priori* u čitanju ove pjesme.

Razumije se po sebi referenca na *prisegu*. Pjesma imenuje prisegu i skamenjenu prisegu, ono što bruji duboku u temelju *skamenjene* prisege, prisege od kamena, prisege koja je postala kamenom:

*Pontisches Einstmals: hier
ein Tropfen,
auf
dem ertrunkenen Ruderblatt
tief
im versteinerten Schwur
rauscht es auf.*

(Pontsko Jednom: ovdje
kap
na potopljenom listu vesla,
duboko
u skamenjenoj prisegi
šumi)

8 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1977), paragraph 54, i cijelo drugo poglavlje.

Objavljeni prijevodi:

*Pontique une fois: ici
telle une goutte,
sur
le plat de la rame submergée,
au profond
du serment mué en pierre,
sa rumeur.*

Pontic once-upon: here
a drop
on
the drowned oar-blade,
deep
in the petrified vow,
it roars up.

Drugi mogući prijevod:

*Autrefois Pontique: ici
une goutte
sur
la palme d'une rame noyée
au fond*

*du serment pétrifié
bruit.*

Suzdržimo se, kako bih to ja želio učiniti na ovom mjestu, od »komentiranja« ove pjesme. Čak i prije no što to učinimo, u svakom slučaju, ma što pjesma ili njezin potpis htjeli reći, ma o čemu ona kanila svjedočiti, ne možemo a ne povezati *a priori* tu sliku prisege sa slikom svjedočenja koja se pojavljuje na kraju. Nema svjedočenja bez nekog uplitanja prisege (*Schwur*) i bez vjere pod prisegom. Ono što razlikuje neki čin svjedočenja od jednostavna prenošenja znanja, od jednostavne informacije, od jednostavne konstatacije ili samo od izvođenja dokazane teorijske istine, jest što se netko tu *obvezuje* pred nekim barem implicitnom prisegom. Svjedok *obećava* da će reći ili da će iznijeti drugome, svojemu primatelju, nešto, neku istinu, smisao kojemu je nazočio ili kojemu na neki način nazoči, on sam kao jedini i nezamjenljivi svjedok. Ta nezamjenljiva jedinstvenost povezuje pitanje svjedočenja s pitanjem tajne, ali i



za neodvojivo pitanje smrti koju nitko ne može ni predvidjeti ni vidjeti je kako dohodi, niti je pak dati ili primiti umjesto drugoga. U takvu posvjedočenju nema drugoga izbora doli vjerovati ili ne vjerovati. Provjera ili transformacija u dokaz, osporavanje u ime »znanja«, pripadaju nekom stranom prostoru. Heterogeni su u samom času svjedočenja. Iskustvo svjedočenja kao takvog pretpostavlja dakle zaborav. Drži se u prostoru tog *sacramentum*-a. *Ista prisega spaja svjedoka i njegove primatelje, primjerice, ali to je samo primjer u sudskoj sceni: »prisežem da ću govoriti istinu, samo istinu i ništa osim istinu«*. Ta je prisega (*sacramentum*) sveta; označuje prihvaćanje svetoga, pristajanje na odnos prema drugome, na ulazu u jedan sveti ili posvećeni prostor. Samo lažno svjedočenje u sakrilegiju implicira tu sakralizaciju. Onaj tko lažno svjedoči čini lažno svjedočenje *kao takvo* samo ukoliko čuva u pamćenju svetost prisege. Lažno se svjedočenje (laž, maska) pojavljuje kao takvo (*»the role of revealing the mask as mask«*) samo tamo gdje potvrđuje svoju pripadnost toj zoni sakralnoga iskustva. Barem u toj mjeri, onaj tko lažno svjedoči ostaje vjeran tomu što izdaje; sakrilegijem i lažnim svjedočenjem odaje počast vjeri pod prisegom; u izdaji, robuje upravo tomu što izdaje; čini to na oltaru upravo toga što skrnavi na taj način. Otuda istodobno i lukavstvo i očajnička nevinost o kojoj bi se reklo: »izdajući, izdajući te, obnavljam prisegu, vraćam je u život i vjerniji sam joj nego ikada, čak sam joj vjerniji nego da sam se ponašao na objektivno vjerniji način, način kojemu se nema što zamjeriti, zaboravljajući inauguralni *sacramentum*«. Za nedjeljivu tajnu prisege ili lažna svjedočenja, za tu tajnu koja se ne može dijeliti čak ni s partnerom prisege, sa saveznikom u savezu, postoji, prema tomu, jedino svjedočenje i vjerovanje. Čin vjere lišen mogućega dokaza. Hipoteza dokaza čak više nema smisla. No, s druge strane, ostajući samo i lišeno dokaza, to se svjedočenje ne može pozvati na nekog trećega ili na neko drugo svjedočenje. Za tog svjedoka nema drugoga svjedoka: nema svjedoka za svjedoka. Nikada nema svjedoka za svjedoka. Upravo je također to ono što mogu svagda navesti, obrnuto, svi »revizionizmi« svijeta odbijajući sva svjedočenja pod izgovorom da svjedočenja, prema definiciji, nikada neće biti dokazi. Što odgovoriti na navod koji se bi ovako mogao prevesti: o tomu mogu svjedočiti pred svojom savješću, izdajem te, lažem te, ali čineći to ostajem ti vjeran, čak sam vjerniji nego ikada našem *sacramentu*? Ništa se ne može prigovoriti, ništa se ne može dokazati ni za ni protiv takva svjedočenja. Tom jezičnom činu, tom »performativu« svjedočenja i izjave može se odgovoriti, u noći vjere, samo nekim drugim »performativom« koji je u tomu da se kaže ili iskuša, kadšto čak i bez riječi, neko »vjerujem ti«.

Kako misliti to vjerovanje? Gdje smjestiti tu vjeru koja ne mora nužno prisvajati velike likove takozvane religijske vjere? Taj je čin vjere upleten posvuda tamo gdje se sudjeluje u takozvanim scenama svjedočenja. Zapravo od časa kada se otvore usta. Čim se otvore usta, čim se promijeni pogled, pa makar to bilo u tišini, već je uvučeno neko »vjeruj mi« što odjekuje u drugomu. Nikakva laž, nikakvo lažno svjedočenje, ne mogu pobijediti taj poziv na vjerovanje;



mogu ga čak samo potvrditi; mogu samo potvrditi njegovu nepobjedivost skrnaveći ga.

Može li se misliti to »vjerovati«? Je li ono dostupno poretku mišljenja? Ako smo se pozvali na *Sein und Zeit* i na to što zahtijeva od *Bezeugung*, od fenomenologije posvjedočenja, ako smo se zapravo pozvali na autentični subjekt tog moći–biti–sam–svoj *Dasein*, tada je to zato što, s druge strane, Heidegger nije prestajao isključivati ili u svakom slučaju odvajati poredak vjere ili vjerovanja od poretka mišljenja ili filozofije. On je to vrlo često činio, ali napose u jednom oštrom, kasnijem iskazu, u *Der Spruch des Anaximander*⁹. Takav iskaz radikalno isključuje poredak vjerovanja iz poretka mišljenja uopće. Heidegger tada dotiče problem prevođenja. (Podsjećam na to jer smo, zatečeni na sceni prevođenja i svjedočenja, prevođenja Celanove pjesme o svjedočenju, jedne gotovo neprevodive pjesme što svjedoči o svjedočenju). Za Heideggera je zapravo posrijedi prevođenje toga *Spruch*. *Spruch*: izričaj, izriječ, sud, odluka, pjesma, u svakom slučaju izričaj koji nije teorijski i znanstveni iskaz i koji se za jezik vezuje istodobno na singularan i »performativan« način. No, što kaže Heidegger u jednom pasusu koji se upravo odnosi također na nazočnost (*Anwesen, Praesenz*), tu nazočnost koja zasniva klasičnu vrijednost svjedočenja — ovoga puta nazočnost kao predstava — u »predstavi predstavljanja« (*»in der Repraesentation des Vorstellens«*)? Nakon što je predložio prijevod za Anaksimandrov izriječ, Heidegger izjavljuje: »Vjerovanju nema mjesta u mišljenju« (*Der Glaube hat im Denken keinen Platz*).« Ta je rečenica uzeta iz jednog argumenta koji treba, barem djelomice, iznovice uspostaviti: »Niti mi možemo znanstveno dokazati (*beweisen*) valjanost prijevoda, niti mu smijemo na temelju ovog ili onog autoriteta vjerovati [poklanjati mu povjerenje, vjerovati mu, *glauben*]. Dokaz [podrazumijeva se »znanstveni«] ne dopire daleko (*Beweis trägt zu kurz*). Vjerovanju nema mjesta u mišljenju. Prijevod se da misliti [promišljati, *nachdenken*] samo u mišljenju [*im Denken*] izriječka [izričaja, *Spruch*: treba misliti *Spruch*, taj izričaj uzet kao pjesma, izriječ, odluka, obveza, kako bi se mislila, promišljala, počevši odatle, mogućnost prijevoda, a ne obrnuto]. No mišljenje (*das Denken*) je *Dichten* [pjesma, pjesnikovanje, poetski čin ili poetska djelatnost, poetika o kojoj možda zbori Krieger u pasusu navedenom na početku — ali riječi »činovi« i »djelatnost« ne odgovaraju, postoji tu i druga stvar a ne samo djelatnost nekog subjekta, bilo bi potrebno možda reći »događaj«, »došašće« poetskoga —] istine bitka (*der Wahrheit des Seins*) u povijesnome razgovoru [dijalogu, jezičnom dvoboju] mislilaca [*geschichtlichen Zwiesprache des Denkenden*]«.

Heidegger otprema problem znanstvenoga dokaza i vjerovanja ne riješivši ga, zbog čega bi se moglo pomisliti da on u toj mjeri poklanja povjerenje neznanstvenome svjedočenju. U tom kontekstu ta vjera u vjerovanje jest lakovjerje što poklanja povjerenje autoritetu, lakovjerje što zatvara oči kako bi dog-

9 Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950), 343.



matski pristalo na autoritet («*Autorität*» je Heideggerova riječ). S ništa manje snage i radikalnosti Heidegger ne razvija tvrdnju prema kojoj vjerovanju nema mjesta u mišljenju. Je li to vjerovanje strano onomu što se u samome mišljenju (napose mišljenju koje misli u *Zwiesprache* i drži se odnosa sa *Spruch* nekog mislioca, u iskustvu misaonoga prijevoda) tiče *Bezeugung*, posvjedočenja o kojemu govori *Sein und Zeit* [*Bitak i vrijeme*]? Ne postoji li neko vjerovanje u obraćanju posvjedočenju (*Bezeugung*), u diskursu koji ga pokreće i u iskustvu mišljenja uopće, tako kako se Heidegger prema njemu odnosi, nema li tu nekog iskustva vjerovanju koje se ne bi svelo na lakovjerje ili na pasivnost pred autoritetom što ga Heidegger na ovom mjestu tako lako isključuje iz mišljenja? I ne uvlači li se autoritet nekog »vjerovati«, »učiniti da se vjeruje«, »zatražiti da se vjeruje«, svagda nužno u prizivanje mišljenja istine bitka? Što u tomu što nije dokaz dolazi na mjesto tog *Glauben* u mišljenju što ga Heidegger hoće misliti u istom času u kojem isključuje vjerovanje ili vjeru?

III

159

»Podignite desnu ruku i recite 'prisežem«. Tim riječima mora odgovarati neki svjedok kad se pojavljuje pred francuskim sudištem. Ma koje značenje podignute ruke bilo, ono na svaki način obvezuje vidljivo tijelo u činu prisege. Isto je s vjenčanim prstenom koji se nosi na prstu. No »*Schwurfinger*« znači tri prsta koja se podižu kada se polaže prisega. To možda nije bez odnosa s »*Händen am Dreiweg*« ili »*Dreiweg-Händen*« koji se u dva navrata pojavljuju u Celanovoj pjesmi. Ono su najprije vezani za vezu, za uzao, zauzlani (*knoten*, *verknöteten*). Može se zamisliti da ti »uzlovi« nisu bez odnosa sa svezama prisege, primjerice sa skamenjenom prisegom o kojoj zbori pjesma: »*im versteinerten Schwur*.« Oni su potom vezani za uzlove ruku (*erschütterter-verknöteten Händen*) i boli (*Schmerzknöten*).

Stricto sensu, određen kulturom, *naslijedeni* pojam svodenja implicira, rekli smo, neku prisegu, neki zakon ili neku vjeru pod zakonom. To je upućivanje na *sacramentum*, naime na ulog između strana koje se nalaze u nekom procesu ili nekom prijetorju. Taj je ulog, tijekom vođenja procesa, tijekom takozvane procedure *per sacramentum*, bio povjeren Pontifu. »Pontif« nije daleko od *Pontisches*, »*Pontisches Einstmals*« (»Pontic onceupon«), o čemu ćemo još govoriti.

Ali to ne znači nužno da je, u svakom svjedočenju, potrebno podići ruku i prisegnuti na govorenje istine, samo istine i ničega drugog do istine. To ne znači nužno da se, svaki put, ritualno izvodi ono što se naziva »svjedočenje« [*témoigner*] ili »davanje istine pod prisegom« [*déposer sous la foi du serment*] (*unter Eid bezeugen*, *unter Eid aussagen*, ili *to testify* ili *to bear witness* — koje gotovo svagda po sebi samome ima vrijednost »posvjedočenja pod prisegom«, pred zakonom). Ne, ali čak i kad scena nije tako formalizirana institucional-



nim kodom pozitivnoga zakona koji vas obvezuje na obavljanje ovakvog ili onakvog rituala, u svakom svjedočenju postoji implikacija prisege i zakona.

To se širenje spomenute implikacije prisege može učiniti neobičnim i pretjeranim, čak ekstravagantnim, ali vjerujem da je ono legitimno, hoću reći neprijeporno. Ono prema svojoj logici obvezuje da svako obraćanje drugome smatramo svjedočenjem. Svaki puta kada govorim ili pokazujem nešto drugome ja svjedočim u onoj mjeri u kojoj, čak i ako ne kažem ili ne pokažem istinu, čak i ako, iza »maske«, lažem, krijem ili izdajem, svaki iskaz implicira »govorim ti istinu, govorim ti ono što mislim, svjedočim pred tobom o onomu o čemu svjedočim pred sobom i što je nazočno u meni samome (napose, nezamjenljivo). I svagda te mogu lagati. Ja sam, dakle, pred tobom kao pred nekim sucem, ti koji si moj svjedok, ti koji svjedočiš o mojemu svjedočenju, ti koji si također sudac i arbitar, sudac i stranka isto koliko sudac i arbitar«. Vratit ćemo se na tu bitnu mogućnost postajanja svjedokom suca ili postajanjem sucem i arbitrom svjedoka.

160

Već sam priznao: neću pokušati tumačiti tu pjesmu. Čak ni njezine zadnje stihove:

*Niemand
zeugt für den
Zeugen.*

[Nitko
ne svjedoči
za svjedoka]

*No one
bears witness for the
witness.*

Što, dakle, činimo od te pjesme? I zašto je navodimo? Zašto prizivamo njezinu poetsku snagu? Zašto se služimo njezinom snagom, onkraj svega onoga što bi ta pjesma mogla dešifrirati, čak i tada kada ne znamo o čemu i nedvojbeno zato što ne znamo o čemu naposljetku svjedoči? To što na ovom mjestu nazivamo snagom pjesme, i to ponajprije u njezinu jeziku, to je upravo ta neodoljiva prisila koja nas goni navesti je još i još. Jer navodimo je ili recitiramo, trudimo se naučiti je napamet tu gdje ne znamo što ona u konačnici hoće reći, činimo to i tada kada ne znamo o čemu ili za koga i za što ona svjedoči. Jer to ne znamo, čak i ako možemo puno doznati i naučiti o njoj. Možemo »čitati«, možemo željeti čitati, navoditi i recitirati tu pjesmu odbijajući tumačiti je ili barem prijeći granicu iza koje tumačenje istodobno nailazi i na svoju mogućnost i na svoju nemogućnost. Postoji tu neka prisila navođenja i recitiranja, ponavljanja



onoga što razumijemo a da ga ne razumijemo posvema, osjećajući tu na djelu, u ekonomiji elipse, neku silu jaču od sile smisla i možda čak od sile istine, od maske koja se očituje kao maska. Recitativna prisila, želja tog »napamet«, na samoj je granici razumljivosti ili providnosti smisla.

Nije li ta granica zapravo granica neke kriptе, dakle neke tajne? Svjedočeci za svjedočenje i za svjedoka, pjesma kaže da nema svjedoka za svjedoka: nitko ne svjedoči za svjedoka. To je nedvojbeno indikativ, konstantivni opis, ali i možda implicitno, zabranjujući propis: nitko ne svjedoči zapravo za svjedoka, nitko to zacijelo ne može, ali ponajprije zato što to nitko ne smije. To nitko ne može jer to nitko ne treba.

Pjesma svjedoči. Ne znamo o čemu i za što, o komu i za koga, svjedoči za svjedočenje, ona svjedoči. No ona svjedoči. Prema tomu, to što kaže o svjedoku, ona kaže i *o sebi samoj* kao svjedoku ili svjedočenju. Kao poetskom svjedočenju. Ne možemo se, prema tomu, na ovom mjestu prebaciti na svjedočenje, na to poetsko svjedočenje, kao na ono što se u *svakom* svjedočenju svagda mora pojaviti kao »poetsko« (pojedinačni čin, koji se tiče pojedinačnog događaja i koji uspostavlja jedinstven, dakle inventivan, odnos s jezikom), taj »extravagant proposal« Murraya Kriegera: »the poem, in the very act of becoming successfully poetic, that is, in constituting itself poetry, implicitly constitutes its own poetic«?

161

Uostalom, *uzeta za sebe samu*, zadnja se kitica

*Niemand
zeugt für den
Zeugen.*

*No one
bears witness for the
witness.*

može zaljuljati ili oscilirati; izgleda kao da se okreće–preokreće oko osovine svoje vlastite sintakse. Sve do vrtoglavice. Što hoće reći to »za« (*für*)?

S tim u svezi mogu se postaviti barem tri hipoteze.

1. Je li posrijedi svjedočenje u nečiju *korist* (svjedočim za tebe, svjedočim u tvoju korist, ja sam svjedok obrane itd.)? *Zeugen für jenen* obično znači svjedočiti u nečiju korist, naspram *zeugen gegen jenen*, svjedočiti protiv nekoga.

2. Ili, prije, »svjedočiti za« drugoga u smislu »umjesto« drugoga? Nije li tu posrijedi poništenje te mogućnosti, te moći, tog prava, uz podsjećanje da nitko ne može svjedočiti *umjesto* nekog drugoga, kao što nitko ne može umrijeti *umjesto* nekog drugoga? U toj nemogućnosti zamjene stavili smo na probu



savez između smrti i tajne. Tajna svagda ostaje samo iskustvo svjedočenja, privilegij svjedoka kojega nitko ne može zamijeniti jer je on, prema naravi stvari, jedini koji zna što je vidio, doživio, osjetio; potrebno je, dakle, *vjerovati* na riječ u istom onom času u kojem on objavljuje neku tajnu koja u svakom slučaju ostaje tajnom. Tajna kao tajna. No čak i ako se o njoj ništa ne može reći sa sigurnošću, *Aschenglorie* bjelodano ostaje pjesma o smrti i tajni. Pjesma nadživljuje svjedočeci, prema tom savezu, o nadživljavanju *testis* kao *superstes*.

Ako nitko nikoga ne može zamijeniti kao svjedoka, ako nitko ne može svjedočiti za drugoga kao svjedoka, ako se ne može svjedočiti za nekoga drugoga a da se ovom potonjem ne oduzme vrijednost svjedočenja (koje se svagda mora učiniti u prvom licu), nije li teško poistovjetiti svjedoka s nekim trećim? Treći se lako predstavlja kao bilo tko, kao zamjenljivo prvo lice: treći je neko »ja« jednine uopće. No ništa nije zamjenljivije i ništa nije manje zamjenljivo od nekog »ja«. Pitanje koje se pomalja na obzorju upravo je pitanje onoga što se naziva prvim licem, govorom u prvom licu (jednine ili množine, ja ili mi). Tko je »ja« pjesme? To se pitanje pomiče; dijeli se ili umnožava kao pitanje potpisa između »ja« o kojemu pjesma govori ili na koje se odnosi, putem refleksije (i koje, kadšto, može također biti *spomenuto* [*mentionné*] »ja«, odnosno *navedeno* [*cité*], ako tako hoćemo), »ja« koje pjesmu piše ili je »potpisuje« na sve načine, i »ja« koje je čita. Kako se potom određuje samo-referencijalnost, auto-deiktika koju svagda postavlja ili citira [*allégué*] bilo koje »ja«, pokazujući tako, makar i maskirano, da se onaj koji izlaže sam pokazuje i odnosi na sebe sama? Forma tog samo-referencijalnoga samo-predstavljanja nije samo gramatička; ona jedino može biti implicirana kroz govore koji se ne konjugiraju u prvom licu prezenta.

3. No postoji još i treća mogućnost svjedočiti »za« nekoga ne u smislu »u njegovu korist« ili »umjesto njega«, nego »za« nekoga u smislu »pred« nekim. Tada bi se svjedočilo za nekoga tko postaje *primatelj* svjedočenja, za nekoga čijim je očima ili ušima namijenjeno svjedočenje. Tada bi rečenica »nitko ne svjedoči za svjedoka« značila: nitko, nijedan svjedok ne svjedoči pred nekim tko je također neki (drugi) svjedok. Svjedok kao takav nije nikada u situaciji dobivanja svjedočenja nekog drugoga, niti je ovlašten to učiniti. Sudac ili sud, predstavnici zakona, za koje se pretpostavlja da su neutralni i objektivni, mogu dobiti svjedočenje, ali neki drugi svjedok to ne može, budući da je on također jedinstven i upleten kao prvi svjedok. Sudac ili sud, arbitri, oni koji sude i odlučuju, oni koji zaključuju, nisu jednostavni svjedoci; ne smiju, ne bi smjeli biti samo svjedocima, to jest subjekti koji se nahode posebno u situaciji nazočnosti tomu ili sudjelovanja u tomu o čemu se svjedoči. Možemo ih sumnjičiti, onako kako sumnjičimo svakog svjedoka, za naklonost nekoj strani, za djelomičnu subjektivnost, za zainteresiranost, za smještanje u prostor koji opisuje svjedočenje. Sudac, arbitar ili primatelj svjedočenja nije dakle svjedok: ne može i ne smije to biti. Pa ipak, upravo je to potrebno naposljetku da sudac,



arbitar ili primatelj budu *također* svjedocima; upravo je potrebno da oni mogu svjedočiti, sa svoje strane, pred svojom savješću ili pred drugim, o tomu čemu su nazočili, o tomu u nazočnosti čega su se našli: svjedočenje o svjedoku koji je došao pred sud. Samo će na temelju takvoga svjedočenja oni moći opravdati zapravo svoju presudu. Sudac, arbitar, povjesničar, ostaju također svjedok, svjedok svjedoka kada dobiva, procjenjuje, kritizira, tumači svjedočenje nekog nadživjeloga, primjerice nadživjeloga iz Auschwitza. Bilo da prihvati ili odbije to svjedočenje, on ostaje svjedok svjedoka. Ostaje svjedok čak i ako odbije prvo svjedočenje navodeći da, budući da je nadživio, nadživjeli ne može biti siguran i pouzdan svjedok onoga što se dogodilo, napose ne svjedok života s takvim krajem, krajem pogubljenjem, u plinskim komorama ili pećima krematorija, pa dakle da ne može svjedočiti za jedine i prave svjedoke, one koji su mrtvi i koji, prema definiciji, ne mogu više svjedočiti, potvrditi ili pobiti svjedočenje nekoga drugoga. U tom kontekstu *Aschenglorie* može također dati na znanje, između riječi, izdižući se iz svjetlosti pepelova, kao očajnički uzdah: nema svjedoka za svjedoka u toj izopačenoj situaciji koji će dopustiti svim sucima, arbitrima, povjesničarima održati revizionističku tezu kao fundamentalno neuništivu i nepobitnu.

163

Iako ne može biti svjedokom »na sudu«, sudac–arbitar–povjesničar mora također i još svjedočiti, premda to bilo o onomu što je čuo kao svjedočenje. Mora svjedočiti o iskustvu tijekom kojega je, budući da je bio nazočan, da se našao naspram njega, mogao svjedoka čuti, razumjeti i još uvijek može reproducirati ono što je bitno itd. Postojao bi i treći i bilo bi svjedočenja o svjedočenju, svjedoka za svjedoka.¹⁰

Niemand/zeugt für den/Zeugen: »Für«, to je dakle, ujedno, najodlučnija i najneodlučnija riječ pjesme. Ništa ne zabranjuje ta tri čitanja. Premda različita, nisu nužno uzajamno nespojiva. Naprotiv, mogu skupiti svoju potencijalnu energiju u temelju kripe pjesme, dajući joj tako svoju snagu poziva i uvodeći našu prisilu i to navođenje–recitiranje bez znanja, onkraj znanja. U ta tri čitanja toga »für«, koja udvostručuju tri s kojima još nismo završili, sam se glagol kitice također koleba [*vacille*]. Njegovo se vrijeme koleba i s njim koleba njegov način i negaciju koja ga određuje (*Niemand zeugt*). Indikativ prezenta može označavati radnju koju valja konstatirati: nitko ne svjedoči... No kako to često biva (na francuskome također, napose kada je posrijedi zakon), »nitko ne svjedoči« podrazumijeva: »nitko ne može svjedočiti«, »nitko ne može, nije mogao, niti će ikada moći svjedočiti za svjedoka« (s tri moguća smisla toga »za« na koja smo upravo podsjetili). I odjednom, to *moći*, to »ne moći«, premješta se i lako prevodi u »ne smjeti« ili »smjeti–ne«: nitko ne može, to jest nitko ne *smije*, nitko ne bi smio svjedočiti za svjedoka, zamijeniti svjedoka, braniti svjedoka,

10 O tomu biti–svjedok ili prije o tomu postati–svjedokom suca ili arbitra i, obrnuto, o tomu biti ili postati–arbitrom svjedoka, što će unijeti toliko problema, opskurnosti i tragične zbrke, potrebno je još se pozvati na Benvenistea (*Vocabulaire des institutions indo-européennes*, tom 2, poglavlje 3, »*Ius et le serment à Rome*«).



svjedočiti pred svjedokom itd. Ne može se i (još više ili uostalom ili napose) ne *smije* se svjedočiti za svjedoka u svim smislovima toga »za«. Ne možemo i nije potrebno (zahtijevati) zamjenu svjedoka njegove vlastite smrti, primjerice svjedoka koji je stradao u paklu Auschwitza (ali to ne znači da je ta pjesma o Auschwitzu, i to zbog istog razloga na koji sam se upravo pozvao, naime da nitko ne svjedoči za svjedoka). Ne može se niti se smije zamijeniti (dakle, svjedočiti za) svjedok vlastite smrti, niti svjedok smrti drugoga, onaj koji je nazočio i nadživio, primjerice u paklu Auschwitza.

Pa ipak, na svoj način pjesma svjedoči o toj nemogućnosti. Posvjedočuje tu zabranu koja pogađa svjedočenje, na onom mjestu na kojem moramo nastaviti pozivati se na njega. Ta nemogućnost, ta zabrana pokazuje se *kao takva*. Ne-pokazivanje se pokazuje (*možda*) kao ne-pokazivanje. Je li to moguće? Kako? Kako razumjeti to »možda«? Njegovu mogućnost ili njegovu nužnost?

Tu je posrijedi smrt, ako je smrt ono o čemu se ne može svjedočiti za drugog i ponajprije zato što se, u tom slučaju, ne može svjedočiti *za sebe*. Nadživjeloš nadživljavanja, kao mjesto svjedočenja i kao testament, pronašla bi ovdje svoju mogućnost i svoju nemogućnost, svoju priliku i svoju prijetnju. Pronašla bi ih u toj strukturi i u tom zbivanju.

Bez velika se rizika može tvrditi da je to pjesma, tema *koje je smrt*, pjesma o smrti, pjesma koja kaže smrt *kao takva*. To se može tvrditi tu gdje se pitanja tajne, kripte i svjedočenja ne mogu odvojiti od pitanja nadživljavanja i smrti. To se također može tvrditi uzimajući kao svjedočanstvo imenovanje pepelova, naravski. Postoje tu pepelovi, *ali* oni su pepelovi slave, glorijske. Ili još, ima slave, svjetlosti, vatre, *ali* već u pepelovima. Dvostruka mogućnost toga »ali« — pepeo, doista, i smrt *ali* slave; slava, doista, *ali* pepela i smrti bez pamćenja. Dvostruka mogućnost toga podrazumijevanoga »ali« zapravo se podrazumijeva u crtici koja se *stavlja čas* na kraj stiha kako bi sastavila i rastavila odnos između pepela i slave

*Aschen
glorie*

(dvostruka riječ, subjekt koje se ne zna, niti atribut), a *čas se briše* praveći samo jednu i jednostavnu riječ kao u incipitu (»*Aschenglorie*«). Ni tu se još ne zna je li slava pepelova ili su pepelovi slavni, pepelovi slave. To objašnjava du Bouchetov francuski prijevod koji »*gloire de cendres*« [slavi pepelova] pretpostavlja »*Cendres-la gloire*« [pepelovi — slava]. *Pepelovi* je svagda u pluralu, naravski: pepelovi nikada ne prikupljaju svoju diseminiranost i oni konzistiraju upravo na taj način. Oni konzistiraju tako što ne konzistiraju, tako što gube svaki konzistenciju. Oni više nemaju egzistencije, lišeni su svake prikupljene i sebi identične supstancije, svakog odnošenja prema sebi.

To se potvrđuje (možda) kroz svezu *Dreiweg s Pontisches*, sa skamenjivanjem prisege u njegovoj kripti, napose s tatarskim mjesecom (*Tatarenmond*). Tu postoje barem dvije vlastite imenice (*Pontisches* i *Tatarenmond*), referent kojih se čini neprijepornim. Naime, možda božica Hekata. Evo kitice koju još nismo pročitali:

*(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)*

[(Na okomitom
užetu daha, tada,
više no gore,
između dva uzla boli, dok se
sjajni
tatarski mjesec uspinjao k nama,
u te sam se zakapao i u tebe.)]

165

Objavljeni prijevodi kažu:

(On the perpendicular
breath-rope, at that time,
higher than above
between two pain-knots,
while the shiny
Tartar moon climbed up to us,
I burrowed into you and into you.)

*(Perpendiculaire, alors,
sur cette corde le souffle,
plus haut que le faîte,
entre deux noeuds de douleur, cependant
que la blanche
lune tatare jusqu'à nous se hisse,
je m'enfouis en toi et toi.)*



Mogli bismo također prevesti:

(*Sur la corde verticale
du souffle [corde vocale?] autrefois [damals, which echoes Einstmals above; once
upon a time],
plus haut qu'en haut,
entre deux noeuds de douleur, pendant que
La nue (luisante, lisse) lune tatare se haussait (s'élevait) vers nous
Je m'enfousissais (je m'enterrais, je m'encryptais) en toi et en toi.*)

166

Ime božice Hekate nije izgovoreno. Ono ostaje, ono će ostati možda neizbrisivo, ispod površja ove pjesme, zbog sveze s mjesecom, s Pontikom i s tri *Dreiweg*. Premda se tako malo zna o božici Hekati, spominjemo se najprije da je *tri* najmarkantnija značajka — i trostrukost puta ili staze. Ona je *trimorphos*, ona ima tri oblička i tri lica (*triprosopos*). Ona je također božica raskrižja, to jest, kako to ime naznačuje i ne naznačuje (*quadrifurcum*), od jednog do četiri puta, a ne tri račvanja. Izvjesno, no izvan svakih edipijanskih asocijacija koje se umnažaju na svakom raskrižju, zna se da jedno raskrižje može biti načinjeno od križanja dvije, tri, četiri staze, od tropuća. No Hekata, božica raskrižja, prozvana je *trioditis* (riječ koja dolazi od *triodos*, tropuće: to je pridjev za *triodos*, štovana na raskrižjima). Štiti staze i višeimena je, ima puno imena. Izdvajamo samo značajke koje su na ovom mjestu važne. Diskurs o Hekati mogao bi se beskonačno nastaviti. Jer ta božica *Dreiweg* također ima privilegiran odnošaj s vatrom, s jasnoćom, paljevinom — pa dakle i s uništenjem i pepelovima koliko i sa slavom. Njezina usta ispuštaju vatru, ona je *pyripnoa* (dah vatre) (*Atem*, ta omiljena riječ autora *Atemwende*, naslov zbirke u kojoj se nalazi »*Aschenglorie*«, *Atem* koja se i ovdje nalazi u riječi »*Atemseil*«). Njezine ruke vitlaju bakljama. Kaldejska je proročanstva vezuju za nesmiljene bljeskove i imenuju je »cvijetom vatre«. Noseći vatru u visine (mislimo na vertikalnost i na Celanovo »*höher als oben*«), ona je živototvorna i plodna. No drugi neki lanac asocijacija preokreće ta značenja i okreće Hekatu na stranu mjeseca i smrti. Ta znamenja i njihov trijadički značaj spajaju je s Menom i Selenom, mjesecom, božicom mjeseca, koja se, kao što vidimo, pojavljuje u Celanovoj pjesmi. Neke molitve mjesecu prizivlju Hekatu i Selenu kao jednu te istu božicu (tri glave, raskrižja itd...): »Zato te zovemo Hekata s mnoštvom imena, *Mena*, ti koja kidaš zrak kao Artemida koja šalje strijele... ti si ta iz koje sve potječe i u kojoj se, vječnoj, sve okončava«. ¹¹ Drugdje ona postaje Afrodita, univerzalna stvoriteljka i Erosova majka, ujedno dolje i gore, »u Paklima, ponoru i *aion* (svagda, bitak u svakom vremenu, vječno)«. Božica svjetlosti, ali i noći, sačinja gozbe u kriptama i grobovima. Ona je, dakle, i božica smrti i podzemnih paklo-

11 »Hécate — dans l'esotérisme grec,« u *Dictionnaire du mythologie*, ur. Yves Bonnefoy (Paris: Flammarion, 1981), 485–86.





va, božica Hada. U svakom slučaju s takvim se obilježjima Hekata pojavljuje u *Macbethu*. Osim općeg znanja o njemu, također znamo da je Celan prevodio Shakespearea. Ono što se posve obično može istaknuti u pojavi Hekate (scena V trećeg čina), jest da se tu tri pojavljuje u obliku tri vještice (*three witches*), koje susreću Hekatu i govore joj (*Why, how now, Hecate! you look angerly!*). U Hekatinu odgovoru pitanje je samo o smrti (*How did you dare / To trade and traffic with Macbeth / In riddles and, affairs of death*); slavi (*or show the glory of our art*); o »pit of Acheron«; mjesecu (*Upon the corner of the moon*); itd.

S Aheronom ili Stiksom moći ćemo se vratiti na Celanovu pjesmu, na *Pontisches Einstmals*, jedini put kada se preskoče valovi Ponta. Jer prekoračuju se samo jednom, »pontoško Jednom« koje možda označuje prijelaz smrti. Odisej je također dobio dopuštenje prijeći samo jednom kako bi vidio mrtve i konzultirao Tiresiju. U času smrti — i kako bi osigurao život nakon smrti, čak i ako su bili pretvoreni u pepeo, Grcima je bio potreban svjedok. Morali su proći kroz *trivium* koji je odlučivao o putu i mjestu njihova odredišta.

Na ovom bi mjestu bilo suvišno govoriti napose o Odiseju, o Elpenoru, o njegovu pijanstvu i njegovu veslu, na koje se *možda* odnose — to nikada nećemo znati — riječi »*ertrunkenen Ruderblatt*«, list potopljena ili pijana vesla. Bilo bi također suvišno govoriti o vertikalnome užetu, užetu daha (*Atemseil*), koje je možda, *možda*, aluzija na smrt Marine Cvetajeve. Znamo što je ona predstavljala Celanu. Cvetajeva se objesila 1941. godine *bez svjedoka*. Živjela je u tatarskoj republici. Tako da tatarski mjesec (*Tatarenmond*) može sažeti barem dvije kriptirane aluzije, izigravajući tako, kao što je to najčešće slučaj, jedinstvo reference, pa dakle i čitanja, pa dakle i svjedočenja, a da ipak ne izbriše singularnost svakog događaja, svakog tako is–pričanog, za–bilježenog datuma.

Ma kolika vjerojatnost ili nevjerojatnost bila, »možda« tih jedinstvenih referenci koje sve pozivaju na datirano svjedočenje (potrebno je, primjerice, znati tko je Marina Cvetajeva, što je ona bila Celanu i kako se, gdje i kada ubila, kao i on itd.), *a priori* se može reći da ta pjesma govori o smrti (za koju nema svjedočenja), možda o samoubojstvu i da »*grub ich mich in dich und in dich*« može htjeti reći ne samo »zarivam se, zatrpavam se«, nego i »zakapam se, kriptujem se u tebe i u tebe«: *graben, grub*; i *Grab*, to je grob: ti si moj grob u meni, moj vlastiti grob, ti kojoj se obraćam i koju uzimam za svjedoka, makar to bilo da bih (ti) rekao »nitko ne svjedoči za svjedoka«.

Onkraj i o stran svega što se može misliti, pročitati ili reći o toj pjesmi, glede toga »možda«, vjerojatnost i čin vjere koji je poetičko iskustvo, onkraj i s onu stranu svih mogućih prijevoda, ostaje jedno obilježje i ono se na ovom mjestu zamjećuje: to je stanovita granica tumačenja. Naposljetku, posvema je sigurno da je nemoguće utvrditi smisao ili referencu te pjesme, smisao ili referencu o kojima ona svjedoči ili kojima odgovara. Ma što se o tomu moglo reći, a to se može odvijati u beskraj, *postoji jedna crta*. Nju nije obilježila samo pjesma. Ona je pjesma, ono poetsko i poetika pjesme, koja se krije izlažući svoje skrivanje *kao takvo*. No to »kao takvo« zavjetovano je tomu »možda«.



Vjerojatno i nevjerojatno (moguće, ali skriveno od dokaza) to »kao takvo« zbi-
va se kao pjesma, kao ova pjesma, u njoj, i tu se ne može odgovoriti umjesto
nje, tu gdje se šuti, tu gdje se čuva njezina tajna, govoreći nam da ima tajne,
otkrivajući tajnu koju čuva kao tajnu, ne otkrivajući je, dok ona još svjedoči da
se ne može svjedočiti za svjedoka, koji naposljetku ostaje sam i bez svjedoka. U
Le pas au-delà (Korak onkraj), Maurice Blanchot govori o jednoj »riječi još za
izgovaranje onkraj živih i mrtvih, *svjedočeci za odsuće posvjedočenja*.«¹²

O toj bitnoj samotnosti svjedoka volio bih govoriti. To nije samotnost kao
bilo koja druga — ni tajna kao bilo koja druga. To je sama samotnost i sama
tajna. One zборе. Kako to Celan na drugom mjestu kaže, pjesma, ona zbori,
tajno, o tajni, tajnom i, dakle, na stanovit način, u sebi i onkraj sebe:

*Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber — es
spricht* (»No pjesma zbori! I dalje se spominje svojih datuma, no — zbori«).¹³
Pjesma zbori drugome šuteći, prešućujući mu nešto. Šuteći, čuvajući muk, ona
se još obraća. Ta nutarnja granica svakog svjedočenja također je ono što pjes-
ma kaže. Ona o tome svjedoči govoreći »nitko ne svjedoči za svjedoka«. Ra-
skrinkavajući svoju masku *kao* masku, ali ne pokazujući se, ne predstavljajući
se, predstavljajući možda svoje ne-predstavljanje kao takvo, predstavljajući
ga, pjesma tako zbori o svjedočenju uopće, ali ponajprije o pjesmi što ona jest,
o sebi samoj u svojoj jedinstvenosti i o svjedočenju o kojem svjedoči sva pjesma.

Prepušten na ovom mjestu sebi samome, u svojoj bitnoj samotnosti, u svo-
jemu uspjehu ili zbivanju, poetski čin djela tada možda više ne ovisi o predstavl-
ljanju sebe kao takvog.

S francuskoga preveo MARIO KOPIC

Jacques Derrida, *Poétique et politique du temoinage*, Paris: L'Herne 2005.

12 Maurice Blanchot, *Le pas au-delà* (Paris: Gallimard, 1973), 107.

13 Vidi »Der Meridian« u: Paul Celan, *Gesammelte werke III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp
Verlag, 1983), 3:196; taj pasus tumačim u *Shibboleth* (Paris: Galilée, 1985), 20 i dalje.

Žarko Paić

»Svijet je otišao...«

Paul Celan i apsolutno pjesništvo

Trudi Stamać

1. Svijet kao tuđina

169

U onome što slijedi neće biti riječi o još jednoj interpretaciji Paula Celana. Doduše, bit će govora o jednoj njegovoj pjesmi i održanom zahvalnom govoru povodom dodjele nagrade *Georg Büchner* 1960. godine. Naziv pjesme je »Veliki užareni svod«, a zahvalnog govora »Meridijan«. U suvremenoj filozofiji te su dvije »stvari« mišljenja i kazivanja obrađene u različitim prigodama u predavanjima i oglecima Hansa–Georga Gadamera, Jacquesa Derride i Philippe Lacoue–Labarthea, među inim koji su se osmjelili pristupiti tamnoj rijeci Celanova pjesništva. Kada kažemo da neće biti riječi o interpretaciji, tada se pretpostavlja da bi moglo biti govora o nečem drugom. Interpretacijom se odmotava tekst onog što je već napisano i ima značajke događaja pisanja. Etimologijski, *inter–pretare* upućuje na izlaganje, posredovanje, tumačenje. Razumijevanje nečeg kao nečeg zahtijeva misaonu djelatnost izlaganja same stvari. Na taj se način interpretacija pojavljuje medijem između djela i sudionika u njegovu značenju. Budući da nema izravnog pristupa djelu, intuitivnog ili racionalnog, tekst zahtijeva svoje tumače. Postoje ipak poteškoće u razumijevanju djela koje tumači razlažu u dijalogu s drugim tekstovima i drugim interpretacijama. Samoizlaganje teksta interpretacija je njegove otvorenosti značenja. U tom smislu hermeneutika govori o iskustvu djela u odnosu na iskustvo subjekta. Već je Gadamer u interpretaciji umjetničkog djela kao uvjeta mogućnosti dijaloga iz razumijevanja same stvari mišljenja pokazao da dijalog ne proizlazi iz stajališta »subjekta« u razgovoru, nego iz iskustva samog djela koje se otvara u razumijevanju.¹

1 Hans–Georg Gadamer, *Gadamer on Celan: »Who Am I and Who Are You?« and Other Essays*, State University of New York Press, Albany, 1997., str. 67–126.

Nije stoga više uputno rabiti pojam zagonetke za ono što imanentno struji iz samog djela. Dakako, djelo i nadalje ostaje u svojoj biti zagonetno. No, to nije zato što je hermetički zaključano Drugom, već stoga što je njegovo podrijetlo u činu stvaranja obavijeno tajnom. Za koga? Očigledno ne samo za tumače. Tvorac djela u svojoj stvaralačkoj igri ne može istodobno stvarati i misliti o činu stvaranja. Zagonetka kao tajna nikad se ne odgoneta ili ne objelodanjuje u svojoj otvorenosti. Razlika između zagonetke i tajne odgovara razlici unutar Istog. Zagonetka se odnosi na putanje uma u rješenu problema. Tajna, usuprot tome, pretpostavlja ono što su još pitagorejci pripisivali mističnoj moći božanskog udjela u prirodi same stvari. Zagonetku se uvijek mora riješiti. Tajnu se, pak, nikad ne smije razotkriti. Dok zagonetka računa sa svojim razotkrivačima, tajna ne želi biti razotkrivena za Druge. Zato potrebuje odnos kao savez zavjetovanih šutnjom. Hermetički pokreti u umjetnosti od srednjeg vijeka do Marcela Duchampa pritom su se uvijek pozivali na tajno znanje. S onu stranu uma i njegovih zagonetki tajna čuva skriveno znanje od profaniranja. I kad je Edip otključao zagonetku Sfinge u strahotnom znamenovanju njegove tragične budućnosti, ništa nije tu zagonetku poremetilo u stanju svagda iste i uvijek nove zagonetnosti. Pjesnik u kazivanju onog što se otvara iz njegova djela stoga djeluje poput nekoga tko zna da riječi same isprepliću događaj kao svoju vlastitu interpretaciju. Pismo ne dolazi prije ili poslije tog događaja. Ono se sabire u jeziku samog kazivanja. Događaj jezika sabire u svojoj događajnosti pisanje i govorenje. Unatoč bitnih razlika, koje primjerice određuju razliku između bitka kao prisutnosti i onoga što je drukčije od bitka u mišljenju Lévinasa i Derride, sveza singularnosti govora i iterabilnosti teksta nastaje iz događanja jezika kao kazivanja (*legein, Sagen, parler*). Interpretacija, dakle, nužno mora biti mnogostrana, a djelo višeznačno.

Celanova već navedena djela, pjesma »Veliki užareni svod« i govor »Meridijan«, povezuju ono unaprijed zagonetno i tajanstveno što se razotkriva u riječima dubokog značenja ljudske sudbine i njezine usmjerenosti na ono što nije samo ljudsko navlastito, već ima dimenzije onkraj ljudskog. Sudbinom označavamo vođenje života kao slobodnog nabačaja mogućnosti i preuzimanja faktičnosti bitka. Što se pokazuje sudbinskim vezano je uz postojanje cilja i svrhe povijesti. Ne može biti sudbine kao udesa bez slobode i kontingencije. U Celanovoj pjesmi i govoru te su dvije odlučne riječi *svijet (Welt)* i *tuđinsko (Unheimlich)*. Ako se ovdje nećemo upuštati u interpretaciju Celanova pjesništva i govorenja o »svijetu« i »tuđini«, što nam onda još preostaje? Vidjeli smo da se interpretacijom tekst raspliće u svojoj mnogostranosti i višeznačnosti. Kada je interpretacija na visini zadatka, ono što se interpretira još jednom postaje u svojoj otvorenosti živo za suvremenost. Štoviše, suvremenost u svojoj vremenitosti odzvanja u tekstu interpretacije koliko i sam tekst koji se interpretira. Samo u tom smislu možemo reći da je interpretacija više od razumijevanja svijeta kao teksta i teksta kao svijeta. Nismo li time otišli prebrzo i korak unaprijed? Naime, ako interpretacija odzvanja u suvremenosti, znači li to da



je ono što se interpretira, dakle tekst pjesme i govora, u svojem odjeku zadobio novi glas s pomoću novog razumijevanja ili, pak, sam tekst djeluje kao izvor jeke u suvremenosti neovisno od bilo kakve nove interpretacije? U oba slučaja vidimo da Gadamerov stav o »autonomnosti« djela prethodi iskustvu subjekta. Bez obzira kako shvatili pojam subjekta, u značenju osobe ili pojedinca sa svojom sviješću, izvjesno je da subjekt ne može preuzeti supstanciju djela bez preuzimanja čitavog tereta njegova značenja. Što nadomještava pojam subjekta u doba suvremenosti zacijelo se ne može odrediti pojmom djela. Subjekt svojim suverenim pravom na utemeljenje svijeta kao predstavljanja i prikazivanja (*Vorstellung–Darstellung*) postavlja djelo iz vlastite bestemeljnosti. Sam subjekt, naime, mora biti nečim izvanjskim zajamčen, imati legitimnost u nečemu iznad puke pojavne zbilje. Djelo nikad ne može biti stvar subjekta niti u njegovu transcendentnom ruhu spontanosti stvaranja. Stoga nije slučajno da Heidegger čitavu novovjekovnu filozofiju subjektivnosti naziva metafizikom postavljanja subjekta u djelo.² U estetici performativnog obrata to se naziva događajem (*Ereignis*).³ Ako »svijet« sada postaje svijetom teksta — pjesme i govora — onda se unutar samoga teksta događa to da mu »tuđina« (*Unheimlich*) nije više tek strano tijelo, ono tuđinsko o–sebi. Tuđinsko se otvara u tekstu za–sebe postajući iskustvo svijeta kao tuđine. Da, otišli smo pomalo predaleko. Nije nas tek nosio put mišljenja, nego mišljenje u kazivanju onoga što u Celanovoj pjesmi i govoru, kako ćemo pokušati pokazati, odzvanja iz tuđine samog teksta, jedinstvenog djela rešetki i fraktala pjevanja, krajnje nesvodljive postojbine riječi dubljih od bestemeljnih ponora, onoga što od Sofokla ostaje neiskazivim mjestom čovjeka »u« svijetu kao najstrahotnijeg od svih drugih bića.

Što odzvanja iz tuđine samog teksta jedne zagonetne i tajanstvene pjesme i isto tako zagonetnog i tajanstvenoga govora jest upravo to najstrahotnije i najčudovišnije. Nije svijet, naime, postao tuđinom, već je tuđina postala svijetom. I zato što je u tom postajanju ono Drugo i drukčije već uvijek tamno i strano, tuđinsko bitku, ne preostaje drugo nego nositi to iskustvo sa sobom kao najteži mogući teret, kao baštinu i arhiv povijesnog svjetovanja svijeta nakon događaja s kojim svijet prolazi ili nestaje. Taj događaj se određuje riječju koja nadilazi tragediju jer je to događaj strašniji od smrti, kako će to pokazati Lyotard u analizi holokausta.⁴ Radi se o *Auschwitzu*. Interpretacija Celanove pjesme i govora nužno više ne može biti interpretacija »pjesme« i »govora«. Što preostaje nakon kraja interpretacija nije drugo negoli ono što leži između svijeta jedne pjesme i onoga tuđinskog (*unheimlich*) jednog govora. Interpre-

2 Martin Heidegger, »Kants These über das Sein«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978. 2. prošireno i pregledano izd., str. 439–473.

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

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



tacija govori »o« nečemu kao nečemu, pjesmi ili govoru. Ali mi se ovdje više ne bavimo nečim »u« svijetu, nekom pojavom ili stanjem stvari. U pitanju je ono što iz Celanova kazivanja i mišljenja proizlazi kao stvar sama, kao ono što smjera s onu stranu interpretacije. To je mišljenje i kazivanje »na« svijet kao tuđinu u pjesmi »Veliki užareni svod« i govoru »Meridijan«. Umjesto interpretacije Celana kao pjesnika i govornika, nakon Gadamera, Derride i Lacoue-Labarthea, preostaje možda pokušaj traganja za onim što je između pjesme i govora. Je li to »između« istodobno između svijeta i tuđine, pukotina u samom mišljenju, a ne jeziku, jer neiskazivost jezika u suočenju s istinom događaja proizlazi iz nemislivosti samog događaja jezikom tradicionalne metafizike? Ili treba li to između odrediti nečim što nije rezultat razlike svijeta i tuđine u smislu nepomirljivih suprotnosti, pod uvjetom da takva razlika postoji prije ove razlike koja nam se ukazuje poput gotovo iskonske borbe (*polemos*) dvoje titana? Ne slučajno, pjesnik Celan potražio je odgovor na to pitanje u dijalogu o kojem gotovo ništa ne znamo osim da se zbivao na brdu, u samoći kolibe na Todtnaubergu, u razgovoru s misliocem Martinom Heideggerom.⁵

Što je to svijet kao tuđina? Pjesnici imenuju svijet stjecištem događaja jezika. Jezik i vlastitost (dom i domovina) u iskonskom smislu riječi pripada blizini bitka. Heidegger će u interpretaciji Hölderlinova pjesništva, dijalogom s predajom grčkog iskustva blizine jezika i bitka uputiti na otvorenost mišljenja kao onog što je ujedno početno i nadolazeće u povijesti bitka.⁶ Mišljenje se ne svodi na računanje. Znamo da je to značajka znanstvenog načina izlaganja već ustrojenog bitka kao predstavljanja (*representatio*). Tko kazuje bitak, misli u onom početnom i nadolazećem u jeziku samom. Kada tako misli imenuje bitak u dvije dimenzije govorenja. Prva se odnosi na govor o već opstojećem svijetu kao faktičnosti (prošlosti), a druga na kazivanje o mogućem obzorju svijeta kao onom nadolazećem (budućnosti). Pjesnici su stoga već uvijek posrednici između dva svijeta. Jedan je onaj što se naslanja na prošlost mita, dok drugi pripada budućnosti kao viziji nadolazećeg. Između proroka i mislioca, ali u razlici spram proroštva i mišljenja kao promišljanja (*Besinnung*), *pjesnički obitava čovjek na ovoj zemlji (dichterisch wohnt der Mensch auf diese Erde)*. Tako pjeva Hölderlin u elegiji *Patmos*.⁷ U ovoj razlici svjetova pjesnici su posrednici između dva vremena. Prošlost ispjevana u mitskom kazivanju nikad nije prošla jer kazuje o iskonu i utemeljenju. Budućnost iskazana u govoru vizija i pretkanja ne okamenjuje se u prošlosti onoga što se ima dogoditi niti zapečaćuje u mesijanskome času dolaska. Vrijeme između iskona i nadolazećeg prebiva u iščekivanju i nadi. Ali to je vrijeme jedino koje ima u sebi trag prisutnosti.

5 James K. Lyon, *Paul Celan & Martin Heidegger: An Unresolved Conversation 1951–1970*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2006.

6 Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA, sv. 4, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1981.

7 Martin Heidegger, »...dichterisch wohnt der Mensch...«, u: *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009., 11. izd., str. 181–198.

Dodir zbiljskog ostaje vezano uz »sada« i »ovdje«. Između neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika, sudbina pjesnika jest svjedočiti o daru i gubitku, prisvoju i iščeznuću samog jezika. U elegiji *Mnemosyne (II)* Hölderlin pjeva:

*Znakovi smo bez značenja,
bez boli i jezik gotovo
izgubismo u tuđini.*

Ovdje nas ponajprije zanima unutarnja duhovna sveza Hölderlina i Celana, Nijemca i Židova, velikih pjesnika svetkovine u događaju (njemačkog) jezika iz same biti kazivanja na svijet. Što spaja pjesnike središta i ruba jest udvajanje jezika i njegovo ispreplitanje u preobrazbama: od mitskog novog rođenja njemačkog naroda iz duha iskona pjesništva (Hölderlinove *Germanija* i *Rajna*) do simboličke post-apokalipse jezika u žrtvopisu povijesti (Celanova *Fuga smrti*). Jedan je, dakako, onaj koji uspostavlja mogućnosti drukčijeg mišljenja kao pjevanja u doba nestanka povijesti iz obzorja metafizike uopće, a drugi onaj s kojim se mišljenje druge i drukčije povijesti otvara nakon čudovišnog događaja kraja povijesti (*Auschwitz*). Što se čini presudnim u iskustvu pjesničkog jezika obojice, kako Hölderlina tako i Celana, proizlazi iz same naravi pjesništva na granici pada u bezdan bez povijesti. Hölderlin u navedenoj strofi elegije *Mnemosyne*, a riječ je o muzi pamćenja, spominje znakove i tuđinu. Znakovi su prazni i bez značenja. Čovjek sveden na znakove bez značenja nema svoje mjesto u svijetu. Štoviše, nema ni svoje vrijeme. Jer ono što određuje njegovo mjesto i vrijeme ne stanuje nigdje daleko. Ono je najbliže iskustvo blizine. A to iskustvo moguće je tek onda kada jezik u svojoj otvorenosti pjeva vlastitu blizinu svijeta, njegovo povjerenje i dodir, sklad i ravnotežu, suglasje i suživot sa stijenama, biljkama i životinjama s kojima zajedno obitava. Bez tog odnosa jezik iščezava u tami nepoznatog.

Najčudovišnja mogućnost jezika kao mišljenja blizine nalazi se u tome što je s ove i s one strane blizine — tuđina. Ona nije neko faktičko mjesto u-svijetu. Tuđinom se pokazuje negativna strana povjerenja i sklada, ravnoteže i suglasja. Moć negacije potvrđuje nešto čudovišno. Od davnine svijet se u svim povijesnim epohama misli iz razlike spram onoga što je ne-svjetovno. To onda vrijedi i za prisposode bez-svjetovnosti poput tame i bezdana. Svijet svjetuje u svjetlu otvorenosti bitka kao zagonetka i tajna. Tuđina se skriva u najbližoj i ujedno najdaljoj skrovitosti ovog i onog svijeta. Opasnost da svijet potone u tuđinu nastaje otuda što je sam svijet sklop mišljenja kao jezika u kojem ono čudovišno i tuđe (*Unheimlich*) prijeti razaranjem i uništenjem ovog jedinog i smislenog vremena i ovoga jedinog i smislenog svijeta. Heidegger će zato riječ *Unheimlich* u interpretaciji Hölderlina sačuvati za kraj epohe bitka. Bezavičajnost čovjeka u tehničkom svijetu postaje sudbinom. Tuđina i bezavičajnost temeljne su značajke epohe nihilizma zapadnjačke metafizike. S nihilizmom

se bitak ništi, a vrijednosti i u prevrednovanju njihova ranga kao u Nietzschea postaju idealima. Zbilja se onezbiljuje. Naposljetku, život se pretvara u puku biološku opstojnost vrste/roda. Ona više nema drugo značenje osim službe totalnom mobiliziranju razuma. Iskustvo tuđine dolazi, dakle, iz iskustva blizine. Posrijedi je granica na obodu i u središtu samog kruga. Svijet u svojoj zaokruženosti sfera od Grka do Hölderlina nije više prepušten milosti spokojstva i tišine. Granica spram ne-svijeta ili tuđine određena je mogućnošću da samo Ništa preuzme moć nad svijetom. U stanju katastrofe svijet tako tone u najdublje dno bezdana. Ništavilo prijeti niotkuda drugdje negoli iz čudovišne »prirode« njegova jezika kojim kazivanje gubi mjesto posredovanja između dva vremena i dva svijeta, onoga mitskog i onoga postmitskog, te prelazi u totalnu moć tehnnoznanstvene produkcije »novih svjetova« posve neovisnih od čovjeka i njegove mjere. Ta granica imenovana je u Platonovu *Tiemeju* riječju *hora*. Značenja su *hore* zemlja, obitavalište, sat, podobno vrijeme, ali i granica. Zemlja je, dakle, granica. Ona zadobiva značenje u odnosu na nešto omeđujuće, što je na granici između bitka i ništavila. No, zemlja je ujedno i lutajuća zvijezda (*planetes*). Graničnost naspram beskrajaju uz lutanje kozmičkim prostranstvom određuju dvojnu »prirodu« čovjeka. Biti čovjekom otuda znači biti neprestano u stanju—između božanskog i smrtnog. Heidegger će posljednju riječ svojeg mišljenja imenovati upravo prstenujućom i zrcalnom *igrom svijeta* ovog četvorstva: neba i zemlje, besmrtnog i smrtnog.⁸ Prsten (krug) i zrcalo svjetuju u igri jezika.

Kada u Hölderlina slušamo o znakovima bez značenja i o jeziku koji gotovo da je izgubljen u tuđini, slušamo o stanju u kojem ono strano (*Fremde*) i tuđinski smjeraju konačnom padu u bezavičajnost čovjeka. Tko je izgubio jezik u tuđini, preostaje mu samo sjećanje na povijest gubitka samog bitka. To stanje nakon radikalnoga gubitka svijeta opjevava jezik nakon katastrofe. Jezik više ne može imati predmet za svoje prazne znakove. Umjesto predmeta koji se nalazi u—svijetu, sada predmet postaje sam jezik. Ne smijemo smetnuti s uma da je pjesništvo Paula Celana unutarnji dijalog s pjesništvom kao takvim. Refleksija o biti jezika kao kazivanja ujedno označava svijest o pukotini, jazu, bezdanu između svjetova. Ako je Hölderlin *pjesnik pjesništva* kao takvog, onda se za Celana može reći da je pjesnik nakon *kraja pjesništva*.⁹ Razoreni svijet u biti je razorenog jezika. Stoga dijabolički užas holokausta nad Židovima više ne može biti izrečen nikako drukčije negoli jezikom svijeta kao tuđine. Što je od njega preostalo nalazi se na granici između dva svijeta i dva vremena. Između mitske slike prošlosti i vizije budućnosti jezik lebdi u višeznačnosti kazivanja na svijet.

8 Martin Heidegger, »Das Ding«, u: *Vorträge und Aufsätze*, str. 157–180.

9 Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford University Press, Stanford — California, 1999., str. 1–37.



Pjesništvo Paula Celana određuje iskustvo graničnoga govora u kazivanju nakon događaja s kojim je svijet otišao. Ali time nisu prošle i muke izricanja o nestajanju i gubitku onoga što je činilo veličinu čovječnosti u neizmjernejnoj pustoši neljudskog. Poslušajmo u cjelini ovu pjesmu. Njezine posljednje riječi bijahu zagonetkom ili tajnom za mnoge interpretacije od Gadamera, Derride do Lacoue–Labarthea. Donosimo je u prijevodu na hrvatski. Čak i kada smo svjesni da svaki prijevod pjesništva sa »stranog« jezika u svoj vlastiti predstavlja samo pokušaj da se usklade zvona ili da složeni stroj jezika u novom postajanju ne izgubi svoju posebnost, ništa ne odagnava pomisao da se upravo u jeziku poezije od iskona do kraja samog jezika zbiva dijalog između izvora i njegovih rijeka, ali tako da oboje proizlaze iz jedne dublje jeke vremena i jednog dubljeg bezdana no što je to sam jezik u svojem kazivanju. Nije to tek neizrecivost u njemačkom jeziku u prijevodu na hrvatski. Nešto se mnogo više od neizrecivosti poetskog govora skriva u prevođenju. Walter Benjamin u eseju o Baudelaireu i prevođenju uputio je na misterij jezika u kazivanju vlastitosti i tuđosti.¹⁰ Preljevanje iz izvornika u ono što nije neizvorno, ali je stvar u drugoj izvornosti u stranom jeziku, ne može biti tek nadomjestak niti dodatak (*supplement*) izvorniku.¹¹ Jezik prepjeva može biti vjeran izvorniku i tako promašiti bit onoga što se u izvornom govoru pokazuje. Ali može biti i obratno. Ukratko, riječ je o mišljenju s onu stranu granice kazivanja. Ono što je s onu stranu granice kazivanja pripada metafizički govoreći božanskom, bogovima i Bogu ili, pak, onom što je posve drukčije od Drugog. Nazovimo to u slučaju Celana zazivanjem onog bezimenog i neizrecivog. U biti kazivanja o događaju koji se ne može iskazati i pokazati slikom, ali se može ukazati, znamenovati jezikom rešetke i fraktala, onom ružom ničijom, onim zagonetnim i tajnim, što Derrida imenuje »neprekinutim dijalogom između dvije beskonačnosti, pjesmom«,¹² zazivanje božanskog daleko je od bilo kakve mesijanske nade u spas.

Paul Celan

Veliki užareni svod

sa crnozvezdim jatom
što se rujući
probija van i odlazi:

10 Walter Benjamin, »The Task of the Translation«, u: *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968., str. 69–82.

11 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967.

12 Jacques Derrida, »Uninterrupted Dialogue: Between Two Infinities, The Poem«, *Research in Phenomenology*, br. 34/2004., str. 3–19.



u silicirano ovnovo čelo
palim sliku, između
rogova, tamo,
u pjevu zavoja, buja
srž priteklih
mora srca.

U
što se
on ne zalijeće?

Svijet je otišao, moram te nositi.¹³

176

Derrida nam kaže da je kao i Gadamer često noću čitao ovu pjesmu. S njome je »sumislio«. ¹⁴ Ako se mišljenje nahodi iz kazivanja, kako to etimologijski slijedi iz mnogih europskih jezika, tada je u biti pjesništva kao kazivanja nešto dvoznačno. Mišljenje kao kazivanje je iskaz i ukaz, pokaz i dokaz, ono što dolazi iz nečeg izvan jezika, ali se u njemu smješta. Jezik se mišljenju otvara poput podobna mjesta za govor. Osim toga, mišljenje je glas zahvale. S njime se potvrđuje bitak tako da ga se slavi i osporava. Na granici s *ništa* koje ništi i sve dovodi u pitanje zahvala nikad nije jednoznačna. Rilke tako u pjesmi »Jesenji dan« pjeva: *Gospode, čas je!/ Ljeto b'ješe dugo/ Spusti sad sjenu na sunčane ure...* Ta dvojna »priroda« mišljenja kao kazivanja u jeziku potvrđivanja–nijekanja i zahvale, dovodi u svezu nešto što ima značajke slobode i tereta, kontingencije i odgovornosti. Derrida se ovdje zadržava kako na Heideggerovu razlikovanju mišljenja kao promišljanja (*Besinnung*) i mišljenja kao računanja (*Rechnen*). No, ono što u njemačkom jeziku odzvanja gotovo suzvučjem sličnosti jest to da je mišljenje svagda *Denken–Danke* u smislu *An–denken* (pri–sjećanja) i *An–danken* (službe kao zahvale Bogu i bogovima).¹⁵ Zahvala pripada onome koji daje i podaruje život. Ode Suncu i himne domovini pripadaju u taj poetski sklop. Radi se, dakle, o događaju susreta mišljenja kao promišljanja svijeta i mišljenja kao začinjanja svijeta (*poiesis*). Potonje je dvostruko: zamišljanje (*imaginatio*) i izmišljanje (*phantasia*). Poezija uvijek odaje zahvalu Bogu i bogovima kada ispjevava bitak i, s druge strane, zamišlja/izmišlja ono što nije bitak, već postaje ili dolazi iz budućnosti.

Obratimo sada pozornost na ovo. Kako dolazi do sumišljenja s pjesničkim iskazom Celana u posljednjoj strofi pjesme »Veliki užareni svod«? Očigledno samo tako da nas jezik nosi iz jednog načina kazivanja u drugi, iz filozofije

13 Paul Celan, »Veliki užareni svod«, (Mijena daha, 1967.), u: *Poezija*, V. Masleša, Sarajevo, 1989., str. 377. S njemačkoga prevela Truda Stamać.

14 Jacques Derrida, isto, str. 9.

15 Martin Heidegger, »Was heisst Denken?«, u: *Vorträge und Aufsätze*, str. 123–138.



u pjesništvo. Vidimo u čemu je problem interpretacije pjesništva. Isto vrijedi za sve druge forme diskursa umjetnosti, primjerice još više za interpretaciju slike. Filozofija se kao metafizika već uvijek odnosi spram pjesništva tako što s pomoću uma mjeri osjećaje i doživljaje iskazane u riječima. Ta vrsta razlikovanja, dakako, ne pogađa više Celanovo pjesništvo. Ono se ne bavi razdorom u svijetu. Promišljaju se mogućnosti pjevanja iz razdora samog jezika razorene svjetovnosti svijeta. Heidegger je u interpretaciji Hölderlina pošao od smjerne pretpostavke da je Hölderlin mislilac–pjesnik te da njegovo pjesništvo određuje bit povijesnog naroda u doba tehničke sudbine svijeta. Povijesni su narod Nijemci. Međutim, narod nije ovdje shvaćen u smislu biološke ili rasno–kulturalne sudbine. Pristup pjesništvu, dakle, ne može biti onaj koji unaprijed pretpostavlja da se u pjesmi razotkriva samo već ono što je poznato u filozofiji. Na taj način interpretacija pjesništva postaje sumišljenje s pjesništvom. Podarujući mogućnosti pjesništvu da se uzdigne iznad osjećaja i doživljaja te da, naposljetku, umjetnost dobije istinsku dimenziju događaja, a ne puke estetske fantazije u službi bogova i Boga, to je temeljna zadaća pristupa »odozdo«. Drugim riječima, sumisliti s Celanom u pjesmi »Veliki užareni svod« znači dostojanstveno držati na razmaku riječ između slobode događaja i kontingencije sudbine. *Svijet je otišao, moram te nositi*

177

Između slobode i sudbine počiva riječ. Je li riječ možda o riječi koja obilježava pukotinu između pjesme i govora? Pjesma se naziva »Veliki užareni svod«, a govor se imenuje »Meridijan«. Riječ odzvanja između gora kada pjesma odjekuje poput glasa bogova u tišini. Čovjek ne postupa s riječju kao s alatom za neku drugu svrhu. Riječju imenujemo svijet. Što znači imenovanje? Pjesničko djelovanje ne može se svesti na performativnu moć jezika. Kada jezik ima karakter događajnosti, tada se praktično preoblikuje odnos ljudi u situacijama i kontekstima. Performativnost jezika, naime, u sebi pohranjuje događajnost događaja kao novu situaciju i novi kontekst. Proizvodna moć jezika odgovara performativnoj moći tijela. No, Celanovo pjesništvo u imenovanju svijeta ne služi se govorom kao sredstvom za neku drugu svrhu. Unatoč tišine i ekonomije izraza, koji katkad uranja u neizrecivost kazivanja poput Beckettovih dramskih djela ili aleatoričkih kompozicija Johna Cagea, jezik pjeva zazivajući riječi s kojima se od davnine imenuje ono božansko i uzvišeno.¹⁶ Svijet o kojem pjeva Celan ne samo da je otišao. Taj je svijet u bitnom izgubio smisao. Raspao se pritom u krhotine sjećanja. Stapajući se u slikama–riječima koje prizivaju ovna, voštanicu i srce u beskrajno umnoženim brojevima, svijet je poput slike u oku zapaljen i gori. Paljevina se rasprostire svodom, *velikim užarenim svodom*. Između neba koje gori i zemlje u krvi i plamenu, ni zvijezde više ne mogu imati boju zlatno–žutog sjaja. Zvijezde se zacrnjuju u zvijezđu poput jata ptica na crtežima ekspresionističkih slikara. Paljevina zemlje i užareni svod govore

16 George Steiner, *Grammars of Creation: Originating in the Gifford Lectures for 1990*, Faber and Faber, 2001., str. 164–171.



o kraju svijeta. To je događaj katastrofe. S njim više ništa nikad neće biti isto. Poetski govor u Celanovoj pjesmi višeznačno, zagonetno i tajno naglašava ono posljednje, ali najvažnije. Što se događa nakon katastrofe?

Nakon holokausta, pamćenje se poput maka nalazi u crnoj srčiki povijesti.¹⁷ Holokaust (grčki: *olokauston* — žrtva paljenica, paljenje cijele životinje u obrednom činu) ili hebrejski *Shoah*, u simboličkom smislu odnosi se na sustavno i plansko istrebljenje Židova. Radi se o pogromu. Holokaust ima čudovišnu i neiskazivu prirodu slike goruće zemlje. Svijet u plamenu postaje pustom »spaljenom zemljom«. Tragovi su nestali, preostalo je samo pamćenje u riječi i slici svijeta koji je otišao. Kada svijeta više nema, preostaje svjedočenje o njemu. Traganje za uništenim tragovima govora s kojim pjesnik više ne utemeljuje zajednicu kao grčki rapsodi ili poput Hölderlina svečano pjeva drugi početak naroda iz neuništiva jezika pjesnika i mislioca na ishodu pjesničke epohe postaje traumom istine samog jezika. Ono što preostaje daleko je od utemeljenja »novog« svijeta. Celan kaže: *moram te nositi*. Koga? Svijet koji je otišao ili Tebe, neodređenog drugog lice jednine, kojeg Lévinas¹⁸ u svojoj bezuvjetnoj etici suosjećanja imenuje licem apsolutno Drugog? Tko je taj kojeg »Ja« moram nositi? Tko sam, napokon »Ja« u Celanovoj pjesmi — neodređeno »Ja« neke neodređene osobe ili netko tko se skriva iza poetskog glasa? A što ako je taj »Ja« zapravo ponajprije zajednički »Ja« koji se obraća Tebi kao zajednica »subjektu« da ispuniš svoju odgovornost i obvezu spram povijesti uništenja?

Pitanje o »Ja« na kraju Celanove pjesme vraća nas iznova onome što Gadamer kaže o unutarnjem dijalogu ili sumišljenju pjesnika i mislioca. Subjekt u smislu osobe u razumijevanju umjetničkog djela, u ovom slučaju Paula Celana, može se imenovati namjesnikom dijaloga. Bez njega bi razgovor, doduše, bio moguć, ali ne i nužan u svojim posljednjim mogućnostima. Bez pjesnika i njegova imenovanja svijeta sve pluta u bezobličnosti i anonimnosti postojanja. »Ja« se u pjesmi odnosi na »Mi.« Ipak, nije to onaj »Mi« u smislu bezimene kolektivne odgovornosti za svjedočenje o svijetu koji je otišao. *Die Welt is fort...* Što znači otići? Može to biti put bez povratka, neponovljivost povijesti. I doista, čemu svjedočenje o onom što je otišlo i prošlo ako u tom svjedočenju nema nade ili očekivanja da će se svijet ipak nekako na kraju vratiti? Rekli smo već, Celan je pjesnik bez mesijanske nade u spas. Ako postoji nešto spasonosno uopće nakon katastrofe, tada se to nalazi u biti jezika. Neuništivost i nerazorivost jezika dolazi otuda što se jezik obnavlja poput Feniksa pregorijevanjem metafizičkih granica. Celan je bio na putu spram apsolutnog pjesništva. A ono

17 *Mak i pamćenje* naziv je zbirke Celanovih pjesama objavljene 1952. godine. U nju je uvrštena i znamenita poema *Fuga smrti* s nezaboravnim refrenom »Smrt je maestro iz Njemačke«. Anselm Kiefer, njemački slikar i konceptualni umjetnik u svojim je slikama tematizirao problem sjećanja i pamćenja nakon događaja katastrofe i holokausta. Crni makovi i napuštene tvrđave u pustinji određuju upravo ono stanje »poslije Auschwitz« kao prekid s poviješću. Vidi o tome: Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, New York, 1999.

18 Emmanuel Lévinas, *Emmanuel Lévinas: The LÉVINAS Reader*, (ur. S.Hand), Basil Blackwell, Oxford — Cambridge, 1989.



više ne pjeva o svijetu, nego iz biti samoga jezika uspostavlja svijet od kristala i fraktala razorenog svijeta. Heidegger na jednom mjestu rasprave o jeziku, baveći se interpretacijom pjesme Georga Trakla »Zimska večer« (*Ein Winterabend*), kaže da se svijet razumije iz četvorstva zemlje i neba, božanskog i smrtnika:

»Riječ 'svijet' više se ne rabi u metafizičkom smislu riječi. Ne označava se svijetom ni sekularizirana predstava univerzuma prirode i povijesti, niti se njome ne misli na teologijsku predstavu stvaranja (mundus), a još manje na puku cjelinu bića (kozmos).«¹⁹

Kada se svijet razumije ne–metafizički, nalazimo se u kraljevstvu jezika. S jezikom smo u posljednjem utočištu i zavičaju (domovini) čovjeka pred prijetnjom bezavičajnosti bitka. Apsolutno pjesništvo pjeva na svijet kao tuđinu, a ne pjeva o svijetu onoga stranog i nepoznatog. Celan preuzima zadaću koja se nalazi s onu stranu ljepote i uzvišenosti *pjesništva*. Tu riječ, kao što ćemo vidjeti u sumišljenju s njegovim govorom zahvale »Meridijan« iz 1960. godine na dodjeli nagrade *Georg Büchner*, poput Heideggera iz njegovih predavanja o Hölderlinu, drži presudnom za povijesnu sudbinu čovjeka. Pjesništvo čini »bit« umjetnosti. A kada se jezik prisjećanja i zahvale (*An–denken/An–danken*) više ne može održati bez pukotine između pjesme i govora samog događaja, tada *veliki užareni svod* postaje granicom između svijeta i tuđine. Strahotni događaj uništenja Židova u *Auschwitzu* ne može se svesti na bilo što u povijesti. Analogije više ne vrijede. Zato se jezik nužno više ne može vratiti simboličkoj moći izricanja samog događaja. To je ono najstrašnije. Lyotard to naziva strašnijim od same smrti. Svijet nakon katastrofe ne može se više izgraditi na istim metafizičkim temeljima. A time je nada i vjera u apsolut (Boga?) postala nevjerodostojnom. Samo jezik drukčijeg mišljenja, u sebi dostojan veličajne tradicije Zapada (od Grka, Latina, Židova, srednjeg vijeka, Shakespearea, Hölderlina do Celana), pronosi pjesništvo u nadolazeće. Svjedočenjem o tragovima jezika kao apsoluta pjesništvo spašava svijet od mračne tuđine. Nije to utjeha, ali niti bijeg riječi u vlastite odaje ljepote. Mesijanski zaziv u Celana zauvijek gubi svoju tajnu moć. Umjesto njega sam jezik njemačke sudbine postaje jezikom žrtve i svjedočenja kao što slika »spaljene zemlje« (*Nigredo*) u Kieferovim slikama postaje strašnijom od događaja nacističkog spaljivanja Židova pod *velikim užarenim svodom*. Apsolutno pjesništvo u vlastitom kazivanju zaziva jezik slobode i sudbine: *Svijet je otišao, moram te nositi*.

Međutim, u dvoznačnom putu mišljenja kao prisjećanja i zahvale (*An–denken/An–danken*), ono što se ima (pro)nositi u nadolazeće ne može biti zaboravljeno. Gubitak sjećanja nadomještava stroj pamćenja. Nezapisano se ne pamti. Ali upravo stoga samo pri–sjećanje na događaj u njegovoj nesvodljivosti na bilo što prethodeće mu zahtijeva drugi rad sjećanja. Nositi nešto pretpostavlja lakoću i težinu tereta. Nositi sjećanje na događaj znači (pro)nositi glas o do-

19 Martin Heidegger, »Die Sprache«, u: *Unterwegs zur Sprache*, Klett–Cotta, Stuttgart, 2007., 14. izd., str. 23–24.



gađaju samog kraja svijeta i njegova postanka tuđinom. Ispravak glasi, kako već rekosmo: nije svijet postao tuđinom, nego je tuđina postala svijetom. U čemu je razlika? Samo u tome što svijet u svojoj otvorenosti obzorja već uvijek jest jezik u svojoj slobodi. A slobodu ne možemo odrediti ničim izvanjskim kao što jezik ne možemo okovati verigama i kad služi ropskim svrhama ne-slobode. Otvorenost svijeta počiva u biti jezika. Bez te otvorenosti ne postoji mogućnost umjetnosti. Bez pjesništva, pak, ne postoji mogućnost da umjetnost može otvoriti novi svijet u njegovoj singularnosti. Odnos između svijeta kao pjesništva odnosno umjetničkog događaja i tuđine kojom se svjetovnost svijeta pretvara u »spaljenu zemlju« nije recipročan. Štoviše, riječ je o autentičnom i vulgarnom razumijevanju bitka i vremena. Iako se čini da uvijek postoji mogućnost više alternativa u izlazu iz tjesnaca, uvijek je ipak samo jedan pravi put. Svi drugi ne vode nikamo. Taj put je put otvorenosti i slobode jezika. Na njemu eksperiment ima snagu igre životne moći. Pjesništvo proizlazi iz duše svijeta (*psyché*). Zašto se pjesništvo pokazuje tako usudno vezano uz događaj otvorenosti svijeta? Heidegger u raspravi o jeziku kaže da jezik govori. Čovjek se shvaća namjesnikom govora, a ne njegovim subjektom.²⁰ Kada jezik govori, tada se čovjek pojavljuje u otvorenom svijetu. Svjetovnost svijetu podaruje mišljenje u svoja dva načina pojavljivanja (*An-denken/An-danken*). Kao drugo mjesto ili boravište susreta neba i zemlje, božanskog i smrtnika svijet se vrti u krugu vječno istog. Pjesništvo, pritom, čini bit jezika jer se svijet iz područja svakodnevnoga govora o svijetu uzdiže do pjevanja »na« svijet sam. Drugim riječima, pjesništvo nije tek drugi oblik uzvišenog govora ponad stvari svakodnevice, nego se pjesmom (pro)nosi glas o smislu samog svijeta u njegovoj otvorenosti. Sve su umjetnosti nastale iz pjesništva kao sačinjanja onog novog u jednokratnosti pojavljivanja. Obitavanje čovjeka nemoguće je bez poetskog odnosa spram svijeta samog. Znači li to, međutim, da se svijet pojavljuje djelom i događajem pjesništva ili je pjesništvo tek zrealna igra jednog drugog svijeta?

Celanov odgovor može biti samo ovaj: kada svijet postane tuđinom ono što preostaje jest kazivanje (pjesništva). Odgovor je, dakle, hölderlinovski. U pjesmi »Veliki užareni svod« posljednje riječi upućuju na oproštaj od starog svijeta koji je otišao. To je doista tako. Sjetimo li se riječi iz Ivanove *Apokalipse*, a izgovara ih Isus Krist: »Jer stari svijet prođe; Gle, sve novo činim« (*Knjiga Otkrivenja*, 24: 4), tada se ono što preostaje pokazuje iz nadolazećeg. Otok *Patmos* pritom ima simboličku moć imenovanja onoga što je izrečeno u Pismu: (a) kao testament i (b) kao poslanstvo apsolutno novog i drukčijeg svijeta. Ali ono što dolazi nije drugo negoli ono što je bitno u svezi s onim prošlim. Svijet koji je otišao ne može otići zauvijek u ništavilo. Preostaje sjećanje i pamćenje. Bez toga pjesništvo ne može više pjevati, kao što rijeke ne mogu teći bez snage svojeg izvora. (Pro)nositi glas o događaju svijeta koji je otišao znači, dakle, svjedočiti o događaju poetskim jezikom nadolazećeg. Težina je tog poslanstva neizmijerna. Celan ne ostavlja nikakve sumnje u to da pod *velikim užarenim svodom* sloboda i kontingencija čovjeka iziskuju stvaranje »novog«

20 Martin Heidegger, »Die Sprache«, u: *Unterwegs zur Sprache*, str. 20.



svijeta svjedočenjem o onom koji je otišao. Kako se to može uopće očuvati, kojim mnemotehnikama jezika valja tragove »spaljene zemlje« vratiti u prisutnost bez najveće težine traume od koje strašnijeg događaja nema niti ga se može zamisliti? Tuđina ovladava svijetom ponajprije stoga što svijet više ne može biti metafizički sklop bitka–Boga–kozmosa–čovjeka nakon što je sama »bit« tog sklopa, njegovo unutarnje ustrojstvo, nestala u ništavilu. Gubitak »biti« samog svijeta ogleda se u postajanju jezika tehničkim sredstvom komunikacije između sustava i funkcija, a ne više između ljudi u zajednici. Celanovo pjesništvo nužno mora biti protuotrov kako preobrazbi svijeta u »prozu« svakodnevice, tako i samorazumljivosti govora poezije koja se uvijek obraća Drugom. Ono što je glavni problem suvremenog svijeta tehnosfere jest to da Drugi zapravo uopće ne postoji. Drugi se pokazuje fikcijom i tlapnjom mesijanske nade u spas na kraju povijesti. Nemogući susret »Ja« i »Mi« s onime što zajednicu omogućuje dolazi iz jezika. Celan pokazuje da je susret s tajnom Drugog apsolutna nemogućnost bez ponovne izgradnje jezika kao prisjećanja/zahvale (*An–denken/An–danken*). Nositi Tebe, pronositi glas o svijetu koji je otišao, znači ponajprije otvoriti mogućnosti odnosa spram Drugog koji više ne postoji. Razaranje Drugog rezultat je užasa u kojem se poklapaju tehnička bit novovjekovnog mišljenja i onoga bezličnog. To se odnosi na masovan opstanak naroda u formi bezuvjetnog subjekta rada. Istinsko lice te sveze tehnike i mase jest čudovišna normalnost neljudskog u događaju *banalnosti zla*. Hannah Arendt tako je odredila »zagonetku« i »tajnu« izvršitelja nacističke politike istrebljenja Židova.²¹ Tko govori o Drugom, mora u sebi otvoriti bezdan ravnodušnosti spram mašinerije zla uopće. Drugi se mora iznova roditi u susretu bez nasilja Trećeg — politike i ideologije, države i društva — da bi svijet imao pravo govora o istini kao otvorenosti.

181

Težnja za apsolutnim pjesništvom, kako ćemo u nastavku vidjeti baveći se poetskim govorom »Meridijan«, jest put spram apsolutno Drugog (svijeta?). Kada tuđina zavlada svijetom, kada se zacrni taj *veliki užareni svod*, u času najstrašnijem od svih mogućih, *moram te nositi*. No, svijet kao tuđina znači još nešto mnogo strašnije. U pjesmi »Rešetka jezika« Celan pjeva: (*Kad bih bio kao ti. Kad bi bila kao ja. Nismo li stajali pod jednim pasatom? Stranci smo.*)²² Biti strancima u napuštenom svijetu tuđine ujedno je osuda na izgnanstvo i kontingencija izbora. Stranac u tuđini? Svijet kao tuđinu nastanjuju stranci. Nesvodljivost Drugoga proizlazi samo otuda što je Drugi apsolutni stranac kako onome drugom tako i samom sebi. *Svijet je otišao, moram te nositi*. Nije ovdje riječ o »trebanju« u smislu ideala i vrijednosti, neke norme koju se treba poštivati iz običaja i kulture. Sve je na apsolutnoj zapovijedi. A ona u sebi povezuje nužnost slobode i mogućnost kontingencije. Nositi ovdje ne označava nipošto muku križa za povijesne događaje od prve (arheologijske) do posljednje (eshatologijske) postaje. Ne, *moram te nositi* postaje više

21 Hannah Arendt, *Eichmann u Jeruzalemu: Izvješće o banalnosti zla*, Politička kultura, Zagreb, 2002. S engleskog prevela Mirjana Paić Jurinić.

22 Paul Celan, *Poezija*, str. 163.



od etičko–estetske zapovijedi onoga što slijedi iz nadolazećeg. *Moram te nositi* predstavlja neopozivi zahtjev jedine i jednokratne mogućnosti druge povijesti koja dolazi iz biti pjesništva. Prijelaz iz etike u apsolutno pjesništvo koje nigdje ne postoji najveći je zahtjev uopće koji se postavlja pred čovjeka. To je ono što ima moć u–topije.²³ Ne–mjesto se nalazi nigdje i posvuda poput odredbe Boga u mističnom govoru Angelusa Silesiusa: *Bog je bezglasno Ništa, ima ga posvuda i nigdje*. Svjedočenje o događaju postaje tako događaj svjedočenja o smislu povijesnog poslanstva. Iz njega mišljenje u svoje dvije forme (*An–denken/An–danken*) otvara prostor–vrijeme svetkovini jezika. Kako izaći iz rešetke jezika u otvorenost svijeta? Kako otvoriti vrata svijeta koji je postao tuđinom, ako je Drugi tek stranac u ničijoj zemlji?

2. Tajna susreta

182

Zahvalni govor »Meridijan« pripada biti pjesništva. Za Celana, kao i za Heideggera, pjesništvo čini bit umjetnosti. Utoliko se govor ne razlikuje od jezika kao što lučimo izgovoreni tekst od napisanog. Govor pripada jeziku, jer jezik govori. Ali oboje, ne u metafizičkom smislu prvenstva jezika nad govorom, proizlazi iz onog što povezuje jedno s drugime. Riječ je o kazivanju. Glazba i ritam govora odjekuje u jeziku. Celanov je jezik kazivanja njemački jezik. Ali on ne dolazi iz njegova etnocentričnog kruga radijacije poput Hölderlina, iako duhovno sa Celanom okončava njemačko povijesno poslanstvo poetskog utemeljenja svijeta kao otvorenosti u samoj tuđini. Celan dolazi iz kozmo–decentrirane entropije jezika, kao što svojim životnim slučajem potvrđuje ono što pjeva u već navedenoj pjesmi »Rešetka jezika«: *Stranci smo*. Nikad ne smijemo zaboraviti da se identitet zapadnjačkog mišljenja povijesno razvija u spiralama epoha: da, naime, ono grčko kao i ono židovsko i ono latinsko u kršćanstvu nije ništa drugo negoli heterogenost Istoga u razlikama. Njemačka »sudbina« kao poslanstvo naroda mislioca i pjesnika okončava s Celanovom apokaliptičkom poemom o događaju dijaboličkog užasa u *Auschwitzu*. Žrtva, Drugi, Stranac (Židov) govori duhovnim testamentom razorene metafizike Zapada. Iskazuje se ono neizrecivo i čudovišno u poetskom vrhuncu kraja pjesništva, u poemi *Fuga smrti*.²⁴ Možda bi valjalo riskirati na tragu Heideggera, a to pripada unutarnjem habitusu Celanova pjesništva, nešto uistinu još nedovoljno razloženo u sumišljenju upravo Heideggera i Celana. Ali, to sumišljenje ne odvija se u izravnom dijalogu jednoga s drugim, već je posredovano trećim — Derridom.²⁵

23 Jacques Derrida, »Shibboleth: For Paul Celan«, u: *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 11.

24 Vidi o tome; Theo Buck, »Paul Celan, *Fuga smrti*«, u: Paul Celan, *Crna mostarina*, Meandar, Zagreb, 2011., str. 258–271.

25 Jacques Derrida, »Majesties«, u: *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, str. 108–134.



Razvit ćemo, dakle, ovu pretpostavku. *Aletheia* kao temeljna riječ grčkog mišljenja, koju Heidegger pripisuje istini bitka, završava kao *apokalipsa*. Istina kao razotkrivenost (bitka) umjesto dovršenosti i ispunjenosti epohe u smislu početka i kraja onoga Istog okončava kao kraj istine i kraj razotkrivenosti u svijetu kao apsolutnoj tuđini. Bezavičajnost svijeta, otuda nužno i neizbježno, postaje ono što Derrida u svojim tekstovima u različitim prigodama naziva »apokalipsom bez apokalipse«, nemogućom u–topijom, putom u nemoguće. Celanovo apsolutno pjesništvo kakvo zahtijeva u poetskom govoru »Meridijan« upravo je to, ali u obrnutome slijedu — *apokalipsa kao aletheia*.

Ako je u pjesmi »Veliki užareni svod« tuđina postala svijetom, pa preostaje za budućnost tek svjedočenje neiskaziva događaja strašnijeg od smrti, onda je ton i inkantacija »Meridijana« put iz tuđine u ono apsolutno Drugo i drukčije. Put vodi u nemoguće. Govor s kojim Paul Celan zahvaljuje 1960. godine na nagradi *Georg Büchner* pripada onome što imenujemo autentičnim govorom pjesništva. Rijetko je uopće pronaći sličan govor. »Meridijan« nije esej, ali nije ni poetizirana refleksija o pjesništvu, kao što nipošto svoj smisao ne iscrpljuje u nečem bliskom parabolli, toliko drage Kafki. Doduše, na jednom mjestu će se citirati ono što Walter Benjamin u eseju o Kafki kaže, navodeći pak Malebranchea. Što je to bit koncentracije u procesu pamćenja događaja? No, prije toga u govoru o pjesništvu, pjesma se određuje »tajnom susreta« i težnjom prema Drugom:

»Pjesma teži drugomu, ona to drugo treba, potreban joj je nekakav nasuprot. Ona ga traži, obraća mu se.

Pjesmi koja se upućuje drugome svaka je stvar, svaki čovjek lik toga drugoga.

Pozornost koju pjesma pokušava podariti svemu što je susreće, njezin oštrij osjet za detaljnost, za obris, za strukturu, za boju ali i za 'trzaje' i 'nagovještaje', sve to vjerujem nije tekovina oka što se natječe s danomice savršenijim aparatima (ili što bi ih htjelo sustići), već tekovina koncentracije, kojoj su neprestance na pameti svi naši podaci. 'Pozornost' — dopustite mi da ovdje navedem Malebrancheovu riječ, prema eseju Waltera Benjamina o Kafki, 'pozornost je prirodna molitva duše'.²⁶

Okolo je organ duše, a duša potrebuje »pozornost« koju nadzire upravo jezik. Što se u pjesmi obraća Drugom kao tajna susreta nije ništa drugo nego ono što omogućuje pjesmu kao i mišljenje prisjećanja–zahvale (*An–denken/An–danken*). To je ono što čini bit umjetnosti uopće, a dolazi iz biti pjesništva — događaj. Vidjet ćemo kako se u Celana događaj ne smješta izvan jezika. Tada bi pjesništvo bilo u službi predmetnosti već uvijek prisutnog svijeta kao njegov »i–realni ili nad–realni« prikaz i predstava. No, Celan nadilazi bilo kakvu metafizičku auru umjetnosti. Uostalom, tradicija prikazivanja i predstavljanja stvari i pojava u svijetu datira još od Platona. Za razliku od toga pjesništvo pripada u događaj. Umjetnost stoga nema nikakvu funkciju niti je instrument bilo kakve druge svrhe, ma koliko ta svrha bila etički uzvišena ili

26 Paul Celan, »Meridijan«, u: *Crna mostarina*, str. 238.



estetski autonomna. U »Meridijanu« pjesništvo se čak smatra prethodećim putem mišljenja za svekoliku umjetnost. Kada nema svijeta u metafizičkom razumijevanju odnosa biti i pojave, tada u središte dolazi jedna druga »molitva duše«, a s njom i posve drukčiji prostor–vrijeme nadolazećeg mišljenja. Taj prostor–vrijeme Celan naziva utopijskim. Začudna sveza između utopije i zahtjeva apsolutnog pjesništva upućenoga Drugom kao strancu u tuđini svijeta proizlazi iz mogućnosti događaja samog pjesništva. Ono se sabire u »svetom trojstvu« *otvorenosti, praznine i slobode*.²⁷ Sve tri riječi nisu poredane nasumce. Mora postojati neka zagonetna sveza među njima. Čitava Celanova poetska anabaza, o kojoj neizravno progovara i u ovome zahvalnom govoru, usmjerava se spram nepostojećeg mjesta drugoga događaja. Sada tom događaju više ne prethodi bitak, već pjesničko svjedočenje o putu prema nemogućem. To je ona pjesma za koju Celan kaže da je zapravo nema. Ako je nema, o čemu se u pjesništvu nakon kraja pjesništva (je li Hölderlin doista posljednji pjesnik kraja metafizike?) još uopće radi?

»Meridijan« se obraća Drugom kojeg nema. I baš zato što ga nema, kao što nema one apsolutne pjesme, Celanova »lirika« ono čega nema dovodi do pjesme. Ništa i ništavilo, ali ne u smislu negacije i privacije bitka već u iskonskom smislu podarivanja i pružanja Ništa i ništavila kao »događaja«, nikad i nigdje nije iskazano poetskim jezikom u sebi već hermetički postavljenog u rešetke i razlomljenog u kristale i fraktale. Na Leibnizovo pitanje: »Zašto radije bitak, a ne ništa?« u Celanovu se pjesništvu tijekom godina, otpočevši s *Makom i pamćenjem* (1952.) i *Ničijom ružom* (1963.), odvija dijalog s neizrecivim. Za razliku od pojma uzvišenog u tradiciji novovjekovne estetike od Burkea, Kanta do Lyotarda, čini se da neizrecivom treba pristupiti drukčije negoli mišljenjem prikazive neprikazivosti. U neizrecivom se ne skriva ništa drugo negoli Ništa samo kao ta *ničija ruža*, jer je neizrecivo nepredstavljivo i neprikazivo onime što umjetnost kao čudovišni događaj sličnosti, reprodukcije, simulacije i imitacije već uvijek postojećeg bitka iznosi na vidjelo. Ako je tome tako, onda Celanovo pjesništvo možemo odrediti kazivanjem–zazivanjem apsolutne pjesme kao pukotine u onom što određuje umjetnost od iskona. To je mimezis i reprezentacija. Na tom je tragu, uostalom, Celan sumislio s Heideggerom i zato je poput Hölderlina kao pjesnika pjesništva u »Meridijanu« otvoren put u nemoguće — u događaj koji otvara samu tuđinu i bezavičajnost svijeta. Celan nije »pjesnik pjesništva« kao Hölderlin, već kraja pjesništva kao umjetnosti prikazivanja–predstavljanja svijeta samog na svojem kraju. Pjesnik ne pjeva o svijetu katastrofe. Događaj neizrecivog on izriče jezikom nepredstavljivog i neprikazivog u čudovišnosti događaja strašnijeg od smrti. Time se ne smjera u zabranjenu zonu uzvišenog. Posve suprotno, s događajem pjesništva nakon »kraja umjetnosti« kao mimezisa i reprezentacije, Celanu preostaje samo još opjevati *otvorenost, prazninu i slobodu* riječi same. U pjesmi iz zbirke *Mak i pamćenje* (1952.) naslovljenoj »Korona« pjesma pjeva o vremenu onog nadola-

27 Paul Celan, »Meridijan«, u: *Crna mostarina*, str. 239.



zećeg. Celan kaže: *Vrijeme je da bude vrijeme*.²⁸ Korona je vreteno vremena. To je ona kružnost sfera u kozmičkom i prirodnom tijeku i toku što se pojavljuje kroz svoje tri ekstaze prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Pjesništvo iznosi u događaju ekstatičnost vremena. Ono izlazi iz sebe s pomoću riječi koja oslobađa vrijeme trenutka i pritiska sadašnjosti. Iznoseći se u događaju ekstaze prisutnosti pjesničkom riječju transcendiraju se svijet. Što je ovdje zagonetkom i tajnom od samog početka nastanka riječi *poiesis* i *techné* za bit umjetnosti u Grka jest odnos riječi i vremena. Sklapajući i sklepujući riječi pjesnik pjeva o onom što je već uvijek bilo kao da je »ovdje« i »sada«. Sjetimo se prizora kada Odisej u svojem povratku na Itaku svraća kod Feačana i na dvoru njihova kralja sluša rapsoda kako pjeva o patnjama njegovih drugova i njega samoga pod zidinama Troje. Odisejev skriveni plač u sebi otvara zagonetku suza nad onime što se dogodilo prvi puta u prošlosti kao ono realno, a drugi puta u pjesmi kao ono simbolički. Vrijeme simboličkih suza uvijek se odnosi na prisutnost događaja iz prošlosti. Vraća se ono što je već bilo u sadašnjost zahvaljujući umjetnosti kao tajni reverzibilnosti vremena. To je ono vrijeme koje nastaje oživljavanjem i uživljavanjem u bit jezika. Pitanje datuma, označavanja trenutka u vremenu, traga i zapisa, imenovanja i potpisa postaje utoliko vremenovanje pjesme u govoru (trenutka) i jeziku (nadolazećega). Vrijeme o kojem govori Celan nadilazi vulgarnu aktualnost i prolaznost stvari »u« vremenu. Misli »na« vrijeme znači misli »na« događaj stvaranja svijeta iz biti pjesništva. U pjesmi »Voda i vatra« iz već spomenute prve Celanove zbirke *Mak i pamćenje* ove su riječi uklesane u vječnost: *Misli na vrijeme kad se noć s nama uz brdo penjala/ misli na vrijeme /misli da sam bio što sam/ majstor zatvora i kula/ dah u tisama, pilac u moru/ riječ, prema kojoj si sagorijevala*.²⁹

185

Stoga govor kao što je »Meridijan« nije traktat o tom događaju riječi na ishodu mogućnosti pjevanja o metafizičkom okružju svijeta. Radi se o onome istom što Heidegger pred kraj života zapisuje o tajni susreta sa slikarstvom i poetskim mišljenjem Paula Kleea. Ne–metafizička umjetnost ne može biti predstavljena niti prikazana drukčije negoli u slikarstvu pukotinom između apstrakcije i figuracije, bojom iskona i sutona, bojom otvorenosti i zalaska svjetla na obzorju, velikim plavetnilom u tamnini svijeta. Ne–metafizička umjetnost u sebi ima poetsko podrijetlo. Pjesništvo je uvjet mogućnosti bezavičajnosti i tuđine zato što pjeva otvorenost bitka u praznini bića. Sloboda koja to omogućuje nije »pjesnička sloboda« izmišljanja metafora i simbola u modernom (automatskom ili spontanom) pjesništvu. To je sloboda u samoj »biti« događaja. Zato će biti gotovo sudbinski povezano ono što čini Kafka u svojoj »prozi« s onime što čini Celan u svojoj »poeziji«. Metafore i simboli ništa više ne znače. Oni su strano tkivo iz odavno prošlog svijeta koji je otišao, ali nam je u baštinu ostavio teret slobode koji moramo naučiti nositi dalje na svojim leđima. Pjesništvo bez metafore i simbola na putu je prema apsolutnom pjesništvu s onu stranu bitka i Ništa. Kazivanje–zazivanje same Pjesme u doba kraja

28 Paul Celan, *Poezija*, str. 35.

29 Paul Celan, *Poezija*, str. 74.





mogućnosti pjesništva u tehničkom svijetu znači samo to da je u iskonskom smislu sveze *techné* i *poiesis* kad je riječ o umjetnosti sada stvar postala posve jednoznačnom. *Poiesis* je sveden na *techné*. Poezija postaje tehničkim jezikom znanosti u eksperimentu sa svijetom kao tuđinom. Otuda podrijetlo onoga što se u Celanovu slučaju od prvih pjesama do »Meridijana« pokazuje razvitkom ideje o katastrofi. Kada *apokalipsa* postaje *aletheia*, tada nije riječ o otvaranju novog svijeta, već o zatvorenosti starog u svim njegovim iscrpljenim mogućnostima. Katastrofa označava čudovišan događaj opustošenosti zemlje i neba, besmrtnika i smrtnika. Ono što ukrižava ovo četvorstvo jest utopija nemogućeg. Meridijan na kojem se zbiva tajni susret pjesme s njezinim apsolutno Drugim, onim »svetim Drugim« koji nije ni Bog ni čovjek, jest ono neljudsko samo kao kraj čovjeka i mogućnost druge povijesti.³⁰ Poput Hölderlina, ali bez mesijanske nade u spas, Celan još samo vjeruje u spasonosnu moć Riječi oslobođene »umjetnosti« kao prikazivanja–predstavljanja onoga što smo nazivali svijetom, a što je otišlo: *Svijet je otišao, moram te nositi*.

186

Događaj otvara pjesmi njezin prostor. No, uz otvoreni prostor pjesma uranja u posvemašnju prazninu. Reći da nešto »izvan« pjesme određuje ritam i ustrojstvo pjesme ne čini se padom u opskurni realizam tehničkog doba. Pjesmu otvara upravo taj događaj uništenja i razdora svijeta. Tuđina čak više nije svijetom postala. Ima nešto strašnije od smrti, kao što ima nešto praznije od praznine i ništavnije od *ništa*. To je ono mjesto događaja ovoga majestetičnog ništavstva, koje Celan više ne smatra obodom kruga onog što je preostalo od života. »Ono« samo nastanjuje prazno središte pjesme. Prazno je središte ujedno i prazno svetište govora. Kako onda zazivati svijet ako više nema zrcalnog četvorstva igre neba i zemlje, božanskog i smrtnika u toj praznini neizmjerne? Ne, to nije Celanova stvar pjesništva. Radi se o zazivanju događaja u kojem se Ništa (ne) pojavljuje u protupojmu pjesme. Mišljenje kao prisjećanje i zahvala (*An–denken/An–danken*) suočeno je s pomicanjem granice (*hora*) u unutarnji krajolik duše svijeta. Govor se, dakle, bavi pjesništvom i umjetnošću kao događajem otvorenosti, praznine i slobode, a eliptično se dotiče Büchnerovih komada *Woyzeck* i *Leonce i Lena*. Već na početku Celan izriče nešto uistinu zapanjajuće. Naime, umjesto da poetski definira umjetnost na tragu velikih filozofa i pjesnika, put prema umjetnosti (nemogućeg) ide kroz promišljanje preobrazbe likova i jezika u kojima se umjetnost pojavljuje. To su Meduzina glava, majmun kao marioneta i roboti. Kao što Derrida izvodi u interpretativnom čitanju Celanova »Meridijana«, ovdje se susrećemo s dva u biti ista, ali

30 Philippe Lacoue–Labarthe, *Poetry as Experience*, str. 48–49. Lacoue–Labarthe u suptilnoj analizi »Meridijana« pokazuje da Celan pjesništvo shvaća kao »spazam ili sinkopu jezika«, a to znači da je pukotina u samom jeziku umjetnosti ono što pjesništvo čini ujedno poroditeljičnom svih umjetnosti i najčudovišnijim događajem samog jezika. Bez te pukotine ili suspenzije jezika kao onoga neljudskog u čovjeku što ga, paradoksalno, čini čovjekom, ne postoji mogućnost otvorenosti povijesti, a tako ni dodira s mjestom »uzvišenog«, ili onime što Celan u »Meridijanu« naziva pjesmom koje nema, ali je njegovo pjesništvo na putu te najviše od svih nemogućnosti.



različita pojma/riječi za put prema apsolutnom pjeništvu: *stranac* i *tuđina*.³¹ U kakvoj su svezi Meduzina glava, majmun kao marioneta i automati sa strancem (*Fremde*) i tuđinom (*Unheimliche*)?

»Umjetnost je, sjećate se, neko marionetsko, neko jampsko–petostopno, i — a to je svojstvo dokazano i mitološkim ukazivanjem na Pigmaliiona i njegovo stvaranje — jalovo biće. /.../ O, dame i gospodo, nema jednom za svagda vazda utvrđenog imena, no ja vjerujem da je to... pjesništvo.

' — ah, umjetnost!«

'... Osjećaj da ono što je stvoreno posjeduje život, to stoji iznad obojega, i jedini je kriterij u stvarima umjetnosti.' /.../

Moje dame i gospodo, pogledajte molim vas: 'Čovjek bi rado bio Meduzina glava...', kako bi pomoću umjetnosti ono prirodno pojmió kao prirodno! Naravno, tu stoji čovjek bi rado bio, a ne: ja bih rado bio.

To je iskorak iz ljudskoga, izlazak u područje odvrtačeno od ljudskoga a nelagodno — isto ono područje u kojemu se udomaćenim čini lik majmuna, automati i — ah, umjetnost.«³²

...I...ah, umjetnost! Taj, ah, koji Celan izgovara na kraju nije patetična stilska figura oplakivanja il tek uzdahom za nešto nedohvatljivo uzvišeno što je poput svijeta već otišlo. Umjetnost nije prošla niti otišla. Ali da se radi o njezinoj bitnoj mijeni u tehničko doba, o tome svjedoči navedena prispodoba o Meduzinoj glavi, majmunu kao marioneti i automatima. Stranac u napuštenom svijetu kao tuđini nije netko tko dolazi iz nepoznata u poznato, kao što Platonov Stranac (*kseños*) dolazi u polis, Atenu, u dijalogu *Sofist* i postaje označen onim pridjevom koji Heidegger rabi u oznaci bitka i bitka tubitka (*Dasein*) u doba nihilizma. Riječ je o tuđini i bezavičajnosti (*Unheimlichkeit*).³³ Stranac i bezavičajnost kao tuđina su tubitak i bitak već bitno obesvjetovljenog svijeta. Biti u odnosu spram Drugog pretpostavlja da se Drugi mora konstituirati kao stranac ili nesvodljivo Drugi, a to znači da se uopće ne može konstituirati Drugim iz poznatog svijeta. Drugi kao stranac u bezavičajnosti svijeta kao tuđine više nije Netko uistinu Drugi. Sada je to Nitko u ništavnom svijetu kao tuđini. Potencijalno Nitko u ničijoj zemlji, u kojoj cvate ta čudovišna *ničija ruža*, može biti Svatko. Celan u »Meridijanu« govori o onom što se događa sa svijetom kada umjetnost više ne može biti shvaćena protutežom prirodi (fyzis), već postaje ono natprirodno i neprirodno kao čudovišno (*Unheimlich*). Podrijetlo umjetnosti koje dolazi iz pjesništva leži stoga u neljudskom. No, u samoj prirodi spram koje se umjetnost pojavljuje neprirodnom, postoji mogućnost nastanka umjetnog kao neljudskog. »Meridijan« uistinu predstavlja navlastiti Celanov dijalog s Heideggerom. I zato će se prirodom u značenju parmenidovski shvaćenog bitka zvati ono što pripada podjednako opsesijama Rousseaua kao u Hölderlinovoj poemi, tako i rodnim mjestom čudovišnog i bezavičajnog

187

31 Jacques Derrida, »The Majesties«, u: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, str. 109.

32 Paul Celan, »Meridijan«, u: *Crna mostarina*, str. 229, 231, 232, 233.

33 Martin Heidegger, »Brief über den 'Humanismus'«, u: *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1978. 2. dopunjeno i pregledano izd., str. 311–360.

u pjesništvu i umjetnosti — njemačkoj romantici. Nasljeđe je njemačke roman-
 tike bjelodano u Freudovu i Heideggerovu razumijevanju pojma *Unheimlich*,
 osobito u slučaju Freudove analize E. T. Hoffmannove pripovijesti »Pješčuljak«
 (*Der Sandmann* iz 1817.), gdje marioneta ili lutak postaje fantastično čudovi-
 šte u grozomornom krajoliku snoviđenja i jave.³⁴

Pogledajmo još jednom što Celan prisposobljuje pojmu umjetnosti, daka-
 ko, u aluziji na Büchnerova dramska djela. To su Meduzina glava, majmun
 kao marioneta i automati. Prvo se odnosi na ono hibridno mitsko čudovište,
 drugo na igračku za djecu, a treće na stroj koji sam sebe pokreće. Umjetnost,
 dakle, pripada neljudskom. Ono strano i tuđinsko, bezavičajno ne nalazi se
 nigdje drugdje negoli u pokušaju da se ono »prirodno« oponaša i predstavlja
 s pomoću *nečeg* drugog. Ne oponaša se s pomoću *nekog* Drugog. U tome je
 bitna, »ontologijska« razlika između pjesništva i umjetnosti. Dok pjesništvo
 ne oponaša i ne predstavlja svijet kao takav, već ga iskonski stvara u događaju
 »tajnog susreta« sa zagonetkom kao tajnom života, umjetnost je ne-prirodno
 oponašanje i predstavljanje. S umjetnošću dolazi metafora i simbol, alegorija
 i montaža već uvijek iskrivljene zbilje. Ona je utoliko stvarnija od stvarno-
 sti ukoliko se umjetnost postavlja iluzijom života u najvećem dosegu svojeg
 privida. Netko drugi može biti samo apsolutno Drugi. To je ona pjesma koje
 nema, jer baš ona predstavlja tajnu susreta s Riječju u svojoj svjetovnoj niš-
 tavnosti. Nešto drugo je uvijek čudovišno tuđe i otuda »blisko«. Razlog leži
 u tome što se Meduzina glava, majmun kao marioneta i automati nalaze u
 mimetičko-reprezentacijskom odnosu spram *otvorenosti, praznine i slobode*.
 Derrida ističe upravo taj »protu-čin« same slobode u naravi umjetnosti kao
 simulacije i imitacije prirode. Priroda s pomoću umjetnosti gubi svoj karakter
 neljudskog i postaje »udomaćena« poput pitome zvijeri. Sve troje u nizu od
 mitologije, dječje zabave kao satire ljudskog postojanja do automata tvore po-
 vijesni razvitak umjetnosti. Od kozmičke igre do antropološke bajke, od patnje
 stvaranja do boli utjelovljenja kreće se njezina putanja. No, ono što u Celanovu
 mističnom trojstvu kao protuteži Hegelovu razvitku apsoluta povijesti pada
 u oči jest nešto uistinu proročanski. Vizija o nadolazećem, unatoč »vjeri« u
 poetsku spasonosnu Riječ sa stajališta ovremenjene vječnosti, više se ne nalazi
 u mitsko-religijskom svijetu tragedije i komedije u odnosu bogova, Boga i čo-
 vjeka. Bogovi se više nikad vratiti neće. S prirodom je gotovo. Preostaje samo
 »apokalipsa bez apokalipse«, stanje tehnosfere u kretanju do vlastita kraja u
 kozmičkom bezdanu. »Istina« u bezavičajnosti bitka i vremena leži u onom
Trećem. Automati ili roboti, čista posthumana logika preobrazbe živog u neži-
 vog, tehnogeneza neljudskog (svijeta) u sebi pohranjuje *poiesis* na taj način da
 ga dovodi do krajnjih granica smisljena govora »o« nečem kao nečem i o ničem
 kao ničem. Kada se to događa u tehničko doba kraja povijesti, tada se »tajna
 susreta« između stranca i tuđine može razumjeti jedino na sljedeći način:

34 Vidi o tome: Žarko Paić, »Čudovišno: Kraj čovjeka i zadaća umjetnosti«, u: *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011.



»Pjesništvo: to može značiti predah. Tko zna, možda pjesništvo prevaljuje taj put — a i put umjetnosti — za volju takve jedne mijene daha. Možda mu uspijeva — budući da se čini kako tuđina, kako ponor dakle i Meduzina glava, ponor i automati leže u istom smjeru — možda mu uspijeva razlučiti tuđinu od tuđine, možda se upravo ovdje mežura Meduzina glava, možda upravo ovdje zakazuju automati — tijekom toga jedinstvenog kratkog trenutka? Možda se ovdje, uz to 'ja' — uz to ovdje i tako oslobođeno i strano 'ja' — možda se oslobađa i još nešto drugo?

Možda je odatle pjesma ona sama... pa sad na taj ne-umjetnički, bezumjetnosni način — iznova i uvijek iznova — uspijeva ići svojim drugim putovima, dakle i putovima umjetnosti?

Možda.³⁵

Sada se vraćamo svjedočenju. Kada se to ne bi očekivalo, kada su sve mogućnosti možda iscrpljene, pjesništvo svjedoči »o« svijetu koji je otišao u nepovrat povijesti. Ali ostavio nam je neizmjernu »crnu rupu«. Nakon svijesti o kraju pjesništva oponašanja i predstavljanja, a to znači svekolike prikazivačko-predstavljачke umjetnosti, nastupa vrijeme za apsolutnu tišinu riječi. Celan to naziva predahom na putu. Predah je kao i stanje-između uzimanje ili *mijena daha*. Tako, naime, glasi naslov njegove pjesničke zbirke. Samo tijelo pjesme u čistoj goloći i otvorenosti postaje faktična mistika susreta s tajnom. No, tajna se pokazuje u tome što se ni Meduzina glava niti majmunski smijeh marionete, tragično i komično, više uopće ne mogu smatrati mjerodavnim likovima ili formama u kojima prebiva govor-jezik umjetnosti bez obzira na tzv. autonomne diskurse razgranatih umjetnosti u moderno doba. Još jednom se suočavamo s dijalogom s Heideggerom koji u predavanjima o prostoru, građenju, pjesništvu u doba određeno vladavinom postava (*Gestell*), baveći se Kleom i Traklom dolazi do one začudne riječi *Unheimlich*. Ta se riječ pojavljuje kasnije u zapisima o Kleovim zapisima o biti umjetnosti — *Kunstlosigkeit* (bezumjetnosnost). Mjerodavni lik suvremene umjetnosti ono je bezosobno i bezumjetnosno, jer nema u sebi više ni »tko« niti »što«. Celan ga naziva automatom ili robotom. Problem s kojim se pjesnik kao i mislilac susreće jest u tome što »tajni susret«, koji je ostao prekriven zagonetkom šutnje nakon Celanova posjeta Todtnaubergu i razgovoru s Heideggerom, ne dolazi više iz svijeta kao tuđine koji se mora otvoriti s pomoću Riječi ili će zauvijek ostati u ponoru.

Lacoue-Labarthe je svoju analizu Celanove pjesme »Todtnauberg« zaključio iskazom kako je susret za Celana završio razočaranjem.³⁶ Razlog leži u nečem što nadilazi kako mišljenje tako i pjesništvo (*An-denken/An-danken*). Riječ koju je tražio Celan od majstora mišljenja bila je samo jedna i jedina: *Oprosti!* Oprost za su-udjel u ravnodušnom promatranju, odnosno šutnji spram najstrašnijeg događaja povijesti ikada, istrebljenja Židova u *Auschwitzu*. Riječ *Oprosti!* je izostala. Susret se okončao šutnjom. A ono što preostaje bilo je u Heideggera očekivanje drugoga početka iz same biti umjetnosti, iz pjesništva. Misao o nadolazećem bogu onkraj metafizike značio je istodobno i

35 Paul Celan, »Meridijan«, u: *Crna mostarina*, str. 236.

36 Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, str. 38.



dolazak novog pjesništva: »Samo nas još jedan Bog može spasiti.« Celan nije ništa očekivao, pa čak i kada je iskazivao vjeru u Riječ kao ono gotovo vječno što pripada pjesništvu u smislu jedne dublje spasonosne nade. U zazivanju apsolutnog pjesništva ne radi se o vjeri u spasonosno kao mesijanski posljednji udar pravednosti i istine. Svjedočenje se odnosi na tragove upravo onoga što u »Meridijanu« stalno izmiče i odsutno je. To su posljednje riječi iz pjesme »Veliki užareni svod«: *Svijet je otišao, moram te nositi*. Zastanimo još trenutak na razočaranju nakon dijaloga. U »Meridijanu« kao da slušamo poetski prijevod, ili bolje prepjev Heideggerovih predavanja o pjesništvu i umjetnosti od razdoblja kraja 1930-ih godina do kraja 1960-ih. Ono što je ipak, međutim, navlastito celanovski, ono navlastito poetski u distanci od mišljenja kao govora (*An-denken*), čini se da nije sadržano čak ni u tolikom »patosu« nemogućeg, u-topijskog, susreta s Drugim čemu teži apsolutno pjesništvo. Poetsko navlastito jest nešto bez čega ni sam Heidegger, a niti pak Freudova psihoanaliza, ne bi imali tako moćan i zagonetan pojam gotovo neprevediv na druge (strane) jezike. To je riječ *Unheimlich*. Heidegger tu riječ interpretacijski izvodi iz Hölderlinova pjesništva i njegovih poetskih izvedbi grčkih tragedija, osobito Sofoklova *Kralja Edipa*.

Edip na Kolonu jest prognanik. On se više nikad ne može vratiti u domovinu, zavičaj, mjesto ukorijenjenosti. Kao oslijepljeni i napušteni starac, bez domovine, svjestan svojeg čudovišnog i nesvjesnog prijestupa granica Zakona koji povezuje nebo i zemlju, bogove i smrtnike, Edip postaje *A-theos*. To nije nikakva oznaka za bezbožnika u vulgarnom značenju svjetonazora zadobivena nijekanjem vjere u Boga. Naprotiv, *A-theos* jest netko posve izdvojen iz zajednice poput stranca i tuđinca u ničijoj zemlji. Biti bez »svoje« zemlje znači biti osuđen na vječno lutanje u potrazi za *trećom zemljom*. Kafka u *Dnevniku* govori o nemogućnosti mesijanske nade u obećanu zemlju. Zbog toga nastaju sve patnje egzistencije čovjeka u ovoj jedinjoj zemlji: *...jer treće zemlje za čovjeka nema*. Ako je to uistinu tako, tada se Celan u zahtjevu za apsolutnim pjesništvom nalazi poput Kafke u traganju za onim »trećim« između dvojeg: svijeta kao tuđine i kraja mesijanske nade u povratak »druge povijesti«. Razlika u odnosu na Heideggera jest samo u tome što Celan u svojoj vjeri u Riječ pjesništvo oslobađa stvaranja nove zemlje ili drugog početka povijesti. S njegovim pjesništvom završava epoha *apokalipse* kao *aletheie* (povijesti). Prvi se put povijest zaustavila u katastrofi događaja pod »velikim užarenim svodom« u *Auschwitzu*, a drugi put u događaju svjedočenja o svijetu koji je otišao. Što preostaje jest ono najteže. Možda svjedočimo svojevrsnoj novoj sudbini života nakon kraja pjesništva. Življenje na rubu između apsolutne i bezuvjetne vladavine tehnike u formi posthumanog stanja (umjetni um i život) i svjedočenja o jeziku mišljenja u formi promišljanja i pjevanja (*An-denken/An-danken*) kao da je jedino što preostaje. Ne, ne možemo više govoriti o otporu ni o subverziji poretka koji pretpostavlja svoje drugo lice u estetizaciji svijeta. Život na rubu svjetova tegobno je i ujedno lako preživljavanje onog što preostaje od mišljenja i pjesništva u doba koje nije više podobno za Riječ. To je doba bez riječi, vrijeme bez vremena, svedeno na prazninu između otvorenosti i slobode. To je

doba tereta koji se sada nosi u posvemašnjoj vizualizaciji »treće zemlje«. Nje, doduše, za čovjeka nema, ali je stvarnosnija od svake druge zemlje. To je doba kada više nema Drugog, jer su svi Drugi postali kao i »Ja« — *Nitko* i *Ništa*. Naposljetku, to je doba koje Celan u pjesmi »Psalam« ovako opjevava:

Psalam

Nitko nas više umijesiti neće iz zemlje i gline,
nitko govoriti o našem prahu.
Nitko.

Hvaljen budi, Nitko.
Tebi za ljubav želimo
cvasti.
Tebi
usuprot.

191

Ništa
smo bili, jesmo, ostat ćemo,
vazda, cvatući:
Ničega ruža,
Ničija ruža.

A
tučka svjetolodušna,
prašnika nebopusta,
krune rumene
od riječi crvene što pjevasmo je
ponad, o ponad
trna.³⁷

3. Ništa više...

Riječ je »sveta vatra«. S njom sve pregorijeva. Pa i ono što preostaje od privida umjetnosti: Meduzina glava, majmun kao marioneta i automati. Ništa više...

37 Paul Celan, »Psalam«, u: *Crna mostarina*, str. 104.

Vlastita Woolf

Neprevedena djela Virginie Woolf.
Centar za ženske studije, Zagreb,
2003.–2013.

Zagrebački Centar za ženske studije objavio je prošle godine u prevodu na hrvatski roman *Izlazak na pučinu* Virginie Woolf i time zaključio zamašan projekat prevođenja ranije neprevedenih dela ove spisateljke na hrvatski. Projekat je trajao tačno deset godina, a odvijao se u okviru biblioteke čija je urednica Iva Grgić. Prva je prevedena *Vlastita soba* (2003, prevod Iva Grgić), a potom i drugi dugi i slavni esej ove autorke, *Tri gvineje* (2004, prevod Marina Leustek). Naredne godine objavljena je i zbirka eseja *Obična čitateljica* (2005, prevod Marina Leustek, izbor i pogovor Lada Čale Feldman), potom *Pisma Viti* (2008, prevod i beleške Marina Leustek, izbor Iva Grgić). Poslednji roman Virginie Woolf, *Između činova* (2009, prevod i pogovor Lovro Škopljanac) i zbirka eseja *Gospodin Bennet i gđa Brown* (2010, prevod Mari-

na Leustek i Lovro Škopljanac) zaključili su drugo kolo biblioteke, dok su u trećem objavljeni romani *Jakobova soba* (2011, prevod i pogovor Marina Leustek), *Noć i dan* (2012, prevod i pogovor Lovro Škopljanac) i *Izlazak na pučinu* (2013, prevod i pogovor Iva Grgić). Za elegantnu likovnu opremu knjiga zaslužna je Kristina Babić.

Šta za neku kulturu znači da ima prevedene sve romane, mnoge buntovne eseje i poneka od »skandaloznih« pisama ove autorke? I šta je tu uopšte bilo buntovno i skandalozno? U akademskom pogledu moglo bi se reći da objavljivanje ovih dela označava uspostavljanje duboke veze sa takozvanim »visokim modernizmom« koji tradiciju nije potpuno odbacivao, već modelovao prema sopstvenim nahodnjima; u aktivističkom smislu to znači da je uspostavljena veza sa samim korenima dvadesetovekovnih razmatranja položaja žene, sa posebnim naglaskom na spisateljstvu. I kako svaka kultura ima svog sopstvenog pisca ili spisateljku, Woolf će na hrvatskom svakako biti feministkinja, modernistkinja i u svemu osobena, vlastita.

Osnovni biografski podaci o životu Virginie Woolf, u najkraćem, jesu slede-

ći: rođena je kao Virginia Stephen 1882. godine. Njena majka, Julia Duckworth, dovela je u brak sa ser Leslie Stephenom decu iz prethodnog braka, tako da je u porodici ukupno bilo osmoro dece. Virginia je kasnije zapisala da se ne seća da je ikada mogla da bude malo duže nasamo sa majkom, a bez nje je, inače, ostala vrlo mlada. Niz traumatičnih doživljaja, gubitaka dragih i prisnih osoba, bitno su uticali na krhko mentalno zdravlje ove spisateljke. Očevu smrt, u februaru 1904, smatrala je presudnim trenutkom oslobađanja u pogledu sopstvene spisateljske egzistencije — njena beleška u dnevniku iz novembra 1928. rečito govori o tome: »Njegov život bi potpuno okončao moj. Šta bi se dogodilo? Ne bih pisala, ne bi bilo knjiga; — nezamislivo.« Ser Leslie Stephen, jedan od autora velikog viktorijskog projekta, enciklopedije pisaca, za kćerku je predstavljao i doba na izmaku, istorijski završeno zapravo tri godine pre toga, smrću kraljice Victorie. Otac je, međutim, i te kako imao ličnu dimenziju u životu Virginie Stephen — porodični tiranin i egocentrik, on je svojoj kćerki, umesto da je školuje van kuće, otvorio sopstvenu biblioteku i ohrabrivao je da čita. Po očevoj smrti, sa dvojicom braće i sestrom Vanessom, Virginia formira intelektualni krug poznat kao Bloomsbury, nazvan tako prema boemskoj četvrti Londona. Godine 1912. udaje se za Leonarda Woolfa i sa njim 1919. osniva Hogarth Press, što je oslobađa potrebe da piše prema zahtevima izdavača, a svetu daruje književna dela koja se smatraju vrhuncem visokog modernizma. U ovim biografskim elementima, kao i podacima o njenim nervnim slomovima, od prvog koji je usledio odmah po smrti majke, do poslednjeg, od kojeg je pobešla u reku Ouse u martu 1941, tražile su se mogućnosti tumačenja njenog dela.

U životu Virginie Woolf postoje mnogi intrigantni detalji — ponajviše u vezi sa njenom seksualnošću koja je rano

ugrožena zlostavljanjem od strane polubraće; preko nedovoljno rasvetljene veze koju je imala sa Clive Bellom, mužem sopstvene sestre, pa sve do ljubavi sa Vitom Sackville West koja ju je inspirisala za roman *Orlando*, poznat u književnosti kao »najlepše ljubavno pismo«. Ima, međutim, i drugih detalja koji su prilično rano nagovestili buntovnu prirodu Virginie Stephen i umetnički prevrat u kome će učestvovati. Jedan od njih jeste prevara na tada najnovijem i najvećem ratnom brodu *Dreadnought*, koju su u februaru 1910. Izveli članovi grupe Bloomsbury. Prevaru je smislio Adrian Stephen, brat Virginie i Vanesse. Obučeni u istočnjačku odeću, nagaravljenih lica, Bloomsburyjci su igrali ulogu abisinijskog cara i njegove svite. Navodna strana delegacija je videla sve tajne ratnog broda, pri čemu je egzotični jezik simulirala izvitoperenim izgovorom citata iz Vergilia. Adriana je najviše zabavljala činjenica da je jedan od komandanata na brodu bio njihov rođak, a da ih pri tome niko nije prepoznao. Za prevaru se nikada ne bi saznalo da jedan od učesnika nije smatrao da treba ipak obavestiti štampu, što je izazvalo burne reakcije. U prevari je učestvovala i Virginia i, po svemu sudeći, veoma se zabavljala, ali je moguće da je njena potonja zdravstvena kriza bila delom posledica tog uzbuđenja. To je inače bio prvi i poslednji put da je ona učestvovala u nekoj javnoj šali. S bradom, u dugom kaftanu, predstavljala je muškarca i stranca, te bi se njena uloga u ovoj predstavi mogla tumačiti kao rodna transgresija.

S druge strane istog poduhvata stoji ideja podrivanja vizije solidne stvarnosti — ni manje ni više, u pitanju su ratni brod i njegove tajne, nešto što bi, dakle, trebalo da bude čvrsto uporište u stvaranju te realnosti. Otpor, pobuna ili slobodna igra, ili sve to zajedno, u ovom slučaju zahteva ne reakciju nego mnogostrukost reakcija. U avangardi je skandal stalni imperativ

umetničkog delanja, jer umetnost mora da provocira, da trgne, i otuda je ne može ni biti ako ne izaziva šok. Virginia Woolf nije pripadala nijednom avangardnom – *izmu*, ali je njena vizija odnosa umetnosti i realnosti jednako prevratnička.

Njenom rečenicom da se »otprilike u decembru 1910. ljudska priroda ... promeni« veoma često počinju tekstovi koji se bave pojmom modernizma. Ta promena je, piše Virginia Woolf, dalekosežna i duboka, dešava se na svim nivoima društva i zato i književnost koja u tom času nastaje ima drugačije prioritete od prethodne. Sa tim etabliranim veličinama, »materijalistima«, Galsworthyjem, Bennetom i Wellsom, uhvatila se naša autorka u koštac ne samo načinom pisanja već i svojim esejima. U »Modernoj prozi« ona ukazuje na to da stvarnost nije ono što takozvani »materijalisti« nastoje da prikažu manje-više mehanički, već neka vrsta prozirnog oreala, skoro »atmosfera duha« o kojoj je njen preteča Henry James govorio kao o iskustvu.

Sličan preokret ona zastupa i u kreiranju likova. Čuven je esej na tu temu »Gospodin Bennett i gospođa Braun«. Ako zamislimo lik gospođe Braun, kaže autorka, on ima značenje koje je »stvarno za nas«. Stvarnost, dakle, više ne pretenduje na to da je objektivna, da pripada nečemu spoljašnjem, već smo mi njeno merilo. U tom procesu lik se rastapa, nestaje čvrstine, njene crte se krune. Kuća u kojoj je gospođa Braun živela tako dugo, ruši se. Ona sama postaje »svetlo koje igra«, menja oblik, pomera naglasak u svakoj sceni u kojoj se pojavljuje, najsvetije prizore izvirgava podsmehu. I od toga nova generacija mora da načini »čvrstu, živu gospođu Braun, od krvi i mesa«. Kao takva, ona naravno, izmiče piscima nove generacije, ali jednog dana će je uhvatiti, i to će biti događaj. Kada Virginia Woolf kaže da će hvatanje gospođe Braun biti sledeće poglavlje u istoriji književnosti i

da će to poglavlje biti jedno od najvažnijih, najilustrativnijih, najepohalnijih do sada, ona naglašava onu istu nesolidnost realnosti koja počiva u osnovi prevare na brodu *Dreadnought*. To je ono što stoji i u lelujavim temeljima modernističkog iskustva i poetika subjektivnosti koje se zalazu za poglede iz sopstvenog ugla.

U esejistici Virginie Woolf postoji još jedan poetički segment koji se prenosi i na tumačenja njene proze, a to je interesovanje za žensko stvaralaštvo. *Sopstvena soba* iz 1929. postala je kulturni tekst feminističke kritike koja se razvila četiri decenije kasnije. U toj nevelikoj knjizi, u formi eseja sa vrlo difuznom naratorom, Virginia Woolf kaže da su ženi koja stvara neophodni novac i mir; da je preduslov svakog stvaranja adekvatno obrazovanje, a da ga žene nisu imale; da je ženska rečenica nužno drugačija od muške jer je i žensko telo drugačije; da će žene uneti u književnost teme i postupke do tada neviđene; da je frivolno raditi nešto a ne biti plaćen za to; da je ženama neophodno da imaju svoju tradiciju, svoje majke, u stvaralačkom postupku. Implicitno, svojim narativnim postupkom, ona pokazuje da je modernistička književnost područje otvoreno za žensko stvaralaštvo — za ono novo što će srušiti temelje starog, neadekvatnog poretka. Iz perspektive savremene feminističke kritike, u ovom eseju pojam roda koji će se pojaviti u proučavanju književnosti tek krajem 60-ih godina 20. veka nagovešten je poetskom epizodom o Judith Shakespeare, fiktivnoj sestri Williama Shakespeara, jednako talentovanoj poput svog slavnog brata, ali osuđenoj na neslavnu sudbinu samo zato što je žena koja želi da peva u 16. veku.

I u mnogim drugim svojim esejima Virginia Woolf bavila se temom »žene i proza«. Kao što Lada Čale Feldman piše u pogovoru izbora *Obična čitateljica*, žensko u književnosti može biti shvaćeno višestruko:

Stoga je možda ipak opravdano utvrditi kako je, za razliku od *Vlastite sobe*, eseja posvećenog ženskom spisateljstvu, *Obični čitatelj* dobrim dijelom knjiga posvećena ženskom čitateljstvu ... Shvatimo li »ženskost« osim toga, kao metaforički signal zauzeća nepovlašćenih mjesta u vrijednosnim hijerarhijama, samo će se čitanje ... ukazati u svojoj »ženskoj« poziciji pasivnog zaprimanja darova« (Lada Čale Feldman, »Voljeti čitati« u *Obična čitateljica*, Centar za ženske studije Zagreb, 2005, str. 205).

Njen drugi dugački esej, *Tri gvineje*, iz 1938, govori o ženama i historiji, odnosno o pogledu na patrijarhalni poredak iz ugla žena. I u njemu, kao u *Sopstvenoj sobi*, autorka čuva izraz blizak govoru, sada fikcionalno »ti« kome se obraća. Ovaj esej podvlači aktivistički aspekt misli Virginie Woolf koji se ranije lako previđao.

Za romaneskno stvaralaštvo Virginie Woolf, po kome je ova autorka dugo bila najviše i poznata, možemo reći da se tematski kreće u rasponu od dva velika rata — od nagoveštaja Prvog svetskog rata do trenutka u kome je Drugi rat već uveliko u toku. Upravo te referentne tačke uspostavljaju romani prevedeni u ovoj biblioteci. Od *Izlaska na pučinu* do *Između činova* povest kao historija u nastajanju prodire u subjektivne vizure junaka i junakinja Virginie Woolf — prodire snažno, neumoljivo, rušeći pred sobom. Kada se to sagleda na fonu eseja *Tri gvineje*, postaje jasna tragična pozadina njenog stvaralaštva — mentalna uznemirenost, s jedne strane i društvene, povesne pošasti, s druge.

Zanimljivo je da je *Izlazak na pučinu*, prvi roman Virginie Woolf, objavljen kao poslednji u ovoj biblioteci. Svega godinu dana ranije, taj isti roman objavljen je prvi put u srpskom prevodu Lazara Macure, kao *Izlet na pučinu* (Službeni glasnik, Beograd, 2012). Kada se čita obrnutim sledom, kao poslednji, on sjajno razotkriva katalog postupaka i interesovanja tada mlade autorke. To je roman koji bi-

smo mogli nazvati *Bildungsromanom*, jer je reč o sazrevanju mlade žene. Mnoštvo likova, među kojima su Clarisa i Richard Dalloway, poznati i iz kasnijeg dela Virginie Woolf, interesovanje za unutarnje pokrete likova, nastojanje da se predstave različita stanja svesti i — nagoveštaj rata koji se približava. Preokret koji je u *Izlasku na pučinu* bio najavljen pominjanjem Ibsena i slučajnih trenutaka koji prosijavaju svojom posebnosti, nastavlja se u romanima *Noć i dan* i *Jakobova soba*. Ovaj potonji roman insistiranjem na odsustvu i smelijim odnosom prema saopštavanju nego što je slučaj u ova prethodna dva, predočava potpuno novo razumevanje predstavljanja u književnosti. Upravo se *Jakobova soba* smatra romanom u kom se dogodio preokret u naraciji. No, kao što se iz već rečenog da naslutiti, preokret je zapravo bio duga evolucija i eksperimentisanje sa načinima pripovedanja. Otuda je izvanredno što je sada pred čitateljskom publikom u Hrvatskoj zapravo i sva »rana Woolf«.

Između činova je poslednji roman Virginie Woolf, objavljen posthumno. To je roman za koji Hayden White tvrdi da pokazuje tipičan modernistički modus predstavljanja događaja. Sam naslov sugerise interesovanje visokog modernizma za retke trenutke naših života u kojima se nešto smisleno dešava, one »trenutke postojanja« (*moments of being*). Njih, međutim, nema u ovom romanu — i sama priča, tvrdi White, tematizuje nesupstancijalnost ne samo intervala među tim činovima, već i samih događaja iz engleske historije. Ti su događaji predstavljeni hronološkim redom — od srednjeg veka do sadašnjosti, u seoskom igrokazu na imanju porodice Oliver, jednog junskog dana 1939. godine. Ništa se ne dešava ni između činova, niti unutar činova, te je granica među njima na kraju izbrisana, kao što nema razlike između stvarnih života i predstave u pogledu odsustva smislenog događaja.

Prema Whiteu, karakteristična je scena u kojoj stvarnost »procuri» preko granica teksta. Izabela, snaha u porodici Oliver, preleće pogledom knjige na polici, porodičnoj biblioteci, i zaustavlja se na novinskom članku koji izveštava o tome kako su britanski vojnici silovali devojku:

Vojnici su joj rekli da konj ima zelen rep; no ona je vidjela da je to samo običan konj. Odvukli su je u kasarnu gdje su je bacili na krevet. Tada joj je jedan od vojnika skinuo dio odjeće, a ona je zavrištala i udarila ga po licu [...]

To je bilo stvarno; toliko stvarno da je kroz vrata od mahagonija vidjela Luk u Whitehallu; kroz Luk je vidjela kasarnu; u sobi kasarne krevet, a na krevetu je djevojka vrištala i udarala ga po licu, kad su se vrata (jer to su zapravo bila vrata) otvorila i ušla je gđa Swithin noseći čekić.

(Virginia Woolf, *Između činova*, prev. Lovro Škopljanac, Centar za ženske studije, Zagreb, 2010, str. 17)

Hayden White ukazuje na to kako slika napastvovane devojke utiče u običan događaj koji predstavlja ulazak gospođe Swithin u sobu, dajući mu zloslutni i fantazmagorični aspekt. Oba događaja prelivaju se preko svojih granica i preko same pripovesti. Spoljašnjost događaja i njegova unutrašnjost, značenje, stopljeni su i događajnost (*occurrence*) postala je nestabilna, fluidna, fantazmagorična. Ta tehnika predstavljanja, različita od umetničkog realizma, potrebna je, prema ovom teoretičaru, za predstavljanje događaja koji obeležavaju naše doba, poput Holokausta, kakvih u istoriji ranije nije bilo. To mogu samo antipripovedne ne-priče poput modernističkih. (Videti:

Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000, str. 81–82).

Tako se, redosledom koji je skoro suprotan hronološkom u originalnom objavljivanju ovih dela, zahvaljujući poduhvatu Centra za ženske studije, stiže od nagoveštaja umetničkih preokreta do onoga što je paradigma visokog modernizma. Potpora na tom putu jesu eseji u kojima Virginia Woolf razmatra upravo potrebu da se raskrsti sa starim načinima pripovedanja i mogućnosti novih narativnih staza, uz tekstove koji se bave temom žene, društva i književnosti. Najzad, svakako valja pomenuti i izbor iz *Pisama Viti* koji predstavlja svojevrsnu ljubavnu dramu, ali i stvarnu istoriju jedne ljubavi.

Pred upućivanja čestitki urednici, prevoditeljicama i prevodiocu, autorkama i autoru pogovora, svakako treba čestitati i čitalačkom auditorijumu na poklonu koji predstavlja vrata u jedan kompleksan, nežan, istraumatizovan svet koji je istovremeno krajnje političan i savršeno estetizovan. Nema boljeg načina da se to učini od rečenice same Virginie Woolf koja stoji i na koricama *Obične čitateljice*:

Katkad bih sanjala da će ... barem kad svane sudnji dan i veliki osvajači i odvjetnici i državnici dođu primiti nagrade ... Svevišniji ... reći ... kad nas ugleda kako prolazimo s knjigama pod rukom: 'Gle, ovima ne trebaju nagrade. Njima nemamo što dati. Oni su voljeli čitati.'

BILJANA DOJČINOVIĆ

Lektire pronicavog srca

Alain Finkielkraut: *Pametno srce*.
Litteris, Zagreb, 2014.

»Mi, jedni drugi preispitivači vrijednosti«,
A. Finkielkraut.

Predstavljajući se još jednom svojom recentnom knjigom hrvatskoj publici, malom antologijom čitalačkih studija, A. Finkielkraut odabire devet autora koji su morali utjecali i na njegovu duhovnu formaciju. Nije sad na djelu samo nepretenciozna »knjiga koja bi bila i ostala na rubu ostvarenja«, kako sugerira u Predgovoru, već brevijar zaista osobnih lektira što stoji između montenjevskog umijeća refleksije i floberovske nesmiljenosti, kritike općih mjesta kulture i literature.

Ako nam se prethodnim svojim hrvatskim izdanjima predstavio kao novi filozof nelagode, politički angažiran intelektualac koji pregnantno bilježi suvremenu povijest, napose onu XX. stoljeća, kroničar balkanske tragedije ili kritik totalitarizma, posebno komunističkog, fenomenolog svakodnevnog, sad nam se A. Finkielkraut predstavlja kao preobraženi apostol književnosti koji na tragu iskustva '68, ali i iz pozicije zrele dobi iščitava dva romaneskna stoljeća i sabirući svoje eseje — lektire dopušta sebi slobodu unutarnjeg uvida u njihova ostvarenja. Svoj osobni izbor započinje s M. Kunderom a završava s K. Blixen. Među njima stoje pisci povezani, osim narativnom avanturom romana ili duže pripovijesti, i svojevrsnim otklonom od književnog kanona, čak i onda kad su mu vrlo dostojni predstavnici. Jedni su prepoznati i prevedeni i u našim kulturama čitanja: H. James, J. Conrad, F. M. Dostojevski, A. Camus, K. Blixen — spomenimo da je veliki poet Tin Ujević jedan od prvih naših prevodi-

laca ne samo s francuskog već i s engleskog jezika i upravo je on preveo roman *Lord Jim* J. Conrada — a drugi su poznati samo specijalistima: Ph. Roth, S. Haffner, V. Grossman.

Što veže različita imena svjetske književne baštine u bilježnici čitanja A. Finkelkrauta? To nije ni jedinstveno književno-povijesno vrijeme, nisu ni stilski koncepti ili narativne procedure, nije samo opsesija hebrejskim temama niti tek francuski utjecaji ili njihova recepcija u odnosnim kulturama. Ili, nisu *samo to* vezivne niti njegovih učenih čitanja. Književna djela koja odabire *jesu i nisu* »tipična«, reprezentativna, ilustrativna ili nedovoljno prepoznata. Možda su samo romani M. Kundera i J. Conrada kanonizirani i kao remek-djela.

Prikazana djela i njihovi autori, protagonisti i likovi ustvari su, svaki u svom književnom znaku i djelu, osvjeđenja tzv. Drugog, neinstaliranog u vrijednosni i društveni sistem iz kojega govore i kojem kazuju, ili pak vape za re-instalacijom u zbiljsko vrijeme kojem se opiru. Tu nepravdu pokušava ispraviti Finkielkraut: njegovi izabranici i njihovi likovi su tihi ili bučni revolucionari, bivši logoraši, denuncirani ili denuncijanti, suvišni ljudi ili obezvrijeđene žene, pisci svojih zadnjih ili prijelomnih djela, ukratko, ljudi koji se pojavljuju u škrtom svjetlu *sentimentalne apstrakcije* kakvima ih najčešće prikazuje ili obasjava literatura.

U Finkielkrautovim čitanjima na djelu je neka vrst lektire »iznutra«, dvojničkog prijanjanja uz tekst, nove tekstualnosti koja kritički posvaja često vremenski, jezički ili tematski udaljeno djelo osuvremenjujući ga, dajući mu priliku novog otprahivanja prašine s neizvjesne vječnosti u koju je potonulo. Ovaj autor čini to vještim upletanjem književnosti i tradicije mišljenja u drhtavu uzbibanost političkog i informatičkog diktata suvremenosti.

Vraća tako svojoj romanesknoj čitatelji sjaj ili osporavani dignitet srčanom

simetrijom, *logikom srca* koju ne bez razloga često privodi *logici razuma*. Premda se Finkielkraut pisac teško razdvaja od Finkielkrauta filozofa — obojica su angažirani i učeni čitatelji, svoja *čitanja-eseje* ovaj autor oprema relevantnom biografskom i kritičkom literaturom koja olakšava budućem izučavatelju odabranih djela i pisaca kretanje književnim imaginarijem.

Osobno su nam zanimljiviji oni eseji u kojima prepoznaje analogije što ih povijest revolucija vrši nad svojim sudionicima — jedan od takvih je *Siročad bez vremena* — čitanje romana *Sve teče* Vasilija Grossmana gdje pojedinačno nestaje u općem, nalik francuskim revolucijama, ili pak ona mjesta iz čitanja Camusova biografskog *Prvog čovjeka* gdje se *antagonistički entiteti* Camus — Sartre, Camus — neupamćeni otac, Camus — nijema majka, Camus — učitelj, postavljaju u postumnoj ediciji kao pojave čovjeka koja »se ne definira onim što čini... već onim što ne čini, što se usteže činiti, jer je skrupulozan ili ima stida« (103. str), kako kaže autor ovog čitanja iz *druge*, učene ruke.

Povijest osobna i kolektivna, u većini odabranih djela posredovana je književnošću, *razoružavajućim meditacijama* o tragediji ljudskog u totalitarnim vremenima. Provodne niti odabranih djela jesu i povijest nastanka nacizma: »Treći Rajh, kaže Haffner, rođen je iz izdaje onih koji su bili protiv njega, potpune izdaje, sveopće i bez iznimke, od ljevice do desnice« (str. 63), i konzekvencije komunističkih progonstava — »Skrasio se. Vratio se. Ali za logoraša nema Itake.« (34. str), i fenomenologija carizma kazivana optikom kršćanskog socijalista Dostojevskog — koji je ovdje predstavljen *Zapisima iz podzemlja* u eseju *Pakao samoljublja* (»Dostojevski je svog antijunaka skrojio od štofa običnih ljudi«), 174. str. Premda žalimo što za ruskog klasika nije u kritičkoj literaturi ponudio nezaobilaznu studiju Šklovskoga ili inspirativni obimni esej Stefana Zweiga, razumijevamo Finkielkrautovu tako fran-

cusku ironiju: »Opsesija drugima služi mu kao identitet« (169. str).

Alain Finkielkraut je nesmiljen i samilostan, pristran i objektivan, krotak i ponizan prema svojim izborima. Otkrivanjem vlastite bilježnice čitanja pokazuje svoje preferencije, opsesije, a na usta svojih pripovjedača iskazuje svoju obranu unaprijed: »Ne piše da bi se ispovijedao nego da bi razumio.« Pokušava, kako kaže, popraviti *kaskadne zabune* u povijesti književnosti.

Konačno, stvara malu kulturnu studiju književnosti zla, vremena i povijesti, pobune i buke revolucija, stišavajući ih naizgled paradoksalnim odsustvom velikih riječi, definitivnih procjena, lišavajući čitatelja zaključaka i prosudbi. Ako se i zapaža *podzemna* strast za istinom, to je onda istina gulaga i logora, izgnanstva i stranstva, osobenjaštva i nemoći. Što nisu samo evropska, već i kako vidimo u literarnim oprimjerenjima, opća i globalna privilegija.

Potpuno utonuti u dramu razuma, Finkelkrautu bi značilo otprilike ono što je značila K. Marxu povijest i revolucija u glasovitom *18. Brummaireu*. Dopuštamo sebi parafrazu: *Književnost započinje kao tragedija a završava kao farsa*. Ili, da zaključimo, ako i čita svoje izbore po srodstvu, A. Finkielkraut izbjegava kanonizaciju, mistifikaciju, jedinstvene mjere. Svako od djela osvjetljava drugačijom rasvjetom, tražeći krhko pojedinačnoga u farsu totalnoga i totalitarnoga. Prikazujući iz fenomena i detalja cilja *bitno*. Uostalom, možda i usprkos nakani, filozofski.

LIDIJA VUKČEVIĆ

Prepletanje fantastike i realnosti

Ivo Brešan: *Mrtvima ništa ne treba.*
Profil, Zagreb, 2014.

Premda se priče u ovoj knjizi na prvi pogled dosta razlikuju, kao zajednički element nameće se obilježje fantastike i bajkovitosti, ali što je važnije, iz baš svih se da jasno iščitati jedan metatekst — gomilanje bogatstva i moći ne donosi nikakvu sreću, bilo da se radi o ljudima koji novac zgrću ili onima koji su žrtve nečijeg zgrtanja novca.

Prva pripovijetka »Mrtvima ništa ne treba« govori o Duji Radanu, koji je od priglupog mladića dogurao do vlasnika firme »Mesopromet«, isključivo naporima drugih. Taman pred propast SFRJ, kad su se već pojavljivale, doduše u ilegali, nacionalističke inicijative, radnik »Mesoprometa« Mirić je postavio na zgradu firme hrvatsku zastavu bez socijalističkih obilježja. Duje je to vidio i zbog straha da ne dobije po nosu od Partije, krenuo ju je skidati i potukao se s Mirićem. Međutim, Mirić je izjavio da je bilo obrnuto, da je Duje stavio zastavu i da ju je on pokušao skinuti, zbog čega je Duje isključen iz partije, ali nakon dolaska HDZ-a na vlast, Duje je zbog ovog događaja postao nekom vrstom hrvatskog mučenika. Dujina žena Marta, ambiciozna i željna novca i ugleda, gurnula je Duju u kampanju da postane gradonačelnikom, što bi mu i uspjelo da na javnom govoru nije poludio jer ga je netko podsjetio na njegovo nekadašnje izmišljeno zanimanje u klaonici koje ga je posebno boljelo i počeo je vrijeđati masu. Ali ubrzo nakon toga, Marta se dosjetila da bi glasanje mrtvih za Duju moglo pomoći tome da pobijedi na izborima, uz plasiranje liste na ime jednog profesora Lušića, da ne stavlja nakon onog fijaska

na javnom govoru svog muža u prvi plan. To se i dogodilo. Ubrzo nakon toga, Duje se posvađao sa svojom kćerkom Blankom, jer se ova viđala s nekim kriminalcem. Nakon prijetnje da se više neće vratiti po izlasku iz kuće i da će se udati za njega, Duji je na vrata došao jedan mrtvac koji je glasao za njega s viješću da se Blanka doista udaje za svog kriminalca u jednog kapelici i odveo ga je autom tamo. Duje je došao u kapelicu i vidio svoju mrtvu kćer, njenog mrtvog budućeg muža i kostur svećenika kako obavljaju vjenčanje, a kad su ispred kapelice mrtvi počeli izlaziti iz groblja i vikati da je iskoristio njihove glasove za sebe, da zaboravlja svoje korijenje i drugo, ubrzo je shvatio koliko je sati. Obilježja smrti koje je vidio na svojoj kćeri i njenom mužu u kapelici (ona u morskim algama, on s ranom na prsima) vidio je i kasnije, kad se njihova smrt doista dogodila. Zbog svega toga pao je u duboku depresiju i neko ludilo, predlažući da se počnu više poštivati mrtvi u obliku izgrađivanja boljih grobnica. Kad su ga odveli u bolnicu i dali mu sedative, posjetio ga je mrtvi profesor Lušić i rekao mu »Opet si sve krivo shvatio. Nama mrtvima ništa ne treba«.

Ovo je priča s kojom bi se, ako se izuzmu njeni fantastični elementi, mogao poistovjetiti čitav niz domaćih ratnih profitera. Ironija njihova uspjeha je dodatno naglašena nesposobnošću Duje, kojemu od malih nogu drugi praktički popločavaju put do uspjeha. Ovdje možda postoji i ironija usmjerena ka ideološkom odvajanju dvaju sistema, tzv. socijalističkog i novog kapitalističkog, jer u oba, uz neke padove, doživljava uspjeh. Ova bi se priča mogla s jedne strane razumjeti kao kritika sistema, jer sistem daje ovakvim glupanima prostora za uspjeh. Dapače, naglašavanje sistema kao faktora koji formira njegovu intelektualnu manjkavost prisutno je na samom početku priče: »Ne može se reći da je bio baš mentalno zaostao; rodio se kao zdravo dijete, ali od svih svojstava kojima priroda obdaruje čovjeka, u pameti je bio

najdeficitarniji. No, ne treba za to kriviti prirodu; stvar je u okolnostima u kojima se Duje odmalena razvijao.« Njegove specifične okolnosti su, dakle, zaslužne za nerazvijanje njegovih intelektualnih sposobnosti, a sistem, i jedan i drugi, ovakvima daje prostora za postizanje uspjeha. A te su pak specifične okolnosti možda rezultat sistema koji ovakvima daje privilegirano mjesto u društvu, pa su onda individualni uvjeti njegovog odgoja i opći uvjeti sistema usko povezani. Naslov pripovijetke je lekcija koju je Duje krivo shvatio; trebao je njihove zagrobne prozivke shvatiti kao poziv na to da prestane biti ulizica lopovima s kojima ima posla i okrene se živima kojima doista nešto treba, konkretno pošten tretman od strane političara. Ali ovo je samo implicitno, jer mrtvi o tome šute; oni samo žele da ih se ostavi na miru i da ih se ne iskorištava, jer njima ništa ne treba, kako stoji u naslovu i kako kaže profesor Lušić na kraju. Jedino što iz tih prozivki odskače je rečenica jednog umrlog: »Vlastite korijene si zatajio od straha da se ne zamjeriš gadovima«. Je li to, nazovimo to školski, poruka priče? Evo što se događa kad čovjek zaboravi vlastite korijene u želji da se dodvori lopovima? Čini se tako. U rečenici »mrtvima ništa ne treba« implicirano je to da živima doista nešto treba. A to nešto je, jasno, suprotno od onoga što su dosad dobivali, a poštenje i nesebičnost svakako nisu. Međutim, zaboravljanje korijena se ovdje čini doista bitnim, čime se želi reći da se Duje zanio svojom veličinom, zaboravivši da je jedanput bio mali, odnosno to da moć korumpira ljude. Iako ne smatram da bi mu sjećanje na to išta pomoglo. Da se sjetio svojih malih korijena i time umanjio svoju oholost, možda ne bi više bio ohol, ali bi i dalje bio glup i nesposoban, pa bi ga opet vrtjeli neki drugi oholi ljudi u njegovoj okolini oko malog prsta kao što su ga vrtjeli svi dok nije postao velik, pa mi se čini da rješenje nije u tome da se on svojih malih korijena sjeti, nego da mi

njegove male i velike korijene, i korijene njemu sličnih, zaboravimo.

Druga pripovijetka, pod naslovom »Bez odraza«, također govori o osobi koja zgrće novac i doživljava propast. Sonja Kos, supruga čovjeka koji je vodio vrlo uspješnu firmu u Zagrebu, dobila je od firme ogroman dug nakon muževa samoubojstva. Ona je jednog dana u neobičnom susretu upoznala čovjeka koji joj se predstavio kao osoba shrvana rakom i moralnim gafovima iz prošlosti koja traži nekoga kome će pokloniti silan novac koji posjeduje, da se makar time iskupi za sve loše što je u životu napravio. Samo je jednu stvar od nje tražio zauzvrat, njezin odraz u ogledalu, odnosno njenu dušu. Neće se više nigdje moći vidjeti u ogledalu niti će stvari koje radi imati odraza. Ona pristaje i s tim novcem obnavlja firmu, ali gubi osjećajnost i dobrotu, i postaje okrutna, proračunata i bezosjećajna. Napokon joj neki ezoterik kaže da će ponovo vidjeti svoj odraz u ogledalu ako osjeti ljubav, i ona to doista uspije sa čovjekom koji joj vodi firmu. Ali on zbog njihove ljubavne afere napravi poslovni gaf, nakon čega se vratila njena okrutnost. Na kraju je ušla u neku dvoranu da uredi još jedan posao i vidjela da se nitko, pa ni ona, ne vidi u ogledalu.

Kao što su u prvoj priči bili mrtvaci fantastičan element, tako je ovdje odraz u ogledalu, bivajući u službi neke vrste katalizatora najvažnijeg dijela priče, a to je dio koji se tiče negativnih posljedica novca. Dok u prvoj priči pratimo razvoj pohlepe i sebičnosti koja vodi u nesreću, u ovoj pripovijetci dobivamo važnu proširenu elaboraciju odnosa novca i ljudi — zgrtanje bogatstva i moći ne može se uskladiti s humanošću, pravednošću i bliskim ljudskim kontaktom. Kad je Sonji posao cvjetao, obuzimala ju je bezdušnost i obratno, kad je u sebi probuđivala ljudskost u vidu ljubavi prema čovjeku s kojim je poslovno surađivala, uspjeh u poslu joj je opadao. U prvoj je pripovijetci mogućnost usklađivanja novca i moći s pravednošću izostala,

odnosno o tome može li novac biti kompatibilan s humanošću nema riječi. Ovdje je ovo pitanje razriješeno mislju da su ta dva pola suviše oprečna da bi se mogla u čovjeku spojiti bez kontradikcija. I to je bitna lekcija, koja zajedno s lekcijama naučenima iz pričama koje nadolaze tvore potpun autorov svjetonazor o ovoj temi.

Lekcija broj tri u priči »Suze Indije« nagoviještena je samim tim što njeno glavno lice nije akter u zgrtanju novca kao lica iz prethodnih dviju pripovijedaka. Helena Kalinić, ili u djetinjstvu zvana Lena, željela je biti princeza i maštala je o Velikom Taboru pored kojeg je prolazila svaki dan na putu do škole. Bila je jako inteligentna, imala odlične ocjene u školi, bujnu maštu u kojoj je glavnu ulogu imao Tabor i princ o kojem je na romantičan dječji način maštala. Nakon što je pročitala knjigu koja govori o žrtvi zabranjene ljubavi koja je bila sazidana u zidine Tabora, Veroniki, odlučila je provjeriti šeta li noću dvorom doista Veronikin duh kako se priča. Kad ju je dozvala i izrazila suosjećanje zbog njene nesreće te čula odaziv, preplašila se i pobjegla kući. Ali ubrzo se vratila po danu i srela čovjeka obučenog u odjeću iz prošlih stoljeća koji joj se predstavio kao zadnji predstavnik Ratkaya, loze koja je posjedovala ovaj dvor, rekavši joj da ga zove Ebi. Od tog časa on joj je dvije godine pričao o anegdotama bivših vlasnika dvora, o Vivijani i Ladislavu, paru koji je nastradao zbog ljubomore Ladislavova brata, o neposlušnosti Juraja Ratkaya i o Nikoli Ratkayu, koji je proputovao cijelu Indiju i kući donio šest velikih dragulja pod imenom Suze Indije. Ona ga je slušala s divljenjem i sve se više zaljubljujvala u njega, nadajući se da će je on oženiti i da će zajedno živjeti u Taboru. Nakon dvije godine kad ga više nije mogla pronaći, rečeno joj je da nikakav Ebi ne postoji i da je Tabor u državnom vlasništvu. Otišla je do Tkalčeca, povjerenika za kulturu i inzistirala na tome da je Ebiju vlasništvo otuđeno, nakon čega je povjerenik kontaktirao njenog strica i strinu i svi su se složili, uk-

ljučujući i psihoterapeutkinju, da je Lena stvorila imaginarnog prijatelja zbog bujne mašte i nedostatka prijatelja. U srednjoj školi ih je ipak nekoliko stekla, čak se i zaljubila, iako joj je Ebi uvijek ostao prisutan. Nakon što je završila Pravni fakultet i počela raditi kao odvjetnica, došao joj je slučaj povjerenika Tkalčeca, koji je ukrao Suze Indije i novac iz državnog proračuna, otkrivši joj na ispitivanju da mu ih je dao kriminalac Grgur Šimuga zvan Profo, kojeg je jednog dana vidio obučenog u odjeću prijašnjih stoljeća, koji se tamo zadržao dvije godine i koji je od njega u zamjenu tražio novac. Lena je shvatila da je Ebi zapravo taj kriminalac. Svijet joj se srušio i shvatila je da je njeno djetinjstvo laž. Nakon rješenje sudske presude, vidjela je svog Ebija kako prosi na ulici. Dala mu je 200 kuna i otišla.

Iz ove priče dobivamo interesantan uvid u to na koji način neka osoba može biti oštećena zbog novca, a da sama ne sudjeluje u tome direktno, ni kao osoba koja novac grabi, niti kao osoba od koje se on oduzima. Iako se ona sama financijski, pošto je diplomirala, ustabilila i počela voditi normalan život, jedan dio njenog života, i to dio koji joj je bio izuzetno važan, bio je zaprljan jer se ispostavilo da je lažan. Novac je, dakle, pustio svoje štetne pipke toliko široko da će zbog njega nastradati čak i oni koji naizgled sa cijelim slučajem nemaju nikakve veze. Žrtva novca će biti i glavno lice sljedeće priče, ali na drugačiji način.

U pripovijetci »Disocijativna fuga« čovjeka koji shvaća da je zakopan živ iz grobnice vadi čuvar groblja i on odlazi u bolnicu. Tamo mu ustanovljuju disocijativnu fugu, odnosno oblik teže amnezije, a policija utvrđuje da se tu radi o pokušaju ubojstva. Njegove psihofizičke sposobnosti ostale su kakve su bile, što je značilo da je mogao a i morao uzeti neki drugi identitet, jer se starog nije sjećao. Doktor Singer, doktor koji mu je postavio dijagnozu, odlučio je umiješati se zajedno sa svojim bolničkim kolegama u kreiranje njegova

novog identiteta i u tu im svrhu dodijelio uloge koje će oni igrati u njegovu novom životu. Tako je on postao Hugo Blank, završio navodno iz svog života prije amnezije preostale ispите na Pravnom fakultetu i počeo raditi kao pravnik. Sve je izgledalo dobro, čak ga je i Suzana, jedna od Singerovih kolegica koja je igrala ulogu njegove žene, zbilja zavoljela. Ali njemu to sve skupa nije štimalo. Kad ga je njegov partner u odvjetničkoj firmi poslao u jednu političku stranku da im da stručnu pomoć, on prepozna jednog od političara i tu mu se vrati sjećanje da je on zapravo Silvije Pralina, koji je morao pobjeći iz Hrvatske jer tokom 90-ih uz tog političara kojeg se sjetio nije htio sudjelovati u zločinima privatizacije. Na kraju je vidio grob Huga Blanka, a bolničko osoblje mu je priznalo da je izmislilo njegov identitet i da su to napravili na Vladinu inicijativu, jer su htjeli izbrisati borca protiv privatizacije nadomještanjem identiteta. Iako su svi htjeli da on bude Hugo Blank, dobrostojeći odvjetnik, a ne borac protiv pravde, on je ipak odabrao da bude ovo drugo.

U odnosu čovjeka s novcem, čak i kad se radi o onome koji ga posjeduje, novac pobjeđuje u tom smislu da ga lišava čovječnosti, zdravog razuma i pravednosti. Ako to novac radi ljudima koji ga posjeduju, što li tek radi ljudima koji ga nemaju ili koji se postavljaju protiv njegova nemilosrdnog diktata? Odgovor vidimo svuda oko nas. To se dogodilo Silviju Pralini, odnosno Hugu Blanku. Ono što je drugačije u ovoj priči od prve dvije je da se Silvije, za razliku od Duje i Sonje, odlučio za to da kontrira diktatu novca. S njegovom odlukom priča završava, pa ne znamo kakav je život kasnije imao, ali u priči je već indicirano — mogao je živjeti lagodno i mirno kao odvjetnik Blank, što znači da je život borca za pravdu Praline samo gorči od prvog. Novac, dakle, uništava sve — i bogate i siromašne, bilo da im oduzme kruh ili im oduzme ljudskost.

Zadnjom se pričom zaokružuje cijeli svjetonazor, nudeći i autorov pogled na

moćnost razrješavanja gorkog odnosa između čovjeka i novca. Zdeslav, Trpimirov sin, bio je spašen zajedno s bratom Mucimirom od Domagoja koji je nasilno preuzeo vlast zahvaljujući županu Svimiru i poslan caru Baziliju, gdje je primio obrazovanje grčkog, latinskog, filozofije i prirodnih znanosti. To je sve bila priprema cara da Zdeslav preuzme vlast u Hrvatskoj, što se i dogodilo, ali Zdeslav je izgubio u borbi za Klis i uspio se od neprijatelja sakriti u jednoj špilji. Kad se probudio i iz nje izašao, shvatio je da se probudio u moderno doba u Hrvatskoj. Ovo sve saznajemo u obliku njegova pisma pisanog znanstvenicima Instituta Ruđer Bošković, koji su ga uzeli pod svoje da preispitaju njegovu kredibilnost, misleći da bi u njegovim tvrdnjama moglo biti istine, jer su već sumnjali da je ta špilja mjesto u kojoj je stalo vrijeme. Počeli su ga učiti o vremenu u kojem se našao, u godini 2024., da bi se mogao lakše prilagoditi na novi svijet, koji mu se nije svidio, jer je, za razliku od njegovog, bio prepun pohlepkih kradljivaca na vlasti koji su osiromašivali većinu stanovništva, krijući svoju nazadnost tehnološkim napretkom. Nakon što je ispalio nekoliko hica iz pištolja na prosvjedu na kojem je odlučio dati podršku radnicima, završio je u zatvoru gdje je rekao istražiteljima i znanstvenicima iz Instituta koji su tamo došli da želi u neko pravednije vrijeme. Ali nije mogao u prošlost, samo u budućnost. Znanstvenici su mu predvidjeli samo još goru, gramziviju i nepravedniju budućnost, koju je on doživio nakon što se po drugi puta zavukao u špilju i izašao iz nje.

Ovom pripovijetkom autor ne govori samo o svojoj projekciji budućnosti kapitalizma, nego uvodi i prošlost da bi svoju projekciju bolje objasnio i opravdao. Nije slučajno da se ovdje radi o licu iz 9. st., o knezu Zdeslavu koji, unatoč tome što je bio vladar, ostaje zgrožen nad gramzivošću i beskrupuloznošću suvremenih vladara. Poruka je jasna — čovječanstvo polagano napreduje tehnološki, ali pro-

gresivno nazaduje moralno. Stoga će ljudi u 71. stoljeću, u kojem se našao Zdeslav izašavši još jednom iz bezvremenske špi-lje, biti moralno mnogo gori nego što su to bili u 21., kao što su ljudi u 21. pokvareniji nego ljudi iz 9. stoljeća.

Bez obzira na povremena pretjerana podcrtavanja poante, pripovijetke su vrlo živopisne i zanimljive, a način pripovijedanja je vrlo prohodan i pitak. Iako budućnost nije svijetla, ova zbirka daje ne samo vrijedan podsjetnik na stvarnost u kojoj živimo, nego nam može dati inspiraciju da to znanje možemo iskoristimo za to da spriječimo ovu sve crnju budućnost. Interesantan način približavanja realnosti i fantastike i njihovo mjestimično pretapanje može poslužiti kao dobra inspiracija za buduće pisce, a ljudima koji nemaju literarne aspiracije može obojati maštu svježim bojama.

SONJA KRIVOKAPIĆ

Osvježenje čitateljske svakodnevice

Vesna Miović: *Židovke u Dubrovačkoj Republici*. Zagreb — Dubrovnik, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2013.

S velikom sam radošću dočekala objavljivanje knjige »Židovke u Dubrovačkoj Republici« u izdanju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zavoda za povijesne znanosti u Dubrovniku. Ne samo zato što sam se dugo bavila temom sefardske književnosti, kojom se još uvijek bavim. Ili zato što sam svojedobno sudjelovala na konferenciji o društvenoj povijesti Židova

na istočnoj obali Jadrana 2000. g. u Centru za mediteranske studije na poziv gospođe Ivane Burđelez. Zanimalo me što o temi obitelji imaju reći povjesničari. Etnološke i antropološke studije bacile su mi novo svjetlo na »temu obitelji u književnosti«. S divljenjem sam prvo prelistala to skupocjeno izdanje, čije lijepe korice potpisuje Dražen Tončić, i koje mi se učinilo prije svega lijepim predmetom, poput kakve devetnaestostoljetnje edicije bajki Hansa Christiana Andersena, ležerno ostavljene na jednoj komodi na ulazu u Muzej Hansa Christiana Andersena u bajkovitom Kopenhagenu. S nevjericom sam, međutim, shvatila da je omjer interpretacije i prijepisa izvornih dokumenata — koji potječu iz Arhiva Dubrovačke biskupije, Državnog arhiva u Dubrovniku, te Ruskog državnog arhiva u Moskvi — te opsežne bibliografije, gotovo 1:1. Ubrzo sam se prisjetila divnih izdanja sefardskog romancera u izdanju Arhiva Ramón Menéndez Pidal iz Madrida iz najrazličitijih područja svijeta, u kojima se, doduše u kraćim odlomcima, također prepleću tekstovi u španjolskom izvorniku i interpretacija u unakrsnom čitanju s bibliografijom. U ovoj knjizi Vesna Miović vrlo ozbiljan uvod kratko navješćuje tip dokumenata koji će se analizirati u glavnome tekstu — a riječ je o bračnim ugovorima ili ketubama, ugovorima o izdržavanju starijih nemoćnih ženskih članica židovske zajednice, sudskim sporovima zbog antisemitskih ispada, povezanih s praksom zapošljavanja kršćanskih služavki u židovske kuće, te o oporukama, među kojima je i ona glasovitog luzitanskog pjesnika Didaka Pira, koji je sve svoje imanje ostavio jednoj židovskoj obitelji iz Dubrovnika. Slijede opsežni prilozi odabranih prijepisa talijanskih izvornika, te birana bibliografija.

Paradoks čitanja ove knjige, recimo to odmah nakon nabiranja ozbiljnog opsega knjige, koji je već trebao navijestiti ozbiljnost autoričina pristupa, jest to što tek poglavlje o antisemitskim ispadima baca svjetlo na cijelu knjigu. Naime, knji-

ga započinje »ritualnim« opisom lijepih dokumenata, bračnih ugovora (ketuba), zacijelo također sastavljenih kićenim stilom. No, taj se »ritualni« opis — pažljivi, detaljni, koji je vjerojatno zrcalni odraz ljepote izvornih rukopisa — prekida u poglavljima o antisemitskim ispadima. Kao da autorica hvata dah, traži historiografske oslonce i u retoričkim pitanjima i na silu racionaliziranim odgovorima, kako ne bi iznevjerila historiografski iskošeni pogled. Tako kao da sugerira da »ritualnog« opisa prvih poglavlja možda ne bi ni bilo da je život u židovskoj zajednici u Dubrovniku bio idiličan.

Stječe se dojam nakon pročitane knjige kako je autorica konzultirala mnogo širu građu od one koju donosi u ovoj knjizi. Time tumačimo izostanak preslika izvornih dokumenata, iako je zacijelo riječ o bibliofilskim rukopisima. Autorica ponekad, ali opetovano, koristi i »stil iznenađenja«, tj. iznenadnog *ad hoc* citiranja nekog drugog dokumenta od onoga koji se u poglavlju tumači. Vesna Miović ne skriva pripovjedačku zainteresiranost za građu koju tumači, a koju donosi i u talijanskom izvorniku na kraju knjige, ili u prijevodima na hrvatski Mihaele Vekarić. Tako, unatoč strogo znanstvenom, objektivnom opisu, podcrtava poetski karakter nekih dokumenata (npr. ketuba s uvodnim poetiziranim pravnim formulama). Glasove u interpretiranim dokumentima tumači vrlo pažljivo, to znači sravnjujući ih s glasovima i »likovima«, zapravo s povijesnim osobama, vrlo prepoznatljivih tematskih profila tzv. male povijesti (ili mikropovijesti) iz drugih dokumenata. Uz tu primarnu građu iscrpno navodi historiografsku literaturu, među kojom ima dosta talijanskih autora, jer autorica vrlo često pojavama u Dubrovniku nalazi analogone u židovskim zajednicama na Apeninima (npr. u Livornu), samo nekoliko stoljeća ranije. Iako je naglasak na dokumentima notiranim u arhivima u 17. stoljeću, pa i u vrijeme nakon strašnog potresa koji je pogodio Dubrovnik 1667. godine, autorica

se osvrće i na sudbinu židovske zajednice u Dubrovniku sve do XIX. stoljeća.

Meni je osobno ova knjiga bila pravo iznenađenje u mnogo aspekata. Primjerice, nije mi bio poznat podatak da je dvije trećine dubrovačkih Židova živjelo izvan geta u XVII. stoljeću. Ali nije mi bila poznata ni njihova srođenost sa sredinom koja ih je prihvatila, kako autorica podcrtava u zaključku ove zanimljive knjige, mnogo gostoljubivije nego neke druge mediteranske zajednice. Tako autorica i nema potrebu iznositi literaturu o klasifikaciji pokrštenih Židova, kakva je recimo pertinentna za razumijevanje hispanskih srednjovjekovnih tekstova (i autorâ i likovâ). A da taj život nije bio tako težak kao na Iberskom poluotoku, svjedoči i autoričino citiranje anegdota iz novina iz 20-ih godina XX. stoljeća (npr. *Narodnih starina*), o ponosu mladih oko izbora bračnog partnera. Kad priče i nisu tako lijepe, kao na početku knjige (»Primjer Baruha Vitalija i njegove zaručnice Judite«), priče o natezanju oko djevojčina miraza i nisu tako strašne, kad se lijepo objektivno opišu. Zanimljivo je da je tema antisemitizma uvedena prvo dokumentima o rodnim nepravdama unutar same židovske zajednice.

Vidi se da je knjiga pisana za usko stručnu specijaliziranu publiku, koja je upoznata sa stanjem stvari. Tako je direktan stil vjerojatno i mig čitatelju koji je *per definitionem* zainteresiran. Tako i novelizirani stil: »Nije teško zamisliti ni kako je odjeknuo skandal s Juditom Angeli i Samuelom Ambonettijem«. I iznenadna skretanja znanstvenog pripovjedačeva rakursa, vjerujemo da su izraz čuđenja i iznenađenja nad »provalom nesvjesnog« u dokumentima; znak su da zainteresirani čitatelj zastane, te da možda i sâm potraži objašnjenje u Arhivima i blagu koje oni skrivaju. Najčešće se ipak pokušava restaurirati historiografski bajkoviti prezent, ponekad i na silu, kad autorica treba uzmah kratke rečenice »Evo zašto« da

bi objasnila vjerojatno i vlastito ponovno otpošivanje starih dokumenata i trauma.

Zaključak ove lijepe knjige jest da su židovske žene živjele ipak teže nego žene njihova društvena staleža u multikulturalnoj zajednici. Ako je sredina i bila načelno gostoljubivija od onih u drugim mediteranskim gradovima! Mene su kao folkloristicu osobito zainteresirale primjedbe o pučanima, za koje je autorica ponavljanjem u interpretaciji naglasila da im se treba odvojiti posebno vrijeme u »čitanju zapleta« ove knjige kao građanskog romana. Što sam ja i učinila, ali na korpusu sefardskih romanci, podrobnije se posvetivši interpretaciji tzv. genetskih srodnosti sefardskih romanci i hrvatskih tradicijskih pjesama u mediteranskom kontekstu, gdje sam sefardske romance shvatila kao »most« između mediteranskih kultura, o čemu sam pisala posebno u knjizi *Silva Hispanica. Komparativna studija o žanru balade u modernoj hrvatskoj i u španjolskoj usmenoj tradiciji* u izdanju biblioteke Nova etnografija Instituta za etnologiju i folkloristiku (2011.). Knjiga obiluje zanimljivim podacima, gotovo na svakoj stranici ove sadržajno bogate i barokno strukturirane monografije. Sporedna fusnota o boravku dubrovačkih Židova u Antwerpenu početkom XVII. stoljeća hispanistima folkloristima je višestruko značajna. Ne samo zbog činjenice što su prve zbirke hispanskog romancera tiskane upravo u Antwerpenu u emigrantskoj židovskoj zajednici (*Cancionero de romances*, 1550, te 1555.), što čini sasvim plauzibilnom činjenicu da su se ti mali sveščići mogli naći i u prtljazi dubrovačkih Sefardâ. Zanimljivo bi bilo i istražiti vezu krasne romance o Infantini s početka tog istog XVII. stoljeća i »rabinskog skandala« u Antwerpenu u kojem su bili involvirani i dubrovački Židovi, o čemu upravo pripremamo opsežnu studiju. Knjiga zato nije samo zanimljiva znanstvenoj publici, prije svega povjesničarima i antropolozima zainteresiranima za kulturnu i društvenu povijest Židova u Hrvatskoj, nego i građanstvu kojemu su

bliske primjerice studije Bernarda Stullija »iz povijesti Dubrovnika« i koje je, primjerice, rado dočekalo promociju knjige Raffaella Sarti *Živjeti u kući: stanovanje, prehrana i odijevanje u novovjekovnoj Europi (1500–1800)* u izdanju Ibis grafike iz 2006. godine u Knjižnici Bogdana Ogrizovića u Zagrebu prije nekoliko godina. U svakom slučaju, riječ je o knjizi koja će osvježiti čitateljsku svakodnevicu onih koji za njome posegnu. S velikim iščekivanjima očekujemo nove historiografske knjige na temu dubrovačkih Židova Vesne Miović!

SIMONA DELIĆ

205

Pogled s druge strane

Stjepan Đureković — što ga je ubilo?
Priredio Branko Vukas. Naklada
Pavičić, Zagreb, 2014.

O slučaju Đureković, do pojave ove knjige, znalo se jedino iz izvora Službe državne sigurnosti bivših SR Hrvatske i SFR Jugoslavije, kolokvijalno kazano — iz udbaških izvora. Informacije su ondašnjoj javnosti prosljeđivane putem dnevnih i tjednih novina, a članke su pisali novinari pouzdanci tadašnje SDS. Dakako, čule su se razne kuloarske priče i tračevi, iz manje ili više pouzdanih izvora. Pisanje o ovom slučaju u onodobnome hrvatskom tisku bitno se razlikovalo od pisanja srpske, poglavito, beogradske štampe. Budući da je slučaj Đureković bio hrvatski, nastao u okviru hrvatske naftne kompanije INA, koja je poslovala po cijeloj Jugoslaviji i inozemstvu, izazivajući zavisti i animozitete kod drugih, srpski žurnalisti su koristili ovaj slučaj više za unutrašnje potrebe i prikrivenu kritiku režima, ne-

goli za prvenstveno optuživanje »neprijateljske emigracije«. Hrvatski novinari (ili »novinari«) bili su papskiji od pape! Barrem su ostavljali takav dojam.

Međutim s druge strane, u novinama i časopisima hrvatske političke emigracije, kako u Evropi tako i u prekomorskim zemljama, budno se pratio Đurekovićev odlazak iz zemlje, njegove aktivnosti i tekstovi objelodanjeni u emigraciji i, dakako, sve što je bilo povezano s njegovom likvidacijom i sa smrću njegova sina, nekoliko godina poslije u Kanadi. U knjizi *Stjepan Đureković — što ga je ubilo?* priređivač B. Vukas prikupio je sve te napise te se oni ovako publicirani po prvi puta pojavljuju pred širom domovinskom javnošću. Korišteni su tekstovi iz sljedećih emigrantskih glasila: 1) *Danica* — utemeljena kao hrvatski iseljenički list 1921. u Chicagu. Prvotno se deklarira kao tjedni hrvatski list, potom od 1949. izlazi kao najstariji nezavisni hrvatski list, da bi u razdoblju od 1976. do prestanka izlaženja 1990. nosila deklaraciju hrvatski tjednik za nacionalna, vjerska i kulturna pitanja. U vrijeme aktualno za knjigu o Đurekoviću glavni urednik je bio fra Častimir Majić (1914). 2) *Hrvatska država* — Godine 1950. dr. Branko Jelić (1905–1972) sa skupinom istomišljenika, bivših ustaških dužnosnika, osnovao je u Münchenu Hrvatski narodni odbor. Zalagali su se za isključenje A. Pavelića iz političkoga života. Od 1955. HNO izdaje svoje glasilo, *Hrvatska država*. Urednici su bili Vilko Majncel, Marko Tomljenović, Luka Brajnović, Branimir Jelić, Ivan Prka, Josip Krivić i Ivan Jelić, a u vrijeme ubojstva S. Đurekovića odgovorni urednik je bio Krunoslav Prates. 3) *Hrvatska revija* — Tromjesečni kulturno-književni časopis koji su 1951. pokrenuli Antun Bonifačić (1901–1986) i Vinko Nikolić (1912–1997), ujedno i urednici. Od lipnja 1955. do povratka u domovinu, odnosno do smrti, uređuje ga V. Nikolić. Časopis je nakon osnutka izlazio u Buenos Airesu do 1965., zatim u Parizu (kratko, jer je V. Nikolić prognan iz Francuske)

i Münchenu, 1967–78, te u Barceloni do 1990., a nakon osamostaljenja Hrvatske izlazi u Zagrebu kao časopis Matice hrvatske. 4) *Hrvatski list* — mjesečno glasilo nacionalnog oslobođenja Hrvatske, utemeljio ga Bruno Bušić u kolovozu 1978. u Mainzu, SR Njemačka. Potom izlazio u švedskom Lundu i Washingtonu, SAD. Urednici su mu bili Tomo Matasić, Zlatko Markus, Rudolf Arapović. Prestao izlaziti 1984. 5) *Nova Hrvatska* — Najtiražnije i najkvalitetnije novine u poslijeratnoj hrvatskoj političkoj emigraciji. Izlazile u Londonu 1958–90. Sve vrijeme urednik im je bio Jakša Kušan. Deklarirale su se kao glasilo novih hrvatskih izbjeglica, a uredništvo je djelovalo s liberalno-demokratskog opredjeljenja. Zbog toga su trpjeli kritike ustašoidne emigracije, kao i kritike iz domovine. No, Krleža je te novine smatrao doista demokratskima, iako se nije slagao s raznim njihovim stajalištima. 6) *Na pragu sutrašnjice* — Ante Ciliga poslije II. sv. rata najprije surađuje, a od 1964. do 1973. uređuje antijugoslavenski i antikomunistički *Bilten Hrvatske demokratske socijalne akcije*. Nastavljajući se na njega Ciliga 1974. utemeljuje časopis *Na pragu sutrašnjice*, časopis za dijalog o demokratskim, nacionalnim i socijalnim problemima hrvatske borbe, u kojemu je glavni urednik i uglavnom jedini autor. Prestao je izlaziti 1984. 7) *Hrvatski glas (Croatian Voice)* — tjedni list; izlazio svakog ponedjeljka; glasilo i vlasništvo Hrvatske seljačke stranke, izlazi od 1929. u Kanadi, Winnipeg; glavni urednici Petar Stanković, Mario Gordan, Mehmed Bašić, Josip Brajac, Juraj Krnjević i dr. Nakon II. svj. rata nezavisno i demokratsko glasilo iseljenih Hrvata. Od 1979. izlazi u Nanaimou, a uređuju ga Mladen Gunio Zorkin, Frane Bubaš, Branko Vujčić i dr. »Iako je teško dokučiti kolika im je tiraža, vjerojatno je veća od ijednog drugog lista. Premda HSS nema svog službenog glasila, ipak tu funkciju ima *Hrvatski glas* u Kanadi i *Američki hrvatski glasnik* u Americi.« (J. Kušan).

Dakle, knjiga nastala na istraživanju ovih i nekih drugih izvora dobar je primjer suvremenoga istraživačkog novinarstva.

Svrha ove knjige, kao i napisa u njoj, nije ustanovljivanje istine o ubojstvu Stjepana Đurekovića. Taj posao obavljaju i trebaju obavljati istražna policijska i pravosudna tijela, bez obzira o kojoj zemlji je riječ — Hrvatskoj ili nekoj stranoj. Autor je na trijezan, dokumentiran i istinoljubiv način uspio prikupiti i objelodaniti dostupne izvore iz emigracije, iz emigrantskoga tiska, u kojima se obrađuje ličnost, djelovanje i sudbina Stjepana Đurekovića i njegova sina Damira. Bez konstrukcija i senzacionalizma. Nije izigravao detektiva-amatera (kakve vidamo u holivudskim filmovima, ali i na domaćoj žurnalističkoj sceni), niti samozvanog i nestručnog odvjetnika bilo koje strane upetljane u ovaj slučaj.

Đureković je napisao i objavio pet knjiga. Da li ih je on sam napisao ili mu je pri tome netko suflirao, teško je pouzdano bilo što tvrditi. Da je sufliranja bilo, nalazimo sporadičnih potvrda i u materijalu koji je podastrt u ovoj knjizi (Ivan Jelić, »Povodom atentata na Stjepana Đurekovića«, *Hrvatska Država*, br. 340, rujan 1983). No, s druge strane, rječnik, spoznaje i stilizacije koje se mogu naći u njegovim »romanima« mogao je napisati samo netko tko je dugo i duboko bio uključen i doista živio u ondašnjoj jugoslavenskoj i hrvatskoj zbilji.

U odjeljku *Ocjene Đurekovićevih knjiga*, predstavljeno je pisanje o »romanima« Stjepana Đurekovića u emigrantskom tisku: pohvalno, manje pohvalno, ali i kritički negativno. Isticana je, dakako, njihova političko-ideološka i propagandistička funkcija, ali je zanemarivo malo propitivana i piščeva zanatska vještina. Sam pisac je svoje spisateljske radove označio i nazivao romanima. Ta odrednica prije bi se odnosila na starinsko poimanje te književne vrste negoli na moderno razumijevanje književnog romana. Roman, shvaćen onako starinski, bio bi djelo pisano

jednostavnim, narodskim jezikom, u obliku epopeje koja opisuje neko nastojanje, borbu i veliko žrtvovanje koje široke pučke mase s lakoćom prate i razumiju. Tako shvaćen, roman je u svojim začecima bio podzemno, subverzivno štivo. Štivo kakvo su pisali i publicirali u obliku samizdata u Sovjetskom Savezu ili vlastitih izdanja u Jugoslaviji. Zbog toga bismo Đurekovićeve knjige mogli promatrati u svjetlu tradicije hrvatske pučke književnosti. Uvjereni smo da je i sam pisac, možda i nesvjesno slijedio tu tradiciju, objašnjavajući zašto je posegnuo upravo za tom formom u iznošenju svojih pogleda i zapažanja o ondašnjem hrvatskom i jugoslavenskom društvu, politici i uopće o životu pod komunističkim režimom. Istine radi treba kazati da je i u onom vremenu bilo umjetnika u Jugoslaviji koji su vrlo oštro kritizirali različite društvene anomalije, pa i sam politički sistem, manje ili više uvijek. Takvih je više bilo na srpskoj negoli na hrvatskoj ili slovenskoj strani. Poznat je srpski filmski »crni talas«, sa sličnim inačicama u književnosti, slikarstvu, tv-serijama i dr. U hrvatskoj književnosti isticao se tih godina svojim tv-scenarijima, pričama i humoreskama Kazimir Klarić, pričama Dubravko Horvatić i Milko Valent. (Čuvena *Bijela knjiga* ovu tvrdnju, na drugim primjerima i s drugim piscima, bjelodano dokazuje. Autori koji su u tom partijskom dokumentu prozvani pisali su i oštrije, i dokumentiranije, i subverzivnije, ali i kvalitetnije od samoga Đurekovića. Neki su završili u zatvoru, a neki su trpjeli »samo« radne i partijske sankcije.) No nitko od njih, naravno, nije otvoreno zastupao onakav politički program za koji se zalagao Đureković, ali je implicite bilo lako uočiti kamo njihovi napori smjeraju. Da su jugoslavenski komunistički rukovodioci i izdavačka poduzeća bili malo mudriji mogli su, potihom, dopustiti tiskanje i širenje Đurekovićevih knjiga što bi bio određeni psihološki ventil, ali daleko još od neke ozbiljnije akcije koja bi pretendirala na rušenje režima. Đureković bi

ostao svojevrsni Janko Matko ondašnje naše stvarnosti!

Možemo bez ikakva pretjerivanja posvjedočiti da je u to doba bilo dosta takvih ljudi, poput Đurekovića, koji su osjećali nepravde i bili nezadovoljni, ali su se oportunistički i pragmatično probijali kroz tu stvarnost koristeći neke blagodati socijalizma, ali se nisu ili znali ili smjeli izraziti. Stvari nisu crno–bijele, kao što takvima nisu nikad u životu. Tada se u Jugoslaviji živjelo, osobito do smrti Josipa Broza Tita, u atmosferi jednoga srednje razvijenog građanskog društva koje je težilo nekoj pravnoj, ekonomskoj, duhovnoj i vrijednosnoj stabilizaciji. Dakle, težilo je ustanovljivanju normi kulture koje neće biti podložne voluntarističkim i relativističkim promjenama. Barem ne drastično i često. Jer, nema toga društvenog i političkog uređenja, ni na Zapadu ni na Istoku, u kojem nije bilo drastičnih odstupanja od, najvišim zakonima, zajamčenih normi. I na jednoj i na drugoj strani uvijek je bilo i bit će ljudi čije se svijesti peku na tihoj vatri savjesti (da parafraziramo Krležu).

Đureković je bio onaj koji je prešao granicu, stvarnu i simboličku. Što je to što je izazvalo njegovu pogibiju nije moguće potpuno pouzdano tvrditi. No, iz napisa koji su predočeni u ovoj knjizi, kao i iz Đurekovićevih knjiga, razvidno je da je bilo njegovih pogleda i stajališta o političkim, ekonomskim i socijalnim pitanjima koja su iritirala razne ljude na različitim stranama, i onoj jugoslavenskoj, ali i emigrantskoj. Što je tko s ovih strana poduzeo za uklanjanje Đurekovića, nije moguće apsolutno tvrditi. Možda su, na kraju krajeva, poduzeli radikalne korake za Đurekovićevo micanje — suglasno! Koprana tajne je, barem za sada, još uvijek veoma gusta. Neki su autori iz emigracije, s dugogodišnjim emigrantskim stažem, velikim iskustvom u ocjenjivanju i procjenjivanju ljudi i prilika u iseljeništvu, neuvijeno govorili o Đurekovićevoj naivnosti, lakovjernosti i nepreznosti, znajući u kakvim se krugov-

vima kreće i s kakvim ljudima se susreće. Kako bilo da bilo, Đureković je bio uvjeren, i to na nekoliko mjesta pokazuje, da će ih sve nadmudriti, i Udbine egzekutore, i Udbine doušnike, prikrivene plaćenike, kao i emigrantske dvoličnjake. Međutim, i u njegovu slučaju pokazuje se da se ideali teško ostvaruju, a kada se i počnu realizirati u stvarnosti ne ostvaruju se nimalo idealno. Štoviše, ostvari se tek bijedni ostatak ostataka idealnih zamisli.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Od »ustaške«, preko »norvalske«, do »udbaške« Hrvatske

Orhidea Gaura Hodak: *Tuđman i Perković*. Profil, Zagreb, 2014.

Naslov ovoga kritičkog prikaza nastao je iz niza dvojbi, prijevora i nedoumica koji se već godinama vuku po javnom prostoru o temeljima i načinu nastanka Republike Hrvatske. Odmah od početka 1990–ih oblikovalo se jedno više–manje javno stajalište da je Republika Hrvatska nastavljačica, ako već ne i slijednica, politike i prakse Nezavisne Države Hrvatske. Razni događaji, politički potezi, a još više ponašanje kojekakvih skupina i stranaka ustašoidne orijentacije, osobito u ratu koji će buknuti, išli su na ruku ovakvom mišljenju. I dolje potpisani autor nalazio se među onima koji su smatrali da Tuđmanova relativizacija endehaških zločina, stalne prepirke oko broja žrtava (ne samo u Jasenovcu), poistovjećivanje opravdanih državotvornih težnja hrvatskoga naroda s onim što je ostvareno 10. travnja 1941. (a već 11. travnja razumni su ljudi uvidjeli u kakvoj klopci su se našli), nedopustivo

ponašanje prema Srbima u Hrvatskoj, nezdrava atmosfera linča, bjesomučnih noćnih pohoda ološa na sve koji nisu išli s njima — davali su dovoljno dokaza da se radi o obnovi Pavelićeve monstr-države. I nisu to bile kulise, nego tvrda i krvava stvarnost. Najave o izdvajanju iz Jugoslavije, neuspješnost pregovora na jugoslavenskoj razini između čelnika republika, kao i isto tako neuspješni pregovori novoga hrvatskog, Tuđmanovog, rukovodstva i predstavnika Srba u Hrvatskoj za posljedicu imali su srpsku protuakciju. Srbi su se živo sjećali ustaških koljačkih provala, a endehazijski nostalgicari su govorili o srpskim pogromima na hrvatska naselja. Žurilo se zauzeti busije. Nije bilo nikoga u koga bi ovakve dvije ratoborne i isključive strane imale povjerenja i dogovorile miran razlaz. Savezna administracija i JNA to svakako nisu bili. Promatrači iz svijeta to nisu ni mogli, ni znali, a najvjerojatnije nisu ni htjeli ozbiljno posredovati. Neka se balkanska rulja istrijebi, kako bi nama olakšala posao!

No da i ono što nam se čini najtvrdom stvarnošću može predstavljati svojevrstu kulisu iza koje se odigrava druga i posve drugačija igra, pokazuje se na hrvatskom slučaju. Dok se vodio hrvatsko-srpski rat, kojega jedni zovu domovinskim, a drugi građanskim, treći oslobodilačkim, četvrti agresorskim, peti obrambenim, ili kako već, u pozadini odvijala se pljačka narodne imovine, pregrupiranje nosilaca vlasti i zauzimanje pozicija u sjeni od strane starih/novih obavještajno-sigurnosnih kadrova. Taj posao, kako je sve bjelodanije po mnogim izvorima, tumačenjima i svjedočenjima, obavljali su ljudi iz bivšeg sigurnosnog aparata tada raspadajuće države Jugoslavije, kolokvijalno zvani udbaši.

Dakle, dvije dimenzije — pored ostalih — iz ove vrlo vrijedne knjige privlače osobitu pažnju. Iako nisu nove i nepoznate, svaki puta intrigiraju našu znatiželju. Prva je, tvrdnja da su današnju Republiku Hrvatsku zapravo utemeljili udbaši, kako bi se egzistencijalno osigurali u trenutku

raspada Jugoslavije, kao i za budućnost. Njih politika i ideologija nisu zanimali. Jednom je netko kazao, i duhovito i intrigantno, da nije Tuđman izabrao Perkovića kao svoga šefa sigurnosti, nego je Perković izabrao Tuđmana za svoga predsjednika. Ovu tvrdnju se u knjizi potkrepljuje s raznim činjenicama i svjedočenjima mnogih ljudi koji su bili uključeni u te procese. Međutim, ima kontradikcija i nesklapnosti u vremenskom, činjeničnom i sadržajnom pogledu.

No autorica nije navela sve izvore koji bi potkrijepili ovu tezu. Naime, teza ide ovako: Perković je ustvrdio da su pripreme za stvaranje hrvatske države počele »jako rano«. Ali, nastavlja Perković, »naši emigranti nam nisu išli na ruku jer ako netko 1985. postavio bombu u Opatiji, onda cijela Jugoslavija na to gleda negativno. Drugim riječima, otežavali su nam posao... To je vrijeme kada zapravo započinje i tranzicija cijele hrvatske službe. Vrlo precizno vam mogu reći, dakle, 1985. godine« (str. 113–114). Cilj je jasan: samostalna hrvatska država. Kako ga postići? Kojim političkim sredstvima i snagama? Na intervenciju Mike Špiljaka J. Perković omogućuje izdavanje putovnice Tuđmanu 17. IV. 1987. i put u Kanadu gdje se Tuđman povezao s emigrantima. Dana 17. VI. 1989. trebala se u zagrebačkom hotelu *Panorama* održati osnivačka skupština HDZ-a. Policija skup zabranjuje, na mig udbaša, kako ne bi pobijedio Marko Veselica i njegovi. Tuđman hitno prebacuje skupštinu istog dana u prostorije NK *Borac* na Jarunu. Prisutnih 48 skupština-ara, od kojih je 28 doveo V. Šeks iz Osijeka, osniva HDZ i bira Tuđmana za predsjednika. Ostalo je poznato.

Potvrde za nekoliko elemenata ove teze pronašli smo i u autobiografskoj prozi *Plači, voljena zemljo* (Rabic, Sarajevo 2011) Petra Jozelića (Očevija kod Vareša, BiH, 1932) privrednika još iz doba Jugoslavije, menadžera, prijatelja Perkovića, kako sam kaže (str. 104), i bosanskohercegovačkog rodoljuba, jednog od

ključnih ljudi Hrvatskog narodnog vijeća BiH koje je uspjelo zaustaviti rat između Hrvata i Bošnjaka.

Opisujući situaciju pred raspad Jugoslavije Jozelić kaže: »Hrvatsko rukovodstvo Titove Jugoslavije, poslije njegove smrti, glavni je nosilac razbijanja Jugoslavije. Posljedice se znaju. Nastao je pakao. Svi smo mi gubitnici, jer rat nikome ne donosi sreću. Najteže je stradala Bosna, ni kriva ni dužna, radi te pogubne politike... Govorim prvenstveno o narodu kojem pripadam, dakle o Hrvatima. Mi nismo imali strpljenja, ni pameti. Crkva je najodgovornija za ono 'talasanje' i izražavanje nacionalizma. Bilo je očito da čim smo dobili slobodu nismo vodili računa o odgovornosti, nego smo počeli na jedan vrlo ružan način oživljavati rane iz prošlosti. Osobito dolaskom Tuđmana u prvi plan. Moram reći da tzv. prolječari, Miko Tripalo, Savka Dabčević-Kučar i drugi u tom se vremenu jednostavno nisu snašli... Prolječari, koji su se inače znali povremeno družiti s Franjom Tuđmanom, smatrali su Tuđmana zapravo šarlatanom. Nisu u njemu vidjeli nikakvu opasnost. Franjo Tuđman jedini je dobio pasoš od svih prolječara kako bi mogao putovati po svijetu, pod pokroviteljstvom UDBE i Josipa Perkovića i nesmetano kontaktirati emigrante... S takvim se emigrantskim šljamaom (avanturisti, kriminalci i dr. — op. N. M.) povezao Tuđman, dogovorivši se s njima da će on biti predsjednik Hrvatske i da ih sve poziva da se vrate u zemlju, da će biti sigurni i oslobođeni od kazne... Ja sam kazao Perkoviću da je on omogućio Franji Tuđmanu da dođe na vlast. I to je zapravo jedina greška Josipa Perkovića.« (str. 139–141).

Jozelić svjedoči i o još jednom trenutku važnom za Perkovića. Naime, Orhidea Gaura spominje da je na Perkovića pokušao atentat. Trebao ga je izvršiti neki snajperist, ispred Perkovićeve stana (str. 224). Autorica opisuje i drugi pokušaj atentata, s 1,4 kg TNT-a, otkriven 4. X. 1994 (str. 285). Jozelić opisuje u svojoj

knjizi taj drugi pokušaj atentata na Perkovića na sljedeći način: »Nas smo dvojica zajedno trebali otići na onaj svijet, jer nam je bio podmetnut eksploziv pod auto. Srećom, nisu dobro spojili! Naime, bili smo u Gračanima na ručku, oveće društvo. Poslije ručka smo se vraćali u nekoliko automobila. Mene je Josip dovezao doma, a auto u servis. Za jedno pola sata zove da se moramo vidjeti. Dođe sav blijed i kaže da su ga zvali iz servisa da dođe vidjeti što su našli: eksploziv pod automobilom, ali kako nisu dobro spojili nije se aktiviralo. Da je došlo do eksplozije cijeli bi kvart s nama zajedno otišao u zrak. Znači, pošto sam se ja počeo s njim družiti, smatran sam njegovim suradnikom i da trebam zajedno s njim, 'u paketu', otići na onaj svijet.« (str. 141).

Što bi se dogodilo u Hrvatskoj da je koji od ovih pokušaja uspio? Moglo bi se o tome govoriti u okviru teme o povijesti koja se *nije* dogodila.

Druga dimenzija od osobitog značenja jeste slučaj Stjepana Đurekovića i njegovo ubojstvo. Naravno da se taj slučaj mora gledati, onako kako je prikazan i obrađen u knjizi *Tuđman i Perković*, u uskoj vezi sa zatvaranjem, isporučanjem Perkovića i Mustača njemačkom pravosuđu i suđenjem pred njemačkim sudom u Münchenu za ubojstvo S. Đurekovića, koje je počelo 17. X. 2014. Postavlja se kratko i logično pitanje: Zašto se sudi Perkoviću i Mustaču upravo sada? Moglo se i ranije, ako je nekome bilo stalo do pravde i razrješenja egzekucija nad emigrantima. Ili se ocijenilo da je ovo pogodan trenutak da se — ono što nekad nije uspijevalo atentatima — sada obavi pravosudnim sredstvima. Kako bilo da bilo, iz knjige ne dobivamo, nažalost, čvršće i konzistentnije odgovore. Štoviše, uvjereni smo, to još dugo neće biti moguće. Trebat će proteći još mnogo vremena da se dođe do kakve-takve istine.

Proučavajući slučaj Đureković došli smo ipak do određenih spoznaja koje bacaju na njega sasvim drugo svjetlo. Naime,

uzima se zdravo za gotovo da je Đurekovića ubila Udba. Možda je to i točno. No ne želimo prejudicirati kako ishod spomenutoga suđenja, tako ni bilo čiju krivicu. Na ovaj oprez navodi nas jedan napis, zbog nekih novih činilaca koje se unosi u priču o S. Đurekoviću prije i poslije pogibije, iznesenih u članku Ivana Jelića »Povodom atentata na Stjepana Đurekovića«, *Hrvatska Država*, br. 340, iz rujna 1983. Jelić najprije opisuje stanje u emigraciji povodom ovoga slučaja: »Čega se svega nismo naslušali povodom groznog umorstva Stjepana Đurekovića — izmišljotina, podvala, skretanja od istine, kleveta na časne i poštene ljude, posmrtno naguravanje u tobožnje suradništvo i političko prijateljstvo s pokojnim Đurekovićem...«

Potom opisuje događaje oko ubojstva i mjesto zločina, uzimajući u zaštitu K. Pratesa: »Nitko od Đurekovićevih poznatih, nije znao da će toga dana iz Münchena doći u Wolfratshausen. Đureković, osim jedino njegovog sina ing. Damira i jednog intimnog poznanstva s kojim se je Đureković imao sastati u četvrtak 28. srpnja u 11,30 sati na mostu preko rijeke Loisach u centru ovog sredovječnog gradića. Da li su ubojice slijedili pok. Đurekovića kad je došao u Wolfratshausen sve do ulaska u podrum tiskare, pa onda za njim unutra nahrupili, ili su znali da dolazi, pa su već prije ušli u prostorije tiskare, pošto je bilo jednostavno otključati sasvim obične ključanice, to do sada istraga još nije utvrdila. Na dan umorstva pok. Đurekovića, vlasnika tih podrumskih prostorija gdje je smještena ta mala tiskara, gospodina Krunoslava Pratesa, od 6 sati ujutro pa do deset sati navečer u Wolfratshausenu niti u Geretsriedu nije bilo, jer se je on kao tumač dvojici hrvatskih azilanata nalazio u Nürnbergu (Zirndorfu) oko 200 kilometara daleko od mjesta događaja. Mislim da neću pretjerati ako kažem, da je gosp. Prates ne samo marljivi tehnički suradnik izdavačke djelatnosti pok. Đurekovića, nego je njemu i sinu mu gosp. ing. Damiru, bio i ostao iskreni prijatelj. Pa ipak, valjda od

UDB-e izmišljena, a od 'dobronamjernih' Hrvata prihvaćena i dalje raširena bila je glomazna laž, da je gosp. Krunoslav Prates, inače glavni tajnik Hrvatskog Narodnog Odbora i odgovorni urednik *Hrvatske Države*, u vezi sa umorstvom Đurekovića uhapšen, pa premda ima u Njemačkoj pravo azila da je navodno u njegovom posjedu nađena jugoslavenska diplomatska putnica. Nakon takvih apsurdnih vijesti, što je bilo lakše nego povjerovati — aha 'evega' udbaša iz HNO-a, koji je u najmanju ruku, ako nije smakao, ono svakako pomogao izvršiti onaj grozni zločin na pok. Đurekoviću. I ta je 'glasina' kružila svijetom a raznašali su je uglavnom samo Hrvati, među kojima je bilo i nekoliko mojih nominalnih 'prijatelja'. Tako naša duhovno i moralno bijedna javnost postupala sa svojim najnesebičnijim hrvatskim aktivistima i tihim političkim borcima i radnicima...«

O prirodi njihova, Jelićeva i Pratesova, odnosa s Đurekovićem Jelić kaže: »Ja sam posebno, a moj prvi suradnik gosp. Prates ne samo politički nego i s čisto poslovne strane, podržavali u stanovitoj mjeri političke odnose sa pokojnim Stjepanom Đurekovićem. To se je moglo zaključiti i na temelju njegovih članaka, koje mi je davao da ih objavljujem u *Hrvatskoj Državi*... Ja sam čitao manuskripte njegovih romana, još prije nego li su predani za slaganje sloga i u tisak, pa sam na mnogo mjesta u tim strojem pisanim manuskriptima nalazio rukom pisane interpolacije koje su imale podići hrvatski nacionalistički državotvorni smisao i karakter ovih političkih romana, a kojih u originalu nije nikako ili vrlo nedovoljno bilo. Utoliko više i posebno mojim nastojanjem, ja sam sugerirao pok. Đurekoviću da u svojim člancima posebno istakne hrvatski zahtjev za našu nezavisnu i suverenu državu, van svake Jugoslavije. Pok. Đureković imao je zaista ambicije da se angažira u hrvatskoj emigrantskoj politici na vodećem mjestu. On je to smatrao lakšim nego li je to napoprečac bilo moguće izvesti.

Ja sam mu svakako u tom htio pomoći i zato sam mu omogućio kandidaturu putem HNO-a... Ali ima stvari s kojima se ni za života pok. Đurekovića s njime ne bi[ismo] mogli složiti, a to pogotovo u pogledu izbora političkih suradnika i prevelikom optimizmu u pogledu ostvarivanja nekih njegovih za moje shvaćanje naivnih borbenih planova i akcija.«

Na ovome mjestu nemamo prostora za detaljniju raščlambu ovih stajališta, ali barem ih navodimo kako bi zainteresirali manje upućene i znatiželjne.

Na kraju, nakon čitanja ove knjige, ostaje nam zaključiti da se u Hrvatskoj od 1990. do danas u biti nije dogodilo ništa značajno i senzacionalno kad su u pitanju nosioci vlasti i njihova ideološka opredjeljenja: nekadašnji članovi Saveza komunista Hrvatske u nekoliko stranaka drukčijeg naziva obnašaju i, kako stvari stoje, obnašat će i dalje vlast u Hrvatskoj. Tu činjenicu O. Gaura naglašava svojevrsnim *post scriptumom*, citatom iz teksta dr. Ivana Pađena, u kojem se detaljno navodi koliko je članova SK Hrvatske prešlo u HDZ, u druge novoosnovane stranke, kada i s kojim motivima, te da su svi službenici Državne sigurnosti prešli na rad u novi režim.

Dakle, Hrvatska je, formalno, postala samostalna i suverena država, ali samo, ponavljamo, formalno. U suštini ona je klijentelistička republika određenih skupina i »poduzeće« za pranje novca, međunarodni šverc i iznajmljivanje prostora za razne bjelosvjetske hohštaplere. A narod? Hrvatski narod i svi ostali građani? Oni

su nebitni! Čak i prilikom glasanja. Sve ih manje izlazi na birališta ali vlastodršci su legalno izabrani i legitimno rade svoju radobotu protiv naroda a za svoju korist.

Kad će Hrvatska doista biti — hrvatska? I da li je to, uopće, moguće! U ovakvoj konstelaciji takvo što apsolutno je nemoguće! Ovaj pesimizam nije bezrazložan. Temelji se na činjenicama, koje su prilježnim radom autorice Gaure iznesene i u ovoj knjizi. Da li je moguće generalni zaokret? Moguće je, ali nema političke infrastrukture koja bi bila kadra izvesti taj zaokret i preokret. Nedostaje, naime, istinska ljevica!

Za zaključak mogli bismo ustvrditi da je ova knjiga izvrsna rekapitulacija slučaja Đureković te isto tako kvalitetna inventura zbivanja, pogleda i stajališta na početku stvaranja samostalne Hrvatske. Nažalost, doneseni materijal i iznesena stajališta u knjizi ne opravdavaju podnaslov o »istini«, o »tajnoj vezi koja je formirala Hrvatsku«. Tome nije kriva autorica. Ona je marljivo i s puno truda prikupila mnoštvo nepoznatih, manje poznatih i javnih podataka, obavivši izvrstan istraživački novinarski rad. Međutim, tajne su duboko ukopane, a istine daleko od očiju znatiželjne javnosti. Tako će i ostati još jako dugo. Dok netko, napokon, ne bude spreman za otkrivanje i za prihvaćanje istine, tamo, u nekoj dalekoj budućnosti.

Stoga nam i nadalje Udba ostaje naša sudba, ali danas su udbaši i naši i vaši!

NIKICA MIHALJEVIĆ