

KNJIŽEVNA REPUBLIKA

ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

KRUNOSLAV PRANJIC (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

Velimir Visković: Jesmo li zaboravili što znači biti učitelj?, 3

Josip Silić: Neke značajke jezika i stila Krunoslava Pranjića, 6

Ivo Pranjković: Stilistika gramatici unatoč, 20

Nada Gašić: O Kruni, dvije priče u nešto slika, 23

Branko Vuletić: O Pranjićevu stilu & koje o čem još, 30

Branislav Glumac: Kruno, iz zapamćenja, 37

Vlatka Štimac Ljubas: Pranjićevi razgovori o jeziku, 40

Ljubica Josić: Matošiana u istraživačkome opusu Krunoslava Pranjića, 46

Ivo Žanić: Jezik mimo šablona, 57

Anera Ryznar: Razlistavanje Pranjićeve lingvostilističke metode, 62

Katarina Brajdić: Iznimnost Pranjićeva akademskog diskurza, 65

Krešimir Bagić: Pranjićeva disertacija (treće čitanje), 69

PJESME

Ana Prolić: Posrnula obećanja, 78

Dinko Telećan: Pjesme, 83

Blagoj Samonikov: Dvadeset pjesama, 92

Vojislav Mataga: Ljeto i ina godišnja doba, 101

GODIŠTE IX

Zagreb, listopad–prosinac 2011. Broj 10–12

DARKO SUVIN (priredio Tomislav Šakić)

Tomislav Šakić: U čast Darka Suvina, 106

Silvestar Mileta: Znanstvenofantastično naslijeđe Darka Suvina, 109

Milena Benini: Divide et morere — kako problem intražanrovske taksonomije pridonosi navodnoj smrti znanstvene fantastike, 143

Zoran Kravar: Odnos autoriteta i posluha u visokoj fantastici, 159

Petra Mrduljaš: Velika priča — mit kao povijest, bajka i trač u Tolkienovu Međuzemlju, 175

Lada Čale Feldman: Brecht, Barthes, Suvin, 194

KLOPKA ZA USPOMENE

Rade Jarak: Veljača, 211

Boris Gregorić: U boci apsinta, 222

Miroslav Kirin: Kineski listići, 229

POEZIJA U PRIJEVODU

Fran Munitić: Pjesme Ilje Kaminskog, 237

Ilja Kaminski: Pjesme, 239

KRITIKA

Damir Radić: Pjesme o ljubavi i slobodi

(*Darija Žilić: Pleši, Modesty, pleši*), 254

Nikica Mihaljević: Poučna novinska kritika

(*Božidar Alajbegović: Pedeset kritika*), 257

Domagoj Brozović: Povratak filologiji

(*Sabrana djela Ivane Brlić Mažuranić*), 258

Nada Pavičić Spalatin: Metalepsa u sanjama jednog surfera

(*Berislav Lončarević: Skitač na valovima*), 260

Silvestar Mileta: Kompendij popularne kulture i znanstvene fantastike

(*Thomas Disch: Snovi naše stvarnosti*), 263

Nikica Mihaljević: Knjiga o judaističkoj duhovnosti

(*Jasminka Domaš: Nebo na Zemlji*), 268

Dubravka Bogutovac: Velike ambicije i mali narodi

(*Aleksandar Novaković: Voda*), 270

Velimir Visković

Jesmo li zaboravili što znači biti učitelj?

3

Kruno Pranjić je čovjek briljantne akademske karijere; gotovo pola stoljeća bio je profesor na Filozofskom fakultetu (od 1956. do 2001. godine). Jedno je vrijeme bio i šef Katedre za suvremeni hrvatski ili srpski jezik, ali ostao je ponajprije zapamćen kao utemeljitelj Katedre za stilistiku. Valja imati na umu da je šezdesetih stilistika bila u fokusu zanimanja znanosti o književnosti, pa je cijela tadašnja zagrebačka književnoznanstvena škola, koja je tih godina izrasla u moćno središte književnoteorijskog promišljanja ne samo u Jugoslaviji, nazivana stilističkom školom. Krunina knjiga *Jezik i književno djelo* (1968), Flakerove *Književne poredbe*, Vidanov *Nepouzđani pripovjedač* zasigurno idu u red važnosti kapitalnih knjiga iz tih godina kakve su Frangešove *Stilističke studije*, Škreb–Flakerovi *Stilovi i razdoblja*, Petrovićeva *Kritika* i dr. Kasnije knjige Stanka Lasića, Milivoja Solara, Viktora Žmegača, pa mlađih teoretičara Zorana Kravara i Vladimira Bitija odrednicu »stilistička« učinit će depasiranom jer njihova istraživanja nadilaze područje stilistike (čak polemizirajući sa stilističkom metodom), ali je Pranjićeva lingvostilistika zadržala metodološku aktualnost i do danas.

Pranjić je profesor internacionalne karijere: predavao je na brojnim svjetskim sveučilištima, među ostalima i na Berkeleyju (1968–69), upravo u razdoblju kad je to sveučilište bilo žarište kritičke društvene teorije i studentskog bunta; prijateljevao je pritom s kolegom s berkeleyjske Slavistike Czesławom Miłoszem, budućim nobelovcem. U dva navrata bio je profesor na Slavistici u Amsterdamu (1976–77. i 1992–93), ostavivši u Nizozemskoj niz zaljubljenika u Hrvatsku, našu književnost i jezik, koji ga i danas sentimentalno spominju. Ne smijemo zaboraviti ni Krunin urednički rad u časopisu *Umjetnost riječi*, u sjajnom razdoblju toga sveučilišnog glasila kad su iz rukopisa prevedeni i priređivani radovi poznatih svjetskih teoretičara; s Aleksandrom Flakerom prire-

dio je i nekoliko iznimno važnih komparatističkih zbornika. Zbog svega toga Pranjić je ubrzo nakon umirovljenja dobio titulu profesora emeritusa.

Za sve nas koji smo studirali jugoslavistiku, osobito u razdoblju nakon Krunina povratka s profesure u Americi, njegova predavanja, a osobito seminari, bili su pravi doživljaj. Prije svega, berkeleyjevac Kruno izgledom je odudarao od većine uštogljenih profesora jugoslavistike; Nada Gašić nas je podsjetila na njegovo ljubičasto odijelo od rebrastog samta; imao je dugu sijedu kosu (posve je posijedio prije svoje četrdesete) koja je vijorila dok je žustro hodao fakultetskim hodnicima ili živahno poskakivao po predavaonici vodeći seminarske vježbe. Bio je sušta suprotnost profesoru Jonkeu koji je držao predavanja iz Suvremenog jezika; Jonke je bio onako pokrupan, brižno složene priređene frizure, uvijek u ispeglanom odijelu i s kravatom, krajnje monoton u predavačkoj izvedbi, zapravo je uglavnom čitao pripremljene predavačke bilješke.

Krunine su vježbe, pak, bile nevideni performans. Prvi put kad sam došao njemu na seminar, zakasnivši malo na početak, zatekao sam ga kako sjedi na klupi u prvom redu nudeći studente cigaretama. Bilo je to prije duhanske prohibicije, tada se na fakultetu naveliko pušilo. U meni je proradio splitski šminker: »Koje greze cigarete, Drava bez filtera.«

Dobro, neki su studenti odbili ponuđene cigarete, mislim da su neki čak i uzeli veselo komentirajući profesorovo nekonvencionalno ponašanje. »Ma, ovaj se ipak malo previše proserava«, bunio se u meni osjećaj za mjeru. Međutim, već u sljedećem trenutku Kruno me zapanjio. Ponovio je, pokazujući savršen sluh, iskaze studenata te počeo komentirati intonativne osobine iskaza, tempo, jačinu, govorne pauze. To je zapravo sve bilo uvod u predavanje o vrednotama tzv. govorenog jezika.

Ispit iz Suvremenog jezika polagao sam kod Pranjića, a ne kod Jonkea. Na posljednjem satu, pred izlazak na ispit, rekao je da donesemo neku knjigu po vlastitom izboru te će on odabrati ulomak teksta koji ćemo gramatički analizirati. »Uostalom, i ne mora to biti književni tekst; što se mene tiče, možete donijeti i novine«, dodao je na kraju, više u šali nego ozbiljno. Kako sam već bio uvučen u njegov nekonvencionalni profesorski stil, meni se strašno svidjela ta ideja s novinama; kupio sam to jutro *Vjesnik* i odnio ga Pranjiću na ispit kao tekstualni predložak na kojem ću demonstrirati svoje jezično znanje. Kad sam mu pokazao novine, čvrsto riješen da se zezam premda ne baš lišen tremе s obzirom na važnost ispita, Pranjić se samo nasmijao. Predložio mi je da analiziram jednu kazališnu kritiku Dalibora Foretića (ili Dražena Vukova Colića, ne sjećam se više). Da ne duljim, Pranjić je analizom bio oduševljen, upisao mi je peticu i pitao me pišem li ja što jer da imam veliki interpretacijski talent i dosta široko znanje.

Donio sam mu neke tekstove, zapravo uglavnom moje seminarske referate. Najviše mu se svidjela analiza Crnjanskijevih *Seoba*, u to vrijeme (a i danas) meni omiljenog romana. Kruno je taj tekst poslao svojim prijateljima u beogradski časopis *Književna istorija*; oni su mu odgovorili da je esej jako za-

nimljiv, ali da bi neke ideje trebalo dodatno razraditi. Kad sam čuo odgovor, gotovo sam se onesvijestio od sreće; cijelo samo ljeto godine 1971. proveo iščitavajući *Seobe* i ujesen dovršio tekst od nekih pedeset kartica. Sad je tekst, naravno, bio predug, ali redaktori *Književne istorije* Jovan Deretić i Mate Lončar odobrili su ga i objavljen je u punom opsegu. Kad danas čitam taj tekst, osjećam svu nadobudnost dvadesetogodišnjeg mladca, koji kao spužva upija znanja odsvukud, ali zamjetljiv je jak utjecaj Pranjićeve stilografske metode. Ubrzo sam potom u istom časopisu objavio još nekoliko studija, a Pranjić mi je otvorio i vrata revije *15 dana*, koje je bio stalni suradnik. Sve ovo ne bih spominjao (to bi bio dio moje najosobnije povijesti) kad ne bih znao da je Pranjić na isti način posredovao i kod drugih studenata; znam da je na sličan način prepoznao mladog Vjerana Zuppu, a na ovom skupu o Kruni kao čovjeku koji im je našao prve poslove pričali su »naša Agatha Christie« Nada Gašić te filolog i novinski pisac Ivo Žanić. Doista, samo među tim studentima koje je po povratku iz SAD Kruno okupljao oko sebe, osim Nade i mene, bili su feministica Rada Borić, sveučilišni profesori Ivo Pranjković, Duško Marinković, Zvonko Kovač, Boris Pavlovski, Goran Kalogjera, teatrologinja Jelena Lužina, romanopisac Boro Radaković... Svi smo mi na neki način izišli ispod »Krunina šinjela«.

Još za vrijeme studija svi smo postali bliski Krunini prijatelji (on je inzistirao da budemo »na ti«), obilazili smo s njim razne špelunke u blizini Filozofskog fakulteta, pili jeftina nakisela plješivička vina, beskrajno dugo diskutirali o književnosti, jeziku, politici, nogometu, tenisu. Kruno me vodio na Dinamove utakmice iako se nikad nisam mogao, kao Dalmatinac, prisiliti da s njim navijam za modre. Obožavao je nogometnog čarobnjaka Maradonu; poludio je od očaja kada je »mali zeleni« dao gol rukom u finalu nogometnog prvenstva svijeta, pa još rekao da je to »božja ruka«. Nije se to nikako uklapalo u Krunine moralne kodekse, ni onaj gojenca franjevačke gimnazije u Travniku, ni potonjeg skojevca i ljevičara. Napisao je čak i protestnu pjesmu o toj nesretnoj »božjoj ruci« objavivši je u *Vjesniku*.

Kakav je Krunin osjećaj za fernesu može posvjedočiti i sljedeća anegdota. Kruno u svojoj osamdesetoj još uvijek igra tenis, i to singlove; gotovo svakodnevno s istim partnerom. Nedavno mu se partner razbolio, pitao sam ga je li našao zamjenu. »Ne igram tenis dok se on ne oporavi; nije fer da budem u punoj formi i da ga glatko pobjeđujem kad se vrati na teren.«

Znanstvenike i sveučilišne nastavnike najčešće ocjenjuju prema broju objavljenih radova, prema broju citata, prema prestižnim gostovanjima na priznatim svjetskim sveučilištima. Ne prolazi Kruno Pranjić loše ni po tim kriterijima, ali za nas koji smo bili njegovi studenti, on je prije svega učitelj–odgajatelj (može i s velikim U); čovjek koji nam je prenosio znanje, ali i ljudsku toplinu, učio nas da budemo ljudi, pomagao nesebično da učimo i sami letjeti.

Pišem ovaj sentimentalni tekst o njemu jer mi se čini da je u ovim vremenima takvih učitelja sve manje.

Josip Silić

Neke značajke jezika i stila Krunoslava Pranjića

6 Uvod

Godine sam se 2002. pozabavio Krunoslavom Pranjićem kao stilističarom, a sada ću se pozabaviti njime kao stilistom.

Čuli ste da sam rekao Krunoslavom. No ne samo što sam rekao, nego sam i napisao — stavio sam kratkouzlazni naglasak na slog **–no–** (Krunoslavom). Učinio sam to zato što je bilježenje naglasaka na riječima i oblicima riječi jedna od značajki njegova stila. Moram odmah reći da to nije njegova puka forma. To on čini s razlogom. No najprije o njegovu odnosu prema naglasku kao čijenici prozodije hrvatskoga jezika.

1. Pranjić je u svome naglasku tradicionalist, pa onda i (pranjićevski rečeno) originalist. Jedan je od rijetkih, a možda i jedini znanstvenik koji realizira štokavski naglasni sistem u njegovoj izvornosti. Oni koji su ga čuli i koji ga čuju znaju da odlično vlada pravilima silaznosti naglasaka na unutarosnovskim slogovima i na predosnovskim slogovima. Pritom čini razliku između kratkosilaznih i kratkouzlaznih naglasaka tipa **ù grād** i **nà stōl**. To je jedan od razloga zašto stavlja naglasak na ovim ili onim riječima i na ovim ili onim oblicima riječi.

Tako stavlja naglasak na genitiv množine imenice **okólnōst** — **okolnòstī**, jer se taj padež imenica tipa **okólnōst** razlikuje od ostalih padeža.

Tako čini i s lokativom jednine imenica tipa **rādōst**, koji glasi **radòsti** (**u radòsti**). Čini to i s imenicom **cijèlōst** (Bilježimo dvosložnost dugosilaznoga naglasaka kakva je svojstvena Pranjiću.) Naglasak mu je **cjelòsti**. Pritom, kako vidimo, **ije** pretvara u **je** (**u cjelòsti**) jer mu to nalaže pravilo o prednaglasnome slogu, koji je kratak. A u kratkim slogovima **ije** postaje **je**. Eto Pranjića kao odlična znalca tradicionaglasnoga sistema štokavskoga dijalekta — mogli

bismo reći i štokavskoga jezika. (Poznato je naime da mi dijalekte smatramo sistemima, dakle jezicima.)

2. Vratimo se na lokativ **u cjelòsti**. Postoji li igdje u hrvatskim pravopisima pravilo o nužnosti prijelaza **ije** u **je** u padežu o kojemu je riječ? — Ne postoji. Zašto? Zato što pravopis kao (sociolingvistička) norma donosi pravilo o onome što vidi, a ne o onome što može vidjeti. Svako se jezično pravilo, pa onda i pravopisno, mora izvoditi iz potencije. Realizacija potencije ne može biti polazište za uspostavljanje pravila. Sociolingvistička norma mora uvažavati ono što joj nalaže lingvistička norma. Prednaglasni položaj sloga podliježe pravilu o kratkoći sloga. Zato u prednaglasnome položaju ne može biti **ije**, nego **je**, jer se ono (**ije**) pojavljuje samo u dugim slogovima. Eto, Pranjić je pokazao da je pravilo problem potencije, a ne problem realizacije potencije. Sa sigurnošću možemo reći (imamo za to razloga) da bi Pranjić i s genitivom množine imenice **cijelost** postupio tako kad bi ga upotrijebio. Bilo bi to opet u skladu s pravilom koje se odnosi na imenice ženskoga roda s nultim gramatičkim morfemom. Imenica naime **cijelost** ide u red imenica tipa **okolnost**, koje, vidjeli smo, u genitivu množine imaju kratkouzlazni naglasak na predzadnjemu slogu, zbog čega su prethodni slogovi kratki. Kako imenica **cijelost** podliježe istome pravilu, u genitivu bi množine morala glasiti **cjelòstī**. I u jednome je i u drugome slučaju pravilo isto.

Sva su Pranjićeva pravila i sve njihove potvrde takve. Rezultat su naime jezika kao sistema, kao potencije. Pokazat ćemo to najprije na oblikotvorju.

Mnogi će nam Pranjićevi oblici pokazati kako su u svojoj uporabi neobični, ali u svome izvoru, tj. u pravilima iz kojih izlaze posve obični. Uobičajenim riječima rečeno, nisu nepravilni. Takvo stanje čovjeka s pravom može učiniti tvrdoglavi. No on mora biti svjestan toga da bez konvencije, tj. bez sporazuma, nema suživota. Svjestan toga, Pranjić je »hrloj/vrloj Gospodi«, urednici Matice hrvatske, zahvalio na tome što je »prvotni rukopis ove knjige prihvati-
la **u cijelosti**.«

3. Pranjić svoju stilsku raznolikost i svoju stilsku različitost iskazuje posebno oblikotvorjem. Ta je njegova oblikotvorna raznolikost i oblikotvorna različitost izraz želje da kaže kakav je jezik u svojoj potenciji. On zna da se nesvršenost glagola postiže sufiksima **-(j)a-**, **-(j)ava-** i **-(j)iva-**. To je ono što nazivamo pravilom — u ovome slučaju o tvorbi nesvršenih glagola od svršenih. To pravilo, kao i svako takvo pravilo, ne kaže »ovo da, ovo ne« ili »ovo je bolje od onoga«. Za njega nema diskriminacije. Neobičnost je ili neujednačenost dijela pravila problem individualne ili kolektivne svijesti društva. Upravo se tu rađa ono što nazivamo stilogenošću, što jedan stil razlikuje od drugoga stila. Toga je Pranjić svjestan kada rabi oblike **upotrebljuje**, **izražuje** i **razumjednemo**. — Posebno je zanimljiv oblik **razumjednemo**. U njemu je sufiks **-n-** koji se rabi za tvorbu svršenih glagola. Ovdje je on »višak« jer je glagol **razumjeti** i bez njega svršen. No to Pranjiću ne smeta. Dapače, odgovara

mu. Neobičnost mu je oblika **razumjednemo** (»Pomaže, ipak, i Barac da **razumjednemo** Martićeve političke krabulje (...)«) postigla svoju stilsku svrhu. On je, oblik o kojemu je riječ, postao tako »stilističkim«, kako bi rekao Pranjić.

Takvu je svrhu postigao i oblikom **budnem**: »Povod je ovdje još kojemu neću odoljeti, makar uza svjestan riziko da **budnem** sentimentalno privatn (...)«. Njime Pranjić »udvostručuje« svršenost oblika **budem** (po uzoru na oblik **dadnem**, koji također rabi).

Oblikom je pak **htjednuta** (»**Htjednuta** ili ne, ona je čak kontekstualno moguća, istina i opet kao: kalambur«) postigao dvoje: sufiksom je **-nu-** nesvršeni glagol **htjeti** pretvorio u svršeni (**htjednuti**) i njegovu neprijelaznost u njegovu prijelaznost.

Stavljanjem čestice **još** na mjesto prijedloga (»A moglo bi se dometnuti **koje još čega** (...)«) Pranjić očituje i svoju jezičnu i svoju stilsku individualnost. To čini i u naslovu svoje knjige »O književnom stilu & **koje o čem još**«.

4. Značajka je Pranjićeva oblikotvorja primjena klasičnoga pravila o neodređenosti/određenosti pridjeva. Odlično se tu snalazi. Ima mnoštvo primjera koji to potvrđuju. Evo samo nekoliko njih: »I bez **posebna** isticanja očito je kako ovaj segmenat opisa upravo vrvi pridjevima (...) **različita** naboja (...)«; »(...) i refleks je to **tradirana**, hereditarno **opterećena** uvjerenja o tome kako je svaka jezikoslovna analiza pjesmotvora dušmanin doživljavanja te poezije«; »Kako ničega nema bez **dobra** primjera, dat ćemo jedan iz našega (...) jezika (...)«.

Evo jedan takav oblik od nerabljenog pridjeva (tipična značajka Pranjićeva stila): »(...) i euritmijske naizmjeničnosti na pojmovno-simbolskoj razini predočavanja u jarkim oprekama čega **bliza** i čega **silno** daleka (...)« (Riječ je o obliku **bliza**.)

Njegova je značajka i uporaba predikatnoga instrumentala. Usp.: »To može samo biti **dokazom** da je umio evoluirati.« i: »(...) kako su, dakle, spomenute sintagme u Daničićevu prijevodnome tekstu pretežito izvorne bivajući tako gotovo **normom** u njega (...)«.

5. Navest ćemo nekoliko primjera u kojima Pranjić uvažava jezična pravila u oblikotvorju. Počet ćemo sa sufiksima imperfekta **-āh**, **-jāh** i **-ijāh**, i to na »najšokantnijemu« primjeru **znācijāše**. (Evo konteksta: »(...) to etimonski, tj. po korijenskom značenju ne bje slavno za humanista / »prehumanitarnog« jer *ger* starogermanski **znācijāše** *koplje* (...)«.

No prije toga moramo reći da imperfekt ne čine imperfektom glagoli, nego sredstva kojima se imperfekt iskazuje. Budući da tih sredstava ima više, ona su potencijalna. (Usput: potencijalno, pa onda i jezik potencije, čini potencijom, pa onda i jezikom potencije, opreka. Nema potencije, pa onda ni jezika potencije, dakle jezika kao sistema, bez opreke.) Dakle, da na mjestu sufiksa **-ijāše** može stajati i sufiks **-jāše** i sufiks **-āše**. U **gramatikama** će to biti sufiks **-jāše**, koji će iza palatala glasiti **-āše**. Imperfekt će dakle glagola **značiti**

u gramatikama glasiti **znâčāše**. To će one, gramatike, učiniti na temelju dopunskih pravila. Ta dopunska pravila glase: Glagoli će na **-ati** imperfekt tvoriti sufiksom **-āh** (**kôpati** > **kôpāh**), glagoli na **-iti** sufiksom **-jāh** (**mīsliti** > **mīšljāh**) (iza palatala sufiksom **-āh**: **mūčiti** > **mūčāh**), a glagoli na **-oti** sufiksom **-ijāh** (**plēsti** < **pletoti** > **plètijāh**). Pranjicu je sufiks **-ijāše** »materijalno« očitio zvučniji od sufiksa **-āše**. To čini i s glagolom **nōsiti**. Usp.: »(...) sva trojica **nosijahu** dvostruka imena: svojejezična 'vernakularna' ('narod-ska') i inojezična — latinjena.«

Slično se može reći i za imperfekt **imađaše** (»(...) u hrvatskom javnome životu latinski **imađaše** dugu tradiciju (...)«) (Imperfekt bi glagola **imati** »normalno« glasio **imāše**, dakle sa sufiksom **-āše**.) Pranjic je svoj oblik **imađaše** napravio sufiksom **-jāše**, s umetkom **-d-** koji ima u prezentu **imádēm**. Samo nije uobičajeno. A Pranjicu je očitio do toga da to bude neuobičajeno, na što, s obzirom na svoj stil, ima pravo.

6. I u oblicima će se genitiva množine imenica ženskoga roda kojima osnova završava dvosuglasničkim skupovima pojaviti polusuglasničko (nepostojano) **a**. Tako će biti s dvosuglasničkim skupovima **-jk-**, **-lb-**, **-lj-**, **-mb-**, **-rk-** itd. (Ima ih vrlo mnogo.) Takve će imenice podlijegati pravilu: **-ā-** (bez nepostojanoga **a** i s prethodnim dugim slogom / **-ā-** (s nepostojanim **a** i kratkim prethodnim slogom) / **-ī-** (s prethodnim kratkim slogom). (Kao i svako slično pravilo, pojedini će se oblici doživljavati kao potencijalni.) Usp.: **djevojka** (**dièvōīka**) — **dièvōīkā** / **dièvōīākā** / **dièvōīkī**, **molba** (**mōlba**) — **mōlbā** / **mōlābā** / **mōlbī**, **školjka** (**škōlka**) — **škōlkā** / **škōlākā** / **škōlkī**, **bomba** (**bōmba**) — **bōmbā** / **bōmābā** / **bōmbī** i **zbirka** (**zbirka**) — **zbirkā** / **zbīrākā** / **zbīrkī**. U Anićevu *Hrvatskom rječniku* uz **djevojka** ćemo naći samo **dièvōīākā**, uz **molba** — samo **mōlbā** i **mōlbī**, uz **školjka** — samo **škōlākā** i **škōlkī**, uz **bomba** — samo **bōmbā** i **bōmbī** te uz **zbirka** — samo **zbīrākā** i **zbīrkī**. Dakle ni uz jednu imenicu nisu navedena sva tri oblika. Navedeni su samo oni oblici koji su u komunikaciji uobičajeni (neki više, neki manje). Rječnik dakle o kojemu je riječ (a i drugi su takvi) nije rađen po pravilima sistema, nego po pravilima govora. (Je li to u redu?)

Pranjic postupi onako kako je njemu svojstveno (po načelu »neuobičajenosti«). On naime rabi oblik **zbiraka**: »Ivan ih je Slamnig imao jedanaest, zbiraka pjesama (...)«.

7. Kako objasniti njegove oblike prezenta **dodadne** (»Pa predlažem da se novom virtualnom trećem izdanju **dodadne** i *Kazalo paklova*!) i **budne** (»(...) kako jezični izraz nije puka opisna gradba i posljedica nego može da bude te **budne** i uzrokom predmetnoj stvarnosti (...)«). — Oblici su **dodadne** i **budne** »dopunski« svršeni oblici prezenta. To su postali alosufiksom **-n-**. Time se, kako je to htio Pranjic, pojačala njihova svršenost. U vezi s time treba reći da i sufiks **-nu-** (koji znači svršenost — usp.: **kāpati** > **kāpnuti**) ima u prezentu (alosufiks) **-n-**. Usp.: **kāpnuti** > **kāpnēm**. No ima oblika prezenta s

alosufiksom **-n-** koji nasuprot sebi nemaju sufiks **-nu-**. Usp.: **rèknēm** (nema **rèknuti**.) Eto, i tu imamo posla s potencijom, koja je Pranjiću omogućila da izvede prezente o kojima je riječ.

8. Pranjiću je kao originalnomu tradicionalistu drag i pluskvamperfekt, i to i s imperfektom pomoćnoga glagola **biti** — **bijaše** (usp.: »(...) a treći da među njima **bijaše bio** u izravnom pisamskom dodiru s Erazmom (...)« i s aoristom pomoćnoga glagola **biti** — **bje** (usp.: »(...) Georgius Benignus **bje bio** rođen u Srebrenici (...)«) i s perfektom pomoćnoga glagola **biti** — **bio je** (usp.: »(...) ponovno u Dubrovniku, **bio je završio** teologijsko-filozofijsko djelo *De natura coelestium* (...)«). Hoćemo time reći da mu je stilska nivelacija (svođenja više oblika na jedan) neprihvatljiva. Odatle i specifične značajke njegova stila. Posebno je njegov leksik u tome smislu raznolik i šarolik.

Pranjićeva raznolikost oblika riječi i osobito Pranjićeva raznolikost riječi (posebno njihova novotvorba) imaju, između ostaloga, zadaću da nam kažu da u imenovanju i objašnjenju pojave kojom se bavimo budemo točni (precizni), tj. metajezični. Prihvaćajući tu njegovu zadaću, mi smo odlučili da razlikujemo govoreni jezik i razgovorni jezik. »Govoreni« nam se odnosi na vid jezika, a »razgovorni« na stil jezika. Svojstvo je govorenoga jezika **govorenost**, a svojstvo razgovornoga jezika **razgovornost**. »Govoreni« nam izlazi iz dihotomije **Jezik : Govor (Langue : Parole)**. (Termin »govoreni« ovdje treba razlikovati od termina »govorni«, koji je izveden od »govor«.) Kad govorimo govorom jezika, onda paroliziramo; a kad govorimo govorom razgovornoga jezika, onda kolokvijaliziramo. Tako nam je govorenost jezika **paroliziranost**, a razgovornost jezika **kolokvijaliziranost**.

To je ono što bismo mogli nazvati i edukativnošću Pranjićeva teksta. (V. o tome poslije.)

9. U leksiku je Pranjić u pravome smislu riječi svoj. On često rabi i domaće i strane riječi i konstrukcije riječi. Tako će reći **verba dicendi**, **per definitionem**, **à propos**, **koinè**, **majdan**, **traduttore**, **tradittore**, **traduttore commendatore**, **in extenso** itd. Rabi i kombinirane strukture s hrvatskom i stranom riječi. Usp.: *idealna summa*. U vezi je s time zanimljiva njegova konstrukcija s latinsko-hrvatskom gramatikom: »Znade Martić, valjda *variatio* koja stilski *delectat*, uzeti latinizam-internacionalizam (...)« Isto je tako zanimljivo i njegovo sklanjanje »polukroatizirane« strane sintagme: »Sad: doslovan ili poslamnižen/slamnigiziran prijevod **Mein-a Faterlant-a** — dođe mu svejedno (...)« (Usmjerimo usput svoj pogled na tipično pranjićevsko verbaliziranje imenica — **poslamniziti** i **slamnigizirati** te (od njih stvoreni) **poslamnižen** i **slamnigiziran**.)

10. Njegove su tvorenice doista pranjićevske. Usp.: **posljedak** (»(...) **posljedak** je takvoj grafiji (...) eminentno u zvukovnoj realizaciji segmenta (...)«), **jedinak** (»(...) držim da bi nam Martićev prozni **jedinak** imao biti jezično-stilski inspirativnim i danas ?!«), **bespogrešan** (»(...) pravilnom i **bespo-**

grešnom preinakom dobit ćemo referencijalnu verziju vrsti (...)«, **voljni** (»Pitanje je u tome da li izbor i postupak Daničićev bijahu **voljni** ili tek po slučaju, možda i po omašci, pitanje je irelevantno.«), **strahoba** (»U božićnim zapisima o **strahobama** stoji (...)«), **riziko** (»Povod je ovdje još kojemu neću odoljeti, makar ma svjestan **riziko** da budnem sentimentalno privatan (...)«), **stećkovna zbojitoš** (»(...) **stećkovnom zbojitošću** iz jezika prosto istijestivši britku spoznaju o tomu kako, odista, samo stvarnost može nadvisiti maštu (...)«, **stilsko tvoraštvo** (»No da **stilsko tvoraštvo** i stilska osobnost iznimljaju pojedinca do dioništva u kojoj književnosti — to je za Frangeša u hrvatskoj književnosti već uvodno utvrđeno (...)«), **razaznajivo** (»(...) pa bih — po navadi — jednu zdravicu, i to **razaznajivo** ukodiran kajkavskoštokavskočakavski *coctail* (...)«, **pravozborni** (»U našim ortoepskim, tj. izgovornim i naglasnim, dakle: **pravozbornim** navadama postoji dvojnost (...)«) itd.

Omiljele su mu stilske konstrukcije **stilistički sitnozor**, **književna fabrika**, **radionica Matoševa stila**, **stilistička radionica** i sl.

11. Svojim jezikom Pranjić često oponaša vrijeme i autore kojima se bavi. Tako govoreći o franjevačkim autorima sedamnaestoga stoljeća rabi oblike **našijeh**: »Generalizacijski, tj. poopćajno zaključno: aloglotizmi u **našijeh** (franjevačkih) autora imenovanih stoljeća mahom su romanizmi (...)« i **našijenski-jeh**: »Nadalje, moglo bi biti zanimljivije — držim — spomenuti činjenicu kako je jedan od tih '**našijenskijeh**' latinista bio nazvan Erazmom (...)«

11

Stavivši nasuprot **kavgadžiji** onoga koji se bori, naziva ga **bojdzijom**. Usp.: »(...) rekoh: gotovo, jer uz vrline renesanšanina (mnogostranost) nema onodobne mahne — nit je **kavgadžija** nit je **bojdzija** — polemikom se nikad zabavljao nije.« (Riječ je o Ivanu Slamnigu.) (Zadivljuje ovakav vid tvorivosti. Rekli smo to pranjićevski.)

Genitiv je množine **ljudova** izveo prema Slamnigovoj sintagmi *tri radna ljuda*. Itd.

12. Ima rječotvornih primjera koji se mogu nazvati pranjićevskima. Takvi su, primjerice, **dvoprimer** i **bez-subjektan** (pa onda i **bez-subjektnost**). Pranjić vrlo dobro zna da rječnici i pravopisi imaju besubjektan (i besubjektnost). No oni takvi njemu nisu prozirni (transparentni), pa ih vraća na tvorbeni početak. Time ih čini prozirnijima (transparentnijima).

Pranjić je jedan od rijetkih stručnjaka koji pravilno (dakle po pravilu) tvore pridjeve od internacionalnih riječi sa sufiksom **-ija**. Ono što pripada **filozofiji** kao disciplini naziva **filozofijskim**, što pripada **ideologiji** kao disciplini — **ideologijskim** itd. (Najčešće se ono što pripada **filozofiji** naziva **filozofskim** i ono što pripada **ideologiji** — **ideološkim**. No **filozofsko** nije ono što pripada **filozofiji**, nego ono što je »na način filozofije«. Isto tako ni **ideološko** nije ono što pripada **ideologiji**, nego ono što je »na način ideologije«. Tako ćemo, primjerice, rječnik koji navodi riječi iz područja **filozofije** nazvati **filozofijskim** (a ne **filozofskim**) rječnikom.

13. U rječotvorju će biti vrlo mnogo onoga što nazivamo pranjicevskim. Tako će on **referatić** nazvati **referatkom**, **posljedicu** — **posljjetkom**, **jednicu** — **jedinkom**, **češći** — **čestotniji**, **blizu** — **nablizu**, **unaprijed** — **unapredak**, **pismeno** — **pisamski**, **odmah** — **umah** itd.

Posebno su zanimljive njegove imenice na **-ost-**. Pravilo kaže da se one tvore od pridjeva općenito, a ne od ovih ili onih pridjeva. Zato će on imati i **jezičnost**, i **jezičkost**, pa onda i **vremenskost**, i (samo njemu svojstveno) **svojskost**. Imat će i **razlikost**, koju je izveo iz nerabljenoga pridjeva **razlik** — **razlikost**.

14. Ono što Pranjicev tekst izdvaja kao posebnost jest umetanje specifičnih izričaja koji upućuju na njegovu edukativnost, potvrđnost, upitnost, dopuštenost, zabavnost, domišljatost, uvjetnost, nepotpunost, šaljivost, duhovitost, prihvatljivost, neprihvatljivost i dr. (To su uloge umetaka općenito. Od njih ćemo izdvojiti samo one koje su karakteristične za Pranjica.)

Umeci su o kojima je riječ jedna od sredstava kojima se tekst čini govorenim. Praćena su specijalnim pauzama, izraznim naglascima, ritmom i melodijom. Pranjic ih obilježava zagrađama, crtama, zarezima, dvotočjem, posebnim rečenicama s odgovarajućim znakovima — točkom, upitnikom, uskliknikom, upitnim uskliknikom, uskliknim upitnikom i dr.

Evo nekoliko primjera:

Za — **gle začudnosti** —: »(...) pa bi tako i pitanje o pripadnosti — **gle začudnosti** — moglo biti (...) pitanje plebiscita za svaki dan!«;

Za — **Pa šta onda?! —** »(...) makar i po cijenu da zazvuče starinski, arhajski. **Pa šta onda?!**«;

Za — **gle!** —: »U posljednjim dvjema zbirkama — **gle!** — on se gotovo isključivo okrenuo rimovanu stihu.« (Riječ je o Ivanu Slamnigu.);

Za — **To nije bez nekog vraga. Kojeg?:** »(...) on se gotovo isključivo okrenuo rimovanu stihu. **To nije bez nekog vraga. Kojeg?:**«;

Za — **znamo** —: »Metodološki nije baš besprijeckorno — **znamo** — iz mozaika (...) iščeprkati kamenčice (...)«;

Za — **valjda** —: »Sve to dotire namrtu nam, sad već — **valjda** — zasvaga da zapriječenu antagonističku opreku među jezikoslovljem/stilografijom i književnom hermeneutikom/egzegezom.«;

Za — **šta slabo?! —** »A spomenutom kako nam je posao i nipodaštavan, i prezren, i zabačen, nečasćen i neslavljen, posao nadasve slabo nagrađivan — **šta slabo?! —** za posao smo svoj potplaćeni ispod praga podnošljivosti.«

15. Želju za edukativnošću Pranjic očituje i u naglasku. Ta mu se želja pojačava kad naglasku treba priznati razlikovnu moć. Ona se (razlikovna moć) očituje pri suprotstavljanju različitih vrsta riječi, različitih oblika riječi i različitih kategorija riječi. Tako biva pri suprotstavljanju **biti** i **biti** u tekstu: »U rascjepu, u razapetosti između **bīti** i **biti**, između esencije i egzistencije,

Barac se ipak priklanja opstojnosti, afirmaciji puna svagdašnjega života (...).« Naglaskom **váljā** u »Svojim umjetninama Andrić nam predočuje koliko mikrokozam reflektira makrokozam univerzuma što se na obje strane **váljā**« kazuje da se **váljā** može pojaviti i kao **váljā**. — Na **váljā** međutim treba ovdje gledati kao na oblik glagola **váljati** (»koturati«), a na **váljā** kao na oblik glagola **vàljati** (»vrijediti«). Tako je i sa **nàdājū** u »Logika diobe u odjeljke i motivacija za imenovanje skupina članaka kao da se **nàdājū** same od sebe.« Oblik je **nàdājū** (se) u opreci prema obliku **nádajū** (se). Oblik **nàdājū** (se) pripada glagolu **nàdati se** (»nametati se kao samo od sebe«, »upustiti se«), a oblik **nádajū** (se) glagolu **nádati se** (»gajiti nadu«).

Hránē je u »**Hránē** za te naslade obilato nalazimo u ovoj posljednjoj Andrićevoj kronici« genitiv jednine imenice ženskoga roda **hrana**. U tome je smislu u opreci prema **hránē** kao obliku prezenta glagola **hrániti**.

Oblik je **vjérne** u »(...) najljepše da su nevjerne, **vjérne** tek da su **nèlijepē** (...)« neodređeni oblik pridjeva **vjéran**. Oblik je pak **nèlijepē** određeni oblik pridjeva **nèlijep**. U tome su smislu u opreci **rèčenō** i **prívidnō** (prema **rečeno** i **prívidno**) u »**Rèčenō**, a samo **prívidnō**, sintaktičko trganje sintagmi enklitičkim injektima (interpolacijama) nije nikakva (...) gramatička hereza (...)«.

Takvih je oblika (s akcenatskim oprekama) u Pranjićevu tekstu (pranjićevski rečeno) tušta i tma.

16. Njegov je pogled na standardni jezik realan. Za njega nema ni barbarizama, ni dijalektizama, ni bilo kojih drugih »izama«. On jezik revitalizira i tom revitalizacijom pokazuje da su dijakronija (krozvremenost) i sinkronija (suvremenost) u prijateljskim odnosima, da ni dijakronija (krozvremenost) nije protiv sinkronije (suvremenosti) ni sinkronija (suvremenost) protiv dijakronije (krozvremenosti). Takav suodnos pokazuje da se prošlost potvrđuje sadašnjošću i da se sadašnjost potvrđuje prošlošću. Takvo se gledanje protivi arhaizaciji jezika. Za Pranjića **pakovak** (kalk) nije arhaizam, kao što će to reći suvremeni rječnici. U suodnosu prošlosti i sadašnjosti, povijesti i stanja, rađa se ono što nazivamo tradicijom i onoga koji tu tradiciju uvažava tradicionalistom. Dakako da ni jedno (tradicija) ni drugo (tradicionalist) ne trpi negativnu ocjenu. Tako je to kad na jezik gledamo (kao što to čini Pranjić) s gledišta sistema, tj. s gledišta potencije.

Eto, to je ono zbog čega ćemo Pranjića proglasiti tradicionalistom. A upravo će tradicija omogućiti ono što nazivamo originalnošću. Originalnost je dakle plod stvaralaštva (kreativnosti). Stvaralačko se (kreativno) međutim ne može oponašati. Ono je (pranjićevski rečeno) neoponašljivo. Pranjićevsko je ono što je Pranjićevo. Tako će Pranjić definirati flakerovsko kao ono što pripada Flakeru, a ne kao ono što je poput Flakera. Govoreći tako o Flakeru govori o sebi.

Pranjićev je tekst u pravome smislu riječi povezan. Ta je povezanost ostvarena i stavljanjem na početak odjeljaka sredstava kojima je upravo zadaća da povezuju.

U toj su ulozi vrlo često veznici. Jedan je od najčešćih veznik **a**. U *Jezikom i stilom kroza književnost* pojavljuje se 53 puta. Evo nekoliko primjera: »**A** intuicija me navodi (...)«, »**A** baš tom nepravilnošću (...)«, »**A** u istoj knjizi (...)«, »**A** zgoda je (...)«, »**A** vrhunac je (...)«, »**A** teorijski je moguće (...)«, »**A** u ocjeni ne prolaze bolje (...)«, »**A** u drugoj prilici (...)« itd. U toj svojoj ulozi ono (**a**) ima nijansu suprotnosti, ali ne u klasičnome smislu — kad dva bića, stvari, pojave, stanja i dr. stavlja u njihovu izravnu suprotnost. Time svoju vezničnost ne gubi, ali je podvrgava čestičnosti. Postaje svojevrsnom česticom s vezničkom ulogom.

Tako je i sa **no**. I ono je u Pranjićevim tekstovima vrlo često. U *Jezikom i stilom kroza književnost* pojavljuje se 19 puta. Evo nekoliko primjera: »**No** onaj prigovor o izvanjskoj disproporciji lingvistike prema studiju književnosti (...)«, »**No** da sve neosporne i valjane poticaje podupiremo (...)«, »**No** što ako (...)«, »**No** Barac piše i memoare (...)« itd. U toj ga njegovoj ulozi oponaša i inicijalno **ali** (također vrlo često).

U takvu se inicijalnome položaju nalaze i sastavni veznici **i** i **pa**. (**I** se pojavljuje 33, a **pa** 11 puta.) Usp.: »**I** završno se sve te točno imenovane značajke sažimlju (...)«, »**I** čuveni Lutherov prijevod (...) lišen je (...)«, »**I** Maretić veli (...)«, »**I** rečeno je bilo još (...)« itd. te (za **pa**): »**Pa** to je semantička disproporcija književnosti (...)«, »**Pa** utvrdivši i potvrdivši da (...)«, »**Pa** može li se onda (...)« itd.

Čestitno **pa** tu pojačava svoju posljedičnost. (Ono naime i u vezi sa svojom prethodnom rečenicom u nezavisnosloženoj vezi ima nijansu posljedičnosti. (To je i razlog zašto ima nesporazuma u vezi s njegovom interpunkcijom.)

Pa se rado povezuje s česticom **ipak**, te tako zajedno postaju složenom česticom: »**Pa ipak** (...) nisu to ni 'omaglice nesuvislih citata' (...)«.

I invertirani veznici zavisnosloženih rečenica posluže Pranjiću kao tekstna vezna sredstva. Razlika je međutim između njih i veznika nezavisnosloženih rečenica u tome što oni ni malo (pranjićevski — ni malo) ne gube svoju funkciju. I dalje ostaju onakvi kakvi su u svojem uobičajenom položaju. Evo nekoliko primjera: »**Kad** je već pri ruci (...)«, »**Ako** i jesu razvijeniji (...)«, »**Kao što** ni u većem dijelu francuskoga prijevoda (...)«, »**Dok** je još riječi o naglasnim prozodemima (...)« itd. Evo jednoga s potpunom strukturom: »Dok smo još u riječi o biblijskim snovima, da primetnemo još jedan stilografskoanalitički opažaj, pa i vrednovanje.«

17. Čestice su također vrlo često u ulozi tekstnih veznih sredstava. Takvu njihovu ulogu omogućava njihova specifična semantika. Neke od njih upućuju na razvoj teksta, neke na točnost teksta, neke na netočnost teksta, neke na stilsku modifikaciju teksta itd. Mi ćemo ovdje navesti samo neke koje rabi

Pranjić. Njihovom se semantikom nećemo baviti jer bi nam oduzela previše prostora. Reći ćemo usput samo to da bi o njima trebalo reći što ih razlikuje od veznika. (Neke naime gramatike neke od njih drže veznicima.) Evo ih nekoliko: »**Stoga** ćemo se pozabaviti uočavanjem (...) jezičnih elemenata (...)«, »**Sada** interpretatorska digresija (...)«, »**Dakle**, onaj apozitiv (...)«, »**Često** se kao značajka Andrićeva pripovijedanja navodi (...)« »**Istina** (...)« »**Baš tako** (...)« »**Nadalje** (...)« »**Evo**, najzad, ilustracije (...)« »**Eto** jednoga modelnoga (...) iskaza (...)«, »**Pa ipak** (...)«, »**Doista** (...)« itd.

Semantički su najeksplicitnija tekstna vezna sredstva upućivačke riječi, tj. pokazne i posvojne zamjenice te njihovi prilozi i podudarni pridjevi i njihovi prilozi. Pokazne su i posvojne zamjenice koje rabi Pranjić (u *Jezikom i stilom kroza književnost*): **ovaj, ovakav, taj, takav, onaj, onakav, njihov** te podudarni pridjevi **isti, jednak, rečeni i navedeni**. Evo samo mali broj: »**Ovaj** tip investiranja (...)«, »**Ova** pripovjedna tehnika (...)«, »**Ovakvih** je pripovjednih (...) vrhunaca (...)«, »**Njihova** je zajednička (...)«, »**Isti** stilski postupak (...)«, »**Jednako** je kad (...)« itd.

U vezi s time navodimo i invertirane strukture tipa **Bio je to, Bit će to i Držim to**. U njima se pojavljuje **to** koje je zamjeničkoga podrijetla, ali je bez zamjeničke semantike. Ono takvo nije naglašeno, pa se prozodijski stapa s prethodnim dijelom strukture: [bìojētō]. Takvo je ono i u strukturi **Može to biti**. I u njoj se ono stapa sa **može**: [mōžētō] (**biti**). (Takva je sudbina toga **to** i uz upućivačko **tako**, koje nismo našli u Pranjićevim tekstovima: [tākojētō] (**kad**).)

Infinitiv kao tekstno vezno sredstvo **zapaziti** u »**Zapaziti je** (...)« znači »moguće je / može se zapaziti«. Takvi su infinitivi (kao tekstna vezna sredstva) općenito dosta česti (i u Pranjićevim) tekstovima.

Tekstna vezna sredstva **Vrijedi se** (svugdje podsjetiti) i **Valja** (reći) imaju savjetodavnu ulogu.

Takvu ulogu imaju i imperativna vezna sredstva »**Odvojimo** (odmah) (...)«, »**Pustimo** (sada) (...)«, »**Popostanimo** (...)«, »**Uzmimo** (promotriti) (...)« itd.

18. U položaju enklitika Pranjić se drži svojih čvrstih pravila, od kojih je osnovno: Ne rabiti enklitike ispred naglašene riječi. Evo nekoliko potvrda: »*Jezikom i stilom kroza književnost* skup **je** članaka koji nastavljaju *Jezik i književno djelo* (...) od istoga pisca u istog izdavača (...)«, »Svoju **je** sumnju u moralni integritet Martićeve osobe ovako obzirno formulirao (...)«, »Normativna **ga** gramatika čak i preporučuje, i doista naš posljednji primjer za ilustraciju bit **će** analogna tipa (...)«, »Statistički veoma frekventan, tj. čestotan, postupak **je** taj zastupljen osobito u dvjema Andrićevim reprezentativnim kronikama: Višegradskoj i Travničkoj« itd.

Pranjić je jedan od rijetkih stručnjaka koji enklitikom odvaja osobna imena. Usp.: »(...) fra **Grgo nam je Martić** umio bordedžavat' među dvjema

okupacijama (...)«, »**Ivan ih je Slamnig** dosad imao jedanaest(...)«, »**Antun je Barac** (...) pisao o Antunu Matošu (...)« itd.

Primjer je koji sada navodimo izrazito pranjićevski: »(...) jezik **je** apstrakcija, **je** sistem, **je** tekst, **je** poruka, **je** performancija, **je** konotat«. Ispred **je** **sistem**, **je** **tekst** itd. predviđen **je** **jezik**, ali nije potreban jer je, kao tema, zalihostan.

Na mjestu koje nije u pravilu enklitike Pranjić često rabi oblike naglašenoga prezenta pomoćnoga glagola **biti**. Usp.: »Frangješov to zacijelo **jest**«, »A jedno je aksiomatsko: medij književnosti **jest** jezik (...)«, »Ako i **jesu** razvijeniji (...), aoristi trenutnih glagola (...) samim time su aoristi nesvršenih glagola (...) stilistični« itd. U toj ulozi oni imaju i ulogu isticanja i potvrđivanja.

19. Redosljed komponenata teksta (mi ovdje, inače, rečenicu promatramo kao tekst) jedan je od postupaka koji Pranjićev stil individualizira. Obrnut mu redosljed komponenata služi i kao tekstna veza. U njoj se vrlo često pojavljuje invertirana komponenta s upućivačkom riječi tipa pokazne zamjenice. (O tome smo već nešto rekli.) Usp.: »**Rasijani su ti aforizmi** ponajviše u njegovim esejima i književnim kritikama«; »**Potječe ta pripovjedačka mirnoća** dobrim dijelom i od jedne specifične pripovjedne tehnike«; »**Generalizira tako i zaključuje Matoš** o Baudelaireu (...)«; »**Vrijedi se ovdje podsjetiti** kako je 1919. u časopisu 'Juriš' pod istim naslovom — Juriš — a o istoj relevantnoj problematici upravo gnjevno (a lucidno) pisao onda tek dvadesetogodišnji ABŠ (...)«; »**Privlačno bi bilo ono bavljenje** koje bi se upuštalo u fino raščlanjivanje i razabiranje kad su posrijedi aforizmi (...)« itd.

Takve invertirane strukture nisu formalistične. One, osim što služe kao tekstne veze, dominantnoj komponenti daju posebno (istaknuto) značenje. Tako je u citiranim primjerima s komponentama **rasijani**, **potječe**, **generalizira** i **zaključuje**, **vrijedi se** (podsjetiti) i **privlačno**. Njih ima vrlo mnogo. Neće biti naodmet da ih navedemo još (izvučene iz teksta): **ne ponavlja on**, **vrijeme je to**, **učinili smo to**, **prigoda je ovdje**, **ogleda se ono**, **nije to smirenost**, **stoji u samome početku**, **tehnika je ta**, **postupak taj**, **kombinacija ta**, **privlačno bi bilo**, **manifestira se to**, **upozorenje je to**, **imene su to**, **konstantan je taj** itd.

20. Pišući o Frangješ, Pranjić kaže da je on (Frangješ) klasični štokavac, da se služi klasičnom pučkom štokavštinom. To mi, s pravom, kažemo i za Pranjića. Njegov je jezik doista štokavski. No što je to »klasični štokavski«? — Da na to možemo odgovoriti, moramo se pozabaviti malom teorijom.

Svaki je zapis jezika, pa onda i prvi, **fonetiziran**. Razlika je između prvo-ga zapisa i drugih zapisa u tome što je prvi zapis izravna realizacija jezika sistema. Dakle je jezične (lingvističke) naravi. Drugi su zapisi realizacija govora. (Ovdje nam je govor Coseriuov **Govor**.) Dakle su govorne (sociolingvističke) naravi. Prvi je zapis, kao izravna realizacija sistema, apstraktan, pa se, kao realizacija sistema, usvaja spontano (intuitivno).

Disciplinu koja se time bavi nazivamo **ortofonijom** (pravozvučnošću), a njezinu jedinicu **poluglasnikom**. Tako smo diodu **ortoepija** / **ortografija** pretvorili u triodu **ortofonija** / **ortoepija** / **ortografija** te jedinicama **suglasnik** i **samoglasnik** dodali jedinicu **poluglasnik**.

Što je poluglasnik? — Pokazat ćemo to na dvosuglasničkome skupu **nt**.

Načelno se nijedan dvosuglasnički skup (osim skupova **st**, **št**, **zd** i **žd** — o čemu drugom prilikom) ne može očitovati svojom fizičkom puninom. On se ne može realizirati bez posrednika, tj. bez poluglasnika, koji ima, uvjetno rečeno, karakter glasa **šva**. Bilježit ćemo ga znakom za redukciju glasa ' : **n't**. Eto, taj je poluglasnik izvor **nepostojanoga a**. On će, poluglasnik, pa onda i nepostojano a, tražiti da se dvoglasnički skup **nt** u finalnoj zoni osnove odvoji **nepostojanim a**. Tako to traži **klasični štokavski sistem** (koji se naziva još **ru-ralnim** i **folkloranim**). Pripadnici će toga sistema riječi tipa **eksperiment** spontano rabiti kao **eksperimenat**. Tako će činiti i Pranjić. On će (uz **eksperimenat**) rabiti i **plurivalenat**, i **segmentat**, i **dijamanat**, i **akcenat** itd.

Pritom će rabiti i **klasični štokavski naglasak**. Tako će mu **eksperimenat** glasiti **eksperimenat**, **plurivalenat** — **plurivàlenat**, **segmentat** — **sègmenat**, **dijamanat** — **dijàmanat** i **akcenat** — **àkcentat**.

Urbanomu se govoru međutim ni takav oblik ni takav naglasak ne sviđa. On traži da oblik **eksperimenat** glasi **eksperimènt**, **plurivàlenat** — **plurivalènt**, **sègmenat** — **segmènt**, **dijàmanat** — **dijamànt** i **àkcentat** — **akcènt**. »Klasičari« će ipak zahtijevati ovakvu naglasnu normu: **eksperiment**, **plurivàlent**, **sègment**, **dijàmant** i **àkcent**.

Toj će se normi podvrći i Pranjić kad bude trebalo uvažiti društvenost uporabe. Tako će i on reći **makaronski eksperiment**. Isto će tako reći **docent** [dòcent], **asistent** [asistent] i sl., koje su neki neposredno prije njega rabili kao **docenat** [dòcenat], **asistenat** [asistenat] i sl.

21. Kao što je ortofonija pravilo koje, kao pravilo, pripada sistemu, tako i ostala pravila pripadaju sistemu. Ona su, kao takva, općeobvezatna i beziznimska. Činjenica su povijesti, koja, kao povijest, isključuje nepravilnosti. Nepravilnosti su činjenica stanja. Zato ortofoniju pridružujemo povijesti, a ortoepiju i ortografiju stanju.

Ta nas logika razmišljanja dovodi do toga da povijest imenujemo **dijakronijom** (krozvremenošću), a stanje **sinkronijom** (suvremenošću). Tako dolazimo do zaključka da je dijakronija beziznimska, a sinkronija iznimska. Dijakronijom jezika vladaju isključivo pravila jezika (dakle pravila lingvistike), a sinkronijom i pravila jezika i pravila društva (dakle pravila sociolingvistike). Tim smo putem došli do zaključka da dijakronija prethodi sinkroniji. Isto smo tako, tim putem, došli do (važna) zaključka da za jezik kao činjenicu sistema nema zastarjelosti (arhaičnosti). (Gramatike koje uz određene oblike stavljaju znak zastarjelosti nisu u pravu.)

22. I u drugim položajima poluglasnik intervenira, ali je njegova intervencija ondje neobvezatna. Dvosuglasnički se skupovi ondje poluglasničkim **a** i odvajaju i ne odvajaju. Dakle su u ulozi alternacije. Tako je sa **izbrati** i **iza-brati**, sa **odzivati se** i **odazivati se**, sa **svjetovati** i **savjetovati**, sa **od sna** i **oda sna** itd. Pranjić međutim vrlo često rabi prijedloge s poluglasničkim **a**. Usp.: »Popostanimo **uza tvrdnju** o onim ekspresivnim neologizmima (...)«, »Ali šamar se još, **kroza suze** i smijeh, intelektualno–analitički imenuje u Marinkovića (...)« itd., tako da i to možemo izdvojiti kao njegovu stilsku specifičnost. Pogotovo kad to čini s naslovom svoje knjige — *Jezikom i stilom kroza književnost*.

23. Prije nego pristupimo sinonimniji kao specifičnosti stila Krunoslava Pranjića, moramo reći dvije–tri o tome što sinonimnija jest i kako je prevesti na hrvatski. Za nas (a u uporabi Krunoslava Pranjića) sinonimija nije ni istoznačnost ni sličnoznačnost ni bliskoznačnost, pa onda ni sinonimi nisu ni istoznačnice ni sličnoznačnice ni bliskoznačnice. Krenimo dalje u razmišljanje o sinonimu kao istoznačnici.

Logički ne postoji isto značenje kao cjelina. Ono postoji samo kao dio cjeline. Pokažimo to na riječima **krasan** i **divan**. Te dvije riječi imaju zajednički sem »lijep«. (Kao dokaz neka nam posluži rječnik. U njemu **krasan** i **divan** imaju definicijsko značenje »lijep«. **Krasan** je »iznimno lijep«, a **divan** »neobično lijep«.) Taj sem (»lijep«) stavlja riječ **krasan** u suodnos s riječju **divan**, pa nam je to dokaz da ih nazovemo **suznačnicama**.

Tako za nas sinonimi nisu leksičko–semantička, nego stilistička kategorija. Potvrdu ćemo za to naći i u jeziku Krunoslava Pranjića. Sinonimi tim svojim suznačenjem jačaju njegov stil — njegovu stilsku raznolikost.

Pranjiću će to što smo rekli o sinonimiji kao suznačnosti poslužiti da ovaj ili onaj sinonim stavi u opreku s drugim sinonimom, i to na svoj (pranjićevski) način. Evo kako on to čini s riječju **rastelaliti**: »Ključna je riječ u citiranom uzorniku, dakako, ovo: **rastelalila**; u tome bosanskome provincijalizmu — turcizmu nije samo denotacijska obavijest o proširivanoj vijesti, nego su, konotacijski, sadržane popratne okolnosti da je vijest širena, izvikivana **ružno**, **zlobno**, **ogavno**, naprosto i riječju: **rastelaljeno**.«

(Objektivnosti radi moramo reći da i Pranjić smatra sinonime istoznačnicama. Usp.: »Odvojimo odmah pokoju od tih jezičnih nijansnih rafiniranosti, a koje u prvom čuvenju kao i u prvom čitanju ništa lakše nego da našem zamjećivanju umaknu: primijetimo kako čovjek nije tek tukao ženu nego da ju je upravo *bio*, što je u tom, reklo bi se stilografski — u tom sinonimskom, to jest raznozvučnoma istoznačnom paru izražajno snažnije (biti od tući) pogotovu kad je još u susjedstvu s priloškom oznakom daje to bijenje čak *nemilosrdno*!«)

24. Nema stručnjaka koji svoj tekst čine edukativnim kao Krunoslav Pranjić. Uz riječi stranoga podrijetla navodi u zagradama odgovarajuće riječi do-

maćega podrijetla. Evo kako on to čini: **konotacijski** (= **suznačno**), **rezistencija** (= **otpor**), **alterirati** (= **preinačavati**), **alternirati** (= **zamijeniti**), **markirati** (= **obilježiti**), **denotativan** (= **pojmovno samo, bez primisli**), **majoritet** (= **većina**) itd.

Tako će činiti i s riječima domaćega podrijetla ako bude smatrao da njihovo značenje treba utočiti (precizirati). Usp.: **preoblika teksta** (= **transformacija**), **inačica** (= **verzija**), **oponašateljski** (= **mimetički**) itd.

Pri prijenosu će riječi stranoga podrijetla u riječ domaćega podrijetla dati na svoj način (pranjićevski). Tako će uz riječ **ortoepija** navesti **pravozbor**, uz riječ **ortoepski** — **pravozborno** itd. (On, kako vidimo, **pravogovor** naziva **pravozborom**.)

Uz navođenje odgovarajuće riječi u zgradama znade postupiti pranjićevski. Tako **koegzistirati** popraćuje ovako: »**Supostoji** (da tako izravno, kalikovno, prevedem modnu tuđicu: **koegzistira**) klasični novoštokavski sistem koji kultiviramo i svojim jezičnim obrazovanjem, i u priručnicima je zastupan, ali spontano usvajamo i provodimo njegovu, da je nazovem: **urbanu** devijaciju, **pograđanjeni** otklon.«

Na kraju kažimo i to da u Pranjićevu jeziku ima i razgovornih elemenata. Evo nekih: **zglajzati**, **k'a u dišpet**, **šjor**, **durati** (trajati), **uđutur**, **meštirja**, **ćuprija**, **parče**, **mahna** i dr. Neki su od njih izraz kontakta s lokalnim govorima.

Zaključak

U zaključku moramo reći da ovo nije sve što je trebalo reći o jeziku i stilu Krunoslava Pranjića. Kratkoća je vremena koje nam je stajalo na raspolaganju bila razlog što nismo iznijeli više toga.

Ivo Pranjković

Stilistika gramatici unatoč

20

I.

Dragi Kruno, poštovani profesori, cijenjeni kolege i prijatelji!

Dopustite najprije nekoliko osobnijih riječi koje se tiču profesora Krunoslava Pranjića ili, bolje reći, odnosa moje studentske generacije i njega. Prije svega, bila je riječ o dobroj i relativno kompaktnoj generaciji. Osim ovdje prisutnih kolegice Nade Gašić, kolege Velimira Viskovića i mene toj su generaciji primjerice pripadali Borislav Pavlovski, Jelena Lužina, Danko Plevnik, Mile Mamić, Goran Kalogjera, Jadranka Matić (Zupančić), Jadranka Lasić (Lazić), Tomislav Matijević, Zdravko Krstanović, Krešimir Šimić itd. Cijela ta generacija puno toga duguje, između ostalih, i profesoru Pranjiću. Mi smo naime upisali studij 1969. godine kad se Kruno tek bio vratio iz Amerike i objavio (1968) *Jezik i književno djelo*, bez ikakve sumnje jednu od kulturnih knjiga iz naše struke (uz Jonkeovu knjigu *Književni jezik u teoriji i praksi*, Brozovićev *Standardni jezik*, Katičićeve *Jezikoslovne ogledе* ili Vinceovu knjigu *Putovima hrvatskoga književnog jezika*). Gotovo svi mi iz generacije slušali smo Krunu s oduševljenjem jer su njegova predavanja, bar po mom sudu, bila najatraktivnija i najsadržajnija od svega što smo u to vrijeme slušali na studiju kroatistike (tada jugoslavistike). Kruno nam je otkrio posve nove vidike i kad je riječ o jezikoslovlju i kad je riječ o književnosti. U mom slučaju on je presudno utjecao na to da se žarište moga interesa okrene prema jezikoslovlju. U ostalim jezikoslovnim kolegijima (uz časne iznimke) bilo je, nažalost, previše onoga što bi se moglo nazvati »lingvističkim pozitivizmom«, tj. previše suhoparnoga izlaganja gradiva o glasovnim promjenama, previše »formalne« morfologije, uštogljeno koncipirane sintakse i uglavnom nikakve leksikologije ili semantike.

II.

A sada bar ponešto, i u obliku nepretencioznih naznaka, kao prilog naslovljenoj temi. Krenut ću, dakako, opet od profesora Pranjića odnosno od njegovih rasprava i ogleda u kojima se on na sebi svojstven način bavi suodnosom između stilistike i gramatike. Kad je riječ o Pranjiću, taj suodnos posebno dolazi do izražaja u onim njegovim priložima u kojima gramatiku na neki način konfrontira sa stilistikom. Naime u njegovoj knjizi *Jezikom i stilom kroza književnost* (1986) cijeli jedan odjeljak nosi naslov *Poesis contra grammaticam*, a prvi prilog u tom odjeljku *Poezija gramatici unatoč (ili: njojzi zahvaljujuć)*. U tom se prilogu analizira ponajprije pjesništvo Antuna Branka Šimića, i to sa stajališta »otklona« od gramatičkih regularnosti, pa se tako primjerice konstatira kako bi gramatički gledano u stihovima *Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta i bezbroj puta uskrsnem* trebali biti upotrijebljeni oblici nesvršenih glagola (jer je u tom kontekstu riječ o iterativnosti), a upotrijebljeni su oblici svršenih glagola (umjesto *umrem*, *uskrsnem* trebalo bi dakle biti *umirem*, *uskrsavam*) itd.

21

U vezi s tim mogu se postaviti, i postavljaju se, mnoga zanimljiva i izazovna pitanja i o naravi odnosa između gramatike i stilistike, i o granicama između jedne i druge, i o ingerencijama jedne u odnosu na drugu. Neka bi se od takvih pitanja mogla formulirati primjerice ovako:

1. Jesu li gramatika i stilistika u nekoj vrsti međusobne opreke?
2. Tiču li se gramatika i stilistika istoga, sličnoga ili različitoga područja istraživanja?
3. Jesu li gramatika i stilistika posve različite lingvističke discipline ili su one na neki način komplementarne?

Prije nego što pokušam odgovoriti bar na neka od ovih pitanja, napominjem da se ovdje ograničujem na ono što se običava nazivati lingvističkom stilistikom ili lingvostilistikom, a ne uzimam u obzir ni normativnu (ili savjetničku, ili »maretićevsku« stilistiku), ni funkcionalnu stilistiku (u smislu proučavanja specifičnosti jezične uporabe vezane za pojedine funkcionalne stilove), ni ono što bi se moglo nazvati književnom stilistikom (u užem smislu riječi), koja bi bila sastavni dio poetike.

U nastojanju da odgovorim na prvo pitanje može se komu učiniti da se primjerice gramatika bavi invarijantnim, a stilistika varijantnim pojavnostima. Iako u tome ima nečega što je za suodnos između gramatike i stilistike bez sumnje relevantno, ipak mislim da se ne bi moglo ustvrditi kako se gramatika bavi invarijantnim, a stilistika varijantnim, nego će prije biti tako da gramatika pokriva i područje invarijantnoga i područje varijantnoga, a da se stilistika tiče ponajprije varijantnoga. U gramatici ćemo primjerice opisati tvorbu i funkciju oblika tipa *knjigā* ili *čitam* (koji su invarijantni), ali i varijantne jedinice tipa *prsta*, *prsti*, *prstiju* te, primjerice, suodnos između konkurentnih preteritalnih oblika tipa *čitao sam*, *čitah*, *bio sam čitao*, koji mogu funkcionirati kao svojevrsni gramatički sinonimi. S druge strane invarijantne jedinice tipa

knjigā ili *čitam* uopće neće biti predmet stilistike, bar ne kao morfološke (oblične) pojavnosti, ali će predmet stilistike itekako biti varijantne jedinice tipa *prsta*, *prsti*, *prstiju* odnosno spomenuti (potencijalno) konkurentni preteritalni oblici tipa *čitao sam*, *čitah*, *bio sam čitao*.

Međutim i u opisu varijantnih oblika između gramatike i stilistike ima vrlo važnih i dalekosežnih razlika. Gramatika će spomenute jedinice opisivati s obzirom na to kako se i od čega tvore, kakva su im gramatička značenja, tj. s kojim su gramatičkim kategorijama u relaciji, eventualno i s obzirom na podrijetlo varijantnosti (u dijakronijskoj gramatici), pa će se npr. nastojati odgovoriti i na pitanja tipa zašto imenica *prst* u genitivu množine ima tri konkurentna oblika, a imenica *knjiga* nema. Nasuprot tomu stilistiku varijantni oblici ne zanimaju ni s obzirom na to kako se tvore, ni s obzirom na to od čega se tvore, ni s obzirom na relacije tih oblika prema gramatičkim kategorijama, ni s obzirom na podrijetlo varijantnosti, nego nju ti oblici zanimaju s obzirom na uporabu, na kontekste ili (kon)situacije kojima su primjereni ili nisu primjereni, s obzirom na čestotnost te s obzirom na njihovu eventualnu obilježnost, npr. arhaičnost, regionalnost, neologističnost, pripadnost višem ili nižem stilu i sl.

Kad je riječ o drugom pitanju, tj. o području odnosno o granicama gramatike i stilistike, valja ponajprije reći da su granice stilistike šire od granica gramatike. Gramatička su područja morfologija i sintaksa, a stilistika se širi i na područje fonologije, i na područje grafije, i na područje pravopisa, i na područje leksika, i na područje frazeologije, i na područje semantike.

Vrlo je zanimljivo i pitanje mogu li gramatika i stilistika biti posve u opreci ili, drugim riječima, može li se u stilistici govoriti o gramatemima i anti-gramatemima, kao što to čini prof. Pranjić u spomenutom prilogu (usp. »evo pregršti primjera nekih i gramatema i antigramatema koji su vrstan red Šimićevih stilema–poetema«, *Jezikom i stilom kroza književnost*, str. 173). Konkretno rečeno, jesu li jedinice tipa *nadno* (*vlažne grabe*), *sjeknu* (*kroz noć*), *pròžōvnū* ili *sjati u crne muke* (*noćnih očajnika*) antigramatemi.

Odgovor na to pitanje može biti i da i ne ovisno o tome kako se gramatika poima odnosno o tome na kakvu se gramatiku misli. Ako se misli na gramatiku u užem smislu, na gramatiku kao na opis realiziranoga, a pogotovo ako se u to uključe i preskriptivni parametri, onda bi odgovor bio da. Međutim ako se gramatika shvati kao opis sustava odnosno mehanizma koji služi za ustrojavanje jedinica što služe za komunikaciju, onda bi odgovor bio ne, jer tako shvaćena gramatika obuhvaća i ustrojavanje posve novih jedinica, osobito na tvorbenoj i sintaktičkoj razini, a pojava novih jedinica i novih »ustrojavanja« neodvojiv je aspekt same komunikacije, pa onda i mehanizma koji tu komunikaciju omogućuje, a to je ponajprije gramatički ustroj.

Ovo što je rečeno bilo je samo nekoliko nepretencioznih zapažanja o odnosu između gramatike i stilistike, dviju itekako srodnih i međusobno vrlo tijesno isprepletenih, ali ipak različitih jezikoslovnih disciplina čije razgraničenje u mnogim aspektima može predstavljati i ozbiljan metodološki problem.

Nada Gašić

O Kruni, dvije priče u nešto slika

Prva priča

23

Već dvije godine, od šezdeset devete, niz hodnike zgrade Filozofskog fakulteta toga starca prati gomila studenata; od predavaonice do njegove sobe, od sobe do izlaza iz zgrade, od izlaza do, kažu, kavana. Ona im se ne pridružuje, slabo podnosi grupu, a i starac je nervira, dugokos je i nosi ljubičasto odijelo. Hej, kako neprimjereno četrdesetogodišnjaku! Profesori su tu da prođu sivim hodnicima u sivim odijelima, pročitaju što god sa sivih papira, pričekaju da ih gomila pozdravi sivim pozdravom i da učine sve kako nitko nikome ne bi smetao u idili akademske zajednice. Samo ta stilistika, gospode, kakva gužva... U predavaonici ona sjeda tako da ne bude uočljiva dok on, ne prestajući govoriti, napušta katedru, penje se i spušta niz stube, doziva, proziva, zaziva studente... Poneke nije ni potrebno, sami se javljaju, repliciraju, očito razumiju ga. Ona, čini joj se, ništa ne razumije. Ali ga sluša pažljivije od onih glasni i osjeća kako njegove izgovorene riječi prodiru kroz njen atrofirani štokavski sluh i dozivaju davno zaboravljene akcente. Kroz te akcente osjeća da se literatura o kojoj on govori iskolčuje, iskače iz šina, postaje i oris i obris novog literarnog bića kojega ona nije bila svjesna čitajući taj isti tekst u samoći. A ipak, za trajanja tog semestra ona vrlo pribrano izbjegava prve redove klupa i zahvalna je njegovom ljubičastom odijelu što mu je, onako uočljivom na hodnicima, lako umaći kao i grupi koja ga prati kao opsjenara. Semestar se bliži kraju, skupljaju se potpisi, nervozna je godina, svibanj je 1971.

Sinoć se čulo, znamo i ne znamo, da se na Krku srušio nekakav avion, ljudi su poginuli, ali mi imamo dvadesetak godina, smrt i kad je blizu, beskrajno je daleko. Kad li će ući, zašto kasni, trebamo potpis...

Niz stube predavaonice silazi taj čovjek u ljubičastom odijelu, lice mu je takvo da mu se izmiču i oni koji ga već smatraju prisnim prijateljem, prosije-

da mu kosa podivljala, odlučila na samostalan život, odvojila se od gazde, zaoštaje za njim za cijelu stubu i kad je on već za katedrom, tek tad mu pripitomljeno prilazi i spušta se na njegova ramena.

Dvorana je zamukla i prije no što je izgovorio prve riječi:

— Noćas sam izgubio prijatelja, pjesnika Josipa Pupačića.

Ona pamti kako su joj omekšale ruke na klupi i kako joj se učinilo da i njegovoj kosi nije više stalo do života.

Zamrloj dvorani on čita stihove: *Kad sam bio tri moja brata i ja...*

Drage površine klupa, blagoslovljeni crteži na bilježnicama, dragocjene koricice knjiga, mile olovke, ruke, nokti, rukavi, koljena, cipele, u vas gledamo da ne bismo pogledali jedni u druge, a kamoli u čovjeka koji čita, da ne uhvatimo tuđi pogled, da nas pogled ne rasplače, ne razjeca, bojimo se, da se to ne dogodi, jer, gospod Bog nas ne bi zaustavio.

Toga dana, 23. svibnja 1973. godine, naš profesor Krunoslav Pranjić prvi put toga semestra i te godine nije održao ni predviđeni seminar ni predavanje. Ali lekciju iz stilistike života i stilistike smrti ona je zapamtila, pokazalo se, zauvijek.

Druga priča

I. slika

Gosti smo, nas nekolicina u Heidelbergu, 1974. godina se piše. Krunoslav Pranjić čita i govori svoga Matoša. Kad je završio, postariji čovjek u prvom redu tucka olovkom po površini klupe. Čak i da joj se danas samo tako čini, ona zna, Jakobson je. Vjerujte mi na riječ. Da, *onaj* Jakobson.

II. slika

Sjedimo u kavani na obali Neckra, čovjek neizmjerne elegancije i finih pokreta obraća se našem domaćinu Stjepanu Drilu i, pokazavši očima prema Kruni Pranjiću, pita, kojim jezikom gospodin govori. Hrvatskosrpski, kaže Drilo, ne, kaže fini gospodin, vi i svi ostali govorite taj jezik, ali gospodin govori jezikom koji ne poznajem, prozodija je potpuno drugačija, čujem melodiju, muziku jezika koji ne poznajem. Vjerujte mi na riječ.

III. slika

Majko moja kako su se posvađali u vlaku na putu u München. Vrag će ih znati zbog čega. Da je on njoj, a ne ona njemu, kasnije izišao na ispit, loše bi se proveo. A ispit, dušu dao za padanje: gramatika suvremenog hrvatskoga ili srpskog jezika i pridružena joj stilistika. Pa nije bio blag, nije joj se činilo ni da je ispit kratko trajao, ali, prošlo je.

- Evo ti petica — kaže.
I doda: — Hoćeš li u Prag? Da učiš i učiš druge.
— Hoću li izdržati? — pita
— Izdržat ćeš, znam te.

IV. slika

Telefon

- Kruno, gladna sam, u Pragu mrtve muhe u izlozima mesnica.
— Izdržat ćeš, znam te.

V. slika

Zagreb

- Kruno, posvađala sam se nepopravljivo, ne pitaj ni s kime ni zašto. Šalji me što dalje.
— Idi u Lenjingrad. Svi su od tamo pobjegli, ondje ti je mjesto.
— Kruno, hladno mi je.
— Izdržat ćeš, znam te.

25

VI. slika

Promijenila je stanove, telefone, u bolesti ne podnosi ljude. Godinama se nisu čuli, kako je došao do broja telefona, vrag će ga znati.

- Kruno, pusti me, neću izdržati.
— Izdržat ćeš, znam te.

VII. slika

Gradska kavana

Pričekao je, bjeloglava zvijer, da postanu vršnjaci. Oni kroz koje je prošao rat znaju da se u njemu sljepljuju generacije i da nakon njega nema više mladih ljudi.

- Od čega živiš? — pita on.
— Ni od čega, snalazim se.
— Znam te, izdržat ćeš.
— Kruno, što je s tvojima, s bratom?
— Moj brat, moj brat, moj brat...

U kavanama gdje se čuje nježno tuckanje žličica koje miješaju fine kave ne bi trebalo voditi takve razgovore, a niti ih prisluškivati. Stoga, voljom autorice, preskočit ćemo ih, nitko neće doznati o čemu su razgovarali. Tih godina nije se usuđivala čitati poeziju da je koji stih ne zdrobi, ali hodajući svojim gradom i gledajući u vrhove svojih cipela, da ne vidi tuđa lica i ne čuje ljudske glasove, s njom je hodao Krunin glas »kad sam bio tri moja brata i ja, kad sam bio četvorica nas«... na koju li je to braću tada mislila, vrag će je znati.

VIII. slika

Ovdje više nije to »ona«, već sam to »ja«.

Dovršavajući svoje romane strepila sam od svega i svakoga: intelektualno lijenih čitatelja, mrzovoljnih kritičara, opakih kolumnista, dokonih blogera i vlastite javne riječi. Kažem strepila, jer bojala sam se zapravo jedino Krunine prosudbe i presude. Učitelju ćeš uzmaći, ali se nećeš sakriti, učitelj precizno zna koju si to lekciju propustio i koju to lekciju nisi svladao.

Zatvorimo krug:

Ispod onog Kruninog ljubičastog sakoa, jer taj Kruno takav kakav je, šinjel obukao ne bi, izišli su u samo dvije generacije:

Velimir Visković

Ivo Pranjković

Duško Marinković

Boris Pavlovski

Goran Kalogjera,

Zdravko Krstanović

Tomislav Matijević,

Jakša Gareljić

Rada Borić,

Jadranka Matić Zupančić

Jelena Lužina

Milan Lakoš

Borivoj Radaković

I autorica ovog teksta

A, kako bismo bili na tragu onoga što zovu trend u literaturi, uključimo ovdje jedan mail upućen mi preksinoć, 17. 10. 2011. u kojem jedan pjesnik, odseljen iz ovoga grada, ne znajući za ovaj skup posvećen našem profesoru, moli da predam Kruni Pranjiću pjesmu s njegovom posvetom:

Pjesniku stilistike Kruni Pranjiću, s poštovanjem Đorđe Matić. Činim to.

Vučitelu

Na Vuzem 2011

(u Krležinoj godini AD MMXI)

Prolog:

Ker ti si na njih bil gadliv

nemrem ti reč da smo zašli z tvojeg šinjela –

*morti z šešira — z škrlaka, kaj denes sam, brez tela hoda Trgom.
A ja sem tvoj dijak, vezda, i ak jedno vem — to vem,
i tu v Flandriji, i tam gdi nis tak dolgo, tam,
vu tem skoro kakti hmrlo m mesztu, Grad(ec)u pod slemenskim Brdom.*

I tak, dojde mi denes najemput, da bi prešel doma (a gdi je to,
za pet ran Kristuševih, gdi je to?),
i setim se kak spet s'e je isto:
male je...
s'e je to male tam –
male i preveč!
I tak, vsaki put — na put.
I nemrem, nis mogel spati, dolge dvajsičetiri vure, pune,
Za cele moje tužne, domadolazeče ture,
s'e dok ono, dok pogled
z Jankomira i Vrapča v jočima mi ne pukne.
A niš...
Za tri dni, s'e bude isto:
zustanem se,
pak nemam kam, nek se zavlečem
v jenu od tri trojedine lukne.

27

I tam mi je nekak lepše.
Med vrstami nedostojnikof
med gemištašima i falangami tatekof
po špelunkah, nalukavam se i gledim.
To je slika cela, kak na kipeca da su ih deli,
kakti kompozicija religiozna, bumo rekli, brojglovska:
gdi jen se je sel i žrl je gospocki — klobasu na viluški –
i burek od breka,
drugi se je zaljuljal da bu opal,
tretji se grdo grozi, da soseda vubil bu na puški,
četrti se nekaj spominja z petim,
a hudo gledaju obadva, krf im v beloočnicami i cviček fkrvi.
Lazari, siromaki, bludniki, otprti gubec, črna lukna zeva
Prosipaju, svoju preteklost, neimajoču budućnost, karv i svoja čreva.
I ja ž njimi — i zadnji i prvi,
i špicl i domači, i sin i panjkrt, Vallach i firtlkroat.
Nad gemištima žufkim, si smo si kak bratu bratu brat.

Sejedno, bolše mi je ž njimi neg z ovima
gdi kakti spadam.
Kaj, ovo denes — to literator, to pisac!? –
Kuhani jastog na telefonu,

Dalijev Dalmoš, kaj zavrnil je kralevinu, i ovu i onu
 Vlajski okrutnik i za sve cajte spremni lisac.
 Il ovaj drugi, sprekrizmani kaptolski duh,
 Kaj mi dihat ne da, i za preseči mi, s'e to kaj je najdražje, najbolši ima njuh:
 Immer, mal nach mal, agramski fleur du mal,
 v nosu; z šnelcuga ni zišel jošte, ovaj črni potepuh,
 a taj Amicus Curiae ftargne ti jazika.
 Ono kaj nekad od najčistejeg sardca bila mi je mužika.
 I veliju gospon Škribent da to nebu više išlo, da se ne šika,
 ni sinonimi, ni reči, ni večne dublete,
 Sav svobodni govor kaj sem ga znal, i disal, čist kak dete.

I onda kaj bi više ja tu ž njimi?

Pak zajdem zajdem drugam, tam gdi mi je jeden svet, i znan
 I neznan,
 Tam zokoli prugah, gde po mlačni noći
 še čujem misteriozni ajznban –
 kaj ga nema — a ide,
 i gdi kroz okna me glediju čudne joči:
 ja ih ne vidim — one mene vide.
 Firunge bele siromaške gledam dok se šečem
 I sečem megle z rukom, svoje, bivše, po dolnjograckim vulicami.
 I sečam se, sečam se navek, pa to je s'e kaj še imam tu prek
 i vendar me boli, i mam betega vlečem,
 oh, kakti još zapeče,
 i s'e sem zmemoriral
 žoldoš–zmučenica kaj sem joj v dober čas plačal z pluskom
 (Pes! Zkompleksijerani brek!)
 I moje pluske i grde reči i one lepe, v mestu i širokem i tolkrat uzskom.
 Ni treba lagati — v memoriji s'e se fiksijera,
 Bilo kaj drugo povedati laž je, i drek.

Spominjam se:
 na svom pragu, sad sem kak naši v Pragu preteklih let.
 Jenput bil si na zlatnim portami Praga
 bi rekli kak doma. Vraga! — kak v štundnhotelu, sé na rasprodaju!
 Za dinare — kristal, knige, ženske, s'é nam daju.
 A sad?
 Niš. Zdaj Hradčanski hraček sme,
 kaj tele kaj gledi v Zlatni grad
 I čudi se ne, kak ga je nadgornul
 bedak za kog je mislil da je vezda i da vezda bu gorši,
 Od hibrisa je veči i bolši svet potonul.

I kaj sad — sad nič:
Kak i drugi Transilvanci, Moravci, odrpanci
Torlaki, Bugari i Morlaki
Prekletstvo Dijakrycha, istih znakof a drugih plemenah
navik i užanci,
navek ista štorija, navek ista priča.
Pa kaj ak nigdar ni bilo — sad je tak:
pak da se pomekneš, ma morti samo jeden –
z ovega majušnjog kakti-orszaga — den,
jen i meter dale
pak ti mam otpriu kak živini balkanske žvale.

Zollbeamteri se čudiju.
Jer dok flundre, tati, *Flüchtlingi*, arbeiteri
kaj imaju — to nudiju,
v moga kofera dunajski nos deneju:
Da, ovaj, z ove na onu bandu
bormeč drugu nosi kontrabandu.

29

A doma (?), zoveju me
Nemškutar, kulturtreger
Z knjigami napunil svoj je ceger –
tu je odavno tujec — napuni se z kulturom
A tarbuh z ulcerom. To mu je dost,
i već mnogo leto prejde še jedino kak gost.
I Kristuš je bil azilant, Raszpeti *sans-papier*
Pak je spet se spel, nad sve granice, porte i meje!
I nek ja nis On, sejedno, i meni je spet iti.
Jer jeno vem:
Da bi opče bil — drugde moraš biti.

© Đorđe Matić, u Hillegomu, Nizozemska; Travanj, 2011.

Taj pjesnik, Đorđe Matić, dokaz je da ne postoji generacija studenata od koje je Kruno Pranjić odustao i da ne postoji riječ Krune Pranjića koja nije bila namijenjena nikomu.

Za sebe svjedočim da sam ono što je bilo namijenjeno meni, čula.

Branko Vuletić

O Pranjićevu stilu & koje o čem još

30

O stilu

Glavna je vrijednost Pranjićevih knjiga u činjenici da nas ne mogu ostaviti ravnodušnima. Tome ponajprije pridonosi Pranjićev osobni stil, koji prvenstveno govori o njemu samome, njegovoj angažiranosti, njegovoj emotivnoj vezanosti za ono o čemu piše. Njegove su knjige izuzetan sklad forme i sadržaja; Pranjić ne govori samo o stilskim postupcima drugih, već i o sebi samom: vlastitim stilskim postupcima govori o stilskim postupcima drugih. A ima mjesta gdje autor analizira i vlastite stilske postupke, ili, kako sam kaže, interpretira vlastitu interpretaciju. Svaka je Pranjićeva knjiga konkretna, stvarna stilistička riječ–predmet. Pranjićevo se pisanje poistovjećuje s Dufrenneovom definicijom izražajnosti, a koja glasi da je izražajnost osjetna prisutnost označenog u označitelju, kada znak pobuđuje u nama osjećanje analogno osjećanju koje pobuđuje sam predmet. U književnom tekstu riječ ne evocira neki vanjski predmet, već je ona sama predmet. A stilistički su postupci putokazi u otkrivanju predmetnosti riječi.

Pranjić je majstor detalja; ne samo da uspijeva zapaziti detalje koji mnogim čitateljima ostaju neprimijećeni, već preko tih detalja otkriva i bitne dimenzije tekstova kojima se bavi; preko detalja dolazi do cjelovitih interpretacija tekstova. Detalji su bili poput Spitzerova *clicka*, kojim se uspostavlja veza s književnim tekstom, a Pranjićeva bogata erudicija i talent omogućavaju mu da dođe i do *duhovnog etimona* teksta. U posljednjoj Pranjićevoj knjizi (*O Krležinu stilu & koje o čem još*, Zagreb, ArTresor, 2002) vidljiva je i dalje njegova sklonost k detaljima, ali se javljaju i njegovi pokušaji velikih sinteza: to se očituje kako u širenju kategorije stilskih postupaka na područje makrostilistike, tako i u cjelovitom sintetskom opisu Krležina stila u ključnom dijelu ove knjige.

Pranjićev osobni stil jasno svjedoči da *kako* itekako znači i *što*, da je *forma* itekako i *sadržaj*. Pranjićevo pisanje, ma kolike znanstvene razine i vrijednosti bilo, uvijek ima i svoju beletrističku, umjetničku dimenziju. I tako mi se čini da je posve logično parafrazirati Pranjićeve riječi o Aleksandru Flakeru, čijem se načinu pisanja posebno divio. Pranjić je za Flakera napisao: *Da, znam: Flaker ne piše beletristiku; no i literatura o literaturi je umjetnost (kad se piše à la Flaker)*. A za Pranjića se može reći: *Da, znam: Pranjić ne piše beletristiku; no i pisanje o stilistici može biti prepuno stilema, a to znači i iznenađenja u smislu Riffaterreove definicije stilema (kad se piše à la Pranjić)!*

O naslovima

Naslov prve Pranjićeve knjige bio je *Jezik i književno djelo* (Zagreb, Školska knjiga, 1968); taj je naslov intelektualan, objektivan, znanstven; govori ne samo o sadržaju te knjige, već i o sadržaju cjelokupna Pranjićeva opusa. Naslov druge Pranjićeve knjige *Jezikom i stilom kroza književnost* (Zagreb, Školska knjiga, 1986) sadrži sitnu provokaciju — prijedlog *kroza*. Sve je drugo kao i u prvoj knjizi: tu je književnost kao glavno polje Pranjićeva zanimanja, jezik iz prve knjige raščlanjen je u dva dijela, jezik i stil, za koje i sam Pranjić kaže da su zapravo sinonimi, odnosno da je ono *jezik i stil u naslovu gotovo zalihosno, pleonastičko*. Gotovo, ali ipak ne! I taj mali prostor koji se otvara dovoljno je bogat i iznimno poticajan. A poticajnost je sadržana i u sitnoj provokaciji u naslovu — *kroza*. Taj naslov odražava i raspon Pranjićevih stilističkih zanimanja: od urbanog do ruralnog. A od samoga naslova počinje raščlamba vlastitih stilema, stilističko govorenje o stilistici. Pranjić između ostaloga piše: (...) *prema jezičnom senzibilitetu kroza je kao izraz i sadržaj rustično grublje, čak iritantnije i penetrantije, izazovnije i prodornije; ni stoga nije bio nehote odabran: nomen, naslov sam neka je omen, nek bude znakom već samim stiloindividualan, izražajno obojen*.

Naslov sljedeće Pranjićeve knjige (Zagreb, Matica hrvatska, 1998.) također je bio provokativan: u prvoj verziji rukopis je imao naslov *Stilografijske svaštice*; u definitivnoj verziji naslov je knjige *Iz-Bo-sne k Europi*, a prvotni je naslov postao podnaslov. Podnaslov *Stilografijske svaštice* racionalno opisuje sadržaj knjige; tek odabir riječi *svaštice* nosi osobni pečat autora. *Iz-Bo-sne k Europi* emotivni je, pjesnički, osobni naslov knjige; ovakvim naslovom Pranjić pokazuje da mu nisu strani ni postupci suvremene konkretne poezije. To su postupci tzv. proizvodnje smisla, kada označitelj generira neslućene, skrivene sadržaje.

O jednoj mogućoj proizvodnji smisla govori npr. Sartre, kada s imenom *Firence* (francuski: *Florence*) povezuje i *grad* i *cvijet* i *ženu*, pa još *rijeku* i *zla-to*, jer sve to sadrži navedeni slijed glasova: jedan označitelj proizvodi različite označene: *Florence je grad i cvijet i žena, ona je istovremeno grad-cvijet i*

grad-žena i djevojka-cvijet. I ovaj čudan predmet, koji kao da ima protočnost rijeke (fleuve), blagi, crvenkasti sjaj zlata (or), konačno se decentno prepušta i beskrajno produžava, stalnim slabljenjem muklog e, svoj cvat pun suzdržano-sti. (...) Za mene je Florence također jedna žena, američka glumica koja je igrala u nijemim filmovima mog djetinjstva i o kojoj sam sve zaboravio, osim da je bila visoka kao dugačka plesna rukavica i da je uvijek bila pomalo umorna i uvijek nevina, i uvijek udata i neshvaćena, te da sam je volio, a zvala se Florence. (Jean-Paul Sartre, Situations II, Gallimard, Paris, 1948: 66–67)

Sartreova razmišljanja o mogućim sadržajima Firenze posve odgovaraju Pranjićevu naslovu. Sartre kaže da se tako stvara čitav jedan *svijet u malom*: to je svijet koji izvire iz materijalnosti jedne riječi. To je pjesnički svijet koji se otkriva onima koji u riječi vide nešto više od njezine svakodnevne uporabne vrijednosti. Tako je i s Pranjićevim naslovom: segmentiranjem riječi, leksičkih i fonetskih, a ove fonetske može segmentirati samo tako da ih izdvoji u zaseban redak (k / Europi), Pranjić sugerira brojne bogate sadržaje. Njegov je naslov doista *svijet u malom* poput Sartreove Firenze. A svojom nam knjigom Pranjić i omogućava ulazak u taj svijet. To je knjiga koja se jasno zrcali u svom naslovu. U objektivnom čitanju naslova vidimo raspon priloga: od uvodnog teksta *Strah i mržnja u Bosni (Kroz bosanska pismèna)* do zaključnog o Erazmu Roteradmskom (Erasmu Roterdami Echo & Receptio in Croatia). Ali tu je i raspon od uništenih (izbodenih) bosanskih snova i Europe, koja za njih ne mari, odnosno koja za njih mari tek toliko da ne sluša loše vijesti iz onoga što se zemljopisno još uvijek zove Europom, i što velikim Europejcima jako smeta, jer za njih je Europa tek EU, pa ne vole ni gledati te žalosne spodobе, taj jad i bijedu zemljopisnog jugoistoka svog kontinenta ni na malim ekranima, a kamoli u svojoj blizini, na svojim ulicama.

I za naslov sljedeće Pranjićeve knjige možemo reći da je provokativan: *O Krležinu stilu & koje o čem još*. Pranjić je dosljedan u traženju i stvaranju jezičnih neobičnosti, kako kod sebi dragih autora tako i kod sebe sama. Ako nas takav naslov potakne da pažljivo pročitatmo ovu knjigu, njegova je svrha ispunjena. I još nešto! Ovaj je naslov sinteza svih dosadašnjih Pranjićevih naslova: on naime pokazuje raspon od neobilježenog, znanstvenog iskaza do *krunema*, kako je profesor Ivo Frangeš nazvao specifične Pranjićeve stilske postupke. A njegova se objektivnost i znanstvenost zrcali u prvom dijelu naslova posljednje Pranjićeve knjige: *O Krležinu stilu*; drugi je dio naslova tipičan *krunem*: *koje o čem još*. Ipak, rekao bih da uporaba ovoga *krunema* u naslovu nema samo smisao provokacije, kao možda ono *kroza*. Naime: neobilježen red riječi (*i još o koječemu*) gotovo da bi imao pejorativni prizvuk; neobilježen red riječi obezvrijedio bi priloge koji slijede studiju o Krležinu stilu, a oni to ni po čemu ne zaslužuju. Tako je, čini mi se, drugim dijelom naslova Pranjić postigao barem dvostruki učinak.

O čovjekoljublju

Općenito sve priloge u Pranjićevim knjigama možemo podijeliti u strogo stilografske studije i u reagiranja angažirana intelektualca na aktualne događaje, u koja se kroz književne ili opće kulturne teme nužno uvlače i politička, ili točnije: neka ljudska razmišljanja. I upravo ova reagiranja na aktualna ili povijesna zbivanja velika su inovacija Pranjićeve knjige *Iz-Bo-sne k Europi*. Tu ponajprije mislim na uvodni tekst *Strah i mržnja u Bosni* (*Kroz bosanska pismena*), izvorno objavljen u Nizozemskoj (*Angst en haat in Bosnië*. Tijdschrift voor Slavische literatuur, 15, Amsterdam 1993, 8–13). Čitajući djela Ive Andrića i frataru Bosne Srebrene, ili Bosne Argentine, kako to voli reći Pranjić, on određuje strah i mržnju kao ključne dimenzije Bosne. Neki tekstovi bosanskih franjevaca iz XVII. stoljeća čini se kao da su pisani danas, ili, kako Pranjić piše: *Upitao bi se tkogod, a da je Bosanac: ne čita li/sluša li on to sutrašnje vijesti iz svojega zavičaja?* Jer kako drukčije protumačiti tekst Stjepana Margitića *Fala od sveti*, objavljen u Veneciji 1708, u kojem piše kako su u Bosni u XVII. stoljeću *mnoge poštene kuće i obitelji od vojske bile utrnutе, kako su mnogi starci bili u sužanjstvo odvedeni, a mnogi su izginuli mladići... gradovi da su bili popaljeni i opustjeli, a zakoni božji pod noge udareni*. Strahu i mržnji suprotstavlja se fra Luka iz *Travničke hronike*, jer on vjeruje *da se u prirodi nalazi onoliko lekovitih snaga koliko bolesti ima među ljudima i životinjama*.

A da je Bosna zemlja zemlja ne kontrasta, već paradoksa, vidimo iz Andrićeva *Pisma iz 1920*; to je pismo pokrštenog sarajevskog Židova Maksa Levenfelda, koji govori o Bosni kao zemlji mržnje i straha, ali i *tvrde vere, uzvišene čvrstine, nežnosti i ljubavnog žara, privrženosti i nepokolebljive odanosti i toliko žedi za pravdom*.

O rodoljublju

Kao sutrašnje vijesti iz našeg zavičaja djeluje i navođenje govora rektora Zagrebačkog sveučilišta Stjepana Ivšića doktorandima 1941. u tekstu *Učenjak s vertebralnim stupom*:

Vi ste, gospodo doktorandi, stekli potrebno znanje i kvalifikaciju, da stupite u javni život odlikovani i doktorskom čašću. Svojim znanjem treba da poslužite svome narodu. U životu ćete imati i teškoća, a možda i razočaranja, ali vjere u konačnu pobjedu dobra ne smijete nikad da gubite. Ne gubite je ni onda, ako i u novoj Hrvatskoj naidete na neobične ljude, koji su se, plećati i glasati, promakli vješto u prve redove. Sastat ćete se možda i s takvima, koji se danas biju u ustaška prsa od rođenja, a u nedavnoj su prošlosti hodočastili na Oplenac i polagali na njemu vijence, i koji će sada s jednakim osjećajem poći možda u Šestine i ondje položiti svoje vijence na grob našega Starčevića.

U Ivšićevu govoru primjećujemo tada proskribirani oblik *da* s prezentom umjesto infinitiva: (1) *Svojim znanjem treba da poslužite svome narodu*; (2) *ali vjere u konačnu pobjedu dobra ne smijete nikad da gubite*. A ako tome dodamo i činjenicu da je Stjepan Ivšić smijenjen s rektorstva u siječnju 1943. kada se odupro uvođenju etimološkog pravopisa, posve je jasna Pranjićeva kvalifikacija da je riječ o *profesoru od formata i čovjeku od komada*.

I jedna usputna Pranjićeva napomena o tome kako i vrhunski intelektualci mogu sasvim nekritički prihvatiti proizvode (neprijateljske!) propagande: naime kada se Stanko Lasić u *Krležologiji* oštro obračunava sa svim intelektualcima koji su bili bar malo aktivni u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, za Stjepana Ivšića piše: *Kad si pristao... da... pozdravljaš, kao rektor Sveučilišta, Pavelića s poklikom »Dragi Poglavniče«... tada ne možeš, izbjeci toj sudbini nečista savjest i nesretna svijest, jer si pristao na suradnju s (totalitarnim) vlastodršcima*. A Pranjić navodi i Zapisnik sjednice Sveučilišnog senata od 23. travnja 1941, u kojem rektor Ivšić traži ispravak jer njegove riječi nisu sasvim vjerno prenesene *jer u novinskom saopćenju stoji da je svoj pozdrav počeo riječima »DRAGI POGLAVNIČE«, a doista je rekao »GOSPODINE POGLAVNIČE«*. Ivšić je znao za stilističku uporabu riječi; a toga su očito bili svjesni i oni koji su prepravili njegov govor.

Ovim se razmatranjem o rodoljublju ovaj tekst vezuje uz prilog o Ljudevitu Jonkeu (*O sržnim vrijednostima – uz 90. obljetnicu rođenja profesora Ljudevita Jonkea*); jer Pranjić govori i o *Profesorovu hrvatstvu*, koje je, *dakako, plurikomponencijski*: ono je *mažuranićevsko i starčevićansko–matoševsko*. Pranjić kaže da se Jonke (poput Krleže) neobjavljivanjem u razdoblju 1941.–1945. *ponio kao HRVAT (svepeterih velikih slova)*.

Pranjićev *Oproštaj od usnulog pjesnika Ivana Slamniga* nije samo oproštaj od prijatelja, već je donekle i polemičan tekst o hrvatstvu. Jer Pranjić primjećuje da Ivana Slamniga nema u knjizi *Hrvatsko rodoljubno pjesništvo od Bašćanske ploče do danas* (Zagreb, Alfa, 1988). Pranjić navodi neke Slamnigove pjesme, koje on drži rodoljubnim, kao što su npr. *Glasna jasna* ili *Lorelei*. Iz ovih je pjesama očito da Slamnigovo rodoljublje nije gromoglasno, estradno; ono je više intelektualno ironično, ali ne zato i manje rodoljubno. Ali takvo rodoljublje sastavljači rodoljubnih antologija jednostavno ne mogu prepoznati.

Kada je već riječ o rodoljublju, a ono u Pranjićevim razmišljanjima povezuje Stjepana Ivšića, Ljudevita Jonkea, Ivana Slamniga i Miroslava Krležu, treba navesti jedan Krležin tekst o hrvatstvu. Navodim ga iz Pranjićeve knjige *Jezik i književno djelo*. Pranjić koristi ovaj tekst kao primjer sintaktostilema, koji se odražava u govornom ostvarenju, pa tako čitav sintaktički ustroj nužno — govorno ističe posljednju riječ — *nemam*. Ipak, i sama je tema ovog odlomka znakovita, i po svoj prilici Pranjić nije odabrao ovaj tekst samo kao ilustraciju sintaktostilističkog postupka.

... Nema hrvatstva, koje je u stanju da pomiri hrvatskoga kmeta sa hrvatskim grofom. Ja, dakle, hrvatstvo biskupa i grofa Draškovića ne priznajem za svoje hrvatstvo, i takvo feudalno hrvatstvo stoljećima kulturno jalovo, a politički parazitsko i renegatsko, ja izrazito poričem, što još uvijek ne znači i da sam ja negator hrvatstva kao takvog i kao da biskup i grof Drašković ima monopol na svoje biskupsko i grofovsko hrvatstvo, a ja na svoje pučko i narodno n e m a m.

I kao da sastavljači antologija rodoljubnog pjesništva imaju pravo na svoje gromoglasno i patetično hrvatstvo, a Ivšić, Jonke, Slamnig i Pranjić na svoje intelektualno i kritičko nemaju!

Moja bibliografija Krunoslava Pranjića

Pišući o meni u *Leksikonu hrvatskih pisaca* Josip Užarević je označio moja dva omiljena pisca: Krležu i Kaštelana. Zaboravio je trećega: Krunu. Dakle 3 — K. Moja bibliografija bila bi osjetno siromašnija kad bi se izbacili tekstovi o Pranjiću. Imam šest bibliografskih jedinica o Kruni Pranjiću i još nekoliko usmenih javnih nastupa. Posve sam zaboravio da sam o njegovoj knjizi *Jeziikom i stilom kroza književnost* pisao čak dva puta, i to dva različita prikaza: u sarajevskom *Oslobođenju* i zagrebačkom *Govoru*.

Koliko je Pranjić bio poticajan autor govori i činjenica da su se u istom broju *Republike* (5–6, 1999) našla čak tri osvrti na njegovu knjigu *Iz-Bo-sne k Europi*: Zorana Kravara, Cvjetka Milanje i moj.

Meni je posebno drag moj prikaz Pranjićeve knjige *O Krležinu stilu & koje o čem još*. Ovaj je prikaz pod naslovom *Andeoska i magareća stilistika* objavljen u *Književnoj republici*, 5–6, 2003. Mislim da sam u Prévertovoj pjesmi *Etre ange c'est étrange* otkrio neke veze s Pranjićevom stilistikom. O stilistici se može govoriti poput Prévertovog anđela ili magarca: andeo govori racionalno, konvencionalno; on koristi ono što već stvarno postoji u jeziku; magarac govori stilistički, individualno, kreativno: on stvara novo koristeći se mogućnostima jezika. Prévertov je magarac zaštitni znak konkretne stilistike. To je stilistički govor o stilistici. A takav je i Pranjićev govor o stilistici: govor koji je pun stiloidikativnih postupaka — stilema — krunema. I konačno, Pranjić i Prévert nisu suparnici, već, kako bi Pranjić rekao, supernici; o tome jasno svjedoči i materijalna povezanost njihovih imena početnom aliteracijom glasova *Pr*.

O Pranjiću sam napisao i duži tekst pod naslovom *Le Style est l'homme même* u zborniku *Važno je imati stila*, koji je povodom Pranjićeva odlaska u mirovinu uredio Krešimir Bagić 2002. Moje bavljenje Krunoslavom Pranjićem logično završava natuknicom o njemu u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji*. Pretpostavljam da su urednici bili zadovoljni ovim prilogom, jer mislim da tekst nije pretrpio ni najmanje izmjene. Ipak, u prvom čitanju učinilo mi se da je u moj tekst umetnuta jedna rečenica u kojoj sam prepoznao Pranjićev

stil i pomislio sam da ja tako ne bih nikada napisao. Ipak, pregledavši izvorni tekst vidio sam da sam to doista ja napisao. I kad je već tako, logično je da ovaj tekst naslovim parafrazom naslova jedne Pranjićeve knjige.

Anegdotalna stilistika

U Pranjićevim tekstovima naročito su mi drage biografske, zapravo stilističko-biografske crtice o njemu dragim ljudima: Stjepanu Ivšiću, Ljudevitu Jonkeu, Ivanu Slamnigu, Aleksandru Flakeru. Riječ je o onome što bi se moglo nazvati anegdotalnom stilistikom. Naročito je dirljiva anegdota o profesoru Jonkeu, koji na nogometnoj utakmici na istočnom stajanju maksimirskog stadiona uzvikuje: *Sudac, elfer!* Pranjić čuje poznati mu glas, okreće se, vidi profesora Jonkea, i u prvi se mah čudi jezičnim nepravilnostima; on očekuje da sveučilišni profesor suvremenog hrvatskog jezika kaže: *Suče, trebali ste dosuditi jedanaesterac!* Umjesto toga u afektivnoj situaciji profesor Jonke zanemaruje gramatičku i leksičku pravilnost i glasa se spontanim, autentičnim, ljudskim krikom.

Kada piše ovu stilističku anegdotu o profesoru Jonkeu, Pranjić navodi Matoševu definiciju ove *male forme*: anegdota je kao ključanica kroz koju se više vidi negoli kroza širom otvorena vrata. I ja ću završiti s dvije stilističke anegdote o Krunoslavu Pranjiću; riječ je o dva anegdotalna stilema.

Na predstavljanju knjige *Jezikom i stilom kroza književnost* u *Školskoj knjizi* u Zagrebu 1986. govorio sam i o naslovu te knjige, pa sam ga povezoao s naslovom jednog priloga u knjizi: *Ruralno i urbano u novijoj hrvatskoj prozi*. Govorio sam kako i sam Pranjić u *Predgovoru* objašnjava provokativnost ovog stilema: nomen, *naslov sâm neka je* omen. Bio sam iznenađen kada je Pranjić u svom obraćanju prisutnima odbacio ne samo moju, već i vlastitu interpretaciju i samoironično rekao da je upotrijebio *kroza* kako bi ga ljudi mogli pitati zašto je to učinio. Dakle, kako bi Francuzi rekli, učinio je to *pour épater les bourgeois*. Ili, kako je rekao Vatroslav Mimica u filmu *Kaja, ubi cu te: Da se pižde cudù*. A ako mislite da je ovo nepristojno, mogu vam ponuditi i službenu francusku verziju: *Pour faire baver les cons*.

I druga anegdota! Pred gotovo desetak godina u Parizu na *Ecole des langues orientales* (*Škola orijentalnih jezika*), koja se je već onda zvala INALCO (*Nacionalni institut za orijentalne jezike i civilizacije*) bio je upriličen simpozij o Miroslavu Krleži. Na simpoziju je s francuske strane bio Robert Bréchon, književnik i književni kritičar, nekadašnji direktor Francuskog instituta u Zagrebu. Kako je Bréchon predsjedao poslijepodnevnim dijelom simpozija za vrijeme ručka obratio se Pranjiću s pitanjem: *Gospodine Pranjiću, recite mi, molim Vas, kako da Vas predstavim slušateljima*. A Pranjić, kome je to bio prvi susret s Bréchonom, uzvratio mu je: *Recite: Kruno, the tennisman*.

Eto! To su te Matoševe ključanice kroz koje se vidi više negoli kroza širom otvorena vrata.

Branislav Glumac

Kruno, iz zapamćenja

(govoreni ili oralni tekst sad prepisan u p i s m o)

37

Dragi Kruno,

u jednoj od svoji čuvenih molitava, Mojsije, sluga Božji, reče: »Samo najjači među nama dožive o s a m d e s e t u«... Evo među nama jednoga od takvih: Krunoslava. Družikamo, suputnikujemo i prijateljujemo više od pola stoljeća. Začelo se to tamo negdje 1959. na šezdesetu. Na starom FILOZOFSKOM, a i podno njega, u onoj baraci/čajdžinici na čijem se prahu danas »klošmerovski« kočoperi — javni zahod iliti ga nužnik. Kruno onomadne bijaše mladi asistent, ja još pomlađahni pisac u pelenama i studenat. Dodoh mu na ispit, dadne mi neku siću od ocjene — tricu! A što bih i da mi je udijelio peticu? Jebeš petice, tko ih se sjeća, ali trice — da! Nek mu budne! Doći će časak i za moje »osvete«!

Raspodijelit ću zapamćenja o Kruni u pet kratkih dionica:

- a) Kruno kao prijatelj
- b) Kruno kao otac
- c) Kruno kao tenisač
- d) Kruno kao perovođa
- e) Kruno kao supružnik (oh, ne! ovo prepuštam na milost i nemilost supružnici Davorki. Ne valja se miješati, a i neukusno je, u kuhinju i odaje!)

Dakle, KRUNO KAO PRIJATELJ: takoćutan. Samozatajan. Zna slušati i čuti *drugoga*. Vrlo vrijedna vrlina: znati čuti drugoga! (Zna se i igrivo smijati. Humorirati. Hedonistički zajejavati. Ponekad naprosto pršti kao sokoviti hrušt/trešnja, a i biti obješenjački i podjetinjski samodopadan, što sve ulazi u hvalevrijedno polje prijateljstva. Rad bi da pripomogne, a i mnozima je to profesijski učinio.

Zna se i istinski poradovati vrlinama i umijećima drugih, trećih perovođa. Susljedan je u tome nekima od svojih duhovnih predaka, Rusa, da ne kažem

genijalnog Fjodora Dostojevskog i L. N. Tolstoja, čiju »Anu Karenjinu«, s njem divnom balskom haljinom, dovede i prevede u hrvatski jezik. U samo njegovoj »pranjičevštini«, jezičko prastvaralačkoj, prevoditeljskoj stilistici... Nekoliko najljepših i dirljivih prijateljstava sačini i dugovremeno održi i s meni posebice bliskima Ivanom Slamnigom i Stankom Jurišom. Nazaočio sam mnogim susretajima. Odoše i Ivan i Stanko, i uvijek nam se doima nekako prerano i nepravedno — u ledne, vječne poljane. O Ivanu i njegovu stvaralaštvu zakoriči Kruno vibrantne i lucidne zapise, o Stankovom pak pjesništvu (nepravedno zaboravljenom i nevaloriziranom) osta mu dužnikom. Učinit će on to, i po Mojsiju i po meni koji mu tuitamce upikne pokoji vrući žalac memorije! Drugovasmo i prijateljevasmo (i danas!) Kruno i ja višerazinski: od nošenja teških vreća cementa (za što — nek ostane našom tajnom) pa sve do pokera, tenisa i zajedničkih nam duhovnih trpeza/libara: Matoševih, Krležinih, Andrićevih, Vinaverovih, pa do Slamnigovih i inijeh i mnozijeh još. Eto, tako dođoh i do druge dionice:

KRUNO KAO OTAC. Eh, ovdje dolazi trenutak moje »male osvete«. Ne dajem ti, Kruno, peticu (sjeti se one trice), a i zašto bi ti bio savršen otac, a mi ostali ne?! Prizivam u pomoć Shakespearea: »Svako mi je savršenstvo sumnjivo«! Dajem ti, stoga, ocjenu: 4,2. Ne, povisujem kao »čip« u pokeru: 4,3! Neka ti je: trica za tricu! (Onaj tvoj divni, prvorodeni djevojčurak, Jelena, za slavljeničkim objedom, kasnije, ljupko se pobuni: Kruno kao otac zaslužuje čistu peticu, nepravedno si mu, Branko, zakinuo! Ganutljivo mi je to što reče, ali siguran sam da bi to rekao i onaj tvoj drugorođeni djevojčurak, lijepa i suptilna Mara. Baš kao i tvoji sinovi, Ivan i Marin, a možda bi ti muškići isto malo skinuli, ha?!)... Bilo kako bilo — ostajem pri »osveti malog Kineza«...

c) KRUNO KAO TENISAČ

Odmah da rekнем: ne volim te kao tenisača! Jerbo nisam izbio i jednu partiju u našoj relativno dugoj igračkoj sezoni! Ali te visoko poštujem: nisi mi ijednu igru pustio! Kad bi se ti, onomadne, zbog kojeg loše odigranog »spina-frfuljka« k'o naljutio, letjeli bi reketi, uz lavlju riku, po obližnjem grmlju (tamo na »Mladosti«, uz Savu)! No, suparniku si, nijemim naklonom, znao odati unutarnji pljesak na blistavo odigranom otpovratu/poenu. Viteški, nema što. Što, nikako, naravno, ne umanjuje i moju današnju pjenicu utišanog gnjeva što te bar jednom ne »smlavih«... I danas, kad igraš u svojim časnim osamdesetima, volim o tebi čuti dobre teniske vjesetice... Pratim te ja...

d) KRUNO KAO PEROVOĐA *ilitiga* PISAC.

U svom blistavom eseju o Baudelaireu, Sartre se dosjetnu, ingeniozno: »Baudelaire nije napisao mnogo knjiga, ali mu je zato svaka ostavila POSLJE-DICE po francusku i svjetsku književnost!«... Niti je Kruno Baudelaire, niti sam ja Sartre. Jest, i Kruno je ispisao malo knjiga. No pojedini će njegovi tekstovi zasigurno ostaviti TRAGOVE u hrvatskoj književnosti i znanosti o književnosti. Ponajprije tu mislim na one tekstove o piscima »njegova uzglav-

lja«, duhotvorcima koje Kruno duhovito i vidovito naziva — ONI SA DNA KACE! Znamo što je pri dnu kace: isfiltrirana, nasljednuta, golema mudrost i supstancijalno umijeće pisanja! Krunini su to temeljito analitički i bogatstvom jezičkih kovanica i domišljaja tekstovi o: Matošu, Krleži, Andriću, Vinaveru (zanimljiva subliskost u potjeri za novotarijama!), Slamnigu... A zar je to malo? Sretnik je Kruno, to kao naizgled »malo« veliko je leksičko i tvorno polje za — futur! Za vrijeme »buduće u vremenu sadašnjem i prošlom«, kako bi prisposodobio Elliot. Jezik je u tim Kruninim analizama došao na svoje samoslavlje i globalnu svetkovinu: naprosto, u njima jezik jezikuje! U inventivnim kombinacijama s mislećim vertikalama i u pravcu poniranja i u pravcu uzašća...

Nestrpljivo očekujem, Kruno, tvoj tekst o Stanku Juriši! Velimir će ga (Visković) *dajemrukuuvatru* objaviti u N. K. REPUBLICI. A i dat će ti neko trešće (Novoivjerje) od — honorara. Nesklono stoljeće ti je sklono, i »radi« za tebe... Cijenim mnoge Krunine tekstove jer su naprosto drugačiji, a ovo »drugačije« je uvijek nešto novo na starim temeljima. Kruno ne sparašuje rečenicu/jezik: vrta, dubi, traga za unutarnjom gibljivosti asocijativnog polja metafora, poredaba, eruditskim novosložencima i domišljajima. Zbog tog rudnikovanja »kroza jezik« zaslužuje da mu neki mlađahni lingvostilisti/Novaci sčine RJEČNIK ILI POJMOVNIK PRANJIĆEVIH MUDRAČICA... (baš kao što to on sčini i Matošu)... Usuđujem se i reći: Kruno je *pjesnik analitičkog*...

I na kraju ovog zapiska, dragi Kruno, isporučujem ti jednu rečenicu iz pariškog pisma (godina je 1920. ili druga, treća) mladog Krste Hegedušića mladom (zauvijek mladom!) *TVOJEMNAŠEMMOJEM* GLOBALNOM KRLEŽI: »Bog ti dao zdravlja, a Majka Božja — penez«... I bacaj i nadalje reket u grmlje ako ti baš najbolje ne uspije koji otpovrat/spin. (Mene više nećeš i ne možeš pobjeđivati — u teniskoj sam mirovini!)...

tvoj dvostoljetni branko g

Vlatka Štimac Ljubas

Pranjićevi razgovori o jeziku

40

Ako je doista *važno u svemu imati stila*, kao što ga profesor Pranjić na svim poljima svojega rada jamačno ima, tek je tada i baš tada iznimno važno stila imati i u govorima, odnosno razgovorima o materinskome jeziku. Sve što daje obol životu i radu Krune Pranjića, posebice kada je riječ o njegovu tematskome repertoaru, o njegovoj »unikatnosti« i kao stilističara (onoga koji analizira stil drugih) i kao stilista (onoga koji pritom pomno gradi vlastiti stil), rekla bih da se u sažetome obliku predstavlja i nalazi već šezdesetih godina 20. st. u člancima što ih je objavljivao u časopisu *15 dana*, u rubrici pod nazivom *Razgovori o jeziku*. Već tada se, naime, Pranjić javljao kao zagovornik izgradnje izražajnosti i individualnoga stila jezičnim normama unatoč, čak naprotiv — kada se stil tim normama suprotstavlja. *Razgovore o jeziku u Petnaest dana* Pranjić je objavljivao od godine 1962. do 1964., izmjenjujući se u nastanku rubrike sa Stjepanom Babićem, dakle bez kontinuiteta iz broja u broj, ali dosljedan i u kontinuitetu sa svojom temom. Osim u *15 dana*, Pranjić je o hrvatskome jeziku jezično (odnosno jezično–stilistički) govorio i u časopisu *Jezik; O problemima proučavanja jezika i stila u suvremenih pisaca* pisao je u broju 3 i 4 *Jezika* iz godine 1961./1962., a u suautorstvu s Emom Leskovar nastao je članak o *Tečaju hrvatskosrpskoga jezika po globalno–strukturalnoj audiovizualnoj metodi* u broju *Jezika* 4 i 5 iz godine 1962./1963. Relativno je slabo poznata činjenica kako je Pranjić šezdesetih godina 20. st. sudjelovao u razradi audiovizualne globalnostrukturalne metode učenja hrvatskoga kao stranog jezika, koju je utemeljio akademik Petar Guberina, a Pranjić supotpisao obje knjige *Tečaja* (prvu s Ljudevitom Jonkeom i Emom Leskovar, a drugu s Ivom Škarićem). Budući da su dijelom Pranjićeva bibliografskog opusa — a u kontekstu lingvističkih tema — i prijevodi, među njegovim govorima o jeziku važnim još podrazumijevam spomenuti članak *Suvremeno stanje strojnog prevodenja*

objavljen u tematskome broju časopisa *Naše teme* posvećena strojnome prevođenju.

Nakon svega rečenog, već se jasno razaznaje poigravanje stilskom izražajnošću pravopisne norme u naslovu ovoga rada: Kruno Pranjić nije samo objavljivao tekstove o jeziku i stilu i tekstove o stilu u jeziku u rubrici *Razgovori o jeziku*, on je o jeziku *govorio* mnogo više. Tako se i *razgovori* iz naslova odnose na sve što je Pranjić o jeziku govorio i pisao, a ne samo na istoimenu časopisnu rubriku, pa su zato *razgovori* i napisani malim slovom.

U *Razgovorima o jeziku* iz časopisa *15 dana*, onima koje sam pronašla u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, uočila sam dvije skupine tekstova, odnosno dvije vrste *razgovora*. Prvu skupinu čine razgovori o jezičnoj normi, drugu o stilovima standardnoga jezika; preciznije, tekstovi su prve skupine o jezičnoj i stilističkoj normi, a druge o raznolikosti jezične porabe, to jest o izboru izražajnih sredstava iz (norme) standardnoga jezika. Najprije o tome kako se norma gramatička, leksička, ortoepska i pravopisna mogu upotrijebiti u svrhe izražajnosti i kako svrsi izražavanja osjećanja i ljepote služi norma stilistička. Konačno, kako piše Pranjić u jednome od svojih *Razgovora*, *Koegzistencija stilova*, gdje je vjerojatno prvi put klasificirao stilove na razgovorni, znanstveni, književnoumjetnički, znanstveno–popularni, publicistički i administrativni:

»Jezik je ukupnost izražajnih sredstava, stil je izbor izražajnih sredstava. Kako su vidovi upotrebe jezičnih sredstava različiti, načini na koje se crpu jezična bogatstva mnogoliki, a ciljevi raznovrsni... tako se i može govoriti o različitim stilovima u jeziku. Zar ne da će se po upotrebi i izboru izražajnih sredstava temeljito razlikovati laički razgovor, novinarska reportaža, popularno predavanje i specijalističko učenjačko izlaganje o jednoj te istoj temi, recimo: o lansiranju svemirskih brodova? (...) Stilovi su odista različiti, ali se i prepleću. Ima međutim, uz očite razlike, nešto i što im je zajedničko: sve njih povezuje i vezuje podvrgavanje normama u jeziku: gramatičkoj, leksičkoj, ortoepskoj, stilističkoj i ortografskoj, to jest pravopisnoj.«

U tekstu *Enklitike i izgovorne cjeline: Od jezičnog umijeća do umjetnosti u jeziku*, Pranjić nas upućuje na stilsku uspješnost »misaone poante zbog toga što je stalan, u općoj upotrebi veoma čest izraz razbijen enklitikom; razbijen i time osvježen, čime je dobio čar novine u jezičnom izrazu. Treba još ovome dodati i to da pri ovakvu redu enklitike istaknuto interveniraju govorne vrednote... s enklitikom na kom drugomu mjestu rečenica

'Čovjeku od vrijednosti i dostojanstva ispod je časti
da pribija mizerije na sramotni stub...'

posve bi izgubila svoju izražajnu snagu. Rekao bih da nam ona uvjerljivo ilustrira kako su sitni jezični detalji prevažni za snagu jezičnog izraza, pa i da je pravi mali dokaz kako se od jezičnog umijeća prelazi k umjetnosti u jeziku.«

O narušavanju pak gramatičke norme u svrhe stilističke, riječ je o nekoliko *Razgovora* u kojima se Pranjića prepoznaje i kao jezičnoga savjetodavca; on naime najprije donosi kako prema gramatičkoj normi jest, odnosno što bi moralo biti, a potom kako je odlika dobra stila da virtuosno prekrši isto! Poznato je naime kako su pasivne konstrukcije u hrvatskome kao sintetičkom jeziku rijetke i neuobičajene, ali ponekad pasiv, ako se stilski virtuosno upotrijebi, nenadmašno može sažeti misaoni i osjećajni sadržaj konteksta u kojem se pojavljuje. U članku *Stvaralački čin u jeziku je neponovljiv* navodi se primjer uporabe pasiva glagola *poginuti*:

'Ne ćeš ti poginuti, nego ćeš naprosto b i t i p o g i n u t.'

Ovom rečenicom književnoumjetnički stil narušava normu stvaralački, zbog jače izražajnosti, a to što glagol *poginuti* po gramatičkoj normi ne može (i ne smije) imati pasivne oblike — to gore po normu, smatra Pranjić! U članku *Sredstvo i društvo* nije više riječ o tome kako gramatičku normu »kvalitetno prekršiti«, nego kako se njome zanimljivo poigrati, a sve s ciljem izražavanja individualnosti stila. Ako se instrumental sredstva upotrebljava bez prijedloga, a instrumental društva s prijedlogom i to je korektna poraba u standardnome jeziku, stil se uvijek može 'poigrati' značenjima instrumentala: sredstvo i društvo mogu zamijeniti svoja mjesta ili značenja, ovisno o porabi prijedloga *s* ili *sa*. Tako nije isto reći »poigrati se nekim« ili »poigrati se s nekim«.

U jednome od *Razgovora o jeziku (Izražaj i pravopisna norma)* Pranjić navodi primjer neuobičajena grafičkog isticanja riječi usred teksta, kada je to piscu potrebno zbog veće izražajnosti, zbog jačeg doimanja. Nakon savršena primjera stilske svrhovitosti i funkcionalnosti pravopisne norme iz pripovijetke *Mrtve duše* Ranka Marinkovića, iz zbirke *Ruke*:

»Ima u tom NOŽU nešto osmanlijsko, ratničko. Kao da se tukao pod Sigetom na Sulejmanovoj strani. NOŽ! u toj riječi, ž je ono najstrašnije (...)«,

Pranjićev je komentar sljedeći: *»NOŽ! Grafički istaknuta riječ šok je za čitaočevu pažnju! Takav je i sadržaj konteksta u kom se ona nalazi. Pisac inzistira na sugestiji jeze koju može izazvati oduljeni, povišeni i pojačani izgovor, osobito glasa ž. Pismo ne poznaje mogućnosti da označi sve nijanse ozvučene riječi. Pravopis ih ne predviđa. A nije ni moguće pa nije ni potrebno da pravopis propisuje grafičke simbole za sve pojedinačne slučajeve sugestije kakvu može donijeti umjetnički tekst ili koja riječ u njemu. A pisac usred teksta napiše NOŽ kad mu je to potrebno zbog veće izražajnosti, zbog jačeg doimanja njegova teksta, piscu su sva sredstva dopuštena ako su funkcionalna i svrhovita. Smiješno bi bilo imitirati ovakve postupke i pisati slova bez reda i utvrđenih pravopisnih pravila u drugim tekstovima. Smiješno toliko koliko je smiješno svako oponašanje.«*

Leksička norma, koja bi brižljivo trebala registrirati uporabne vrijednosti riječi, sve nijanse u značenjima, a onda i visoku ili nisku frekventnost riječi u različitim stilovima, možda najviše 'služi' ekspresivnoj funkciji jezika, izražavanju ljepote i osjećanja, jer piscu dopušta **odabir**, a s ciljem individualna i posebna odabira, ta norma zapravo i jest najotvorenijom od svih jezičnih norma. O tome Pranjić govori u tekstu *Upotrebna vrijednost riječi*, ali sugerira i činjenicu kako »dobri rječnici ne daju baš sve informacije o upotrebnoj vrijednosti riječi« gdje se otvaraju mogućnosti izgradnje dobra stila.

I norma ortoepska može se prekršiti u ime stila ili se stil privlačno njome može poigrati; u članku *Ni u jeziku norme ne mogu biti vječne* Pranjić se bavi stilskom uporabom izgovora dugoga refleksa glasa jata kada je naglašen njegov prvi slog od dvaju. Nakon Cesarićevih stihova:

»Neko sa svojim bolom ide
Ko s otkritom ranom: svi neka vide.
Drugi ga čvrsto u sebi zgnječi
I ne da mu preći u suze i riječi.«,

43

Pranjić postavlja pitanje »kako izgovoriti posljednji stih, odnosno posljednju riječ u njemu? Prema klasičnoj ortoepiji: *I ne da mu preći u suze i RI-JEČI!* (ili još dosljednije, s prelaskom naglaska na veznik), dok nas klasična metrička analiza strofe sili na čitanje:

I ne da mu preći u suze i R'Ječi.

Jer, i prva se rima ostvaruje u dvosložnim riječima: ide – vide; a rima je bogatija ako se podudara i broj slogova u rimovanim jedinicama. Prema tome: zgnječi – r'ječi. A uz to se ovakvim izgovorom čuva neporemećeni ritam pjesme.«

Nakon pojedinačnih razgovora o *normama i jeziku* i *normama o jeziku*, kratkih analiza s primjerima koje pokazuju kako se od norma i odstupa radi veće izražajnosti, dakle — u svrhe stilističke, slijedi kratka analiza norme stilističke, a potom i analiza drugoga dijela Pranjićevih *Razgovora o jeziku* — onih o stilovima standardnoga jezika. O tome odnosu norme i stila, gramatike i stilistike u tekstu *Norma stilistička: Izbor izražajnih sredstava*, Pranjić piše: »S gledišta gramatičkog pravilno je i dopušteno u jeziku sve što je općepriznato, tj. sve što je normirano. I obrnuto: nije pravilno, nije ni dopušteno sve ono što nije općepriznato, dakle što nije normirano. Sa stilističkoga pak stajališta, sve što postoji u jeziku dobro je, ali nije jednako vrijedno. Dobro pod jednim jednim uvjetom: da služi sursi. A svrhe su u jeziku dvije temeljne: komunikativna i ekspresivna. Pod prvom razumijevamo ljudsko svakidašnje sporazumijevanje, priopćavanje misli; pod drugom razumijevamo izražavanje, ponajprije izražavanje osjećanja, izražavanje ljepote... Sa stilističkoga gledišta pogotovo je sve dopušteno što služi ekspresivnosti.« Taj je Pranjićev tekst posljednji u nizu

Razgovora o jezičnim normama u svrhe stilističke; slijede potom Razgovori o raznolikosti upotrebe književnog jezika, to jest o različitim stilovima koje je Pranjić najprije klasificirao (u članku Raznolikost upotrebe književnog jezika), a potom svaki posebice opisao i potkrijepio primjerima u sljedećim člancima: Mogućnosti individualnog izraza, Stil književnoumjetnički, Stil znanstveni, Novine ne informiraju samo — one i formiraju, Stil publicistički, Žargon — razaranje ili bogaćenje jezika, Stil naučno–popularni i Stil administrativni. Teoriju je svakoga stila posebno Pranjić razradio kasnije u svojim knjigama. No, ono o čemu se u vezi s Pranjićem mnogo manje zna, jest činjenica da je šezdesetih godina 20. st. sudjelovao u razradi audiovizualne globalnostrukturalne metode učenja hrvatskoga kao stranog jezika te je u suautorstvu s Emom Leskovar nastao članak Tečaj hrvatskosrpskoga jezika po globalno–strukturalnoj audiovizualnoj metodi, objavljen u 4. i 5. broju časopisa Jezik iz godine 1962./1963. Ovom bih prigodom čitatelju objasnila možda najzanimljiviji dio toga članka, zapravo povod njegovu nastanku (osim problema koji su se pojavili dok su autori snimali i pisali hrvatski jezični tečaj), a to je objašnjenje pojma globalnostrukturalne audio–vizualne metode (AGSV). Polazište je ovoj teoriji ideja Ferdinanda de Saussurea da je svaki jezik sustav. Ali i da je jezik akustičko–vizualna cjelina jer je svaka situacija, zajedno s elementima koji ju tvore, neodvojiva od svojeg jezičnog izraza. Stalna veza između situacije i njezina jezičnog izraza jest dijalog. Mi redovito, dakle, dijalogiziramo sa stvarnošću oko sebe; bilo jezičnim izrazom ili pokretima (svojim ponašanjem). Plan je stvarnosti takav da svaka pojava u njoj predstavlja cjelinu za sebe ili je pak dio jedne ili više cjelina. Stvarnost promatramo u njezinoj kompleksnosti i na nju reagiramo u svojoj kompleksnosti. Ona se čovjeku predočava u formi strukture. Kako se, prema AGSV metodi, ta stvarnost prenosi na jezični plan? Kada je riječ o učenju živoga jezika, onda je onome tko ga uči potrebno pružiti taj jezik u realnim govornim uvjetima. Autori dakle zaključuju da je audio–vizualna metoda učenja jezika originalna upravo po tome što počiva na globalnostrukturalnom poimanju stvarnosti. Zahtjevi su te metode da: (1) jezik valja učiti u govorenu obliku, u tekstovima koji spontano donose stvarne situacije; (2) bude prisutna slika stvarnosti koja istodobno tumači zvučni signal; (3) zvučni signal, koji ujedno omogućuje korektan izgovor, treba tumačiti sliku. Riječju, globalnostrukturalna metoda ima osnovicu u samoj stvarnosti i u osobinama jezika kao strukture.

Podalje od Pranjića kao stilista i Pranjića kao stilističara, u ovome je dijelu svojega bibliografskog opusa on najbliži dijalogiziranju s materinskim jezikom. Razmatranja o njegovim (*stilskim* i *stiliziranim*) razgovorima o jeziku završila bih parafrazom misli o povezanosti stila i jezika, o tome kako postići kvalitetu stila u jeziku i kako sa stilom govoriti o jeziku:

»Stil će kao kvalitetu u jeziku postići, čak umjetnik u riječima postati, onaj tko se domogne posvemašnje ekonomičnosti svoga izraza, posvemašnje precizno-

sti. Postići će ga onaj tko nas uvjeri da osjeća što misli da osjeća; da misli što misli da misli, da mu riječi znače ono što on misli da znače. Time će ujedno potvrditi i svoju individualnost. A ona ima cijenu — samim time što je rijetka.«

Profesor nas je Pranjić svojim razgovorima o hrvatskome jeziku uvjerio kako mu riječi znače »ono što on misli da znače« te je i tim dijelom svojega rada pokazao da individualnost mora imati cijenu, ali ne samo zato što je rijetka.

Ljubica Josić

Matošiana u istraživačkome opusu Krunoslava Pranjića

46

1. Umjesto uvoda: Matoš kao član »napadačkoga trojca« koji je trajno »zakapario« Krunoslava Pranjića

Književni opus jednoga od najvažnijih pisaca međaša u razvoju novijega hrvatskog književnog izraza potvrđuje se sidrištem istraživačkoga interesa Krunoslava Pranjića. U brojnoj literaturi o Matošu koja premašuje tisuću i petsto bibliografskih jedinica,¹ Pranjićeva matošiana izdvaja se svojom kronološkom protegnutošću kroz više od pola stoljeća te metodološkom konzistentnošću, budući da joj je trajno obilježje usredotočenost na »izraznu supstanciju« Matoševa stvaralaštva. Biografski, prema Pranjićevim riječima »izborenima« unutar nogometnoga rječnika u jednome od novinskih razgovora,² Matoš je, uz Krležu i Andrića, dio »napadačkoga trojca« koji ga je formativno »zakapario« još u gimnazijskim danima. Bibliografski, od doktorske disertacije,³ preko članka objavljivanih kroz nekoliko desetljeća u raznim časopisima koji su sabrani u autorskim knjigama⁴ pa sve do uredničkih izdanja,⁵ matošiana unutar

1 Deskriptivan opis bibliografskih jedinica u *Literaturi o Antunu Gustavu Matošu (1896.–2009.)* D. Jelčića ukazuje na to da je književna kritika zarana istaknula vlastitosti matoševskoga stila, ali i da je dio tih vlastitosti u nekih kritičara neblagonaklono proglašavan zamjernim stilskim osobinama koje »kvare« »dotjeran« književni izraz. U kontekstu takvih previranja važan je Pranjićev članak »Veliki umjetnik riječi (Jezik i stil A. G. Matoša)« u časopisu *15 dana*, god. VII., br. 5–6., str. 36–37., Zagreb, 1. travnja 1964. Ondje Pranjić upozorava da je Matošev jezični izraz, izražajno iznijansiran i ekspresivno intenziviran, izgrađen »bez prethodnika« i »bez uzora«, ali sa »sljedbenicima i nasljednicima«.

2 M. Jergović, »Pomalo ziheraški imenujem svoj idealni napadački trojac: Matoš, Krleža i Andrić« (Razgovor s Krunoslavom Pranjićem), *Jutarnji list*, god. V., br. 1465., str. 28., Zagreb, 29. svibnja 2002.

3 *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze*, Rad JAZU, knj. 361., Zagreb, 1971., str. 29–194.

Pranjićeva akademskoga curriculumuma ima svoje trajno mjesto, sugerirajući kako iznimni književni opusi nikada ne mogu biti iscrpljeni do kraja i kako im se čitatelji, među njima i istraživači književnoga izraza, uvijek iznova vraćaju. U ovome osvrtu na onaj dio istraživačkoga opusa K. Pranjića koji se bavi Matošem opisuje se način na koji Pranjić čita teksturu Matoševih djela te se ukazuje na svrsishodnost takva čitanja za bolje razumijevanje Matoševa književnoga izraza, ali i Matoševa opusa u cjelini. Riječ je o opisu Pranjićeva doprinosa potvrđivanju mjesta A. G. Matoša kao jednoga od naših najistaknutijih modernista koji je na razmeđu stoljeća u hrvatski književni izraz utisnuo vlastitu formu, sagradio prepoznatljiv govor u jeziku kao mediju književnosti iskorištavajući pritom metričku figuraciju, zvučnost i sugestibilnost hrvatskoga jezika do te mjere i na takav osobit način da su ga neki nazvali »hrvatskim doktorom hrvatskoga stila«.⁶ Nesumnjivo je da Matošu pripada nezaobilazno mjesto u hrvatskome nacionalnom književnom kanonu gdje je utisnut kao književna i kulturna reprezentativna pojava prepoznatljivih stilskih osobitosti; kritika Matoševa doba parafrazirajući Buffona sažela je navedeno u krilaticu »stil je sâm Matoš«, neke od najvažnijih studija o Matošu u naslovu sadrže termin »stil«, a nova čitanja Matoša u prvi plan ističu bujnost Matoševa stila u svim žanrovskim područjima njegova stvaralaštva. Stoga, govoriti o Matošu znači govoriti o stilu pisanja kojim se izgrađuje tekst sa znacima upućivanja na sebe sama.⁷

Premda je u mnoštvu jedva sagledive literature o Matošu velik broj napisa autora koji su se barem načas osvrnuli na ritmičnost, melodioznost, lapidarnost, inovativnost, živost i svježinu matoševskoga stila, rijetki su oni koji su tomu književnom izrazu uspjeli »rastvoriti« nijanše, uočiti one jezične suptilnosti koje Matoša čine iznimnom artistskom pojavom, a da pritom vlastiti rad nisu »zarobili« u formalističko raščlanjenje ili niz općih tvrdnji o »ljepoti« piščeva jezika. Pranjićeva matošiana tomu se otela te se pred svojim čitateljima otvara kao rafinirano predivo koje dokazuje da lingvostilistika može uspješno posredovati između jezikoslovlja i znanosti o književnosti te, eksplicitnije ne-

4 *Jezik i književno djelo: ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova* (1968, ²1973, ³1985), *Jezikom i stilom kroza književnost* (1986, ²1991), *Iz-Bo-sne k Europi* (1998, ²2006), *O Krležinu stilu & koje o čem još* (2002).

5 *Hrvatska književnost prema europskim književnostima: od narodnog preporoda k našim danima* (1970), *Croatica, Prinosi proučavanju hrvatske književnosti*, III, sv. 3 (1972), VII, sv. 7/8 (1976), *Hrvatska književnost u europskom kontekstu* (1978, sve suurednik A. Flaker).

6 Usp. M., »A. G. Matoš«, *Hrvatska misao*, II., br. 17., str. 2., Šibenik, 28. II. 1914.

7 »Matošev arhaični jezik, bujne stilske figure i citatni klišeji isticali su u prvi plan vrijednosti samoga teksta bez obzira na njegov predmet. Štoviše, oni su predmet ironizirali, aluzivno rasplinjivali, zamagljivali, univerzalizirali ili naprosto ornamentalizirali. Tekst više nije trebao nikakve motivacije doli samoga sebe i svoga jezika. Matošev začudni jezik i stil bili su oblik bijega od iluzionističkoga mimetizma realističke i naturalističke poetike — oblik visokoga artizma« (Oraić Tolić 1996: 112).

goli ijedna druga metoda, ukazati na to zašto je Matoševo umijeće pisanja sinkretizam glazbe i riječi.

Pranjićeva je matošiana eminentno stilografski, odnosno lingvostilistički metodološki uokvirena, a baveći se stilskim vlastitostima drugoga, ostvaruje se u vlastitim stilskim obilježjima. U tome dvostruku stilskom rukopisu, stil je dominantna predmetnica, ekvivalencija između vlastitoga i tuđega teksta, bez obzira na mijenjanje pozicije čitatelja: sagledavajući čas književni diskurs Matošev, čas interpretacijsko-znanstveni diskurs Pranjićev, »način na koji se nešto govori« važan je u oba slučaja — unikatnost se potvrđuje u oboma. S druge strane, u tome, rekli bismo, »sretnome spoju« analiziranoga literarnog predloška i teorijsko-metodološkoga plana, otvaraju se brojne mogućnosti dokazivanja Matoševa majstorstva u ostvarivanju raznovrsnih stilogenih mogućnosti hrvatskoga jezika u književnome stvaralaštvu.

2. Ponešto o metodološkoj uokvirenosti Pranjićeva mikrostilističkoga čitanja Matoša

Lingvostilistika koju Pranjić zagovara u svojim čitanjima Matoša ostaje u okvirima deskriptivne stilistike kojoj je utemeljitelj Ch. Bally, ali, primijenjena na književnu umjetninu, interpretira jezični podatak (stilem) u konkretnome kontekstu, spajajući jezikoslovnu raščlambu jezičnoga podatka s heurističkim završnim korakom. Lingvostilistički se postupak Pranjićeve analize književnoga predloška, u ovome slučaju Matoša, može sažeti u nekoliko temeljnih postulata:

1. Jezična sredstva koja pojačavaju stilsku izražajnost, odnosno ekspresivno pojačavaju sadržaj nazivaju se stilski obilježenim jedinicama ili stilemima. Svaki stilem može implicirati stilistički neutralnu ili stilistički izraženiju varijantu, a izražajnost ostvaruje ovisno o kontekstu jer je bilo koji odnos između jezičnih sastavnica književnoumjetničkoga djela potencijalno funkcionalan. Pranjić stileme uvjetno »etiketira« — dijeli ih prema »njihovim izvorištima«, prema dijelu raslojenosti leksika kojemu pripadaju te prema funkciji koju u kontekstu poprimaju. One jedinice koje su funkcionalno iskorištene, u kojima je »izraz adekvatan doživljaju, izraz koji usklađuje funkciju estetičku i etičku«, mogu se smatrati stilogenima ili stilski funkcionalnima. Zadatak je lingvostilističke analize, provedene sa sviješću o relativnosti svih tipologizacija i etiketizacija, istražiti stilogenost pišćevih izbora, analizirati odnos izabrane varijante i njezine kontekstualne motiviranosti.

2. Baveći se individualnim stilom, lingvostilistika primijenjena na književni tekst postaje *ars inveniendi* — lingvostilističar iznalazi izražajna sredstva i

stilističke postupke »intuirajući« stileme u književnome tekstu. Potom uočene stileme analizira u njihovoj dijalektičkoj trovalentnosti (pojmovnoj, impresivnoj i ekspresivnoj vrijednosti) te ih funkcionalno vrjednuje na svim ili nekim od planova jezičnoga izraza književnoga teksta koji su analogni gramatičkim razinama — fonostilističkoj, morfo(no)stilističkoj, semantostilističkoj, sintakto-stilističkoj, tekstostilističkoj i grafostilističkoj razini. Zadnji korak, prosudba funkcionalnosti stilema svojevrsna je ocjena pojačanja izražajnosti jezičnog izraza u konkretnome kontekstu, njegovih »sugestibilnih i plastičnih moći« — komentiranje kontekstualne motiviranosti pišćevih izbora.

3. Lingvostilistička analiza književnoumjetničkoga teksta nikad nije zatvoren, dovršen sustav opisivanja i komentiranja jezično-stilskih značajki pojedina pišćeva izraza.

4. Lingvostilistička se analiza može doimati kao »nasilje« nad tekstem jer ona književnoumjetničko djelo podvrgava preciznim jezičnim raščlambama, ali svoje opravdanje za to pronalazi u konačnome cilju: jezične se činjenice teksta izdvajaju da bi se lakše opisale, potom i bolje razumjele, dok se u završnom koraku takve analize ponovno povezuje analizirani podatak i cjelina iz koje je taj podatak izdvojen.⁸ Lingvostilističkom se analizom ne želi niti može ući u »totalitet pjesmotvora«. ⁹ Svrsishodnost joj je u boljem razumijevanju tkanja književnoumjetničkoga djela, u upoznavanju stvaralačkoga potencijala jezika kao medija književnoumjetničkoga djela te je nadopunjujuća s drugim pristupima proučavanju književnoga teksta: »... kad stilistički analitičar, pogotovu ako je lingvistički, pređe od estetske valorizacije analiziranoga teksta kao cjeline —

8 Pranjiceva je lingvostilistika dvostruko orijentirana: naslanja se na gramatički utvrđene jezične činjenice te rubno ulazi u područje estetskoga, tj. umjetničkoga. Takav koncept stilografije zagovarao je P. Guberina, potom i V. Kalenić, naglašavajući da se stilografija (lingvostilistika) ne izdiže na stupanj estetski vrijednosne metode: »Lingvostilistika, dakle, ima svoj temelj i svoje polazište u jezičnim kategorijama, ali u njima se niti iscrpljuje niti se u njih zatvara. Jezična je kategorija u njoj samo mjerna jedinica, koja je, u osobitoj jezičnoj upotrebi, opterećena, obogaćena, oplemenjena funkcionalnošću, pa se upravo u toj sveukupnosti ostvaruje ona cjelovitost zbog koje je upotrijebljena i pružena za spoznaju« (Kalenić 1971: 70).

9 Jedna je od zamjerki lingvostilističkoj metodi proučavanja jezika književnoumjetničkoga djela upućena iz redova književnih teoretičara, a odnosi se na granicu između interpretacije jezičnoga podatka i interpretacije konteksta u kojem se taj podatak nalazi. P. Guberina u obrazlaganju zadataka stilografije među ostalim navodi da se ona detaljno bavi »oblikovanjem slika i funkcijom klišeja« (usp. Guberina 1955: 170), što Z. Škreb (1956: 35) smatra dvojbenim jer se time zalazi u područje estetskih kategorija koje pripadaju nadležnosti poetike. Zalažući se za očuvanje razlike između »stilskih« kategorija kao estetskih ostvaraja te »stilističkih« kategorija kao jezikoslovnih, Škreb ističe da »slike« koje Guberina izdvaja pripadaju cjelini umjetničkoga djela te zahtijevaju primjenu estetskih kategorija da bi govorenje o njima bilo metodološki opravdano.

kako se on postavlja prema kome tko vrednovati hoće, prema književnom kritičaru i književnom historičaru, na primjer? — Komplementarno, rekao bih. Sama tako ne vrednujući, lingvostilistička analiza može i književnoj kritici i književnoj povijesti privrijediti dragocjenih podataka i tumačenja na temelju kojih će one kudikamo pouzdanije, suverenije i objektivnije zasnivati svoje sudove. Bez okolišanja, domišljanja, bez metaforiziranja dojmova; što striktnije to uvjerljivije jer je izravnije i dokumentiranje. I nepobitnije.«¹⁰

Navedene premise ukorijenjene su u Pranjićevu matošianu kojoj su temeljni obrisi zacrtani šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća, u vrijeme afirmacije lingvostilističke discipline.¹¹ S druge strane, premda glavninu Pranjićeve matošiane možemo promatrati kroz metodološku lingvostilističku vizuru, i usporedo s time pratiti kovanje pranjićevske stilističke nomenklature u »terminološkim ekskursima«, u novijim se Pranjićevim knjigama matošiana metodološki proširuje kulturološkim, književnopovijesnim, filozofskim i civilizacijskim komentarima. U tome je smislu Pranjićeva matošiana, gledana u cjelini, povijest lingvostilističke metode u nas: njezine inauguracije šezdesetih godina, teoretske razradbe i praktične primjene na stileme na dorečeničnoj razini, potom izlaženje iz tih okvira u smjeru nadrečenične analize književnoga teksta.

3. Pranjićeva matošiana: od raščlambe jezičnoga artizma »majstorske radionice Matoševa stila« do biografizma

Sagledavajući istraživački opus K. Pranjića u cjelini, može se reći da je, izuzev disertacije, strukturno najopsežnija matošiana sadržana u knjizi *Jezik i književno djelo: ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova* (1968, ²1973, ³1985). Orijentirana prema onomu što Pranjić imenuje »supstancijom izraza«, obuhvaća pet tematskih cjelina o Matoševu opusu u kojima se istražuju razni lingvostilistički aspekti piščeva izraza, od fonostilističkoga do sintaktostilističkoga. U poglavlju *Iz Matoševe fonostilematike* Pranjić tipološki klasificira fonostilematske primjere iz Matoševe proze, naglašavajući kako je riječ o stvaralačkome iskorištavanju glasovnih mogućnosti hrvatskoga jezika u

10 *Jezik i književno djelo*, 1985., str. 187.

11 U tome je kontekstu važno Pranjićevo izlaganje na VII. kongresu jugoslavenskih slavista u Beogradu 1972. godine, objavljenom u *Zborniku radova* (Zagreb, 1972), potom pretiskanom u knjizi *Jezikom i stilom kroza književnost* (str. 9–12). Stajući u obranu kompetencije jezikoslovne stilističke discipline u istraživanju jezika književnoumjetničkoga djela (o čemu eksplicitno svjedoči naslov izlaganja: *Legitimnost lingvističkoga-stilističkoga pristupa književnome tekstu*), Pranjić ističe da se lingvostilistika bavi proučavanjem stila kao jezične činjenice književnoumjetničkoga djela ne negirajući njezinu estetsku vrijednost, ali estetsko vrjednovanje svjesno ostavlja intuiciji i ukusu, ili pak književnoj ili stilističkoj kritici koje podatke dobivene lingvostilističkom analizom kontekstualiziraju u sustavu estetskoga vrjednovanja.

prostoru jezika kao medija književnosti: »Nije samo da se Matoš rafinirano koristi postojećim onomatopejskim mogućnostima u jeziku. On ih i inovira; od indeklinabilnoga, u kolektivnom jeziku konvencionaliziranoga onomatopejskog *živ-živ* on stvara glagolsku paradigmu (*živžikati*). U datom opisu taj akt (fakt) afirmira princip ekonomije u jezičnom izrazu: *živžikati*, umjesto: *glasati se, javljati se* (i sl.) *živ-živ*«. ¹² Takav pristup pretpostavlja da su intenzivirana mjesta u jeziku književnoga djela svjesni piščevi postupci koji su »očitiiji stupanj korespondencije, komplementarnosti, harmonije među opisivanom situacijom, opisivanom pojavom ili opisivanim predmetom i jezičnim njihovim izrazom kao simbolskim adekvatom«. ¹³ S pomoću teorije obavijesti, Pranjić ističe da je lingvostilistički pristup proučavanju književnoumjetničke komunikacije posebice usmjeren na dva čimbenika komunikacijskoga lanca — kodiranje i obavljanje, ali i da je lingvostilističar uvijek u opasnosti da promotri čitav komunikacijski lanac pa čak i da se u ocjenjivanju funkcionalnosti (stilogenosti) pojedinih stilskih izbora upusti u estetičku analizu. Međutim, tu granicu Pranjić u teoretsko-metodološkoj razradbi lingvostilističke discipline na mnogim mjestima matošiane podvlači jer opetovano ističe da lingvostilistika ne napušta područje jezičnih činjenica te da vrjednovanje djela u cjelini prepušta drugim književnim disciplinama. S obzirom na to, analitičkim rastvaranjem književnoga tkanja Matoševe pripovijedne proze, Pranjić ukazuje na slobodu piščeva izbora — Matoš po potrebi poseže za kolektivnim stilogenim mogućnostima hrvatskoga jezika te »preuzetim« jedinicama daje nove funkcije u jeziku književnoumjetničkoga djela kao prostoru jezičnoga inoviranja: »*Repertoire* Matoševih fonostilema, nadam se: vidjelo se, zaista je bogat. No većina tih stilema, valja ustvrditi, nisu specifično matoševski; oni su svojina i jezika kolektivnog i njegove stilistike. Individualan matoševski je njihov izbor, njihovo funkcionalno uklapanje u kontekste gdje su postizali svrhu koja im je bila namijenjena: pojačanje izražajnosti jezičnog izraza, njegovih sugestibilnih i plastičnih moći«. ¹⁴ U poglavlju *Matoševe leksičke varijante (stilističke)* Pranjić izdvaja nijanse, »sitnice jedne jezikoslovne« koje »otkrivaju svjetove«, pružaju indicije za bolje razumijevanje raznih aspekata Matoševa stvaralaštva. Izdvajajući i komentirajući stilističke leksičke varijante u funkciji ironizacije, pejorizacije, kontekstualno motivirane varijante, kolokvijalne i žargonske varijante, varijante tzv. »prevarena očekivanja« i varijante gradacijskih nizova, dokazuje Matoševo »osjećanje za moć osobito konotativne (=kompleksne, slojevite) prema nagoti denotativne (=jednoznačne) vrijednosti riječi«. ¹⁵ Treba nadodati da u tome poglavlju matošiane Pranjić upozorava i na kontekstualno neusklađene vari-

12 *Jezik i književno djelo*, 1985., str. 64–65.

13 *Ibid.*, str. 62.

14 *Ibid.*, str. 81.

15 *Ibid.*, str. 95.

jante koje pronalazi u zbirci *Iverje* (1899) te utvrđuje da u *Umornim pričama* (1909) takvih neusklađenosti više nema, iz čega proizlazi da se lingvostilističkim zapažanjima mogu naznačiti obrisi »rasta Matoša kao stilista rafiniranijeg jezičnog (doživljajnog, zapažackog) senzibiliteta«.¹⁶ Poglavlje *Lingvostilistička analiza jedne Matoševe proze* sadrži interpretativno čitalačko raščlanjenje nekoliko odlomaka »novelete« *Samotna noć*, potom i lingvostilističkom aparaturom utvrđivanje raspodjele govornih vrednota (Pranjić ih naziva »vrednotama govorenoga jezika«) te analizu njihove funkcionalnosti (kontekstualne motiviranosti u odnosu na cjelovit tekst). Provedenom analizom Pranjić, povezujući Matošev senzibilitet s refleksom nove povijesne i civilizacijske situacije i u tome kontekstu s iznalaženjem novih izražajnih mogućnosti u književnome izrazu, potvrđuje da je Matoš »prvi u hrvatskoj književnosti svojim stilom afirmirao moderni jezični senzibilitet«.¹⁷ U poglavlju *Fuga Matošiana* izdvaja postupak reduplikacije u Matoševoj »noveleti« *Iglasto čeljade* te u *Ekskursu u muzikološke analogije* »intuira« glagolsku i imeničku triplikaciju kao ekspoziciju fuge. Strukturnom se analogijom ističe jedna od vlastitosti Matoševa izraza, a to je »muzička tehnika fraze«¹⁸ ili prožimanje dvaju medija umjetničke ekspresije, književnosti i glazbe. Peto poglavlje koje tematizira Matoša naslovljeno je *Tipologizacija stilskih postupaka (Iz Matoševe stilematike)*. U uvodnome se dijelu obrazlaže dio stilističkoga nazivlja, potom izdvajaju i komentiraju morfonostilemski i semantostilemski primjeri. Jezični detalj, ili, kako ga Pranjić uvjetno naziva »izborena varijanta«, nije samo izbor iz postojećega nego inoviranje, stvaranje novoga, koje je po svojoj naravi »postajuće«. Vrijednost jezičnoga detalja u Matoševim se pripovijednim tekstovima ogleda u presudnoj ulozi u stvaranju poetskih ugođaja, postizanju jezične harmonije, onomatopoeičnosti izraza i u ostvarivanju afektivne evokacije. Izdvajanje pak i analiza tih jezičnih detalja ili stilema u matošiani zbirke tekstova *Jezik i književno djelo* potvrđuju Matoša kao artista iznimno rafinirane jezične osjećajnosti, posebice prema stilotvornom iskorištavanju glasovnih mogućnosti hrvatskoga jezika. U središtu je Pranjićeve analize postupak utvrđivanja »kako je što rečeno«, otkrivanje vrijednosti samoga teksta, ali taj se postupak ne zaustavlja na formalistički raščlanjenu detalju, već pruža vezivo za daljnju interpretaciju i za niz važnih zapažanja, poput onih o razvojnim fazama Matoša kao stilista, artista, slikara i glazbenika riječi.¹⁹

16 Ibid., str. 91.

17 Ibid., str. 169.

18 Usp. Frangeš 1967: 150.

19 Pranjić upozorava na stilske razlike u Matoševu ranijem i zreлом opusu. U prvoj Matoševoj novelističkoj zbirci *Moć savjesti* (1899) uočava nasljedovanje stila usmene predaje, potom s pomoću lingvostilističke analize utvrđuje da Matoš nakon prvih objavljenih radova izražajno izvorište pronalazi izvan tradicije, premda je i dalje vezan njome, oslobađajući se od nje koliko joj i se utječući. U zreloj pak stilskoj fazi napušta takav tip nasljedovanja. Nadalje, kad

U knjizi *Jezikom i stilom kroza književnost* (1986, ²1991) poglavlje *Matošiana*, metodološki stilografski određena, obuhvaća tri cjeline: *Antun Gustav Matoš — nama suvremen*, potom *Lingvostilističku interpretaciju jednoga pejzaža* (A. G. Matoš: *Oko Lobora*) te *Tvorbene leksičke inovacije* (Matoševe neologizme). Raspravu o suvremenosti A. G. Matoša Pranjić uvodi rekapitulacijom dijela kritičkih napisa koji sadrže negativne sudove o Matoševu stilu, odnoseći se glavninom na »razbarušenost i površnost« njegova pisanja. Pranjić ih opovrgava govoreći da je dostatno da se usporede rukopisne varijante nekih Matoševih tekstova kojima se potvrđuje s kolikim je marom Matoš pisao i s kolikom je brigom izgrađivao svoj izraz: »Sam Matoš jednom je to ovako formulirao: *Izrađen stil ne smije nositi tragove rada*. Takve varijante, primjerice, varijante njegovih stilski najboljih novela i pejzaža, ili barem: ponajboljih mjesta u njima upravo su ta zahtijevana njegova književna fabrika.«²⁰ U nekim je kritičkim napisima o Matoševu stilu isticana aforističnost kao zamjerna stilskosobina njegova pisanja. Pranjić spomenutim napisima sučeljava citate iz Matoševih djela te se poglavito usredotočuje na rastvaranje aforističnoga tipa iskaza, raslojavajući ga na stilsku sposobnost oblikovanja iskaza s jedne strane, i na umješnost kondenziranja životnoga iskustava i nazora u jezične jedinice nezastarijevajućega sadržaja s druge strane. Kako se bez maestralna pera to dvoje ne može ostvariti u skladnu spoju svevremenske aktualnosti, Pranjić poentira razlog zbog kojeg je Matoš svojim, sada već postmodernističkim čitateljskim naraštajima, i sugovornikom i suvremenikom: »Jer u Matoševim prerazičitim aforizmima ne očituje se tek njegova stilskosobnost i vještina da misao ekonomično zarobi u riječi, da je efektno poentira nego se očituje i jedno vrijedno životno iskustvo i nazor o svijetu od kojeg se i danas može preuzimati unatoč već gotovo stoljetnoj distanci što nas fizički razdvaja od njihova autora.«²¹ U cjelini naslovljenoj *Lingvostilistička interpretacija jednoga pejzaža* u središtu je Pranjićeva istraživanja dio Matoševa teksta, koji po svojim stilističkim značajkama zauzima iznimno, reklo bi se, unutarnje mjesto Matoševa opusa. Riječ je o lirskome uvodu²² putopisa *Oko Lobora*,²³ za koji Pranjić go-

je riječ o metaforičnosti Matoševa stila, Pranjić ističe da je Matoš u svojoj prvoj stilskoj fazi rabio metafore temeljene na »tradicionalno poredbenim standardima«, a u zrelijoj fazi »moderan« tip metaforičnosti u kojem se u slici spajaju »one osobine pojave koje ne bi mogle izdržati formalno-logičku kritiku jer bi se učinile alogičnima, nespojivima« (Pranjić 1985: 178–9). Navedeno je potvrda Matoševe ukorijenjenosti u hrvatskoj stilskoj tradiciji, dakako ne u smislu gotovih preuzimanja, već adaptacija, varijacija, kontekstualno uklopljenih i funkcionalno iskorištenih, ali i stilске emancipacije u čijim se okvirima potvrđuje da je »odlika Matoševa stila duboka nekoherentnost, koja se očituje u cjelini njegova djela, ali i u najsitnijim detaljima« (Oraić Tolić 1996: 140).

20 *Jezikom i stilom kroza književnost*, str. 56.

21 Ibid., str. 58.

22 Usp. Oraić Tolić 1996: 118.

23 »U svakoj antologiji Matoševih tekstova neizostavno će se naći upravo taj lirsko-feljtonistički zapis; svaki čitatelj koji barem donekle poznaje Matoševu umjetnost odmah će osjetiti da je upravo u tom putopisu pohranjeno »ono nešto« po čemu se prepoznaje Matoš, što je na neki

vori da je »dovoljan i taj krnji dijelak da bude reprezentativan po ono što svatko tko uspiše o Matošu ne može ne zamijetiti: briljantnost njegove stilistike — njegova izraza, izbora riječi, rečeničnih i fraznih konstrukcija, slikovnosti i prozne ritmizacije«. ²⁴ U ulomku se između ostaloga izdvaja postupak višestruka (najčešće trostruka) atribuiranja imenica, što se posebice ogleda u atribuiranju ključne i tematske riječi *obлак* (i nadodanih joj atributa *teški, crni, zabrinuti* u impresionističkoj maniri vizualnih tamnih tonova), potom stilografskom metodom preoblike ili transformacije dokazuje njegovu izražajnost te za nj napominje da je ritmička konstanta načina na koji Matoš organizira tekst. Izdvojenim primjerima stilističkih postupaka u Matoševu putopisu Pranjić, hoteći dokazati rafiniranost Matoševa stila i uspijevajući u tome, nadodaje da stilistički repertoar Matošev obiluje vlastitostima »kakvima do njega nije pisao nitko, nakon njega rijetko još tko«. ²⁵ Treća cjelina matošiane knjige *Jezikom i stilom kroza književnost* svojevrstan je katalog Matoševih neologizama kao stilogenih jezičnih stvaralačkih zahvata koji svjedoče o Matoševu rječotvorju.

U knjizi *Iz-Bo-sne k Europi: stilografske svaštice* (1998, ²2006), u tematskoj cjelini *Varia & Europea* sadržana su dva potpoglavlja o Matošu: *Antun Gustav Matoš (1873–1914) kronologija kroza životopis & opus mu (Povod: stotinu i trideseta obljetnica rođenja)* i *Panorama pogleda, misli, ocjena, impresija i opservacija Antuna Gustava Matoša*. Sukladno metodološkoj usmjerenosti knjige u cjelini, a razabire se iz naslovā, navedena potpoglavlja nadrastaju lingvostilističke okvire. Uporište im je i dalje stilografsko, ali tematska zaokupljenost kronologijom Matoševa života te leksikografsko predstavljanje pojmovlja poput artizma, bogatstva, čovječanstva, klerikalizma i drugih sadržanih u Matoševim *Mislina i pogledima* otkrivaju posve novu matošianu. Biografska matošiana ove knjige uronjena je u citatnost, interkulturalnost, aluzivnost i u humorističnost. Glavni joj je junak Matoš, a njezin pripovjedački ton stvara tople obrise portreta u kojem pratimo Matoša kao sudionika javnoga života prve polovice dvadesetoga stoljeća. Podjednako se pred nama nižu događaji koji su mu trajno obilježili životni put poput »autoegzilantske odisejade« kao i oni intimni detalji, ljubavi, politički nazori i umjetničke sklonosti, otkrivajući nam nov način na koji čitatelj može posredstvom detalja osjetiti bliskost i toplinu ne samo prema piščevu literarnom svijetu, već i prema književniku samu, budući da je stil, matoševski rečeno, »odnošaj duše na dušu«.

U posljednjoj objavljenoj autorskoj knjizi K. Pranjića *O Krležinu stilu & koje o čem još* (2002), matošiana je, u odnosu na svoje prethodnice, u nekoliko

čudan način uvjerljivo reprezentira upravo njegovu osobu i njegovo djelo... Napokon, u tom su tekstu, kao ni u jednomu drugom u Matoševoj umjetničkoj prozi, na jednome mjestu sabrane i ravnopravno raspoređene sve stilske značajke njegova djela u cjelini, pa i umjetnosti oko prijeloma stoljeća« (Oraić Tolić 1996: 114–5).

²⁴ *Jezikom i stilom kroza književnost*, 1986, str. 66.

²⁵ *Ibid.*, str. 70.

cjelina knjige integrirana kolažnom tehnikom. *Fuga Matošiana* dobiva u naslovu svoje proširke (*Krležianu & Matijevićanu*). Intersemiotičkim se povezivanjem, utemeljenim na jezično–stilskoj analizi glagolskih i imeničkih triplikacija, otkriva nadrećenični ili tekstualni stilem — šesteroglasna literarna fuga, koja se potom »intuira« i u Krležinu i Matijeviću tekstu. Time se stilska činjenica Matoševa rukopisa intertekstualno povezuje s tipološki srodnim teksturama te se u tkanju triju književnih tekstova otkrivaju »prave male orkestralne partiture«. ²⁶

Ono na što su kritičari, Matoševi suvremenici, upozorili već početkom dvadesetoga stoljeća, a to su vlastitosti Matoševa stila, živost, lapidarnost, inventivnost, iskorištavanje zvukovnih značajki riječi kroz onomatopoeičnost, ritmičnost i melodioznost, jednom riječju, apartnost, u istraživačkome opusu Krunoslava Pranjića, jednako apartnome, dobiva svoju znanstvenu razradbu. Zacijelo nije slučajno podudaranje što Matoš svoju kritiku i esejistiku gradi na analizi stila i pjesničke forme, što pažnju usmjerava na piščev izraz, ističući da je ideja uočljivija od nijanse te da je time za puno doživljavanje čije umjetnosti važnije ono što je teže prepoznatljivo, a to su detalji. Iz toga proizlazi da Matoš nije samo literarni predložak za dokazivanje plodnosti lingvostilističke metode, on je uporište mnogih Pranjićevih nazora o književnome izrazu i umjetnosti uopće.

Kao završni prilog opisu Pranjićeve matošiane može poslužiti skica paralelna čitanja »izrazne supstancije« dvaju opusa, književnoga A. G. Matoša i stilističkoga K. Pranjića. Premda stilski pripadaju različitim funkcionalnim jezicima, riječ je o dvama komplementarnim rukopisima. Oni se dijaloški nadopunjuju, ogledaju jedan u drugome, oba su kozmopolitska, erudijska, kulturno–povijesno asocijativna, harmonično jedinstvena, lirski intonirana, odaju izvrsna poznavatelja naglasnih mogućnosti hrvatskoga jezika, razmiču granice dvaju tipova diskursa, jedan književnoga, a drugi znanstvenoga. Ako izbor predmeta istraživanja, odnosno autora, ponajprije govori nešto o onome tko je taj izbor učinio, tada kao da je Krunoslav Pranjić, »optirajući« za Matošev opus, pronašao i sebi slična, vrsna majstora riječi, njezine »nevažne« i »prevažne« nijanse.

26 Unutar nekih novijih istraživačkih pristupa Matošu mogu se pronaći genetski tragovi Pranjićeva čitanja Matoša; njihovi se autori izravno pozivaju na Pranjićeva zapažanja te pomoću njih grade i vlastita preosmišljavanja Matoševa opusa, istodobno nam nude nova čitanja Pranjićeve matošiane. U kontekstu muzikalnosti Matoševa stila primjer za navedeno nalazimo u nasljedovanju Pranjićeva »ekskursa u muzikološke analogije«. U knjizi *Prilog Matoševoj poetici* (1994) V. Horvata pozivanjem se na Pranjićev postupak u Matoševu stvaralaštvu pronalazi čitava novela koja svojom cjelovitom strukturom odgovara glazbenoj shemi — novela *Camao* analoški se promatra kao klasičan sonatni oblik.

Literatura

- Anić, Vladimir. 1985. »Što je jezik pisca?«, u: Sović, Ivan. *Jezik Ksavera Šandora Gjalskoga*. Zagreb: Školske novine.
- Bagić, Krešimir (ur.). 2003. *Važno je imati stila*. Zbornik. Zagreb: Disput.
- Frangeš, Ivo. 1963. *Stil Matoševe novelistike*. Rad JAZU, knj. 333., str. 239–297. Zagreb: JAZU.
- Frangeš, Ivo. 1967. *Studije i eseji*. Zagreb: Naprijed.
- Frangeš, Ivo. 1974. *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber.
- Guberina, Petar. 1955. »Stilistički i stilografski postupci: naučna i literarna analiza«. *Pogledi, almanah za pitanja teorije književnosti*, Zagreb, str. 167–172.
- Horvat, Vladimir. 1994. *Prilog Matoševoj poetici*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Jelčić, Dubravko. 2006. *Antun Gustav Matoš*. Drugo izdanje. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Jelčić, Dubravko. 2011. *Literatura o Antunu Gustavu Matošu (1896.–2009.)*. Drugo, dopunjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Jergović, Miljenko. 2002. »Pomalo ziheraški imenujem svoj idealni napadački trojac: Matoš, Krleža i Andrić« (razgovor s Krunoslavom Pranjićem). *Jutarnji list*, god. V., br. 1465., str. 28., Zagreb, 29. svibnja.
- Kalenić, Vatroslav. 1971. »Lingvostilističko proučavanje hrvatskoga jezika«, *Jezik*, god. 19., br. 2–3., Zagreb, str. 65–80.
- Kravar, Zoran — Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Lirika i proza Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Školska knjiga.
- M. 1914. »A. G. Matoš«. *Hrvatska misao*, god. II., br. 17., str. 2., Šibenik, 28. veljače.
- Pranjić, Krunoslav. 1985. *Jezik i književno djelo: ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova*. Treće, prošireno izdanje. Beograd: Nova prosveta.
- Mandić, Igor. 1998. *Fanatično dubljenje u jeziku*, Vjesnik, god. 59., br. 18285, Zagreb, 23. rujna.
- Pranjić, Krunoslav. 1986. *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pranjić, Krunoslav. 2002. *O Krležinu stilu & koje o čem još*. Zagreb: Artresor naklada.
- Pranjić, Krunoslav. 2006. *Iz-Bo-sne k Europi: stilografske svaštice*. Drugo, dopunjeno izdanje. Zagreb — Sarajevo: Synopsis.
- Samardžija, Marko. 1972. »Ars expressionis Matošiana«. *Telegram*, n. s., god. 2(12), br. 53(569), str. 9. Zagreb, 6. listopada.
- Škreb, Zdenko. 1956. »Jezik i umjetnička cjelina«. *Jezik*, god. 5, br. 2., Zagreb, str. 33–37.

Ivo Žanić

Jezik mimo šablona

57

Zamišljeno je da na ovom skupu kažemo dvoje — nešto osobnije, iz čega će se vidjeti zbog čega Krunu Pranjića uporno prati glas posebna ne samo profesora, nego i čovjeka, i nešto, recimo, stručnije, čime ćemo mi njegovi studente moći pokazati da smo kod njega nešto i naučili.

Ja teško da bih bio u široj okolini ove adrese da nije bilo onoga prvoga Krune, a ako bih i bio gdje u Zagrebu, teško je zamisliti da bih bio pozvan u ovo ugledno i ugodno društvo da nije bilo onoga drugoga Krune.

Iako su mnogi Zagrepčani uvjereni da Dalmatinci ne razmišljaju niočem drugom nego o tome kako bi se domogli Zagreba, za moju generaciju, koja je na studij stigla ujesen 1973, točnije, koja se tada upisala u redovne putnike vlaka svih vlakova, *Marjan-expressa*, to sigurno nije točno. Od nas tridesetak, koliko je brojalo moje stabilno, tada nomadizirano šire društvo iz splitske gimnazije i drugih neformalnih naukovnih ustanova tipa Riva, Pjaca i Marjan, nitko nije planirao ostanak i svi smo nakon diplome otišli natrag. Nas šestero, sedmero koji smo danas u Zagrebu dospjeli smo ovdje dvije, tri godine kasnije, bilo na temelju raznih stipendija, što vrijedi uglavnom za inženjere i slična zanimanja, bilo zato što smo se htjeli osamostaliti, biti svoji ljudi sa svojim novcem, a dodijalo nam je dobivati odbijenice s raznih natječaja za posao.

Meni je film pukao kad sam takav dopis dobio ujesen 1979. iz brodogradilišta, gdje sam se bio javio za mjesto lektora u internom listu. Od zarade na Mediteranskim igrama bilo je ostalo dovoljno za — procjenjivao sam — dva, tri mjeseca života u Zagrebu, pa sam sjeo na vlak iako ni dandanas ne pamtim da sam pritom imao ikakve suvislije planove ili ideje. Nemam pojma što sam to planirao ni kome sam se to mislio javiti i s kakvim pitanjem ili molbom; samo znam da sam osvanuo u Kruninu kabinetu, da me se sjetio i da je sve bilo kao svojedobno na konzultacijama — ležerno, veselo i ipak ozbiljno. Pamtio sam s nemalo ponosa da me bio pohvalio na ispitu, da je nekoliko

puta na nastavi zadovoljno kimao glavom na neke moje opaske i da ga je neobično razveselilo kad sam u seminarskoj radnji neki pad sa šljive ili kruške, opisan u ne pamtim više kojoj realističkoj noveli, možda Lazarevićevoj, nazvao »chaplinovskim«.

Pa smo mi tako malo razgovarali, ja sam rekao da bih htio nešto raditi, a on je ni pet ni šest nego uzeo telefonsku slušalicu i javio se svom prijatelju Grgi u OOUR-u *Romani i stripovi* SOUR-a *Vjesnik* i ugovorio mi sastanak. Sve je to bilo tako normalno i jednostavno, tako prirodno i prijateljski, bez velikih riječi i uobičajenih fraza, da dugo nisam ni imao dojam da mi je pomagao i ljudski me itekako zadužio, pa nije isključeno ni da me držao nezahvalnim. Ali sam je kriv, jer gdje bi se toliki drugi trudili predstaviti važnima i utjecajnima, gdje bi, ne nužno s lošom namjerom, postavljali pitanja i potpitanja, ocjenjivali i prosuđivali, gradili nekakvu dramaturgiju razgovora, on se, *sveu-dilj se šaleć*, samo mašio telefona i rekao mi neka se, dakle, javim tamo-i-tamo tada-i-tada, bit će, čini se, nekih honorara za početak, a s vremenom, tko zna...

Tako sam ostvario kratku, ali solidnu karijeru prevodioca kaubojskih roto-romana iz edicije *Laso* i žanrovski srodnih priča iz tada popularne serije o podvizima i dogodovštinama nekog američkog avijatičara u Drugom svjetskom ratu. S ovim drugim strašno sam se izmučio, jer je bilo dosta specijalističke terminologije, pogotovo u opisima manevara prilikom zračnih borbi, koja se nije mogla naći u rječnicima. Iz muke sam se izvukao tako što sam, u trenutku nadahnuća, počeo na tim mjestima upotrebljavati terminologiju umjetničkoga klizanja, naučenu iz tv-prijenosa neponovljive Milke Babović. Moji lovački avioni nisu, doduše, nosili blještave suknjice sa srebrnim šljokicama i baršunastim tufnicama, ali su izvodili dvostruke, čak peterostruke akslove i virtuozne ritbergere. Nitko nikad ništa neobično nije primijetio, a ja se ovom prilikom ispričavam i vjernim čitateljima i Kruni na zlorabljenom povjerenju. Da su me ulovili, Zagreb bi nesumnjivo bio bogatiji za jednog Dalmoša manje.

Što se tiče studentskog razdoblja, Kruninu sam stilistiku razumijevao uglavnom kao sociolingvistiku, o čemu, naravno, u ono doba nisam imao pojma, ali iz sadašnjeg mi je rakursa nekako samorazumljivo. Ona nije kao takva bila eksplicite predočavana u nastavi, niti je metodologija analize književnoga teksta bila formalno sociolingvistički zasnovana, što, ako ćemo pravo, u ono doba u razvoju discipline ni objektivno nije bilo moguće, ali Krunin način komunikacije sa studentima, njegovo izvrsno i, reklo bi se, neograničeno poznavanje raznolikih lokalnih i regionalnih varijeteta koje je uvijek umio duhovito i poticajno plasirati, njegovo poigravanje registrima i sinonimikom, igre riječima i tvorbenim modelima, svjedočili su da jezik zaista ne postoji kao apstraktna struktura, nego samo kroz svoje govornike, u ljudima i s ljudima, koji pak žive i djeluju u ljudskom društvu, da je jezik društvena činjenica i društvena tvorba.

I kad se danas zapitam što sam kod Krune bitno naučio, odgovor je možda banalan, vjerojatno i ne ostavlja neki osobit dojam, ali za mene je ključan. Naučio sam, naime, da nema apsolutnih sinonima! A s time smo neopozivo na pravom sociolingvističkom terenu.

Zato ću sada ispriповjediti jednu priču za koju držim da može osvijetliti dvoje: načine na koje je Kruno u interpretaciju uvodio naizgled nepovezane asocijacije i doskočice koje bi uvijek u konačnici u novom rakursu prikazale analizirani jezični fenomen, i načine na koje svaki jezični fenomen uvijek posjeduje i širi svoju društvenu dimenziju i višeslojnost. U jednoj knjizi o socijalnoj psihologiji vožnje automobila autor kaže da je »promet nelinearni sustav«, dakle sustav čiji se »rezultat ne može pouzdano predvidjeti iz ulaznih podataka: kada se prvo vozilo u dugoj koloni zaustavi, teško je pouzdano predvidjeti koliko će se brzo ili na kolikom razmaku zaustaviti svako vozilo iza njega (ako se uopće zaustavi)«.

Zamijenimo li pojam *prometa* pojmom *jezika*, i *vozila* pojmom *jezičnih jedinica*, veza postaje očita.

U jednom dnevnom listu neki dan novinar razgovara s tri žene, uključivši dvije razvedene, o aktualnim oblicima vrlo, vrlo stare pojave da muškarci i žene pokazuju interes jedni za druge i iznalaze načine da ugovore izlazak na razna mjesta, s relativno stabilnom temeljnom motivacijom, ali i krajnje raznovrsnim i teško predvidivim rezultatima. Kako to već biva u ljudskim djelatnostima, i protagonisti ove razvili su posebnu terminologiju da nekako ekonomičnije i življe označe ono što standardni jezik zove *ljubavni sastanak* ili *zajednički izlazak mladića i djevojke / muškarca i žene*, a što je predugo i odveć tehničko, kao iz evidencijskoga kartona u nekom poduzeću. Kako posrijedi nije ni znanost ni tehnologija, najčešće ni uopće racionalna djelatnost kao takva, ta je terminologija podložna promjenama među generacijama, a u današnjoj brzini i unutar iste generacije ako se takvo ponašanje oduži ili, nakon zastoja zvana *brak*, obnovi.

I tako tri žene opisuju svoja iskustva i poglede, pa navode načine na koje se danas najčešće *poziva na dejt*, što se očekuje na prvom *dejtu*, kako djeca reagiraju na njihove *dejtove*, kako se jedna *načekala i nadejtala* dok nije naišao onaj pravi, kakve je neugodnosti druga doživjela u svom *stažu dejtanja*, a doznanje se i da je jedan gospodin, ostavši udovac, *ponovo počeo dejtati sa šezdeset*.

Za dotičnu se djelatnost spominju još dva naziva, istina, samo po jedan put, ali na način koji mnogo govori. Jednom novinar pita ženu razgovara li s kćeri o svojim »sudarima«. Baš tako, u navodnicima, kakvih nema ni jednom u tridesetak spominjanja *dejta* i raznih izvedenica. Takav postupak redovito pokazuje da autor neki izraz osjeća čudnim, mnogima nerazumljivim, a opet mu odnekud stalno dolazi u pamet, pa muku rješava tako da ga ipak upotrijebi, ali navodnicima signalizira čitatelju da on tu nije baš normalan, neutralan, ali eto, nije da ne postoji ili da nije postojao, recimo, u mladenačkom rječniku

onog reaktiviranog udovca. Druga pak sugovornica kaže da zasad šuti pred sinovima, a da progovori, misli da bi joj bilo »ugodnije reći da ide na rendes nego na dejt iako u principu znači isto«. Posvuda su, naime, američki filmovi s nekom »napaćenom samohranom majkom« i onda Brad Pitt ili Tom Cruise, pored tolikih krasotica, poželi »baš tu izmučenu jadnicu« i zadobiva povjerenje njene djece kao uvjet za njen pristanak na izlazak. Dakle, mami je *rendes*, izraz još jučer pun mistike i uzbuđenja, sada tek nevin tehnički podatak, sličan odlasku u dućan u koji Brad i Tom ne zalaze, a *dejt* je opasno asocijativan i znači početak neizvjesne i moralno dvojbene pustolovine.

Krenem onda tragom tih izraza prekapati internet, pa nađem primjere koji nude dva zgodna zaključka.

Kao prvo, širenje jednog amerikanizma i nestanak zatečenih naziva, nekih izvorno hrvatskih, nekih također uvezenih, ali odavna udomaćenih, uopće ne mora značiti pošast i siromašenje jezika, kako nas plaše, nego poticaj procesima koji olakšavaju komunikaciju i aktiviraju inače neostvarene tvorbe i značenja.

Za razliku od *spoja*, *sudara*, *čvenka*, *randevua* i *rendesa*, *dejt* omogućuje razlikovanje jednokratna čina, tj. *dejta*, i procesa u kojem se ti činovi nižu i prerastaju u nešto ozbiljnije, tj. *dejtanja*. Nadalje, iz imenice *dejt* lako se izvede glagol *dejtati* i potom prirodno sva glagolska vremena (*dejtam*, *dejtaš*, *dejtamo* itd) i stanja (*bivati dejtana*, *dejtana sam* itd). Postaje moguće i imenovati vršiocje radnje, pa je očito na djelu razvoj jezika. Tako su muškarci *dejteri*, neutralno, a žene *dejterice*, također neutralno, ali i *dejtuse*, što je prezrivo, asocijativno vezano sa *sponzoršama*, *iventušama* i *posvudušama*. Takva oblika za muškarce nema iako i njih takvih itekako ima, izuzevši *silikonuše*, iz razumljivih razloga. Iz toga onda vidimo da je i modernizacija relativna: iako je na razini razrade nazivlja za jednu važnu aktivnost neosporna i puna tvorbenog potencijala, taj se potencijal i dalje može koristiti za održavanje starih, ponižavajućih stavova o ženi.

Kao drugo, na forumima i blogovima za koje se po jeziku i inače vidi da su iz Hrvatske najčešći je oblik *dejtati*, a javlja se i *dejtirati* (i *dejtiranje*). Na onima iz Srbije *dejtati* je bitno rjeđe, *dejtirati* ne postoji, a najraširenije je *dejtovati*, odnosno *dejtovanje*, čega kod Hrvata nema. Iz *dejtovati* se onda izvode oblici za sva lica: *dejtujem* — *dejtuješ* — *dejtuje* — *dejtujemo* — *dejtujete* — *dejtuju*, baš kako u srpskom i treba. Tako i oni koji mrko bdiju nad razlikama mogu biti zadovoljni: kome je do njih, eto mu ih na pladnju, oblikovanih posve spontano, bez ičije zapovijedi i propisa, na osnovi nečega u što mrzovoljni stražari nemaju nimalo povjerenja — intuicije izvornih govornika, jednih i drugih, i njihove prirodne uklopljenosti u komunikacijske navike i tradicije svoga društva. Pa se i iz toga može puno naučiti.

Na kraju, na www.coolinarika.com nađem kako jedna mlada dama piše: *nisan se pojavila bila na dejtju, ali on ne odustaje — kaže da me hoće i dalje*

dejtati;;) pa mi se to učini nekako poznatim. Mislim, mislim, i prepoznam slučaj koji je veliki Vlaho Paljetak opjevao još 1936. godine:

*Jedne divne tihe majske noći,
ti si rekla da ćeš doći
na prvi randevu.
Ponoć davno već je prošla,
Marijana nije došla
na prvi randevu.
O Marijana, slatka mala Marijana,
ja ću te čekati
jer ti ćeš doć.*

Pa zaključim, kao prvo, čisto lingvistički, da je posrijedi zapravo vrlo dobar prijevod na suvremeni internetski hrvatski, gotovo kao s Kruninih seminara, i, drugo, malo šire, da se ni u izvanjezičnoj stvarnosti koja nadahnjuje jezične oblike ipak ništa bitno nije promijenilo.

Kao što se nije promijenilo ni u onim Kruninim osobinama zbog kojih je danas ova prostorija puna dobro raspoloženih ljudi.

Anera Ryznar

Razlistavanje Pranjićeve lingvostilističke metode

62

Svima onima koji se bave stilistikom i pokušavaju za sebe definirati što zapravo znači stil književnoga djela, analize Krunoslava Pranjića logično su polazište i jedna od prvih referentnih točaka. Kao utemeljitelj Katedre za stilistiku pri Odsjeku za kroatistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta, Pranjić je zaslužan za institucionalizaciju stilistike kao akademske discipline, ali i za njezinu popularizaciju u znanstvenom i javnom prostoru. Vrhunce Pranjićeve znanstvenoga rada načelno se može smjestiti u doba drugoga vala Zagrebačke stilističke (književnokritičke) škole, u generaciju kojoj pripadaju i drugi velikani hrvatske književne teorije i interpretacije (S. Lasić, V. Žmegač, G. Peleš, M. Solar, M. Beker), a koja je od svojih prethodnika (I. Frangeša, Z. Škreba i A. Flakera) preuzela središnji interes za pitanja interpretacije književnoga teksta, dopunjujući je novim teorijskim spoznajama. I premda se interes za čistu stilistiku, immanentističku perspektivu postupno povlačio pred strukturalističkim analizama književnoga teksta, djelovanje Krunoslava Pranjića spriječilo je da se tema stila zamijeni sve popularnijim konceptima teksta ili pisma. Inzistirajući na važnosti i vrijednosti književne upotrebe jezičnoga medija, Pranjić je stilistički interes smjestio upravo u područje njihova presjeka, na razmeđu lingvistike i poetike, otpočevši dinamičan i plodan dijalog s objema disciplinama. Teorijskim raspravama koje je objavljivao u časopisima *Umjetnosti riječi* i *Jezič*, različitim predgovorima i izborima Pranjić je u naš književnoznanstveni obzor uveo i relevantna imena europske stilistike, poput Charlesa Ballyja, Lea Spitzera, Giacoma Devota, Pierrea Guirauda, Dámasa Alonsa. Na praktičnom planu, njegove stilističke analize, od kojih su najpoznatije one Andrićevih, Matoševih i Krležinih književnih tekstova, moguće je opisati kao potragu za stilemima ili »stilistički obilježenim izborima« od fonološke do tekstualne razine. Osim toga, njegova lingvostilistička metoda, koja je istovremeno tako pomno provedena, ali i neodoljivo kreativna, nikad ne gubi iz vida ideju da je književnost

prije svega »umjetnost riječi« i gotovo da nas navodi na zaključak da onaj tko se bavi stilistikom prije svega treba i sam imati stila. Smatrajući stilistiku prije »heurističkom, nego egzaktnom disciplinom«, Pranjićeve analize ne robuju strogom formalizmu, nego uvijek nastoje »pronalaziti i otkrivati, a ne mjeriti i određivati« ono što je stilogeno u književnome tekstu.

Iz perspektive stilističke suvremenosti, valjalo bi nešto reći i o mogućim suvremenim primjenama Pranjićeve lingvostilistike, odnosno o smjerovima u kojima se taj pristup razvijao pod kišobranom danas sve popularnije diskursne stilistike. Lingvostilistička metoda, koju je Pranjić nizom svojih radova ugradio u temelje domaće stilistike, u svjetskim se razmjerima pokazala iznimno otpornom na poststrukturalistička previranja i vrlo prilagodljivom novim trendovima i interesima diskursnih studija. Brojne su lingvističke discipline i književno-kulturalne teorije, poput kritičke analize diskurza, kognitivne lingvistike, pragmalingvistike, feminističkih i rodničkih teorija, u osamdesetima pokazale interes za lingvostilističku interpretaciju jer im se učinilo da se na stilskoj razini najlakše može pokazati/prokazati ideologizacija jezika u kakvom društvenom kontekstu. I premda su te analize dale vrlo zanimljive rezultate, one su se najvećim dijelom fokusirale na neliterarne tekstove, dakle na jezik u svakodnevnoj društvenoj upotrebi, no u posljednje se vrijeme te nove hibridne ili interdisciplinarne metode sve uspješnije primjenjuju i na književne tekstove.

Čini se da od spomenutih disciplina jedna pokazuje osobitu kompatibilnost s klasičnim lingvostilističkim pristupom — riječ je o pragmatici ili pragmalingvistici koju prvenstveno zanima uporabna vrijednost jezika, odnos teksta i konteksta i način na koji je taj odnos kodiran u jeziku. I Pranjić nas u svojim radovima upozorava da prilikom analize uvijek treba voditi računa o književnome tekstu kao cjelini, koja je iznutra određena vlastitim zakonitostima izgradnje (umjetničkom logikom), a izvana svojim mjestom u nekom širem polju diskurza, uvjetima svoje proizvodnje i recepcije i odnosom s drugim diskurzima. Zato čak i kad se bavi najsitnijim, gotovo filigranskim stilskim nijansama, primjerice fonostilemima, on vodi računa o onome što bi pragmatika nazvala uporabnom vrijednošću tih stilema. On, dakle, razmišlja o načinu na koji se taj stilem uklapa u neku širu makrostilističku crtu. Taj odnos između mikrostilističke i makrostilističke razine Pranjić nam prisposobljuje pomoću metafore fraktala u kojem se i u najmanjem dijelu zrcali slika cjeline. Pranjić je svjestan važnosti konteksta i kad govori o razlici između stilogenog i stilematškog. Iza njegove aforistične izjave da »isto nije uvijek isto« krije se spoznaja da izražajnost pojedinog stilema itekako ovisi o njegovoj funkcionalnosti u kontekstu djela, pri čemu u taj kontekst Pranjić ubraja autorsku namjeru, čitateljevu interpretaciju, odnosno »prodor u karike izvan koda i obavijesti same«. I kad piše o kontekstualnoj motivaciji i realizaciji Matoševih leksema, o njihovoj funkciji u ironizaciji i pejoraciji, ili pak govori o takozvanim varijanta-

ma prevarenih očekivanja, Pranjić se već nalazi u pragmatici teksta jer polazi od dva koncepta koja prirodno povezuju pragmatiku i stilistiku — a to su kategorije izbora i konteksta. Ako pretpostavimo, kao što je pretpostavio Enkvist, da je svaki stilistički izbor (bio on svjestan ili ne) kontekstualno uvjetovan — na prvoj razini kontekstom samoga djela i njegove umjetničke logike, a na općenitijoj razini kontekstom vlastite proizvodnje, odnosno svojom uključenosti u polje diskurza — tada ćemo moći otprilike naznačiti područje djelovanja pragmatičke stilistike ili pragmastilistike književnoga djela. To bi bio onaj tip analize koji ne bi izdvajao stileme samo po načelu njihove izražajnosti, nego bi primjećivao i da izbor pojedinih stilističkih varijanata može biti konstitutivan za svijet književnoga djela. Primjerice, da stilski obilježeni deiktički oblici također na specifičan način oblikuju osobne, vremenske i prostorne odnose unutar tog svijeta ili da se stilskim izborom pojedinih glagolskih oblika vrše određeni govorni činovi i uspostavljaju odnosi moći između govornika, ili pak da, kako kaže i Pranjić, svaka »izborena varijanta implicite sadrži svoje potencijalne zamjene (takmace)« pa je i ono što je u tekstu neizgovoreno moguće čitati kao značenjske implikature (primjerice u aluzijama ili eufemizimima).

Nadalje, takav, pragmastilistički pristup književnome tekstu — koji bi uključivao analizu tekstualne deikse, govornih činova, kognitivnih shema govornika, implikatura ili pak načela kooperativnosti — polazio bi od usporedbe upotrebe jezika u svakodnevnoj komunikaciji i njegove upotrebe u književnome tekstu. Osobito pogodnom za taj tip usporedbe pokazala se drama koja se temelji na takozvanoj kanonskoj diskurznoj situaciji (dijalogu), ali i pragmastilistička analiza pjesničkih i pripovjednih tekstova može pokazati kako se, primjerice, stilističkim izborom pojedinih jezičnih kategorija (zamjenica, glagolskih lica i vremena, mjesnih i vremenskih priloga) uspostavljaju koordinate književnoga svijeta i definiraju odnosi između subjekata koji taj svijet nastanjuju (pripovjedača, likova, lirskih subjekata) i njihovih točaka gledišta. S obzirom da ovaj pristup osim stilističke uključuje i semantičku komponentu možda je upravo on najprimjereniji da premosti jaz između mikrostilističke i makrostilističke razine, tj. da objasni kako se na stilističkom planu teksta očituju zadanosti njegova konteksta (njegova žanrovska uvjetovanost, namjere govornika, funkcionalnost pojedinih tipova iskaza i slično).

Ovaj vrlo kratak pregled jedne relativno nove metode bio je samo pokušaj da se razmotre mogućnosti koje nam danas nudi lingvostilistika u susretu s drugim disciplinama. Novi stilistički interesi, osobito na angloameričkom području, uspješno spajaju dvije naizgled udaljene pozicije — lingvističko naslijeđe i orijentaciju na kontekst — i oblikuju interdisciplinarne teme u kojima su praktični radovi i teorijski osvrti Krunoslava Pranjića za domaću su stilistiku od neprocjenjive koristi.

Katarina Brajdić

Iznimnost Pranjićeva akademskog diskurza

65

Govoriti o osebujnom pismu profesora Pranjića, o slojevitosti njegove retorike zapravo je, premda zahvalna, predvidljiva tema, stoga ću ponuditi tek skromni prilog vrednovanju Pranjićeve iznimne pozicije u struci. U našem akademskom diskurzu Pranjićevi tekstovi izdvajaju se po prepoznatljivim jezičnim bravurama, pristupom koji je krajnje individualiziran.

Znanstvene discipline koje proučavaju različite vrste diskurza analizi su podvrgnule i sami akademski diskurz — metadiskurz. Dok je naša tradicionalna funkcionalna stilistika akademsko pismo svrstavala u znanstveni stil¹, suvremenija podjela koju uvode Kovačević i Badurina² razlikuje znanstveni stil kao obilježje koje se može javiti u različitim tipovima tekstova, pa i onima izvan znanstvene domene, i akademski diskurz kao podtip specijaliziranog diskurza, u koji pripadaju i pravni, ekonomski, medicinski, administrativni diskurz itd. U istraživanju akademskog diskurza mogu se prepoznati dva smjera: s jedne strane pripisuje mu se obezličenost, objektivnost i neutralnost i u tome se okviru analiziraju njegova ostala obilježja, a s druge strane taj se isti okvir objektivnosti i neutralnosti prokazuje ne kao suštinsko svojstvo toga diskurza, već kao jedna od njegovih retoričkih izvedbi. Književnoznanstveni tekstovi vjerojatno su najviše skloni subjektivizaciji i poprimanju osobina svoga predmeta, pisanje o literaturi lako i samo postaje literarizirano. Marina Kovačević i Lada Badurina, koje su višekratno pisale o specifičnostima akademskog diskurza, spretno su komentirale tu dvostrukost, kazavši kako se književnoznanstvena analiza književnosti istodobno jezično nadaje i otima³.

1 v. Silić (2006), str. 43–64

2 v. Kovačević, Badurina (2001), str. 122–152

3 Kovačević, Badurina (2002), str. 195

Ako se složimo da je dakle svaki znanstvenoknjiževni pristup subjektiviziran, Pranjićevo mjesto razlike neće biti u činjenici što je njegovo pismo *pranjićeusko*, nego u načinima na koje to jest. Pranjića zanimaju ekspresivne mogućnosti stilističkog izbora, učinci stilskih postupaka koji otkrivaju iznimnost pojedinog književnog djela. Suprotstavljajući izražajnosti neizražajnost, odnosno »stilističku nulu« ili »nulti stupanj izražajnosti«, Pranjić zagovara *pisanje iznad nule* i u vlastitome tekstu.

Mnoge osobitosti Pranjićeva pisma istaknute su u zborniku posvećenom K. Pranjiću *Važno je imati stila*⁴. I naslov i tekstovi uvršteni u zbornik upućuju na dvostruku usmjerenost Pranjićeva bavljenja stilistikom: on o stilu piše sa stilom. Ovom prigodom neću se upustiti u širi opis i analizu Pranjićeva diskurza, već ukratko spomenuti neke njegove istaknute značajke i ponuditi načelno razumijevanje takve koncepcije stručnog diskurza, s naglaskom na jednom rubnom elementu njegove bibliografije.

Najočitiji (ali ne i najpresudniji!) trag koji autor ostavlja u tekstu je lice u kojem piše⁵. Odabir lica koje nije prvo konvencionalno označava objektivnost, impersonalni autor predstavlja se posrednikom znanstvene istine. Dakako, riječ je o konvenciji koja sama po sebi neće pretvoriti svaku tvrdnju u činjenicu, a koja se u literaturi zato i naziva »toposom afektirane skromnosti/objektivnosti«⁶. Upotreba prvog lica također se smatra retoričkom strategijom, »toposom naglašene subjektivnosti«⁷. Dakle, svakim izborom iskaznog modusa kojim tekst referira na autora, autor će se pozicionirati i u odnosu prema tekstu, i u odnosu prema diskursnom tipu. S obzirom na Pranjićevu težnju ka poosobljavanju diskurza, nimalo ne iznenađuje što ćemo u njega zateći prvo lice, no to gramatičko situiranje niti dominira nad diskurzom, niti o njemu u potpunosti ovisi personaliziranje diskurza — ono se ostvaruje brojnim i raznovrsnim postupcima: Pranjićev je diskurz jedinstven amalgam — premrežavaju se u njemu elementi znanstvenosti, figurativnosti i razgovornosti, neologizmi i zastarjelice, aloglotizmi i dijalektizmi, grafička isticanja, uskliknici i upitnici, i nada sve afektivni, angažirani ton, uz implicitno, kojiput i eksplicitno prizivanje čitatelja u interakciju. Dakako, akademski diskurz nije cijepljen od takvih postupaka, razlika je više u stupnju: dok se u dobrom dijelu stručne literature javljaju sporadično i izolirano, u Pranjićevim tekstovima takvi postupci i njihova međusobna povezanost u značajnoj mjeri tvore diskurz.

Gramatičko situiranje u prvo lice gotovo da nužno proizlazi iz tako shvaćenog diskurza, a ne obrnuto. Ipak, u jednom segmentu, i to u onome u kojemu Pranjić govori izravno o sebi, čini to samo kroz treće lice.

4 *Važno je imati stila* (2002)

5 Usp. poglavlje *Presence of the author* u Fløttum, K., Gedde-Dahl, T., Kinn, T. (2006)

6 Katnić-Bakaršić, M. (2004), str. 193.

7 Isto

Mislim na bilješku o autoru, sažetom žanru koji, gdje god se javlja, čvrsto drži poziciju izvanjske perspektive, zbog funkcije maksimalne informativnosti i slobodnog kolanja tih informacija, ali i zbog zgodne mogućnosti da se izbjegne pretenciozno samopredstavljanje — treće lice bio-bibliografske crtice, neodredivost izvora iskaza (osim autora, to može biti i urednik knjige ili tko treći — zanimljivo je da bilješka o autoru ne podliježe autorskim pravima!) i njezin paratekstualni karakter priskrblijuju joj status univerzalne činjenice. Kako nerijetko upravo ograničenja žanra potiču njegovo proširenje, sastavljači bilješki o autoru izborom, redosljedom i količinom podataka te promjenom diskurzivnog tona — najčešće duhovitim primjedbama, u taj ograničeni a obavezni popratni materijal teksta unose element kreativnosti i na taj način oblikuju predodžbu o autoru i kontekstualiziraju njegovo djelo. U autorovoj bilješci o autoru dolazi do svojevrsnog rascjepa, upravo na mjestu izlaganja vlastite biografije autor se iz nje prividno povlači.

Iz Pranjićevih bilješki, kao iz njemu omiljenog termina fraktala, može se iščitati njegov autorski profil — čitatelji će ih lako pripisati Pranjiću, jer on ni u tim bilješkama ne može odoljeti mogućnosti da stilizira nizanje činjenica. Sam je rado u analizama primjenjivao metodu transformacije teksta na stilistički neutralan, denotativan izraz i potom ispitivao značenjske razlike nastale konotativnim nadograđivanjem. Sličnom bismo se metodom mogli poslužiti pri usporednom čitanju bilješki o autoru u različitim Pranjićevim knjigama. Kao što je Branko Vuletić⁸ uputio na promjene u Pranjićevim naslovima, tako se mogu jasno vidjeti i promjene u njegovim bilješkama: od neutralnog nizanja elementarnih činjenica u prvim knjigama do kasnijeg uključivanja jezičnih igrarija, privatnih detalja i komentara. Bilješka o autoru jest tek rubni dio knjige, njezin popratni materijal koji često i ne smatramo integralnim dijelom knjige, ali za Pranjića nijedna tekstualna ni paratekstualna forma, ma kako malena bila, nije neznatan, ne ostaje u granicama svoje primarne funkcionalnosti, u svakome se prepoznaje i ostvaruje potencijal usložnjavanja i personaliziranja iskaza. Konceptija stručnog teksta koju možemo iščitati iz njegova opusa mogla bi se opisati ovako: autoritet znanstvenosti ne održava se potiskivanjem autora i obezličavanjem teksta. Bit stručnog teksta je sudjelovanje u kumulativnim pomacima zajednice u razumijevanju predmeta; znanstvenici tragaju za novim otkrićima, ali i novim načinima prezentacije, trude se prenijeti nova saznanja i pritom pronaći svoj autorski glas.

Na kraju bilješke o autoru u knjizi *O Krležinu stilu & koje o čem još priznaje o sebi: Inače: neliječena opsjednutost nijansama u kazivanju i ponašanju*. Bit će da je ta samodijagnoza točna — Pranjić čita i piše nijanse, njegov je diskurz podjednako i analitički i stvaralački, a da pritom njegova stvaralačka dimenzija ne narušava studioznost i ozbiljnost analize, a tu je osobinu Pranjić

8 *Le style est l'homme même* u zborniku *Važno je imati stila* (2002), str. 29–39

primjećivao, cijenio i hvalio i u tuđim stručnim tekstovima. On nije radikalno promijenio način akademskog pisanja u nas, nije stvorio novu normu, nego vlastitu lakunu, mjesto razlike, prostor za stilske vježbe. No, značajno je utjecao na našu percepciju o načinu pisanja o književnosti: prevarivši naša očekivanja od akademskog diskurza, okuražio nas je da kroz književnost idemo stilom.

Izvori

- Pranjić, K., *Jezik i književno djelo*, Školska knjiga, Zagreb 1968.
Pranjić, K., *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze*, Rad 361 Jazu, Zagreb 1972.
Pranjić, K., *Jezikom i stilom kroza književnost*, Školska knjiga, Zagreb 1986.
Pranjić, K., *Iz-Bo-sne k Europi*, Matica hrvatska, Zagreb 1998.
Pranjić, K., *O Krležinu stilu & koje o čem još*, ArTresor, Zagreb 2002.

Literatura

- Fløttum, K., Gedde-Dahl, T., Kinn, T., *Academic voices: across languages and disciplines*, John Benjamins 2006.
Katnić-Bakaršić, M., *Akademski diskurs: dileme i izazovi*, u: *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na slovenskem*, Obdobja 22 — Metode in zvrsti (zbornik), Ljubljana 2004, str. 191–197.
Kovačević, M. i Badurina, L., *Raslojavanje jezične stvarnosti*, Izdavački centar, Rijeka 2001.
Kovačević, M. i Badurina, L., *Akademski diskurs*, u: *Riječki filološki dani* (zbornik), Rijeka 2002, str. 189–206.
Silić, J., *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*, Disput, Zagreb 2006.
Važno je imati stila (zbornik), uredio Bagić, K., Disput, Zagreb, 2002.

Krešimir Bagić

Pranjićeva disertacija (treće čitanje)

69

U studenom 1966. g. Krunoslav Pranjić dovršava rukopis disertacije *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze*. Obranio ju je početkom 1967. a objavio u 361. knjizi Rada JAZU 1971. g. Taj je tekst s više razloga izniman događaj u Pranjićevoj bibliografiji. Najopsežnija je njegova rasprava, teorijski i praktično utemeljuje autorovu stilistiku i pripadajuću joj metodologiju, otkriva analitičara koji govoreći o tuđem jeziku čitatelja zavodi svojim.

U uvodu Krunoslav Pranjić disciplinirano i jasno konkretizira sadržaj naslovnih pojmova — jezika, stila i pripovjedačke proze. Najprije ustvrđuje da u pripovjedačku prozu, uz novele i romane, ubraja i »one 'jednostavne forme'«¹ koje podliježu zakonima umjetničkog pripovijedanja: pejzaže, putopise, 'kaprise', priče, impresije i sl. Stav osnažuje Matoševom rečenicom iz predgovora knjizi *Naši ljudi i krajevi*:

Baveći se, da nekako proživim, novinarstvom u našoj sveopćoj nemoći za život od 'čiste' književnosti, bijah i kao novinar, prije svega literat [...]

Takvim shvaćanjem pripovjedačke proze Pranjić, usuprot vladajućim književnoznanstvenim uzusima, zapravo optira za književnost kao umjetnost riječi, za otvorenu ili kondicionalnu poetiku koja literarnost ne pripisuje samo fikcijskim tekstovima i uvijek istim tekstnim vrstama, nego i tekstovima u čijoj dikciji čitatelj nalazi estetski užitek.² Čineći korak ispred vremena, Pranjić

1 Pranjić 1971: 30

2 Pojam kondicionalna ili otvorena poetika rabi G. Genette, i to kao opoziciju pojmu esencijalistička ili zatvorena poetika. S istančanim osjećajem za mjeru zaključuje da u govoru o literaturi treba napraviti mjesta za obje poetike: »literarnost, budući da je višeslojna, traži pluralističku teoriju koja razmatra različite načine kojima jezik izbjegava i nadživljava svoju praktičnu funkciju i proizvodi tekstove koji se mogu smatrati estetskim predmetima. [...] Fik-

nam sugerira da su u određivanju literarnosti presudni stav i ukus recipijenta te da se s obzirom na okolnosti pojedini tekst može početi (ali i prestati) smatrati književnim.

Stil kao odstupanje i stil kao simptom

Suočavajući se s pojmom *stil* i asimetričnim pojmovnim parom *jezik i stil*, Pranjić ističe da u stilističkoj literaturi »ima gotovo toliko definicija o stilu koliko je i autora što problem raspravljaju«³. Kako bi barem naznačio stilističko raznoglasje, iz »džungle različitih i suprotnih definicija i shvaćanja«⁴ izdvaja njih desetak — od Vosslerove, Murryjeve i Kayserove preko Marouzeauove i Vinogradovljeve do Guiraudove i Riffatterreove. Tim navođenjem pokazuje da stil nije jednoznačan znanstveni pojam, nego termin indikator⁵ ili, rekao bih, analitički koncept koji vjerodostojnost potvrđuje upravo stalnim preispitivanjem predmetnoga polja.

70

Iz tog »gustiša definicija« Pranjić bira i kombinira dvije, koje mu se čine najpovoljnije i koje će moći »slijediti i afirmirati«⁶ u cijeloj disertaciji: Marouzeauovu prema kojoj je »jezik ukupnost izražajnih sredstava kojima raspolažemo dok oblikujemo kakav iskaz«, a »stil — aspekt i kvalitet koji rezultira iz izbora među tim izražajnim sredstvima« i Riffatterreovu koji isto pitanje razrješuje aforizmom »jezik izražava, stil pojačava«.⁷ Kontaminacijom tih određenja Pranjiću se nameće kategorija izražajnosti (ekspresivnosti) kao ključni deskriptivni i vrijednosni kvalifikativ kojim se pojedinom iskazu ili njegovu dijelu može pripisati stilogenost. Slijedeći francuskog estetičara Mikela Dufrennea, naš autor postulira da je izražajnost to jača što je osjetnija prisutnost označenoga u označitelju te da se očituje kada jezični znak »pobuđuje u nama osjećanje analogno osjećanju kakvo nam potiče dati objekt«⁸. Najčešći su Pranjićevi kriteriji izražajnosti prevareno očekivanje, čestotnost, onomatopoeti-

cijska je literatura ona koja se prvenstveno nameće imaginarnim karakterom predmeta, a dikcijska ona koja se prvenstveno nameće formalnim obilježjima« (2002: 23).

3 Pranjić 1971:32

4 Pranjić 1971: 33

5 Kvalifikaciju *termin indikator* Pranjić preuzima od S. Petrovića. Ona se zakonito pojavljuje u tekstu disertacije i drugim njegovim tekstovima kad god govori o prirodi i značenju pojma *stil*.

6 Pranjić 1971: 34

7 Pranjić 1971: 34. Zanimljivo je spomenuti da u knjizi *Jezikom i stilom kroza književnost* Pranjić nudi drugu prijevodnu stilizaciju Riffatterreove krilatice: »jezik izriče, a stil ističe« (1986: 10).

8 Pranjić 1971: 34

čnost, antitetičnost i sl. Na stranicama disertacije niz je aforističkih tvrdnji koje tu kategoriju prigodno 'razrađuju', npr.:

[...] izražajnije, jer je neočekivanije [...]⁹

Nikad izražajnije nego s prevarenim očekivanjem [...]¹⁰

Prevarena očekivanja u jeziku su i dokaz duha, i afirmacija smisla za nijansu [...]¹¹

[...] što koja jezična pojava ima veću frekvenciju, potencijalno joj je stilistička vrijednost manja. I obratno.¹²

Jake opreke najjače ističu vrednote.¹³

itd.

Na samom kraju 20. st. Jean Molino i Antoine Compagnon prepoznali su u dvoipoltisučljetnoj povijesti pojma stil šest utjecajnih koncepata.¹⁴ Stil se, prema njihovu mišljenju, shvaćao ili shvaća kao norma, ornament, odstupanje, žanr (ili tip), simptom i kultura. Ovisno o proučavatelju, perspektivi ili duhu vremena uloga mu je varirala između nikad do kraja objašnjivog obilježja genijalnih duhova i kanona koji treba imitirati, između dopadljive formalne čipke i dominantne vrijednosti pojedine kulture. Naznačeno Pranjićevo shvaćanje stila i njegova hermeneutička praksa posjeduju elemente dvaju od spomenutih koncepata — stila kao odstupanja i stila kao simptoma pojedinca. Stil kao odstupanje ostvaruje se kroz njegov interes za neočekivan, rijedak ili pak nepotvrđen jezični podatak, a stil kao simptom kroz njegov interes za opis i interpretaciju iznimnih pojedinačnih stilova (u disertaciji — Matoševa; drugdje — Krležina, Andrićeva, Slamnigova itd.).

Referirajući o metodi, Krunoslav Pranjić naglašava postojanje najmanje dviju stilistika, deskriptivne i genetičke, te ističe da prva potječe od semantike, a druga da se vezuje uz literarnu kritiku. Budući da mu je perspektiva lingvistička, da je usredotočen na analizu izražajnosti jezičnih činjenica, bez dvoumljenja optira za deskriptivnu stilistiku koja — slijedeći tradicionalnu podjelu gramatike i Guiraudov model¹⁵ — objedinjuje fonostilistiku, morfonosti-

9 Pranjić 1971: 75

10 Pranjić 1971: 171

11 Pranjić 1971: 139

12 Pranjić 1971: 56

13 Pranjić 1971: 46

14 Molino se prvi poduhvatio povijesti toga pojma »Pour une théorie sémiologique du style« (1994), a Compagnon je u knjizi *Le Démon de la Théorie* (1998) u poglavlju o stilu sažeo i dopunio njegov uvid.

15 Guiraud kao sastavnice deskriptivne stilistike navodi fonetiku izraza, morfologiju izraza, sintaksu izraza i semantiku izraza. Budući da se povremeno tako zamišljena stilistika tretira

listiku, sintaktostilistiku i semantostilistiku. To je klasična shema pranjicev-ske lingvostilistike, shema koju je u kasnijim radovima obnavljao, dopunjavao, varirao i razvijao. Ona je već pola stoljeća nedvojbeno najprisutnija i najutjecajnija stilistička orijentacija u hrvatskoj filologiji, prisutna je u srednjoškolskom obrazovanju, studiju nacionalne filologije, model je koji se često slijedi u diplomskim, magistarskim i doktorskim radovima.¹⁶

Nakon što je pojasnio ključne pojmove, Krunoslav Pranjić u središnjem dijelu disertacije pristupa izradi tipologije stilskih postupaka Matoševe pripovjedačke proze, navodeći i komentirajući brojne primjere fonostilemske, morfonostilemske, tvorbene leksičke inovacije, stilističke leksičke varijante, sintaktostilemske i semantostilemske primjere. Njegova je analiza jezičnog podatka istančana, obuhvatna, zapanjujuće duboka — združuje nesvakidašnje poznavanje jezika i njegova funkcioniranja, ljubav prema detalju i briljantnu sposobnost uopćavanja, interpretacijsku strast i gdje kad hermeneutičku mistifikaciju. Izvjesno je da nema temeljitijeg, utemeljenijeg i lucidnijeg prikaza Matoševa pripovjednog stila.

Pri utvrđivanju i tumačenju stilogenosti pojedinih rješenja Pranjić se najčešće služi metodom preoblike teksta. Taj mu ekskluzivno stilistički analitički postupak omogućuje sučeljavanje izražajnog jezičnog rješenja i njegovih neizražajnih parnjaka, ostvarene i moguće inačice izraza, podvlačenje razlike između pojedinačne i kolektivne porabe jezika i sl. Razmak između stilogenog i nestilogenog podatka, koji se tim postupkom utvrđuje, interpretacijski je prostor *par excellence*.

Posebno je vrijedna spoznaja o ograničenosti svake (tako i lingvostilističke) interpretacije, na čemu Pranjić inzistira u zaključku disertacije.

Tip analize stila provoden u ovoj radnji (lingvostilistički, jezičnotipološki prema gramatičkim kategorijama) nije tip univerzalan, primjenljiv na svaki beletristički predložak.¹⁷

[...] u tipologizaciji Matoševih stilskih postupaka — najvrednijom mi se učinila spoznaja o relativnosti tih postupaka [...]¹⁸

Te napomene svjedoče o analitičarevoj svijesti o drugotnosti interpretacijskog čina, tj. o činjenici da pojave koje postaju predmetom analize posredno

tek jednom od lingvističkih disciplina, Guiraud napominje: »Stilistika, naime, nije novi dio lingvistike, već poseban aspekt izraza koji se tiče svih elemenata jezika.« (1964: 43)

16 Dapače, sintagma *jezik i stil* pojavljuje se u brojnim naslovima monografskih djela, npr. *Jezik i stil Janka Leskovara* (1972) I. Sovića, *Jezik i stil pripovjedne proze Ulderika Donadinija* (1985) M. Bačaj-Babnik, *Jezik i stil glagolskih prenja* (2000) S. Sambunjaka i sl. Taj model monografskih studija o književnicima i njihovim djelima nije, dakako, pokrenuo niti je za nj zaslužan isključivo K. Pranjić. Međutim, on je kao autor, predavač i mentor u promicanju tog modela imao dragocjenu ulogu.

17 Pranjić 1971: 191

18 Pranjić 1971: 193

upućuje na njezina moguća uporišta. Iako je oblikovao zaokruženu i logičnu analitičku shemu, Krunoslav je Pranjić svjestan njezine limitiranosti. Jezična je stvarnost, primjećuje, kudikamo kompliciranija, kompleksnija i nijansiranija od nje. Međutim, prisiljeni smo shematizirati da bismo uopće mogli govoriti o pojavama i spoznavati ih.

Sheme, dakle, nisu pogubne kad nisu fanatične, idolatrijske, mitologizirane; kad su elastične i dopuštaju da ih stvarnost pojava kojima se nameću — može nadilaziti.¹⁹

Kada je riječ o uvidima koje nudi Pranjićeva disertacija, ali i njegov tip stilističke analize, oni su očekivani i neočekivani. Očekivani se tiču mikrostruktura stila, tj. stilema od grafijske do semantičke razine — naš ih autor lucidno uočava, izdvaja, znalački i nadahnuto tumači. Neočekivani se pak tiču njegovih angažiranih ocjena koje nisu niti mogu biti izravna posljedica provedene analize. Iako višestruko ponavlja da lingvostilistika ne pretendira »na estetsko vrednovanje cjeline analizirana teksta«, da ne traži drugoga »do otkrivanja i utvrđivanja jezikositnica relevantnih za doživljaj«²⁰, on će u hipu kakvu leksemu pripisati ne samo funkciju estetičku nego i etičku. Primjerice, Matoševa je rečenica

[...] a mi nadosmo golo razbojište, s leševima, strvinom i oblacima crnim, oblacima vranih gavranova. (»S bojišta«)

potaknula Pranjića na sljedeći komentar:

Razbojište! Leksem ima kudikamo veći asocijativni dijapazon (ima konotativnu moć) negoli njegov denotativni korelativ (bojište). Posrijedi je nijansa, sitnica jedna jezikoslovna (predmetak raz-), ali ta i nevažna i prevažna sitnica otkriva svjetove, indicira Matošev nazor o svijetu, ili barem jedan aspekt toga nazora: antimilitaristički, antimarcijalni: jer rat je razbojstvo, rabota razbojnička, rušilačka i zatorna snaga ljudskih vrednota [...] U izboru opisivane varijante zaista je etički sud, određeniji još: etička osuda pojave (bojišta i bojevanja). A estetička vrijednost? Ne brigajmo za nju: ona je i tako kategorija ekstralingvistička ili metastilistička. Dovoljno je da izbor, da varijanta ima inkontestabilnu stilističku vrijednost.«²¹

Komentator čini vrtoglavi luk od prefiksa do etičkog suda, od tipa tvorbe do svjetonazora; dapače, uočenu piščevu nazoru o svijetu dragovoljno pridružuje i svoj. Kontekst nedvojbeno ovjerava iznenadnu interpretacijsku piruetu, čitatelj pristaje uz pranjićevski humanizam, ali to ne znači da je ponuđeni uvid posljedica zamišljene lingvostilističke analize. Taj je uvid ponajprije re-

19 Pranjić 1971: 193

20 Pranjić 1971: 171

21 Pranjić 1971: 134

zultat dobrodošle hermeneutičke mistifikacije, koja pak više govori o karakteru hermeneuta nego o metodi.

Iznimka koja potvrđuje pravilo

Pranjićev je čitatelj uvijek suočen sa stilističarem i stilistom u istoj osobi — tekst koji čita nadmeće se s predloškom i neizravno ga poziva da interpretira njegov stil dok autor teksta interpretira tuđi. Ako je stilistička analiza barem uvjetno smjestiva u okvire znanstvenoga stila, kojemu su (prema Pranjiću) karakteriziraju strogost, pojmovnost, logičnost, preciznost, egzaktnost te u kojemu nema »ni traga kakvoj intimnosti ni individualnosti, niti ima riječi ili izraza koji bi imalo bili osjećajno obojeni«²², Pranjićeva je inačica te analize iznimka koja potvrđuje pravilo. Njegov je akademski diskurz izrazito individualiziran i aluzivan, a njegov hermeneutički subjekt neukrotivo angažiran. Taj diskurz u tekstu disertacije obilježavaju, među ostalim, autoreferencijalnost, afektivnost, unutarnja dijalozacija, stilizacija usmenosti i figurativnost.

Autoreferencijalnost se ogleda u osvještavanju i komentiranju odabranih interpretacijskih postupaka, emfatičkom naglašavanju vlastitih uvida, uopće u tematizaciji samog analitičkog čina i pozicije heremenutičkog subjekta. Npr.:

Ali ću razdragan zastati i u maksimalno se komentiranje otisnuti [...]»²³

Ilustracije kojima sam potkrepljivao i oprimjeravao pojedine stilske postupke bile su kadikad citatomanski gotovo hipertrofne, gotovo afunkcionalne u odnosu na detektirani stilem.²⁴

Afektivnost je opće obilježje Pranjićeva govora. Pokazujući izniman interes za svaki redak o kojemu i svaki redak koji piše, naš autor nastoji na odnosu bliskosti i povezanosti predložka i komentara. Na jednom je mjestu Matošev način pisanja okarakterizirao mišlju:

Često se životom potvrđuje psihologijska istina da se čovjek ponajbolje otkriva govoreći o drugima. (176)

Možda u trenutku njezina nastanka nije ni slutio koliko ta misao vrijedi i za njegovo pisanje — o Matošu i drugima. Bliskost pisca i tumača ovdje ću ilustrirati gotovo anegdotalnom podudarnošću. Pranjić je u disertaciji izdvojio riječ *svaštica*²⁵ kao Matošev neologizam, da bi se tridesetak godina poslije taj

22 Pranjić 1985: 11

23 Pranjić 1971: 46

24 Pranjić 1971: 193

25 Matoševa rečenica u kojoj se javlja ta riječ glasi: »Pisao je pjesme, prikaze, studije, kritike, referate, svaštice [...]»

neologizam preselio u njegovu knjigu *Iz-Bo-sne k Europi*, i to u podnaslov: *stilografske svaštice*. Afektivnost se očituje i kada stilogena rješenja uporno karakterizira kao *izborena* umjesto *izabrana*²⁶, kada lingvostilistički metajezik dopunjuje izrazima poput *obavijesni pretičak*, *telegrafična rečenica–riječ*; *jezikolik komentar*, *zakoračaj jezične revolucije* i sl. Napokon, posebnoga komentara ne treba podatku da je Krunoslav Pranjić u tekstu disertacije 55 puta posegnuo za uskličnikom.

Tijesno povezana s afektivnošću unutarnja je dijalogizacija komentara.

Ali: svih deset posljednjih primjera, gle!, izražajno su bez važnosti, stilistički neutralni! Čak su hipergramatični, nikako devijacija! Kako to? Možda ovako: Jedno te isto jezično sredstvo, jedan te isti postupak (= sintaktičko razbijanje a melodijsko–ritmičko sjedinjavanje sintagmi) nema uvijek i u svakoj okolini isti domašaj. Dijalektički mišljeno: isto nije (uvijek) isto.²⁷

Takvi ulomci dinamiziraju izlaganje, kolokvijaliziraju i estetiziraju akademski diskurz, iznova upozoravaju na interes i angažman tumača, privlače pozornost čitatelja.

Pod sintagmom stilizacija usmenosti ovdje združujem ona obilježja Pranjićeva analitičkog diskurza koja slijede ritam, logiku i frazeologiju govora i tradiciju usmenosti na kojoj se taj govor gdjekad temelji. Npr.:

[...] kao što srećom zapisano nije (44)

Čitave te slike ni upola toliko zorne, toliko plastične i sugestivne *nema ni »od korova«* [...] (46)

Isto isticato (47)

... našao (sam) da je *jedan jedincati put...* (85)

... *hajde de!* još je donekle stilematički... (178)

Da kažem neutralno... (183)

Peto izdvojeno obilježje, figurativnost, pridonosi dvostrukom kodiranju, estetizaciji i spektakularizaciji Pranjićeva akademskog diskurza. Figure kadšto podcrtavaju rečeno, kadšto nude dodatnu informaciju, a kadšto oblikuju osobit simbolički kod čiji se smisao implicitno može ticati komunikacijskih uzusa i kulturnih vrijednosti sredine. Najčešće su figure u disertaciji *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze* sinonimija, antiteza, antimetabola, ponavljanje, pa-

26 Usp.: »izabrane [...] stilističkije bi bilo konotativno reći: izborene« (51); »Motivacija izborene varijante [...] (51); »'Izborena' prezentska inačica« (76); »svaka izvorena varijanta« (133); »Matoševe izborene rekcije« (155).

27 Pranjić 1971: 45

ronomazija, reduplikacija, neologizam, inverzija, hiperbaton i sl. Evo tek nekoliko primjera:

1. sinonimija

Matoš arbitrarno *pojačava*, *intenzivira* [...] ²⁸

Te *podudarnosti*, tog *suglasja*, *korespondencije* među opisivanom realnošću [...] ²⁹

Mehaničko, *ukalupljeno*, *klišeizirano* ponavljanje. ³⁰

2. reduplikacija

A *u* autentičnoj, *u* originalnoj, *u* Matoševoj (*u* umjetničkoj) inačici cijela je ta rečenica [...] ³¹

No nijansa *je*, *no* inovacija *je*, *no* prednost *je* Matoševe deprefiksacije [...] ³²

3. antiteza

Sitnom značenjskom a *izražajno* znatnom razlikom [...] ³³

4. neologizam

Sintagme su cjeline sintaktički *nerazbijive*. ³⁴

5. antimetabola

Dva su zanosa u jednome, jedna je ljubav u dvjema [...] ³⁵ (152)

6. hiperbaton

Ista, ali svrhovita jer je intenzivnija, *hereza* [...] ³⁶

Tekst disertacije *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze* prvi put sam čitao potkraj osamdesetih kao zainteresirani apsolvent nacionalne filologije. Pročitao sam ga u dahu, naučio puno o Matošu i stilistici te shvatio da je razbarušeni Profesor jednako moćan i kao Pisac. Drugi put sam za njim posegnuo u prvoj polovici devedesetih. Pišući svoju disertaciju između zračnih i općih opasnosti, Pranjićev je tekst bio rijedak sugovornik koji je podupirao moju fikciju da su Matoševi zarezi, igre riječima ili neologizmi stilističarev jedini mogući odgovor na okružujući kaos. Čitajući napokon isti tekst treći put, fascinirala me krajnja pomnja kojom je brušena svaka rečenica i kojom je oblikovan interpretacijski model. Ne znam kada ću i kojim povodom Pranjićevu

28 Pranjić 1971: 39

29 Pranjić 1971: 44

30 Pranjić 1971: 146

31 Pranjić 1971: 144

32 Pranjić 1971: 87

33 Pranjić 1971: 86

34 Pranjić 1971: 43

35 Pranjić 1971: 152

36 Pranjić 1971: 42

disertaciju opet uzeti u ruke. Izvjesno je, međutim, da ni do tog trenutka stilističari neće jednoznačno definirati predmet svoga bavljenja. Danas bih rekao da je to prije razlog za sreću, nego za uznemirenost. Ili Pranjićevim riječima:

[...] ni biologija, kojoj status znanosti nitko ne poreče, još ne zna što je to život. Pa ipak, znanost jest.³⁷

Literatura

- Bagić, Krešimir (ur). 2002. »Jedan akademski curriculum«. *Važno je imati stila* (uredio K. Bagić). Str. 9–15. Zagreb: Disput.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le Démon de la Théorie*. Paris: Seuil. [2007. *Demon teorije*. Prevela: M. Čale. Zagreb: AGM.]
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil. [2002. *Fikcija i dikcija*. Preveo: G. Rukavina. Zagreb: Ceres.]
- Guiraud, Pierre. 1954. *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France. [1964. *Stilistika*. Preveo: B. Džakula. Sarajevo: »Veselin Masleša«.]
- Molino, Jean. 1994. »Pour une théorie sémiologique du style«. *Qu'est-ce que le style* (uredili: G. Molinié i P. Cahné). Str. 213–261. Paris: Presses Universitaires de France. [2006. »Za semiološku teoriju stila«. Preveo: S. Rahelić. *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor* (uredio: K. Bagić). Str. 293–348. Zagreb: Naklada MD.]
- Pranjić, Krunoslav. 1971. »Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze«. *Rad JAZU* 361: 29–194.
- Pranjić, Krunoslav. 1985. *Jezik i književno djelo*. Beograd: Nova Prosveta.
- Pranjić, Krunoslav. 1986. *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pranjić, Krunoslav. 1998. *Iz-Bo-sne k Europi: stilografske svaštice*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Riffaterre, Michael. 1989. »Kriteriji za stilsku analizu«. Preveo: G. Rukavina. *Quorum* 5/6: 524–537.
- Riffaterre, Michael. 1989. »Stilistički kontekst«. Preveo: G. Rukavina. *Quorum* 5/6: 538–545.
- Riffaterre /Rifater/, Michel. 2011. »Paradoks i pretpostavka«. Prevela: B. Brankov. *Polja* 467: 86–101.
- Vuletić, Branko. 2002. »Le style est l'homme même«. *Važno je imati stila* (uredio K. Bagić). Str. 29–38. Zagreb: Disput.

37 Pranjić 1971: 34

Ana Prolić

Posrnula obećanja

78

Baka (Julijana) ili o čednosti

kada razgovaram s dječacima
stisnem čašice koljena
i držim tanjurić ispod šalice
da mi ne kapne.

a onda zaboravim
pa pošecerim štrudlu od višanja
malo i po suknji.

Ujak (Darko) ili o dobročinstvu

svakoga jutra bacim
veliku
crvenu
jabuku
visoko u zrak.
i nikada mi ne padne na glavu.
ne padne nigdje.

preko plota
provire susjedove svinje
i mesar raširene pregače.

Djed (Valent) ili o imenovanju

iako mi i dalje nalikuju
posrnulim ribama
trudim se raspoznati
list hrasta
od lista bukve
od lista potkoljenice.

teško, kad svi plivaju.

breza je nešto sasvim drugo.
ona je pod prozorom.

Pjesnik (Radovan Ivšić) ili o pristajanju

79

evo.
ne pišem o šeširu.
niti nosim ozbiljne trepavice.
osobito ne srijedama uvečer
kada prodaju rabljene okvire
za ukradene odraze.

pušem u list repuha.
ako postane kišobran
odletim.
ako otok
prvo ga okrenem naglavačke.

Profesor (Nikola Batušić) ili o prikladnosti

kada sjedim u kutu kuhinjskoga ormarića
i promatram kolo
okolo
konjića što vrte se u krug
pomislim da bi
možda
ipak
valjalo kupiti grudnjak
i staviti nisku uhranjenih riječi.

onda, u sudoperu
vidim dječaka koji lovi rakove.

pa zatvorim ormarić
i pojedem kutiju hrskavih leptira.

Mlinar (Rudolf Vaclavek) ili o vodenim strujama

uguram glavu medvjeda
u rupu na dnu
pa se pustim Pakri nizvodno
do kuće s debelim balkonima
i hrastom ispred.
tamo moćim noge u brašnu
jedem sir i vrhnje
i naručujem pjesme od kvarteta s tanjura na zidu.

uzvodno me vrate na kolima
zajedno s mojim čamcem
i sedam crnih mačaka
jer je glava puna vodenih virova.

Dida (Ljubo) ili o zbilji

kada mi ne ide odvajanje
bobe grožđa
od gumba kaputa
a kamoli sebe
od nje
a valovi već ulaze u dvorište
spustim se toboganom jezika
u plast vatre
vilicom zaorem podlakticu
i tek se onda
sjetim
pozvati muku u pomoć.

i eto ti magarca.
prenese me
tri kamena dalje.

Mama ili o opasnosti

uvečer
prije kreveta
provjerim pločicu na vratima
prizore kod susjeda
i plin
postavim uskličnike
i prepreke do kuhinje
izbrojim kvačice
i dobro očetkam zube.

onda
kad već spavam
rastopim komadić čokolade
i sjetim se da je jedna kvačica u Dahinom kuferu s igračkama

81

Teta čuvalica ili o samoočuvanju

gledam ispred sebe.
zaobilazim deponije ogledala
uličnog svirača u Jurišićevoj
i mahovinu na tramvajskim tračnicama.
dvostruko vežem žnirance na cipelama
čak i kada je fašnik.

i onda se
na ravnome
spotaknem preko vlastitih stopala.

opet ih nisam složila
jedno do drugoga.

Susjed (Vrban) ili o održivosti

ogolim dojku
tek toliko
da ga polížem pogledom

i eto ti:
urušen mol
kornjača na krovu
barka pluta prema Srimi
smokve pobrane

sve ja to vratim natrag na mjesto
dojku
kamenje
kornjaču
barku
napravim smokve od plastelina
jednu i od crvenog
i držim suncobran iznad stabla de se ne otope.

a onda opet naiđe
val

Drugarica (Mira) ili o dosljednosti

krenem ja
od crte do crte
prvo po rubovima
tek tada tamo gdje je slatko
u pupak slova
do maternice

tu mi pukne pero
pa moram sve nanovo

i novu bilježnicu
i loviti gusku

Dinko Telećan

Pjesme

I. OPKORAČENJA

83

1

Mici

on se srebri kao da nijedno narje-
čje izumrijet neće, ko da sebedarje
neko ga nuka da mu prsluk puca što
bombama u njemu vodu traže. zašto
da trepne, zašto da i dalje ne blago-
slivlja noćnike i besanike nagom
rukom koja nadživljuje bombardere,
koja vodi moju ruku tvojim tere-
nima srebrenim i mekim gdje se može-
mo praviti da nema uništenja. glože
se i on obasjava dalje, niže. li-
vade sahnu, znamo, pa makar želi
na njima, nad sobom, mekano lišava-
jući se uputa koje nam bez šava
kroje ruho za boravak na crnom glo-
busu što mirno prima nestanke, naglo
zaboravljajući kako je njegova sre-
brnina krotko večeras stala nasred
zelene ti zjene, koju smjerno znam. Te-
bi jedinoj bih dao da ti zjene plamte.

što si sve u padu zaboravio: terasu s koje si odlučio pasti, veranje do te terase, razlog uspona, dobitke i gubitke, tu prevaru nadom. pa sada pamtiš tek raspale udove, razbijenost do koje te varkom doveo pad, podrazumljenu horizontalu. tome se ipak odupireš, sad falusno, sad statusno, dodaješ stalno varke u strahu od zaborava, nijećeš tovar svoj svagdašnji koji nosiš još od pada. što bi u nizini mogao nego nadati se, penjati se na smiješne bregove, pozvati se na doseg segnut stegom. okretnost s riječima nadomješta mnogo dobrih slutnji: zašto da bude sramna, golotinja je uvijek lijepo stanje, u golotinji padamo, u njoj branjeno je ono naše najljepše, krušno. padom tek možeš sabrati rasutost snopa.

samo još sada, nikad nego sada, možeš biti bolji od sebe, sada Damoklov mač može se spustiti. nikad više, upozorili su, budi budno nadvit. šestari čekaju tvoj krug, mačje oči te čekaju da progledaš kroz njih, očite, providne, žude te kao ti sam sebe. vježbanje je vježbanje, no čeka se bezočno opkoračenje, bez kojeg ne možeš opravdano piti čaj. ta nemogućnost jutra istom omogućuje dan, daje da oslušneš mijauk, il jedan s glazbom sasma neuskladiv štropot kola, il cvrkut koji postat će ti potka. samo još sada, to neće biti spektakl, makovi bit će neuništivi ko da taklo ih nije ništa, ko paučina od čelika.

ko da pucnji još nisu ni počeli, ka-
liš se u tom nesmiljenom sada, dano-
mice bdijući, s ognjeno prozirnim planom.

4

šećem od iluzije do iluzije.
premještam se gotovo na silu. zije-
va neuvjerljivo zatrpani ponor.
čudno je i pomišljati na uspon. or-
dinate i apscise podjednako su
neumjesne. izostavljive. a kosu-
rina raste gdje ju ne zalijeva
nitko, gdje nijednoj sujeti nije va-
žna, kao ni sipka ljubav koja niče
gdje je nisi sijao. tihi slani če-
tinari su ti slijeva, zdesna zami-
šljeno more, na njemu leuti sami
kao ti koji se nećeš predati vi-
ru, okončati u toj sigurnoj štivi.
i vrh jarbola pred tobom tek puzi, jer
sveder šećeš od iluzije do iluzije,
noću pod zvijezdama morskim crtaš man-
dale od pijeska i brišeš ih kad zaiskri dan.
ponor je smiješna, šuplja točka što sta-
ne u nabor nasmijanog dlana: dosta.

85

II ZAVJEŠTAJI

ZIMSKA BRDA

onkraj staze kraj ulaza u spilju
o stablo naslonjen kostur bicikla:
plavu boju pobjeđuje rđa
nebo pobjeđuje siva mrena

stabla su tamna i nijema
odložila su hrđavo ruho na staze:
lijepo je nijemo tražiti staze
i hodati nijem kroz bridak zrak

lijepo je misliti na toplu sobu
znati da te skoro sigurno čeka
i da ovuda kročiš jednog četvrtka
dok ti braća blijede u tlačenju

ti se dotle sklanjaš u brda
odgadaš predgrađa i gladnu djecu
i stigneš se sjećati skoro zaboravljenih akorada
i skoro zaboravljenog lepeta krila

stigneš se pojiti hladnoćom
odvajati bršljan od debala
i dugo stajati na ulazu u spilje
o tako zanosno beskoristan

u spiljama je toplina
u teturavom potoku jedini govor
u hrđavom biciklu tajna:
što te dovelo onkraj staza?

PAŠMANSKI TOVAR

tovare mali
sred otoka
sred prosinca
kao čičci na tvojoj njušci
nahvatao se zaborav
na odrinu na obalu

magare malo
sapeto i zapeto
sred bure sred makije
drag ti je i sahnuli listak
ubran sa smokve
šćućurene uz gromače

oslu sitni blagi
bez tereta a s težinom zime
na sivkastom tepihu leđa
na krotkim kapcima
kojima kanda uzdišeš
pred došljakom

magarčiću brate mali
kako ti je biti
kako zimu prolaziti
kako šutjeti spram suhozida
i daleko biti
od svih prijaznih stvari?

tovarčiću mili
počeškat ću te iza ušiju
pa se vratiti
tamo gdje te ne trebaju
gdje je zagrijano i gdje zaborav
potapa tvoj otok

PRIJATELJEVA KĆI

87

prijatelj imao čedo
prijatelj imao čudo

čudo je prije propjevalo
nego što je prohodalo

a kada je prohodalo
limeno zlo ga pregazilo

prijatelj ne vjeruje u Boga
i Bog mu to ne zamjera

ZUBANJE

na žarulji muha u sjeni žarke oči
uza zidove nacereni kibici
oko stola isluženi stolci
a iznad stola carski ulog

zlatni zubi krzaju koru
oznojenu glatku opnu sunca
što crveno visi o najlonskoj niti

strop je nevidljiv jabuka se klati
čeljusti je čekaju
pogledi zaustavljaju

i kad je najdalje od tebe
tada procijediš staru kletvu
i razjapljenih laloka čekaš da doleti

da je možda prvi zagrižeš
da je zakočiš i da sok poteče
do srca ciganskog cara

STALI KOTAČ

88

u spomen na Kasuma Canu

velikih očiju uprtih u nebo nad Jaipurom
(nad rumenim Jaipurom koji je mogao biti i Zagreb i Prizren)
velikog trbuha u koji sve je stalo
raskriljenih ruku stajao si raskrečen u prašini
i klicao pradomovini

na rubu druma bez ruba
naslagane su bile izlizane gume
pleteni ležajevi za putnike
i čaše s čajem mile muhama

dom ti je treperio među žbicama
i velika glad i žudnja su treperile
i glasne pjesme o bezdomnom rodu
koji si htio darivati

bio si radosno progonstvo
ruka pružena k sreći sred trubača
ruka koja je htjela sići i stići
naslikati i milovati i zgrabiti
duboko u crvenu bol

Ciganin kad umre
ne izgubi stanara zemlja
nego nebo

PJESMA O DRUGOM

Marijanu Cipri u spomen

Gospod se danas zove Drugo
i njegovo ime izgovara se tiho i dugo
a one koji ga drukčije zovu
bombardira se debelim traktatima
rešeta dugim referatima
i prezire visokom tehnologijom

Drugo ima hram u svakom pristojnom društvu
i ondje je krivovjerno zboriti o Jednom i Prvom
jer ono pripada davnome mračnom dobu
prvosti jednote i Pindarovih prvaka

Drugo se zaboravlja u vedrom gorju
gdje sunce udijeva obećanja među ploče škrljca
i zato treba što prije sići odande
u betonske osinjake napretka
gdje Drugo na svom tronu drži lubanju i kaže:
ne biti

89

Farrera de Pallars, svibanj 2010.

HRVATI

Hrvati mi ne idu na jetra
Hrvati mi ne idu ni na šta
ni na jedan organ mi ne idu
više nego druga plemena

sustanar sam s njima
u istoj kući jezika
i u još ponekim kućama
gdje vidamo se ovlaš

mahom ulažu oštre proteste
kad u kuću zovem druga plemena
a oni što ih ne ulažu su tihi
i s njima jedem ribu

Hrvatima idem na jetra
kad se miješam sa ženama
iz susjednog plemena
i pravim lijepu bastardnu djecu

mniju da im je sklon
jedan trojedni klon
i pate za krivoustim tatom
i ratom koji kače za rever

tata je narod nazvao malim
a on bi toliko velik da bude
da mu se rasprsne naduta utroba
i žuč se izlije u ravnodušno more

90

K BUDDHI

dalek od Buddhe:
nedovoljno predano
ubijam Buddhu

ubijam Buddhu
učeći drevne himne
u slavu Buddhe

u slavu Buddhe
režem smokvu pod kojom
procva mu budnost

procva mu budnost
bez stapki i stabala
bez gromke pompe

bez gromke pompe
u prah mrvim cvjetove
koji hrane san

koji hrane san
ulaguju se javi
uzvisuju me

uzvisuju me

dostignuća riječi
ponosna na san

ponosna na san
vješta su komešanja
u toplom logu

u toplom logu
bivam strašno rječito
dalek od Buddhē

dalek od Buddhē:
nedovoljno predano
ubijam Buddhū

91

O SMRTI, SUGLASNIKA PUNA

o smrti, suglasnika puna
pravilno opisuješ mlado sunce
i mudro se uklanjaš bijelim ljubavima

gnijezdiš se na dnu vaze, u suteranima
gdje je nemoguće osušiti rublje
i zaboravljena čekaš turistima u džepu

ulaziš i u krošnju koja sebe osigurava
zaljubljenim znanjem o proljeću
i u misao radosne djevice
tako gordo punu samoglasnika

bivaš lijepa i sasma obična
kad pod suncem
okružiš tijelo sa svih strana
i stidljivo mu se najavljuješ

dođi ili nemoj doći
i imaj oči čije hoćeš,
crna sestro ljubavi:
znam da si točka iza koje novi red već slijedi
o smrti, suglasnika puna

Blagoj Samonikov

Dvadeset pjesama

92

ZNAO SAM SVE

Znao sam sve
o novom danu što dolazi
kad započinje
kad završava

Znao sam sve
o novoj noći što dolazi
kad započinje
kad završava
ali ništa nisam znao
o novom vremenu što dolazi
no uskoro ću i to saznati
jer evo već me san sustiže –

samo srce kao da ništa ne zna
otkucava staromodno
kao u prošla vremena

O OZDRAVLJENJU PJESME I MOJE IZDRŽLJIVOSTI

Kada večer optužuje jutro
za neprozirne vedrine
kada noć optužuje dan
za prikrivanje obmanutih istina

tada odlutale molitve
mogu obećati zaklonište
obazrivim riječima
samo u nekoj zbunjenoj pjesmi
čije ozdravljenje
skoro da nije više upotrebljivo –

samo još ljepota da ne prekorači
granicu moje izdržljivosti

KAO ZNAK

93

Pamtim riječi što si mi govorio
ali njihovo značenje nije više isto
jer sam ih učio napamet u vrijeme
kad je njihova podnošljivost bila izdržljiva –

93

sada bdijem na ničijem nebu
kao znak nekakvog nečitljivog predanja
što će se prenositi s koljena na koljeno

VJETAR JE ODNIO SVE

Vjetar je odnio sve
ali u meni je ostala
sjenka nekakve ljepote
što kao požutjelo lišće
šutke je palo
na moju nezasitnu žeđ
pa ja sam sada jedno
a moj svijet drugo –

oboje u vječnost pristižemo
a da je ne naselimo

NOĆ JE TIHA

Noć je tiha
ja sam tiši i od noći

pa ostajem nezaštićen
od nemilosrdne tišine
a nebo šuti –

samo nekoliko zvijezda nedefinirano trepću
izobličavajući prozeblji mir

SVE JE NEKAKO ČUDNO

Sve je nekako čudno
kao da iz nekih nedostupnih predjela
vreba nas neki nezasitni šapat
pa u nama se neukrotljivo
i neumoljivo plodi

Dan sličí na lijep dan
a nije
Noć sličí na lijepu noć
a nije –

mora da je neka greška
ili to neko u nama
sapćući bdije

PJESMA O NOVOJ ZVIJEZDI

Tijelo je proklelo tugu u sebi
ali kada se ona
nepromišljeno iselila iz njega
tijelo je uvenulo
i onda se na nebu pojavila
nova zvijezda –

nitko nije znao
od čijih se pokajničkih suza ona rodila

SIGURNO PJESMA KRIJE NEŠTO OD NAS

Nekada
Ti si mi postavljao bezbroj pitanja

ja nisam znao šta da ti odgovorim
a ti si u tome otkrivao
smisao našeg življenja

Danas
tvoja prešutjela pitanja
ja zasipam bezbrojnim odgovorima
što mi ništa ne znače
a ti kažeš da se razumijemo –

sigurno pjesma krije nešto od nas
(a kao jedno trebali smo biti)

PJESMA O SPOREDNIM NESREĆAMA

95

Teško je kada se godišnja doba
više ne razlikuju
pa ne znaš koje ti nedostaje
a samo sam u jednom od njih
znao kako ti izgledaš

To godišnje doba boluje zbog toga
ali njegove prostodušne navike već druge
naizgled sporedne nesreće ispisuju –

i bosonoge
skoro nečujno
san nam naseljavaju

VJERUJTE MI

Da nisam znao
da dan nije samo ono što vidimo
pomislio bih koliko li je lijep
ali dan je i ono
što krišom hoće iz njega da se ispili
pa usred bijelog dana da mu podne podgriza

Od sutra sve će biti drugačije
vjerujte mi

Ovo sam znao još od prije
ali nisam imao kome vjerovati –

već mi pred očima bdiju nemiri
sutrašnjih događaja

O NEVIĐENO

Ne znam zašto sam opet htio
izići u grad
kada sam bezbroj puta to uradio
i već sve je viđeno

Neviđeno mi se podsmjehuje
kao da zna da je o njemu riječ
i opet ga nema –

kako li će biti njemu bez mene

ZMIJSKA KOŽA

Ti si živjela dvije ulice dalje od mene
i da te nađem
trebalo je preći samo dvije ulice –
ja sam to uradio
i nisam te našao

Eto
godinama se vraćam otuda
i nikako ne uspijevam u tome
vjerojatno vrijeme hodanja
i vrijeme vraćanja imaju
poseban blagoslov što ne dopire do nas
a noć se već topi
polako se cijedi niz oluke naših sjećanja
ostaje samo njena tama
kao suha zmijska koža
da nas opominje o nekakvom postojanju –

što nije tvoje
što nije moje

O ZBUNJENOSTI GRADA

Kada sam izlazio u grad
nalazio sam te u svakoj njegovoj ulici
na svakom uglu njegovih ulica
na svakom trgu
i na svim mjestima što nisu bila u gradu

Sada
kada te nema
opet te nalazim na svim tim mjestima
kako me očekuješ

Čudno ti je (je l' da)
i kao da je sve po starom
samo još grad
da se ne osjeća nekako zbunjeno
ili bar da može gledati na jedno oko
da se ne iščuđuje
od onoga što ne može vidjeti –

nepravедna je vječnost prema trenucima
što stvaraju njenu beskraјnost

MOJE NIKAD VIŠE NIJE BILO MOJE

Jednoga dana
dan je postao veći od mene
a ja nikako da stanem u njega
onda je jedna sunčeva zraka
pala na tvoj obraz
i osvijetlila prostor veći od dana
da se dvije vojske mimoiđu bez problema
ali i vojske nikako da stanu u njemu
pa su i one kao i ja
požurile u pjesmu da se sklone
ali pjesma je bila nemoćnija
jer i riječi u njoj
više nisu mogle da se snađu
a zatim
a zatim se zna –

svatko po svome
(moje nikad više nije bilo moje)

BAR TOLIKO

Tebe znam
ali tvoju samoću ne znam
želim te posjetiti kad te nema
kad vjetar tajno pripovijeda
prisutnost tvoga neba
natrpano zvijezdama tvojih
prozračnih tišina
da bih se mogao ogledati u njima
kao u kapi rose –

bar toliko
prije no što nevinost dana
obezličići sve

BIJELI HODNICI

Dan se otvori –
po navici
Ja ga prihvatih –
po navici

Osjećam kako su navike
polako nabrekle
pa su zaljuljale dan
i traže prostor za smirivanje
izvan njega

Opasno je kada imamo noć
kao jedini izbor
za pripitomljavanje novih navika –

bijeli hodnici čame prazni

NOĆNA PJESMA

Noćas
pogled ne može probuditi
izobličene ostatke zaboravljenih obećanja

što polako zamiru
kao svjetlost ugasle zvijezde
nemoćne da promijeni raspored
noćnih nužnosti
a mi smo joj samo
nedostojni suučesnici –

vjetar ne znajući ništa
o nemoći čarobnjaštva
još uvijek nas miluje po starom

O OSMIJEHU DJETETA ŠTO SANJA

Noć samo gubi dane s nama
a jednog dana uzalud će pretraživati
po našim snovima
dozivajući svjetlost punog mjeseca
da joj vrati samopouzdanje
u noćnu stranu svijeta –

samo onda
smiješak nekog djeteta što sanja
da ne bude teško primjetljiv

NE VOLIM NOĆ

Ne volim noć
jer počinje mirisati na noć
pa njena maglovita naslada
krišom i podmuklo me obuzima
čudnovatim obredima
sumornim za moje
nevino milosrđe
koje jedva zna ime dana –

beznačajna opreznost
šćućurena u predvorju između dana i noći
ni sama ne zna kakva joj odjeća pristaje

PJESMA O MOJOJ USTRAJNOSTI

Noć kao nestašno dijete
igra se s mojim
nepreležanim dječjim bolestima
ne znajući da one
nestrpljivo traže izgovor
za tamno rasplamsavanje
u neiskusnim jesenjim noćima –

moja ustrajnost počela je vonjati
na ustajala putovanja

Vojislav Mataga

Ljeto i ina godišnja doba

(MEKE PJESME)

SRPANJSKA VEČER

101

Izlazi Mjesec.
I premda noć se brzo spušta,
na rijeci — još je dan.
Duž rive — bezbrižna mladost
tiho ljubuje.

Odjednom — (po)misao na smrt,
koja, uostalom,
pomaže živjeti.

LJETNA NOĆ

Daleko,
na vrhu brijega,
tko zna gdje,
svijetli lampa.
Blijeda joj svjetlost slijeće
na moj prozor.

Ljubavi moja,
privijam te na svoje grudi,
(za mene) mrtvu
već vječnost cijelu.

GRAD

S litice,
što ruši se
u šumno more,
gledam kako blista Grad.

Poznajesh, kažeš, i ti
svaku mu kalu.
I onu uz koju
teško se uspinju žene
trudne od naporna dana.

Sjećanjem vraćen
u tužno doba
letiš poput galeba
put modrih visina
da bi ublažio bol.
Jer je ljubav, kažeš,
ne može ublažiti.

LJETO MOGA DJETINJSTVA

Pod mostom
promiču zlatne ribe
i cvate perunika.

Tek dozrela smokva
cjeliva rijeku,
a u jablan viti
liježe maestral.

Lijeno,
teturavo
ljeto.

GODIŠNJA DOBA

Godišnja doba ne postoje!
Samo stvari koje se skrutnu
u neko konkretno vrijeme.

Na primjer: stablo!
Zatim rijeka koja teče.
Tiho, nepomično jezero.
Il kućni prag
nekoga tko se vratio
s daleka puta.
Sova što huče
u toploj noći.
Pauk i muha,
zvijezda i vjetar.
Vrt
u kojem raste
ruža.

RASTANAK

103

A ti,
kad ljeto prijede rijeku,
reci zbogom.

I ja ću ti mahnuti.
Velike ljubavi

druguju s vjetrom.

RASTANAK II

Kamen koji bacaš
daljini vraća ljubav
koju si joj nekoć uskratio.
.....
Pred smrt...
kod uzglavlja će ti stajati
anđeo
koji će glasno sricati ono
što sâm se, nikad, nisi
usudio izgovoriti.

OVDJE

Ovo je mjesto
na kojem proljeće ne kasni,
jer ga djevojke prenose
(u) svojim gipkim tijelima.
Ovdje stabla rastu
u velike visine.

Ovdje se ništa ne zataji.
jer se ono što posrće
i što navješta zrelu noć
i ne može zatajiti.

Ovdje je, naime, neki bog,
nimalo potajno,
upleo svoje zlatne prste.

VEDAR LJETNI DAN

Dragutinu Tadijanoviću u spomen

Sviće,
i ja znam:
pod rukom moje majke
(sad) dahće pura.
Ustat ću
i prići, majci mojoj umornoj,
tiho, da me ne čuje.
I snažno ću je zagrlit.
A onda, srca radosna,
odšetati
u vedar
ljetni dan.

ZIMA

Tolike
puste
godine

u moje selo
snijeg
ne zaluta.
Bura nas svlači
i rumèni obraze.
Tolike
puste
godine.

RADOST

Da bi se djetetu radovalo
jedno srce je
malo.

RAĐANJE LJETA

105

To neki bog
napinje tijela
mladih životinja.

LJETO

U mome selu
ljetu ne prestaje.
Od jutra do večeri
u šašu
žanje
ševa.

GROBLJE ZA JESENSKOG JUGA

Čempresi
s mrtvima
šuruju.

ŠUM

Čemu služi svjetlost,
ako život je...
tek šum?

Tomislav Šakić

U čast Darka Suvina

106

Na stranicama što slijede *Književna republika* predstavlja mali »festschrift« u čast prof. dr. Darka Suvina (FRSC), u svijetu najuglednijega teoretičara književnosti i kulture iz naše sredine. Razlozi ovim priložima su višestruki: davni član Društva književnika Hrvatske i nešto noviji član Hrvatskog društva pisaca, a inače akademik (FRSC, tj. član Royal Society of Canada, i to Academy of Humanities and Social Sciences) i *professor emeritus* na Sveučilištu McGill u Montrealu, gdje je bio u redovitom profesorskom statusu do umirovljenja 1999, navršio je 2010. 80 godina, iste godine dobio je — nakon povratka na hrvatsku stručnu scenu redovitom suradnjom teorijskim priložima u književnom časopisu za znanstvenu fantastiku *Ubiq*, ali i u *Književnoj republici*, *Filozofskim istraživanjima* i *Književnoj smotri* — i Nagradu SFERA za životno djelo u području znanstvene fantastike, koju mu je dodijelilo Društvo za znanstvenu fantastiku SFera iz Zagreba. Treće i ne najmanje važno, taj svojevrsni povratak, pod ruku s knjigom *Gdje smo? Kuda idemo? Za političku epistemologiju spasa: eseji za orijentaciju i djelovanje u oskudnom vremenu* (Hrvatsko filozofsko društvo, 2006) i suradnjom u *Zarezu*, okrunjen je krajem prošle godine dugo najavljivanim i pripremanim prvim hrvatskim izdanjem Suvinove kapitalne, čuvene knjige *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra* (Profil multimedija, 2010), tiskanom točno na 30. obljetnicu izvornog engleskog izdanja kod Yale University Pressa 1979. godine.

Taj trostruki povod bio je izlika da se ovdje pokuša pripremiti mali obljetnički zbornik. Pritom je slavljénik bio manje tema, a više adresat naše pažnje. Naime, kako i nakon duljih priprema nije bilo moguće pokriti sva područja kojima se Suvín bavi — tu su na prvim mjestima znanstvena fantastika, Brecht, Vojnović, Krleža, interkulturalna teatrologija, semiotika, politička epistemologija, pa i Japan itd., a uz to piše i poeziju — ovaj blok tekstova zamišljen je kao mali zbroj tekstova nastao na teme iz polja kojima se on bavio,

iz pera onih kolega i poštovatelja koji su smatrali da je sve navedeno prigoda da mu se oduže ili zahvale ponekim tekstualnim prilogom njegovim interesima. Igrom slučaja ili sudbine, naglasak je nekako (ili: i opet) pao na (znanstvenu) fantastiku. No, kako je Suvin upravo svojim *Metamorfozama* doslovce stvorio to akademsko polje i zadao mu pravac s kojega ne skreće već četvrto desetljeće, možda je tako i trebalo biti.

Kako je Suvin nakon *Metamorfoza* objavio još nekoliko knjiga (prije svega *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and of Power*, G. K. Hall, 1983; *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Kent State University Press, 1988; i *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Peter Lang, 2010), koje ne samo da su u nas djelomice poznate preko prevedenih ulomaka po časopisima, nego su i u inozemstvu ostale u sjeni klasičnih *Metamorfoza* (a pogotovo je u njihovoj sjeni ostao sav Suvinov opsežan rad izvan polja SF-a), dobrodošao je opsežan rad mladoga teoretičara Silvestra Milete (rođen 1987) u kojemu se razmatra sveukupan Suvinov doprinos teoriji toga žanra, razvojni put njegovih stavova i povremena proturječja, kao i polemički odgovori koje je izazvao dok se cjelokupna teorija SF-a kao žanra pokušala hrvati s njegovim naslijeđem, i doslovce ostavši pod Suvinovom kabanicom. Suvin je 2009. domaćoj publici, preko beogradskoga izdanja, pokušao sumirati svoj višedesetljetni rad, okupivši članke i eseje iz svih domaćih časopisa, pisane od 1960-ih do *Ubiq* 2009, u knjizi *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda* (SlovoSlavia, 2009) — dobar dio te knjige poklapa se sa Suvinovom nedavnom knjigom na engleskom, *Defined by a Hollow* — i ondje se, kao i u nadolazećoj knjizi *Preživjeti Potop — fantasy, po-robljenje i granična spoznaja* u biblioteci časopisa *Ubiq*, sve više dotiče goruće suvremene teme žanrovske teorije, a to je uspon *fantasyja* (u trolistu filmskih aproprijacija *Gospodara prstenova*, Harryja Pottera i *Narnije*), koji se mahom kritizira kao eskapistička i nespoznajna populistička književnost, spram padu SF-a, definiranog po Suvinu kao »književnosti spoznajnog očuđenja« koja među svim popularnim žanrovima uživa povlašten status jer putem svojeg analogijskog žanrovskog modela (tj. parabole kao temeljnog literarnog postupka žanra) suptilnim literarnim i misaonim oruđem govori o nama u ovom trenutku i na ovom mjestu. Stoga ne čudi i povećan broj teorije i kritike *fantasyja* (i visoke, »epske« fantastike u tragu J. R. R. Tolkiena, kao i »niske« fantastike »mača i magije« u tragu *Conana Barbara* Roberta E. Howarda, i »horor fantastike« u tragu H. P. Lovecrafta), pa tako ovdje čitamo dva priloga na tu goruću temu. Prilog Zorana Kravara »Odnos autoriteta i posluha u visokoj fantastici« nastavlja se na Kravarova najnovija ideološkokritička čitanja tolkienovske fantastike u svjetlu antimodernističke doktrine i time otvara, nakon knjige *Kad je svijet bio mlad: visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam* (Biblioteka Ubiq, 2010), novi autorov ciklus u tim istraživanjima, dočim Petra Mrduljaš predstavlja ulomak iz svojeg doktorata o visokoj fantastici, koji će u cijelosti objaviti kao knjigu kod Algoritma 2012. godine.

Ugledna autorica i kritičarka u području hrvatske fantastike danas, inače i prevoditeljica i urednica časopisa *Futura*, Milena Benini piše pak u svojem eseju o gorućim problemima razlikovanja znanstvene fantastike i *fantasyja*, o čemu govori i sljedeća Suvinova knjiga *Preživjeti Potop*, odnosno o vječnoj temi »smrti znanstvene fantastike«.

Izvan teorije »fantastičnoga« stoji pak prilog Lade Čale Feldman, koja poseže za Suvinovim iznimno vrijednim, iako u našoj struci skoro nepoznatim radom o reprezentaciji ljudi u književnosti (inače tiskanim u *Republici* 1988!). Taj rad presjecište je mnogih Suvinovih kvaliteta i od goleme važnosti za teoriju književnosti i književne reprezentacije, a autorica ga povezuje i sa Suvinovim dugovima Brechtu i Barthesu te njegovim izvoristima u teatrologiji. I upravo je taj prilog otvoren izazov teoriji žanra kojom se mahom have ostali autori — naime, stara je (i vjerujem sasvim pogrešna) pretpostavka da su likovi u žanrovskoj fantastici »jednodimenzionalni«, svedeni na funkcije; čak i Suvin tvrdi da su oni prije nositelji ideja nego punokrvni psihološki karakteri. No nije li takozvana psihologizacija upravo naslijeđe realističkoga građanskog romana koje bi suvinovska teorija — kao suštinski politička i kritička, pa i marksistička — trebala odbaciti? I dodatno pitanje: kako se ta pretpostavka kosi s tradicionalnom praksom žanrovske proze da se svi čitatelji mahom snažno povezuju s likovima, doslovce dovodeći do specifičnoga fenomena »fandoma«, od trekija do whovijanaca? Mogu li ljudi — i kako — biti reprezentirani u književnosti? Taj stari Suvinov upit tako autorica posredno baca — usudio bih se tvrditi — kao rukavicu cijeloj žanrovskoj teoriji koja nastaje u Suvinovu tragu.

I naposljetku, zbog opsega ovih priloga, odustali smo od ideje da donesemo bibliografiju Darka Suvina, ponajprije stoga što je bibliografija njegovih radova o SF-u dostupna u zborniku urednika Patricka Parrindera *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool University Press, 2001), u kojemu se, u tradiciji sveučilišnih *readera*, pretresa cjelokupna povijest, teorija i kritika SF-a kroz prizmu suvinovske tradicije, da bi se na kraju knjige na sve komentare, prigovore i nadopune, osvrnuo i sam naslovljenik toga zbornika, Darko Suvin (u pogovoru »With Sober, Estranged Eyes«), dočim se dodatak toj bibliografiji nalazi u najnovijoj knjizi Suvinovih odabranih tekstova *Darko Suvin, a Life in Letters* urednika Phillipa Wegnera (posebno izdanje časopisa *Paradoxa*, br. 23, 2011). Također, beogradska knjiga *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda* (SlovoSlavia, 2009) donosi svu bibliografiju Suvinovih priloga o SF-u na hrvatskom i srpskom jeziku do 2009. godine.

Silvestar Mileta

Znanstvenofantastično naslijeđe Darka Suvina

109

Pisati danas o znanstvenoj fantastici (u daljnjem tekstu: SF¹) nipošto ne znači tu izvorno popularnu formu inaugurirati u akademski diskurs i boriti se za njezinu jednakovrijednost: ta je duga bitka završena, kako gdje, krajem 1960-ih ili tijekom 70-ih, a možda i najveće zasluge za današnju globalnu akademsku vidljivost znanstvene fantastike pripadaju teoretičaru koji je svoje teze o njoj započeo razvijati 1950-ih godina u Zagrebu, Darku Suvinu.² Karakteristični su problemi recepcije Suvinova rada u Hrvatskoj bili njegova razbacanost i fragmentarnost prijevoda, zbog čega se on mogao činiti nedosljednijim nego što to doista jest. Premda su mnoge u njoj okupljene misli prethodno bile artikulirane u domaćoj periodici te u antologiji *Od Lukijana do Lunjika* (1965), Suvinova najvažnija knjiga *Metamorfoze znanstvene fantastike* (*Metamorphoses of Science Fiction*, 1979) na hrvatskom je jeziku objavljena tek u prosincu 2010.

Klasičnu definiciju znanstvene fantastike Darka Suvina čini više komponenti nastalih u različitim vremenima, no često navodenih zajedno. Suvinovo

-
- 1 Imajući u vidu činjenicu da Suvin u svojoj prvoj značajnijoj knjizi (ne i radu) o temi SF-a (*Od Lukijana do Lunjika*) odabire koristiti međunarodno priznatu kraticu SF, ne osjećam se neugodno što njome ovdje odmičujem hrvatsku ZF, ali iz poštovanja prema razvojnog putu pojma u Hrvatskoj na koji ukazuje Šakić (2006) koristim hrvatski termin tamo gdje ga donosim u cjelovitom obliku. Činjenicu da neki autori radije biraju odrednicu spekulativna fikcija iz prijezira prema terminu znanstvena fantastika, od kojeg se kao pejorativnog, kako donosi Šakić, žele odmaknuti, treba tumačiti i s obzirom na uspon i pad žanra kroz njegovu povijest u kojoj se barem jednom preselio iz popularne u visoku kulturu i natrag.
 - 2 Suvin (1969a: 19) ističe 1954. godinu kao početak svog stručnog zanimanja za SF. Cjelokupna bibliografija dostupna je u njemu posvećenom zborniku *Learning from Other Worlds* (Parrinder, ur., 2000), a domaća bibliografija u njegovoj knjizi izabranih periodičkih tekstova o SF-u (Suvin 2009c).

se ime najčešće nalazi pod sljedećim dvjema rečenicama: »SF je književni žanr čiji su nužni i dostatni uvjeti prisutnost i međudjelovanje očuđenja i spoznaje, a čiji je glavni formalni postupak zamišljena alternativa autorovom empirijskom iskustvu« (kraće: »SF je književnost spoznajnog očuđenja«; Suvin 2010: 41) te »SF je određen narativnom prevlašću ili hegemonijom fikcionalnoga novuma vrednovanog spoznajnom logikom.« (U novije se vrijeme definicije češće pojavljuju u združenoj formi, npr.: »SF je literarni žanr definiran međudjelovanjem očuđenja i historijske spoznaje, a čiji je glavni formalni postupak narativni kronotop i/ili akteri različiti od autorova empirijskog svijeta«, Suvin 2009a: 175). Obje su definicije podnijele mnoge kritike (naročito dio o »alternativi autorovom empirijskom iskustvu«),³ ali su se pokazale postojanima.

Suvinovi rani radovi

110

Ovako citirane, Suvinove su odrednice strukturalne i naoko, bez prethodnog poznavanja djela Brechta i Blocha, lišene tematskih ili političkih implikacija i predstavljaju najobuhvatnije i najopćenitije određenje SF-a, koje je stoga i izdržalo pokušaje diskreditacije (o čemu usp. u Šakić 2006: 17–18). Ustvari, Suvin je dobar SF od početka vidio kao povijesni, umjetnički te izrazito politički fenomen, o čemu svjedoči već i njegov tretman termina »novum«. SF mora naime novum (pojam preuzet od Blocha)⁴ narativno opravdati, učiniti ga plauzibilnim, uvjerljivim i staviti ga u središte pripovijedanja da njime upravlja (novum se ne može zadržati na razini povoda). Novum je doslovno materijalno sredstvo (tehnoški izum) ili promišljeno uvedena promjena u svijetu kakav su iskusili autor i čitatelji, ali promjena temeljena na znanstvenoj ili nekoj drugoj unutarnjoj logici. On je posrednička kategorija kojom se povezuje empirijsko i fiksijsko, književno i izvanknjiževno, a koja se u nekom SF djelu nameće kao dominantni element naracije čiju valjanost potvrđuje spoznajna logika. Unesena novina mora biti jasno obrazložena, tj. mora slijediti iz prepoz-

3 Sam Suvin (1982c: 104) uvažava, npr., Angenotovu primjedbu u tom smjeru kada kaže kako je pravilno primijećeno da autorova iskustvena okolina nije izravno razumljiva, već je posredovana spoznajnim kategorijama koje impliciraju proturječnu cjelinu društvenog diskursa. Važnost je ovog segmenta u tome što se alternativna stvarnost može suditi isključivo s obzirom na iskustvenu stvarnost — kao polazište svakog SF-a.

4 Za kojeg termin znači: konkretne inovacije u življenoj povijesti koje kolektivnu svijest bude iz statičnosti u uvjerenje da se povijest može mijenjati. Novum nadahnjuje nadu u pozitivne promjene (Csicsery–Ronay 2003: 117–121). Za Blocha međutim, kako donosi Freedman (2000: 73), utopija nije toliko pitanje opisa i planiranja, koliko načina čitanja i mišljenja: utopijska hermeneutika pomaže konstruirati fragmentarne prefiguracije neotudenog, komunističkog budućeg društva upisujući ih u kulturne artefakte sadašnjosti i prošlosti, uključujući i one koji se nisu činili progresivnima. Utopija je načelno aspekt kritike. Utopijska hermeneutika je, dakako, naročito pogodan modus čitanja SF-a. Lacanovsko čitanje Blocha također je SF-u otvorilo neke teorijske horizonte.

natljivog spoznajnog aparata — u suprotnom, nova stvarnost činit će se neuvjerljivom, praznom i neshvatljivom. Primarni je dakle zadatak SF djela konstrukcija što smislenije stvarnosti čije smo temelje prethodno odredili određenim novumom. Iz tog razloga kod analize SF-a na umu valja imati razlikovanja između mogućeg i nemogućeg, stvarnog i nestvarnog, te onog nužnog koje iz tih krajnosti slijedi (Suvin 1982a: 19–27).

Novum kao totalizirajuća pojava odstupa, međutim, od stvarnosne norme autora i implicitnog čitatelja. Ono nepoznato što novum uvodi formalni je i spoznajni smisao pripovijesti, pokretač, unutarnja logika i mjerilo pripovijedanja, ono što mijenja čitav kozmos djela i po čemu se priča može pojmiti, pa je uvijek u sukobu s normativnim iskustvom koje teži očuditi. Nužni korelat novuma fikcionalna je alternativna stvarnost usredotočena na izmijenjene odnose čovjek–čovjek i čovjek–priroda koji dovode do različitog kronotopa. Novum je uvijek povijesna kategorija (u povijesti nastaje i u njoj se procjenjuje), zbog čega ga je nemoguće fiksirati, pa je tim putem i SF uvijek povijesni žanr (što se često ilustrira činjenicom da je SF jednoga vremena stvarnost drugog) (Suvin 1979: 61, 1982a: 19). Putem valjanosti novuma, koji se vrednuje kulturno stečenom spoznajnom logikom, procjenjuje se i znanstvenofantastično djelo u cjelini. Suvin ne vjeruje u mogućnost novuma koji bi bio sasvim originalan (izvan svih stvarnih poznatih mogućnosti), ali zato uvodi kategoriju idealnog novuma — svake pojmljive i zamislive mogućnosti koja nema unutarnjih proturječja (Suvin 1982a: 20). Jedino se podžanr *hard SF* mora podvrgnuti isključivo stvarnim mogućnostima, dok ostatak žanra koristi mogućnosti idealnog novuma, koji je u Suvinovu preferiranju »mekog« SF-a draža kategorija, budući da je imaginativnija i potencijalno više spoznajna. Čini mi se, međutim, da ta kategorija nije u Suvinovu radu posve obranjena, jer unutarnja logika nije, usprkos Suvinovoj brechtovsko–blochovskoj aparaturi, konkretna vrijednost — zato je i opseg pojma novum, koliko god Suvinu samorazumljiv, ipak naposljetku problematičan.

Antologiju *Od Lukijana do Lunjika* na prvi se pogled, čitanu izvan, a ponekad i unutar konteksta Suvinovih kasnijih radova, može prozvati kao marksističku apologiju SF-a i znanstvenofantastični argument marksizma. Već se u njoj javljaju neke gotovo potpuno oblikovane ideje koje će se kristalizirati u kasnijim Suvinovim radovima. Možda bi se moglo reći i da se u *Od Lukijana do Lunjika* mjestimično jasnije vide njegove temeljne smjernice koje će se u kasnijim radovima komplicirati, ali ne uvijek i razrađivati.⁵ U antologiji *Od*

5 To, ipak, kako upozorava Šakić, ne stoji u potpunosti: »nakon upoznavanja rada Stanisława Lema 1970. Suvin je redigirao neke teze iz svojih ranijih hrvatskih tekstova, dodavši sociološki, odnosno kulturološki aspekt svojoj teoriji« (Šakić 2006: 16–17, sam Suvin izriče to priznanje u Suvin 1973: 90). O kakvoj se promjeni radi pokazuje Suvin kada odaje počast Lemu (Suvin 2007): premda ga kritizira jer nije u svojim djelima predvidio avangardu, novog čovjeka koji bi trebao provesti društvene promjene onako kako ih je on zamislio (što je

Lukijana do Lunjika, koja se ponajviše bavi književnošću spoznajnog očuđenja prije znanstvenog razdoblja (u kojem se, po Suvinu, dogodio pomak s prostora na vrijeme), gdje smješta, primjerice, satire i utopije, Suvin po rubovima nudi svoje određenje SF-a: »fantastika/beletristika čija je građa određena znanstvenim spoznajama i znanstvenim postupkom spoznajne ekstrapolacije — tek naslućene pojave zamišljaju se razraslima u obuhvatne procese, u posebne cjeline s vlastitom logikom« (Suvin 1965: 7). Banalnije rečeno, neka se logički obranjiva pretpostavka iz izvanfiktionalnog svijeta u fikcionalnom tjera do svojih daljnjih ili krajnjih konzekvenci kako bi se ispitala priroda svijeta ili čovjeka od koje se pošlo. Suvin, međutim, dodaje Blochov princip nade, jer je po njemu Ljudskost = dinamična nada, pa po toj nadi SF zapravo oduvijek postoji.⁶

kritika koju Suvin ponavlja za mnoge SF autore, a kojoj je polazište njegova definicija utopije), u njegovu *Solarisu* vidi alegoriju kozmičkog kontakta s totalno Drugim, psihološku hipotezu, san o prilici da se isprave životne pogreške. Novum je, naime, u SF-u utjelovljenje alteriteta, točka u kojoj SF sažima razliku između alternativnog i empirijskog svijeta. Kako SF pruža mogućnost istraživanja alteriteta na pristupačan način, mora ponuditi i simboličku gramatiku za artikulaciju perspektiva marginaliziranih diskursa (rasa, rod itd.), u čemu se, drži Roberts (2006: 17–18), nalazi njegov radikalni i progresivni potencijal. O SF-u općenito mnogo govori ono što Suvin vidi u *Solarisu*: »osciliranje između spoznajnog optimizma (Lévi-Strauss) i egzistencijalnog pesimizma (Schopenhauer)« (Suvin 2007: 170). *Solaris* je Suvinu optimalan primjer onoga što SF može pružiti: otkriti naše doba kao »vrijeme okrutnih čuda«, vrijeme u kojem je, barem donekle, moguća skeptična vjera. »Međudjelovanje crnog i distopijskog obzora i ružičastog, utopijskog, socijalističkog, spoj svijetle nade i gorkog iskustva, vizije nužnog i mogućeg otvorenog puta u budućnost s vizijom opasnosti i mogućih poraza koje otvorenost po sebi uvijek uključuje« (Suvin 2007: 171). Suvin se, dakle, pod utjecajem Lema, osim onoga što primjećuje Šakić, i politički pomiče — premda je optimalna projekcija po njemu i dalje moguća, kao da više ne vrijede u istoj mjeri one mogućnosti zloupotrebe SF-a u reakcionarne i defetističke svrhe: »Zbunjeni centrumaši koji lirske lelujuju između nevjerice i nade« (Suvin 1965: 560). Prava spoznaja nije unaprijed određena, *Solaris* je otvorena parabola (što je za Suvina temeljni modus SF-a, takav koji združuje pripovijest i njezinu poruku) neutažene žeđi za spoznajom i intimne patnje, koja propituje i probleme identiteta, prijetnje globalnog uništenja, militarizacije, nudeći sumnju u ljudsku sposobnost samoodređenja i komunikacije.

- 6 Prema (važno je istaći: estetskom) kriteriju koji podrazumijeva brechtovski dijalektički susret začudnosti i spoznaje te blochovski princip nade SF za Suvina postoji još od prvih generičkih mitova. S druge strane, kako SF konceptualizira kao povijesni fenomen, Suvin primjećuje kako on u užem smislu ne može postojati prije formiranja prvih pravih znanosti, što datira u 19. stoljeće. SF korpus Suvin kasnije (usp. npr. Suvin 2009b) dijeli u 3 faze: premodernu do 1789. (orijentiranu na prostor), modernu (orijentiranu na vrijeme), postwellsovsku (orijentiranu na prostor-vrijeme), pritom uvijek bježeći od postmodernog određenja, usprkos znatnim simpatijama za Jamesona, koji će u opisu te epohe preferirati komponentu prostora. Zlatnim dobom SF-a u kvantitativnom smislu Suvin smatra 1940-e i 50-e (Suvin 1973: 100, u Suvin 1969b: 22 preciznije: 1939–56). Kvalitativno se pak radi o »ne suviše inteligentno antropocentričnoj«, liberalno-individualističkoj normativnoj estetici koja brzo zastarijeva. Nakon šoka Sputnika 1957. nastupa u američkoj SF po Suvinu sedam gladnih godina uslijed gubitka mogućnosti da SF bude eskapistički ventil, kao i zbog nužnosti nove sociološke relevantnosti žanra, te potom slijedi pojava nove ljevice koja jača do 1969. Nova ljevica (koje Suvin u trenutku pisanja 1969. nema potpuni pregled) nastupa po njemu protiv robinzonske pohlepe, stavljajući individualističku ideologiju Milla i Spenglera kojom su se

Znanstvena fantazija samo je naoko oksimoronski spoj, jer su i znanost i umjetnost ljudska spoznajna oruđa za ovladavanje životom, i jedna i druga obilježene vremenom svoga nastanka, i jedna i druga ovisne o jeziku. Umjetnost je tako kontrolirano fantaziranje, a znanost vizijom osmišljeno korištenje čovjekovih percepcija, organizacija doživljaja otuđene stvarnosti koja se rascijepila na fantastiku i iskustvo te eliminirala afektivnu komponentu. Umjetnost stoga, po Suvinu, mora imati pravo na fantaziju i ne može se znanstveno uspostaviti (tako, usprkos mogućim prvim očekivanjima, Suvin nije čovjek koji bi stao uz projekt socijalističkog realizma). Ne postoji, zaključuje on, znanstvena umjetnost, ali postoji umjetnost kojoj su znanstvena otkrića građa, tj. polazišta za fantaziju.⁷ Estetska je specifičnost SF-a »kut gledanja srodan spoznajnom« — novo se vidi u naizgled svakodnevnom koje sada izaziva duboko čuđenje, od novoga se tvori nova normalnost i drukčiji svijet, iznimka se pretvara u pravilo.

Čovjek se u SF-u prikazuje u odnosu prema većim cjelinama (društvo, kozmos), što po Suvinu već u *Od Lukijana do Lunjika* podrazumijeva antiindividualizam. Dodajem kako mi se čini da SF pritom ipak može govoriti u prilog individualizmu prikazujući ga tragično izgubljenim, usprkos Suvinovu preferiranju kolektivismu. Riječ je naime o tomu da je za Suvina *homo individualis* zapravo prvotni kapitalist i kolonizator nalik Robinzonu, dakle izrazito negativan ljudski tip koji u vremenu prvobitne akumulacije kapitala na svom, od društvenih potreba izoliranom otoku postoji na štetu ljudske zajednice. Takvom čovjeku i znanost postaje roba te se on konačno dehumanizira. Nasuprot tomu, znanstvena fantastika »kada je i američki ultraindividualistička, kolektivna je u pogledima, didaktična, materijalistička te, paradoksalno, često duboko religiozna i mistična« (navodi Russ 1982: 16, u Suvin 2009a: 216), čime ona postaje i jedinom modernom umjetnošću kojoj se ljudski rod u svojoj ukupnosti nalazi u središtu. »Uvijek sam držao da SF, zbog kolektivističkih postupaka zajedničkih žanrovskih pretpostavki, pa čak i projiciranih svjetova, možemo ubrojiti u novosrednjovjekovni žanr (vidi briljantnu Joannu Russ), ali dok sam to ranije optimistički vidio kao proto-socijalističku značajku, snažnije je objašnjenje — na žalost — Ecovo. Eco opisuje novo srednjovjekovlje kao razdoblje ekonomske krize i slabog autoriteta pomiješano s nevjerojatnom intelektualnom vitalnošću, te ogromnim pogonom *bricolage*, koji balansira iznad nostalgije, nade i očaja« (Suvin 1982c: 14). Kako bilo, likovi SF-a su, objašnjava Suvin u *Od Lukijana do Lunjika*, podređeni fabuli, tj. nisu zaokruženi li-

služili pisci zlatnog doba (Asimov, Heinlein, Pohl i Kornbluth, gdje je, držim, suđenje barem posljednjem dvojcu nepošteno) pod upitnik.

7 Zanimljivo je kako Suvin oblikuje doprinos SF-a u svojim kasnijim radovima, primjerice u »O zvjezdanim jurišnicima ili prigovaračima savjesti« (Suvin 2009a: 176): »SF je, kad je najbolji, uvijek zanimljiv sistem ranog upozoravanja koji nosi spoznaje i razumijevanja inače dostupne samo na veoma specijalizirane načine.«

kovi građanske psihologije — SF je više krajolik s likovima nego portret. U značajnom SF-u pravilo je da je protagonist = ideja (Suvin 1969b: 24–25); kako likovi imaju zadaću dočarati krajolik, često je u upotrebi prvo lice. Karakterizacija likova u SF-u je, nastavlja Suvin, redovito plošna, što je u suprotnosti s tradicijom književnog usmjerenja na građanski karakter.⁸ Ipak, zbog snage te tradicije koja je po njemu, dakako, negativna, slabom SF-u prijeti orijentacija na vanjsku radnju (avanturizam) i površnu ideološkičnost. Suvin, međutim, zna da ljudski odnosi uvijek moraju biti u središtu, što se odnosi i na SF, u kojem je posljedice znanosti potrebno neprimjetno uvesti u ljudske odnose. Kasnija je Suvinova hipoteza da su i akteri i kronotopi i stajališta u SF-u do nekog stupnja alegorijski, ali na poseban način: njihov je razlog postojanja da prelamaju društvena stajališta, izbore ili strukture osjećaja kao tipovi, no razlikuju se od klasične alegorije prije masovnog kapitalizma po tome što mogu stajati za nekoliko pojmova odjednom (Suvin 2009a: 215), pa ih Suvin radije naziva spoznajnim analogijama. Iz ovoga, dakako, i SF postaje dalekosežniji: »možda je SF simptom promjene u senzibilitetu (i kulturi) jednako dubok kao i onaj renesanse« (Russ 1982: 16, u Suvin 2009a: 216).⁹

Zadatak je SF-a, tvrdi Suvin, uvođenje ravnoteže u viziju koja obuhvaća staro i novo. Nedovoljno je pritom uvesti novo u poznatu okolinu (krimić) ili protagonista povesti u novu izazovnu okolinu (avantura) — jedna nova varijabla unutar inače poznatog svijeta te potom povratak na staro nisu u skladu sa Suvinovom vizijom SF-a iznesenom u *Od Lukijana do Lunjika*. Takvo je fabuliranje srodno starijim popularnim oblicima, a ovdje je tek dodana drukčija

8 O odnosu prema likovima piše i u Suvin 1973: 90–91. Naturalistička (iluzionistička, empirijska) književna matrica kao temelj suvremene književnosti prikazuje svijet koji je prema likovima indiferentan, dok je u starijoj književnosti svijet bio svrhovito zainteresiran za svoje protagoniste (smrt vladara potresala je, primjerice, cijeli kozmos). Konvencija začudnosti svijeta ipak i danas omogućuje da književni svijet bude pozitivno (bajka, kao pomagač) ili negativno (*fantasy* i horor, kao protivnik) orijentiran prema liku. Svijet SF-a indiferentan je prema svojim likovima koji će pobijediti ili propasti bez da im svijet pomogne ili odmogne, ali ipak ne ostaje vezan za reprodukciju empirije. Općenito, o likovima SF-a kao podređenima zapletu/ideji/novumu govore mnogi važni teoretičari (Parrinder 1982, Fitting 1982 i sl.). Hasselblatt (1982: 54–55), koji SF čita kao u negativnom smislu popularnu književnost, zamjećuje ulogu junaka kao pojačala i afirmativne identifikacijske točke unutar djela.

9 Kada je riječ o postupcima specifičnima za SF, Suvin ističe i satiru u smislu kako ju koristi Swift: to je prividno prihvaćanje racionalističkog kapitalističkog sistema koji se potom dovodi do svojih krajnjih konzekvenci i tako pokazuje u svojem bezumlju. Kada govori o satiri, Suvin, čini se, doista opisuje jednu od ključnih metoda SF-a: sistematizacijom i matematičnošću bezumple racionalizma postaje komičnije i užasnije te također ima moć ukazati na dehumanizaciju. Suvin je, kako donosi James (2000: 21), u privilegiranju satiričkih aspekata žanra naročito slijedio Kingsleyja Amisa. Broderick (1995: 87) pak smatra da se utjecaj satire u SF-u prenaglašava, budući da ona nije u stanju izvesti kvalitetan pristup sublimnome (što je po njemu središnja točka dobrog SF-a), a za što je potrebno više od pukog ruganja.

ikonografija. Ovo Suvinovo ograničenje često se ne prihvaća u svoj svojoj radikalnosti. SF je u našoj tradiciji, tragom Suvina, nešto što propituje — da bi se uzvisilo u kategoriju SF—a potrebno je spoznajno značajno distanciranje, no pritom se često zaboravlja da prema Suvinu u strožoj fazi ni *Vremenski stroj*, usprkos svim simpatijama za Wellsa, nije SF, već je, u najboljem slučaju, pred-SF. Suvremeni SF (1965. godine) za Suvina ne čini popularna znanost sparena s avanturom, nego prikaz djelovanja znanosti na društvene i psihološke aspekte čovjeka — to je filozofska priča sa znanstveno motiviranim zbivanjima u službi spoznaje. Cilj SF—a ispitivanje je još neucrtane, utopijski zbiljne oblasti ljudskoga — on je novi instrument spoznaje i užitka, prevođenja nauke u poeziju.

Knjizi *Od Lukijana do Lunjika* ne valja, čini se, zamjeriti što je toliko lijeva (toliko savršeno prijanja uz marksističku matricu da SF čini ljevijom i od *Komunističkog manifesta*), već to što svaki (uglavnom američki) SF koji s njenom shemom nije spojiv proglašava nepravim/lošim ili pronalazi tomu slične diskvalifikacije. Ako ne može primiti toliku količinu djela, matrica, gledano sa žanrovskog stanovišta, nije dovoljno dobra.¹⁰ Ipak valja priznati kako je matrica osmišljena dovoljno kvalitetno da u sebe primi djela Marxa, Engelsa i Lenjina, a ostane pritom koherentna — to, naposljetku, može biti i od autora neželjena subverzija službene socijalističke politike unutar koje je knjiga nastala, jer se ta djela, naročito s vremenske distance, pokazuju kao, Suvinu mrske, idealne utopije.

115

Suvinov utopijski temelj

Budući da Suvin odbija jasno razlučiti SF od žanra književne utopije (Suvin 1979: 49, 68–69, Suvin 2010: 79–95),¹¹ kao i radi lakšeg razumijevanja kritičkih osvrta na njegov rad temeljem kojega su i tzv. utopijske studije 1970-ih godina živnule, djelomice se emancipirajući, a djelomice ostajući čvrsto vezanima uz izučavanje SF-a, potrebno se kratko zadržati i na njegovu razumijevanju pojma utopije — ovdje samo kada je u pitanju 20. stoljeće. Suvin je utopiju odredio kao verbalnu konstrukciju određene kvazihumane zajednice u kojoj su sociopolitičke institucije i norme te individualni odnosi organizirani prema savršenijem principu negoli u autorovoj zajednici (Suvin 1979: 49; Suvin 2010: 94). Philip Wegner (2005: 79–80) prilikom tumačenja Suvina govori o utopijskom impulsu koji se nalazi u korijenu svake utopijske književnosti, a koja je

10 Nažalost, i na njegovu teoriju iz ove rane faze mogao bi se transponirati Lemov prigovor Todorovu kako teorija ili obuhvaća sva djela ili nije teorija (usp. Pavičić 1996: 135).

11 Strogo uzevši, utopija nije samostalan književni žanr, već sociopolitički podžanr znanstvene fantastike (Suvin 2010: 109). Za kraći pregled utopijskih studija u kontekstu SF-a vidjeti Rogan (2009) ili Wegnera (2005) koji razlaže i Suvinovu definiciju.

po sebi vrlo razvedena. Riječ je o dubokoj ljudskoj žudnji za temeljito transformiranom, radikalno drukčijom egzistencijom koja se ogleda u različitim kulturnim dokumentima. Utopija je, smatra Wegner, nepredstavljiva, pa je dostupna samo posredstvom figura, slika i znakova. Književna utopija podređena je, dakle, kategoriji utopijskog impulsa. U Suvinovoj definiciji »kvazihumanost« upućuje na različitost u odnosu prema mitskom i milenarističkom diskursu jer je riječ o svjetovima snažno povezanim s našim svijetom putem prirodnih ili logičkih zakona i materijalnih djelatnosti namjesto božanskih i mističnih. Zato je utopija kod Suvina materijalistički, a ne idealistički žanr za koji je svojstven fokus na kolektivne aspekte humaniteta, na »mapiranje prostora« (Jameson). Osim toga, ona je izrazito povijesna i kontekstualna jer se viši stupanj savršenstva odnosi na točno određeni predložak od kojega se polazi. Ovdje bih ipak želio dodati kako je ljudska sposobnost zamišljanja višeg stupnja savršenstva, koliko god ovisna o kontekstu, zamjetna i na transhistrorijskoj razini. To, dakako, ne negira sposobnost utopije da naturalizirane fenomene otkriva kao povijesno i društveno konstruirane.

Suvin smatra da su utopijska djela prije 20. stoljeća bila karakteristično ideološki i sociološki otvorena. Povratak utopije nakon njezina nestanka 1920-ih, koji se dogodio najprije u zemljama iza željezne zavjese, a zatim i u SAD-u 1960-ih, obilježen je pomakom od statične mitološke prema dinamičnoj epskoj strukturi, za koju se Wells bio založio već početkom stoljeća. Utopija se od menipske satire¹² okreće romanu¹³ i donosi dva nova vida utopijske svijesti: put k utopiji treba ići u spiralnom razvoju (na čijem se kraju nalazi zaključak koji mijenja univerzum) uz samokritični oprez, a utopijski tekst nije jednak utopijskoj ideji (već i time što je tekst). Utopija kao konačan *locus* prepušta mjesto utopiji kao napetosti između ideala i dostižnog. Nije, dakle, više riječ o opisu idealnog mjesta, nego o trajnom i kompleksnom putovanju ka dinamično pomičnim horizontima.¹⁴ Onkraj utopije i atopije koje su, smatra Suvin, spoznajno izdahnule, danas nam je potrebna heterotopija (premda to ne kaže, najvjerojatnije baš ona foucaultovska, kao prostor slobodan od hegemonije i prostor svojevrsne realne utopije)¹⁵ — prostor dinamičnih alternativa

12 Koju je antička tradicija, kao izrazito antiklasičnu i neortodoksnu retoričku paradigmu, prezirala, dok joj Bahtin pripisuje izrazito pozitivne epitetne karnevaleskosti i polifoničnosti, te — fantastičnosti (Lachmann 2000: 422–423).

13 Prema Freedmanu, suvremeni utopijski roman postiže mnogo viši stupanj kritičke konkretnosti jer alternativna društva nisu prisutna odjednom, nego se stvaraju kroz vremensko-prostorni slijed te predstavljaju junaka koji je mnogo više tipičan od protagonista starih utopija. Time je suvremena utopija mnogo više blochovska (Freedman 2000: 91–92).

14 Za razjašnjenje ove ideje najbolje je konzultirati Suvinovu klasičnu analizu Le Guinine utopije *The Dispossessed* (Suvin 2008).

15 Heterotopija međutim vrijedi, kako tvrdi McHale (1998: 277–278), i za kiberpank, s kojim Suvin nije uvijek načistu — supostavljeni dispartatni mikrosvijetovi nesvodivi na zajednički

(Suvin 1982c: 168). Svojim opisom utopije u djelu *Metamorfoze znanstvene fantastike* Suvin je zasigurno doprinio revitalizaciji žanra, premda i sam primjećuje kako o njoj prirodno pišu svi veliki kritičari SF-a, kao i književni teoretičari općenito (Suvin 1997: 174–175).

U novije vrijeme, Suvin u radu »Utopizam od orijentacije do akcije: što je nama intelektualcima činiti u eri post-fordizma« (*Filozofska istraživanja*, 2005, br. 98) podsjeća kako najmanje od *Metamorfoza znanstvene fantastike*, od 1979, s jedne strane oštro razlikuje imaginarne utopije od pokušaja njihova ostvarenja, a s druge opetovano odbija povući granicu između žanrova utopije i SF-a (kao i, *pace* Engels, između utopije i znanosti). Za suvremenu utopiju najvažnijim smatra tijelo (višestruko fragmentirani, a ipak holistički subjekt), smrt i budućnost (Suvin 2005: 177–178). Za postmodernu je epohu naročito karakteristična lažna utopija jer je pravu proždrla baš ona ideologija koju je izvorna morusovska utopija željela raskrinkati izručenjem kritici praktičnog razuma. Debordovo društvo spektakla predstavlja danas moćnu inverziju utopije: spektakl je tehnologizirana materijalna rekonstrukcija religiozne iluzije, otuđenje od čovječnosti ovosvjetovnim sredstvima kojima ne treba nematerijalna transcendencija — roba postaje svijet, a svijet robom (Suvin 2005: 189). U pravoj utopiji ono što je dobro (eutopiju) nije moguće vidjeti ovdje i sada, budući da ono što se ovdje i sada pojavljuje ne može biti pozitivno.

Distopiju, pak, Suvin definira kao »zajednicu u kojoj su društvenopolitičke institucije, norme i odnosi među pojedincima organizirani na znatno manje savršeni način negoli u zajednici u kojoj živi autor«. Ovakvoj svojoj, kako sam kaže, formalističkoj definiciji iz *Metamorfoza znanstvene fantastike* Suvin je naknadno želio dodati »znatno manje savršen sa stanovišta predstavnika društvene klase čiji sustav vrijednosti određuje pojam savršenog« (oboje u Suvin 2005: 194; sličan dodatak dobila je i definicija utopije, usp. Suvin 2010: 94, fusnota 15). Antiutopiju vidi pak kao podgrupu distopije, tobožnju utopiju (koja se takvom želi predstaviti), »zajednicu čiji ju hegemonijski principi žele prikazati kao savršenije organiziranu od bilo koje druge zamislive alternative, dok oko kamere čitateljevog predstavnika u tekstu otkriva da je ona znatno manje savršena nego neka njena alternativa« (ibid.). One distopije koje nisu istovremeno i antiutopije, Suvin naziva jednostavnim distopijama, a svima im je zajedničko upozorenje (dakle angažiranost) i nada.¹⁶

poredak (*interzone*) bliži su Suvinovoj apokaliptičnoj viziji refeudalizacije (Suvin 2005) negoli njegovom osmišljavanju realne utopije.

- 16 Sargentovo je razlikovanje nešto preglednije: utopija (eutopija) — bitno bolje društvo, distopija — bitno gore društvo, utopijska satira — kritika postojećeg društva, antiutopija — kritika neke određene utopije ili utopijskog načina mišljenja (teško održiva pozicija kojoj prijeto opasnost konzervativne utopije koja se, prema Mannheimu, okreće prošlosti modusom nostalgije), kritička utopija — bolje društvo, ali s nerješivim problemima koji bacaju kritičko svjetlo na utopijski žanr (Wegner 2005: 81). Wegner distopiju, zanimljivo, smatra hibridom

Tom Moylan, jedan od marksističkih teoretičara SF-a bliskih Suvinu, nastoji rehabilitirati distopiju za koju vjeruje da ju Suvin ustvari ne cijeni budući da je redovito tretira isključivo kao alegoriju hladnoratovskog liberalizma (Moylan 2000: 52). Čini to tako što je privodi natrag k novumu i spoznajnom očuđenju — pritom se, zanimljivo, služeći i Suvinovom poezijom. U Suvinovoj definiciji distopije Moylan zamjećuje nedosljednost: dok je utopija posestrima satire (eksplicira što satira implicira i obratno), distopija je u njega jednom satira, drugi put antiutopija, a treći put SF (Moylan 2000: 61–62). Moylan, međutim, propušta komentirati Suvinove tekstove koji su antiutopiju i jednostavnu distopiju objasnili kao podskupove distopije i općenito se više pozabavili tom temom (usp. Suvin 1997 i Suvin 2005). Zato se mašuje Fredrica Jamesona koji tvrdi da su sve antiutopije ustvari utopije jer su manifestacije političkog nesvjesnog koje čezne za promjenom društvenih okolnosti. Jameson smatra da se distopija razlikuje utoliko što se narativno fokusira na točno određenog pojedinca, za razliku od utopije koja je usredotočena na obuhvatnije mehanizme (Moylan 2000: 62). Kako bilo, držimo li se Suvina, distopija ni u kojem slučaju nije »već-ovdje« (kako tvrdi Horvat 2008: 11), nego se postojećem društvu vraća kao povratna spreaga — ona jest o našem svijetu, ali ne na posve izravan način. Također, ona se u tome, *pace* Horvat, ne razlikuje od SF-a (kao ni od utopije koja »nije ovdje«, ali joj je kritika »ovdje« također glavna funkcija, usp. Freedman 2000: 77) koji se, reći će Suvin, piše između utopijskog i distopijskog horizonta te je obilježen istim tipom povratne sprege. Etimološki, valja u ovim raspravama uvijek imati na umu da je utopija mjesto kojeg nema, odnosno alternativni svijet bez obzira na prefiks, antiutopija mjesto koje je protiv utopije ili utopijske misli, eutopija dobro mjesto, a distopija loše mjesto.¹⁷ Distopija uglavnom nije ni antiutopija, ni inverzija utopije, a svakako jest problematična kategorija. Kako donosi Moylan (2000: 63), Raffaella Baccolini, *pace* Freedman, tvrdi da distopija nastaje iz dijaloške interakcije narativa hegemonije i antinarativa otpora. Distopijsko se djelo teži direktno, od prvog trenutka otvoriti u noćnu moru izopačenog društva, bez traćenja vremena na vremensko ili prostorno izmještanje (što utopija redovito čini) te je karakterizira sukob pojedinca s tako *ad hoc* prikazanim društvom. Ovakva je definicija, mnogo bliža Horvatu, međutim sasvim nedostatna — razumljivo je da polazak u distopijsko društvo *in medias res* ostavlja jači dojam, pa stoga

utopije i naturalističke književnosti, naročito s obzirom na viziju ljudske prirode (Wegner 2005: 89).

- 17 Valja, međutim, istaći da je Thomas More kada je stvarao termin utopije na umu imao i igru riječima, pa je utopija istovremeno trebala značiti i dobro mjesto i ne-mjesto. Distopija je uvijek loše mjesto, ali ako je analogija utopiji također je pritom mjesto kojeg nema (Rabkin 1996: 118). Terminološka je zbrka očigledna, pa je vjerojatno i to razlog zbog kojeg se za tim terminima slobodno poseže za osobne potrebe.

može biti redovita strategija žanra, ali nikako nešto što bi žanr moglo odrediti. Freedman, naposljetku, obazirući se na Suvina želi distingvirati i pseudodistopiju — takvu koja ne izvrće kritici postojeće društvo (2000: 95), pa se po njemu doista može reći da političnost distopiju obilježava, ali ju pritom ne distingvira prema SF-u. Ricoeurovo, pak, razmatranje utopije nagrizava svako pravovjerno marksističko vjerovanje jer smatra da je Marxova misao zasjenila razlikovanje između ideologije i utopije, budući da je utopiju smještala u istu kategoriju s ideologijom. Kod Marxa je, naime, i utopija nestvarna i neznanstvena, dakle negativna — ona je samo modus interpretacije svijeta, a ne i njenog mijenjanja (Ricoeur 1986: 285–301). To je nešto što je Suvin kao marksist želio zaboraviti, tj. zaobići pretvaranjem utopije u realniju kategoriju koja bi se ticala aktivne, postepene i moguće preobrazbe svijeta. Takvo premještanje negira, međutim, potencijale prave utopijske misli, o kojoj piše i Ricoeur, a koji su sasvim dovoljni da utopiju opravdaju i onakvom kakva je ona uvijek bila — idealistička (pa i totalitarizirajuća). Utopijski idealizam ne znači, naime, da utopija nije istovremeno i istraživanje mogućeg. Utopija propituje ono što već postoji, ona je imaginativna varijacija na prirodu moći, religije, obitelji i putem nje smo prisiljeni iskusiti kontingenciju društvenog poretka. Utopija nije samo san, nego san koji se teži ostvariti — njena je namjera promijeniti postojeći poredak, što je funkcija koju su najavili već socijalisti utopisti na koje se, uostalom, pozivao i Suvin. No, premda utopija želi mijenjati stvarnost, ona istovremeno drži distancu od svake postojeće stvarnosti — ona je konstantni ideal prema kojemu smo usmjereni, ali koji nikada u potpunosti ne dosižemo. Za Ricoeura utopija predstavlja pozitivnu i nužnu protutežu ideologiji, a tu joj ulogu, suprotno Suvinu, zaniijekati ne mogu ni nostalgični ni eskapistički tonovi.

Suvin dakle vjeruje da je mjesto utopije (čime i distopije) ovdje i sada, kao Drugoga (Suvin 2005: 218), pri čemu ne razgraničuje SF i utopiju te, bez obzira o kojoj točki između ekstrapolacije i analogije govori, uvijek zastupa tezu da SF govori o vremenu u kojem nastaje, nudeći na to vrijeme jedan novi, kritički pogled. U suvremenosti nema, tvrdi Suvin, više ni realizma bez utopije jer već naša stvarnost radi u interesu negativne utopije. Stoga on poziva intelektualce na naivne poteze poput prodora u masovne medije, podsjećajući ih na fenomen korupcije profesionalnosti, neofeudalizma (regionalizacije s misijom slabljenja kolektivne snage) itd. Sve to znači da nema izlaza iz distopije osim kao usmjerenja na utopiju (i obrnuto), da nema valjane epistemologije bez politike (i obrnuto) — umjetnost vječno treba raditi na utopijskoj svijesti, a bitak može biti jedino blochovski *noch nicht sein*. Posljednje svakako još jednom govori u prilog političnosti Suvinova rada.

Korisno je i nezaobilazno primijetiti da je Suvin također pod izrazitim utjecajem Brechta kojeg je prevodio i kojim se intenzivno bavio — njegov utje-

cajni opis žanra¹⁸ posve je oslonjen na koncept očuđenja, koji su ruski formalisti osmislili, a Brecht ga politizirao. I prema ranom Suvinu, SF je, dakle, prije svega politička, društvenokritička pojava, i ne samo zbog toga što je on vidi kao »folklor znanstvenog razdoblja«, »fantastiku materijalista«, popularnu književnost socijalizma. Političnost SF-a kompleksan je fenomen koji Suvin objašnjava oslanjajući se na velike filozofe, a ne velike ideologe — SF nije površno ideologičan, dakle nije nužno ni tezičan. On ima demistifikatorsku funkciju izazivanja začudnosti, potkopavanja postojećih zatvorenih slika svijeta, protiv kojih piše i Roland Barthes u *Mitologijama*, a za što žanru zasluge priznaju i mnogi drugi, poput Rosemary Jackson (1996) i, posredno — govorom o utopiji, Paul Ricoeur. Budući da pisac želi promijeniti svoju stvarnost, SF nije ni bajka ni fantastična priča, kao ni pastorala.¹⁹ Otvorena političnost implicira i etičku komponentu značajnu za raspravu o postmoderni, a uvijek, na nešto tradicionalniji način, važnu i Suvinu.²⁰ Dakako, u skladu sa Suvinovom ideologijom sama je znanost po definiciji uvijek politična²¹ — novo je, međutim, to što takvom, putem Brechta, postaje i fantazija, koja time dobiva svoju apologiju pred jednim materijalističkim sistemom. Nepobitno je da Suvin SF vidi kao politički fenomen, jednako kao što ga uvijek vidi i kao književni — što je vidljivo već od imperativa narativnog obrazloženja novuma. Maštu, dakle, reguliraju znanstvena počela i metode, ali one književnoznanstvene pritom su barem ravnopravne prirodnoznanstvenima.

Modeliranje svjetova u znanstvenoj fantastici

Među Suvinovim ranim člancima u domaćoj periodici, najistaknutiji je njegov rad *Naučna fantastika (Umjetnost riječi, 1973, br. 2)* koji predstavlja dobar sažetak njegovih dotadašnjih pokušaja opisa poetike SF-a. U tom se trenutku Suvin već nekoliko godina nalazio u emigraciji te je iza sebe imao objavljenu antologiju SF-a iza željezne zavjese *Other Worlds, Other Seas* (1970). U tom

18 SF je za ranog Suvina u tom terminološki neodređenom vremenu malo bio rod, malo vrsta, pa malo žanr, a za druge teoretičare i nadžanr, modus, stil i sl.

19 Pastoralu, međutim, naslućuje čišću zbiljnost (bez države, grada i robne ekonomije) te progovara za uzvišenje poniženih, što su elementi koji prema Suvinu mogu prodirati i u SF: utopija se može oploditi pastoralom. No, u SF-u je također moguća i likvidacija teze o prirodnoj nevinosti čovjeka koja je temelj pastorage.

20 Vidjeti, npr., Suvin 2009a o tzv. militarističkom SF-u.

21 Kako se znanstvena spoznaja (dijalektički materijalizam) kao metoda SF-a nalazi u borbi s drugim oblicima spoznavanja (primjerice religijom) tako je po Suvinu i SF rod u previranju, što odgovara paralelnim shvaćanjima SF-a kao »žanra promjene«, ali s drukčijim motivima. Bilo bi, inače, zanimljivo pročitati što Suvin misli o vezivanju SF-a i religijskog diskursa — jednom od trendova u suvremenoj znanstvenofantastičnoj kritici (usp. Mendlesohn 2003, Clark 2005, Roberts 2006). O mogućnostima religije i mita u svojstvu građe SF-a usp. Suvin 2010: 65–66.

se radu on fokusira na SF od Wellsa nadalje, naglašavajući kako su vrste poput čudnog putovanja i utopije (što su, kako smatra Šakić 2006: 13, i jedina dva povijesna modela koja je Suvin dokazao) karike u lancu znanstvenofantastične tradicije (koja je od tradicije romana, s kojom se spaja tek u drugoj polovici 19. stoljeća, nezavisna). Moderni SF oslanja se na konvencije starog SF-a (pa tako i na dva spomenuta modela — primjerice u slučaju vremenskog putovanja²² ili onog koje se odvija u mikrokozmosu svemirskog broda) — njegova je priroda stoga izrazito autoreferencijalna, na čemu naročito inzistiraju povijesti filmskoga SF-a. Potencijalni je vidokrug SF-a, za razliku od ostalih vrsta popularne književnosti (ili para-literature kako je naziva Suvin),²³ neograničen: »jedva da ima važnije problematske teme sadašnjice na koju se ne bi moglo baciti novo svjetlo uspješnom naučno-fantastičkom obradom« (Suvin 1973: 91). Ovaj citat govori sam za sebe u prilog tezi o političnosti žanra, uz to što Suvinu omogućuje da eventualni neuspjeh pojedinog djela svali na pisca namjesto na horizont književnog žanra kako su to činili SF-u neskloni kritičari. Dapače, SF je po Suvinu žanr takvih mogućnosti da se njegova kritika može legitimno svesti na uočavanje razlike između potencijalne i ostvarene snage pojedine priče.

Modeliranje znanstvenofantastičnih svjetova može biti neposredno i posredno, gdje neposredno polazi od spoznajnih hipoteza i ideja koje mogu biti vrlo nevjerojatne, ali ne i logički nemoguće te potom ekstrapolirane, što uz sociološko, antropološko ili kozmološko modeliranje stvara utopijsku ili antiutopijsku viziju (s time da Suvin preferira ona djela kojima je težište na zamišljenim cjelovitim političko-ekonomskim sustavima). SF, dakako, kako Suvin stalno ponavlja u svojim radovima, nije proročanski po funkciji, nego nastoji istražiti alternativne putove čovječanstva s obzirom na ono što mu u polazišnoj točki (ovdje i sada) stoji na raspolaganju (u prilog ovomu i Raymond Williams u *The Long Revolution* za tzv. zahvat budućnosti kaže da zapravo predstavlja posezanje u suvremeno društvo, Suvin 1982: 25). Vrijednosti se žanra, njegove estetske kvalitete, stoga temelje na spoznajnoj vrijednosti polaznih pretpostavki i na njihovu dosljednom fabularnom razvijanju do spoznajno relevantnog rezultata (s time da se općenite književne kvalitete ne zabacuju, ali pojava no-

22 Suvin ističe kako su tom obliku imanentne određene nerješive logičke antinomije, pa od nje ga kao korisne preostaju jedino etičke parabole o kozmičkoj odgovornosti, moguće uživanje u zagonatkama i mogućnosti satire, dok mu prijete opasnosti senzacionalizma detektivsko-melodramatskog tipa, semantički prazne igre i eskapističkog formalizma (Suvin 1973: 99).

23 Na krilima Gramscija Suvin će reći da je to neposredno najvažnija književnost jer opskrbljuje slikama stripove, filmove i televiziju, dakle svakodnevnu maštu. Pozvat će se i na formaliste koji su tvrdili da velika književnost uvijek izrasta iz prerade populističkog obrasca (Suvin 1982c: 146). Dapače, još 1973. Suvin ističe kako se prema fenomenu popularne književnosti u cjelini ne može zauzeti niti stav elitističkog prezira niti pragmatičnog prihvaćanja (Suvin 1973: 101) — obrat je to nastao pod utjecajem ne samo Lema, nego i Raymonda Williamsa i Stuarta Halla.

vog vala u Velikoj Britaniji i, eventualno, SAD-u zakomplicirat će ovu raspravu). SF je poticaj za razmišljanje nad fabulom fokusiranom na ljudske odnose što se ostvaruju u novom okviru te pretpostavlja semantičke igre svojstvene književnom djelu, a ne znanstvenu preciznost — smetne li se to s uma SF, upozorava Suvin, može postati sredstvom vladajuće dogmatike.

Posredno modeliranje ne koristi se ekstrapolacijom nego analogijom i stoga daje dojam potpune fikcionalnosti, ali se redovito radi o analogijama s ljudskom prošlosti — primjerice imperijalnim državnim tvorevinama poput one u Asimovljevoj trilogiji *Foundation*.²⁴ Ova se vrsta modeliranja često, kako kaže Suvin, kontaminira drugim žanrovima (bajkom, *fantasyjem*, vesternom) koji prihvaćaju transcendenciju ili funkcioniraju izvan spoznajne logike, u domeni alegorije, autorove samovolje ili sl., pa tim putem nastaje podžanr *space opere* (»kozmičkog vodvilja koji predstavlja stvaralačko samoubojstvo«, kako Suvin oštro primjećuje), a koji zadržava raspored agensa (ponegdje i strukturalni model u cjelini) karakterističan za navedene žanrove, no u promijenjenom ikonografskom kontekstu kojim se nastoji predstaviti kao SF. Podžanr svemirske opere se, dakako, do danas značajno proširio, standardizirao i unaprijedio, a u filmskom je SF-u nedvojbeno doprinio i sveopćem oporavku žanra 1980-ih, nakon filmova *Ratovi zvijezda* (1977). Nasuprot njemu, kao najviši oblik analogijskog modela Suvin ističe Borgesove pripovijetke, ontološke spekulacije poput *Babilonske knjižnice* i *Babilonske lutrije*, te Lemova djela koja se za njega nalaze između sociološke satire i ontološke spekulacije, pa predstavljaju moderna filozofska djela u rangu Voltaireovih, Diderotovih i Swiftovih. Nove su vizije svijeta moderne parabole (pojam koji će za Suvina s vremenom postati ključan, dok će ekstrapolacija biti napuštena najkasnije do 1995. — već je sada, 1973, analogija za njega vrednija od ekstrapolacije, koja je pak vrednija od šundovske *space opere*): otvorene po analogiji na suvremenu znanost i epistemologiju. Treba napomenuti da posezanje u druge žanrove, vrste i rodove, a naposljetku i prerastanje u nadžanrovski pojam suvremene kulturalne teorije, nije za SF štetno po sebi, već, dapače, predstavlja njegovu naročitu snagu.

24 Suvin, kao ni mnogi drugi kritičari SF-a, općenito ne voli tu Asimovljevu analogiju kasnog Rimskog Carstva (koja da je kolonizatorska i konzervativna, o čemu posebno Elkins (1982: 57–63), dok Roberts (2006: 58) kaže da se u njoj radi o »estetici istosti«, što je po njemu najgora uvreda za SF kojega vidi »žanrom Drugosti«), ali kao i mnogi intelektualci baš tu analogiju voli primjenjivati kada je riječ o današnjem kapitalističkom društvu (Suvin 2005: 210). Koliko god zamamna, ta mi se slika čini više kao *wishful thinking* lijevo orijentiranih intelektualaca negoli točnim opisom vremena u kojem živimo, s čime bi se, vjerujem, složio i uvijek povijesno osviješteni Suvin. U posebno brutalnom obračunu s Asimovljevom trilogijom Elkins (1982) ju optužuje da historijski materijalizam izvrcē u cikličku psihohistoriju (Asimovljev pojam, iz razumljivih razloga mrzak marksističkoj kritici SF-a), da pogrešno tretira historiju, da prezire mase i ne antcipira novog čovjeka.

Najveći dio suvremenog SF-a, drži Suvin, koristi se konvencionalnim rekvizitima, pseudozačudnošću bez spoznajne vrijednosti. Takav SF njeguje štetni eskapizam i postaje »sredstvom ideološke manipulacije u korist *statusa quo*« (Suvin 1973: 94), često je militaristički, tehnokratski, teokratski. Suvin smatra kako je sociološki logično da je filmski SF u svemu tome mnogo gori negoli književni (on osobno cijeni možda samo ekranizacije Wellsovih djela, a naročito mu je, kao i samom Lemu, mrzak *Solaris* Tarkovskog). Dobar SF za nje ga spaja zabavnost popularne književnosti sa značajnošću avangarde koja načinje nove osjećaje i pitanja epohe. Moderni SF za Suvina je svojevrsni odgojni roman o sazrijevanju protagonista (Suvin 1973: 96), što je pomalo u neskladu s ranije naznačenim pristupom karakterizaciji likova, no za Suvina je ovdje prije svega riječ o kolektivima i svijetu s kojim se oni nalaze u odnosu međudjelovanja. Također, važna je upotreba »novih« likova: bilo drugih inteligentnih bića, nadljudi ili neke nehumanoidne nadmoćne vrste — iako su moguće brojne varijante, svima im je uglavnom zajedničko nadilaženje i poniženje (privremeno ili trajno) ljudske vrste. Suvin već ovdje otvara mogućnost čitanja takvih likova kao kompleksnog ogledala čovjeka, kao metafore Drugog — takva je metafora, međutim, djelomično zahvaljujući i postojanoj znanstvenofantastičnoj autoreferencijalnosti, s vremenom postala prilično banalna, tj. sve je manje u stanju privremeno prikriti očigledno: »Aliens R Us«²⁵ (jer, kako kaže Suvin 1982a: 22, mutanti, mravi, Marsovci mogu označavati samo ljudske odnose, budući da druge ne možemo zamisliti). U vezi s odgojnom komponentom, SF je za Suvina u pozitivnom smislu didaktična književnost: spoznajnost koju znanstvenofantastično djelo mora, tretiranjem začudne novine koja je i razlog njegova postojanja, ponuditi da bi bilo kvalitetno nužno je viša od one prosječnog čitaoca. Takvo djelo mora biti razumnije od svijeta iz kojega izrasta, »ono je u biti odgojna književnost« (Suvin 1973: 100). Naravno, spoznavanje novoga dolazi postepeno, između priljeva informacija i spoznaje otvaraju se brojne mogućnosti, uz preferiranje otvorenog kraja u suvremenom SF-u, kojem je značajna karakteristika i metaperspektivnost — spoznavanje procesa spoznavanja očito ne mora narušiti *willing suspension of disbelief*, ili barem ne mora nužno nagrizzati cjelovitost zamišljenog alternativnog svijeta.

U dodatku ovom članku, koji je pod naslovom »Zbogom ekstrapolacijo!« napisao 1995, a koji je dodan pretisku članka u knjizi *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda* (Suvin 2009c: 57), Suvin domaćim čitateljima predstavlja

25 Sardar i Cubitt (ur.), *Aliens R Us. The Other in Science Fiction Cinema*, London 2002. Kod Wellsa, čije je tretiranje ovog motiva snažno utjecalo na kasniji SF (barem do Lema), Marsovci su, kako primjećuje Fitting (2000: 127–131), na određen način slični ljudima, podloga su samospoznaje u smislu imperijalizma, što Wellsovo djelo približava Conradovu. Parrinder (1982) također tvrdi da su izvanzemaljci isključivo metafore, ali prema stupnju metaforičnosti, tj. prema složenosti društveno-političke analogije sa stvarnim svijetom, razlikuje dobar i loš SF.

značajan zaokret najavljen već u njegovoj knjizi *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988): tvrdi da je prema ekstrapolaciji kao objašnjenju mogućih svjetova SF-a bio skeptičan od početka, ali ju je preuzeo kao popularnu ortodoksiju u SAD-u, gdje ju je nametnuo otac tamošnjeg modernog SF-a, urednik šund magazina *Amazing Stories* i rani kritičar Hugo Gernsback. Sada se na nju Suvin obrušava svojim karakterističnim oružjem — optužujući je da je krajnji izraz tehnokratske nostalgije za štetnim *statusom quo* i pokušaj pravljenja mjesta klasi inženjera. Žaleći što ekstrapolaciju nije već do 1979. potpuno odbacio, Suvin kaže kako je spoznao da su naracije SF-a parabole, a one ne mogu biti ekstrapolacije, te pritom ideološki pojačava svoju tvrdnju izjavom Merleau-Pontyja koji tvrdi kako dijalektička misao isključuje ekstrapolaciju. Ekstrapolacija naime ne dopušta postojanje stvarnog, nego samo lažnog novuma, ključnog pojma Suvinove definicije žanra.

Parabola se sastoji od pripovjednog tijela kao »nositelja« i predviđenog značenja kao »smisla«, kao način bliskog odnosa umjetnosti spram istine ili pripovjedne i metaforične mašte spram normativnog učenja (Suvin 2001: 48). Objašnjenje značaja parabole za Suvinovu koncepciju na konkretnim primjerima hrvatskom je čitatelju dostupno putem članka *Znanstveno-fantastične parabole mutacije i kloniranja* (*Umjetnost riječi*, 2004, br. 134, pretisak u Suvin 2009c). Tu Suvin podsjeća kako biološki pojmovi u SF-u (mutacije, kloniranja, genetika, biotehnologija...) redovito imaju ulogu metafore primjenjive na ljudske odnose, a njihovo razvijanje u većini slučajeva tvori parabolu. Ti motivi nisu, dakle, jednostavne znanstvene spekulacije (koje nikada ni ne mogu biti smislom SF-a) nego nositelji određenih sociopolitičkih značenja i sredstvo razvijanja analogija. Svaka je znanstvena tema podložna svojoj pripovjednoj analoškoj funkciji. Tema evolucije je, primjerice, od prvorazrednog značaja, možda čak i tvorbeno mjesto suvremenog SF-a (Wells), dok mutacije često stoje za metaforu manipulacije ili pseudoznanstveno objašnjenje nadljudskog, a mogu se koristiti i kao izlika za rasizam (Suvin 2004b: 98). Potencijal SF-a za izgradnju dalekosežnih, radikalno očuđujućih parabola veći je od preostale književnosti, koliko god često ostaje neiskorišten kao sredstvo za obnovu spoznajnog instrumentarija. Utopija je cilj, a znanstvena metoda mjera fantastične invencije — to dvoje SF kombinira u dijaloškoj tvorbi svjetova, odnosno povratne sprege (Suvin 2000: 233–272).

Suvin (1982a: 20; 2001: 49) istovremeno s preferiranjem parabole isključuje alegoriju kao mogući modus SF-a jer ona ne sadržava novum, nego nove svjetove primjenjuje kao narativno neautonoma sredstva neposredne, izravne i kontinuirane reference na piščev iskustveni svijet. SF, naime, nudi povratak iskustvenom svijetu oplemenjen kritičkom distancom za njegovo razumijevanje — ne radi se o tome da SF ne bi polazio od empirijskog svijeta. SF je za Suvina zato prije analogija, negoli staromodna alegorija ograničena na jedno tumačenje. Ipak, sam priznaje da ga iznimke od ovog zaključka (poput Kafki-

nih i Borgesovih djela) navode na misao kako temeljnu razliku alegorije i analogije (usprkos faktora spoznajnog očuđenja) ipak nije dovoljno dobro objasnio, što potvrđuje problematičnost terminoloških opsega kao možda i ključnog mjesta spoticanja u klasičnoj teoriji SF-a (usp. i primjedbe na Suvinovu distinkciju u Parrinder 2000: 36–51).

Premda se čini da Suvin SF osmišljava kao prije svega metaforički modus književnosti (Roberts 2006: 135), čemu podjednako doprinose koncepti spoznajnog očuđenja i novuma, metaforičnost po sebi, kako Suvin piše u knjizi *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, ipak nije dovoljan uvjet za SF — svodenjem na nju ograničuje se mnogoznačni doseg teksta (Roberts 2006: 136). Upravo iz potrebe uzdizanja vrijednosti žanra iznad one pukog metaforičkog diskursa Suvin koristi pojam parabole, koja se nalazi između metafore i koherentnog, cjelovitog narativa. Tome se, međutim, može, kako su učinili Adam Roberts i Patrick Parrinder, prigovoriti da je i parabola svodiva na jednu interpretaciju, što je još jedna kritika nastala nad Suvinovim nedostatno elaboriranim razlikovanjem parabole, alegorije i analogije. Izlaz je Suvin pokušao ponuditi u razlikovanju živih i mrtvih metafora, gdje bi žive bile one koje donose neki doista nov koncept. Roberts (2006: 138) odbacuje taj pokušaj, jer se i žive metafore mogu svesti na odnos jedan–na–jedan očuđenja i jer su jednako svojstvene tekstovima koji nisu SF. Roger Luckhurst, pak, razlikuje Suvinovu teoriju kao paradigmatSKU, jer se oslanja na totalitarizirajuće metafore, od Delanyjeve sintagmatske koja drži da se iste riječi drukčije shvaćaju kada ih se čita kao SF. Kognitivni skokovi između nivoa (metafore) ključni su za Suvina, dok Samuel R. Delany preferira metonimije. U metafori, koja naš osjećaj stvarnosti istovremeno dovodi u pitanje i pojačava, mi osjećamo preobrazbu ne samo jezika, nego i stvarnosti. Metafora, donosi Ricoeur, kao kreativan čin nudi značenjski višak. Odnos metaforičnog i doslovnog time postaje dijalektički, međusobno formativni odnos. SF je metaforičan na ricoeurovski način življene metafore — to je ono što, smatra Roberts (2006: 146), nedostaje Suvinovu shvaćanju SF-a kao metaforičkog diskursa.

Navedene formalne odlike djela Suvin blisko veže s političkim i tehničkim kontekstualnim promjenama u vrijeme njihova pisanja. Pri razmatranju motiva Drugih Ljudi ponovno se vraća možda i najnaivnijoj od svojih teza iz *Od Lukijana do Lunjika*: »meni se čini da su Drugi Ljudi utjelovljenje izvjesnog utopijskog komunizma« (ovdje konkretno kod Stapledona, ali usporedbom s navedenom antologijom vidljivo je da je anticipacija novog komunističkog čovjeka u dobrom SF-u, što Stapledon za Suvina može činiti bez obzira na njegovo preferiranje realne utopije, još uvijek jedna od poželjnih osobina) (Suvin 2004b: 99). Na sličan način i telepatiju vidi kao parabolu kolektivizma, a zanimljivo je da primjećuje da SF teži klase pretvarati u rase, kako bi zaobišao čitateljevu unutarnju cenzuru prema tabuiziranim sadržajima (Suvin 2004b: 103), što bi za američki SF vjerojatno vrijedilo tek od kraja 1960-ih (podjedna-

ko zbog vrhunca borbe za crnačka prava i doprinosa *Zvezdanih staza*), ali je putokaz i prema novijim razumijevanjima SF-a kao žanra Drugosti. U svakom slučaju, svaki se od ovih motiva može ideološki raznorodno iskoristiti, a njegova relevantnost ovisna je o općenitim pravilima dobrog SF-a. Razlika je između nove i stare parabole sljedeća: parabola je trajno bila privilegirana metoda kojom se plodonosno povezuje tekstualna zavodljivost i spoznajno ispu-njenje u smislu, dakle tradicionalna metoda povezivanja doktrine i fikcije. Cilj stare parabole jest otvoriti slušateljeve uši za prodor novog razumijevanja. No nakon Marxa i Nietzschea više ne prolaze parabole koje vjeruju u transcen-denciju (kojima je doktrinarni sadržaj, primjerice, duša). Slobodna moderna parabola nije ovisna o čvrstoj doktrini, već iskušava nove fragmentarne spoz-naje, uz povratne reakcije između ciljanog obzora i same pripovijesti (Suvin 2004b: 103).

126 *SF kao epski modus*

Premda se već u članku iz 1973. zalagao za sociologiju književnosti u pristupu SF-u, čini se da je Suvin opetovano morao ponavljati kako njegova analiza žanra nije strogo tekstualna, nego uvijek nužno i kontekstualna (npr. još i u Suvin 2005: 201), što govori u prilog recepciji njegova rada kao strogo formal-nog, strukturalističkog izučavanja (da se ovdje ne ulazi u prijemčivost pojma »očuđenje« i Brechtova rada u cjelini za pogrešne interpretacije). Ako takvo percipiranje nije posve pogrešno, važnost upoznavanja s Lemom tijekom 1970-ih, što spominje Šakić (2006: 16–17), još više dobiva na značaju. Ipak, strogo tekstualnu analizu Suvin za SF smatra nemogućom, što dalje snaži te-zu o žanrovskoj političnosti, premda ne i o njenom prevladavanju. U izlaganju održanom 1979, »Naučno-fantastički roman kao epsko pripovijedanje: za sta-panje 'formalne' i 'sociološke' analize« (*Umjetnost riječi*, 1980, br. 4; cit. pre-ma pretisku u Suvin 2009c), Suvin još jednom spaja naratologiju i sociologiju. Da bi se djelo moglo estetski vrednovati s obzirom na novum potrebno je SF najprije smjestiti unutar mitskog ili epskog horizonta. U zanimljivoj polemici oko toga pripada li SF mitskom ili epskom modusu Suvin je rano zauzeo stav. Pristup mitske začudnosti dijametralno je suprotan SF-u (a srodan *fantasyju*) jer shvaća odnose čovjek–čovjek i čovjek–priroda kao nadnaravno (protuspoz-najno) određene, dok SF kao povijesni fenomen shvaća norme svakog razdob-lja, a pogotovo vlastitog, kao jedinstvene, promjenjive, nesavršene i podložne spoznajnom pogledu. Mit uvijek objašnjava suštinu fenomena, dok SF polazi od problemskog pristupa te mitološke statičke identitete razobličuje kao iluzi-ju (Suvin 1969b: 21). SF je zato sigurno smješten unutar epskog modusa: »Ep-ski su događaji prikazani kao kontingenti i ne sasvim predvidljivi (pa stoga povijesni i u pravilu reverzibilni), dok su mitološki ciklički i predodređeni, predvidljivi silasci iz područja bezvremenskog u područje privremenog. Epsko

djelo u prvi plan stavlja zaplet, koji je u mitologiji već unaprijed zadan. Epski tekst ima značenje samo ako je svaki znakoviti događaj posljedica vrijednosnog izbora, za razliku od automatskog slijeda koji počiva na neupitnim čvrstim vrijednostima mitološkog teksta. Izbor oblikuje odnose među vršiteljima radnje unutar pripovijesti na nepredvidljive, pa stoga i potencijalno nove i bolje načine. To je narativni ekvivalent i prikaz slobode» (Suvin 2008: 172–173). Epski će tekst biti smislen samo ako je svaki sintagmatski element rezultat paradigmatškog izbora (nasuprot automatiziranoj sekvencijalnosti mita) (Suvin 1980: 64–65).²⁶

Suprotno stajalište o vezi mita i SF-a zauzeo je Mirel Komad (1992b: 105–107), smatrajući da se mit može odmijeniti znanošću, a kozmogonijski ritual znanstvenom metodom, budući da velik dio SF-a upravo pretvara kaos u kozmos, nepoznato u poznato. Premda bi se svaki suvinovac na ovo trenutno postavio na zadnje noge, argument E. M. Meletinskog kako je spoznajnost mitologije podređena težnji za harmoniziranjem i sređivanjem upućuje na cjelovit pristup svijetu karakterističan za SF kakvim ga vidi i Suvin. Zajedničko znanstvenofantastičnom i mitskom oblikovanju svijeta također je usklađivanje odnosa pojedinac — socijalna grupa (s čime bi se Suvin složio, jer je junak=ideja), kao i socijalna grupa — prirodno okruženje (s čime se ne bi, jer je znanstvenofantastični svijet indiferentan prema ljudima koji ga nastanjuju, dok mitski nije). Komad polemizira sa Suvinom tvrdeći da SF nije ni približno toliko varijabilan koliko on tvrdi, jer posjeduje konstantu razuma koje se uvijek drži. U SF-u se, drži Komad, znanstvenoj metodi kao odgovoru na problem pribjegava na jednak način kao kozmogonijskom ritualu i mitskom pretku u mitu. Nadalje, SF svoju didaktičnost nasljeđuje izravno od mita, čime Komad hereditarnu nit koju je Joanna Russ povukla iz srednjovjekovlja produljuje u dalju prošlost; znanost je SF-u ono što je kršćanstvo bilo srednjovjekovnoj književnosti — paradigma (Komad 1992b: 106). Komad ipak pogrešno

26 Suvin tu ističe važnost završetka, sa stajališta kojeg se svi izbori mogu retrospektivno valorizirati, a koji je iz mita u takvom obliku odsutan. »U SF romanima, eksplicitnije i provjerljivije nego u većini drugih žanrova, završetak je trenutak istine, trenutak spoznajne ocjene novuma i vjerodostojnosti naracije — dakle ocjene koherentnosti, raspona i relevantnosti teksta kao značajne SF« (Suvin 1980: 66). Kako je epska struktura u idealnom smislu otvorena, postaje jasno zašto Suvin preferira djela otvorenoga kraja. Pitanje otvorenosti i zatvorenosti nije uopće bezopasno jer predstavlja gotovo temeljnu kategoriju Suvinove procjene znanstvenofantastičnih djela, zbog koje su stradali i Verne i Zamjatin, kao i mnogi suvremeni autori. Završeci se definiraju načinom na koji pomiruju princip nade i princip stvarnosti: kao mitološko zatvaranje, ideologizirani eskapizam koji se odriče distopijske mogućnosti ili kao zrelu polifoniju raznih mogućnosti koja i formalno zatvoren svršetak ostavlja spoznajno otvorenim. To je bitno utoliko što Suvin pretpostavlja djelić utopije (otvorenosti) čak i u najcrnijim distopijama, ako su, naravno, dobre. Preciznije, apokaliptični je ton djela, pojačano prisutan u SF-u s kraja 1970-ih i početka 1980-ih, ispravan samo ako i dalje gaji nadu i zadržava optimizam volje (apokalipsa je problem, a ne rješenje) (Suvin 1982c: 166–167).

tvrdi da Suvin, pri objašnjavanju svojih dvaju heurističkih modela SF-a, ekstrapolacije i analogije, ne objašnjava kategoriju spoznajnosti, ali je u pravu kada kaže da je, bez obzira za koji se heuristički model odlučimo (sjetimo se da je Suvin prvi naposljetku odbacio) sidrišna točka SF-a u sadašnjosti u koju se slijeva svako dublje značenje djela (Komad 1992a: 107), što SF približava Jollesovoj definiciji mita kojem je vrijeme zbivanja doduše prošlost (nasuprot znanstvenofantastičnoj budućnosti), ali mu je sidrište također sadašnjost. Točno je i da mit svaku novinu inkorporira u svoje vječne uzorke, dok SF zahtijeva radikalne novume, ali je netočno, barem što se Suvina tiče, da je spekulacija ispred spoznajnosti — ona je s njome paralelna i istovremena.

Anticipirajući sasvim daljnja bavljenja SF-om, Suvin kaže kako »kronografija izuzetnog niza događaja što ih zasniva novum i koji su oko njega nanižani — za razliku od potvrđivanja kružne procesualnosti (*svojstvene mitu*) — zahtijeva tekst što će povezati Jastvo s onim Drugim i Različitim« (Suvin 1980: 62). »SF roman će (...) prikazivati ljude i povijesne konfiguracije bitno različite od postojećih. Jedinstvo u različitosti romana zahtijevat će, dakako, da ti agensi i odnosi budu metaforički ili metonimički povezani s postojećima, ali oni će odbaciti mitološku homeomorfnost po kojoj su svi ciklusi i svi agensi u osnovi samo preinake jednog te istog«. Putem bogatstva i gustoće različitih agensa i odnosa (detaljnosti opisanog alternativnog svijeta) moguće je, dakle, vrednovati djela SF-a. Čak i strogo formalna analiza znanstvenofantastičnih djela mora baratati pojmovima vjerojatnosti ili vjerodostojnosti, čime ona smjesta prelazi u izvanjsko, sociopolitičko razmatranje (Suvin 1980: 64). Empirijski međuodnosi autorove okoline nužno se prelamaju u parabolichnom ogledalu SF-a.

Pesimum i optimum SF-a

U važnom tekstu *Pripovjedna logika, ideološka dominacija i po-robljenje književnosti* (1982)²⁷ Suvin se nastavlja zalagati za ovako ocrtani spoj tekstualne i kontekstualne analize, ali prvenstveno, uz pomoć tekstova Marca Angenota (njegova koncepta »odsutne paradigme«), nastoji odgovoriti na nove pojave postmoderne epohe, pritom se trseći što manje revidirati svoje ranije stavove.²⁸ Potpomažući se i Raymondom Williamsom, Fredricom Jamesonom te Lucienom Goldmannom, Suvin ideološka načela definira kao nužno intertekstualna, a tekst bojnim poljem ideologija, od kojih je jedna uvijek hegemonijska u misiji stalnog obnavljanja svoje prevlasti. Sistematizirajući utjecaje, Su-

27 Također kao »Narativna logika, ideološka dominacija i opseg znanstvene fantastike: hipoteza«, *Godine*, 1992, br. 1, te u nekoliko drugih varijanti (»SF i genološka džungla« i sl., usp. u Suvin 2010: 53–78). Tekst je imao široku recepciju u SAD-u — kritički mu kvalitetno pristupa Parrinder (2000: 37–38).

vin ponavlja kako postoji jedna imanentna estetika SF-a koja spaja formalne i vrijednosne kriterije. Ona se sastoji od optimuma, dobrog SF-a, srednjeg raspona SF literature, većine SF-a i pesimuma. Optimum podrazumijeva dovoljan broj preciznih pojedinosti, cjelovit lanac logičkih implikacija iz središnjeg novuma, razumljiv svijet s općim odnosima dovoljno različitima od onih koje normalno pretpostavlja adresat teksta, povratnu spregu između uobičajene i nove paradigme koja omogućuje začudnosti da djeluje na čitatelja koji stoga kritički preispituje svoje kulturne pretpostavke — čitateljeva sloboda inherentna je tada samom postupku čitanja. Sloboda povlači za sobom mogućnost nečega istinski različitoga, razlikovanje između istinskog (koji donosi otvoreni ili dinamični sustav) i lažnog (koji nije uključen u liniju fronte povijesnog procesa, ograničene je relevantnosti, sličniji modi kao vječnom vraćanju istog i kratkotrajnoj atrakciji negoli revoluciji, površan je, u temelju avanturističke, vestern ili slične strukture koja se prikriva SF ikonografijom)²⁹ novuma — sloboda je stoga za Suvina ključ i estetske kvalitete i etičko-političkog oslobodilačkog potencijala SF-a (Suvin 1982c: 107; 1982a: 27). SF, kako bi zadržao takvu slobodu, ne može biti ideološki projekt, pa se javlja u formi parabole. Pesimumi se, pak, utapaju u detaljima koji ne pripadaju SF-u ili se ne bave dovoljno novumom, dislociraju priču ili se previše izravno referiraju na čitateljevo iskustvo. Za pretpostavku vezanosti SF-a i stvarnosti prividno nastaje ozbiljan problem u trenutku kada Suvin opisuje djelovanje pesimuma kao tvorca hegemonijske ideologije koja neutralizira spoznajni novum i pripovjednu parabolu (koja inače dopušta da se začudno udaljšavanje od stvarnosti naposljetku

28 Zbog toga što svako čitanje i pisanje polaze iz točno određenog trenutka u povijesti, Suvinu je ponekad potrebno revidirati vlastite stavove, ali istovremeno tvrdi kako se naš vrijednosni horizont pritom ne mora mijenjati. U toj shizofrenoj poziciji dokazivanja kako se štošta promijenilo, ali kriteriji ostaju isti zatječemo ga često, npr. u Suvin 1982c: 131–169. U svojem protračavanju kroz postmodernu iz marksističke perspektive pored povremenog spominjanja Baudrillarda (i literarnog mu pobratima po simulakrumu Philipa K. Dicka) dat će ipak i više no jednu korisnu opasku, primjerice o tome koga smatra dobrim kritičarom SF-a za to razdoblje (Csicsery-Ronay, Scott Bukatman, John Fekete, Donna Haraway, Gary Westfahl, Damien Broderick, Patrick Parrinder) ili kako se SF kritika razgranala preko svih očekivanja. O bujanju SF kritike govori i u Suvin 1982b: 3–4, ali u Suvin 1982a: 22 i o ograničenosti nekih novih pristupa, prvenstveno onih koji zanemaruju narativni aspekt i zanimaju se samo tematskim i motivskim novitetima, npr. seksualnim običajima, čime posredno kritizira i neke akademske mode. Psihoanalizu tako, pozivajući se na Joannu Russ, isključuje, jer »ni podsvijest ni arhetipovi ne mogu se baviti institucijama« (Suvin 2001: 52).

29 Nasuprot radikalnom novumu postoji novitet kao iluzija noviteta, kao neprestano ponavljanje (Benjaminov *das Immerwiedergleiche*), beskonačna istovjetnost. Takav novitet više nema upotrebnost, nego razmjensku vrijednost (u skladu s potrošačkim društvom) i odgovara na ljudsku težnju za posjedovanjem; novitet postaje iterativan i odvojen od radikalnog novuma, postaje moda — vječiti povratak istog (Suvin 1982c: 111–112). Lažnom novumu odgovara i izopačena utopija koja nastaje kada korupcija najboljega stvara najgore (Suvin 2005: 180). Istaknuti je primjer takve lažne utopije proces diznifikacije koji počiva na otuđenom radu, slobodnom vremenu kao nadomjesku koji služi potrošnji i društvu spektakla.

vratu u čitateljevu iskustvenu okolinu). Prema tome, samo dobar SF vraća se prema stvarnosti, dok loš slobodno tone u potpuno fantastično, pa nije više temeljno politički žanr. Kao što je i inače slučaj sa Suvinom, unutar njegove definicije žanra mjesta ima samo za najbolje radove, dok oni drugi jednostavno nisu SF, pa stoga i odrednica političnosti može vrijediti samo za ona djela koja su u žanr pripuštena. Međutim, upravo hegemonijsko djelovanje i lošeg SF-a ukazuje na činjenicu kako je i on politički žanr, samo u službi drukčije, vladajuće ideologije, koliko god da se on po Suvinu ne vraća u čitateljevu stvarnost — zapravo se vraća, ali bez ponuđene kritičke distance za njeno promatranje. Naposljetku, »SF proizvodi smisao ukazujući na čitateljevo ovdje-i-sada, ali pritom izbjegavajući referencije na poznate, empirijski postojeće pojmove« (Suvin 1982c: 129). Suvin smatra da SF empirijski nepostojeće pojmove ne koristi kako bi aludirao na stvarna bića i pojave izvan teksta (jer bi to činilo staromodnu alegoriju), već na postojeće odnose između čitatelju poznatih i postojećih pojmova. I kada kaže da je SF skrivena parabola koja čitatelja vodi i prema proizvodnji smisla djela i prema određivanju vlastitog položaja pod zvijezdama, on kaže kako je ta parabola uvijek o nekom vidu razdoblja u kojemu je napisana (Suvin 1982c: 130). Štoviše, Suvin će napisati i: »sumnjam da se empirijski entiteti mogu jasno razdvojiti od imaginarnih« (uključujući društva), ali je to i dalje neizbježno iz pedagoških razloga. Neki imaginarni uzorak/tip nužan je, naposljetku, za svaki proces identifikacije (Suvin 2005: 192).³⁰

Suvin primjećuje kako je novum najšire prihvaćen njegov pojam, budući da se isticanjem blagotvornosti novosti i promjena povezanih sa znanošću i napretkom svidio i socijalistima i liberalima. Ta primjedba izvorno potječe iz Suvinova važnog američkog rada *Novum Is as Novum Does*. Nije, međutim, smatra Moylan (2000: 53), bila riječ o kritičkom konsenzusu, nego o prešućivanju, kako se vidi danas kada neki postmoderni kritičari naročito napadaju kategoriju novuma zbog toga što ju se ovjerovljuje estetikom spoznajne logike, a ne nekim estetski raspoznatljivijim instrumentarijem. Moylan drži da je novum bio žrtva političkog i teorijskog mračnog doba 1980-ih, odnosno vremena koje je sve više, kako Suvin zapaža, nalikovalo benjaminovskom *das Immer-*

30 Također je zanimljivo da Suvin iznimno utjecajnu Todorovljevu (1987) definiciju fantastičnoga smješta u domenu tzv. obezvrijeđenog pesimuma — osciliranje između spoznajne i nespoznajne motiviranosti, između SF-a, fantastike i bajke, izazivanje dvosmislenosti u pogledu statusa fiktivnog novuma (budući da se ne zna može li se on logički objasniti ili je pak posve fantastičan) sasvim odgovara Todorovljevoj definiciji fantastike, premda se ona u tom tekstu (Suvin 1982c) eksplicitno ne spominje. I inače je Suvin odbacuje kao irelevantnu za anglofonu i germansku tradiciju fantastike, budući da govori samo o francuskoj književnosti (Suvin 2001: 53). Fantastika, međutim, na poseban način tretira predznanstvenu radoznalost, koju je Suvin, u interesu »duge povijesti« SF-a, voljan djelomično izjednačiti sa znanstvenom, naročito s obzirom na široko poimanje znanosti u smislu znanstvene metode — razlika je prema njemu samo u premještanju na osi prostor-vrijeme (Suvin 2001 opsežnije o fantastici).

wiedergleiche i zbog kojega je on počeo sve više inzistirati na razlikovanju pravog i lažnog novuma (Moylan 2000: 56). Moylan smatra i da Suvinov novum dijalektički nadilazi ortodoksniji Blochov, budući da je Bloch još vezan za ideju lenjinovskih singularnih povijesnih mijena, dok se Suvin već oslanja na Gramscija i Williamsa koji uočavaju da su pomaci i sukobi u društvu mnogostruk i složeni, bliži pojmu strukture osjećaja iz kojeg Suvinov novum proizlazi kako bi se usmjerio prema horizontu povijesti. Polazeći iz tako obogaćenog filozofsko-političkog okvira, Suvin novum vidi kao posrednika između forme i povijesti — on je ili translacija povijesne spoznaje u formu ili kreacija povijesne spoznaje kao forme (Moylan 2000: 57–59). Tekst i povijest uvijek su u interakciji, tako da kontradikcije povijesnog procesa ne prolaze nezamijećene. Da bi se izbjeglo redukciji instrumentalizirane racionalnosti nužna je samosvjesna i samokritička imaginacija koja uključuje i čitatelja.³¹

Da liberalno prihvaćanje pojma za Suvina ne može biti drugo do prihvaćanje lažnog novuma ne treba posebno isticati — neprestana potjera za potrošačkom novinom i napuštanje spoznajnosti koju nudi neotuđeni rad nisu mu, dakako, bili namjera. Znanost se, drži Suvin, pretvorila u kapital u negativnom smislu, a kategorija novine izgubila je smisao. Jameson je primijetio da je Revolucija konačna vizija novuma, što je Suvin svojedobno podupro, ali to je stajalište koje se, naglašava, danas mora napustiti (Suvin 1982c: 147–153). Suvin ipak ne može kao marksist za renesansu potrošačkog društva okriviti masovni ukus, pa masu smatra manipuliranom desetljećima cenzure i reklame. U postmodernom doba potrebno je, naposljetku, i ključnoj kategoriji novuma pristupati opreznije jer, kako to Suvin slikovito prikazuje, »ako nas se potiskuje u utrobu kita, novumu lutanja po njoj treba pristupati oprezno«, čime želi reći kako se mijenja i priroda znanosti i priroda novina koje sada ulaze u službu kapitala. U postmodernom stanju po Suvinu preporučena strategija ne mijenja se u svojim bitnim parametrima, pa nam jednostavno valja nastaviti tragati samo za radikalno oslobodilačkim novumima.

Fantasy kao anti-SF

U novije vrijeme Suvin se dosta bavio povlačenjem znanstvene fantastike pred bujajućim *fantasyjem* koji za njega nije mogao biti do nametnik na SF-u (Suvin 2001: 47), razuzdana sociopatološka pojava (Suvin 2010: 42) koja umeće antispoznajne zakone u empirijsko okruženje i predstavlja književnost mnogo manje zahtjevnu od SF-a (Tolkiena je, pak, nazvao plemenitim rasistom, ali i katoličkim apologetom velike snage i otmjenosti, Suvin 2001: 49). Kasnije je ipak korigirao svoje tvrdnje o *fantasyju* teom kako granica između spoznaj-

31 Čini se, dakle, da je i Suvinova briga za čitatelja rezultat rada na usklađivanju vlastite teorije tijekom 1980-ih.

nog i nepoznajnog nije i granica između SF-a i *fantasyja*, već postoji unutar svake kategorije zasebno (Suvin 2001: 48).³² Za Suvina (2009b: 167–182), *fantasy* je danas nedvojbeni komercijalni i ideološki pobjednik nad SF-om, mada je počeo kao nametnik na nekad popularnijem SF-u. Uspjeh *fantasyja* za nje ga predstavlja reakciju na tehnokratski, racionalistički surovi kapitalizam koji taj žanr neuspješno nastoji odbaciti, što je namjera bliska i dobrom SF-u, usprkos različitih sredstava koja posljeduju i razlikovanje u vrijednosti. U škripcu u kojem se pred *fantasyjem* našao, SF, drži Suvin, ima nekoliko mogućnosti: nastaviti s futurističkim kostimiranim dramama (*space operama*) koje su sve sličnije *fantasyju* u pogledu bilo kakve racionalne uvjerljivosti ili uzročnosti, snažnije se povezati s prirodnim znanostima (što se čini u podžanru *hard SF-a*), ili se, naposljetku (u maniri Suvinu omiljene Ursule Le Guin) prikloniti tzv. ljevičarskoj liniji upotrebe razuma u smjeru radikalnih promjena načina života. Suvinov je zaključak tu iznimno bitan: »ili će SF postati integralno kritička književnost (putem povratne sprege s najboljim tekstovima), ili će ga na kraju preći *fantasy*, a SF propasti kao masovni žanr« (Suvin 2009b: 182). Ovo nas podsjeća da su najbolja djela povijesnog SF-a već bila integralno kritička te da po Suvinu SF da bi bio dobar i uspješan (a što uvijek znači i politički djelatan) mora biti i masovan, tj. komunicirati sa širokom publikom koja u sebi nosi potencijal za političku akciju.³³ Iz tog je razloga Suvin nastojao obuhvatiti i pitanja recepcije SF djela, no na tom je polju podijelio relativan neuspjeh cjelokupne klasične teorije žanra.³⁴ Šakić podsjeća kako je u temelju specifičnog čitateljskog užitka u SF-u romantičarski osjećaj začudnosti, stra-

32 Uživane u *fantasyju* postaje danas složenom mješavinom ideologije i utopije (po uzoru na Mannheima i Ricoeura), s jedne strane zgusnuta reprodukcija i reafirmacija okrutnosti iz čitateljeve otuđene zbilje, a s druge kompenzacijski tračak svojstva uporabne vrijednosti koja zbilji (utemeljenoj na tržišnoj vrijednosti) nedostaje (Suvin 2001: 51). »Sociološki nositelj Fantastike nedvojbeno je velika skupina otuđenih čitatelja na rubu postfordovske društvene hegemonije, koji dolaze iz redova marginaliziranih intelektualaca, mladih, nižih klasa, i žena, koji bi velikim dijelom spadali u Benjaminove opijene sanjare u bijegu od boli« (Suvin 2001: 62). Ideološki slično Suvinu o *fantasyju* piše Jameson 2005. O ideologiji *fantasyja* u članku *Duboka fikcija* (*Ubiq*, 2007, br. 1) i knjizi *Kad je svijet bio mlad* (2010) pisao je i Zoran Kravar, koji ga je čitao s obzirom na vlastitu koncepciju ideološkog antimodernizma.

33 »Svaka SF naracija dijalog je sa čitaocem ovdje i sada — SF nije pjesnik tehnološkog napretka ili propasti, niti providna maska za iskazivanje vječnih istina« (Suvin 2009b: 169). Suvin naglašava da je protiv akademske uznositosti (za koju ga se često optuživalo), ali i fanovskog eskapizma.

34 Smatra, primjerice, da se SF u komercijalnom i ideološkom smislu piše za srednju klasu, za suparničke frakcije intelektualaca i pripravnika za intelektualce, ponajviše u dobi između 13 i 25 godina (omedenje je vjerojatno pod utjecajem Hartwella i/ili Discha, usp. Hartwell 2005 i Disch 2005), jer su to ljudi koji rade s predodžbama, zamislima i naracijama. Pritom se poziva na Kracauera, koji kaže da srednja klasa, studenti i intelektualci žive u osobnoj izolaciji i nepostojanju smisla, gdje je vjera tek zamisao, a glavna je opasnost strah od praznog prostora. Umnažanjem slika ti ljudi nastoje tako poricati stvarnost i protjerati smrt (Suvin 2009a: 212). Suvinova opaska da se pri čitanju SF-a zadovoljstvo združuje sa spoznajom datira iz njegovih najranijih pisanja o temi, ali novo je što, kada govori o recepciji, zamjećuje da

hopoštovanja pred beskrajem prostora i vremena — komentar koji bi Suvina, s obzirom na netrpeljivost prema romantičarskom individualizmu (koji nalazi i u Zamjatinovu romanu *Mi*, o čemu usp. Suvin 1965: 284 te Suvin 2004a), vjerojatno ozbiljno uznemirio. Zbog tog je romantičarskog korijena ton SF-a, što je teza Briana Aldissa, često gotički ili postgotički (Šakić 2006: 16). Ovo specifično emocionalno uzbuđenje stvara fanove koji tragaju za začudnim, ali može i potvrditi Suvinovu i Lemovu bojazan od eskapizma.³⁵ Dodajmo kako je pored Suvinova povremenog interesa za čitatelja Huntington na istu temu ponudio bourdieuovski habitus (vrijednosti, očekivanja, pretpostavke) za pristup publici SF-a, kako bi ustvrdio da su odstupanja od normativa specifična za žanr (Shippey 2005: 20). Vjerujem da se može reći kako je područje fenomenologije i sociologije čitanja unutar teorije SF-a još razmjerno slabo razvijeno, premda se naročito na posljednjem u zadnje vrijeme intenzivno radi (usp. *Libra libera*, 2005, br. 17).

Suvin je bio i među prvima koji su ustvrdili da se putem ikonografskog opisa ne može doprijeti do karaktera SF-a jer u većini djela iza ikonografije preostaje srž nekog sasvim drugog žanra. Za njegovu uvijek političnu perspektivu takva samo naizgled znanstvenofantastična literatura postajala je odmah i sredstvom ideološke obrade i eskapizma u korist *statusa quo* — pristanak na život u konzumerističkom društvu kojeg je glavni tržišni proizvod štetna popularna kultura (Šakić 2006: 13). Premda je Suvin redovito isticao kako nije blizak Adornu i »velikoj tradiciji« buduću da je ona uvijek tradicija vladajuće klase, ipak je na više mjesta nedvojbeno pokazao kako ne napušta hijerarhijska i relativno jasna razlikovanja kvalitete, dobre i loše literature, tj. klasa vrijednosti (Suvin 1973: 101; Suvin 2009b: 167–182).

Učenje iz drugih svjetova

Ako smo Suvina odabrali označiti marksistom, razumljivo je da njegov rad neće biti posve razumljiv izvan konteksta cjelokupne marksističke teorije SF-a,

je čak i SF srednje vrijednosti dobar indikator intimnih preokupacija svojih čitatelja (ibid.). Na načelnoj razini, pozivajući se na Kleina, tvrdi da se SF »obraća društvenim skupinama s uvjerenjem da se nešto u danom trenutku može učiniti za kolektiv«, dok se *fantasy* obraća nesigurnim društvenim klasama bez povjerenja, koje na sadašnjost i budućnost gledaju s užasom ili »su se odlučili dobro zabaviti prije Potopa« (Suvin 2001: 63).

- 35 Pri čemu se ipak možemo zapitati nije li pretjerana bojazan od eskapizma antibrechtovska i antiblochovska? Ne oduzima li takav stav pravo na nadanje i ne negira li korisnost umjetničkog rada na utopiji? Premda se pod eskapizmom podrazumijeva nekritički bijeg, nije li želja za bijegom u zametku negdje prisutna ni rad na utopiji ne može započeti. Hutcheon k tome smatra da je svako čitanje svojevrstan bijeg (Cornwell 1996: 22), dok Ricoeur pozitivno vrednuje utopiju ne negirajući joj pritom eskapistički ili nostalgični prizvuk. Teoretičari filmskog SF-a poput Retzingera (2008) i Telottea (2004) nostalgiju za razliku od Suvina ne smatraju negacijom SF-a.

kojoj se on nalazi na samom ishodištu.³⁶ U prvoj polovici stoljeća na Zapadu je, primjećuje Istvan Csicsery-Ronay, wellsovski utopizam bio važniji od marksizma, ali je SAD od njega nažalost preuzeo jedino komponentu tehnokratske države kojoj se na čelu nalaze znanstvenici (usp. Kleinove /1982: 30/ napomene o klasnoj podjeli tamošnjeg SF čitateljstva), dok u SSSR-u kritički marksizam zbog političkih pritisaka nije bio moguć. U SAD-u najljepiji su pisci bili Frederik Pohl i Cyril Kornbluth, percipirani kao socijalisti zbog opiranja nekim aspektima potrošačkog društva u djelu *The Space Merchants* (*Svemirski trgovci*, kod nas ranije prevedeno kao *Reklamokracija*). Negativno shvaćanje utopije kao komunističkog termina promijenilo se u SAD-u tek s borbama za ljudska prava 1960-ih. Osnivanje časopisa *Science-Fiction Studies* 1973. (Suvin, Jameson, Fitting, Moylan, Angenot, Freedman) Csicsery-Ronay (2003) smatra najvažnijim trenutkom marksističke kritike znanstvene fantastike. Premda nisu predstavljali posebnu školu i premda nisu svi bili uvjereni marksisti, ovi su autori osmislili i razložili koncept kritičke utopije (izvorno se pripisuje Moylanu) kao središta SF imaginacije. Kritička utopija proizlazi iz tradicije hegelijanskog marksizma kakav nalazimo u Adorna, Benjamina, Blocha, Gramscija, Williamsa i mjestimično Lukácsa. Pobrajanim je autorima utopija istovremeno san o sretnom društvenom životu i oruđe za identifikaciju ideoloških prepreka za njegovo postizanje. Marksisti su, kako donosi Csicsery-Ronay, napadani zbog restriktivnosti definicija koje teže za idealtipovima, čime predstavljaju određenja »odozgo«, zbog ignoriranja SF-a kao kulturne institucije, kao i zanemarivanja hibridnih žanrovskih djela. Osim toga, nisu ih dovoljno zanimale društvene promjene u cjelini (što je prigovor koji se mora odreći barem novijim Suvinovim radovima), kao ni feminizam koji će naposljetku inkorporirati marksizam u svoje radove te ga podići na višu razinu, pri čemu Csicsery-Ronay aludira prvenstveno na Donnu Haraway.

Kada je o samom Suvinu riječ, Csicsery-Ronay (2003) smatra da je njegovo osmišljavanje novuma bilo utjecajnije od koncepta spoznajnog očeđenja. Freedman je kritizirao i nastojao unaprijediti Suvinov teorijski model u svojoj knjizi *Critical Theory and Science Fiction* (2000), napominjući njegov ekskluzivizam (usp. u Šakić 2006: 17). Suvinovo određenje smatrao je istovremeno deskriptivnim i evaluacijskim — ono, smatra Freedman, više odgovara pitanjima znanja negoli umjetnosti. Zato Freedman predlaže ne spoznavu, nego spoznajni efekt, jer se spoznaja dobivena iz SF-a ne temelji na znanosti nego na imaginaciji (koliko god ona polazila od znanstvene metode). Uostalom je Freedman slijedio, pa čak i radikalizirao Suvina, smatrajući da je svaka kritička

36 Napomenimo da se danas marksizam u teoriji SF-a češće javlja nesamostalno, u okvirima drugih paradigmi (rasa, rod), gdje svaka marginalizirana skupina može poprimiti odlike proletarijata, a ako je k tome i »potisnuta« pridružuje se psihoanaliza. Pregled cjelokupne marksističke kritike SF-a, kojim se i ovdje služim, može se naći u Csicsery-Ronay (2003: 113–125).

teorija oblik SF-a. Time se Freedman poravnao s postmodernim tragom Donne Haraway i Baudrillarda za koje SF predstavlja pojam kulturalne teorije, a ne žanr.

Suvinom nadahnuta generacija kritičara u njemu posvećenom zborniku *Learning from Other Worlds* (naslov, osim što aludira na Suvinov minuli rad, podsjeća da je učenje od drugih svjetova za njega u središtu spoznajnog očuđenja) prihvatila je njegovo blisko vezivanje SF-a i moderne utopije (kao sociopolitičkog podžanra), budući da ono zadržava predanost viziji ljudske transformacije u kojoj je vidljiv inherentni (premda često krhki, ambivalentni, narušeni) potencijal političkog radikalizma (Parrinder 2000: 2, 6). Spoznajno očuđenje (uvijek istovremeno tekstualno i kontekstualno) implicira, pak, stanje djelomičnog ili nesavršenog znanja — njime ono što je bilo izvan misaonog horizonta (ali prisutno) dolazi sada unutar njega. Ističe se tu i kritička samosvijest koju Suvin nije razvio prvi, ali je njegov pojam novuma odigrao ključnu ulogu u onomu što je Kingsley Amis smatrao gubitkom nevinosti žanra — razvoju kritičkog pisanja o njemu (Parrinder 2000: 8–9). U svojoj reviziji Suvinove poetike Parrinder podsjeća da su i politika i književna povijest u njoj uvijek prisutni, ali podređeni formalnom okviru žanra (Parrinder 2000: 36). Premda spoznajno očuđenje može podsjetiti na ideje urednika *pulp* magazina Huga Gernsbacka (»scijentifikacija«) ono je u Suvinu šire — odnosi se na znanstvenu metodu u širem smislu te joj pridodaje Blochov novum, također širi od onog Wellsova koji se svodio na fantastične elemente. Pitanje Suvinovih dugova starijim generacijama američkih kritičara ipak nije bezazleno, premda se može pomisliti kako je njegova kritika ili samonikla ili istočnoeuropskog podrijetla. Neki Suvinu, poput Edwarda Jamesa u navedenom zborniku, biraju gledati u kontekstu već postojeće američke kritike, kao nastavljača, premda priznaju da se u prvih deset godina njegova boravka u SAD-u mnogošto promijenilo. Prije svega, Suvinov časopis *Science-Fiction Studies* imao je golem utjecaj svojim teorijskim prefiksom i tretiranjem SF-a kao globalnog, namjesto anglofonog fenomena te je udario temelje marksističkoj kritici znanstvene fantastike. James ipak primjećuje znatan utjecaj Wellsovih kritičkih zapisa o žanru (u kojima je prvi govorio o novumu), a već su i kritičari iz fanovskog okružja poput Moskowitza i Baileyja navodno razmišljali u istom smjeru. Suvin je k tome od početka nailazio na primjedbe poput one pisca Roberta Silverberga da ne govori o književnim, nego političkim specifičnostima žanra. James se s tom tvrdnjom ne slaže u potpunosti, ali priznaje da se funkcija SF-a kao društvenog komentara, pa i kao didaktične književnosti (što James smatra naslijeđem trolista Gernsback–Campbell–Asimov) u Suvinovoj ključnoj knjizi javlja svakako više no jednom (James 2000: 30–31). James zaključuje da Suvin kao prvi veliki teoretičar SF-a preoblikuje starije kritičare žanra ne donoseći nešto radikalno novo te da su *Metamorphoses of Science Fiction* bile važnije po svome odjeku, negoli po onome što je u njima pisalo (James 2000: 32–33). I Tom Moylan (2000: 52) preferira kontekstualno gledanje na Suvinov

doprinos (postvijetnamsko vrijeme buđenja nove ljevice). U tom smislu naročito je Suvinovo razlikovanje pravog i lažnog novuma trebalo ukazati na politički potencijal SF-a — s ovime se nije teško složiti ako se pogledaju kasniji Suvinovi radovi koji sve više povezuju njegovu SF terminologiju i političku angažiranost, što je, pak, sasvim u skladu s kasnijim mijenama SF teorije, naimе postepenim pretvaranjem pojma u nadžanrovski alat kulturne teorije. Raffail Nudelman (2000: 178–193), naposljetku, otvara mogućnost razmišljanju kako je Suvinovo kasnije potpuno odbacivanje ekstrapolacije u korist definitivnog prihvatanja parabole možda zakašnjeli dio iznimnog utjecaja što ga je Lemovo djelo na njega imalo.

Problem Suvinove definicije nije, smatra Patrick Parrinder, spajanje očuđenja i spoznaje, nego njihovo odvajanje: u stvarnosti oni ne mogu biti odvojeni, baš kao što se ni znak u stvarnosti ne može podijeliti na označitelja i označeno (Parrinder 2000: 40). Parrinder se također pridružuje prigovorima oko restriktivnosti Suvinove definicije (posebno *vis-à-vis* isključenja svake metafizičnosti, jer to ne izbacuje samo anatomizirani *fantasy* već i mnoge hibridne forme), a naročito je nezadovoljan, s čime se lako složiti, Suvinovim tretmanom alegorije (usp. Suvin 1982a), što je, kako smo vidjeli, i on sam smatrao nedovoljno razrađenim dijelom svoga rada (Parrinder 2000: 42). Parrinder Borgesu želi smjestiti u SF, dok drži da bi ga Suvin vjerojatno ostavio u kategoriji metafizičke fantazije, koja nije SF (Parrinder 2000: 43) — Suvin je, međutim, baš o Borgesovim ontološkim spekulacijama govorio u pozitivnom tonu. Nadalje, Parrinder zamjera isključivanje nekih klasičnih dvadesetostoljetnih utopija (Huxley, Orwell) iz Suvinove sheme (argument statičnosti), jer smatra da je pritom zaboravljena njihova bliskost satiri, koja u Suvinu posjeduje element spoznajnog očuđenja. Općenito, Suvinov napad na ekstrapolaciju i proročanstvo u SF-u, kao i njegov tretman alegorije (ako je ekstrapolacija rubni slučaj analogije, onda je sva spoznaja koja nije strogo logička i aritmetička temeljena na analogiji) i satire mogu se kritizirati kao nekonzistentni (Parrinder 2000: 44).

Suvin je i sam uvidio ove izazove i pokušao na njih odgovoriti već ranije u radu »SF as Metaphor, Parable and Chronotope« (1984, pretisak u knjizi *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, 1988) gdje, služeći se Ricoeurom, tvrdi kako svaka metafora posjeduje spoznajnu vrijednost, ali taj zahvat, kako donosi Parrinder (2000), dokida njegovu distinkciju između djela spoznajnog i nespoznajnog očuđenja (konkretno: SF-a i *fantasyja*). Izjednačavanje metafore i heuristike dovodi ga, smatra Parrinder, do *reductio ad absurdum* (2000: 45). Suvin je aristotelovac, a ne platonovac — za njega nema razlike između spoznaje i estetike. Proces analoške interpretacije služi vrednovanju kvalitete i važnosti znanstvenofantastičnih djela (Parrinder 2000: 47). Parrinder, kao i Šakić, smatra da Suvinov vlastiti kasniji rad podrazumijeva dekonstrukciju njegova ranijeg formalizma. Pojmovi spoznajnog očuđenja i novuma,

ističe Parrinder, važniji su od same predodžbe o posebnom i koherentnom žanru koji su trebali opisati. Suvinova poetika žanra bila je kao heuristički model i poticajna vježba za daljnja traganja svojevrsni eksperiment te je kao takva i nadživjela trenutak svoga nastanka, premda su neke njene hipoteze dovedene u pitanje (Parrinder 2000: 9–10). Parrinder zaključuje kako Suvin ostaje najrigorozniji, ali i najbolji teoretičar žanra. Šakić (2006: 17–18) uglavnom smatra da kritika Suvina promašuje svoj cilj: ako je svoju definiciju u početku i primjenjivao ahistorijski, njen je život nakon 1979. nedvojbeno historičan — ona se širila da obuhvati nova čitanja žanra i nove koncepcije kulture, predviđevši traganja za novim kategorijalnim aparatom i vrednovanjima. Suvin je kritiziran za racionalizam, kao i za redukcionizam, ali njegova definicija ostaje prijelomnom, budući da je pružila striktnu metodu i teorijski okvir za pristup SF-u.

Damien Broderick (1995: 31–34) također vrednuje Suvina kao vjerojatno najutjecajnijeg teoretičara žanra (Newtona i Lévi–Straussa znanstvenofantastičnih studija), ističući i njegov utjecaj na Fredrica Jamesona. Suvinovu definiciju pregledno prikazuje i preuzima s obzirom na moguća stanja književnih djela: spoznajno očuđeno stanje (SF i pastorala), spoznajno neočuđeno (naturalističko) stanje (realistička književnost), nespoznajno očuđeno stanje (mit, *fantasy*, narodna priča), nespoznajno neočuđeno stanje (balade) (usp. Suvin 2010: 58–59). Dodajmo da je Suvin žanrove SF-a i pastorage dodatno jasno razlučio već u *Od Lukijana do Lunjika*. Broderick prenosi i razlike između Suvina i Todorova po Brooke–Roseovoj: u Suvinovoj teoriji SF je horizontalno suprotan realizmu po kriteriju distance od empirijskog svijeta (očuđenja), a vertikalno čudesnom, fantastičnom i mitu prema kriteriju spoznaje. John Clute je, prenosi Broderick, Suvinu prigovorio nemar za čitatelja (što je, vidjeli smo, netočno), a bilo je i drugih prigovora, no mnoge, smatrajući ih, poput Šakića, već razriješenima u Suvinovoj definiciji, pobija i Broderick. Premda Suvinovu definiciju smatra suviše rigoroznom, Broderick je drži važnom zbog najmanje tri osobine: njene povijesnosti, fokusa ne na puku novinu već na spoznajni proboj njome izazvan te isticanje metaforičke strategije i metonimijske taktike. Posljednje je način izgradnje SF-a koji Broderick izvlači iz Suvinove teorije — mimezis je metonimijska taktika (ima narativnu funkciju) koja služi metaforičkoj strategiji (alegoriji). Metaforičkim se strategijama izbjegava konstrukcija narativa iz općih mjesta, što omogućuje posezanje za beskonačno inventivnim i otvorenim analogijama, satiričkim viđenjima i deformacijama, znanstvenim i pseudoznanstvenom dijagramima nepristupačnog, novim označiteljima itd. Metonimijske taktike, s druge strane, nastoje kopirati realistički modus reprezentacije (mimetizirati mimezis) (Broderick 1998: 155). Kathryn Hume vrednovala je Suvinovu definiciju kao četveroelementno usmjerenu (obuhvaća empirijski svijet, autora, djelo i čitatelja), smjestivši je time relativno visoko na svojoj ljestvici, ali ispod definicija Tolkiena i Rosemary Jackson (1996) koje vode računa i o svijetu djela — premda vrlo zavodljiva, njena shema proizlazi,

međutim, iz nepotpuno pročitano³⁷g Suvina. Hume naime prigovara Suvinu da odbija razmatrati svaku priču koja ne sadrži strogo određeni novum, a sama u fantastiku uključuje i SF i utopiju jer navodno posjeduju fantastične elemente. Čini mi se da Hume, premda svjesna da Suvin govori isključivo o SF-u, nije uspjela izbalansirati puninu njegove definicije sa svojim potrebama za definicijom fantastike. Možda joj to nije uspjelo i uslijed temeljnog nerazumijevanja pojma očudenja (barem u smislu kako se ono, brechtovski, shvaća kod Suvina) (usp. Hume 1996: 66).

Kada je riječ o suvremenoj održivosti postavki nestora teorije znanstvene fantastike, vjerujem kako se putem njih jedna popularna predodžba može obojiti, dok jedna klasična suvinovska komponenta ostaje, premda ne u idealnoj formi, važećom i za suvremeni SF. Definicije koje polaze od toga da je žanr SF-a ekstrapolacija stvarnih ili logički zamislivih znanstvenih činjenica danas se može označiti zadovoljavajućom samo za podžanr *hard* SF-a (koji Cramer /2003: 188–189/ određuje potpuno apolitičnim), a i tada samo ako se zaobiđe Suvinovo kasno odbacivanje ekstrapolacije (1995) kao neznanstvenog postupka. Narativna hegemonija novuma kao osnova žanra predstavlja, s druge strane, održivi ideal definicije SF-a koji, međutim, s obzirom na nju postaje žanrom bez premca, budući da nudi neprekidnu otvorenost i intelektualnu ispitivačku zaigranost te zaobilazi neugodan prizvuk masovnosti, koji kao da je nužno vezan uz prirodu termina »žanr«, a naročito uz određenja poput trivijalne književnosti. Premda bi marksističko polazište moglo sugerirati pozitivan prizvuk masovne kulture, ne valja zaboraviti da Suvin zadržava stroge kriterije kvalitete koji njegovu definiciju čine vrlo ekskluzivnom. Iz tog razloga novum i nije dovoljno dobro sredstvo za svakodnevnu kritiku, gdje hegemonija novuma nije održiva iz jednostavnog razloga što je iz gotovo svakog suvremenog znanstvenofantastičnog djela barem povremeno nestaje. Inače, s obzirom na evidentnu važnost koja joj je u ovom radu već i opsegom pridana, napominjem samo kako vjerujem da sam ovdje na dovoljno mjesta dokazao Šakićevu tvrdnju da je Suvinova definicija anticipirala mnoge kasnije zaključke o prirodi žanra, nadišavši ih svojom teorijskom dosljednošću i zaokruženošću. Teorije koje snažno odjeknu često se nakon prvog oduševljenja prihvate u zamrznutoj formi, tj. na njihovo se daljnje autorsko razrađivanje obraća mnogo manje pozornosti. Isto se dogodilo i Suvinu — kada su njegove koncepcije jednom ušle u polje vrednovanja, njegova daljnja nastojanja na usavršavanju često su prolazila ispod radara šire struke. S druge strane, premda je nedvojbeno nadahnuo brojna interkulturalna istraživanja i teoriju postmodernog SF-a,³⁷ u analizi njegovih konkretnih oblika poput kiberpanka Suvin se ne-

37 Onakva kakvom je prenosi Csicsery-Ronay (1998: 297 i dalje), Harawayina popularna definicija upravo je radikalno suvinovska: »ona opisuje kontekst koji je tako radikalno transformiran i stran udobnim i utješnim esencijalističkim kategorijama dominantnog oblika

sumnjivo slabije snašao negoli u razmatranju onih povijesnih, poput utopije i čudesnog (vremenskog) putovanja. Usprkos daljnjem radu na vlastitim postavkama, Suvin je nastavio odbacivati futurološki potencijal SF-a, kao i utopiju u doslovnom smislu idealne sutrašnjice, a znanstvenim je u SF-u držao samo metodu njegove izgradnje. Zato SF po njemu nikada nije bio »naučna fikcija u smislu tehnike plus utopije/distopije« (Suvin 1982a: 20), kao ni žanr blizak paradigmi *research and development* (ideologiji koja vjeruje da primjenom znanosti u tehnici svi problemi nestaju), koju je snažno odbacio (Suvin 2001: 61). Njegov rad zato je djelovao nagrizajuće (što znači iznimno pozitivno) na u nas česta čitanja SF-a isključivo kao izraza optimizma temeljenog na tehnologiji, ili barem na onoj tehnologiji koju je čovjek sam proizveo.³⁸

Pokušamo li, naposljetku, donijeti kratak zaključak o Suvinovu doprinosu, možemo se usuditi reći da je bio na dobrom putu kada je srž žanra tražio u njegovoj političnosti, odnosno u kombinaciji naratologije i sociologije (nadahnut Marxom, Brechtom, Blochom i britanskim kulturalnim studijima), ali po-

teoretskog diskursa ili hiperrealističkim kategorijama većeg dijela post-strukturalističke teorije, da zadovoljava najstrože uvjete spoznajnog očudenja, dok uporno pokušava opisati stvarno«. Također, njena predanost utopijskome novom poretku temelji se na potrebi otkrivanja nade, tragova novuma i zajedničkog temelja bez zajedničkog jezika (ibid., 300). Nadalje, tjelesnost je izrazita preokupacija poststrukturalističke teorije i postmoderne općenito, premda ponovno ne i njezino isključivo vlasništvo, a njome se i Suvin na svoj način pozabavio, preferirajući ponovno vizije Ursule Le Guin u kojima osobno tijelo oblikuje političko i obrnuto. Između Discha i Orwella kao branitelja osobnog i kolektivnog tijela Suvin je izabrao posljednjeg. Naposljetku, i za Prigogineove je disipativne strukture, tu rijetku zvjerku iz domene prirodnih znanosti (teorija kaosa) tako omiljenu humanistima, karakterističan jedan suvinovski moment — za njih je tipična svojevrsna pozitivna povratna sprega, gdje svaki novi zaokret u spirali dovodi do sve većeg uzdizanja, do više razine kompleksnosti i organizacije (Porush 1998: 318).

- 38 Karakteristično je takvo, i nažalost vrlo utjecajno, bilo razmišljanje Branimira Donata iz uvoda u *Antologiju hrvatske fantastične proze i slikarstva*, gdje piše da je SF »samo odjek kategoričkog imperativa vremena, romaneskna primjena tehnike i znanosti, svrha koje nije poezija, nego udaljavanje od individualnosti i nalaženje spasa u racionalnosti tehnike« (str. 19). Prema Donatu, u središtu je zanimanja SF-a tehničko iskustvo i »čovjekova ovisnost o mehaničkoj slobodi koju je sam stvorio«, namjesto »sna o jedinstvu u poeziji koji nam pruža književnost čudesnog« i zanimanja za čovjeka. Čovjek u SF-u, drži Donat, želi dokazati da može biti poslušni sluga svoga robota. »Takva literatura pokušava biti najviša funkcija razuma. To je samo nadomjestak sna, alegorijski san o tehnokraciji koji više apelira na znanje nego na osjećaje ... To je povod na sanjariju o moći. SF je politički, a isto tako i tehnokratski izraz najdubljeg povjerenja u budućnost. Samo opereta u kojoj nas optimistički šlageri iz kemije, fizike i biologije dovode u stanje lažne nade« (str. 20). Premda Suvin za 80% znanstvenofantastične produkcije, za što je kritiziran, ostavlja mogućnost potpadanja pod ovu Donatovu ocjenu (usp. Suvin 1973: 94), jasno je da stav poput Donatova može nastati samo uslijed nedostatka cjelovitijeg uvida u SF (ili, želimo li biti dobrohotni, zadržavanjem isključivo pri odrednici ekstrapolacije, koju Suvin smatra nedostatnom upravo zbog toga što može zavesti na pomisao o promicanju tehnokracije, Suvin 1982a: 24). Svaka raslojenija, pa i sažeta povijest SF-a lako će pobiti Donatove tvrdnje: usp. Klein 1982. u *Književnoj smotri*.

sve u krivu kada je od njega tražio suštinski svijetlu viziju i anticipaciju novog čovjeka — za anticipaciju mjesta svakako ima, ali, kako je uostalom pokazao i cjelokupni moderni SF, nikako tako optimističnu (utopijsku) kao što je, dakako teorijski, komunizam, tj. socijalizam (s obzirom na Suvinovo preferiranje realne utopije). Nadalje, SF se možda može shvatiti kao krajnji izraz onoga »književnost se bavi svjetovima kakvi bi mogli biti«, za razliku od povijesti koja se, dakako uvijek neuspješno, nastoji baviti svijetom kakav je bio i kakav eventualno jest. No takav opis vrijedi samo za sadržaj, ne i za formu, jer uvijek predviđa pravila realizma i uvjerljivosti — polazište od kojega se kreće prema krajnjim konzekvencama mora biti zamislivo i bez naročite upotrebe mašte, koja se razigrava tek u domeni ekstrapolacije, a kojoj je i Suvin naposljetku rekao zbogom.³⁹

Literatura

140

- Angenot, Marc, 1982, »Odsutna paradigma: uvod u semiotiku znanstvene fantastike«, *Književna smotra*, br. 46
- Bould, Mark, Butler Andrew M., Roberts, Adam i Vint, Sherryl (ur.), 2009, *The Routledge Companion to Science Fiction*. London & New York: Routledge
- Broderick, Damien, 1995, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London — New York: Routledge
- Clark, Stephen R. L., 2005, »Science Fiction and Religion«, u: *A Companion to Science Fiction*
- Clute, John i Nicholls, Peter, 1993, *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit Books
- Cornwell, Neil, 1996, »Fantastično u književnosti«, *Mogućnosti*, br. 4/6
- Cramer, Kathryn, 2003, »Hard science fiction«, u: *The Cambridge Companion to Science Fiction*
- Csicsery-Ronay Jr, Istvan, 1998, »Teorija kao SF: Baudrillard i Haraway«, *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54
- Csicsery-Ronay Jr, Istvan, 2003, »Marxist theory and science fiction«, u: *The Cambridge Companion to Science Fiction*
- Csicsery-Ronay Jr, Istvan, 2005, »Science Fiction/Criticism«, u: *A Companion to Science Fiction*
- Disch, Thomas, 2005, *On SF*, University of Michigan Press
- Donat, Branimir, 1975, »Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi«, u: Donat, Branimir i Zidić, Igor (ur.), *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber
- Elkins, Charles, 1982, »Utemeljenja, romani Isaaca Asimova: historijski materijalizam iskripljen kao ciklička psihohistorija«, *Književna smotra*, br. 46
- Fitting, Peter, 1982, »Moderni angloamerički znanstvenofantastični roman: utopijska čežnja ili kapitalistička kooptacija«, *Književna smotra*, br. 46
- Fitting, Peter, 2000, »Estranged Invaders: The War of the Worlds«, u: *Learning from Other Worlds*

39 Ovaj tekst ulomak je iz opsežnijega diplomskog rada o Suvinovoj teoriji SF-a i recepciji SF-a u hrvatskoj humanistici. (Nap. prir.)

- Freedman, Carl, 2000, »Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview«, u: *Learning from Other Worlds*
- Hartwell, David, 2005, »Zlatno doba znanstvene fantastike je dvanaest«, *Libra libera*, br. 17
- Hasselblatt, Dieter, 1982, »Primjedbe iz Zapadne Njemačke o tržištu znanstvene fantastike«, *Književna smotra*, br. 46
- Horvat, Srećko, 2008, *Budućnost je ovdje. svijet distopijskog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Hume, Kathryn, 1996, »Fantastika i mimesis. Reakcije na stvarnost u zapadnoj književnosti«, *Mogućnosti*, br. 4/6
- Jackson, Rosemary, 1996, »Književnost subverzije«, *Mogućnosti*, br. 4/6
- James, Edward, 2000, »Before The Novum: The Prehistory of Science Fiction Criticism«, u: *Learning from Other Worlds*
- James, Edward i Mendlesohn, Farah (ur.), 2003, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press
- Jameson, Fredric, 1982, »Poslije Armageddona: sustavi likova u *Doktoru Blood-moneyu*«, *Književna smotra*, br. 46
- Jameson, Fredric, 1988, »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma«, u: Kuvačić, Ivan i Flego, Gvozden (ur.), 1988, *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed
- Jameson, Fredric, 2000, »If I find one good city I will spare the man: Realism and Utopia in Kim Stanley Robinson's Mars Trilogy«, u: *Learning from Other Worlds*
- Jameson, Fredric, 2005, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York — London: Verso, 2005. (poglavlje »Veliki raskol« u Ubiq, 2009, br. 5)
- Klein, Gerard, 1982, »Nezadovoljstvo u američkoj znanstvenoj fantastici«, *Književna smotra*, br. 46
- Komad, Mirel, 1992a, »10 'definicija' znanstvene fantastike«, *Godine*, br. 1
- Komad, Mirel, 1992b, »Mitologija i znanstvena fantastika«, *Godine*, br. 1
- Lachmann, Renate, 2000, *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Zagreb: Matica hrvatska
- McHale, Brian, 1998, »Prema poetici kiberpunka«, *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54
- Mendlesohn, Farah, 2003, »Religion and science fiction«, u: *The Cambridge Companion to Science Fiction*
- Moylan, Tom, 2000, »Look into the dark: On Dystopia and the Novum«, u: *Learning from Other Worlds*
- Nudelman, Rafail, 2000, »Labyrinth, Double and Mask in the Science Fiction of Stanisław Lem«, u: *Learning from Other Worlds*
- Parrinder, Patrick, 1982, »Susret s tuđincima ili Ms Brown i Mrs LeGuin«, *Književna smotra*, br. 46
- Parrinder, Patrick (ur.), 2000, *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool University Press
- Parrinder, Patrick, 2000, »Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction«, u: *Learning from Other Worlds*
- Pavičić, Jurica, 1996, »Neka pitanja teorije fantastične književnosti«, *Mogućnosti*, br. 4/6
- Porush, David, 1998, »Prigogine, kaos i suvremena znanstvena fantastika«, *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54.
- Rabkin, Eric S., 1996, »Fantastično i žanrovska kritika«, *Mogućnosti*, br. 4/6
- Retzinger, J. P., 2008, »Speculative visions and imaginary meals. Food and the environment in (post-apocalyptic) science fiction films«, *Cultural Studies*, br. 22, May–July 2008

- Ricoeur, Paul, 1986, *Lectures on Ideology and Utopia*, Columbia University Press
- Roberts, Adam, 2006, *Science Fiction*, London & New York: Routledge
- Rogan, Alcena Davis Madeline, 2009, »Utopian Studies«, u: *The Routledge Companion to Science Fiction*
- Russ, Joanna, 1982, »Prema estetici znanstvene fantastike«, *Književna smotra*, br. 46
- Seed, David (ur.), 2005, *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell Publishing
- Shippey, Tom, 2005, »Hard Reading: The Challenges of Science Fiction«, u: *A Companion to Science Fiction*
- Suvin, Darko (prir.), 1965, *Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastičke literature*, Zagreb: Epoha
- Suvin, Darko, 1969a, »Mjesečevo zrcalo čovjeku, ili poruke selenografije«, pretisak u: Suvin 2009c
- Suvin, Darko, 1969b, »Utržak 1969: naučno-fantastični roman i 'nova ljevica'«, pretisak u: Suvin 2009c
- Suvin, Darko, 1973, »Naučna fantastika«, *Umjetnost riječi*, br. 2
- Suvin, Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale University Press
- Suvin, Darko, 1980, »Naučno-fantastički roman kao epsko pripovijedanje: za stapanje 'formalne' i 'sociološke' analize«, *Umjetnost riječi*, br. 4, pretisak u: Suvin 2009c
- Suvin, Darko, 1982a, »Naučna fantastika i novum«, *Književna smotra*, br. 46
- Suvin, Darko, 1982b, »Uvod u poseban broj o 'naučnoj fantastici'«, *Književna smotra*, br. 46
- Suvin, Darko, 1982c, »Pripovjedna logika, ideološka dominacija i po-robljenje književnosti«, pretisak u: Suvin 2009c
- Suvin, Darko, 2000, »Afterword: With Sober, Estranged Eyes«, u: *Learning from Other Worlds*
- Suvin, Darko, 2001, »Promišljanje o smislu 'fantastike' ili fantastične proze«, *Književna smotra*, br. 120/121
- Suvin, Darko, 2004a, »Što li preostaje od Zamjatinova *Mi* nakon smjene Levijatana: mora li kolektivizam biti protiv naroda?«, *Književna smotra*, br. 132/133
- Suvin, Darko, 2004b, »Znanstveno-fantastične parabole mutacije i kloniranja«, *Književna smotra*, br. 134, pretisak u: Suvin 2009c
- Suvin, Darko, 2005, »Utopizam od orijentacije do akcije: što je nama intelektualcima činiti u eri post-fordizma«, *Filozofska istraživanja*, br. 98
- Suvin, Darko, 2007, »U spomen Stanisława Lema«, *Ubiq*, br. 1
- Suvin, Darko, 2008, »Spoznaja, sloboda — *The Dispossessed* kao klasik«, *Ubiq*, br. 2
- Suvin, Darko, 2009a, »O zvjezdanim jurišnicima i prigovaračima savjesti«, *Ubiq*, br. 5
- Suvin, Darko, 2009b, »O žarištima za razumijevanje SF — korist, korpus, povijest, izgledi u usporedbi s *fantasyjem*«, *Ubiq*, br. 4
- Suvin, Darko, 2009c, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: SlovoSlavia
- Suvin, Darko, 2010, *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb: Profil
- Šakić, Tomislav, 2006, »Znanstvena fantastika: kratke skice za opis žanra«, u: Šakić, Tomislav i Žiljak, Aleksandar (ur.), 2006, *Ad Astra: antologija hrvatske znanstvenofantastične novele 1976.–2006*, Zagreb: Mentor
- Telotte, J. P., 2004, *Science Fiction Film*, Cambridge University Press
- Todorov, Tzvetan, 1987, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad
- Wegner, Phillip E., 2005, »Utopia«, u: *A Companion to Science Fiction*

Milena Benini

Divide et morere — kako problem intražanrovske taksonomije pridonosi navodnoj smrti znanstvene fantastike

Čini se da je mrtav.

143

Spekulativna fikcija sastoji se od tri glavna (pod)žanra: znanstvene fantastike (SF), *fantasyja* i horora. No, sve se češće koristi upravo ova krovna indikacija (SF), premda mnogim pripadnicima intražanrovske kritike i fandoma taj manjak distinkcije smeta te se pokušava iznaći specifična definicija pojedinih žanrova, osobito znanstvene fantastike. Istovremeno, upravo unutar znanstveno-fantastičnog fandoma sve se češće govori o smrti znanstvene fantastike, što se može, bar dijelom, objasniti upravo željom da se jedan podžanr nasilno distancira od drugih.

Tko je mrtav?

Intražanrovska kritika, pa i SF fandom već dugo vremena imaju gotovo opsesivnu potrebu svakih nekoliko godina ustvrditi kako je SF žanr mrtav. Prve »službene« karmine za znanstvenu fantastiku počele su se organizirati još 1959. (Kemp, 1960), prije pojave Novog vala u znanstvenoj fantastici 1960-ih, a s tim se običajem nastavilo i kasnije. Promatrajući brojne pokope znanstvene fantastike, nemoguće je ne zapitati se odakle tako uporna potreba da se navodno omiljeni žanr proglašava upropaštenim — pojava koju se ne može zamijetiti u fandomu i kritici drugih žanrovskih velikana, kao što su npr. krimić ili ljubić.¹

1 Izraz »ljubić« koristim kao prijevod engleskog termina *romance* kako bih olakšala razlikovanje »žanrovskog ljubavnog romana« od »romana ljubavne tematike (ali inače opće prakse)«. Izraz »krimić« koristim, iskreno, prvenstveno zbog kratkoće.

S jedne strane, moglo bi se možda ustvrditi kako je dio te pojave povezan upravo sa činjenicom da se organizirani fandom, i s njim povezana intražanrovska kritika, u SF-u pojavio ranije no što je to slučaj s bilo kojim drugim žanrom: konačno, i sama riječ »fandom« povezuje se, zapravo, prvenstveno sa znanstvenom fantastikom i *fantasyjem*. Što nije ni čudno: fandom spekulativnih žanrova počeo se okupljati i organizirati još 1930-ih kad je Hugo Gernsback, urednik časopisa *Amazing Stories*, počeo u svome časopisu uz pisma čitatelja objavljivati i njihove adrese. Tako je olakšao međusobno dopisivanje čitatelja, što je ubrzo dovelo do organiziranja tzv. fandoma. Već 1938. godine SF fandom imao je svoju prvu udrugu amaterskih novinara (FAPA), dok su prvi fanzini počeli izlaziti i ranije (Speer, 1994: 15), sa sobom noseći razvoj intražanrovske kritike. Za razliku, fandom posvećen krimićima prvi je fanzin orijentiran na žanr općenito (a ne na pojedine likove/autore) dobio tek 1967. s pojavom fanzina *Armchair Detective* (Lachman, 2005: 13), dok su se ljubitelji(ce) ljubica ozbiljnije počele organizirati tek putem pridruženog članstva u RWA² — od 1981. nadalje — a čisto fanovske organizacije pojavile su se tek na internetu.³

Žanr.

U svakom slučaju, bez obzira na razlog, ostaje činjenica da je SF kao žanr prvi počeo stvarati intražanrovsku kritiku, te se tako prvi počeo baviti i pitanjem vlastite definicije. No, gotovo paralelno, pojavila se i struja koja je tvrdila kako precizna definicija uopće i nije potrebna, ili, ako jest, smatrala je dovoljnom onu koju je predložio Damon Knight i koja još uvijek stoji u FAQ-u rec.arts.sf-a — »znanstvena fantastika je ono na što pokazujemo kad to izgovorimo« (Knight, 1956:1). Postoji i još ciničnija verzija Normana Spinrada po kojoj je »znanstvena fantastika sve ono što se objavi kao znanstvena fantastika« (Jakubowski i Edwards, 1983: 257).

Istina je, naravno, da je u mnogim kontekstima takva definicija i više nego dovoljna. Ako promatramo žanrovsku književnost kao književnost usmjerenu (prvenstveno ili iznad svega) prema određenim čitateljskim očekivanjima, možemo se poslužiti i definicijom koju je predložio Michael Xavier Maelstrom (2004): »žanrovska su djela ona koja zanimaju ljubitelje žanra«. Sve ove tri de-

2 RWA: Romance Writers of America, profesionalna udruga za one koji se bave ljubićima osnovana 1981; RWA ima, osim više oblika članstva za profesionalce, i tzv. pridruženo članstvo koje je dostupno svakome.

3 Najčešće citirana godina je 1992, kad je osnovana Yahooova mailing-lista *Romance Readers Anonymous*. Jednim dijelom, naravno, ovo je uzrokovano i činjenicom što je razvoj ljubica kao žanra *de facto* krenuo kasnije no što je slučaj s krimićima i SF-om; o tome više usp. npr. Regis, 2003.

finicije, zapravo, više–ili manje otvoreno daju naslutiti kako je određivanje granica žanra, odnosno njegovo definiranje, zapravo obično mlaćenje prazne slame.

Takav je stav razumljiv kad se radi o ljubiteljskom odnosno fandomskom kontekstu. Oni koji se žanrom bave, isto tako ga i razumiju i vole, i uvjereni su — a ne može im se odreći određeno pravo na to uvjerenje — da je posve nepotrebno tratiti vrijeme na određivanje toga što vole i čime se bave; oni to jednostavno *znaju*. No, osobito unutar intražanrovske kritike, pitanje definicije itekako se postavljalo i na nj odgovaralo: Gary K. Wolfe nabraja 33 definicije SF-a (Wolfe, 1986: 108–112), dok ih je Neyir Cenk Gökçe na svojoj stranici nekad imao čak 52.⁴ No već i sama činjenica da definicija ima tako mnogo te da su međusobno toliko različite — ponekad čak i kontradiktorne — govori, jednako kao i već spomenuta više ili manje cinična pojednostavljenja, da je definiranje žanra zapravo još uvijek neriješen problem.

Neki teoretičari razlog tome pronalaze u specifičnosti znanstvenofantastičnog žanra. Čak se pojavljuju i teorije kako »znanstvena fantastika« nije (samo) žanr već (i) stil, te da je izgubila osobine žanra definiranog kao skupine formalnih ili tehničkih karakteristika (Chaney, 2004, 2005). Naravno, valja imati na umu da, povijesno gledano, »formalne ili tehničke karakteristike« nikad nisu ni bile odlučan faktor u stvaranju koncepta žanra.

Koji žanr?

Također, valja pripomenuti da je i samo pitanje »žanrovske« klasifikacije zapravo do određene mjere sporno. Hrvatski jezik, na primjer, razlikuje »rod«, »vrstu« i »žanr« kao tri odvojene kategorije; u engleskoj terminologiji takve razlike nema, odnosno, već je dugo predmetom rasprave (usp. Frye, 1990; Derida i Ronell, 1980, itd.). To je jedan od razloga zašto je u hrvatskom moguće pripisivati pripadnost »rodu« ili »vrsti« za tzv. »ozbiljnu« (»tešku«, »literarnu«) književnost, dok se sam spomen pojma »žanr« vezuje za »neozbiljnu« (»laku«, »trivijalnu«) književnost (usp. Solar, 1995). Tek u novije vrijeme i anglofona je teorija prihvatila potrebu da se ove dvije vrste taksonomizacije razlikuju te se pojavljuju pokušaji korištenja izraza »kategorija« (*category*) u odnosu na marketinške kategorije (u nas: žanr) i »žanr« (*genre*) kao formalno–tehničko razlikovanje (u nas: vrsta) (Sterling, 1989).

Doista, ni jedan od komercijalnih žanrova ne može se prepoznati po svojim formalnim ili tehničkim karakteristikama. Kao najjednostavniji primjer, možda je najbolje krenuti od ljubića. Kroz svoju strukovnu udrugu, RWA, lju-

4 Stranica više ne postoji, no arhivirana verzija dostupna je na http://web.archive.org/web/20061018021235/http://www.panix.com/čgokce/sf_defn.html, posjet 7. IX. 2011.

bić je stvorio naizgled vrlo jednostavnu definiciju, te odredio kako žanrovski ljubavni roman mora ispunjavati dva ključna uvjeta:

- ljubavna priča mora predstavljati središnju nit romana; te
- mora imati optimističan, emocionalno zadovoljavajući kraj. (RWA, 1999)

Ova definicija, koja je dogovorena tek nakon mnogih i dugačkih rasprava,⁵ usredotočuje se, dakle, na samo dva elementa koje smatra ključnima za ljubić: fabularnu okosnicu i kraj. I dok bismo »emocionalno zadovoljavajući kraj« još možda i mogli smatrati formalnom karakteristikom, ljubavna priča kao okosnica govori o fabularnom elementu — no ne određuje motive kroz koje će se ta fabula razraditi. Ljubić, uostalom, ima mnogo podžanrova koji se najčešće određuju s obzirom na smještaj ljubavne priče. Tako postoje povijesni ljubići, smješteni u bilo koje povijesno razdoblje prije sadašnjice; suvremeni ljubići, smješteni u sadašnjost; SF ljubići, smješteni u znanstvenofantastično okruženje, itd.

146

Ovdje se odmah uočava kako znanstvena fantastika zapravo više potpada u *okruženje* nego u žanr *per se*. Istina, i ljubić ima podžanr *romantic suspense* (romantična napetica) — križanac između ljubića i krimića — no i on se, opet, može smjestiti u suvremeno okruženje, ali i u povijesno ili — znanstvenofantastično.

Zapravo, pogleda li se žanrove šire, uočava se da SF tu osobinu — da se više definira kroz okruženje nego bilo koji drugi element — dijeli sa samo još jednim komercijalnim žanrom, vesternom. Vestern se pak, osim smještajem na prostoru američkog Zapada 19. stoljeća, odlikuje i individualističkim junacima, kao i nasilnošću, najčešće u svrsi osvajanja novih teritorija, te specifičnim odnosom prema konceptu moralnosti. Upravo zbog ovih strukturalnih osobina i postaje moguće govoriti o »vesternu u svemiru« ili »vesternu u Japanu«. Nije, međutim, uobičajeno govoriti o »znanstvenoj fantastici na Divljem zapadu«,⁶ ili znanstvenoj fantastici u Japanu kao nekim zasebnim kategorijama.

Žanr koji može.

Iz ovoga se vidi kako je, za razliku od svih ostalih žanrova, SF bliže okruženju odnosno podlozi, gotovo bi se moglo reći — scenografiji. Konačno, čak i slavna definicija Darka Suvina određuje znanstvenu fantastiku kao fikciju čiji su *locus* i/ili *dramatis personae* radikalno ili bar suštinski različiti od empirijskog vremena, prostora i likova »mimetičke« fikcije, no istovremeno nisu nemogući

5 O procesu stvaranja definicije, vidi Crusie, 2000.

6 Osim u kontekstu *steampunka*, no on slijedi drugačija pravila, o čemu nešto dalje.

unutar kognitivnih normi autorova razdoblja (Suvín, 1979: viii). Drugim riječima, zahtjev spekulativnog ali mogućeg motiva koji se pojavljuje kao *sine qua non* SF-a tumači se, prvenstveno, kao promjena u *locusu*.

Takav pristup, međutim, nailazi na prepreku pred mišljenjem nerijetkih teoretičara (i praktičara), koji SF opisuju ne kao okruženje, već kao pogled na svijet. Tako Matthew Chaney SF naziva »pristupom naraciji« te ga određuje kao sustav kodova koji određuju kako čitatelj interpretira neki tekst. (Chaney, 2004) Sličan je i stav Briana Atterbyja koji pak SF definira kao »sustav generiranja i interpretacije pripovjednog sadržaja koji odražava uvide izvedene iz znanosti, njene tehnološke razvoje, i stavove prema njoj.« Idući korak dalje, Atterby svoju definiciju opravdava činjenicom da SF funkcionira kao kôd koji se onda »*implicite* uspoređuje s jezikom« te napominje da (ne)poznavanje koda može nekoga označiti kao insajdera ili autsajdera (Atterby, 2002: 2, 3).⁷ Upravo je ovaj faktor — pripadnost ili nepripadnost žanru — često kamen spoticanja kod nekih autora, koji, poput Kurta Vonneguta, doživljavaju SF kao (kritičarski) zapišanu ladicu koja ne bi ni postojala da fanovi nemaju potrebe za međusobnim druženjem (Vonnegut, 1965). Neki — npr. Margaret Atwood — odbijaju i samu pomisao na pripadnost žanru, dok istovremeno drugi — pa tako i dobitnica Nobelove nagrade za književnost Doris Lessing — smatraju kako je njihova djelatnost u žanru neproblematična. Donekle zanimljivo, fandom obje ove autorice jednostavno smatra »svojima«.⁸

Koji može što?

Slično Atterbyju i Chaneyju, Neal Stephenson zastupa stanovište da je SF prepoznatljiv, bar u odnosu na druge žanrove, po tome što se njegovi protagonisti s problemima i/ili nepoznatim suočavaju inteligentno (Stephenson, 2008a), kontrastirajući tako SF s npr. hororom ili trilerom, u kojima su glupi potezi junaka (osobito u medijskim proizvodima) praktično *de rigueur*. Stephenson, koji se odlikuje upravo po tome što se često i rado samoidentificira kao pripadnik SF zajednice, svoje postavke (vrlo uspješno) odvodi do krajnjih konzek-

7 Ovaj faktor, doista, često se pojavljuje kao jedan od elemenata koji utječu na žanrovsko (ne) prihvaćanje djela: nije rijetka pojava da neki autor koji je većinu svoga radnog vijeka proveo izvan žanra (i ne poznaje ga) napiše djelo koje koristi unutar žanra davno poznate trope ili motive. Dodatno je za žanr iritantno što velik dio srednjostrujaške kritike (koji također ne poznaje žanr) zatim takvo djelo hvali zbog originalnosti.

8 Problem autsajderstva može se vidjeti i ovdje, jer je npr. u biografiji Margaret Atwood časopisa *Poetry* iznesena tvrdnja kako je Atwood »stvorila izraz *spekulativna fikcija*« za ono što radi kako bi izbjegla kategorizaciju u žanr SF-a. Izraz je dakako prvi put zabilježen 1947. kod (Heinlein, 1947), 40 godina prije nego što ga je Atwood prvi put upotrijebila reagirajući na Nagradu Arthur C. Clarke koju je dobila za svoj SF roman *Sluškinjina priča*.

venci te tako njegov povijesni roman u tri toma, *Barokni ciklus*, nema u sebi gotovo nikakvih spekulativnih elemenata,⁹ no ipak je, po autorovoj tvrdnji, otvoreno i izravno namijenjen upravo konzumentima SF-a.¹⁰

Donekle slično, i Bruce Sterling, pozivajući se na Cartera Scholza, tvrdi kako žanr ujedinjuje »unutarnji identitet, koherentna estetika, set konceptualnih smjernica, ako hoćete, ideologija« (Sterling, 1998). I baš na ovom pitanju — dakle, ideologiji — vrlo se često lome koplja unutar spekulativne fikcije.

Bacati čini.

Još od najranijih dana, ideološka pitanja predstavljala su jedno od područja na kojem su se unutar žanrovskog fandoma lomila koplja. Dok su se u godinama prije Drugog svjetskog rata sukobi odvijali oko pitanja lijeve ili desne orijentacije te odnosa prema komunizmu i fašizmu,¹¹ jedno od ključnih pitanja, koje se, zapravo, nije promijenilo ni do danas, bilo je — je li uopće potrebno da SF kao žanr ima nekakve dublje svrhe ili je dovoljno da služi zabavi.

Velik broj autora vjeruje kako je dublja svrha, ako ne već *sine qua non*, a ono bar jedan od odredbenih elemenata znanstvene fantastike. Najpoznatiji zastupnik tog stava svakako je upravo Darko Suvin (usp. Suvin, 1972), no odjeci tog pogleda prisutni su i kod drugih. Tako je nedavno Neal Stephenson, oslanjajući se na rezultate konferencije *Future Tense* održane početkom 2011, pozvao autore SF-a da pruže »velike vizije« koje bi potakle znanstvenike i inženjere na njihovo ostvarivanje, onako kako je SF zlatnog doba nadahnjivao sudionike svemirskog programa. Istovremeno, određeni broj autora grozi se takvog pristupa, pozivajući upravo na povratak šundu i veće oslanjanje na pristup *Ratova zvijezda* (usp. Brin i Woodring, 2006: 169–182), dok se drugi, iz raznih razloga, groze upravo takvih poziva na ono što vide kao zatupljivanje (već ionako dovoljno jadne) znanstvene fantastike (usp. McDonald, 2006).

Uz ovo pitanje vezuje se još jedan od dugotrajnih sukoba unutar spekulativnog fandoma, a to je kontrastiranje između znanstvene fantastike i *fantasyja*.¹² S jedne strane, naime, savezništvo između SF-a i *fantasyja* čini se prirodnim, kako iz povijesnih, tako i iz strukturalnih razloga. Oba su žanra spe-

9 Uz iznimku jednog junaka, Enocha Roota, koji bi se, unutar šireg Stephensonova opusa, mogao smatrati besmrtnim.

10 Što se pokazalo posve točnim, bar ako je suditi po broju žanrovskih nagrada i nominacija koje je *Barokni ciklus* dobio.

11 Podrobnije o tome vidi npr. Speer, 1994.

12 Zanimljivo je što se treći spekulativni žanr, horor, najčešće uopće ne uključuje u ove rasprave, no on je specifičan i po tome što je *de facto* u pitanju žanr intencije (zastrašivanje čitatelja), a ne žanr okruženja. Pošteno govoreći, horor čak nije nužno ni spekulativan žanr — konačno, zato i postoji zasebna kategorija »nadnaravnog horora«.

kulativna po svojoj prirodi i proistekla su iz istih korijena. U ranim radovima žanra, granicu između SF-a i *fantasyja* često je praktički nemoguće pronaći. Iako zasnovan na tada važećim ili bar ne još oborenim znanstvenim spoznajama, na primjer, Barsoom (Mars) Edgara Ricea Burroughsa nije znanstvena fantastika u pravom smislu te riječi: glavni junak na Mars sa Zemlje stiže nepoznatim postupkom (jednostavno rečeno — čudom), a čak i unutar tadašnjih spoznaja, neki su kritičari pronašli nedostatke, zaključivši kako je Burroughs najveći dio svoga prikaza Marsa naprosto izmislio (Mullen, 1971: 230). Drugim riječima, umjesto ekstrapolacije, *novum* je posve izmišljen. Bez obzira na to, barsumska se serija principijelno ubraja u SF, a ne u *fantasy*, dokazujući tako tezu Debre Doyle da, ako neka knjiga u sebi ima raketni brod, »samo je Sveti Gral može pretvoriti natrag u *fantasy*« (Hayden, 2004).

No, bez obzira na ovaj postupak, mnogi će fanovi — pa i kritičari — ustvrditi kako Burroughsov Mars nije SF već *fantasy* i argumentirati to, između ostaloga, činjenicom da je konceptualizacija glavnog junaka i strane kulture u kojoj se nalazi (junak John Carter postaje vladar na Marsu i osvaja ruku princeze) karakteristična za imperijalističku pustolovnu fikciju svoga doba — da se borbe mačevima i ne spominju.

Pa ipak, mnogi autori SF-a, osobito zlatnog doba,¹³ navodili su upravo Barsoom kao jednu od svojih inspiracija. Na sličan način, jedan od najpoznatijih medijskih proizvoda prošlog (pa i ovog) stoljeća, filmski serijal *Ratovi zvijezda*, često se optužuje za »lažno predstavljanje«, tj. dvoji se u njihovu pripadnost SF-u (usp. Brin i Stover, 2006: 247–262 i 279–286; Kravar, 2010: 98–104). S jedne strane, naime, *Ratovi zvijezda* doista kombiniraju više spekulativnih motiva (te tako jednom nogom staju u znanstvenu fantastiku, a drugom u *fantasy*), dok, s druge strane, svojim suštinskim postavkama, čini se, negiraju neke od faktora koje mnogi fanovi danas doživljavaju kao određujuće za znanstvenu fantastiku, iako ih se u definicijama najčešće ne može izrije-
kom pronaći.

Radi se upravo o često spominjanoj tezi koja suprotstavlja znanstvenu fantastiku i *fantasy* te promatra SF kao suštinski progresivan žanr koji završava nekom bitnom promjenom stanja, dok se *fantasy* tretira kao suštinski konzervativan i nužno vodi povratu na neko prethodno stanje (usp. Sumner, 2009). Ta se percepcija, međutim, već odavna pokazala vrlo relativnom. Tako je Ursula K. Le Guin još 1975. upozoravala:

13 Zlatno doba SF-a: razdoblje od 1930-ih do sredine 50-ih, kad se razvio model onog što se danas smatra »klasičnim« SF-om, okarakterizirano snažnim oslanjanjem na znanost, pustolovnim duhom te nepokolebljivom vjerom u tehnologiju. Autori zlatnog doba oni su koje se i danas najčešće prve povezuje s pojmom znanstvene fantastike, npr. Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury.

»Jedina društvena promjena koju predstavlja većina SF-a jest prema autoritarnosti, dominaciji moćne elite nad neznačajkim masama — ponekad predstavljena kao upozorenje, ali često posve neproblematizirana. Socijalizam se nikad ne promišlja kao alternativa, a demokracija je posve zaboravljena. Vojne vrline smatraju se etičkima. Bogatstvo se smatra pravednim ciljem i osobnom vrlinom. Kompetitivni kapitalizam slobodnog poduzetništva je ekonomska sudbina cijele galaktike. Općenito, američki SF pretpostavlja permanentnu hijerarhiju superiornih i inferiornih, s bogatim, ambicioznim, agresivnim mužjacima na vrhu, onda dugo ništa, a zatim na dnu siromašne, neobrazovane, bezlične mase, i sve žene. (...) Je li to spekulativnost? Je li to mašta? Je li to ekstrapolacija? Ja to zovem bezumnim regresivizmom.« (Le Guin, 1975)

Upravo ta, ideološki nimalo progresivna komponenta mnogih SF djela bila je jedna od glavnih meta kritike koju su novovalovci upućivali klasičnom SF-u — i zbog čega su i sami doživljavali kritiku od strane obožavatelja »klasičnog« SF-a (Moorcock, 1978). U očima Novog vala, zlatno doba bilo je razdoblje paternalista, gorljivih antisocijalista koji su vidjeli »boljševističku opasnost u svakom sindikalnom sastanku« (Moorcock, 1978). A stvari nisu bitno napredovale ni kasnije. I opet se *Ratovi zvijezda* spominju kao jedan od glavnih krivaca za povratak »tradicionalnim vrijednostima« SF-a — što je, možda, jedan od razloga zašto se, bar unutar fandoma, pitanje »stvarne« pripadnosti Lucasova serijala tako često poteže.

Kakve čini?

Slijedimo li Suvinovu definiciju, doista nije teško izbaciti *Ratove zvijezda* iz znanstvenofantastičnog društva jer su — prema trenutnim kognitivnim normama — mnogi od ključnih motiva koji se pojavljuju u njihovu narativnom kompleksu, kao što su hipersvemirski pogon, međuzvjezdana carstva ili Sila jednostavno nemogući. Zapravo, čitav podžanr svemirske opere trebao bi, po striktnom tumačenju SF-a, danas biti svrstan u *fantasy* već i zato što koristi motive koji su danas odbačeni kao fizikalno neprihvatljivi. Suvin, uostalom, svemirsku operu i klasificira kao bajku prebačenu u SF okruženje (Suvin, 1972: 375). Drugi pak, prihvaćajući racionalizacije ponuđene kao SF element u *Ratovima zvijezda*, naglašavaju kako oni, bez obzira na sve, ipak nisu *fantasy*, već samo — loša znanstvena fantastika, te tumače tu potrebu da ih se »izbaci« iz SF-a kao defenzivnu potrebu da se omiljeni žanr zaštiti (Scalzi, 2008).

S druge strane, pogleda li se recimo opus Michaela Moorcocka — koji je nedvojbeno bio jedna od najvećih figura Novog vala — lako se može vidjeti kako, u njegovim rukama, ni prinčevi ni mačevi ne dovode nužno do ideološkog obrata. Najpoznatiji Moorcockov junak, princ Elric, na primjer, čisti je primjer *fantasyja*, no bez obzira na to nikome ne pada na pamet nijekati njegovu radikalnu i izrazito progresivnu prirodu. Drevna carstva u Moorcocka

padaju kao žrtve dekadencije; čudesno oružje ne zanima pravda već samo krv, dok sam junak *de facto* bježi od svojih vladarskih odgovornosti i bira život plaćenika, u procesu obrnutom od onog uobičajenog za epski *fantasy*.

Moorcock to, naravno, čini potpuno svjesno i namjerno, podrivajući uobičajenu feudalističku sliku svijeta kakva se doista često nalazi u *fantasyju* — *no, kao što je SF prije Novog vala uglavnom promovirao paternalistički i autokratski pogled na svijet, tako je u okrilju Novoga vala sva spekulativna fikcija, bez obzira na to kojem se podžanru okrenula svojom motivikom, na ovaj ili onaj način podrivala i radikalizirala ustaljene predodžbe*. A ta se tradicija, uostalom, nastavila i nakon što je Novi val zamro kao pokret — kao što se, i nakon Novog vala, nastavilo pisati tradicionalnu — i isto tako paternalističku — znanstvenu fantastiku.

To nas, međutim, dovodi do dodatnog problema vremena nastanka pojedinog djela. Tako npr. Larry Niven tvrdi da je putovanje kroz vrijeme nemoguće te kao takvo ne spada u znanstvenu fantastiku,¹⁴ no isto tako tvrdi da izvoriste (gotovo) svih priča o putovanju kroz vrijeme — *Vremenski stroj* H. G. Wellsa — ipak *jest* znanstvena fantastika jer putuje samo prema budućnosti te stoga izbjegava paradokse koji su inače neizbježni (Niven, 1975: 363) i uklapa se u znanstvene spoznaje svoga vremena. Na taj način, jedan dio tekstova koji koriste motiv putovanja kroz vrijeme (p)ostao bi znanstvena fantastika, dok bi drugi bio nužno prebačen u područje čiste fantastike, odnosno, u žanrovskim okvirima, *fantasyja*. Istovremeno, taj bi pristup neke od pripovijedaka koje se redovito pojavljuju na popisima »najboljih« i »najvažnijih« znanstvenofantastičnih djela također izbacio iz SF-a — počevši, vjerojatno, od pripovijetke »All You Zombies« Roberta Heinleina, koju se često smatra najboljim primjerom putovanja kroz vrijeme uopće. No budući da se pripovijetka oslanja upravo na paradoksalne posljedice putovanja kroz vrijeme (dakle, ono što Niven najviše »zamjera« putovanju kroz vrijeme), po tom se kriteriju ne bi mogla svrstati u znanstvenu fantastiku.

Na drugoj strani, pak, stoje teoretičari poput Seana Redmonda koji nudi posve suprotnu tvrdnju kako je znanstvena fantastika »u svojoj suštini žanr putovanja kroz vrijeme« (Redmond, 2004: 114). Time se, s jedne strane, ponovno potvrđuje da ne postoji slaganje u pitanju definicije, no s druge strane, također, ističe jedan, za spekulativnu fikciju, a osobito za znanstvenu fantastiku, vrlo bitan element: često suprotstavljene situacije i poglede u odnosu na književnost u usporedbi s ostalim medijima. Redmond, naime, svoju tvrdnju iznosi u knjizi posvećenoj znanstvenofantastičnom filmu te je obrazlaže time što »putovanje kroz vrijeme pruža ne samo futurističku narativnu dinamiku potrebnu za žanr, već i dijegetski prostor za korištenje zapanjujućih specijalnih efekata« (ibid.). Također, po Redmondu, putovanje kroz vrijeme ima i ide-

14 Te ga stoga, u svojim djelima, koristi kao motiv isključivo u *fantasy* zapletima.

ološku funkciju, stvarajući efekt distancijacije (tj. očuđenja) koji znanstvenoj fantastici omogućuje metaforičko bavljenje temama što zaokupljaju ljude u sadašnjosti.

Iz ovoga se, između ostalog, vidi da se i u filmskoj inačici znanstvena fantastika kao žanr određuje putem motiva (futurizma). No, filmu to i inače ne smeta; za razliku od književnosti, gdje se žanrovska pripadnost djela gotovo automatski smatra negativnim elementom, filmska je kritika svoje žanrove odavno odredila — upravo preko motiva — i zatim nastavila veselo dalje. Dapače, uspostavila je i »žanr« za filmove koji se ne mogu lako smjestiti u vesterne, krimice ili komedije — drama. No, koliko god neki žanrovi bili u nekom trenutku popularniji ili manje popularni (bilo kod publike bilo kod kritike), sama pripadnost žanru, zapravo, ne šteti niti koristi ni jednom filmu. Činjenica da je *Točno u podne* western nije ga uklonila ni s jednog popisa najboljih filmova, niti ga izbacila iz bilo kojeg filmološkog udžbenika.¹⁵

Istina je, međutim, da je odnos između književne i »medijske« (filmske/televizijske) znanstvene fantastike oduvijek bio najbliže nelagodnom primirju. Uz nekoliko iznimki (2001.: *Odiseja u svemiru*, *Istrebljivač* i sl.), medijski se SF u principu smatra manje vrijednim nego literarni, a nerijetko je — u žanrovskoj kritici — i otvoreno optuživan za »smrt znanstvene fantastike«. Tako je serija *Zvjezdane staze* otvorila put naivnim prikazima izvanzemaljaca, dok je serijal *Zvjezdanih ratova* uništio sve napore Novog vala za uozbiljavanjem znanstvene fantastike i njenim pretvaranjem u »legitiman« (ili bar »legitimniji«) književni žanr.

Istina je, dakako, da je Lucasov serijal u očima srednjostrujaške javnosti u velikoj mjeri petrificirao koncepciju znanstvene fantastike kao pustolovne priče sa svemirskim brodovima, kao što je *Gospodar prstenova* J. R. R. Tolkiena (i kasnija filmska verzija Petera Jacksona) petrificirao *fantasy* u obliku pustolovne priče u kvazisrednjovjekovnom okruženju. No, ni jedna od te dvije predodžbe nije posve točna. Ovo se lako može dokazati promatrajući postnovovalovski razvoj spekulativne fikcijske književnosti.

Meni se čini.

S jedne strane oslonjen na sociološke interese kakve je promovirao Novi val, a s druge strane na pustolovni element od samih početaka prisutan u raznim oblicima spekulativne fikcije, kiberpunk (*cyberpunk*) je buknuo 1982. pripovijetkom Williama Gibsona »Kako smo popalili Kromu« i posve nedvojbeno ispunio uvjet novuma koji je kognitivno moguć — bar u prvom času. Poveziva-

15 Iako se mora priznati da westerni ne dobivaju Oscare — no to je ionako vrlo suspektno mjerilo, kako kvalitete, tako i kritičarskog odnosa.

nje čovjeka i računala i korporativni svjetovi kiberpanka 1980-ih su, zapravo, učinili posve isto što je znanstvena fantastika zlatnog doba činila u doba razvoja svemirskih programa 60-ih: služeći se jednim elementom tehnološkog razvoja (informatička tehnologija) stvarala je svijet koji se gotovo mogao očekivati za koju godinu. No, zahvaljujući velikim dijelom i Novom valu, kiberpank je, uz »tvrdoznanstveni« element, kao drugi kognitivno mogući novum uključio i »mekoznanstveni« element — koristeći sociologiju i ekonomiju da stvori svjetove čvrsto u vlasti transnacionalnih korporacija, podijeljene gotovo isključivo na malobrojne hiperbogataške i siromaški ostatak, te označene brojnim brendovima. Promatrajući, danas, akcije Okupiranja Wall Streeta i okupljanje pod geslom 99%, ne može se reći da Gibson nema opravdanja za svoju slavnu tezu kako je »budućnost već tu, samo je neravnomjerno raspoređena« (Gibson, 1999).

No, i kiberpank, koji se dakle čvrsto vratio tradicionalnoj definiciji znanstvene fantastike, relativno je brzo počeo proizvoditi i rezultate koji su se upuštali u sličnu, pa ipak drugačiju vrstu spekulacije. Gotovo paralelno s kiberpankom, naime, počeo se razvijati i drugi podžanr koji je gotovo odmah svrstan u znanstvenu fantastiku — *steampunk*. Prvim trojcem parnog pank, naime, smatraju se K. W. Jeter, James P. Blaylock i Tim Powers, koji su, na početku, svoje radove nazivali »gonzo-povijesnim« pisanjem, da bi tek 1987. Jeter, bar djelomično u šali, tada već razvijen smjer okrstio *steampunkom*. No, svoj trojici zajedničko je bilo smještanje radova, umjesto u budućnost, u prošlost — najčešće u viktorijansko doba — te ekstrapolacija iz *tadašnjih* tehničkih mogućnosti. Ukinuvši tako motiviku futurizma, odnosno izokrenuvši je naglavačke, *steampunk* se pozicionirao kao (pod)žanr koji »zamišlja kako bi izgledala prošlost da se budućnost dogodila ranije«. ¹⁶ S jedne strane, dakle, *steampunk* je kao svoj novum uzeo nešto što ne spada u postojeće kognitivne parametre — alternativnu povijest — a onda ga obuzdao ekstrapolirajući iz nje ga prema znanstvenofantastičnom prosedeu.

No, 1990. godine nastao je još jedan iznimno bitan odmak u *steampunku*, djelom Williama Gibsona i Brucea Sterlinga *The Difference Engine*. U tom romanu, naime, Gibson i Sterling ne stvaraju samo alternativnu povijest u kojoj Karl Marx vodi komunu na neovisnom otoku Manhattan, a lord Byron predvodi Industrijsku radikalnu stranku, već nas kroz ovu alternativnu povijest vode koristeći Sybil Gerard i kapetana Swinga — naslovnu junakinju Disraelijeva romana *Sybil* (1845), te pseudonim kojim su se potpisivali pripadnici seljačkih nemira 1830. Na taj način, *steampunk de facto* u potpunosti odbacuje uvjet kognitivnog okvira, otvoreno — postmodernistički — koristeći izmišljene likove kao način da dodatno izmjesti svoju alternativnu povijest.

16 Tako ga je definirao Douglas Fetherling. Cit. prema Janicz, 2010.

Zanimljivo, upravo je jedan od glavnih pokretača *steampunka*, Bruce Sterling bio među kumovima još jednog pogreba znanstvene fantastike, kad je 1998. napisao kako se u SF-u odvija nekrofilija »na industrijskoj bazi«, govoreći o zajedničkim svjetovima, trilogijama i medijskim proizvodima kao što su novelizacije i dopune. Sterling je, međutim, predložio i »spas«, u onome što je nazvao »*slipstream*«, kao književnost koja privlači ljubitelje znanstvene fantastike, ali se u nju, iz ovog ili onog razloga, ne uklapa. Iznimno je zanimljivo što Sterling tada u svoj popis uključuje i radove Petera Careyja, Johna Crowleyja, Anne Rice i Michaela Moorcocka — sve odreda autora koji su se, najčešće svjesno i otvoreno — bavili *fantasyjem*. Očito je, dakle, da je i Sterling osjećao kako postoji neki razlog zašto nije ono što rade npr. Crowley ili Moorcock nazvao *fantasyjem*, no nije jasno koji bi to razlog mogao biti, ukoliko se ne radi o »klasičnom« animozitetu između spekulativnih podžanrova, osobito budući da je Sterling i svoj vlastiti opus — uključujući tu i *The Difference Engine* — smatrao znanstvenom fantastikom.

A upravo te iste 1998. godine izlazi prvi roman Chine Miévillea, *King Rat*, i na određeni način započinje razdoblje tzv. *New Weirda*. Još jedan naziv koji je korišten kao zamjena za *fantasy*, *New Weird* obuhvaćao je radove koji su bili »subverzija romantičnih zamisli o mjestu kakve se nalaze u tradicionalnom *fantasyju*, uglavnom kroz korištenje realističnih, složenih modela stvarnog svijeta kao početne točke za stvaranje okruženja koja kombiniraju elemente znanstvene fantastike i *fantasyja*« (VanderMeer i VanderMeer, 2008: xvi). I ovdje se, dakle, uočava silna potreba da se izbjegne korištenje izraza »*fantasy*«. S druge strane, mnogi predstavnici *New Weirda*, kao npr. Miéville, ali i Hal Duncan, Clive Barker, Michael Moorcock ili Kathe Koja (svi odreda predstavljeni u antologiji *The New Weird*), istovremeno su autori koji se nimalo nisu libili svoja djela proglasiti *fantasyjem*, premda su se često i sustavno protivili onim postavkama »klasičnog (tj. tolkienovskog) *fantasyja*«. Tu se osobito ističe baš China Miéville, koji je Tolkiena jednom proglasio i »čiro na guzici *fantasyja*« (Miéville, 2005).

Što ti se čini?

S početkom 21. stoljeća, pak, u »čistom« se SF-u pojavio novi pokret koji je zahtijevao dodatno pročišćavanje žanra od tropa koji, po njihovoj procjeni, ne spadaju u znanstvenu fantastiku. Ti tropi uključuju, uz putovanje kroz vrijeme, još i brojne druge uobičajene znanstvenofantastične motive kao što su susret s izvanzemaljskim vrstama, putovanje nadsvjetlosnom brzinom (kako god se ostvarilo) itd. Sve je to, izjavili su potpisnici *Manifesta prizemnog SF-a* (Nester, 2011) postalo previše nerealno i smiješno, te se »prava« znanstvena fantastika mora ograničiti na ono što je moguće: život unutar Sunčeva sustava, ili samo na Zemlji, i realan razvoj tehnologije.

Taj relativno kratkotrajan pokret (iako i danas funkcionira blog pokreta, Mundane-SF) u predstavnike prizem(lje)nog SF-a uključio je i neke autore

koji su se doslovno naljutili na takvo ograničavanje njihova stvaralaštva,¹⁷ a obuhvatio je i neke — poput Coryja Doctorowa — koji doduše pišu ono što bi se moglo nazvati prizemnim SF-om, ali su istovremeno iznimno aktivni upravo u steampunkerskoj zajednici.

Steampunk je, naime, nakon svojih SF početaka zadobio izrazito lošu reputaciju u dijelu fandoma, te ga se počelo definirati kao »ono što se događa kad gotičari otkriju smeđu boju«. Dio razloga za to može se pronaći u relativno naglom širenju popularnosti *steampunka* kao supkulture, s kostimima, ukrasima i inim »tričarijama« koje se uključuju u ono što je na svom početku bio književni smjer. Drugi pak razlog jest i taj što se u mnogim djelima *steampunka* pojavljuju fantastički elementi — zombiji, duhovi i slično — što se nekima učinilo nekom vrstom »izdaje« izvornog *steampunka*. Tako je Charles Stross kritizirao *steampunk* (2010) i time izazvao pravu buru reakcija, među kojima i vrlo oštre osude. Jedan od razloga za opake reakcije na Strossovu osudu *steampunka* bio je i taj što je — eksplicitno — Stross kritizirao dva faktora: nedostatak socijalne svijesti u *steampunku* i nedostatak znanosti — no poimence je prozvao autoricu Cherie Priest, koja je u svoj *steampunk* serijal doista uključila i zombije, no prikazuje upravo položaj radničke klase, iz čega je proizišao dojam da je Strossu zapravo zasmetalo što su žene počele masovno ulaziti u *steampunk* (usp. Dear Author, 2010). Sama Priest pak, reagirala je izrazito ironično, žaleći što se prije nego što je počela pisati nije konzultirala s nekim »zombologom« (Priest, 2010). Osobito je u cijeloj situaciji ironično što je Stross također autor serijala o Bobu Howardu, u kojem opisuje doživljaje agenta britanske tajne službe koji se sukobljava sa stvorenjima lovecraftovskog užasa — i koji, dakle, također spaja elemente znanstvenofantastičnog i fantastičnog, pa čak i horora.

155

Čini se da je mrtav.

Promatrajući tu situaciju, može se dakle zaključiti samo jedno: ne samo da ne postoji valjani način da se razdvoji znanstvenu fantastiku od *fantasyja*, već za time nema ni potrebe. Spekulativna fikcija, beletristika koja se zasniva na pitanju *što ako* prepoznatljiv je žanr, i vrlo živahan. Sve drugo su — detalji.

Citirana djela

- Atterby, Brian, 2002, *Decoding Gender in Science Fiction*, New York — London: Routledge
- Brin, David i Stover, Matthew Woodring (ur.), 2006, *Star Wars on Trial: Science Fiction and Fantasy Writers Debate the Most Popular Science Fiction Films of All Time*, Dallas: BenBella Books

17 Više o kontroverzi i reakcijama vidi u Calvin, 2009.

- Calvin, Ritch, 2009, »Mundane SF 101«, u: *SFRA Review*, br. 289, str. 13–16. Tekst dostupan na: <http://www.sfra.org/node/109>, posjet 13. X. 2011.
- Chaney, Matthew, 2004, »Science fiction and the paradox of žgenre'«, u: *The Internet Review of Science Fiction*, vol.1, br. 6, lipanj 2004. Dostupno na: <http://www.irosf.com/q/zine/article/10058>, posjet 07.10.2011.
- Chaney, Matthew. 2005, »The Old equations«, u: *Strange Horizons*, 7. III. 2005. Dostupno na: <http://www.strangehorizons.com/2005/20050307/cheney-c.shtml>, posjet 7. X. 2011.
- Crusie, Jennifer, 2000, »I know what it is when I read it: defining the romance genre«. Izvorno objavljeno u *The Romance Writer's Report*, PAN. Dostupno na: <http://www.jennycrusie.com/for-writers/essays/i-know-what-it-is-when-i-read-it-defining-the-romance-genre/>, posjet 12. X. 2011.
- Davidson, Rjurik, 2007, »Writing against reality«, u: *Overland*, br. 188, proljeće 2007, str. 38–45. Dostupno na: <http://web.overland.org.au/previous-issues/issue-188/feature-rjurik-davidson/>, posjet 7. X. 2011.
- Dear Author, 2010, »Tuesday Midday Links: eBooks Nearing \$1 Billion Mark«. Na: *Dear Author*, objavljeno 9. XI. 2010. Dostupno na: <http://dearauthor.com/features/industry-news/tuesday-midday-links-6>
- Derrida, Jacques i Ronell, Avital, 1980, »The Law of genre« u: *Critical Inquiry*, Vol. 7, br. 1, University of Chicago Press
- Frye, Northorp, 1990, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press
- Gibson, William, 1999, Intervju za emisiju »Talk of the Nation«, NPR radio. Dostupno na: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1067220>
- Heinlein, Robert, 1947, »On Writing of speculative fiction«, u: Eschbach, Lloyd Arthur (ur.), *Of Worlds Beyond*, Reading: Fantasy Press
- Jakubowski, Maxim i Edwards, Malcom (ur.), 1983, *The SF Book of Lists*, New York: Berkeley
- Janicz, Krzysztof (ur.), 2010, *Steampunkopedia Analogue Collection MMIII-MMX*, Varšava: steampunk.republika.pl
- Jeter, K. W., 1987, Pismo časopisu *Locus*, objavljeno u broju 315, travanj 1987.
- Kemp, Earl (ur.), 1960, *Who Killed Science Fiction?*, Kingman: Earl Kemp
- Knight, Damon, 1956, *In Search of Wonder*, Chicago: Advent. Citat dostupan na : <http://www.faqs.org/faqs/sf/written-faq/>, posjet 7. IX. 2011.
- Kravar, Zoran, 2010, *Dok je svijet bio mlad — visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*, Biblioteka Ubiq, Zagreb: Mentor
- Lachman, Marvin, 2005, *The Heirs of Anthony Boucher: A History Of Mystery Fandom*, Scottsdale: Poisoned Pen Press
- Le Guin, Ursula K., 1979, »Introduction to *The Altered I*«, u: *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Putnam
- Le Guin, Ursula K., 2005, »Plausibility revisited: wha hoppen and what didn't«, Dostupno na: <http://www.ursulaklequin.com/PlausibilityRevisited.html>, posjet 9. IX. 2011.
- Lovecraft, H. P., 1927, »Supernatural horror in literature«, http://en.wikisource.org/wiki/Supernatural_Horror_in_Literature, posjet 13. IX. 2011.
- Maelstrom, Michel-Xavier, 2004, Komentar u raspravi *SF and Genre*, dostupan na: <http://www.irosf.com/forum/thread.qsm?thid=10091>, posjet 7. IX. 2011.
- McDonald, Ian, 2006, »These fictions that sustain us«, u: Ianmcdonald livejournal, <http://ianmcdonald.livejournal.com/44893.html>, posjet 13. IX. 2011.
- Miéville, China, 2005, Intervju povodom izlaska romana *Scar*, <http://www.panmacmillan.com/displayPage.asp?PageID=3395>, posjet 9. IX. 2011.

- Moorcock, Michael, 1978, »Starship Stormtroopers«, u: *Cienfuegos Press Anarchist Review*, dostupno na: <http://web.archive.org/web/20021224193414/http://flag.blackened.net/liberty/moorcock.html>, posjet 7. IX. 2011.
- Mullen, Richard D., 1971, »The Undisciplined imagination: Edgar Rice Burroughs and Lowellian Mars«, u: Claeson, Thomas D. (ur.), *SF: The Other Side of Realism*, Bowling Green University Popular Press
- Nielsen Hayden, Teresa, 2004, »Slushkiller«, komentar br. 241, na: *Making Light*, 2. II. 2004. Dostupno na: <http://nielsenhayden.com/makinglight/archives/004641.html#40513>, posjet 9. IX. 2011.
- Niven, Larry, 1975, »The Theory and practice of time travel«, u: Allen, Dick i Lori (ur.), *Looking Ahead: The Visions of Science Fiction*, New York: Harcourt Brace Jovanovich
- Priest, Cherie, 2010, »A Zombie Lament«, na: *Cherie Priest*, objavljeno 27. X. 2010, <http://www.cheriepriest.com/2010/10/27/a-zombie-lament/>
- Redmond, Sean, 2004, »The Origin of the species: time travel and the primal scene«, u: Sean, Redmond (ur.), *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, London: Wallflower Press
- Regis, Pamela, 2003, *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- RWA, 1999, »About the romance genre«, dostupno na: http://www.rwanational.org/cs/the_romance_genre, posjet 14. XII. 2009.
- Scalzi, John, 2009, »Re: The Science Fiction Failure Mode«, na: *Whatever*, objavljeno 20. VIII. 2009. Dostupno na: <http://whatever.scalzi.com/2009/08/20/re-the-science-fiction-failure-mode/>, posjet 12. IX. 2011.
- Solar, Milivoj, 1995, »Postoji li trivijalna književnost«, u: *Laka i teška književnost*, Zagreb: Matica hrvatska
- Speer, Jack, 1994. [1939] »UpToNow«, u: *Full Length Articles*, posebno izdanje za Svjetsku konvenciju znanstvene fantastike, lipanj 1939, Washington: FAPA
- Stephenson, Neal, 2008a, Govor na Graham Collegeu, odsječak »On Intelligence and Science Fiction«. Dostupno na: http://fora.tv/2008/05/08/Neal_Stephenson_Science_Fiction_as_a_Literary_Genre#Neal_Stephenson_on_Intelligence_and_Science_Fiction, posjet 9. IX. 2011.
- Stephenson, Neal, 2008b, Govor na Graham Collegeu, odsječak »Science Fiction is Not a Genre«. Dostupno na: http://fora.tv/2008/05/08/Neal_Stephenson_Science_Fiction_as_a_Literary_Genre#Neal_Stephenson_Argues_Science_Fiction_is_Not_a_Genre, posjet 9. IX. 2011.
- Stephenson, Neal, 2011, »Innovation starvation«, u: *World Policy Journal*, jesen 2011. Dostupno na: <http://www.worldpolicy.org/journal/fall2011/innovation-starvation>, posjet 12. X. 2011.
- Sterling, Bruce, 1989, »Slipstream«, u: *SF Eye* 05, dostupno na: http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/README.Catscan, posjet 9. IX. 2011.
- Stross, Charlie, 2010, »The Hard Edge of the Empire«, na: *Charlie's Diary*, objavljeno 27. X. 2010. Dostupno na: <http://www.antipope.org/charlie/blog-static/2010/10/the-hard-edge-of-empire.html>
- Sumner, Mark, 2009, »Aliens, Elves, and the Politics of Utopia«, na: *Daily Kos*, objavljeno 20. XII. 2009. Dostupno na: <http://www.dailykos.com/story/2009/12/10/812722/-Aliens,-Elves,-and-the-Politics-of-Utopia>, posjet 7. IX. 2011.
- Suvin, Darko, 1972, »On the poetics of the science fiction genre«, u: *College English*, Vol. 34, br. 3, Urbana: National Council of Teachers of English

- Suin, Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven –London: Yale University Press
- VanderMeer, Ann i Jeff (ur.), 2008, *The New Weird*, San Francisco: Tachyon Publications
- Vonnegut, Kurt, 1965, »On science fiction«, izvorno objavljeno u: *New York Times*, 9. V. 1965. Dostupno na: http://www.vonnegutweb.com/archives/arc_scifi.html, posjet 9. IX. 2011.
- Wolfe, Gary K., 1986, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy*, New York: Greenwood Press

Zoran Kravar

Odnos autoriteta i posluha u visokoj fantastici

159

Sve što zovemo odnosom uključuje barem tri sastavnice: dva međusobno povezana entiteta i vezu među njima. Tako je i s odnosom autoriteta i posluha, koji uključuje najmanje dva antropomorfna agensa, obilježena nejednakim ovlastima, i komunikacijski čin kojim ovlašteni agens neovlaštenome priopćuje nalog. Pojavni oblici tih sastavnica po raznim su parametrima varijabilni. Agensi su zamislivi u jednini i u množini, premda je situacija u kojoj se jedan ovlaštenik obraća bilo osamljenu neovlašteniku ili mnoštvu njih običnija od one gdje uloga ovlaštenika pripada skupini. Obama agensima može biti svojstven i različit stupanj realne apstraktnosti, u rasponu od nultoga, kad se pojavljuju kao empiričke osobe (»on sluša nju«), do institucionalne anonimnosti i utonulosti u skupinu (»narod sluša vladu«), pri čemu, ipak, personalnost agensâ ne isključuje apstraktnost, jer se nalozi obično formuliraju i prihvaćaju u ime nadindividualnih interesa i u oslonu na općevažeće norme, pa ovlaštenici i neovlaštenici ne interagiraju kao puki pojedinci, nego kao inkarnacije ili predstavnici. Posrednički pak komunikacijski čin, tj. nalog, ima oblik performativa inkodirana na način razumljiv ovlašteniku i neovlašteniku, a može biti verbalan ili neverbalan, inteligibilan ili intuitivno shvatljiv, pozitivan (u obliku naredbe) ili negativan (u obliku zabrane).

Rečeni odnos — stvaran ili zamišljen — uvijek se uspostavlja u nekom društvenom okviru, a ponašanje njegovih nositelja podliježe određenim normama. Norme variraju po stupnju imperativnosti i po trpeljivosti spram uskraćena posluha, a posjeduju pravno pokriće, bilo u formi običajnoga prava ili paragrafa zapisanih u kodeksima. Kad profesor od studenta traži seminarski rad, računa s pisanim statutom svoga sveučilišta i uopće sa zakonskom materijom koja u danom društvu propisuje odnose sudionika u obrazovnim ustanovama, dok se ulični razbojnik koji od gostioničara zahtijeva novčanu naknadu

za »zaštitu« gostionice oslanja na nepisano pravo jačega, koje primjenjuje kao izvanzakonsku alternativu pisanim pravnim normama.

Odnos autoritet–posluš uspostavlja se na mnogo načina u mnogovrsnim interakcijama, koje ne možemo obuhvatiti i razvrstati empirijskim metodama. Stoga bih ovdje radije krenuo od dviju apstrakcija sadržanih u upravo formuliranu određenju po kojem on podliježe normama i pretpostavlja neki interakcijski okvir. Razlučimo li pojavne oblike norma i okvira i utvrdimo li njihove sveze, mogli bismo dobiti preglednu i zadovoljavajuću tipologiju.

Kad je riječ o normama, kao ključni parametar odabrao bih njihovu utemeljenost, koja, s jedne strane, može biti dogovorna, postignuta sporazumijevanjem ovlaštenika i neovlaštenika odnosno njihovih predstavnika (za što je primjer zakonodavna praksa u demokratskim porecima), ili autoritarna, nametnuta od samih ovlaštenika. Ovlaštenici mogu formulirati norme polazeći od vlastitoga probitka, kako to čine kvartovski reketaši, ali se mogu voditi i mišlju na opće dobro, tj. na opstanak interakcijskoga okvira i nadređena poretka, kako su činili, a ponegdje još uvijek čine, suvereni u apsolutnim monarhijama, moderni diktatori ili vjerski vođe u funkciji državnih šefova. Istina, u mnogim se povijesnim situacijama pokazuje da i iza brige za opću stvar stoji privatni interes ovlaštenikâ, maskiran, doduše, ideološkom retorikom. Uostalom, i u demokratskim se uvjetima ovlaštenici znaju služiti ideologijom kako bi, usprkos dogovaranju i rezultirajućem društvenom ugovoru, nametnuli svoj interes na štetu neovlašteničkoga.

Nadalje, za tipologiju odnosâ između nalogodavaca i nalogoprimaca od važnosti je i položaj njihovih interakcijskih okvira u širem društvenom okolišu. Okviri su jedinice društvenih podporedaka i poredaka (ustanova, udruga, pogona, društvene cjeline, državne zajednice) koji se mogu shvatiti kao skupovi, lanci ili hijerarhije interakcijskih okvira. Odnosi pak između okvira pripadnih istom skupu od utjecaja su na normiranje i prakticiranje posluha u svakome od njih, pri čemu bih na prvo mjesto stavio stupanj autonomije danoga okvira. Taj je stupanj visok u društvenom okolišu u kojem prevladuje načelo supsidijarnosti, a nizak je u uvjetima gdje se ponašanje ovlaštenika i neovlaštenika u nižim okvirima centralistički programira i propisuje iz viših, obuhvatnijih ili mjerodavnijih. Zamislimo, na primjer, da student kojem je naložena izrada seminarskoga rada svoju odluku o pisanju ili nepisanju donosi u uvjetima gdje sveučilišni interakcijski okvir uživa visok stupanj autonomije: prihvaćanjem profesorova naloga on će zadovoljiti internu normu svoga fakulteta ili departmana te napredovati u studiju, dok će njegovim odbijanjem pretrpjeti privatnu štetu, možda i uračunatu. Njegova odluka, kakva bila, neće odjeknuti u drugim interakcijskim okvirima. Naprotiv, u centralističkom ambijentu student prihvaćanjem ili odbijanjem naloga potvrđuje ili iznevjeruje i neke općenitije norme, propisane iz okvirâ iznad sveučilišne zajednice: on iskazuje spremnosti ili nevoljkosti da djeluje u interesu poretka, svoje klase ili

generacijske udruge, da odjelotvoruje »duh« nacije, da slijedi primjer »voljenoga vođe« itd. Usput, razlika između subsidijarnosti i centralizma od važnosti je i izvan zakonskoga pravnog poretka: ni za ucijenjenoga gostioničara nije isto zahtijeva li od njega posluš sitan prijestupnik koji radi na svoju ruku, pa se s njim možda i može izići na kraj (prijavom, unajmljivanjem drugoga siledžije), ili gangster u službi »krupne ribe«, protiv koje nije razborito ići u izravnu akciju, a dvojbeno je bi li pomogla i prijava organima reda.

Napokon, interakcijski okviri »vlasti i službe«, naloga i posluha, razlikuju se i s obzirom na smještaj u najširem svjetovnom horizontu. Neki od njih pripadaju porecima zasnovanim partikularistički, jasno razgraničenima spram ukupnosti postojećega, na primjer, državi koja se izdvaja ne samo među drugim državama i zajednicama, nego se odlikuje ustrojem autarkičnim u odnosu na ostala područja postojećega: na privatni život svojih članova, na prirodni svijet, na religijsku onostranost. Nasuprot tome, smještaj poretka i njime obuhvaćenih okvira u cjelini postojećega može biti zasnovan holistički, na pretpostavci o prepletenosti međuljudskih interakcija s najširom svjetovnom pozadinom. Naoko, ta razlika nije objektivna, nego ovisi o razumijevanju društvene stvarnosti i o svjetonazorskim polazištima. Nedvojbeno je, ipak, da postoje poreci s normama ravnodušnim spram izvandruštvenih svjetovnih područja i oni čija regulativa počiva na uvjerenju da u međuljudskim interakcijama, javnim i privatnim, sudjeluju, osim činjeničnih agensa, i prirodni zakoni, svemirske sile, bog ili bogovi. Članovi, na primjer, religijskih zajednica usklađuju svoje društvene interakcije, svoj autoritet i posluš, s potvrdnim i restriktivnim nalogima za koje vjeruju da izravno ili neizravno potječu iz onostranosti, a teokratski poreci kakvih još ima u današnjem svijetu projekcija su života svojstvena vjerskoj zajednici u društvenu cjelinu. U društvima pak za kakva se zalažu ekolozi norme međuljudskih interakcija morale bi se izvoditi iz prirodnih zakona o kojima ovisi funkcioniranje i opstanak atmosferskih i biomorfnih sistema.

Kad se poveže sve rečeno, tj. tri diobena kriterija, ispada da se interakcije autoriteta i posluha mogu razlučiti:

1. prema utemeljenosti norma, koje proizlaze iz
 - a. dogovora (D) ili iz
 - b. autoriteta (A);
2. prema društvenom okolišu interakcijskoga okvira, u kojem prevladuje načelo
 - a. supsidijarnosti (S) ili
 - b. centralizma (C);
3. prema smještaju okvira u cjelini postojećega, koji je zamišljen
 - a. partikularistički (P) ili
 - b. holistički (H).

Ti diobeni kriteriji mogli bi se, vjerujem, primijeniti na odnos autoriteta i posluha kao sastavnice bilo kojega postojećeg ili povijesnog društva, predmodernoga ili modernoga, liberalnoga ili totalitarnoga. Ali, ovdje sam ih improvi-

zirao u svrhu koja će se, u usporedbi s pravom društvenoteoretskom refleksijom, činiti manje ambicioznom, možda i efemernom. Želio bih, naime, polazeći od njih, definirati imaginarne društvene svjetove zacrtane u djelima popularnoknjiževne vrste koju nazivljemo epskom ili visokom fantastikom, a kao njezino ključno i mjerodavno djelo obično ističemo Tolkienova *Gospodara prstenova*.

* * *

Sljedeći kratak osvrt na ključne prizore iz mnogosveščane pripovijesti *The Wheel of Time* Roberta Jordana — dvanaest svezaka objavljenih za piščeva života, jedan postumno i još jedan na kojem upravo rade autorovi intimusi — nije potvrda da sam seriju u cjelini pročitao, pa stoga ni povod za prijekorne zaključke o višku dokolice kao privilegiju mojega (profesorskoga) zvanja. Ni moje stručno zanimanje za visoku fantastiku, koliko god živahno, ni moja sposobnost, ili slabost, da u boljim primjercima vrste pronađem stranice »podobne za uživanje«, nisu me uspjeli natjerati da zanemarim slabost Jordanove imaginacije i njegova stila, pa sam pročitao samo prva dva sveska (*The Eye of the World*; *The Great Hunt*), a i u tome me je čitateljski apetit podržavao manje nego osjećaj da sam pronašao još jedan izvor potvrda za teze o epskoj fantastici što sam ih izložio u knjižici *Kad je svijet bio mlad: visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam* (Biblioteka Ubiq, 2010), a na koje se ovdje donekle nadovezujem. S ostalim svescima »sage« izišao sam na kraj slično kao što loši učenici rješavaju problem školske lektire: pronašao sam internetsku stranicu www.dragonmount.com, gdje su suvislo prepričani svi objavljeni svesci *Kotača*, a ako mi je u parafrazama štogod privlačilo pažnju, posezao sam za izvornim tekstom.

»Slabost imaginacije«, kad je posrijedi epska fantastika, nije odveć težak prigovor, jer je piscu fantastičaru kad započinje novo djelo štošta unaprijed zadano: obrisi tematskoga svijeta s njegovom teokozmologijom i kvazisrednjovjekovnom stilizacijom; teleologija i struktura radnje; aktanti, njihove kompetencije i međusobne interakcije. Jordan s tim zadanostima uvelike računa, to više što *The Wheel of Time* pripada tolkienovskoj matici epske fantastike, tj. skupini djela koju sam u jednoj ranijoj prigodi okarakterizirao ovako:

Kao u Tolkiena, pripovijedana radnja započinje [se] *in medias res*, nakon što se drevni *Dark Lord*, koji se već u predpriči borio protiv iskonskoga poretka, oporavio od starih katastrofa, iznova se okružio masama rasno manjevrijednih vojnika pljačkaša (orka, gnoma, goblina, trola) te krenuo u novi rat. Radnja se obično grana u dvije usporedne podpriče, od kojih jedna uključuje ratne sukobe dobrih i zlih, krvave bitke i opsade prijateljskih utvrda, a druga se odvija kao potraga omanje skupine pozitivnih likova za magičnim predmetom (prstenom, mačem, draguljem, sjemenom, knjigom) bez kojega se *Dark Lord* ne može poraziti. Predmet potrage uvijek potječe iz predpriče, a kolektiv tragača dijeli se na informacijski pri-

vilegirane čarobnjake ili »povjesničare«, koji su sami sudjelovali u nekadašnjim sukobima ili su barem o njima obaviješteni, i na dobrohotne »nevine ludove« koji se intuitivno uključuju u sveti rat, upoznajući *back-story* i svoj položaj u njoj u odgovarajućim anagorizama.

Istina, u *Vremenskom kotaču* neka od nabrojenih vrstovnih pravila podliježu prilagodbama, od kojih je najuočljivija ta što se cilj glavne potrage podudara sa sadržajem anagorize: vrednota za kojom se traga kako bi se uz njezinu pomoć porazio *Dark Lord* poklapa se s istinskim identitetom nepriviligiranih članova tragateljske družine. Ni taj pomak, međutim, nije novost. U pojmovniku Diane Wynne Jones *The Tough Guide to Fantasylands*, u kojem se, s podosta smisla za naratološke generalizacije i s ponešto humora, iz tematskih sastavnica mnogih *fantasy* pripovijesti prepariraju funkcionalistički osmišljene apstrakcije, pod natuknicom *Quest Object* spominje se (uz prstenje, mačeve i slično) i »samospoznaja«.

Nevolja je, međutim, što se u Jordana slabost imaginacije očituje i u rein-scenaciji vrstovnih konvencija, pri čemu, barem u svescima kroz koje sam prošao, ponajviše budu oči epigonski preobilna i nepregledna kozmogonijska konstrukcija sekundarnoga svijeta, neravnomjerna raspodjela čudesnoga (dugotrajni izostanci i mjestimično prekomjerje) i, napose, repetitivnost u razvijanju radnje. Tako u prvom svesku ista dva lika prekidaju svoje putovanje u četiri ili pet usputnih gostionica, premda se sve što im se u njima događa moglo zbiti u jednu jedinu. Dakle, nešto kao *Prancing Pony* x 4 ili 5, a bez prave potrebe.

Osim toga, Jordan, za razliku od Tolkiena, njegovih prethodnika i njegovih boljih nastavljača, piše šturo, jezikom koji niti je sposoban za modulacije u duhu zahtjevnijih stilskih rodova (*stilus humilis*, *sublimis*, *gravis*), niti uspostavlja intimniju vezu s historicističkom scenografijom, pa bi se dijelovi radnje gdje nisu u prvom planu mačevi, oklopnici ili heraldika mogli premjestiti u bilo koji sublitterarni ambijent (u moderni grad, na divlji Zapad, u distopijsku budućnost). Naslućuje se, drugim riječima, da se Jordan, o čijem sam obrazovanju na Wikipediji doznao da je prirodosnanstveno-tehničkoga smjera, upustio u epsku fantastiku bez širega poznavanja kanonskih književnih djela, a više pod dojmom popularnoknjiževne lektire.

Ali, ovdje nam *quest object* nisu vrline koje bi visoku fantastiku preporučivale probranijoj publici, nego zakonitosti socijetalne imaginacije svojstvene toj književnoj vrsti, a one, same po sebi, nisu činitelj estetičke kvalitete. Činjenica pak što svoju selektivnu potragu ne započinjem na materijalu djela poznatijih od Jordanove trakavice, rezultat je slučaja: prvi svesci *Vremenskoga kotača* moja su najsvježija fantastičarska lektira. Naravno, od važnosti je i što sam djelo doživio kao neproblematičan, konformističan egzemplar vlastite književne vrste, kao fenotip koji neprekidno upućuje na druge fenotipe, pa se kro-

za nj lako dopire do onoga što je fenotipima zajedničko, tj. do genotipa kao jednoga u mnogome.

Ne treba dugo sjediti nad prvim sveskom *Kotača* da bi se naišlo na upri-
zorenja odnosa autoritet–posluh. Ima ih već u prvim poglavljima, gdje se pri-
povijeda o dolasku dvojice poljodjelaca, mladića po imenu Rand al'Thor i nje-
gova oca Tama (zapravo, kako poslije doznajemo, poočima), s njihova imanja u
selo, o njihovu povratku na imanje, o nenadanu napadu poluljudskih čudo-
višta na selo i okolicu i o posljedicama napada. U prvim segmentima priče
Tam pomalo nalaže, a Rand sluša. Tam je nalogodavac s ograničenim ovlasti-
ma, što je u skladu s njegovom niskom staleškom pripadnošću i s rubnim po-
ložajem njegova sela u teritorijalno–političkom ustroju nadređenoga poretka,
kraljevstva Andor. Ali, već u epizodi nakon napada njegov se »nesistemički«
autoritet križa s mnogo jačim. U selu se, naime, Rand još prije napada susreo,
a nakon napada i povezao sa strankinjom Moiraine, koja, kako se ubrzo ispostav-
lja, pripada povlaštenoj društvenoj skupini *Aes Sedai*, ženskom svećeničko–vi-
teškom redu s visokim položajem u hijerarhijskoj konstrukciji ne samo Ando-
ra, nego čitava Jordanova sekundarnoga svijeta, koji obuhvaća još nekoliko
kraljevstava, a, za razliku od Narnije, Međuzemlja, Osten Arda itd., nema je-
dinstvena imena. Članice pak *Aes Sedai* duguju moć i ugled svojoj sposobnosti
da u ljudske poslove i u međuljudske odnose unose silu numinozne naravi
(*One Power*), koja izvire iz transcendentne sfere (*True Source*).

I Moirainin nalog, koji slijedi odmah nakon napada, prihvaća Rand bez
pogovora, premda su njegove informacije o njezinu redu i o legitimnosti njego-
va autoriteta mutne i kontroverzne, a u posluhu spram nje podržava ga i
Tam, za kojega se pokazuje da podosta zna o *Aes Sedai*, po čemu naslućujemo
da se nije oduvijek bavio samo usjevima i ovcama te da će u vezi s njim biti
još otkrića. Moirainin je pak nalog dalekosežan: Randu i još dvojici njegovih
suseljana ona nalaže da *stante pede* napuste selo te krenu s njom put udalje-
noga Tar Valona, gdje je sjedište reda. To, međutim, nije isisano iz prsta: po-
stoje dokazi da ona čudovišta nisu provalila slučajno, nego s ciljem: tražila su,
premda bez uspjeha, upravo Randa i još dvojicu mladića. Uz to, čudovišta nisu
bilo koje zaplotnjačko, pljačkaško pleme, nego ratnici u službi *Dark Lorda*, ko-
ji se ovdje u *Kotaču* zove Shai'tan, ali ga radije nazivlju eufemističkim imeni-
ma (*Dark One*, *Father of Lies*). Moirainin je prvi zaključak da se *Dark One*,
premda je prije više eona poražen i zatočen, iznova aktivira, da telepatiskim
nalozima okuplja vojsku, agente i sljedbenike te prepoznaje potencijalne nepri-
jatelje, a drugi da Rand i dvojica mladića moraju iz sela: jer, s jedne strane, tu
im nema sigurna opstanka, a s druge, kad ih *Dark One* tako precizno napada,
mora biti da nisu posrijedi obično seljačići, nego »ličinke« iz kojih će se
iščahuriti junaci i vojskovođe svijetle strane. Moirainin nalog, spremno prih-
vaćen od svih kojih se tiče, rezultira okupljanjem »družine«, kojoj se, na vla-
stiti zahtjev, priključuju još dvije seoske djevojke, također svojevrsne ličinke,

tj. buduće *Aes Sedai*. Zatim družina kreće na putovanje, opasno, sudbonosno i vrlo dugo (cijeli prvi svezak).

Isprva pokoran spram tuđih naloga, Rand, međutim, uskoro ulazi u proces korjenite preobrazbe: svladavajući jednu za drugom sve opasnije prepreke, odolijevajući kušnjama i stječući razna sredstva moći, od kojih je najvrednije »kristalni mač« po imenu Callandor, on se pri kraju trećega sveska (*The Dragon Reborn*) promiseće u spasiteljsku figuru doraslu zloj sili i u vladara nad kraljevima o kojem govore drevna proročanstva:

On podignu Callandor iznad glave. Iz oštrice sijevnuše srebrne munje, zavojite zrake svijajući se pod velikom nebeskom kupolom. »Stanite!«, viknu on. Borba prestade; ljudi se začuđeni zapiljiše u njega, povrh crnih vela i ispod rubova okruglih kaciga. »Ja sam Rand al'Thor!« reče, a glas mu odjeknu prostorijom. »Ja sam zmaj ponovno rođen!« Callandor mu je blistao u ruci.

Jedan po jedan ljudi zakriveni velima i oni pod kacigama kleknuše pred njim, kličući: »Zmaj je ponovno rođen! Zmaj je ponovno rođen!«

Premda se takvi obrati, ili barem njihovi klimaksi, u većini fantastičarskih pripovijesti rezerviraju za posljednja poglavlja, *Kotaču* treba još jedanaest svezaka, i još jedan autor, da bi priča, nakon bezbrojnih retardacija s prekarizacijom već okarakteriziranih likova, pa čak i s oživljavanjem naoko poginulih, ušla u fazu u kojoj Rand zakonito stečenu zmajsku legitimaciju može pretvoriti u neosporiv nalogodavni autoritet te izići na kraj s »ocem laži«. Ali, ti svesci, za koje preko interneta doznajem da im i ljubitelji prigovaraju razvučenost, problem su čije bi nas razmatranje vratilo slabostima Jordanove imaginacije, o kojima sam već rekao da ih je ovdje dopušteno zanemariti.

Upravo prepričane zgode bude asocijacije, jer zbivanja slična onima oko Jordanova Randa poznajemo iz gotovo svih *high fantasy* pripovijesti. U prizoru njegova susreta s Moiraine u osnovnim se crtama replicira odnos Gandalf–Aragorn i Gandalf–Frodo (J. R. R. Tolkien, *Gospodar prstenova*), Aslan — mali Pevensijevi (C. S. Lewis, *Lav, Vještica i ormar*); Ged–Arren (Ursula K. Le Guin, *The Farthest Shore*), Allanon — Shea Ohmsford (Terry Brooks, *The Sword of Shannara*), Morgenes–Simon (Tad Williams, *Memory, Sorrow and Thorn*). Kao dalja analogija pada mi na pamet i prvi razgovor Luka Skywalker s Obi–Wan Kenobiem u filmu *Nova nada*, četvrtom dijelu Lucasovih *Zujezdanih ratova*, koji su, u svojim »džedajskim« epizodama, prije visoka fantastika nego SF ili *space opera*. Dapače, dojam je da su *Jedi Knights* poslužili Jordanu kao model za *Aes Sedai*: obje se, naime, kaste odlikuju sličnim sposobnostima i organizacijom, a nešto govori i rima *Jedi — Sedai* (za »*Sedai*«, naime, Jordan propisuje izgovor »seh–deye«).

I Randova pretvorba u »Zmaja ponovno rodenoga« pripada fantastičarskoj motivskoj tipici. U *Gospodaru prstenova* Aragorn se iz graničara i *Stridera* promiseće u gondorskoga kralja i gospodara Međuzemlja, a u *Narnijskim kronikama* sličnu preobrazbu prolazi četvero malih Pevensijevih, s Peterom na če-

lu, kojem Aslan pri kraju priče tumači: »Ono je Cair Paravel s četirima prije-stoljima, od kojih je jedno namijenjeno da na njemu kraljuješ. To pokazujem tebi jer si ti prvoroden i bit ćeš Visoki kralj nad svima ostalima«. U *Najdaljoj obali* Ursule Le Guin Arrenovo promaknuće u kralja, zasluženno njegovim sudjelovanjem u posljednjoj misiji čarobnjaka Geda, dovršava se u prizoru s naj-starijim zemljomorskim zmajem:

Stari zmaj Kalessin promatrao ga je jednim okom, dugoljastim, strašnim i zlat-nim. Bijahu vjekovi nad vjekovima u dubini toga oka; zora svijeta duboko u nje-mu. Premda Arren nije gledao u nj, znao je da ga ono promatra s dubokom i bla-gom radošću.

»*Arw sobriost*«, reče zmaj, a njegove se rdaste nosnice raširiše toliko da je za-pretana i prigušena vatra u njima zasjala.

Arren je Geda pridržavao za rame, pokušavajući ga podići, kad ga je Kales-sinov pokret prekinuo, a tada je osjetio da se Ged lagano okrenuo glavom i začuo njegov glas: »To znači, zajaši.«

Tu je obrat izveden bez patosa i u naznakama: onaj kome najstariji zmaj dopušta da ga zajaši nije više nezreo dječak, nego netko i nešto.

Mnogo puta variran u djelima iste vrstovne pripadnosti, susret budućega glavnog lika i njegova pokrovitelja, zajedno s radnjama koje slijede, u stručnoj je literaturi o visokoj fantastici već podrobno analiziran, napose u *The Encyclopedia of Fantasy* Johna Clutea i Johna Granta, gdje za tipične protagoni-ste susreta, za njegove okolnosti i posljedice postoje apstraktni pojmovi, dobi-veni otprilike onako kako je Vladimir Propp, apstrahirajući na materijalu ru-skih bajki, došao do svojih »funkcija«, premda u Clutea i Granta smjer apstra-hiranja nije strogo funkcionalistički. Uz oslon na njihovu *Enciklopediju* spo-menute tematske sastavnice *Vremenskoga kotača* i njihove analogije iz drugih fantastičarskih pripovijesti mogle bi se odrediti ovako:

Rand, slično Aragornu ili Arrenu, = »junak« (*Hero*); junak u *high fantasy* rje-šava više zadaća: sudjeluje u potrazi kojoj je cilj degradacija *Dark Lord*a, za što u *Enciklopediji* postoji pojam *Quest*, a uz to ratuje i na kraju preuzimlje vlast, za što *Enciklopedija* ne nudi zasebne pojmove (Wynne Jones ima natuknice *War* i *Final Battle*); u nekim pripovijestima te se zadaće povjeravaju različitim likovi-ma, kao u *Gospodaru prstenova*, gdje je potragom (putovanjem u Mordor) an-gažiran Frodo, a ratovanjem i preuzimanjem vlasti Aragorn; i u *Sword of Shan-nara* tragatelj i ratnici se razdvajaju (Shea Ohmsford — Flick Ohmsford, Men-ion Leah, Ballinor, Hendel), dok činjenična vlast nad svijetom i jamstvo njego-ve harmonije ostaju u rukama mentora Allanona;

Randovi prijatelji, poput Sama, Merryja i Pippina (*Gospodar prstenova*), princa Josue, Binabika i Miriamele (*Memory, Sorrow and Thorn*) = »drugovi« (*Compa-nions*); drugovi su fakultativni: u *Lavu, vještici i ormaru* Pevensijevi su istodob-no četveročlani junak i sami sebi drugovi; u *Najdaljoj obali* Arren ima samo mentora;

Moiraine, zajedno s Gandalfom, Allanonom ili Gedom, = *Mentor*; mentor može biti pojedinac ili kolektiv, a pred njim su uglavnom dvije zadaće: pouka o predpovijesti sekundarnoga svijeta, uključujući i nekadašnje sukobe s *Dark Lordom*, i kontakt s numinoznom sferom; spram nje likovi u funkciji mentora stoje u različitim odnosima: mogu biti njezino utjelovljenje (Aslan, Allanon), njezini izaslanici (Gandalf) ili korisnici njezinih potencijala (Ged, *Jedi Knights*, *Aes Sedai*); u *Memory, Sorrow and Thorn* kolektivni mentor («League of the Scroll») nema pristupa numinoznoj onostranosti, pa mu se funkcija svodi na »povjesničarsku« pouku;

Shai'tan = *Dark Lord*; *Dark Lord* je nadnaravno biće, obično odmetnuti ili izopačeni izdanak numinozne sfere; u ratno doba djeluje uglavnom kao »nepokretni pokretač«, *Drahtzieher*, a personal kojim raspolaže (u Wynne Jones: *Minions of the Dark Lord*) sastoje se od ukletih rasa (Goblina; Orka, Gnoma, Trola, Nor-na) koje slušaju samo njega ili su čak proizvod njegova genetskoga inženjeringa, i oportunističkih vladara i naroda, pridobivenih makijavelističkim metodama.

Više, međutim, od mogućnosti da se prizori poput onoga s Random i Moiraine protumače uz pomoć provjerenih naratoloških apstrakcija, koja, usput rečeno, indicira okoštalogost vrstovnih uzusa *high fantasy* i visok stupanj realne apstraktnosti njezinih tematskih sastavnica, ovdje me zanima nešto drugo. Moje je, naime, polazno pitanje: kako se u tematskim svjetovima tolkienovske fantastike uprizoruju i kontekstualiziraju scenariji s izdavanjem i primanjem naloga? Naravno, korisno je pritom imati na umu aktantske i druge apstrakcije iz *Enciklopedije* te znati da, govoreći o pojedinačnu djelu kao fenotipu, istodobno govorimo o genotipnom nacrtu, da, analizirajući naznake društvenosti u interakcijama Randa i Moiraine ili Aslana i Lucy, zalazimo u *Urgemeinschaft* visoke fantastike kao književne vrste.

Poput Clute–Grantovih generalizacija, i moje pitanje uključuje tematsko širenje, napredovanje od manje obuhvatnoga prema obuhvatnijem, ali ne po crti *species* — *genus*, nego od dijelova prema cjelini. Dijelovi od kojih polazim po formi su fikcionalne međuljudske interakcije, nadređena je cjelina (fikcionalni) društveni poredak, a spoznajni interes sličan je onome što ga proučavatelj stvarnih društava slijedi kad se pita »kako interakcijski sistem u danom društvu uzimlje društvo na znanje« (Luhmann, 2005). Mene, naime, zanima kakvu društvenu cjelinu »uzimlje na znanje« odnos nalogodavnih i poslušničkih instancija u djelima poput *Vremenskoga kotača* i *Gospodara prstenova*. Naravno te cjeline, njezine izvanjske i unutrašnje odnose pokušat ću odrediti uz oslon na kategorijalnu »križaljku« iz prethodnoga poglavlja, pri čemu bih ovdje krenuo od poretka kao cjeline i od njegova položaja u danom svjetovnom horizontu, drugim riječima, od njegova opredjeljenja u alternativni partikularizam/holizam. Taj mi se izbor polazišta čini logičan utoliko što se junaci visoke fantastike, za razliku od nas, koji svoj vijek provodimo ponajviše u djelokrugu nižerazrednih i parcijalnih nalogodavaca, odmah suočuju s autoritetom odgo-

vornim za opstanak društvene cjeline, da bi se na kraju i sami prometnuli u takav autoritet.

Ali, između njih i nas ima još jedna važna razlika. Poredak u kojem sami obitavamo uglavnom je, kad oko nas nema ratova i revolucija, postojan ili je barem u stanju polagane tranzicije. Likovi, međutim, visoke fantastike nalaze se u svojevrsnu interregnumu: iskonski poredak njihova svijeta ozbiljno je narušen ili dokinut, a održao se samo u izoliranim i geografski raštrkanim enklavama kao što su Shire i Lothlórien u *Gospodaru prstenova* ili Jordanovi *Steddings*. Pred junacima su stoga dvije zadaće: da poraze zlu silu i da stabiliziraju poredak. Ako nas, dakle, zanima socijetalna dimenzija fantastičarskih sekundarnih svjetova, moramo gledati unatrag, u predpriču, i u poglavlja nakon pobjede nad *Dark Lordom*.

Slijed stari poredak — interregnum — konačni poredak tematska je osovina *high fantasy* pripovijesti, pri čemu se granica između prvih dvaju segmenata u pravilu poklapa s onom između priče i predpriče, pripovijedanoga i evociranoga vremena:

168

PREDPRIČA	PRIČA	
STARI POREDAK	INTERREGNUM	KONAČNI POREDAK

Priču iznosi pripovjedač, dok se sadržaji predpriče obično prepuštaju likovima, ponajviše mentoru i sporednim figurama koje su mu ravne po dobi i/ili po znanju, pri čemu je mentorova povjesničarska verziranost jedan od činitelja njegova autoriteta. Sa sadržajne pak strane tri stanja sekundarnoga svijeta mogla bi se karakterizirati ovako:

STARI POREDAK utemeljen je zajedno sa stvaranjem svijeta, a već prije nego što ga je dokinuo ratni interregnum postupno je gubio izvorni *sacrum* (usp. Clute i Grant, 1997, pod natuknicom *Thinning*), razgrađujući se, ponešto iznutra, za što su odgovorne neumjerene ambicije njegovih elita i »stare pogreške bogova« (Tolkien), a još više u ratovima što ih je uvijek iznova nametala zla sila; poredak nije isključivo društven, nego obuhvaća prirodni okoliš i numinoznu onostranost, uz pretpostavku harmonije među spomenutim sferama; stoga njegovi poremećaji, za razliku od modernih ratova ili revolucija, nemaju samo društvene, nego i kozmičke reperkusije; stari je poredak nekim likovima aktualne priče (nadnaravnim mentorima i *Dark Lordu*) poznat iz prve ruke, jer su ga, zahvaljujući nadljudskoj dugovječnosti, doživjeli i sudjelovali u nekadašnjim ratovima; iz staroga poretka redovito potječe i *Quest Object*, dok od likova u statusu junaka neki, napose ratnici i budući vladari, vuku porijeklo od istaknutih osoba i branitelja iskonskoga stanja (Aragorn, Arren, Rand, Seoman), što znaju od početka ili doznaju u anagorizama; ostali su članovi »družine« — na primjer, Frodo i Sam (*Gospodar prstenova*), Binabik i Miriamele (*Memory, Sorrow and Thorn*), Egwin (*The Wheel of Time*) — *homines novi*, premda se i njihov etos u epizodama iz interregnuma korjenito mijenja;

INTERREGNUM je doba sukoba i potrage; sukob nastaje (novom) agresijom *Dark Lord*a, a osim napadnutih poredaka, dovodi u pitanje prirodni okoliš i

teo-kozmološki ustroj sekundarnoga svijeta; mentor i družina u početnim su fazama sukoba jedini osviješteni protivnici *Dark Lord*a, ali postupno i oko njih nastaje šira alijansa, jer im se priključuju neki od kolebljivih poredaka, a na njihovo se strani mobiliziraju i zaboravljene htoničke prarase poput Tolkienovih Enta i Púkel-ljudi, Lewisovih rječitih životinja i hodajućih stabala, Williamsovih Sitha i Trola, Jordanovih Ogiera;

KONAČNI POREDAK nastaje dovršenjem potrage, iščeznućem poraženoga *Dark Lord*a i promaknućem prikrivenoga monarha u priznatoga vladara; osim u odnosu na interregnum, on nije posve nov, jer se u njemu restauriraju crte iskonskoga poretka, premda njegova restauracija može biti samo djelomična; »Tvoja je zadaća da [...] sačuvaš što se da sačuvati«, kaže Gandalf Aragornu pri kraju posljednje knjige *Gospodara prstenova*.

Iz tih se razjašnjenja naslućuje i odgovor na moje ključno pitanje, točnije, na njegovu posljednju, zaoštrenu formulaciju: odnosi li se ciljni poredak sekundarnog svijeta prema svom najširem horizontu holistički ili partikularistički? Naravno, holistički, što se očituje u nekoliko motivskih sindroma koji tvore tematsku jezgru visoke fantastike te pripadaju među najzamjetljivije činitelje njezine vrstovne različitosti.

Jedan od tih sindroma, po kojem čitatelji možda najprije prepoznaju da s Tolkienom ili s Jordanom ulaze u fiktionalnu stvarnost temeljito različitu od one kakvu dočarava realistička književnost, sastoji se od slika, radnja ili iskaža kojima se naznačuje što je sve u sekundarnim svjetovima dovedeno u pitanje potezima ili emanacijama zle sile. Tolkienov Sauron, na primjer, nije samo prijetnja Gondoru, Rohanu i Shireu, nego je, kako ga nazivlje Elrond na Rivendellskom saboru, »opasnost svijeta« (*Gospodar prstenova*, II, 2). Ta se »opasnost« odmah zatim i egzemplificira, kad Gandalf stihove ugravirane s unutrašnje strane Sauronova prstena izgovara na mordorskom jeziku (»Ash nazg durbatulûk...«): »Promjena u čarobnjakovu glasu bijaše zapanjujuća. Odjednom je postao prijeteci, snažan, grub u tonu. Učini se da je sjena prekrila visoko sunce, a da se veranda na čas zatamnjela. Svi uzdrhtaše, a elfi pokriše uši.« Da je u sukobima s *Dark Lord*om na kocki mnogo više nego utvrde, državne granice i suvereniteti, često se naznačuje i njihovim nepovoljnim utjecajem na klimu (ovjekovječena ili produljena zima u C. S. Lewisa, Jordana i Tada Williamsa), a kao katastrofe još većih razmjera opisuju se ratovi iz predprošlosti, oni koji su dokinuli izvorni poredak, promijenivši usput i geomorfologiju cijelih kontinenata, poput »bitke gnjeva« iz *Silmarilliona* (predpriče *Gospodara prstenova*) ili Shait'anova privremena oslobođenja u predradnji Randovih pustolovina, o kojem *Aes Sedai* pripovijedaju da je izazvalo »lom svijeta« i okončalo prvi eon, zvan »doba legendi«.

Istina, strateški potezi *Dark Lord*a i dalekosežnost njihova utjecaja iznose na vidjelo prepletenost međuzemskih ili narnijskih društvenih poredaka s prirodnim i sa svemirskim okolišem samo neizravno, *via negationis*. S pozitivne strane svjedoče o njoj protupotezi prijateljske skupine. Njihov krajnji učinak

nisu samo bolji dani za imaginarna društva, na primjer, za državljane Gondora ili stanovnike Cair Paravela, nego i univerzalan proces »izlječenja« (usp. Clute i Grant, 1997, pod natuknicom *Healing*), koji se očituje i s ovu i s onu stranu granice između poretka i okoliša: u gondorskoj prijestolnici (Minas Tirith) od obnove gradskih zidina do listanja »bijelog stabla« nakon tisućljetne stanke, u *Kraljeviću Caspianu* (*Narnijske kronike*) od progona telmarinskih uljeza i smjene na prijestolju do oživljenja rijeka i šuma u antropomorfnu obličju, a u galaksiji *far far away* (*Zvezdani ratovi*) od povratka demokraciju u Naboo i u Coruscant do nestanka »poremećaja u Sili«.

Ali, od svih činitelja i simbola te kozmičko-socijetalne prepletenosti na prvo bih mjesto stavio lik zakonitoga vladara, onoga koji na kraju, prošavši kroz »obrede prijelaza« te obznanivši sebi i svijetu krvnu vezu s kraljevima iz »doba legendi«, zasjeda na prijestolje što su ga u dekadentnim epohama staroga poretka i u najvećem dijelu interregnuma prisvajali politički mediokriteti, kolebljivci, eventualno i kolaboranti *Dark Lord*a. U knjizi *The Religions of the Roman Empire*, u poglavlju o rimskom imperatoru kao utjelovljenju božanstva, John Ferguson kaže (1970: 88):

Suveren je posrednik između božanskoga i života na zemlji; njegove regalije — kruna, žezlo, jabuka i prijestolje — obznajuju njegovu kozmičku funkciju. O njemu ovisi plodnost sjetve, njegov dodir liječi, on odlučuje o životu i smrti, kao predstavnik božanskoga poretka dijeli pravdu i odlučuje o ratu i miru.

Sličnim je »kozmičkim funkcijama« opremljen i zakoniti vladar u *high fantasy*: Aragorn i Lewisova Lucy liječe ranjenike na čudesan način, Rand već svojom prvom pobjedom nad Shai'tanom pretvara neprirodnu travanjsku zimu u cvjetno proljeće, a svaki od njih umije ratovati uz pomoć nadnaravne sile, prizivati pokojnike i predviđati, na javi ili u snu, buduća zbivanja. Izvor njihove moći kadšto je samo pretpostavljen ili ugrubo naznačen (kao u *Memory, Sorrow and Thorn* ili u *Zvezdanim ratovima*), a kadšto je detaljno objašnjen, ne manje nego kad su posrijedi Hadrijan ili Trajan, čija je *sacralitas* dopirala iz religijske onostranosti ispriповijedane u mitovima i prizivane u obredima. Lewis je, na primjer, svoju Narniju korak po korak prilagodio kršćanskoj eshatologiji, Tolkien je *Gospodara prstenova* vidio u kontinuitetu s teogonijskim i kreacionističkim »mitovima« iz *Silmarilliona*, dok je Jordan smislio »mitologiju« toliko stupnjevitu i zamršenu da se odlučio izložiti je u zasebnoj knjizi (*The World of Robert Jordan's »The Wheel of Time«*, 1999), premda nam je i ona od male pomoći, jer je sama toliko zamršena da njezine sadržaje zaboravljamo već u »realnom vremenu«.

Kakvima se pak društveni poreci visoke fantastike pokazuju kad ih razmotrimo s obzirom na opredjeljenje u alternativni centralizam-supsidijarnost (točka 2)? Protivno kritičarima koji nad Tolkienom i sljedbenicima pomišljaju na autoritarizam ili čak na fašizam, u Gondoru, u Narniji ili u Osten Ardu centralizam totalitarnoga predznaka uglavnom je nepoznat, dok ima mnogo

primjera samonikla nalogodavstva podvediva pod pojam supsidijarnosti. Dopravitelj *Vremenskoga kotača* nisu još odradili posao, pa ostaje vidjeti kakve će ovlasti Rand al'Thor dodijeliti teritorijalnim jedinicama svoje krunovine, ali potvrdâ u korist supsidijarnosti ima dovoljno i u postojećim pripovijestima, u kojima zakoniti vladar rado prepušta mjesnu vlast likovima u statusu potkraljeva, pokrajinskih glavara, plemenskih poglavica i klanovskih čelnika. Jedan je od primjera trilogija *Memory, Sorrow and Thorn*, u kojoj se s oslobođenjem Osten Arda od zle sile, utjelovljene u čarobnjaku Pryratesu i kralju Eliasu, učvršćuje i nekoliko regionalnih autonomija. Istina, tu se njihovo priznanje približuje nehotično komičnome, jer ga mladi kralj Seoman ne izgovara sam, nego ga prima odozdo, pa zvuči kao da je iznuđeno sa stajališta feudalnih moćnika: »Baruni«, došaptava kralju rimmersmensi vojvoda Isgrimnur, »žele muškarca, snažna, ali ne presnažna«. Elegantnije je ta zamisao, kao i većina ostalih, izvedena u *Gospodaru prstenova*, gdje Aragorn, bilo kao gondorski kralj ili kao »Gospodar Zapadnih zemalja«, podaruje lokalne autonomije šakom i kapom: Faramiru, lojalnom potomku svrgnute namjesničke loze, povjerava ithilijensku kneževinu, spremno priznaje vlast Rohanskoga (pod)kralja, nudi slobodu Entima, inzistira na samoupravi Shirea, a ne zaboravlja ni neugledne Púkel-ljude. Njima teritorijalnu i ustrojstvenu samoupravu obznanjuje ritualom koji će zacijelo dirnuti svakoga tko je imao prilike nositi se s nećakama centralizma:

Bez žurbe i u miru predoše u Anórien i dođoše do Sive šume podno Amon Dîna; a tu začuše zvuk kao da bubnji udaraju u brdima, premda nigdje ne bijaše žive duše. Tad Aragorn zapovjedi da trublje zatrube, a glasnici objaviše:

»Evo je došao kralj Elessar! Šumu Drúaden daruje Ghân-buri-ghânu i njegovu narodu da zauvijek bude njihova; i neka odsad u nju ne ulazi nitko bez njihova dopuštenja!«

Tada bubnjevi zabubnjaše još glasnije i zatim utihnuše.

Napokon, u svjetlu posljednjega kriterija, onoga pod brojem 1, lako je prepoznati da iza zakonitosti koje vrijede u samoupravnim mjehurima i mjehuricama sekundarnih svjetova stoji autoritet, a ne dogovor ili kooperacija: Bilbo i Frodo u Shireu, Elfi iz Lothlóriena i vladarski par Celeborn-Galadriel ne dogovaraju se tko će kome, zašto i u vezi s čime zapovijedati. Ali, drukčije nego u stvarnom svijetu, tu autoritet nikoga ne tišti, jer se primjenjuje odvajkada, pa je postao drugom prirodom. Kao tradicionalan on je, zapravo, neosoban, pa se ne bi smjelo dogoditi da se u nj umiješa ono čega se u stvarnom svijetu pribojavamo kao »ljudskoga faktora«: loše nalogodavčeve procjene, samovolja ili nekompetencija.

Osim toga, nerijetko su i nižerazredni nalogodavci opremljeni elementima moći koja se u odnosu na čitateljevo iskustvo stvarnosti, pa i u odnosu na *sensus communis* proširen po sekundarnim svjetovima u doba razgradnje staroga

poretka i zaborava tradicije, doživljuje kao natprirodna. Tolkienovi, na primjer, elfski vladari nadareni su čudesnim talentima i proročanskim darom, a nije upitno ni njihovo poznavanje cjelovite prošlosti Međuzemlja; u zemljomorskom arhipelagu Ursule Le Guin običaj je da mjesnim upraviteljima savjetodavne usluge pruža čarobnjak školovan na akademiji u Rokeu; u Jordanovu ciklusu seoske zajednice imaju mjesnu »mudrijašicu« (Wisdom), a u metropolama sjedi uz prijestolje po jedna Aes Sedai. Sila koja na taj način dopijeva u zakutke sekundarnih svjetova odbljesak je one kojom potpunije vladaju mentor i sazeo junak. Ona, zajedno s *longue durée* tradicijama, na svim ustrojstvenim razinama isključuju potrebu za dogovornom kooperativnošću.

* * *

172

Prema svemu rečenome, u ukupnosti svojih viših i nižih interakcijskih okvira i u njima ustanovljenih odnosa moći i posluha društva kakva se imaginiraju u *high fantasy*, kad na njih primijenimo mjerila dobivena u uvodnom poglavlju, izbacuju sljedeće vrijednosti:

1 2 3

A S H

Kao takva ona se razlikuju se od političkih poredaka modernoga svijeta, ponajprije od zapadnjačkih liberalnih i demokratskih, u kojima je proces »humanizacije društva« (Luhmann, 1982) otišao najdalje, što znači da u njima normiranje odnosa između nalogodavaca i nalogoprimaca podliježe ljudskoj racionalnosti i unutardruštvenim mjerilima, od čega odstupaju samo još nastojanja kršćanskih crkava da se u zakonike unesu norme iza kojih, po njihovu nauku, stoji onostrani autoritet. Ni supsidijarnost kakvu uživaju Aragornovi ili Seomanovi vazali, a nadajmo se da će i Randovi, nije usporediva s onom kakva se potiče, dopušta, zahtijeva ili priželjkuje na nižim katovima liberalno ustrojene društvene zgrade. Jer, kako smo vidjeli, u Međuzemlju i u Osten Ardu valjane norme kodificira tradicija, a ne kooperacija kakvu zagovaraju teoretičari liberalizma (Rawls, 2000). Uostalom, kooperativnost je nužna u interakcijskim okvirima društava u kojima se odnos moći i posluha otkopčao od onostranih »istinskih izvora« i od dugovjekih tradicija, te je postao diskutabilan, usavršiv i podložan ideji napretka. Naprotiv, u fantastičarskim svjetovima, već zbog njihove umreženosti u totalitet, u nepovijesnu teo-kozmičku pozadinu, podjednako su nepoželjni i napredak i dogovaranje o tome na kome je da nalaže, a na kome da sluša.

Liberalizam i demokracija idu u modernom svijetu zajedno s kapitalističkom ekonomijom, pa antiliberalizam visoke fantastike podrazumijeva i latentan antikapitalistički stav, na što, s pravom, Darko Suvin (2009) stavlja naglasak:

Zajednički nazivnik epske Fantasy jest, kako mi se čini, odlučno odbijanje bilo kakve tehnologije, urbanizacije i financija povezanih s kapitalizmom industrijske revolucije i »paleotehničke« mašinerije, kao i odbijanje neprovidnosti i potpunoga gubitka sinoptičkoga pregleda koji iza toga slijede za pokušaje da se razumiju odnosi među ljudima.

S druge strane, fantastičarska kraljevstva razlikuju se i od totalitarnih poredaka, stvarnih i zamišljenih. Razlika nije u tome što su Aragorn, Peter ili Rand »dobri«, dok su Mussolini, Hitler ili Staljin bili zli. Jer, s jedne strane, u doba totalitarnih režima bilo je mnogo ljudi uvjerenih u »dobrotu« diktatorâ, dok s druge kritičari visoke fantastike koji vjeruju da je mjerilo političke korektnosti podjednako primjenljivo i na stvarnost i na fikciju sugeriraju da se Aragorn i ostali čine neporočnima samo ako ih promatramo s pristrana pripovjedačeva stajališta, dok se objektivno, napose u odnosu prema Orcima, Goblinima ili Gnomima, očituju kao rasisti i istrebitelji. Estetički pak naivci, koji misle da se vjerodostojnost fikcije može testirati upitima tipa »a što da je to stvarnost«, mogli bi prigovoriti da bi se u svijetu poput našega i pomazani vladar pretvorio u oligarha, njegov mentor u »sivu eminenciju«, viteška elita u nomenklaturu, a vojskovođe u etničke čistače. Ako, međutim, zanemarimo dobrotu, koja se uvijek može relativizirati, preostaje kao nedokidivo razlikovno obilježje vladarova onostrana legitimacija, koja obasjava suverene sekundarnih svjetova, dok je totalitarni *dux* ne treba, jer posjeduje karizmatiku legitimaciju, koja se bolje slaže s njegovim nemetafizičkim samorazumijevanjem i s partikularističkim smještajem njegova poretka u cjelini postojećega. Dakako, tu je, kao još jedno razlikovno obilježje, i supsidijarnost: Faramir u Ithilienu ili Ingrimnur u Rimmermenu posjeduju veće ovlasti nego povjerenici totalitarnih vladara.

Nemajući zajedničkih crta s povijesnim porecima liberalnoga i totalitarnoga tipa, izmaštana kraljevstva poput Aragornova, Peterova ili Randova dijele niz određenja s virtualnim imperijima zacrtanima u djelima radikalnih kritičara moderne iz kruga mislilačke i ideološke kontrakulture koju sam u nekoliko svojih radova objavljenih za posljednjih desetak godina proučavao pod imenom antimodernizma (Kravar, 2003). Određenja po kojima sam ovdje lučio i razvrstavao odnose autoritet–posluš i njihove ustrojstvene okvire zajednička su objema vrstama zamišljenih poredaka: shemu A/S/H iščitavamo podjednako iz tematskih svjetova *Gospodara prstenova*, *Narnijskih kronika* ili *Vremensko-gotača* kao i iz *Krize modernoga svijeta* Renéa Guénona, iz *Novoga srednjovjekovlja* Nikolaja Berdjajeva ili iz *Pobune protiv modernoga svijeta* Juliusa Evole. Dio tih podudarnosti pokušao sam osvijetliti 2010. u knjizi *Kad je svijet bio mlad*, a o preostalom dijelu, koji nije manji, više nekom drugom prigodom.

Literatura

- Clute, John i Grant, John, 1997, *The Encyclopedia of Fantasy*, New York: Orbit
- Ferguson, John, 1970, *The Religions of the Roman Empire*, Cornell University Press
- Kravar, Zoran, 2003, *Antimodernizam*, Zagreb: AGM
- Kravar, Zoran, 2010, *Kad je svijet bio mlad*, Zagreb: Mentor (Biblioteka Ubiq)
- Luhmann, Niklas, 1982, *Funktion der Religion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Luhmann, Niklas, 2005, *Einführung in die Theorie der Gesellschaft*, Darmstadt: Carl-Auer Verlag
- Rawls, John, *Politički liberalizam*, Zagreb: Kruzak
- Suvin, Darko, 2009, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: SlovoSlavia
- Wynne Jones, Diane, 1998, *The Tough Guide to Fantasylands*, London: DAW

Petra Mrduljaš

Velika priča — mit kao povijest, bajka i trač u Tolkienovu Međuzemlju

175

»Život je dosadan ko ponovljena priča / što muči tromo oko snena čovjeka«, piše Shakespeare u *Kralju Ivanu*,¹ a opet, cjelokupna svjetska književnost počiva upravo na *twice-told tales*, ali ne na samo jedanput, već nebrojeno puta ponovljenim pričama: u mitskom, fantastičnom ili realističnom ruhu, na dvoru, na ratištu ili na velegradskoj ulici. Za antropologiju i arhetipsku kritiku, ta je priča zapravo uvijek ista, arhetipska prapriča, preslika mita o bogu koji umire s jeseni i uskrsava donoseći buđenje proljeća, a drugi teoretičari najčešće je nazivaju jednostavno Priča (J. Clute i J. Grant), mit (N. Frye), monomit (J. Campbell) i ponovljena priča (B. Wicker). Ta »ponovljena priča« više-struko je značajan element Tolkienova opusa, u kojem se pojavljuje kao dubinska struktura (junačka potraga), ali i kao značajna tema djela.

U *Gospodaru prstenova*, J. R. R. Tolkien »ponavlja« priče pronađene u anglosaskoj epici, kojoj je kao filolog posvetio glavninu svojega akademskog života, kreativno popunjavajući ono što je osjećao kao intrigantne praznine nastale djelomičnim ili potpunim zaboravom usmeno prenošenih djela i propašću pisanih zapisa. U tom pogledu dijeli uvjerenje Jacoba i Wilhelma Grimma da su u narodu sačuvane bajke tek omalovažene krhotine jedinstvenog sustava germanskih mitova i predaja, izgubljenog u magli povijesti.

Međuigru mitskih priča i predaja koje se vezuju uz različite povijesne i izmišljene osobe, opetovano izranjajući u različitim inačicama i razdobljima, Tolkien zamišlja kao kotao priča u kojem završavaju svakojaki motivi, ukusni i manje ukusni, mitovi i povijesni porazi, kraljevi i životinje, pa se sve zajedno stoljećima krčka stvarajući nove–stare priče. Navodi primjer povijesnog Artu-

1 Čin III, sc. 3. Preveo Mate Maras, Zagreb 1978: Matica hrvatska.

ra, ne posebno važnog britanskog vojskovođe koji je, upavši u »kotao«, iz njega isplivao kao, ni više ni manje, nego kralj vilinskog predjela.

Za Tolkiena, međutim, crpljenje iz tekstualnog »kotla« nije samo intelektualna igra, neozbiljna zabava kojom znanstvenik ispunjava dokolicu, dopuštajući si na polju bajke slobodu kakvu mu akademski rad ne dopušta. Za njega je iskustvo čitanja bajke (a pod tim pojmom podrazumijeva široki spektar djela od nordijske epike do »vilinske priče«) ulazak u sekundarni (književni svijet): uvodeći čitatelja u pogibeljan, vilinski predio, prapriča mu omogućuje *obnovu* percepcije, *bijeg* iz svijeta omeđenog petorima osjetilima i pruža mističnu *utjehu* dovodeći ga u »predvorje transcendencije«.

Svjestan tradicije na koju se nadovezuje njegova reinterpetacija junačke potrage, Tolkien je prapriču problematizirao i kao jednu od tema *Gospodara prstenova*. Budući da je Međuzemlje sekundarni svijet u kojem je mitska prapovijest smještena na istu vremensku strelicu kao i (kvazi)povijest, protagonisti se doživljavaju kao kasan odjek svojih mitsko/povijesnih uzora, postupno postajući svjesni vlastitoga mjesta u velikoj teleološkoj priči, koja je povijest Međuzemlja od njegova stvaranja opisana u *Silmarillionu* do nekog neopisanog svršetka koji je poznat samo Eruu, božanskom stvoritelju Arde. Istodobno, na metatekstualnoj razini, junaci smještaju vlastitu potragu u kontekst arhetipske prapriče, prepoznajući u svojim nevoljama obrise junačkih predaja, a u Tolkiena je preobrazba individualne nevolje u junački spjev, kao i preobrazba mita u bajku pa čak i trač, značajan tematski aspekt djela.

Tematiziranje prapriče Tolkienu je ujedno omogućilo da dio svojih filoloških ideja (poglavito onih kojima u znanosti nije bilo mjesta) ozbilji u izmišljenom svijetu i ispuni čežnju za izgubljenim djelima koja je smatrao vrednijima i uzvišenijima od onih pisanih »frivolnim suvremenim idiomom« u »pretrpanom dobu koje voli dopadljive sličice«, a njegov esej o *Beowulfu* (»The Monsters and the Critics«) pokazao se svojevrsnom autoegzegezom, jer se Tolkien u mnogočemu poistovjetio s nezapamćenim tvorcem tog spjeva, prepoznajući u njegovoj pripovjednoj strategiji »fuziju starog i novog« i »dojam ukorijenjenosti« koji je želio postići u svojem imaginarnom svijetu.

Svaka bajka kulminira u dramatičnom trenutku obrata iz nesreće u sreću kada, Tolkienovim riječima, budi »Radost koja prelazi zidove ovoga svijeta, žestoku poput boli« (»The Monsters and the Critics«, 153). U *Povratku kralja*, to je trenutak kad se usred presudne bitke oglasi jedan gondorski pijetao. »Zakukuriče jasno i glasno ne mareći ni za kakve čarolije ni rat, pozdravljajući samo jutro što je visoko i daleko iznad sjena smrti dolazilo sa zorom.« (*Povratk kralja*, 104). Na njegovo kukurikanje, kao u odgovor, odjeknuli su rohanški rogovi koji su objava da je spas stigao i samim svojim gromkim zvukom rastrgli mreže straha što su ih sijali Nazguli. Takav trenutak, koji obilježava obrat u bajci, Tolkien je nazvao eukatastrofa, suprotstavljajući ga tragičkoj katastrofi.

Obnova, bijeg i utjeha ozbiljuju se u tom presudnom trenutku potrage, u iznenadnom obratu iz nesreće u sreću, u trenutku prepoznavanja (grč. *anagnorisis* i lat. *cognitio*) koje, međutim, ne dovodi do katastrofe kao u tragediji, već do eukatastrofe, koja je neizostavan dio bajke jer bez sretnog konca koji krase mukotrpnu potragu ona ne bi imala pravo na to ime. Naizgled frivolno pitanje završava li priča srećom ili nesrećom nije samo u temelju zapadne teorije književnosti koji je postavio Aristotel, već je i osnovni horizont očekivanja koji obilježava svaku recepciju djela. Pitanje završetka u prvi plan stavlja literarnost djela, iz jednostavnog razloga što životne priče ne završavaju, a ponajmanje jednoznačno sretno ili nesretno.² *Enciklopedija fantastike* također prepoznaje značaj obrata kako u realističnoj, tako i u fantastičnoj književnosti, ali realističnoj književnosti obrat nabolje »predstavlja neugodnost jer podrazumijeva skandalozno priznanje da se radi o konstruiranoj stvarnosti«, a fantastična se književnost »razmeće trenutkom« (*Encyclopedia*, RECOGNITION) u kojem prokazuje vlastitu artifičijelnost.

Pojam prepoznavanja podrazumijeva prethodno stanje zaslijepljenosti, zavaranoosti ili zaborava neke presudne činjenice koja koči razvoj junaka i njegova svijeta. »Stvarnost je u romanci povezana s identitetom, a iluzija s otuđenjem od identiteta, od idiličnog stanja o kome se žnema što pisati'«, kaže Frye (*Secular Scripture*, 54). Njemu je suprotan pojam uniženja (*Encyclopedia*, DEBASEMENT), koji podrazumijeva zaborav identiteta, a taj je motiv u *Gospodaru prstenova* najjasnije dočaran djelovanjem Prstena koji dovodi do sloma i raspada osobnosti svojega Nositelja. Zaborav identiteta je, pak, oblik zatočeništva, no junak je tek prividno pokoren i zahvaljujući prepoznavanju stječe svijest o vlastitoj slobodi, što je u mitu i romanci prikazano slikama buđenja, rađanja, trganja vela, padanja krinke, kidanja okova. Oslobođenje se krije u odgonetki zagonetke, a ne mijenjanju zbilje snagom, u dosjetljivosti (*froda*), a ne sili (*forza*). Svijet je promijenjen time što je preformuliran, preoblikovan sviješću, riječima. Individualna potraga ukazuje se kao dio kozmičkoga plana u sređenom univerzumu kojim vladaju benevolentne numinozne sile.

U djelu o spuštanju u podzemni svijet poput *Alise u Zemlji čuda*, svijest da svijet u kojem se našla nije njezin svijet, već svijet priče, omogućava junakinji ironijski odmak od viđenog. U izokrenutom svijetu to je odlika koja joj omogućuje da se iz njega vrati kući umjesto da se zapetlja u mreže apsurd. Podsjećanje da je zec sa džepnim satom ipak samo zec, a strašna kraljica samo igraća karta, za Alisu je oštrica zdravog razuma kojom će se probiti kroz podzemni svijet³ i rasjeći demonsku parodiju oblika društvene prisile u primarnom svijetu, kao što su vječna čajanka, pokornost nerazumnoj kraljici i besmi-

2 »Sretni završeci kako u životu, tako i u književnosti«, piše Frye, »postoje samo za preživjele« (*Secular Scripture*, 135).

3 Izvorni rukopis bio je naslovljen *Alice's Adventures in the Under Ground*.

sleno, nepravedno suđenje. Kada Alisa usred apsurdnog sudskog procesa objavi da su to besmislice (*»Stuff and nonsense!«*⁴) i na Kraljičinu naredbu da ušuti odgovara odrješitim »Neću!«, čini dvije stvari presudne za bijeg iz podzemnog svijeta: kida mreže pričina izgovarajući istinu o viđenome i prepoznaje vlastitu slobodu djelovanja.

Spuštajući se u podzemni svijet, junak klasične junačke potrage mora se obraniti od njegova nastojanja da ga zauvijek veže uza se. Tabu koji mu nalaže da odbije ponuđeno jelo, pa makar i jezgru mogranja, čest je i jasan primjer da apsorpcija podzemnog sadržaja vodi do raspada osobnosti i nemogućnosti izlaska iz podzemlja. Slične su i strategije neophodne za uspješan silazak živog junaka u svijet mrtvih i, što je još važnije, siguran povratak iz njega: novčić za splavara, mito za Kerbera, zabrana osvrtnja. Odbijajući usvojiti apsurdna pravila i prihvatiti da se odnose i na nju, Alisa se uspijeva vratiti kući dok, primjerice, Psiha i Persefona na različite načine pokleknu i moraju biti spašene izvanjskom intervencijom.

178

Alisa za dlaku izmiče trajnoj zarobljenosti prisjećajući se svoga pravog identiteta (što je slikovito dočarano njezinim povratkom na pravu tjelesnu veličinu koju je namjerno ili slučajno mijenjala napicima i kolačićima). Ona pritom spoznaje da *nije* povezana s tamom u kojoj se našla, već da je slobodna, na što se zastrašujući prijeki sud pretvara u obične papirnate karte, a Alisa se »budi« u stvarnost.

Motivi znanja kao prisjećanja i spoznaje kao buđenja karakteristični su za trenutak prepoznavanja u romantičnoj fantastici, do kojeg dolazi u trenutku uspona lika iz podzemnoga svijeta u ljudski ili iz ljudskoga u nebeski. Ono što junak u tom trenutku prepoznaje jest upravo prapriča, koja sada u potpunosti objedinjuje njegovu osobnu životnu priču i sudbinu svijeta, a individualna i povijesna potraga u tom su trenutku istodobno privedene uspješnom svršetku. Prizor prepoznavanja, piše Frye, ostavlja dojam da smo prošli kroz vrtlog ili vir (*Secular Scripture*, 91), jer se u tom trenutku priča ne kreće dalje, već okreće oko svoje osi pokazujući se iz novog kuta. *Enciklopedija fantastike* definira prepoznavanje kao trenutak u kojemu likovi po prvi put spoznaju priču u cjelini, a strukturalno cjelovita pripovijest uvijek sadrži taj trenutak. Likovi spoznaju što im se zapravo događalo i »shvaćaju da su u Priči; a to, ako je ispravno prepoznato (odnosno, ispravno ispričano), znači da im životi imaju koherenciju i značaj Priče, ukratko, da je Priča pričala njih.« (*Encyclopedia, RECOGNITION*) U tom trenutku lik, nastavlja John Clute u *Enciklopediji*, istodobno sagledava prošlost (svoje uzništvo i amneziju) i budućnost (razrješenje svih zagonetki i moguć preobražaj). U tom trenutku smiraja i olakšanja Priča naizgled zastaje, kao da nakratko stoji ukipljena kako bi mogla biti pojmljena, da bi potom oslobođena prepoznavanjem nastavila teći dalje.

4 Carroll, *The Complete Works*, 78.

Spoznavanje istinite priče podrazumijeva prethodnu zavaranoost lažnom pričom. Laž je ono od čega je bila sačinjena »tamnica« u kojoj su se našli junaci. A budući da se sastojala samo od laži i nije imala neovisne zbiljnosti, raspala se u trenutku prepoznavanja. Taj se trenutak stoga, prema Cluteu, može shvatiti i kao pobjeda Priče nad Parodijom (*Encyclopedica*, PARODY), odnosno iskrivljenom inačicom prave priče koju su ispreli metafizički i tjelesni antagonisti.

* * *

Istinska priča u Međuzemlju sastoji se u spoznaji pojedinca da je njegov život potraga i da je dio kozmičke, teleološke priče, u usporedbi s kojom njegova osobna potraga za srećom blijedi te je nije šteta žrtvovati za uspjeh povijesne (kolektivne) potrage. Ta sveopća potraga ne prestaje od početka do kraja svijeta, premda iz nje nestaju čak i najzaslužniji junaci. U Tolkienovu opusu, protkanom elegičnim prizvucima, naglasak je na tom prolaženju i nestajanju, premda sva nada likova počiva u vjeri u nastavak Velike priče i kad njih više ne bude. Zbog toga i Gandalf, najmoćniji od likova u *Gospodaru prstenova*, spremno polaže život u Moriji, pretpostavljajući Priču svojoj ulozi u njoj.

Velika priča za većinu Tolkienovih likova nije metafizička, jer je za njih transcendencija uvijek na horizontalnoj ravnini s profanim svijetom. No itekako su svjesni njezine literarnosti. Biti dio Velike priče, čak i ako ne donese nikakvu drugu nagradu, znači biti opjevan i čitan. Tolkienovi junaci odlaze u završni pohod položiti živote za Priču, nadajući se samo da će biti opjevani. Kada enti pođu u posljednji pohod na Isengard, govore: »Možda posljednji marš bude vrijedan pjesme. Pjesme, kao i drveće, urode plodom samo u svoje vrijeme i na svoj način; a gdje kad uvenu prije vremena.« (*Dvije kule*, 95) Rohanci pak s nordijskom mrkom odlučnošću kreću u boj spremni na smrt, ali s nadom da će im besmrtnost osigurati pjesma: »Možda ćemo se probiti ili skončati tako da će o tome vrijediti da se pjeva... ako itko ostane živ da poslije pjeva o nama.« (*Dvije kule*, 158) Čak i Gandalf, vrativši se iz mrtvih, razmatra kako bi njegova bitka s Balrogom izgledala u književnosti: »Nikog nije bilo da to vidi inače bi se možda još u dalekoj budućnosti pjevalo o Bitci na vrhu. Ali što bi kazali u pjesmi? Oni koji su gledali izdaleka mislili su da na planini bjesni oluja.« (*Dvije kule*, 113) Svjesnost da pripada priči izražava i prostodušni Sam, pitajući se hoće li i on i Frodo biti u priči. Ističe kako zna da već jesu u priči, ali ga zanima hoće li ih »umetnut u riječi«, hoće li se o njima čitati pokraj ognjišta.

Ja sam mislio da su sve ono oni divni junaci tražili i željeli, zato što je sve to bilo uzbudljivo, a život im je bio pomalo dosadan, da im je to bila neka vrsta zabave. Ipak, nije tako bilo s pričama koje su nešto značile, ni s onima koje su vam ostale u pameti. Obično su se u njima junaci jednostavno našli (...). Al bit će da su imali puno prilika, kao mi, da se vrate, samo što nisu htjeli. A da su se vratili, za

njih ne bismo ni znali jerbo bi pali u zaborav. Znamo samo za one koji su išli dalje... i pazite, nisu svi oni ni dobro završili; bar ne u onom smislu u kojem oni u samoj priči, a ne oni izvan nje, misle da je svršetak dobar. (*Dvije kule*, 360)

Na kraju *Hobita*, Gandalf smješta Bilbovu pustolovinu u taj širi kontekst, otklanjajući njegov dojam da je upravo on *glavni* junak. Kad Bilbo ustvrdi da je on zakuhao tu priču, Gandalf mu odgovara da je »to prevelika tvrdnja za svakoga, i da svaki junak igra tek neznatnu ulogu u velikim događajima.« (*Prstenova družina*, 321) Međutim, Frodu je dano izgovoriti završnu poentu ovih metatekstualnih promišljanja:

— Zapravo, kad se dobro promisli, mi smo još uvijek u istoj priči. Ona i dalje teče. Zar velike priče nikad ne završavaju?

— Ne, nikad ne završavaju kao priče — odgovori mu Frodo. — Ali pojedinci u njima dolaze i odlaze kad odigraju svoju ulogu. Našoj će ulozi poslije doći kraj... ili prije. (*Dvije kule*, 361)

180

Ni u Tolkienovoj teoriji o bajkama priče nikada ne završavaju. S obzirom na to da je svaka pojedinačna priča isprepletena sa zamršenim korpusom bajki u kotlu priča, koji kao alkemičarska *prima materia* sadrži sve priče *in potentia*, one su dio nemjerljivoga i bezgraničnog svijeta u kojem se pojedine priče pretapaju u druge, ali Velika priča nikada ne prestaje. Tipiziranu završnu rečenicu u bajkama Tolkien, stoga, uspoređuje s okvirom slike (koji može biti običan, ukrašen ili pozlaćen), ali koji ne predstavlja svršetak vizionarskog prizora na slici, već proizvoljnu granicu postavljenu iz pragmatičnih razloga. (»The Monsters and the Critics«, 161)

Premda Tolkienovi likovi poznaju velike povijesne priče svojega svijeta, doživljavaju ih kao izdvojene događaje, no Frodo je, izašavši iz skučenog Shirea u svijet u kojem su te legende nastale, shvatio da su sve priče dio velikog tkanja, pa tako i njegova. Plod njegovih promišljanja njegovo je veliko uredničko i autorsko djelo koje čitatelj, tvrdi Tolkien, upravo drži u ruci. Autor i čitatelju, Tolkien, povremeno daje jasne znakove kojima ga podsjeća kako se živa legenda pred njegovim očima pretapa u književnost, a istodobno i ističe pripadnost svoga djela srednjovjekovnoj junačkoj tradiciji obilježenoj dostojanstvenim, epskim trenucima posebne snage u kojima radnja kao da se usporava i pretvara u ikonu ili friz. Takve slike signaliziraju literarnost djela naglašavajući otklon od mimetičnosti stavljanjem konvencije u prvi plani što junačkom činu pridaje bezvremenost i univerzalnost. Takav je trenutak u *Gospodaru prstenova* onaj kada Frodo na trenutak pobijedi strah od pauka Shelobe.

Žalac sijevne, oštro vilin-sječivo zasvijetli srebrnim sjajem, a na rubovima mu plane modar oganj. Zatim, visoko držeći zvijezdu i isukani mač pred sobom, Frodo, hobot iz Shirea, odrešito pođe ususret onim očima. (*Dvije kule*, 372)

To što se Frodo u završnici ne uspije obraniti od Shelobe ne umanjuje veličinu trenutka, jer ona ne ovisi o uspjehu, pa čak ni o moralnoj ocjeni lika.

Gandalf će, naime, na isti način uzdići ton radnje u trenutku kada se pomahnitali gondorski namjesnik Denethor spali. »I tako nam ode Denethor, sin Ethelionov« (*Povratak kralja*, 136), kaže Gandalf, svrstavajući ga tim šturim epitaform među tragično zabludjele likove koji su usprkos tome pripadali velikanima, odnosno akterima velike povijesne priče.

* * *

Priče u Međuzemlju, međutim, nisu otporne na prolaz vremena i krhkost ljudskog pamćenja, a povijest Međuzemlja njezinim akterima nije ništa lakše spoznatljiva nego primarna povijest historiografima. Na viktorijansko promišljanje povijesti uvelike je utjecao Charles Lyell koji je u *Načelima geologije* (1830–33) iznio tezu da je Zemljina povijest neprotumačiva zbog diskontinuiteta i premještanja geoloških slojeva te beskrajno dugog trajanja koje čovjek ne može pojmiti. Ta je predodžba zaživjela i u *Gospodaru prstenova*, u kojem diskontinuitet stvaraju kataklizme i doslovce geološko premještanje njezinih dijelova (Tol Eressëa) te potapanje otoka (Númenor) i dijelova kontinenta (Belleriand). U tim razdobljima gubi se trag mnogim bićima i nastaju mračne jame, planine, provalije u kojima se ona skrivaju dok ponovno ne osjete da je došlo njihovo vrijeme, čime sadašnjost postaje nepregledna i napućena tragovima prošlosti.

Zbog svoje dominantne pragmatičnosti i netrpeljivosti prema bajkama, hobiti loše pamte. Samwisa su se »od svih legendi što ih je slušao u djetinjstvu, oduvijek najsnažnije doimali upravo *ulomci priča i napol zapamćenih bajki* što su ih hobiti pričali.« (*Prstenova družina*, 61) No ne pamte se polovično samo bajke, već i povijesni događaji, koji brzo tonu u praznovjerja i uzrečice o čijem se podrijetlu više nitko ne pita. Tako je poslije smrti posljednjeg kralja Sjevernog kraljevstva Arveduia, zaboravljena »prava nada da će se kralj vratiti i ona ostaje živjeti samo u uzrečici: Kada se kralj vrati.« (*Povratak kralja*, 357) Pravi čuvari predaja i znanja o Velikoj priči su, dakako, elfi, no čak i usprkos njihovoj brižnom praćenju, tako važan predmet kao što je Prsten uspio je usred povijesnih previranja »iščeznuti iz svijesti i legende.« (*Prstenova družina*, 69)

Kao i u primarnome svijetu, povijesne se priče zaboravljaju i prelaze u legendu, a onda i u bapska naklapanja. Tolkienu je bilo posebno važno ocrtati taj proces jer on podrazumijeva i da ono što danas smatramo bajkama sadrži zrnce povijesne istine, a njega je u znanstvenom i književnom radu oduvijek privlačila upravo mješavina *vera historia* i *mythos*. U drugoj polovici 19. stoljeća u folklorističkim školama cvjeta uvjerenje da se praznovjerja i prividno besmisleni obredi, vjerovanja i uzrečice mogu objasniti usporedbom s navikama današnjih primitivnih zajednica. Prema uvjerenju braće Grimm, narodne pripovijesti koje su sakupili za svoju znamenitu zbirku sadrže elemente najvećim dijelom izgubljene germanske mitologije, što također ukazuje na pretpostavku o potonuću mita (nositelja metafizičke istine) u legendu i sagu (uva-

žavanu priču o junaku), a zatim i u ljupku bajku za djecu, kojoj je cilj tek zabaviti one koji još nisu dorasli ozbiljnijoj tematici. Takva pretpostavka braće Grimm upućuje na djelatnost legende o zlatnom dobu i u teoriji književnosti, odnosno na prešutnu vjeru u postojanje doba kada su sve priče imale težinu i značaj mita, koji je postupno postajao relativiziran i sekulariziran. Prema Wilhelmu Grimmu:

Zajedničko je svim bajkama da su preostaci vjerovanja koje seže do u najstarije doba i koje se iskazuje u slikovnom shvaćanju nadsmislenih stvari. Mitsko nalikuje krhotinama razmrskanog dragulja koje leže razbacane na tlu obraslom travom i cvijećem i koje može otkriti samo najoštroidnije oko. Njihovo je značenje odavno izgubljeno, ali se još osjeća. (Biti, 170)

Motiv trave kojom su obrasle legende Tolkien je unio u značajan dijalog rohanskog zapovjednika Éomera i Aragorna na rohanskoj ravnici. Zatečen neobičnom družinom koju je zatekao u svojoj zemlji, Éomer je začuđen jer mu se čini da »snovi i legende niču iz trave«. Njegovu pragmatičnom umu trava je profana, hrana cijenjenih rohanskih konja, i ne može zamisliti da bi se pod njom krilo nešto što iskače iz tkanja svakodnevice. Drugim riječima, ne može zamisliti da se svjetovi legende i svakodnevice mogu preklopiti, no Aragorn ima širu perspektivu i vrlo dobro zna koliko su legende djelatne u stvarnosti, jer je i sam živa legenda, kralj u izgnanstvu prerušen u graničara. »Čovjek može živjeti i u jednom i u drugom svijetu«, objašnjava Éomeru. »Jer oni što dolaze poslije nas, napraviti će od našeg doba legende, a ne mi. Zelena zemlja, kažete? To je pravi predmet legende iako hodate po njoj upol bijela dana.« (*Dvije kule*, 35) Moglo bi se reći da je Éomer doživio obnovu percepcije kakvu donosi bajka, jer za njega trava više neće biti samo hrana za konje, već pjesnička slika bremenita značenjem.

Prema *Enciklopediji fantastike*, sekundarni svjetovi u odnosu na primarni mogu biti postavljeni vertikalno ili horizontalno. Vertikalno postavljene svjetove nazivaju palimpsestom i takva struktura podrazumijeva da je prolazna stvarnost ispisana preko primarne i vječne koja se može iščitati kroz znakove; primjeri su Moorcockov Multiverse i Zelaznyjev Amber (*Encyclopedia, PALIMPSEST*). U Međuzemlju su svakodnevni i vilinski svijet postavljeni na horizontalnu ravan, pa se kroz njih kreće tjelesnim putovanjem. Vertikalno postavljenu ravan, nadređenu prolaznoj stvarnosti, utjelovljuje prapriča, mitska povijest koja je djelatna u prolaznoj stvarnosti i spoznaja o njoj dostupna je pojedincima koji znaju iščitavati znakove, među kojim je Aragorn. On zna iščitati palimpsest legende ispisane preko zelene zemlje i travom obraslih humaka u kojima počivaju povijesni junaci i blaga.

* * *

Prapriča se u *Gospodaru prstenova* pojavljuje u različitim obličjima: kao sveti mit, povijesna legenda, bajka i trač. Kao mit je čitatelj u cjelini upoznaje tek u

Silmarillionu, no u *Gospodaru prstenova* je jasno iz ulomaka elfskih pjesama i zaziva da oni poznaju te mitove i čuvaju ih u živom sjećanju, budući da su neki od njih živjeli u mitsko doba. Kad stupi preko potoka Silverlode koji je granica Lóriena, Frodo se učini da je prešao »preko mosta vremena i dospio u neki zakutak starog doba, pa da hoda po svijetu kojeg više nema. U Rivendellu je živjelo sjećanje na drevne stvari, a u Lórienu su drevne stvari još živjele u svijetu zbilje.« (*Prstenova družina*, 412) Rivendell je, dakle, utopijski književni kružok, posvećen njegovanju sjećanja na povijest i njegovu pretakanju u besmrtnu književnost. Lórien je, međutim, mjesto na kojem profana trava još nije obrasla preko sublimnih legendi. U skladu s klasičnim predajama o vilinskim kraljevstvima, Lórien ne robuje nesmiljenoj rijeci vremena. Frodo to tumači ovako: »Možda smo u toj zemlji bili u vremenu koje je davno prošlo. Mislim da smo se tek onda kada nas je Srebrotok donio opet do Anduina vratili u vrijeme koje teče kroz zemlje smrtnika sve do Velikog mora.« (*Prstenova družina*, 458) Na kraju Trećeg doba, Galadrielina čudesna šuma već je neka vrsta atavizma, posljednji otok mita u Međuzemlju, koji se povlači Ravnom cestom na Zapad zahvaćen snažnim *blijedenjem*. Zbog toga se Frodo dok odmiče rijekom Galadriel učini »onako kao što su ljudi gledali pokatkad vilenjake: nazočni a opet daleki, živo priviđenje nečega što su već odavno tekuće struje vremena bile ostavile daleko za sobom.« (*Prstenova družina*, 442)

U *Gospodaru prstenova* zastupljeni su različiti pristupi prapriči, preslikani iz primarnoga svijeta. Elfi i čarobnjaci (izaslanici sa Zapada), koji su sudjelovali u mitskim događajima ili čuli o njima od očevidaca prapriču shvaćaju ozbiljno, jer znaju da je u njoj zapisana sudbina njihova svijeta. Oni koji nisu imali povlasticu izravne objave pokazuju različite stupnjeve osjetljivosti na zbiljnost sublimne stvarnosti, preslikane iz primarnoga svijeta. Među hobitima prapriča se sačuvala u krhotinama, odnosno napola zapamćenim bajkama za djecu, koje usprkos tome snažno djeluju na osjetljive umove, budeći u njima metafizičke čežnje. Neuka ili konzervativna starija generacija hobita zastupa stajalište da su to budalaštine koje kvare slabe umove. Sam je u mjesnoj krčmi bezuspješno pokušao izraziti svoje duboko uvjerenje u zbiljnost bajki: »Sve bi reko da u nekima od njih ima više istine nego što ti misliš. Ko je uopće izmislio te priče? Uzmimo samo priče o zmajevima.« (*Prstenova družina*, 59)

Rohanci, pak, stvoreni po uzoru na plemena Angla i Sasa prije seobe na britansko otočje, nisu visoko civiliziran narod, pa kod njih prednost ima praktično znanje i tradicija koja ih se neposredno tiče, kao što su rodoslovlja vladarske kuće. Međutim, kada šuma Fangorn prohoda i priskoči im upomoć u bitci kod Helmove klisure, i sam kralj naći će se u nezgodnom položaju da pomiri viđeno s naslijeđenim stajalištem da odrasli ljudi ne vjeruju u bajke. »Mi u Minas Tirithu čuli smo za Fangorn, ali ono što sam ja čuo mislim da su uglavnom bapske priče, kakve se pričaju maloj djeci. Sve što se nalazi sjever-

no od Rohana nama je sa toliko daleko da mašta može onuda slobodno lutati« (*Prstenova družina*, 442), kaže pokazujući da i po tome Rohanci nisu širokogrudniji od hobita koje ne zanima ništa što se nalazi »preko Vode«. Gandalf će, pak, razljućen zaboravnošću naroda Međuzemlja, prekoriti rohanskog kralja Theodena kad ovaj ostaje zbunjen pokretnom šumom: »Zar je zbilja tako davno tome što ste slušali priče uz ognjište? U vašoj zemlji ima djece koja bi iz zapletenih niti priča znala izvući odgovor na vaše pitanje«. (*Dvije kule*, 170)

U Gondoru, izravnom nasljedniku Númenorejaca, sačuvano je najviše znanja. Međutim, tamo su predaje okamenjene u predmet znanstvenog proučavanja odvojen od života, kao i travarstvo (gondorski travar poznaje samo učena imena biljaka i biljke navedene u svojim knjigama), zvjezdoznanstvo (kao primjer odvrćanja pažnje od svijeta) i povijest (obuzeta sebljubivim snatrenjem o nekadašnjoj slavi). Ratoborni Boromir i častohlepni Denethor ne koriste blaga svojih knjižnica zaslijepljeni neposrednim ambicijama, a Faramir ih ovako opisuje:

U našim se riznicama čuvaju mnoge stvari: knjige i zapisi na požutjelim pergamentima, pa i na kamenu, i na zlatnim i srebrnim listovima, ispisani različitim pismenima. Neke od njih više nitko ne zna pročitati, a ostali se malokad pokazuju. (*Dvije kule*, 312)

U Gondoru je znanje ipak očuvano, pa je upravo iz tog vrela do istinitih spoznaja došao i Faramir, koji uz Aragorna pokazuje najširu predodžbu o strujanjima u svijetu, što mu omogućava i da iz povijesti izvuče pouku, a to ga je osposobilo i da se odupre iskušenju Prstena. Faramir na više mjesta dokazuje svoju upućenosti: dok se Éomer čudi vijestima da u Zlatnoj šumi doista živi Gospodarica o kojoj se govori u starim pričama i čijim mrežama malo tko izmakne, a Boromir pamti da nitko iz njezine šume ne izlazi neozlijeđen, Faramir jedini zna ispravnu inačicu predaje — da iz te šume nitko ne izlazi *nepromijenjen*.⁵ Zna za svevideće palantire, legende o Cirith Ungolu i Isildurovoj kletvi, što upućuju na širinu i dubinu znanja koji ga smještaju na sam vrh ljestvice izvrsnosti među Tolkienovim »bijelim figurama«.

Pozornost koju pridaje jezičnim finesama i sposobnost da iz zapetljanih niti priča sastavi istinitu pripovijest omogućuju mu da dozna i nasluti više od ostalih. Možda se upravo zbog toga Tolkien poistovjetio s tim likom lišenim političkih ambicija, spremnim proučavati prašne knjige koje nikog drugog ne zanimaju, sposobnom iz rasparenih djelića predaja konstruirati cjelovitu priču, koji uza sve to predaje ozbiljno shvaća i razumije da nisu ni bapske priče, ni iskrivljena povijest.

5 »Jer za svakoga je smrtnika pogibeljni izaći iz svijeta ovoga sunca, i malo ih se, kažu od davnine, vratilo odande nepromijenjeno.« (*Dvije kule*, 308)

Njegova nastojanja i uspjesi najbolja su ilustracija poente koju Tolkien želi prenijeti o predajama, a elf Celeborn uobličuje je u riječi upozoravajući na postojanje više stvarnosti čijim je znakovima protkan vidljivi svijet: »Samo nemojte prezirati pučke predaje što su doprle do nas iz dalekih godina; jer često se može slučiti da babe čuvaju u sjećanju spomen na stvari koje su nekoć i muškarcima bile potrebne znati.« (*Prstenova družina*, 443) Tolkien je, naime, preokrenuo paradigmu stvarnoga svijeta. U njemu je svijet bajke i predaje (bar prema Tolkienu) vertikalno postavljen u odnosu na zbilju (on je *nad*-prirodan, *viši* svijet ideala), dok su predaje u Međuzemlju zapravo povijest koja može biti pogrešno zapamćena, djelomice zaboravljena ili namjerno iskrivljena, ali je ispod svih tih parodijskih kvarenja ona još uvijek nedvojbeno istinita prapriča koja ima presudno djelovanje na »sadašnje« događaje. Predaje su stoga na horizontalnoj ravni sa »svakodnevicom«, jer pripadaju istom kronološkom vremenu. Iz toga proizlazi i važnost legendi: one su tragovi istinite priče. Premda nisu jednoznačni, kao ni oni koje Aragorn iščitava u travi tlu, raspletanjem zamršenih niti laži, bajke i povijesti, moguće je satkati cjelovitu povijesnu/mitsku pripovijest, odnosno Veliku priču.

185

Tolkien, dakle, ne drži do sentimentalnog uvjerenja da su sve bajke istinite, pa ocrtava i proces u kojem bajke iskrivljuju ili zamjenjuju pravo znanje. Aragorn to ilustrira ustvrdivši da je čuo mnoge priče o Fangornu, ali da mu ih Celeborn nije potvrdio, mislio bi da su to »same puste priče koje su ljudi izmislili dok je pravo znanje padalo u zaborav« (*Dvije kule*, 43). Tolkien se poigrava i različitim gledištima i oblicima neobaviještenosti, pripisujući svakom narodu uvjerenje da je upravo on mjerilo zbiljnosti, pa su tako čak i prozaični hobiti za daleke Rohance likovi iz predaje. »Polutani. Pa to je samo neki mali narod o kojem se priča u starim pjesmama i dječjim pričama na sjeveru. Zar mi živimo u legendama ili na zelenoj zemlji u pol bijela dana?« (*Dvije kule*, 35), kaže Éomer Aragornu, a Theoden Pippinu: »Kod nas se samo pripovijeda da negdje daleko, iza sedam gora i rijeka, živi neki polutanski narod koji obitava u rupama u dinama.« (*Dvije kule*, 179)

Kao što se pred čitateljevim očima predu istinite legende, tako je ocrtan i postupan prelazak istinske povijesti u naivne, pojednostavljene priče. U Hobbitonu Bilbova pustolovina ubrzo prerasta u takvu bajku: »Ludi Baggins koji iščezava uz tresak i bljesak i vraća se s torbama punim dragulja i zlata postao je omiljeni junak legendi i živio još dugo pošto su istiniti događaji pali u zaborav.« (*Prstenova družina*, 57) Za to su dijelom krivi hobiti koji nisu mogli pojmiti finese pripovijesti, već su prepoznali samo bajkovite elemente na koje su navikli, izbacujući neprikladne pojedinosti. No dijelom je za to kriv i sam Bilbo koji je iz stida (možda i zbog djelovanja Prstena) zamutio pripovijest, pa se napominje kako je Frodo čuo Bilbovu priču, ali ne onu koju je »ispričao patuljcima i unio u knjigu, već pravu priču.« (*Prstenova družina*, 54)

Na isti način svijet Međuzemlja nije mogao prihvatiti istinitu priču o Frodovu mučeničkom junaštvu pa ni ono na kraju neće biti dostojno zapamćeno, osim na Zapadu, odnosno izvan krugova svijeta. Gondorski bard koji će nakon konačne pobjede pjevati o »o Frodu od Devet prstiju i o Prstenu usuda« (*Povratak kralja*, 252) Frodovu žrtvu pretvara u dio izvještaja o vojničkoj pobjedi i jasno je da će za Gondor Aragorn uvijek biti pravi spasitelj svijeta i klasični junak, obnovitelj kraljevstva. Nije samo službena historiografija preokrojila Frodovu potragu da bi pristajala očekivanim uzorcima, već i narod. Stara gondorska sluškinja Ioreth prenosi kao svjedokinja iz središta zbivanja svojoj rođakinji sa sela sljedeću priču o junacima njezina doba: »Jedan ti je od njih, kumo, otišo samo sa svojim pažem u Crnu zemlju i sam se samcat borio s Gospodarom tame i zapalio mu, vjerovala ili ne, kulu.« (*Povratak kralja*, 267) Premda je Frodo imao povlasticu zapisati vlastitu inačicu događaja nastavlja jući se na Bilbov izvještaj, čak je i on ušao u službenu gondorsku povijest tek nakon što je u Minas Tirithu »popraćena mnogim bilješkama i mnogim ispravcima.« (*Prstenova družina*, 25)

Tolkien svoj opus, dakle, nije smjestio u izmišljeni vakuum nepovezan s primarnom poviješću. Odnos izmišljene i prave povijesti jedna je od glavnih tema njegova djela i najizraženija je upravo u naglašavanju literarnosti teksta koji je predstavljen kao niz rukopisa. Prikazujući istodobno da je zrnce povijesne istine skriveno u naizgled najmaštovitijim bajkama, ali i da se povijesni događaj iskrivljuje već pri prvom pripovijedanju, Tolkien iskazuje čežnju za savršenim sjećanjem koje utjelovljuju elfi i enti, dugovjeka stvorenja koja su svjedočila stvaranju povijesti. Povezuje ih slična usporedba: iza smeđih očiju enta Drvobrađaša kao da se krije »zdenac bez dna, ispunjen vjekovima sjećanja i dugog, polaganog, ustrajnog razmišljanja« (*Dvije kule*, 70), a na Galadriel se ne vide znakovi starosti, osim u očima koje su »pravi zdenci dubokih sjećanja« (*Prstenova družina*, 419).

Zapisivanje znanja u arhaičnim društvima u doba postupnog širenja pismenosti smatra se sigurnim znakom njegove dekadencije, početka zaborava. Premda kao obični smrtnici nemaju povlasticu živih svjedoka svoje povijesti, Rohanci su narod koji je, za razliku od visoko civiliziranog i pismenog Gondora, sačuvao taj iskonski, organski način prenošenja znanja: »Mudri iako neobrazovani, ne pišu knjige ali pjevaju razne pjesme, poput djece ljudske prije mračnih godina.« (*Dvije kule*, 30) Gondorska knjižnica je, pak, primjer mrtvog slova na papiru suprotstavljenog živom sjećanju u Rivendellu, u kojem iz starog materijala stalno nastaju nove pjesme, tako da povijesne predaje nisu samo podatak koji može poslužiti trezvenom znanstveniku, već snažna i dojmliiva književna djela. S odlaskom elfa iz Rivendella, Međuzemlje kao i primarni svijet ostaje osuđeno na tekstualnost, na prepjeve bez izvornika, na parafrazu odsutnog teksta.

Čak i elfsko čuvanje sjećanja na kraju Trećeg doba kojemu svjedočimo u *Gospodaru prstenova* blijedi kao i svi drugi njihovi pothvati. Prema Fryeu, mitsku književnost obilježava stvaranje enciklopedijskih oblika koji teže sveobuhvatnoj viziji, obično uobličenoj u neki oblik svetog pisma koje bilježi pro-ročki pjesnik. Kada razdoblje izravne objave ostane u prošlosti, pjesnicima je zadatak prisjećanje. Sveobuhvatne pjesme zbog krhkosti ljudskog pamćenja postaju fragmentarne i prenose se samo ulomci, pri čemu se gubi predodžba o cjelini mitskog naslijeđa. Tako, pjevajući pjesmu o Nimrodel, Legolas naglo zastaje jer je dijelove te duge pjesme čak i on zaboravio. Od tih velikih spjevova ostaju samo lirski ulomci, pokoji stih ili samo melodija. Bilbo Baggins, primjerice, preuzima mnoge elfske melodije i za njih piše originalne stihove, pa se tako i hobitska putna pjesma sastoji od njegovih riječi i »melodije stare kao sama brda.« (*Prstenova družina*, 97)

Ioreth i gondorski bard kao pripovjedači, povjesničari u Minas Tirithu, hobitska zaboravnost i blijedenje elfa predstavljaju samo neke od bezbroj mogućih preoblikovanja pripovijesti kojima je zajedničko da vide samo ono što razumiju, a preostalo svode na poznato. Junacima povijesti i legende ostaje samo da se s Tennysonovim kraljem Arturom pitaju: »Kakav zapis, kakav trag, ostat će od nas budućem dobu, doli praznog daha i nepouzdanе glasine?«

U pokušaju da odgovore na to pitanje, Bilbo i Frodo posvećuju se pisanju. »*Pad gospodara prstenova i povratak kralja* (Kako su sve to vidjeli mali ljudi; uspomene Bilba i Froda iz Shirea dopunjene kazivanjem njihovih prijatelja i učenjem Mudrih), s izvacima iz Knjige pučkih predaja što ih je preveo Bilbo u Rivendellu« pun je naslov njihova zajedničkog prevoditeljskog, uredničkog i autorskog rada. Tolkien nam *Silmarillion* i *Gospodara prstenova* predstavlja kao »pronađeni rukopis« (iako se ne zamara pojašnjenjem kako je Crvena knjiga prešla granicu sekundarnog svijeta da bi se našla u čitateljevim rukama). Mnogo truda ulaže u oponašanje paradigme stvarnog nastajanja i prenošenja rukopisa, kojim upravo »znanstveno« opisujući put teksta ističe koliko je praznina i neuhvatljivih promjena pretrpio udaljavajući se svakom rukom koju je prošao jedan korak od izvornosti. Pogotovo mitske priče *Silmarilliona* dobiva ju »realističnu« nepouzdanost: Bilbo ih je prikupio i preveo, Frodo uredio, gondorski pisari popravili.

Tolkien predstavlja svoju imaginarnu povijest i mitologiju kao niz tekstova nastalih mnogo nakon događaja koje opisuju, ali su temeljeni na starijim zapisima i usmenoj predaji. Ta pripovjedna strategija djelomice je korištena i u *Silmarillionu* kakav je objavljen četiri godine nakon autorove smrti jer su priče koje sadrži predstavljene kao niz prijevoda i prijepisa drugih (nama nedostupnih) tekstova. Time je dočarao »neotudivu povijesnost« svoga teksta koji oponaša »srednjovjekovnu kulturu rukopisa« (*Tolkien's Modern Middle Ages*, 30), a kao što ističe Gergely Nagy, i sam je *Silmarillion* koji čitatelj drži u ruci plod uredničkog rada Tolkienova sina, koji je odabrao i uredio »stan-

dardni tekst” iz brojnih inačica u očevoj ostavštini, nastalih u različita doba, baš kao što čini srednjovjekovni pisar. Engleski i nordijski tekstovi koje je Tolkien proučavao u sklopu svojih filoloških studija također su rekonstrukcije sada nedostupnih i vječno «odsutnih» tekstova, a autor draži čitateljevu maštu upravo upućujući ga na *praznine*, na izgubljene podatke i priče, pa tako, primjerice, napominje kako nema zapisa o tome kada je i Celeborn »potražio Sive luke, ali s njim je nestalo i posljednje živo sjećanje na drevne dane u Međuzemlju« (*Prstenova družina*, 26).

Prema Gergelyu Nagyu, Tolkien »prikazuje povijest koja se manifestira u tekstovima (što znači da je oni i konstruiraju), koje pišu autori i koriste čitatelji utkani u zamišljenu kulturu koju ti tekstovi stvaraju« (*Tolkien's Modern Middle Ages*, 30). U *Silmarillionu* se spominju naslovi nekoliko tih fiktivnih književnih djela: *Aldudénië* (o propasti božanskih stabala koji je spjevao Elemmirë iz roda Vanyara), tužaljka *Noldolantë* (o padu Noldora koju je spjevao Maglor), *Narsilion* (Pjesma o Suncu i Mjesecu) ili *Spjev o Leithianu*, oslobođenju iz ropstva (O Berenu i Lúthien). Ona sva stvaraju dojam starijih izvora dok se autorski glas predstavlja kao urednik koji pokušava od brojnih inačica stvoriti standardno izdanje. Međutim cijeli *Silmarillion* obuhvaćen je okvirnom pripoviješću o »pronađenom rukopisu«. Naime, na kraju *Gospodara prstenova*, Bilbo daje Frodu »tri bilježnice o pučkim predajama koje je sastavio u razna doba, ispisane njegovim paučjim rukopisom, a na crvenim hrptovima pisalo je: S vilenjačkoga preveo B. B.« (*Povratak kralja*, 290). Frodo postaje urednikom tih bilježnica, a njihov sadržaj je *Silmarillion*. Uz to, u uvodu ističe tekstualnost djela navodeći dugu povijest rukopisa: »originalna Crvena knjiga nije sačuvana, ali postoje mnogobrojne kopije, osobito prvog sveska (...); slijedi povijest namjesnikove kronike koja je sačuvana u rukopisu kraljevskog pisara Findegila i koja je sadržavala, kaže se, mnogo toga što je poslije izostavljeno ili izgubljeno. U Minas Tirithu je popraćena mnogim bilješkama i mnogim ispravicima« (*Prstenova družina*, 25). Sve to stvara predodžbu o povijesnoj dubini, o tekstu iza teksta u čitateljevim rukama.

No naglašavanje Frodova autorstva nije samo preslika Tolkienovih filoloških iskustava, već je značajno i kao njegov način asimiliranja neposrednog iskustva prapriče. Kad se suočio sa strahotama i ljepotama prapriče, spoznao je da je ona dubinski tekst preko kojeg je ispisana svakodnevnica, ali i na trenutak pojmio kozmičko jedinstvo sviju stvari koje simbolizira prapriča. Taj dojam želio je oponašati povezujući u jedinstvenu pripovijest svoja iskustva, ono što je čuo od drugih, ono što zna o povijesti. Tako je smjestio svoju individualnu potragu u sveobuhvatan kontekst koji, zahvaljujući Bilbovim »prijevodima s vilenjačkog« u konačnici uključuje povijest svijeta od njegova stvaranja.

Frodo, uz to, nije jedini hobit kojeg je neposredan doživljaj prapriče potaknuo na pokušaj da to iskustvo pretoči u riječi. Čak i Meriadoc i Peregrin postaju znanstvenici: Meriadoc je autor *Shireskog travarstva*, *Računanja godina*

i *Stare riječi i imena u Shireu*, a Peregrin se u starosti povlači u Gondor kako odnosi Bilbovu knjigu. U *Napomena o kronikama iz Shirea* piše:

Pri kraju Trećeg doba uloga koju su hobiti igrali u velikim zbivanjima što su dovela do pripajanja Shirea Ponovno Ujedinjenom Kraljevstvu, probudila je među njima šire zanimanje za njihovu povijest, pa su sakupljali i zapisivali mnoge njihove predaje koje su do tada bile još uglavnom usmene. I njihove velike porodice bavile su se događajima u Kraljevstvu općenito, a mnogi su njihovi članovi proučavali stare priče i legende. Potkraj prvog stoljeća Četvrtog doba bilo je u Shireu već nekoliko knjižnica u kojima su se mogle naći mnogobrojne povjesnice i kronike. (*Prstenova družina*, 25)

Čini se da su dramatični događaji probudili potrebu da se sve dotad nepovezane niti priče povežu u cjelinu kako bi mogla biti pojmljena. Novostečena pozornost koja se pridaje predajama pokazuje da je prepoznato dotadašnje sljepilo i otvaraju se vrata za djelovanje neke hobitske braće Grimm ili Eliasa Lönnrota. Tako je i Shire doživio svoju obnovu percepcije i ispravljen je najveći nedostatak tog idiličnog predjela, koji ga je bacio u duboku duhovnu okostalost i imaginativnu jalovost.

189

* * *

Preklapanje velike priče i individualnih potraga nije samo fantastična odlika Tolkienova imaginarnog svijeta, već parafraza paradigme stvarne povijesti književnosti i društva. I u primarnom i u sekundarnom svijetu imitabilnost predaje je poveznica između junaka prapriče, nadmoćnog po vrsti drugim ljudima, i običnog čitatelja. Imitabilnosti kao značajki predaje s različitih polazišta prilaze teoretičar književnosti André Jolles i mitolog Mircea Eliade. U kršćanskoj svetačkoj legendi, osnovno je odličje sveca da on »ne egzistira samo o sebi i za sebe, već egzistira o zajednici i za zajednicu«, piše Jolles (*Jednostavni oblici*, 35) opisujući jednostavan oblik legende. Zajednica se ne pita o svečevu unutarnjem doživljaju muke i čuda, već ga doživljava izvana, kao *opredmećeno dobro*. Junak legende je po vrsti nadmoćan svojoj okolini, što znači da ga je kao ideal nemoguće dostići, ali pokazuje u kojem smjeru valja stremiti. On zajednici pruža mogućnost sudjelovanja u svojem pothvatu *oponašanjem* ili slijeđenjem puta koji je on utro. No i sam svetac je tek oponašatelj Krista, čime legenda upleće oponašatelja u sveobuhvatnu mrežu kozmičkog mita i omogućuje mu *sudjelovanje* u teleološkoj povijesti svijeta.

No imitabilnost nije samo odlika svetačke, već i sekularne romance. Dok je prvoj skupini društvo odobrilo odgojnu primjenu, junaci sekularne romance jednako su često oponašani. Oscar Wilde u svojoj obrani nemimetske umjetnosti tvrdi da život oponaša umjetnost, a ne obratno, ukazujući na to što sve dužujemo oponašanju Krista, a što oponašanju Cezara.⁶ Predmet oponašanja,

6 O. Wilde, *Decay of Lying*, 12.

međutim, nije vjerodostojan životopis čovjeka, već je jednostavan oblik legende prizma, posrednik između povijesnoga čovjeka i romantičnog junaka. Za Jollesa, legendi nije važan ljudski život u cjelini, već samo trenuci u kojima se opredmećuje dobro, ona »rastavlja povijesno na sastojke koje potom ispunjava vrijednošću imitabilnosti i preslaguje u redosljed svojstven njezinu obliku« (Jolles, 40). Tolkienov Sam vrlo dobro zna kako se njihovo mučno iskustvo mora preoblikovati da bi ušlo u legendu. Stoga čekajući smrt s Frodom u Mordoru zamišlja pripovjedački glas koji govori: »A sad slijedi priča o devetoprstom Frodu i o Prstenu Usuda. Kao priča o jednorukom Berenu i Velikom dragulju.« (*Povratak kralja*, 248)

Razmišljajući o velikim pričama, Tolkienovi junaci ne zamišljaju samo svoju budućnost među književnim besmrtnicima, već i crpe snagu iz postojećih priča znajući da su iste muke junaci već prošli prije njih. Mircea Eliade ulogu predaje u arhaičnom društvu vidi upravo u poticaju na velike podvige. Zašto se bojati krenuti na pomorsku ekspediciju kada ju je mitski predak već izveo, pa njegovi sljedbenici znaju točno što im je činiti? Slijedenje mita čovjeka ne tjera na slijepo oponašanje, već na pokušaj da nadmaši vlastite granice, da stane uz bok junaka ili boga. U Međuzemlju je ugledanje na junake iz plemenitijih doba sveprisutna motivacijska sila. Frodo svoju pustolovinu dugo prisposobljuje Bilbovoj i sve do Rivendella vjeruje da ide stopama čovjeka kojeg je u djetinjstvu doživljavao kao bajkovitog junaka. Kad Družina naiđe na okamenjene trollove, Frodo, premda ranjen morgulskom oštricom, osjeća lakću pri pomisli na uspješnu Bilbovu pustolovinu, jer mu ulijeva dojam da se bar nalazi na pravom putu. Amon Hen, visoka stolica izgrađena u doba velikih kraljeva, Aragornu je mjesto na kojem želi potražiti nadahnuće za nastavak putovanja i premda ne vjeruje da će dobiti natprirodno vodstvo svojih predaka ili kakve druge sile, vjeruje da će prošlost progovoriti i nadahnuti ga. Isto tako, kada u završnoj bitci postane izgledno će sva vojska Zapada izginuti pred Mordorom, Aragorn je nijem i nepokolebljiv, »kao čovjek koji je duboko utonuo u minule ili daleke događaje« (*Povratak kralja*, 245), a čitatelj upućen u širu povijest Međuzemlja može zamisliti da se prisjeća Posljednjeg saveza ili kojeg drugog uspješnog pohoda u dugoj povijesti bitaka kada su vojske Zapada opsjele utvrdu neprijatelja na Istoku.

Budući da je blijeđenje u Međuzemlju započelo još u mitsko doba, i veliki elfski gradovi opisani u *Silmarillionu* nastali su po uzoru na dostojanstvene gradove iz dalje prošlosti: Gondolin po uzoru na Tirion, a Nargothrond na Menegroth. Zbog sveprisutnog blijeđenja, svako je oponašanje obojeno nostalgичnim tonovima, jer replika nikada ne dostiže sjaj izvornika. Do dolaska kralja koji donosi obnovu, Gondor je tek blijeda preslika (parodija) nūmenorskih kraljevstava, pa se grčevito i okoštalo drži tradicija koje gube sadržaj, u pokušaju da očuva ostatke nekadašnje slave. Usporedba s povijesnim velikanima ujedno je i najveća pohvala u Međuzemlju: Theoden je u posljednjem jurišu kao kakav drevni bog, »kao Orome Veliki u boju Valara dok je svijet još bio

mlad« (*Povratak kralja*, 114), Faramir djeluje kao »jedan od ljudskih kraljeva rođen u kasnije doba, doduše, ali s tragovima mudrosti i tuge staroga soja« (*Povratak kralja*, 82), a Sam kad natakne Prsten na prst zamišlja sebe po uzoru na te velikane kao »Samwisea Silnog, junaka svoga doba, koji okuplja vojske protiv Mordora« (*Povratak kralja*, 189).

Eliade u takvoj imitaciji (mitskog ili legendarnoga junaka) prepoznaje i presudnu ulogu mita u izgradnji pojedinca i društva, jer se »zahvaljujući mitu, javljaju ideje o stvarnosti, vrijednosti i transcendentnosti« (*Mit i zbilja*, 132), a svi pokušaji oponašanja, parodijski ili metafizički, pokušaji su stapanja vlastite potrage s Velikom pričom odnosno iščitavanja dubinske prapriče skrivene pod slojem svakodnevice.

* * *

Tematiziranje prapriče nipošto nije samo Tolkienovo obilježje, jer su znakovi koji čitatelja upućuju na literarnost teksta i svijest likova da se nalaze u priči značajke mnogih djela visoke fantastike, pa tako E. R. Eddison u *The Worm Ouroboros* (1922) čini da se u završnom odlomku, na želju likova koji su porazili sve svoje neprijatelje, priča vraća na početak, a cijeli sekundarni svijet postaje Priča koja sama sebi grize rep. Prapriča kao metatekstualni motiv zadržala se i u visokoj fantastici nakon Tolkiena, djelomice u imitaciji, a djelomice iz suprotne pobude, odnosno potrebe autora da na neki način razriješe *anxiety of influence* (a »tjeskoba« je rasla razmjerno Tolkienovu utjecaju) odstupajući od klasičnih junačkih toposa i usađujući svojim likovima svijest o odnosu njihove priče i konvencije žanra. Michael Moorcock je, primjerice, svoj dugi serijal o Elricu započeo pisati kao negativan odraz »tipičnog« junaka kao što je Conan, Ursula K. Le Guin je u četvrtom nastavku serijala o Zemljomorju (*Tehanu*, 1990) pokušala prikazati što se događa sa sudbinski predodređenim junakom nakon što ispuni svoje sudbinsko poslanje, a Patrick Rothfuss u *Imenu vjetra* (2007) potkopava čitateljska očekivanja pokazujući kako su junaštva njegova Kvothea plod okolnosti i lakovjernosti onih koji od običnog čovjeka stvaraju legendu. Terry Pratchett, pak, suvremeni majstor paradije konvencija visoke fantastike, itekako je svjestan golemog utjecaja priča koje su ponavljane toliko puta da su postale pravilo, pa se poigrava mislju je li prvo bila konvencija koja diktira pravila ili se neke »agresivne« priče spontano ponavljaju dok ne prerastu u pravilo. U uvodu romanu *Witches Abroad* (1991) piše:

Priče postoje neovisno od svojih glumaca. (...) Priče, velike, lepršave vrpce oblikovanog prostora i vremena, lete i razmataju se svemirom od samog početka. I evoluirale su. Najslabije su izumrle, a najjače opstale bujajući svakim prepričavanjem... (...). Samim time što postoje iscertale su blijed, ali neizbrisiv uzorak na kosu koji zovemo povijest. Priče usijecaju kolovoze koji su toliko duboki da ih ljudi slijede kao što voda prati usjekline u obronku gore. A svaki put kad novi glumac prođe putem priče, kolovoz postaje dublji. (...) Zato se povijest ponavlja. Tisuće su

junaka ukrade vatru bogovima, tisuće vukova pojele bake, tisuće kraljevni primilo poljupce. Milijuni nepoznatih glumaca su ne znajući koračali utabanim stazama priče. Sada je već *nemoguće* da treći i najmlađi sin bilo kojeg kralja *ne* uspije u naumu zaputi li se u potragu koja je prethodno porazila njegovu stariju braću. Pričama je svejedno tko u njima sudjeluje. Važno je samo da budu ispričane, da budu ponovljene.

Sličan »diktat« sretnoga završetka osjetan je i u Tolkiena. Hobitu Bilbu nije bilo suđeno dovršiti pisanje svoje pustolovine (jer se neočekivano oduljila i preplela sa sudbinom svijeta), ali je Frodo (kojemu će prepustiti taj zadatak) dao naputak o zamišljenom svršetku: »I sretno je poslije živio do kraja svojih dana. To bi bio dobar završetak i ništa ne smeta što su ga drugi već upotrijebili.« (*Prstenova družina*, 320) Frodo već tada tvrdi da su svi završeci koji mu padaju na pamet mračni, ali Bilbo ponavlja da svaka priča mora završiti sa »i svi su se lijepo skrasili i još dugo sretno poživjeli.« (*Prstenova družina*, 325) Obveza okončavanja bajke sretnim završetkom toliko je snažna da Frodo odbija završiti djelo kada, ranjen i osamljen u svojoj ponovno spokojnoj i sretnoj domovini, uvidi da njegova priča doista ne završava komički, kako je odavno predvidio. Stoga Crvena knjiga još jednom mijenja autora da bi je dovršio treći nositelj prstena Sam, koji kao zreo čovjek, otac i poglavar oko sebe okuplja mlado društvo, pa doista može napisati posljednje poglavlje kakvo konvencija zahtijeva.

Ali, premda se korice Crvene knjige zatvaraju, pripovijest o iznimnim hobitima nastavlja živjeti u Međuzemlju kao junački povijesni spis, legenda i bajka, a Frodo i Bilbo odlaze u Valinor, svojevrsan raj koji Tolkien zamišlja kao prostor u kojem će hobiti steći sveobuhvatnu predodžbu o svemiru, a Bilbo napokon čuti cjelovite predaje čijim se krhotinama cijeloga života divio i bavio (Pismo 246). Tako se u Međuzemlju i raj ukazuje kao svojevrsan književni kružok, mjesto pripovijedanja i pjevanja, u kojem više nema tekstualnih praznina i zaborava, već je dostupan cjelovit i autoriziran megatekst povijesti.

Citirana djela

- Biti, Vladimir, *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje*, Zagreb: Liber, 1981.
 Carroll, Lewis, *The Complete, Fully Illustrated Works*, New York: Gramercy Books, 1995.
 Chance, Jane i Siewers, Alfred K. (ur.), *Tolkien's Modern Middle Ages*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.
 Clute, John i Grant, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, New York: St. Martin's Griffin, 1999.
 Eliade, Mircea, *Mit i zbilja*, prevele Mirna Cvitan i Ljerka Mifka, Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
 Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, prevela Giga Gračan, Zagreb: Naprijed, 1979.
 Frye, Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts i London: Harvard University Press, 1976.
 Jolles, André, *Jednostavni oblici*, preveo Vladimir Biti, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

- Pratchett, Terry, *Witches Abroad*, Roc, 1991.
- Tolkien, J. R. R., *Gospodar prstenova: Prstenova družina*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Algoritam, 1995.
- Tolkien, J. R. R., *Gospodar prstenova: Dvije kule*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Algoritam, 1995.
- Tolkien, J. R. R., *Gospodar prstenova: Povratak kralja*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Algoritam, 1995.
- Tolkien, J. R. R., *Hobit*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Algoritam, 1994.
- Tolkien, J. R. R., *The Letters of J. R. R. Tolkien*, ur. H. Carpenter, Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- Tolkien, J. R. R., *The Monsters and the Critics and Other Essays*, London: Harper Collins, 1997.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Wicker, Brian, *The Story-Shaped World*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, www.victorianweb.org

Lada Čale Feldman

Brecht, Barthes, Suvin

194

Teatrološki prilog koji ovdje pridružujem skupini radova iz pera ustrajnih poklonika raznolika teorijskog opusa našega slavljenika Darka Suvina ujedno je i pokušaj da se nadoknadi jedan od (zasigurno mnogih, meni i ne posve znanih) propusta što ih je svojedobno počinio članak o »Teatarskoj semiotici Darka Suvina« (Čale Feldman, 1995). Premda revno i nadalje opskrbljivana brojnim radovima što ih je ovaj autor nastavljao publicirati — pa i, hvala autorovoj velikodušnosti, *Podukama iz Japana* (Suvin, 1996), knjigom u koju je uklopljen i tekst na koji ću se ovdje najviše pozivati — neću se međutim obratiti dominantnoj politološko–epistemološkoj struji njegovih kasnijih interesa, nego ću se radije vratiti povlaštenom mjestu što ga je u njegovim razmišljanjima zadugo zauzimala ljudska figura i pitanje njezine reprezentacije u književnosti i posebice kazalištu. To je pitanje Suvinova trajna preokupacija, pa seže i u stvaralačko razdoblje zahvaćeno prikazom što ga nudi »Teatarska semiotika...«, ali se naime značajno dopunjuje i političko–poetički zaoštrava studijom objavljenom u netom spomenutoj knjizi pod neprevodivim naslovom »The Soul and the Sense: On Roland Barthes on Japan« (»O duši i smislu/osjetilu/smjeru: o Rolandu Barthesu o Japanu«¹), koja poticajno sjedinjuje Suvinova misaonog suputnika Brechta s pomnom, protuorijentalistički osviještenom i kritičkom, ali naposljetku ipak reafirmacijom Barthesovih meditacija o *bunra-ku* kazalištu, »često unatoč njegovoj terminologiji i horizontima« (Suvin, 1995: 95).

Brecht je, dakako, očita, nemimolazna Suvinova tema i česta referenca, ali doziv Brechta uz Barthesa — koliko god se također, kako se u nas više

1 Hrvatski prijevod T. Mršić i S. Matešić odlučio se — pretpostavljam, uz autorovu suglasnost — za prvu inačicu: »Duša i smisao: razmišljanja o Barthesovu Japanu«, *Književna smotra*, 1995, br. 96–97, str. 95–109.

»zna« negoli proučava, mogao činiti očitim, pa i zbog interkulturalnih implikacija što su svojstvene nekim njihovim srodnim konceptualnim ponudama i fascinacijama — u Suvina se locira duž nama ovdje bitne pretpostavke da je i Barthes »vrlo značajan, premda usputan, teoretičar kazališta« koji je »s nepravom zanemaren« (ibid.), pretpostavke koja se, međutim, ističe prije svega unutar šire diskusije o različitim civilizacijski promoviranim facetama ljudskosti o kojima Suvin u spomenutom eseju raspravlja. Ako je teza o zanemarenoj Barthesovoj teatrološkoj strani do 1996. vrijedila za međunarodni kontekst,² u hrvatskome po svoj prilici vrijedi još i danas, čak i unatoč (već gotovo zaboravljenoj) fazi svojodobne opčinjenosti hrvatske kazališne kritike njegovim metaforama i kazališnim preferencijama (usp. Čale Feldman, 2008), pa i smještaju nekih njegovih teatrološki značajnih eseja, od kojih čak četiri koja se tiču Brechta, na stranice negdašnjega *Novog Prologa* i *Frakcije*³. Stoga Suvinovu napomenu nipošto ne bi trebalo ostaviti u njezinu naizgled digresivnom statusu, to više što hrvatskoj kulturi najživlje razdoblje Barthesova kazališnog djelovanja — kao urednika časopisa *Théâtre populaire*, revnog kazališnog kritičara i promotora nekih dugoročno djelotvornih teatroloških teza, termina i definicija (usp. Sarrazac, 2002. i Féral, 2002) — nije prijevodno dostupno u onoj mjeri u kojoj su to njegove kasnije teorijske faze.⁴

U protekla dva desetljeća štošta se, dakako, u kazališnoj teoriji radikalno izmijenilo u pogledu diskusije o »reprezentaciji ljudi« na kazališnoj pozornici, i to uvelike u prilog potkapanja glumačke reprezentacije za volju energetskog, visceralnog pulsiranja neposredne nazočnosti i vremenitosti ljudske tjelesnosti što ga je promovirao zaokret izvedbene paradigme i značajan dio bogata krajoлика »postdramskog kazališta« (usp. Machon, 2009. i Lehmann, 2004). Brecht se u Lehmannovoj glasovitoj studiji o tome najrecentnijem poetičkom fenomenu spominje kao dragocjen, ali ipak prevladan model disrupcije zapadnjačkih kazališnih navika, dok se Barthes pak ponajviše doziva kao potencijalno plodan evokator »zrna glasa« i tvorac poststrukturalističke teorije teksta, manje dakle kao inspirativan temelj promišljanjima o aktualnom izvedbenom statusu ljudske figure.⁵ Pribrojimo li tome okolnosti današnjega stanja hrvatske tea-

2 Danas je situacija ponešto drukčija, nakon studije Timothyja Scheiea iz 2000. i knjige *Performance Degree Zero* (2006): i sam Scheie sudi kako je Barthesova teatrološka karijera dotad jedva dosegla status usputne »zanimljivosti« u raznolikim biografskim i monografskim osvrtima na njegov opus (Scheie, 2000: 163).

3 Usp. Barthes, 1990. i 1998.

4 Knjiga koja u tome pogledu predstavlja najbogatiji izvor, premda se ne oslanja isključivo na to rano razdoblje (1953–60), njegovi naime *Spisi o kazalištu* u uredništvu Jean-Loupa Rivièrea, u izvorniku su okupljeni tek 2002. (Pariz: Seuil), nakon njemačkog izdanja godinu dana prije. Posrijedi je izdanje na kojemu je s urednikom svojodobno radio i sam Barthes, no koje je zbog izdavačkih nepogoda svjetlo dana ugledalo znatno poslije autorove smrti.

5 Lehmann u tome smislu spominje Barthesa već u svojem uvodniku (2004, 37–38), ekstenzivnije se posvećujući njegovoj sklonosti epskom kazalištu nešto kasnije (ibid., 142), dok će

trologije i kazališne prakse, koje je rascijepjeno usporednim svjetovima udomaćenog i pretežito još uvijek ilustrativno orijentiranog *mainstreama* s jedne i plesno-izvedbene »alternative« s druge strane, te unutar kojega ni Brecht ni Barthes više ne figuriraju kao česti i nezaobilazni teorijski sugovornici — bilo da ih se otpisalo iz različitih, katkad i ideoloških pobuda, ili da se smatraju donekle apsolviranim pred navalom novijih imena iz izvedbenih studija — dovoljan su razlog, čini mi se, da u taj umnogome neproblemiziran usjek⁶ uđe podsjetnik na teorijske ideje koje su se u toj podjeli potopile. Utoliko više što linija kojom ih povezuje Suvin donosi zasigurno jedno od instruktivnijih poglavlja koja nastoje na održanju kritičke vitalnosti doprinosa ove dvojice teoretičara, potvrđujući ujedno i kontinuitet u kulturnokritičkim i teorijskim interesima njihova komentatora.

Opetovani povratak problemu »reprezentacije ljudi« Suvin opravdava i danas, čini se, jednako utemeljenom tvrdnjom o razmjernoj oskudnosti ponuda književnoteorijske sistematizacije na tome polju. Bez obzira dijelimo li potrebu da teorijski rad uopće upravljamo u tome, sistematizacijskom smjeru, kao i držimo li postojeće ponude ionako uvelike neuklopivima u posthumanističko ozračje i ponajprije etičko-političke teorijske interese što su se aktualizirali na prijelazu milenija, morat ćemo se složiti da se pitanje književnog i kazališnog tretmana ljudske figure neizbježno vraća na pozornice, primjerice, feminističkog, marksističkog, novohistorističkog, postkolonijalnog ili pak psihoanalitičkog tumačenja u obliku nužna sučeljenja s nerijetko teško osporivim protuargumentima, ako ne i optužbama za razne oblike »vulgarizacija« ovih metodologija, njihove tendencije da svoje zastupnike odvedu na tračnice neprodiskutiranih mimetičkih pretpostavki.⁷ Za Suvinov tekst »Mogu li ljudi biti reprezentirani u književnosti?« iz 1988, te su se rezistentne zabludne pretpostavke još dale uglavnom podvesti pod »impresionizam i pozitivizam«, »iluzionističku konfuziju između narativnih agensa i ljudi iz svakodnevice«, koja se nije previše makla od Forsterove razlike između »trodimenzionalnih i dvodi-

se na sljedećim stranicama više pozabaviti meditacijama o glasu (ibid., 206), analogijama kazališnog prizora i fotografije, posebice terminu *punctum* (ibid., 245 i 272), te naposljetku ideji kazališta kao »kibernetičkog stroja« (ibid., 300), no Barthesov pristup glumcu neće ga posebice zanimati.

- 6 Izuzetak u toj razmjernoj šutnji o dodirima i mimoilascima između dviju struja povijesti hrvatskog kazališta je angažman Marina Blaževića, usp. *Razgovori o novom kazalištu* iz 2007 i njegovu doktorsku disertaciju *Produkcija i recepcija novoga kazališta u Hrvatskoj* iz 2006.
- 7 Evo što o tome veli J. Hillis Miller: »Većina engleskih i američkih čitatelja romana, pa čak i uvježbanih eksperata koji zbog ovih ili onih razloga pišu eseje o nekom romanu, prolazi kroz jezik romana kao da je prozirno staklo. Započinju govoriti o likovima u priči kao da su stvarni ljudi, možda viđeni kroz to staklo i možda njime izobličeni, ali ne kao da su stvoreni jezikom. To vrijedi i za većinu poststrukturalističkih čitanja — lacanovskih, novohistorističkih, ili, primjerice, recentnijih marksističkih čitanja — jednako kao i za zastarjele humanističke diskusije leavisovaca, novokritičara ili sljedbenika Bootha« (1992: 29–30).

menzionalnih likova«, unatoč Bahtinovim povicima o »potpunom kaosu« u području ovih istraživanja, pa i kasnijim Chatmanovim citatima »jadikovki o skandaloznim prazninama ... u teoriji o površinskim agensima (karakterima)«, a tako i recentnijoj Cullerovoj konstataciji o »karakteru« kao »najvažnijem vidu romana kojemu je strukturalizam posvetio najmanje pažnje i s kojim je imao najmanje uspjeha« (usp. Suvin, 1988, 104 i 106). Ni protulijek, naime, pozitivističkom empirizmu, »apstraktni apriorizam«, nije se pokazao ništa bolji, jer »deducira agense iz vječitih psiho–bioloških struktura odijeljenih od društvene povijesti«, pa Suvin pledira za okvire Barthesove (sic!) »apofantičke semiotike«, to jest vlastitu »socioformalnu teoriju agenske analize« (ibid.).

Čitav tekst promovira prepoznatljiv autorov zagovor za »materijalistički i dijalektički pristup«: tako prvi podrazumijeva da je »formalizam abeceda bilo kojeg integralno materijalističkog pristupa umjetnosti«, jer »materijal pertinentan re–prezentiranju ljudi u književnosti (i svim tekstovima) nisu ljudi nego riječi, rečenice i ono što podrazumijevaju u međudjelovanju s okvirima čitanja«, tj. »nominalne sintagme (ili neki njihovi ekvivalenti) s danim mjestom u priči« (ibid., 101). Ovo je Suvinovo inzistiranje osobito zanimljivo u kontekstu razmatranja dramsko–kazališnih »riječi i rečenica«, koje će na pozornici neizbježno izgovarati neke fiziološki doslovne ljudske figure, doprinoseći samo to jače »iluzionističkoj konfuziji«: zato nam je od posebnog interesa izbližega promotriti zašto Suvin izabire baš dramu »kao primjer ili doista *exemplum* svekolike naracije — tj. svega književnoga diskursa koji pripovijeda priču«, preciznije, »dramaturgiju« kao »najizrazitiji slučaj agenske naracije — naracije kojoj nedostaju dodatni zapleti zbog narativnih glasova« (ibid., 103). Drugi, dijalektički pol autorova pristupa odvest će nas nadalje i do izravnije spojnice Suvinove agenske analize s Brechtom i Barthesom, napose sa spomenutom interkulturalnom studijom koja je povodom ovome osvrtnu, jer taj pol predmnijeva ne samo istraživanje »pretpostavki prisutnih u tekstnim postavkama«, to jest »mogućih stavova prema ljudima u povijesnom trenutku zaleđivanja teksta«, nego i njihovo »društveno, ideološki precizno povijesno diferenciranje« (ibid., 102). I Brechtov *Gestus* i Barthesovo oduševljenje tim pojmom, a posebno njegove opsesivno varirane pitijske formulacije uperene protiv navada zapadnjačke reprezentacije ljudskosti — navlastito, u prvoj fazi, protiv njemu dostupna pariškoga kazališnog repertoara — kretat će se naime istim tragom kritike dekontekstualiziranih, ahistorijskih predodžaba i ideja o čovjeku, iako ćemo tek ispitati s kojom dozom korekcijske konzistencije.

Činjenica da i jednome i drugome (i trećemu, tj. Suvinu) baš drama i kazalište otvaraju najšire dveri ne samo »konfuzije« u pogledu statusa ljudskih »agensa«, nego i njezina (poetičkog ili teorijskog) »raščišćenja« nije nipošto postranična okolnost: čini se da se iluzija najbolje zatire tamo gdje je najjača, gdje glumčevo ljudsko tijelo »posuđuje od fiziologije alibi organskog jedinstva, jedinstva 'života'« (Barthes, 1989: 80). No kako u tome kontekstu, kontekstu

pozornice, pomiriti »materijalistički formalizam« dramske priče (»riječi i rečenice«) s jedne i glumačke izvedbe s druge strane (*Gestus*, ali i svekoliki njegov neukrotivi fiziološki preostatak)? Deziluzionistički produktivna tenzija glumačke izvedbe s jedne i »agenske naracije« bez »narativnih glasova« s druge strane, što je uvijek ponovno iziskuje naizgledna neposrednost nastupa dramskih likova, kadra se, nažalost ili nasreću, prometnuti u novu teorijsku iluziju, da se spomenuti neukrotivi fiziološki ostatak neće tu uplesti kao jednako (ali u kojem smjeru?) produktivni treći, ili da će se tvarnost tijela uporabom maske ili lutke dati potjerati s pozornice, no o tome nešto kasnije.

Suvinov članak iz 1988. najprije će se razračunati s različitim odvojcima strukturalističke agenske teorije, od Aristotela, preko Proppa do Greimasa i njegova nekritičkog oslonca na Hjelmslevljevu »naratološku hegemoniju«, a u prilog »prerade« koja će u tu diskusiju uključiti »semantičku i pragmatičku dimenziju«, tj. svijest da »znakovima značenje daju izbori unutar društvenih povijesti« (Suvin, 1988, 117). Dopunivši posrednom kategorijom »tipa« kumulativnu lepezu tekstnih i metatekstnih manifestacija »prikaza ljudi«, Suvin nudi svoju višekratno tumačenu tabelu »razinske agenske analize« (1981, 1982, 1986/1987), upozoravajući detaljno na »sjaj i bijedu pristupa narativnim agensima« što je svojstvena Lukácsevima radovima na tu temu, iz kojih je ipak derivirao spomenutu kategoriju tipa: meta revizije tu je prije svega Lukácseva nekritička uporaba riječi »duša«, pojam »desne ontologije i estetike« (ibid., 121) kojem će se vratiti i kada bude raspravljao o Barthesu, Japanu i *bunraku* kazalištu. No Lukácsev termin »tipični karakter« i »sugestivne konstatacije« toga marksističkog kritičara o tome da se ta kategorija doseže »intenzificiranjem jedne zasebne karakterne crte« već je za Suvina bliža Proppovim formalizacijama, uz opaske kako se ipak »nigdje ne objašnjava da li je tipično prema karakteru isto kao i univerzalno prema zasebnome, ili je tipičnost posljedica uspješnog stapanja univerzalnoga i zasebnoga«, nekmoli »koji su kriteriji uspješnog stapanja tipičnoga i karakterističnoga, tj. za definiranje temeljnih pitanja i gibanja nečijeg razdoblja« (ibid., 123). Zato Suvin ističe da »tipičnost svoj autoritet zahvaljuje specifičnom društvenom intertekstu i njegovim ideološkim premisama«, bez obzira pristajemo li mi danas uz njih ili ne, bila dakle »kategorizacija« danoga trenutka »kulturne povijesti« — koja se rabila kako bi se »klasificirali ljudi ili agensi« — s današnjeg stajališta »pravilna ili pogrešna« (ibid., 124). Uvid u nju naime razotkrit će kulturnome analitičaru »duhovne stereotipe«, Kantove »shematizme« za »dane pojmove i predodžbe prikazane u umjetnosti« (ibid., 126), pa će stoga i »individualizirani karakter ... dobiti svoje puno značenje tek kada bude sagledan unutar mreže tipova«, upisan u Cullerove »kulturne kodove« kojima baratamo kada određujemo »modele različitih tipičnih likova«: »svi imaginativno vizualizirani elementi naracije, uključujući i tekstne agense, u semiotičkoj teoriji ne predstavljaju

svoje tobožnje mimetske ekvivalente iz života«, nego neku »klasu bića«, i to »egzistencijalnu klasu unutar dane sociohistorijske paradigme« (ibid., 127).⁸

Usidrivši dakle svoj kulturno-povijesni obzor u razini tipa, Suvin će se moći razračunati s kontingentnom, a ne bjelodanom, intuitivnom i vječnom kategorijom karaktera, s obzirom da se s »agenske razine« tipa lako razvidi da je »karakter u individualističkom smislu nastao istodobno s buržoazijom, kapitalističkom novčanom ekonomijom, ekonomskom racionalnošću, atomizacijom, kvantifikacijom i reifikacijom međuljudskih odnosa, uključujući jednakost pred zakonom, i uopće istodobno s cijelim dobro poznatim povijesnim grozdom koji prati razvoj ove nove *épistémé*«, da je on »fiktionalni ekvivalent privatnoga vlasništva u procesu proizvodnje i cirkulacije, nezavisnih pojedinaca na tržištu« (ibid., 130). Taj ekvivalent gradi se »umnažanjem crta i njihovom konfliktnošću, iluzijom agenske 'zaokruženosti' i 'trodimenzionalnosti'«, koja konotira da »ljudski agensi i akcije nisu jednom zauvijek protumačeni, predviđeni i fiksirani« (ibid., 131). Ta pozitivna i zadugo prodorna zamisao koja je imala svoje povijesne učinke utoliko što je »probila konsenzualne pri-nude hijerarhijski zaleđenih društvenih tipova i dogmatskih normativnih sistema«, ipak je »prešla u svoju suprotnost sažimanjem i iscrpljenjem individualizma u ovom stoljeću«, koji je platio veliku cijenu te »posebne vrste slobode«, budući da je utro put »fiktivnim korporativnim 'individualnostima'« i do-nio »nove monopolističke mreže stereotipova što je rasprostru novi Levijatani država, divovskih tvrtki, armija, industrije kulture itd« (ibid., 131–132).⁹

Karakteristično je, međutim, da u svojem finalnom zagovoru ujedinjenja triju razina agenske analize Suvin kao zoran primjer genealoškog raspona ogledne *dramatis personae* — Molièreova Harpagona — miješa dramske i prozne likove, prostirući svoju primjernu tipološku sekvencu od jednog, dramskog, do drugog, proznog »ekstremnog člana«, od alegoričnog lika Škrtosti u kakvu moralitetu, do Balzacova Gobsecka, tako da se s pravom možemo zapitati što

8 Pritom, moramo međutim dodati, ostaje posve neizvjesno kamo onda smjestiti »bogove, životinje koje govore ili čak alegorijske pojmove i stvari, Marsijance i bestjelesne narativne glasove« — koji za Suvina svedjednako ostaju »pripovjedne (fabularne) transpozicije i re-kreacije mogućih međuljudskih odnosa« (Suvin, 1988: 102) (možda, kako na str. 123 veli za »prosječnog malograđanina« i »apstraktno pretjeranog natčovjeka«, u lukačevske »tipove odjeljene od značajnih društvenih konflikata«)? Možda se upravo u takvim, neljudskim likovima otvara prostor za dosjetljivog, *a priori* ideologijski nepogrešivog kritičara koji će utvrditi koja je »transpozicija i re-kreacija mogućih međuljudskih odnosa« tu na djelu, to jest koju sociohistorijski pozicioniranu »klasu bića« *zapravo* predstavljaju bogovi, životinje i Marsijanci?

9 Zamke kategorije karaktera i Suvinova ideološka razobličenja tu staju, ali nisu nipošto osamljen demistifikacijski napor, uzmemo li u obzir poststrukturalističku kritiku pojma »subjekta« što će je, primjerice, u svoj njezinoj ošttrini preuzeti J. Hillis Miller, kada kao *motto* svoje rasprave o karakteru preuzme Lacoue-Labartheovu i Nancyjevu obznanu fašističkih implikacija zapadnjačke egzaltacije subjektiviteta (usp. Hillis Miller, 1992: 28–29).

je preostalo od obećanja da će se dramaturgija pokazati kao »najizrazitiji slučaj agenske naracije — naracije kojoj nedostaju dodatni zapleti zbog narativnih glasova« (ibid., 103)? Drugo pitanje koje bismo si mogli postaviti tiče se već nagoviještena smutljiva statusa glumca u proizvodnji ili pak razgradnji »iluzionističke konfuzije« *dramatis personae*. Suvinova teorija agensa ne daje potvrda o tome da ga je ovaj problem izričitije zanimao, ili da ga je smatrao iole uklopivim u netom izloženu diskusiju bez značajnijeg brenčanja u nauljenom semiotičkom mehanizmu, ali redovita nazočnost Brechtova imena u njegovim razmišljanjima uvijek je davala naslutiti u kojem bi smjeru eventualno upletanje diskusije o glumačkoj izvedbi u teoriju agenske analize išlo. Stoga se i studija o »duši i smislu (osjetilu, smjeru)« i »Barthesovu Japanu« može doimati kao logičan korak, premda i iskorak iz agenske analize kao analize teksta, a onda i moguće teorijske sistematizacije koja bi i dalje čuvala tijesnu povezanost sviju tekstova, pa tako i dramskog. Obraćanje Barthesu, točnije njegovom *Carstvu znakova*, i makar usputna zamjedba o ovom autoru kao »zanemarenom teoretičaru kazališta«, sugerira pokušaj da se raspršena, esejistička nesustavnost teatroloških izleta francuskog semiologa uklopi u brechtovsku teoriju glumačke »reprezentacije ljudi«. Kako će u tome uspostavljenom dosluhu — ali i sudaru — proći i Brecht i Barthes, ostaje nam, međutim, tek vidjeti.

Studija koja na izloženome tragu razmišlja »o Barthesovu Japanu« ustrojena je, poput tolikih i upravo stoga impozantnih Suvinovih radova, kao napet i na kraju jasno izveden preplet višestrukih uzajamno upućenih argumentacijskih smjerova: kritički se osvrće jednako na načelne koliko i na konkretno uočene orijentalističke previde sučeljenja dviju monada, »Zapada« i »Japana«; osporava Barthesov eksplicirani alibi konstrukcije »imaginarnog Japana«, upozoravajući da je većina njegovih blistavih uvida i pridošla slijedom slaba razumijevanja japanskoga jezika i svjesna prigušenja pitanja politike za volju solipsističke estetske meditacije; sučeljuje povijesne uvjete, filozofeme, kulturološke naslage »strukturā osjećaja«, napose književne žanrove i pojedinačne manifestacije zapadnjačkih i japanskih poimanja čovjeka kao pojedinca, subjekta ili jastva, objašnjavajući zašto je Barthesu toliko do toga da zapadnjačkoj nesvodivoj »unutrašnjosti« suprotstavi japansko »izvanjsko«; naposljetku, u Barthesovim trima poglavljima *Carstva znakova* posvećenima *bunraku* lutka-ma nazire potencijal za »gestualnu kritiku ideologije«, i to, dakako, građanske ideologije, s obzirom da se iz njih dade derivirati kontrastivna tabela »građanskih i negrađanskih *uzoraka-ponašanja*«: »takvo čitanje Barthesa jasno se povezuje s onim na što je ciljao Brecht; ako hoćete, ja 'naglašavam' (Eco) Barthesov brechtovski vid« (Suvin, 1995: 108). Popis osobina što ih Suvin derivira iz spomenutih triju poglavlja oslanja se prije svega na Barthesova isticanja da lutkom u *bunraku* kazalištu manipuliraju tri na pozornici vidljive ljudske figure, dok joj glas daruje pjevač, izvedbena konvencija koja prema francusko-me kritičaru odvaja tijelo lutke od glasa i ruši iluziju osobnosti, ujedno razot-

krivajući razine kazališnog znaka i potkresujući zapadnjačke pojmove objedinjena i cjelovita subjekta. Opozicije unutrašnjosti i izvanjskosti, tijela i duše, Boga i čovjeka time se za Barthesa zamjenjuju artikulacijama tijela, glasa i volje koje zajedno sa slojevima značenja izlažu i slojeve jastva, približavajući se, kako kritičar jasno i sam veli, »efektu distance što ga preporučuje Brecht«: posrijedi je »isprekidanost kodova«, »cezura nametnuta različitim linijama prikazivanja, tako da kopija izrađena na sceni ne bude uopće uništena, nego da bude kao slomljena, izbrazdana, spašena od metonimijske zaraze glasa i geste, duše i tijela, u koju zapada naš glumac« (Barthes, 1989: 73–78).

Ova razmatranja, a posebice inzistiranje na materijalnoj odjelitosti glasa, na tragu su ideje da smo svi u neku ruku rastjelovljena bića koja se kreću unutar diskurzivne mreže, koja spoznaja podriva osjećaj ljudske cjelovitosti. Kada *bunraku* lutka i postiže nekovrsnu cjelovitost, ostaje svijest o fragmentarnosti elemenata koji je tvore, pa je i ta cjelina dražesnija i savršenija od organskog jedinstva glumačkog živog tijela, koje zapravo postaje »marioneta«, i to »marioneta koje model nije milovanje, nego samo visceralna 'istina'« (ibid., 80); za razliku od toga, japanska lutka posjeduje »krhkost, suzdržljivost, ras-koš, neviđenu nijansu, napuštanje svake otrcanosti, skladnu frazu gesta«, pa i »hladnokrvnost, bistrinu, okretnost, suptilnost«, jer »preobraća tijelo–fetiš u prijazno tijelo« (ibid., 82; Suvin ovo bolje prevodi kao »ljupko tijelo«, op. L. Č. F!), ukratko, u graciozno, bestežinsko savršenstvo o kojem je, kako je zamijetila i Susan Sontag (1982), sanjao još Kleist, a isto tako i, dodajmo, Craig. Doziv »ljupkog tijela« koje zove na »milovanje« rječit je simptom svojevrsne Barthesove nehotične oscilacije između distance i zanosa prema lutkom dočaranoj iluziji života, no Suvinu će biti važan iz sasvim drugih pobuda. Evo stoga njegove tabele, s ponovljenom napomenom kako je na jednoj strani zapadnjačko građansko kazalište *živoga glumca*, a na drugoj japansko kazalište *lutaka*, okolnost koju Suvin nastoji umanjiti sugestijom da bi se isto »moglo korisno učiniti« i »na materijalu nō–predstava« (ibid., 108) — jer ono, dakako, nije lutkarsko — premda ta sugestija, po mojemu sudu, ne može sasvim stajati, a vidjet ćemo kasnije zašto:

GRAĐANSKO KAZALIŠTE (GRAĐANSKA PRAKSA)	BUNRAKU (NEGRAĐANSKA PRAKSA)
Tijelom dominira glas.	Tijelo odvojeno od glasa.
Vršitelj geste identičan gesti.	Vršitelj geste odvojen od gesti.
Djelatnost vršitelja geste (glumca) uvjetovana djelatnošću njezina prikrivanja gestama lika.	Djelatnost otvoreno pokazane geste kao djelatnost.
Vršitelj gesta, skriven iza emocija lika, pokreće iste emocije u sebi.	Gesta emocionalna (uzrokuje emocije), vršitelj geste nije. Kazališna uloga pokreće emociju u gledatelja.

Gesta ovisi o emociji.	Gesta uzrokuje emociju.
Slijevanje, stapanje elemenata/medija na pozornici da bi se utjecalo na gledatelja.	Odvajanje elemenata/medija na pozornici, dodatak u gledatelju.
Samo umjetnost iskazana, rad prigušen kao nečist.	Pokazani rad i umjetnost, nema stida od fizikalnosti.
Stroga odvojenost umjetnost: rad, analogna klasnoj hijerarhiji građanin: radnik.	Nema duboke podvojenosti na umjetnost: rad, umjetnost je najviša forma rada.
Prijemčiva emocija, preplavljuje pasivnog gledatelja, koji se identificira sa središnjim likom/likovima.	Emocija fluktuiru, jaka, ali ovisna o aktivnom odnosu naspram gledatelja; »izbrazdan« kazališni medij.
Nema psihičkog odmaka.	Fluktuacije odmaka.
Samo empatija. Nužno ideološki.	Simpatija/antipatija. Moguća kritika ideologije.

Tako se Suvinu Barthesove »smicalice« (ibid., 97) — bez obzira na njegov, tijekom studije detaljno prokazan, »nezadovoljavajući okvir tumačenja« (ibid., 106), kao i bez obzira na prevlast njegovih estetskih nad političkim interesima — ipak pokazuju korisnima u svojim kognitivnim probicima, kada hvataju »vidove ne-građanske strukture osjećanja«, kada se njihovo »pomno promatranje ljupkih tijela«, što će reći tvarnosti tijela kao tvarnosti (lutkarskih!) znakova, »ili, bolje, označitelja«, iz negativističkog egzorciranja »unutrašnje istine« — tog prostorno tajnovitog središta zapadnjačke, teološkim okvirom i vertikalnim usponom zajamčene »duše« — preobrazi u pozitivu »pogleda« što »miluje tijelo«, pa makar se time i utopijski idealizirala regresivna, infantilna komunikativnost, uvelike i zbog toga što se Barthesu japanski jezik i mogao učiniti tek kao — tepanje. Nasuprot njegovu ničeanskom »praznom ponoru« zapadnjačkog jastva — koji za Suvina ionako nije doli puka negativna inačica »monoteističke teologije« — oduševljenje *bunraku* lutkama otkriva kritički iskoristiv *smisao/osjet/smjer*, značenjsku i orijentacijsku komponentu japanske senzualnosti: sklonost da se temeljne odlike individue tretiraju u njihovim izvanjskim očitovanjima, od jasno doznačenih determiniranosti pripadništvom kolektivnim tijelima, do jezičnih i književnih navika da se krajnje profinjenim izrazima precizno opišu ljudsko ponašanje i odnosi, napose »i najmanje emotivne kretnje«, ali uvijek posredstvom prirode koja se mijenja s godišnjim dobima« (ibid., 105), dakle redovito uz referencu na osjetilno dokučive, a ne transcendentne fenomene onkraj pojedinačnog tijela. Nećemo se ovdje upušćati u Suvinove zaobilaznice kojima nastoji iskazati svijest o »opasnim zamkama« koje krije i potonja, također nekim ideološkim i povijesnim »shematizmom« zajamčena perspektiva na ljudsku jedinku — osobito imaju li se na

umu različiti oblici »istočnjačkog despotizma« (ibid) — jer se u tu vrstu interkulturalnih politoloških problema, iskreno, ne razumijemo ništa više negoli Barthes, tek ćemo u daljnjim izvodima pokušati razmotriti kazališno–teorijske reperkusije ovakve rehabilitacije »brechtovskog Barthesa«.

Njega naime rada najprije Barthesov Brecht, mnogostruka tekstovna figura što prolazi čitav povijesni lûk u opusu francuskog pisca: isprva je predmet neposredne, kazališno–receptijske fascinacije svojim režijskim učincima, zatim postaje dramaturški genij čije se strategije začudnosti neskriveno preuzimaju u vlastitu pismu, naposljetku je književnik čije se djelo tumači, i teoretičar koji se izravno navodi, s kojim se, dapače, intimno, autobiografski konverzira kao s utopijskim istomišljenikom na čijoj (političkoj) visini Barthes nije mogao, a možda niti posvema htio biti. Privoditi Barthesa natrag Brechtu znači utoliko s jedne strane upozoravati na nepobitne, dugoročno učinkovite temelje Barthesove misli, no s druge i nužno voditi računa u kojem je smjeru tekao njihov nadilazak. Tezu kako je u pitanju svojevrсна ideološka regresija, čini se, uz Suvina sugerira i Shookman (1989), kada inzistira na Barthesovu »krivom razumijevanju« epske dramaturgije i sklonosti »estetizaciji« postupaka koji su u Brechta uvijek bili u službi neposredne društvene preobrazbe. Za Shookmana, Barthesa je uvijek više zanimao semiološki učinak djela njemačkoga dramatičara, redatelja i teoretičara, uvijek je više isticao »stil negoli supstancu« epskoga teatra, zanemarujući Brechtovu politiku, prigušujući politički doprinos termina koje je od njega preuzimao, pretvarajući mu opus u neku vrstu apolitičkog mita o razotuđenju građanskog kazališta, ljekovitoj proizvodnji »skandala« i »čudenja« u kazalištu, denaturalizaciji povijesnih praksi, ali ne i o indukciji političke akcije u društvu, ponajmanje ne o tvorbi kakvih razaznatljivijih obrisa novoga društva. Dapače, od početna razgaljenog prihvata predstave *Majka Courage* u izvedbi Berliner Ensembla kao poziva publici na sudioništvo u povijesnoj mijeni, s vremenom će se Barthesu, tvrdi Shookman, vrijednost Brechtova kazališta ukazati upravo u njegovu ustezanju da povijesne probleme riješi, u (pukom) izazovu Povijesti, u pukom zahtjevu da se o njoj misli, kao da je u pitanju kazalište svijesti, ne i izravna djelovanja.

Ovdje nas, međutim, najviše zanimaju konvergencije Barthesovih i Brechtovih razmatranja o glumi, koje se ne slučajno javljaju upravo u momentima srodne (mis)interpretacije istočnjačkih glumačkih praksi: kada u *Carstvu znakova* (Barthes, 1989: 70–71) francuski autor jukstaponira fotografije *onnagate* u punom kostimografskom sjaju i muškarca–glumca koji tu ulogu igra, kako bi tom jukstapozicijom egzaltirao odljepljivost označitelja od označenog — tj. ženske uloge od tvarne ženskosti, jer je glumi »pedesetgodišnjak, otac obitelji« — ne ponavlja li istu »gestu« kojom se svojedobno poslužio i Brecht? Slaveni esej »Učinci začudnosti u kineskom kazalištu« iz 1937, koji je Brecht ispisao nakon susreta s kineskim glumcem ženskih uloga Mei Lanfangom, formulira gotovo identičnu ideju: »Štampa je bila informirana da je doktor Mej Lan-fang

muževan čovjek, dobar otac porodice, pa čak i bankar. (...) On u smokingu prikazuje određene ženske pokrete. Jasno je da su tu dva lika» (Brecht, 1979: 211). No tu Barthesova »politička« neosviještenost, ili, ako hoćete, nekritičko kooptiranje neke kazališne (rodne) izvedbene politike za volju začudne estetike, nisu ništa dramatičniji od Brechtovih: kako je pokazala Min Tian (1997), i Brecht je u kineskoj glumačkoj izvedbi naknadno prepoznao oprimjerenje svoje otprije sročene stožerne poetičke invencije, glumački efekt začudnosti, a da je pritom, čini se, prešutno pretpostavio identičan okvir kazališnih konvencija u odnosu na koje se kineska gluma mogla doimati (ruskoformalističkim) »postupkom« koji ih očuduje. Primjerice, izravno obraćanje publici nije tu strategija kojom se ruši iluzija »četvrtoga zida«, jer takvo je što za kinesku publiku nepoznanica, pa nema ni učinka rušenja te konvencije niti privođenja gledatelja antiiluzionističkoj svijesti: »od gledatelja se ne očekuje da uspostavi razliku između glumca i portretiranog lika, te ni glumčevo uvodno predstavljanje samoga sebe nema posljedica po gledateljevu identifikaciju s pozorničkom iluzijom što je stvara glumčeva izvedba« (Tian, 1997: 205). Ono što zapadnjaci razumijevaju pod kazališnim iluzionizmom, za kinesku se publiku začinja glumčevim pozivom u »poetsku atmosferu i svijet mašte« što ga sintetički dočaravaju poezija, pjev i ples: iako posrijedi, dakako, nije naturalistički iluzionizam 19. stoljeća, dakle »objektivna istinolikost u fizičkoj formi«, nego »subjektivni dosluh u emociji i duhu (*shensi*)«, to još ipak ne znači da se u gledatelju ne pobuđuju estetski i empatijski užici (ibid.). Produktivno iskorištena Brechtova pretpostavka da kineski glumac »sam sebe promatra« kako bi se doimao »neobičnim i iznenadio gledatelje« i to »otudivši se od samoga sebe«, a onda i spriječivši »gledatelja da se izgubi u liku«, zapravo je posljedicom teoretičarova divljenja punini svijesti i kontrole kojom kineski glumac izvodi radnje na pozornici, jer mu je na umu prije svega »biti na razini očekivanja kazališnih posjetitelja, a ne doimati se neobičnim ili iznenadivati ih«, utoliko što nastoji »ići ususret intimnosti i simpatiji« što će je ostvariti s publikom, a ne suprotstavljati im se (ibid., 206).

Zapravo, čitav prizor što ga Brecht rekreira nakon što je doživio Mei Langangovu izvedbu ribareve kćeri u čamcu za autoricu svjedoči o »živahnoj rekonstrukciji impresivna učinka iluzije«, jer u tome prizoru nema ni traga »historizaciji«. To što se Brechta kineski glumac dojmio kao izvođač fizičkih radnji što ih je bez posebna »uživljavanja« savršeno precizno demonstrirao u Moskovskom umjetničkom društvu ne govori još ništa o tumačenju cjeline uloge, tek o virtuosnoj vještini izdvajanja pojedinih njezinih elemenata: koliko god svjesno kontrolirao tijelo, koliko god nastojao na »umjetnički modificiranoj, destiliranoj, rafiniranoj i sublimiranoj« formi kojom će emocije izraziti, kineski glumac nikada nije hladan, te se »s likom identificira i emocionalno i duhovno«, iako »u različitim stupnjevima tijekom svoje izvedbe« (ibid., 209). Kineski nauk o glumi, još od 16. stoljeća, obiluje jednako učestalim pozivima glumcu da sebe »zamisli kao ženu« ili da »poželi da bude muškarac« kojeg

igra, a ne manjka mu ni mističnih tvrdnji o neznanim izvorima i recepcijskim odredištima glumačkih emocija (ibid., 209–211; o tome usp. međutim i Chung-fang Fei, 2002: 58 i 89–90). Prenaglašavati čisto stilski ili formalistički aspekt kineske glume i važnost njezinih konvencija nauštrb dugotrajnog procesa pripreme i popratnog »misterija preobrazbe« — kojemu se Brecht protivi kada je u pitanju zapadnjačka mistifikacija glumačkog posla — prema Tian znači promašiti bitne odrednice kineske glumačke tradicije, o kojima, uostalom, u svojem autobiografskom osvrtu svjedoči sam Mei Lanfang, nazivajući »najvišim dometom« izvedbe upravo potpuno osjećajno poistovjećenje s likom koji se tumači (ibid., 112–113). Tu ne može biti govora o »citiranju lika«, pokazivanju tek »izvanjskih znakova« utanačenih i fiksiranih u prethodno zgotovljenom procesu pripreme: Mei Lanfang, poput kakva Stanislavskijeva učenika psihotehnike, svjedoči kako je tijekom izvedbi pojedinih uloga često mijenjao geste i kretanja na pozornici, i to nenamjerno, jer ga je »novo razumijevanje uloge sililo da geste nesvjesno izmijeni« (prema ibid., 214)! Ukratko, Brecht se u svojoj viziji kineske glume pokazao kao uzorni »orijentalist« koji u egzotičnog Drugog, kao i Barthes, projicira vlastite »žudnje i potrebe« (ibid., 218), ne nazirući u podlozi umjetničke vještine baš ništa od, barem za marksističku perspektivu, problematične feudalne ideologije na temeljima koje su se gradile i estetske konvencije kazališta koje ga je toliko fasciniralo.

205

Ono što u ovome kontekstu možemo usputno zamijetiti kao dodatnu ironiju te zablude jesu aktualni uvidi u znatne *srodnosti* što ih zapadnjačko stanje glumačke prakse u 18. stoljeću — kada engleskom pozornicom caruje Garrick i kada, oduševljen njime, Diderot piše svoj *Paradoks o glumcu*, uvelike time utirući put i Brechtovim ponudama — pokazuje s, primjerice, glumačkom kulturom japanskog *kabuki* kazališta, iz koje je Barthes tendenciozno isjekao fotografiju svojeg *onnagate*: majstor dramskih pauza i serije naglo smjenjivih i izdvojivih poza, izrazite grimase i geste, Garrick je bio izdanak kulture koja je, poput japanske u isto vrijeme, raspolagala izrazito kodificiranim, ako ne i ceremonijalnim repertoarom tjelesnoga jezika i koja je jednako toliko opsesivno nizala slikovne potvrde o glumačkom umijeću povanjštenja emocionalnih znakova (usp. Borlik, 2007, koji nudi i čitav niz drugih civilizacijskih korelacija dvaju tako prostorno udaljenih, a vremenskih susjednih kulturnih perioda). To samo potvrđuje kako polarizacije zapadnjačkih i istočnjačkih glumačkih tradicija ne mogu počivati na tako izoštranim izričajnim oprečnostima i pripadnim vrijednosnim opozicijama: ono što razlikuje britansku i japansku jest samo dulja rezistencija kazališnih konvencija kada je u pitanju potonja, kao i otpornost »uzoraka ljudskog ponašanja«, kao što napominje i sam Suvin, diveći se »milijunima vjerne i očarane publike« koja i dalje pohodi nô i kabuki predstave (Suvin, 1995: 104). Garrick je zapravo oduševio Diderota istim sredstvima kojima je i Mei Lanfang zadivio Brechta, i to isto tako u izdvojenoj, »salonskoj« prilici, kada je demonstrirao umijeće, a ne izvodio cjelovitu ulogu — naglom i svjesnom, posve hladnokrvnom i kontroliranom manipulacijom iz-

vanjskih manifestacija golema raspona različitih emocionalnih stanja. No Diderot je na tome sebe svjesnom glumcu htio izgraditi građansku dramu četvrtoga zida, dok ga je Brecht htio srušiti, što samo pokazuje da glumčev nastup uvelike ovisi o izvedbenom i ideološkom kontekstu u koji ga smještamo i unutar kojega ga doživljavamo i razumijevamo, nipošto o inherentnoj problematičnosti neke glumačke poetičke odluke (pod uvjetom, dajmo, da je prati i virtuozna provedba).

Premda, međutim, donekle slijedi Brechtovu interkulturnu zabluđu u svojem neosviještenom htijenju da fascinacijom istočnjačkim glumačkim transvestitskim praksama s jedne, a lutkarskim kazalištem s druge strane, zapravo, kako sam već nagovijestila, poništi ako ne i evakuira glumačko tijelo s pozornice — i to nerijetko, upravo poput Craiga, žensko glumačko tijelo, o čemu sam kao dijelu utabane teatrološke tradicije konceptualnih kontradikcija već opširnije pisala u više navrata (usp. Čale Feldman, 2001 i 2005) — Barthes kao teatrolog, a posebice kao nesistematični i nasumični, ali svejedno intrigantni teoretičar glume, ipak nije jednostavno svediv na estetizaciju Brechta. »Visceralnost« tjelesne činjenice, koju je Brecht prije svega vidio kao sjedište i izvor glumčeve proizvodnosti, u doslovnom radničkom smislu, Barthesa zanima na drugi način: iako joj se opire, kudeći je kao »organski« alibi zapadnjačkog glumca, ona za njega ostaje kontinuiran teorijski problem — tamna, nerazgrađiva zamka gledaočeve fetišne žudnje i magnet kojemu se kritičar opetovano vraća da ga jednom zauvijek razobliči kao ideološki učinak te što ubojitije konceptualno neutralizira. Timothy Scheie (2000. i 2006) slijedi tu podzemnu struju Barthesovih naizmjeničnih animoziteta i privlačnosti prema glumčevu tijelu, koja se začela u njemu kao mladomu glumcu u studentskoj postavi nekog antičkog klasika — kada je pod maskom drhturio od treme, u iskušenju da ispita što bi se dogodilo da umjesto na tekst misli na nešto sasvim drugo — i koja se opaža duž njegova cijeloga opusa kao kakav zazorni i neuništivi povratak potisnutog: čak i nakon deklarativno obilježenog raskida s odlascima u kazalište, neće svoja djela prestati protkivati ne samo »kazališnim toposima kao što su scena, predstava, mimeza, itd« (Lehman, 2004: 38), nego i metaforama geste,¹⁰ maske i tijela, pa makar se one uvijek i utapale u »užitak u tekstu«. Ako je u *Nultom stupnju pisma* okulta tajna piščeva stila nešto što je nedokučivo utoliko što izvire iz piščeva tijela, otimajući njegovo pismo zamkama Povijesti, društvenosti, jezika i ideologije, u tekstu »Moći antičke tragedije« iz 1953. tijelo će se pretvoriti u naknadno mistificirani ponor što leži ispod glumčeve maske, gdje za modernu svijest navodno počiva neizrecivo jastvo: čak su i tijela hrvača, striptizeti ili plesačica Folies Bergères iz *Mitolo-*

10 U pitanju je, prema Shookmanu, prije svega Barthesovo poimanje geste kao nekog socijalno kodificiranog Gestusa koji uvijek prodire u zaludno željkovanu osobnost pisma, njegovu utopijsku, nemoguću ogoljenost do nultog stupnja ropstva jezičnim, a onda nužno i ideološkim obrascima (usp. Shookman, 469–470)

gija za njihova autora prvenstveno nositelji čitljive *persone* i pokazatelji nekog *pisma*. Artificijelnost teksta podriva se tijelom, naizgledna prirodnost tijela prekriva se pismom, pa ambivalencija prema tijelu kao da tijelo pretvara u emblem trajne zagonetke odnosa označitelja prema označenom, uvijek neizraavan i tajnovit, izgnan tamo gdje je očit, uvučen gdje naizgled ne postoji: tijelo se javlja čas kao emfatično »semiotički čista korporealnost, neopterećena nekim 'mističnim' ili 'tajnovitim' preostacima« (Scheie, 2000: 167), čas kao misteriozna osloboditeljska poluga stila.

No zanimljivo je da semiotizirano tijelo nije za Barthesa razvidno isključivo u zaboravljenoj maski antičkog kazališta ili u stilizacijama svojstvenima rubnim zabavljačkim formama, jer kritičar je kadar takva što ugledati i u glumačkim izuzecima građanskoga kazališta kao što je Maria Casarès, »tragetkinja bez publike« (Barthes, 2002: 83–86). Slavni esej o »Baudelaireovu kazalištu«, iz kojega je suvremena teatrologija derivirala diskusiju o »teatralnosti«, spominje ipak i »glumčevu uznemirujuću tjelesnost«, »udvostručeno tijelo glumca« koje je ujedno i »trivijalna priroda« i »artificijelni objekt« (ibid., 124), sugerirajući prema Scheieu približavanje Barthesova teatrološkog diskursa tezama *Nultog stupnja pisma* (Scheie, 2000: 170). Susret s Brechtovim kazalištem i De Saussureovom lingvistikom koji će tek uslijediti osigurat će, međutim, već postojeće natruhe averzije prema »transhistorijskoj metafizici i okultnim ekscesima« za volju ideološke čitljivosti »znaka«, izvanjske materijalnosti gestičkog »kostima« koji će »utišati i zaodjenuti« uznemirujuću glumčevu tjelesnost, »pomiriti njegovu žljudskost' sa sustavima jezika i povijesti« (ibid., 172). Pa ipak, uvodnik u izdanje *Majke Courage* iz 1960. upisat će u Brechtov projekt i namjeru da se dug dade otvorenoj, značenja lišenoj ljudskosti što izranja ispod kostima, najavljujući znatno omekšanje Barthesove strukturalističko-semiološke suhoće, a s njime i prepoznatljive metafore što će napućivati njegove kasnije eseje kao što su *Fragmenti ljubavnoga govora*, *Svijetla komora* i posebice *Carstvo znakova*:

»Ali trebalo bi možda krenuti dalje: iza toga smisla još se uvijek nazire šifra. (...) Ta šifra, prava brehtijanska šifra, jest ranjivost ljudskog tijela. I kao da tu ranjivost Brecht nikada ne izriče nego je povjerava očitosti predstave, kao da je upravo tjelesna nježnost čovjeka šifra onkraj koje se nema više što dešifrirati, jer je smisao koji se najviše otkriva ujedno i najskriveniji smisao: čovjek je ljubak.« (Barthes, 1989: 278)

Ljupko čovjekovo tijelo što se nazire ispod »nekog razgrnutog okovratnika košulje«, na »koži nečijeg lica«, u »nekom ogoljelom stopalu«, u »dječjoj gesti neke ruke« (ibid.) ipak je dakle »skriveni smisao«, a ne manifestirani »osjet« ili »smjer«, prije je, prema tome, zagonetno, magnetsko odredište gledateljeve i kritičarove pozornosti koje se ne da sasvim prekriti ideološkim slojevima, a onda ni »dešifrirati«, niti izložiti učinku povijesno osviještena očuđenja kao da je konstrukcija neke kulture i njezina vrijednosnog sustava. No takvome se ti-

jelu Barthes više nikad u kazalištu nije vratio, iako mu je ono ostalo omiljena (tekstovna) »figura ekscesa«. Dapače, u nastupu *bunraku* lutke otkrio je njegovu sublimnu, derealiziranu inačicu, slaveći, paradoksalno, njezin destilat iluzije ljudske »ljupkosti« lišen uznemirujućeg, krhkog i ranjivog »skrivenog smisla«: »Barthesovo uzorno kazalište je rastjelovljeni ideal« (Scheie, 2000: 177). Priča o njegovom samosvojnom razumijevanju Brechta, pa i svojevrsnom, kao što vidjesmo, učitavanju vlastitih nedoumica u »nerečeno« Brechtove teorije, bila bi, međutim, manjkava kada bismo se propustili osvrnuti na njegov tekst iz 1973, naslovljen »Diderot, Brecht, Ejzenštejn«, u kojemu se Barthes ne libi istaknuti kako je svaka kazališna reprezentacija, pa tako i Brechtova, neizbježno neko geometrijski i perspektivno utemeljeno, a onda i ideološki uvjetovano kadriranje, neka, kao što i Scheie zamjećuje, podređenost Zakonu (2000: 178–179): »na kraju krajeva, Zakon Partije je ono što izdvaja epski prizor, filmski plan, i taj Zakon promatra, kadrira, centrira, iskazuje« (Barthes, 2002: 339). Ali ono što Scheie mimoilazi jest reklo bi se psihoanalitička, lacanovska rezonancija Barthesove riječi »Zakon«. Odlomak koji prethodi citiranoj poveznici između Diderota, Brechta i Ejzenštejna kada su u pitanju granice inače hvaljena diskontinuiteta kazališnih i filmskih kadrova što su ih sva trojica na svoj način zagovarala, naime, neobična je Barthesova zamisao prodora onkraj reprezentacije. Taj kratak njegov izlet kroz drugu stranu Alisina zrcala tu kao da počiva na zapretnim Freudovim tezama o ljudskoj priko vanosti uz kazališni prizor kao prisilnom povratku unaprijed izigranom pokušaju da se nekako iziđe na kraj s nepredočivošću (vlastite) smrti (usp. Lacoue–Labarthe, 1997).

Možda se upravo tu gnijezde sumnje da ćemo ikada moći odgovoriti na pitanje »mogu li ljudi biti reprezentirani u književnosti« (i kazalištu!), a da ih ne zarobi kakav okvir ideologije, a tako i okvir perspektivno udešenih tumačenja:

»Da bi se prikaz (reprezentacija, predstava) ikada lišila nekog izvora i nadišla svoju geometrijsku prirodu, a da ne prestane biti prikazom, valjalo bi platiti enormnu cijenu: ništa manje nego smrt. U Dreyerovu *Vampiru*, uputio me prijatelj da uočim, kamera se šeće od kuće do groblja i hvata ono što vidi mrtvac: to je granična točka u kojoj je moguće izigrati prikaz: gledatelj ne može zauzeti nikakvo mjesto, jer ne može poistovjetiti svoj pogled sa zaklopljenim očima mrtvaca; slika nema polazišta, nema potpornja, ona zjapi.« (Barthes, 2002: 337–338)

Svakako, Suvin tu nikako ne bi slijedio Barthesovu misao, jer ne preže od ideoloških odabira i jer mu je unaprijed odbojan cijeli psihoanalitički horizont smrti, koji ljudskost svodi na zarobljenost u pojedinačnom tijelu (usp. Suvin, 1989). No pojedinačno tijelo je jedino čime glumac raspolaže kao navlastitim umjetničkim materijalom: nit što dijeli njegove svakodnevne pokušaje da se tijela oslobodi i nemoć da u tome uspije jest nit koja drži našu pozornost, pretvarajući glumčevo tijelo čas u svojega vlastitog lutkara, čas u svoju vlastitu marionetu, ali nikad ne popuštajući glede znanja da to tijelo diše i da se kreće

prema smrti. Bez obzira kakav kostim, *Gestus*, maska ili lutka prekrivali njegovu nazočnost na pozornici, upirući prstom na reprezentacijski okvir u kojemu se to tijelo neizbježno pojavljuje, to će znanje jamčiti naš interes i za same ideološke ključeve kojima ga kultura zataškava. I Brecht i Barthes i Suvin, koliko im se god horizonti zbližavali pa razilazili, utrli su put toj spoznaji, bolno nazirući da će s radikalnom redukcijom izvedbenih interesa na visceralno iskustvo ljudske tjelesnosti i pratećim odstupom reprezentacije u neku ruku odstupiti i samo društveno biće kazališta.

Literatura

- Barthes, Roland, 1989, *Carstvo znakova*, prevela Ksenija Jančin, Zagreb: August Cesarec
- Barthes, Roland, 1990, »Retorika slike«, *Novi Prolog*, god. XXII, br. 17/18, str. 58–65.
- Barthes, Roland, 1998, »Brehtovska revolucija«, »Zadaci kritike Brechta«, »O brehtovskoj majci« i »Slijepa majka courage«, prev. S. Rahelić, *Frakcija*, br. 8, str. 98–103.
- Barthes, Roland, 2002, *Ecrits sur le théâtre*, ur. Jean-Loup Rivière, Pariz: Editions du Seuil
- Borlik, Todd Andrew, 2007, »'Painting of a sorrow': Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's Hamlet«, *Shakespeare Bulletin*, god. 25, br. 1, str. 3–31.
- Brecht, Bertolt, 1979, *Dijalektika u teatru*, izbor, prijevod i komentari Darko Suvin, Beograd: Nolit
- Chunfang Fei, Faye (ur.), 2002, *Chinese Theories of Theater and Performance: from Confucius to the Present*, University of Michigan Press
- Čale Feldman, Lada, 1995, »Teatarska semiotika Darka Suvina«, u: *Trag i razlika*, ur. V. Biti, N. Ivić i J. Užarević, Zagreb: Naklada MD, str. 179–197.
- Čale Feldman, Lada, 2001, *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije
- Čale Feldman, Lada, 2005, *Femina ludens*, Zagreb: Disput
- Čale Feldman, Lada, 2008, »Kazališna kritika šezdesetih«, u: *Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih. Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. K. Bagić, Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu — Zagrebačka slavistička škola, hrvatski seminar za strane slaviste, str. 109–119.
- Féral, Josette, 2002, »Theatricality: the Specificity of Theatrical Language«, *SubStance*, god. 31 (2 & 3), br. 98/99, str. 94–108.
- Hillis Miller, J., 1992, *Ariadne's Thread, Story Lines*, Yale University Press
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1997, »Theatrum analyticum«, u: *Mimesis, Masochism & Mime: Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ur. T. Murray, University of Michigan Press, str. 175–196.
- Lehmann, Hans-Thies, 2004, *Postdramsko kazalište*, Zagreb–Beograd: Centar za dramsku umjetnost i TkH, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
- Machon, Josephine, 2009, *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*, London: Palgrave
- Sarrazac, Jean-Pierre, 2002, »The Invention of 'Theatricality': Rereading Bernard Dort and Roland Barthes«, *SubStance*, god. 31 (2 & 3), br. 98/99, str. 57–72.
- Scheie, Timothy, 2000, »Performing Degree Zero: Barthes, Body, Theatre«, *Theatre Journal*, god. 52, br. 2, str. 161–181.

- Scheie, Timothy, 2006, *Performance Degree Zero: Roland Barthes and Theatre*, University of Toronto Press
- Shookman, Ellis, 1989, »Barthes's Semiological Myth of Brecht's Epic Theatre«, *Monatshefte*, god. 81, br. 4, str. 459–475.
- Sontag, Susan, 1982, »Writing itself: on Roland Barthes«, u: *A Barthes Reader*, New York: Hill and Wang, str. xxv.
- Suin, Darko, 1981, »Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije«, *Forum*, časopis Razreda za suvremenu književnost JAZU, god. 20, knj. 42, br. 7–8, str. 64–82.
- Suin, Darko, 1982, »Prema teoriji agenske analize«, *Prolog*, god. XIV, br. 53/54, str. 84–95.
- Suin, Darko, 1986/1987, »Lukács: Horizons and Implications of the Typical Character«, *Social Text*, No. 16, Winter 1986/1987, str. 97–123.
- Suin, Darko, 1988, »Mogu li ljudi biti (re)prezentirani u književnosti? (prema teoriji narativnih agensa i materijalističke kritike onkraj tehnokracije ili pojednostavnjenja)«, prevela s engleskog Sanja Fabijanić, *Republika*, god. 44, br. 5–6, str. 96–134.
- Suin, Darko, 1989, »The Subject as the Limit-zone of Collective Bodies«, *Discours Social / Social Discourse*, god. II, br. 1–2, str. 187–199.
- Suin, Darko, 1995, »Duša i smisao: razmišljanja o Barthesovu Japanu«, s engleskog prevele Tihomira Mršić i Sanja Matešić, *Književna smotra*, god. 27, br. 96/97 (2/3), str. 95–109.
- Suin, Darko, 1996, *Lessons of Japan: Assaying of Some Intercultural Stances*, Montréal: Ciadest
- Tian, Min, 1997, »'Alienation Effect' for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre«, *Asian Theatre Journal*, god. 14, br. 2, str. 200–222.

Rade Jarak

Veljača

28. siječnja 2011.

211

Ovo je već četvrti dan kako smo zajedno. Odjednom iz svoga »sumornog« stana na desetom katu vidim bijeli tramvaj kako se okreće na Glavnom kolodvoru. Iz sobe i dnevnog boravka odjednom vidim dim kako izlazi iz dimnjaka toplane. Više od šest mjeseci na taj način nijednom nisam gledao grad. Vidio sam samo hladnu, ružnu nakupinu zgrada koju sam sve više mrzio i gdje sam samo tražio neprijatelje. A sad, sve se mijenja.

Kako je počelo?

Vratila se s posla u inozemstvu i pozvala me na kavu. Bio sam u fazi kad mi nisu trebale žene. Smatrao sam da u ženama ne mogu naći spas i čeličio sam se po tom pitanju.

Ali pristao sam na njezin poziv. I onda je sve išlo brzo. Kao rafalna paljba. Dum, dum — pa onda — dagadum.

Otišli smo dvaput na kavu (i čašu crnog vina) a onda je druge večeri svratila kod mene. Vodili smo dugi razgovor, a zatim je — jučer — došla i ostala skoro čitavo poslijepodne.

Već duže vrijeme bio sam svjestan da vodim težak samotnički život. Mnoge sam ljude otjerao od sebe, s mnogima se posvađao. No znao sam da je tome došao kraj, jedna faza mog života je gotova i dolazi nova. Ali, što i kako?

Čekao sam i čekao, i eto konačno se dogodilo.

Dugo sam pokušavao promijeniti svoj život. Odluku sam donio još prošle godine, kad sam bio na studijskom putovanju u Japanu. Sjećam se tog trenutka, u drvenoj kuhinji u Fukushima bacio sam novčiće i I Ching mi je odgovorio — Sve je već odlučeno. Nije mi bio jasan taj odgovor, ali ipak znao sam da

je jedan ciklus mog života završen. Škljocnuo je na kraju kao stari lift kad dođe na vrh zgrade.

Ali kakav će biti novi ciklus?

Bolji ili gori? Kako će se manifestirati? Jedno kratko vrijeme sam čak pomišljao da odem na brod, kao mornar, bilo kako. Takva pitanja su me mučila.

Isprva sam mislio da će mi spas donijeti žene. Imao sam dvije, tri veze, nekoliko pokušaja punih boli koji su me odveli još dublje u ponor. I onda sam rekao — očeliči se. Međutim, promjena je došla preko noći.

Kad sam je upoznao, stupio sam u novi prostor, kao da sam ušao u sobu čija me atmosfera potpuno promijenila, izmijenivši svaki atom moga tijela i svaku misao. To je ono što sam čekao, ne samo kao ljubavnu vezu, nego kao promjenu. Dugo očekivanu promjenu.

29. siječnja

Sjedila si na krevetu zamotana u sivi ručnik, oslonjena leđima o zid. Ja sam sjedio do tebe. Pepeljara je stajala uz tvoja gola stopala. Povukla si dim i zagledala se u suprotni kut sobe. »O čemu razmišljaš?« — pitao sam te. Rekla si: »Što bi se dogodilo kad bih zauvijek ostala ovdje, u tvom stanu? Da li bi me ikad pronašli? Zamisli, kad više nikad ne bih nogom kročila odavde, bi li me pronašli? Možda policija? Auto sam ostavila tu na parking, ali nitko ne zna za tebe. Zgrada je velika i nikad ne bi povezali mene i tebe.«

Tada si bila prelijepa i potpuno si me osvojila.

Prihvatio sam igru i stali smo pretresati sve mogućnosti. Vidjeli su nas u kafiću dva dana za redom, isti ljudi. Policija bi istražujući tvoj nestanak došla do mene, kad tad. Ja bih rekao da nemam pojma o tome, da smo samo poslovno razgovarali. Ali što ako im padne na pamet da mi pretraže stan, pitala si. Složili smo se da bi nas onda razotkrili.

Svejedno, maštarija je bila jača od stvarne situacije. Otvorila je jedan prostor kakav se rijetko kad otvara u životu, bar tako mislim, i mi smo sklopili savez. Otad živimo u izmišljenom svijetu — čija je realnost vrlo opipljiva — a zapravo smo tek »klasični ljubavnici«.

Rekao sam: Moramo voditi ljubav da se potpuno upoznamo.

Oboje smo nakon ljubavnog čina imali čudne snove, iz dubokih slojeva nesvjesnog. Sanjao sam crnog psa, psihopompa, kao uvijek kad ulazim u novu i jaku vezu, a ti si sanjala zube, što također znači, pretpostavljam, duboku promjenu.

Konačno je moj stan, koji je mjesecima bio siv, dobio boju. Smeđu. Punu neke iskonske, prastare topline. I vatre. Ja sada, konačno, mirno spavam.

Odsad ćemo, ljubavi, morati da se naviknemo na laži, sitne dosjetke i smicalice, da bismo mogli živjeti ovu našu istinu, koja je potpuno nestvarna, a opet veća od same istine.

Ako se koji put dogovorimo za sastanak, onako javno, u nekom kafiću svima pred nosom, kako ću se, dušo, suspregnuti da te bar ne uhvatim za ruku. To nas čeka.

Dobivaš telefonski poziv i pričaš na stranom jeziku. Jako dobro govoriš taj jezik. To mi je vrlo erotično. Ili — ljubimo se u autu dok je na semaforu zeleno, a iza nam trube.

Ti si najzanimljivija žena u ovom gradu, ne samo za mene nego i za mnoge druge. Iznenađen sam koliko si, kako se ono kolokvijalno kaže, »obična«, a zapravo znači plemenita. Prostor u koji smo ušli — moj stan, jedna soba na kraju svijeta izvan prostora i vremena kao neka šumska koliba iz bajki. Izdvojen, a postoji, u samoj srži, u srcu priče.

Nalazimo se u nečemo tako neopipljivom i neuhvatljivom, a ipak stvarnom. Svjetovni poslovi, intrige, odlaze sve dalje od mene i vraćam se polako nekoj dubljoj koncentraciji.

Iskusan sam s pisanjem dnevnika, znam njegove glavne zamke. Najveći me strah da ovo moje pisanje ne proizvede sasvim nepotreban »višak značenja« između nas, a stvari su ipak jednostavne. Ipak, odlučio sam ti ga pokazati. S druge strane, pisanje dnevnika može projicirati nove želje u budućnost, u namjeri da se stvori nekakva dinamika, i da zbog samog teksta interveniramo u stvarnost, u naše živote, da bi tekst bio zanimljiviji. Ali to je vrsta profesionalne deformacije. I to mi u ovom trenutku nije ni najmanje bitno. Želim biti osjećajan, a u isto vrijeme blag prema tebi. Eto, toliko za danas, ljubavi moja.

Nekoliko dana kasnije, večer

Čekam te da dođeš. Oboje smo danas imali mnogo posla, a i skrivanje pred svijetom nije lako. Moja bivša žena morala je u gripi hitno otputovati poslom u Genevu, pa sam morao ići po kćerku nakon boravka u školi.

Sad te čekam. Svratit ćeš nakratko, desetak minuta, ali čak i to nam se čini mnogo kad nemamo drugog izbora. Bar nešto, samo da budemo zajedno, makar i nakratko, srećo. Još oko sat vremena pa ćeš doći. Zamišljam te, draga, a u stvari inače takvu atmosferu oko sebe širiš, kao neku glumicu u španjolskom filmu iz sedamdesetih, na primjer Geraldine Chaplin (ili nešto kasnije takve je role znala glumiti i Victoria Abril). Mogao bih nastaviti maštati u tom smjeru, romansirati ovaj dnevnički zapis.

Na primjer putujemo, odlazimo nekim povodom na more, u neku kuću uz obalu oceana. Ti nosiš plavi vuneni pulover s rol kragom, duboka je jesen ili zima, oblaci se gomilaju i more je tamno, a vjetar puše i mrsi ti kosu. U pozadini našeg putovanja nekakva je drama. (U toj kući se zbila, možda, nekakva tragedija.)

Ali, evo dolaziš, moram prestati maštati. Vidim kroz prozor tvoj auto, prepoznajem način na koji se parkiraš i penješ na rinzol. Bog mi te poslao. Čime sam zaslužio ovakvu milost?

1. veljače

Ono sinoć nisi bila ti. Uzalud sam te čekao. Nazvala si kasnije i objasnila uzrujana kako si posumnjala da ti je suprug nešto posumnjao. Bolje da nisi došla. Imali smo ionako samo desetak minuta vremena, pa bi nam kasnije bilo još gore. (Ono je bio nekakav Peugeot, koliko se sjećam, a ti voziš BMW, nisam s visine prepoznao automobil.)

3. veljače

Starija si od mene, skoro deset godina, ali si zapravo mlađa. Karakterom i temperamentom. S druge strane posjeduješ stabilnost i energičnost koje sam uvijek cijenio kod žena.

Ta je soba, naša soba, izdvojena negdje na kraju svijeta, poput one kuće na litici. Dijelimo taj prostor kao čudna braća, kao brat i sestra izgubljeni u šumi. Pročitala si prvi odlomak dnevnika, imao sam veliku tremu, svidio ti se i rekla si da će taj naš dnevnik biti običan, dosadan.

Kamo sreće kad bi bilo tako. Rekao sam da u mojim starim dnevnicima nema puno pameti, tamo postoje mnoge rečenice nalik na ovu: Danas moram kupiti glavicu kupusa i ribu. Rekla si da će i naš život biti takav. »Pa naravno«, odgovorio sam, »kad smo oboje tek dvije obične glave kupusa.«

Prethodno sam ti rekao da ni na koji način ne želim uništiti tvoj brak. Znam kako ti je teško. I meni se dogodila slična stvar u životu, stoga sam ti obećao najveću moguću diskreciju. A i da nisam ne bih to uradio prvenstveno zbog sebe, tako da nemaš razloga za brigu.

U stvari, potpuno si u pravu, ovaj dnevnik mora biti sasvim bezazlen, on ne smije biti važniji od naših života, niti naši životi smiju biti samo izgovor za tekst.

4. veljače

Ljubav je možda samo ono što može izdržati kontinuitet svakodnevnog života. A nama, zasad lijepo ide.

5. veljače

Ne mogu te sagledati u potpunosti. Mislim na tvoj fizički izgled. Smatram te jako lijepom, zapravo u svakom trenutku si mi pred očima, ali ipak vidim samo detalje, tvoje zanimljivo lice, tvoje prekrasne oči, obrve, nos, usne, kosu. Kao da sam ti preblizu i gledam te iz neposredne blizine i ne želim se odmaknuti.

Shvatio sam da sam prema drugim ženama dosad bio — ne okrutan — ali hladno racionalan, a to one možda nisu zaslužile. A ni ti, nipošto.

Ako bih već trebao dati neku opću karakteristiku o tebi, kao da si gledana s distance, mogao bih reći da si za mene jako lijepa i da čitava tvoja pojava zrači energijom i nekim entuzijazmom, koji je zapravo puno mlađi od mogega (meni je možda, stotinu godina.)

Jako te volim vidjeti kad ležiš u krevetu i čitaš. Pokrivena do brade, raspuštene kose, usredotočena na štivo s naočalama na vrhu nosa.

215

6. veljače

Kažeš mi da vjerojatno do sada nisam upoznao nijednu ženu, da sam ženama prilazio na općoj, apstraktnoj razini, tretirajući ih tek kao »žene«. Ali tko bi tu mogao dati točan odgovor, budući da si sama rekla da pripadamo dvjema različitim vrstama. Jedna vrsta tek ispituje drugu.

Danas je nedjelja i čekam te poslijepodne i večeras draga, nestrpljivo.

10. veljače

Draga, okusili smo malo sreće u ovom okrutnom svijetu, kojega u tim trenucima uopće nismo bili svjesni. Život je i tebi i meni pokazivao svoje najokrutnije strane, ali ova intima koju smo razvili dokazala nam je da postoje i druge malo sretnije mogućnosti. Je li ovo halucinacija ili istina?

Napolju su zvijeri, draga, koje smo oboje upoznali na ovaj ili onaj način. Ostaje nam, kao što kažeš, izolacija, mjesto intime gdje možemo potražiti sreću ili užitke, zaboraviti sve.

Ja sam Tvoja, u nekim tihim, samo našim prostorima. Tamo gdje možda nećemo nikoga povrijediti. Tamo gdje je sloboda potpuna. I gdje je ljubav moguća.

Ovo je bio tvoj sms. Točno tako, draga. Tvoja je poruka pogodila bit našeg odnosa. ma koliko se trudio nisam ga uspio definirati tako precizno.

Jutros, bila si kod mene od devet do jedanaest sati. Dok si se vozila ovamo, ubacila ti se, oduzimajući ti prednost, neka kokica s tamnim naočalama u BMW-u. To te naljutilo (ti si energična). Ali si poslije pomislila: U čemu se uopće razlikujem od te kokice?

Ti, naravno, ne voziš BMW, to sam napisao samo zato da zavaram trag i zamutim vodu.

11. veljače

Dok smo se spuštali liftom iz stana, zagrljeni, nakratko sam poželio okrenuti se i pogledati nas u zrcalu, da nas vidim zajedno zagrljene u istoj slici, ali pogledom nekog drugog, pogledom potpunog stranca. Bio sam zadovoljan slikom. Mislim da smo zaista lijep par. Zatim sam se opet okrenuo i pritisnuo obraz uz tvoju kosu.

216

Navečer si me nazvala i ispričala istu stvar. Nakratko si otvorila oči i pogledala nas u ogledalu. Bila si zadovoljna onim što vidiš, sretna.

16. veljače

Prije nekoliko dana imali smo prvu malu svađu. Sad, s ove razdaljine ne čini mi se ništa strašno. Sukobi među ljudima koji se stalno viđaju i koji dosta vremena provode zajedno normalni su i neizbježni. Uostalom, lako smo se suočili s nastalom situacijom i još snažniji krenuli dalje.

Rasporedili smo figure u pat poziciju. Nikada moji pješaci neće osvojiti tvoju kraljicu, niti će tvoji ikada dospjeti do mog kralja. Vodit ćemo dugi, uzaludni, jalovi rat. Ali i rat je dio života, kao smrt. Ljubavna veza mora uključivati i povremene sukobe, draga moja, oboje smo toga svjesni.

Već sljedećeg jutra sve je bilo drukčije. Šetali smo šumom na Tuškancu, rano oko osam sati. Sjećam se tvog lica u šumi, uokvirenoga golim granama i dalekim zimskim nebom. Usjeklo mi se u sjećanje.

Vodili smo ljubav u automobilu i onda smo se spustili ulicom punom oronulih vila. Kiša je počela padati, krupna i oštra, koso na asfalt. Pušio sam uz otvoren prozor. Tada sam bio zadovoljan, osjetio sam ono što ponekad zovemo srećom.

Postoji i tvoja velika popularnost u javnosti. Ljudi te prepoznaju na ulici, posvuda, u svakoj situaciji. Stoga smo osuđeni na potpunu tajnost i osamu mog stana i kratke kao slučajne susrete u gradu. Čudno je, ali to mi odgovara. Zbog toga je naša veza stabilnija i puno mirnija, u nju ne ulazi nitko sa stra-

ne, jer jednostavno nitko za nju ne zna. Odlučio sam ne mijenjati ono što dobro ide. Ali kuda se razvija, kamo sve to vodi? Imao sam od početka neku čudnu mjeru, mjesec dana (kao medeni mjesec?), a onda ću s novim iskustvom razmisliti. Kao da ću tada biti puno pametniji.

Prema van moramo glumiti hladnoću, a prema unutra se vezujemo sve čvršće. Gdje ćemo tako doći? Nema pojma. Nikad nisam bio u sličnoj situaciji. Osim toga, možda je kriza tvog braka jedan od uzroka svemu ovome.

Vatra i led. Hladnoća i intima, isprepliću se stalno.

20. veljače

Na neki način moram priznati, iako smo skupa tek mjesec dana, da si mi spasila život. Ili si samo odgodila neke stvari na koje sam bio spreman onda nekoliko dana prije nego što smo se dublje povezali.

Pitaš me jesam li s tobom zbog tebe, ili zbog onoga što u javnosti predstavljáš? Ali ti si i jedno i drugo. Nisam te ja tjerao da postaneš popularna niti sam ja za to kriv. To je bila tvoja odluka, to je dio tebe. Ponavljam još jednom — ti to zaista jesi. I moraš se sama nositi s onim što si postala, što je tvoja slobodna volja svjesno odlučila. Kao jakoj osobi mora ti biti poznata ova činjenica.

Ja sam te poželio, a ti si i jedno i drugo, možda i nešto treće ili čak četvrto, slutim. Ti si cjelina i nisam ja odgovoran za tvoju biografiju, ja te želim u cijelosti — a kako drukčije — i s javnim i s intimnim i s najdubljim slojevima tvoje osobnosti. Rečeno uopćeno i jednostavno — ti si ti, a ja sam ja. Što tome dodati?

Ipak, što bih ja bez tebe? Naravno morao bih nekako živjeti, draga, tko bi me što pitao, no moj bi život sigurno izgledao sasvim drukčije nego sada.

Oprosti mi draga ako sam bio oštar ili nejasan. Mogu samo reći jedno: navikao sam na tebe i mogu reći da te volim (iako ti ne voliš tako teške riječi). Za par dana, kad nam istekne »medeni mjesec«, sjest ćemo i razgovarati.

25. veljače

Draga, oprosti za onu svađu jučer. Ali sad vidim da je do nje možda zaista trebalo doći.

Probudio sam se noćas oko dva sata i razmišljao u gluhom miru pustih ulica koje sam gledao kroz prozor.

Prije odluka koje moramo donijeti, bilo je potrebno, svakako, da se potpuno upoznamo, pa i ovu našu stranu.

Svijet je pun užasa i oboje smo ranjivi. Hoćemo li moći zajedno?

Hoćemo li moći odvojeno?

Sve u svemu, ono što se mora, mora se.

Oprosti još jednom za jučerašnju raspravu koja je, k tome, bila tek politička. (Ali, tko bi znao što sve »politika« znači i obuhvaća.)

Ovo je bilo kao nekakav san. Možda je bolje da ga prekinemo prije nego postane java.

Ako se bojiš jave sa mnom, onda je bolje da ne dijelimo ni san.

26. veljače

Je li zaista gotovo? Tokom dana ponekad se javiš, ponekad ne, to više nije onako često kao prije. Pitam se hoću li mnogo patiti? Ne znam. Isprva sam mislio da neću, ali sad osjećam veliku prazninu. Nešto što je ispred patnje. Prešli smo granicu, sad čak i da se vratiš — što je moguće — opet ću osjetiti onu istu prazninu. Ona će odsad biti uvijek prisutna. Da, tako počinje kraj.

Mislio sam da će sve biti lakše. Vidjet ćemo.

Samo jedno znam — više mi žene neće trebati. Morat ću se naučiti da živim sam. Sam za sebe, tako je bolje.

27. veljače

Vozio sam se večeras tramvajem, pustim i hladnim gradom. Išao sam sve do Borongaja jer sam tamo imao posla. Draga, u očima drugih putnika, čak i žena, vidio sam samo pakao. A u srcu mi je tjeskoba. Ugradila se čvrsto u moje srce. Hoće li ikad proći?

A zašto da prođe, onda mi ništa ne bi valjalo. Zašto težiti nekoj nejasnoj sreći, ja sam jednostavno takav, sazdan od druge materije.

28. veljače

Otišli smo jednom prilikom tvojim automobilom u kuću pored mora. Put je bio dug, vozili smo se nekoliko sati skoro praznom cestom kroz sivi dan, izmaglicu. Počela je padati kiša, rijetka ali krupna, i tući o haubu našeg automobila.

Kuća se nalazila na litici, uz ocean. Zaustavili smo se na prilaznom putu. S oceana je puhao snažan vjetar, nosila si plavu vunenu kapu. Stajali smo tako i čekali. Bojala si se ući u kuću. Bojala si se, a ja sam morao čekati.

U toj kući dogodilo se nešto loše, neka drama u tvojoj obitelji.

Strašna drama koju nisi mogla podnijeti, niti mi je ispričati. Nisam znao što da radim.

Ocean je valjao divlje valove. Ali oni su tukli o stijene negdje duboko ispod nas. Nisam znao što da radim, draga, morao sam čekati.

U jednom trenutku shvatio sam da sam ti najbliži, ali zbog nekog razloga i najudaljeniji čovjek na svijetu.

Otrgnuti se od te kuće na litici, šibane vjetrom, koja je za tebe bila puna boli, i prijeći na moju stranu bilo ti je jako teško. I potpuno te razumijem, jer mi smo oboje sazdani od boli. Bol jesmo i bit ćemo i u čistu bol ćemo se pretvoriti.

Na kraju, ipak si odlučila, ušla si unutra. U svoju kuću. Ipak, kuća tvoje boli nije i moja te sam krenuo natrag pješke. Do prvog naselja bilo je nekoliko kilometara. Hodao sam uz rub ceste i taj mi hod nije donio ni olakšanje niti mi je povećao patnju. Sve je ostalo isto.

219

Kiša nije bila prejaka.

U selu, našao sam malu čekaonicu s limenim krovom. Tu sam sjeo dok ne dođe autobus.

Ušla si u kuću na litici. Zatvorila se unutra. Mene je čekao put. Ništa drugo, nego običan put.

1. ožujka, večer

Nazvala si me jutros u suzama i rekla da je on sve doznao, da tvoj muž sve zna.

Kako? — pitao sam. Vjerojatno je dok si spavala pretražio tvoj mobitel. Molila si me da ne odgovaram ako me nazove i ne kažem svoje ime. Pristao sam na to da te umirim. Odsad ću zaključavati samo gornju bravu tako da možeš ući u moj stan (taj ključ imaš) ako ti prigusti. Ljubavi, na tvojoj sam strani. Nemiran sam čitav dan. Ne mogu ti poslati sms poruku, niti te nazvati. Na poslu ludim od iščekivanja.

3. ožujka

Izgleda da je sve prošlo. Ostavila si me. Rekla da nikad više ne spominjem tvoje ime. Vratila si se svojoj obitelji. To je razumna odluka, razumnija nego da si se opredijelila za mene.

Val hladnoće nikako ne prolazi, noćas je napadao snijeg — ovo pišem na prozorskoj dasci i promatram bijele krovove, snijegom pokrivene automobile. Ova zima u meni nikako da prođe. No dobro, što je bilo — bilo je, mora se ići dalje.

Bliži se onaj sat kad si obično nazivala ili dolazila kod mene. Vrijeme je da završim ovaj dnevnik.

4. ožujka

Ipak je saznao moj broj, nazvao me na fiksni telefon, ali sam srećom uspio prekinuti liniju.

5. ožujka

220

Noćas, čudni snovi o bombardiranju. Tako snažan doživljaj bombardiranja, uz zaglušujuću buku aviona i eksplozija, bacao sam se po tlu i tražio zaklon u nekoj kuli, ali ispostavilo se da kula nema ulaz. Obuzeo me osjećaj da ću sigurno umrijeti i onda sam, u snu, imao kratki feed back svega što sam u životu proživio. Strašno. Strašan san. Sanjao sam praktički svoju smrt, sad se trebam pripremiti za razdoblje patnje.

Ok. Sad je sve bilo i — prošlo. Moja prošlost, prošlost mog života zapakirana je u jedan paket i poslana negdje u nepoznatom smjeru. Sad zaista krećem od nule.

Sa ženama ću ubuduće imati posla samo ako nađem neku koja bi me zaista voljela. Ona je pokušala da me voli, ali nije uspjela.

8. ožujka

Opet smo krenuli, treći put na obalu. Dan je bio vedar, ali hladan. Zaustavila si auto pred kućom na litici. Izašli smo van, nisam odolio da na trenutak pogledam more. Potom smo ušli unutra.

Kuća je bila skoro sasvim prazna. Veliko predvorje bilo je hladno i tamno. Ponegdje je bilo namještaja prekrivenog bijelim plahtama.

Kad smo ušli u salon spustila si glavu na grudi i počela jecati od bola. Malo sam pričekao i kako nisi prestajala upitao sam — O čemu se radi? Plakala si još malo, a onda si podigla glavu. — Zar ne vidiš? — rekla si.

Šutio sam jer nisam vidio ništa.

Prazna soba, namještaj prekriven bijelim plahtama.

Možda je u jednom kutu bio kauč, u drugom manji klavir, zatim stol. Nisam bio siguran koji su to predmeti, niti sam znao kakve uspomene za tebe nose. Ipak, osjećao sam tvoju veliku bol.

Vratili smo se natrag bez riječi. Ispod nježne koprene šutnje što je rasla među nama osjećao sam poraz. Moj poraz, naš zajednički poraz.

10. ožujka

Sve je počelo naglo, tvojom odlukom, hirom, a završilo je još brže. I stoga i ja moram završiti ovu priču jednako naglo.

A takvi su život i smrt, dođemo i odemo kao da nas nikad nije bilo.

U stvari sve sam krivo napisao.

Boris Gregorić

U boci apsinta

(Kratki ogledi iz zbirke eseja *Čitanje u krevetu*)

222 Zvijezde

*Your bright, dark little eye,
Your eye of a dark disturbed night,
Under its slow lid, tiny baby tortoise,
So indomitable.
No one ever heard you complain.*

D. H. Lawrence, »Baby Tortoise«

Zvijezde su pomalo kao *strip-tease*. Može se gledati, ali ne smije dirati. Često se čuje: zvijezde su hladne, tako daleke. Misli su zvijezde, čini se piše negdje Ujević. Oduvijek kao da za njima žudimo, a ne znamo zbog čega. Mislimo, živeti u omami mladoga iskustva o tome zašto zovu svojom daljinom, zašto taj kozmički *strip-tease*? Prepoznamo ih i tražimo u toj beskrajnoj mapi crnih modrina. Sjevernjača, Veliki medvjed, Andromeda (zapravo je tehnički galaksija a ne zvijezda!), Kastor i Poluks... Neke ne vidimo prostim okom, niti ih zapravo znademo pronaći na nebu. Kažu da je jedna od najsajnijih trostruka zvijezda *Alfa Kentauri*. No, nažalost mi ostajemo dolje, uzemljeni, bez krila, daleko od Alfe Kentauri, dio zemlje, vatre i vode, bića koja se uvijek plaše da je svemir suštinski razveden od nas, nedosežan, zauvijek nedokučiv. Zašto u nama postoji ova stalnost astralne čežnje? Možda su krivi pjesnici.

Ne bi li bilo bolje biti slobodan od te čežnje i trajati tupavo, kao zvijeri? No, ne vjerujemo kako zvijeri traju u »tuposti«. Dapače, sigurno je osjećaju, kao što i mi osjećamo. Da li mi uopće možemo znati kako zvijeri »traju«? Postoji pjesnik, D. H. Lawrence, koji se upravo čarobno uvukao u »svijest« životinja. Uči u *svijest* zmije, naprimjer, u njezin *svjetonazor* i o tome pisati pjesme. Pisati iz perspektive zmije ili slona. Kao što mi ne možemo »osjećati« kao zmija ili kornjača, tako niti zmija ni klokan ne »osjećaju« svijet poput nas.

Postoji milijun različitih godina u iskustvu jedne zmije, a mi smo sasvim drugačija fusnota, možda nepoznatih zvjezdara na kraju eona Kali Juge ili završnog milenija zagonetnoga majanskog kalendara.

Zvijezda je pak, jedna od ljepših riječi u našem jeziku. Čak ljepša i od onih iz mekih, romanskih gnijezda; *stella* ili *estrella* svakako su ljepše od anglofone sestrice *star*, ali naravno, ima nekog zvučnog sjaja u njemačkomu *Stern*, neke vrste blistava duha u francuskoj riječi *etoile*. Ipak, evo i naš mali jezik ima jednu riječ koja je upravo čarobna. Taj suglasnički splet *zd* inače može biti diskutabilan: kad netko jezdi to je lijepo i dobro, ali kad netko bazdi onda je to manje socijalno prihvatljivo. Gazda, gazdi, jest naravno turcizam — i što s time? Riječi su riječi. Mi često tom riječju podrazumijevamo neki antagonizam. Da je riječ gazda *finlandizam* možda nam ne bi bila takav trn u oku. No, to su razlozi politike, a ne jezikoslova. Jedna jako draga riječ, ne toliko visoka i čarobna kao zvijezda, a opet u toj nakupini suglasja jest i *brazda*. Čovjek odmah nekako pomisli na ime za neki ekspresionistički časopis dvadesetih godina prošloga stoljeća.

No, spustimo se ponovo na naš tvrđi i sve hladniji planet. Možda je problem esejistike čežnje u tome što nismo od zvijezda, nego od *planeta*. Postoje zaboravljene mitologije po kojima su naši, recimo indoeuropski preci, na planet Zemlju stigli s nekog nepojamno dalekog, tehnološki jako razvijenog planeta. Čitava povijest racionalizma i prirodnih znanosti tomu se protivi gotovo orwellovskom uniformnošću, ali nama nešto u tome šapuće. Zar nema neke dublje realnosti od dugotrajna i zamorna silaska nekog banalnog majmuna s drveta baobaba? Zar ne postoje skokovi nepoznatih revolucija? Na nekoj dubljoj razini. Usprkos kulta znanosti, mi o najvažnijim stvarima duše, smrti i svemira i dalje znamo ili vrlo malo ili — ništa.

Vratiti se zvijezdama. Netko tako odjednom počne svijetliti u mraku. Možda je čitav (nama poznati) svemir samo jedno beskonačno crno polje u kome noću svijetle zvjezdane bića. Mrak je posvuda i oduvijek, a zvijezde tragovi nečijih lijepih misli. Kao noćne krijesnice, početkom srpnja. No, čak i da smo samo jedno nestabilno stanje elektromagnetske simulacije, koju izaziva biologija života, to je samo jedna od nevažnih istina... Eto, krećemo se svijetom i ponekad svijetlimo. Pomalo kao božićna drvca! Hodajuća božićna drvca. Lijepo je biti u društvu ljudi koji zasvijetle poput božićna drvca. Svima je, barem na nekoliko trenutaka, uljepšan dan. A navečer, na kraju dugog putovanja dana, noćno nebo užga se svjetlom milijuna koji su već nebrojeno puta prošli kroz ono što je nama tek proći.

U boci apsinta

Prošlog proljeća, gledajući jedan britanski dokumentarni film o životu i umjetnosti Johanna Vermeera u kontekstu 17-stoljetne Europe, učinila nam se kao nevjerovatna opsjena i obmana većina onoga što se drži umjetnošću našeg vremena. U usporedbi s blještavim bogatstvom Vermeerova svijeta, sa svijetom vještine i umijeća crtanja i slikanja, čitava moderna umjetnost, tamo od

Cézannea nadalje, naprosto nam se učinila pomalo kao farsa, ako već ne i urota proizvođača gorkoga likera zvanog apsint. Kao da je dobar dio moderne umjetnosti, tamo od Rimbauda naovamo, proizašao iz različitih delirija boce apsinta. Moderna umjetnost, nastala u zadnjim desetljećima devetnaestoga stoljeća, doista je tijesno vezana uz povijest ovoga smaragdno, halucinogenog napitka. A, s druge strane, zašto ne? *La fée verte*, ova lijepa, opijumski zelena vila sigurno bi i danas pridonijela mnogokojem kreativnom pothvatu slikara i pjesnika koji je ostao bez svježih ideja.

Naprosto, moderna umjetnost je možda ipak prvo bila pobuna onih slikara i pjesnika nekoliko europskih generacija koji slijede tragom titana prethodne epohe, poput frankfurtskog malograđanina Goethea. Pobuna ponekog talentiranog ali atipičnog Amerikanca poput »gotičara« Edgara A. Poea, uzrokovana bocom apsinta! Svakako više nego uz povijest umjetnosti koja joj neposredno prethodi... Postoji tako jedan estetički i etički pad s čašama smaragdno zelene tekućine koja je krijepila i senzacionalno razludila mnogo stvaralaca »moderne« umjetnosti, od zločestog Baudelairea i Verlainea do Van Gogha i Oscara Wildea, sve dok ga prvo francuske, a potom i sve vodeće svjetske vlade, nisu 1914. godine konačno zabranile. Dodati se može, radi kuriozuma, da je Češka ostala jedina država na strani slobode konzumacije apsinta, na strani *dekadentne* kreativnosti, ne zabranivši *la fée verte*. No, čak se trijumf apsinta u usporedbi s kasnijim dekadencijama, počevši od recimo divljaštva jednog dadaizma pa do potpunog barbarizma *fauvizma*, naprimjer, čini itekako kreativnim. Da, kreativnu nužnost usavršavanja i mukotrpna rada, posebice od pojave prvorazrednih umjetnika–varalica poput Tristana Tzare ili Marcela Duchampa, odmijenila je, negdje na prijelazu dvadesetog stoljeća, duboka *neuroza* u kojoj se sve odjednom svodi na vještinu i brzinu obmane, ne na vrstu *trompe l'oeile* nego na urotu nadolazećih boljševičkih komesara i mesara »revolucionarne umjetnosti«. U desetljećima koja su slijedila, bilo je još dosta zabludjelih i poštenih umjetnika–magaraca koji su se potili i znojili, sanjajući o zlatnom dobu Vermeera, Fabritiusa i Hendricka Terbrugghena. Ali sve manje i manje.

Apsint, fini francuski konjak ili pak jeftina votka, bilo je sasvim svedeno komesarima modernih »tendencija« umjetnosti. Dobro koordinirane akcije navidnih komesara Dade ili fauvizma, su brzo poput virusa prerasle u globalni otrov »modernizma«...

Ali, pravoj umjetnosti i danas trebaju proljeća i ljeta, a nikada rog pod svijeću; duhu treba dati istinske vrline, vještine i bravure, na osnovi pradavnih zagonetki i zbivanja u ponorima ljudske duše. Bez ovakve misterije nema pravog pomaka, nema uzleta nagore. Onog vertikalnog skoka, onog revolucionarnog pomaka kojega nema u dekadenciji Kali Juge. Skokovitog pomaka bez kojega nema niti progresa i evolucije ljudske vrste. Treba još proljeća novih metafora, novih radosti kreacije. Treba spektakla kakvim su sjala najbolja platna Vermeera, La Toura ili Caravaggia.

Ima li ipak pokadšto nade na prozorčiću jutra, nakratko kad nas pozove telefonom dragi gospod i saopći nam da moramo marljivo raditi jer jedino je u

radu spas? Ima li nečeg vedrog na naličju rukava nepostojeće pidžame duha, kad se duh razsani, kad se pije prva jutarnja kavica, kad se naglo upale osvijetljenja duha koji se, eto, ponovo probudio u svijet novih kreativnih poleta, užgan poput vatrometa večernjeg neba, na početku ljeta a iznad nekog novoga Delfta u kojemu osim njega sama, osim kreativnoga duha, više nema potrebe za jazbinama opijuma, kokaina ili smaragdno apsimta.

Na ribnjaku

Zelena raketa ljeta odavno je odletjela u nepovrat. Već krajem listopada dani su se činili prekratkima, a čarolija sunca toliko dragocjenijom. Jedan prijatelj, ugledni čovjek od biznisa, ali i duhovnih predilekcija, posjedovao je vlastitu farmu sa staklenicima za uzgoj cvijeća, blizu Dunava, s privatnim ribnjakom u kojem je bilo somova, dva čamca, ideal mira i tišine daleko od buke velikoga grada. Iza žičane ograde, s one strane na koju se moralo spustiti s nasipa koji je išao paralelno s rijekom, u jednom kutku, tko zna zašto baš tamo, pronašli smo zakutak gdje se gnijezdiše predivni, jarko–narančasti neveni. Bilo je već kasno u listopadu, a oni kao da nisu imali nakanu prestati cvasti. *Kalendula* je pak cvijet sunca koje se rasklapa i otvara, slično cvijetu suncokreta.

U tome zakutku inače nije bilo ničega osim drača i korova (ljepota korova tek treba pronaći svoga pjesnika!), ali svejedno tu se dakle naselila mala obitelj nevena. Botanika o »*calendula officinalis*« suho veli da je to »jednogodišnja, ili rjeđe, dvogodišnja zeljasta biljka, visine od 30 do 50 cm, razgranate, uspravne i dlakave stabljike, dlakavih i duguljastih listova, glavice tamnožute ili narančaste boje. Primjena nevena u terapijske svrhe poznata je od vremena Starog Egipta, odakle se proširila u Europu. Kao ljekovita biljka koristi se za liječenje bolesti kože, a upotrebljava se i kao začín...«

Ali nas više zanima čarolija njene ljepote. Nije čudno što taj cvijet španjolski jezik naziva zlatnim dugmetom ili kraljevskom krunom: *botón de oro, corona de rey*.

Kraj je listopada, zavjesa jeseni pala je na ribnjak. Cvijeće je već gotovo ocvalo, a osjetljivo i ono koje se uzgaja za prodaju u cvjećarnicama ionako je uzgajano po staklenicima. Lijepo je posjediti u stakleniku dok vani počinje puhati sjeverni vjetar, ledenac. Da, dolazi još jedna zima, ali sada čovjek još može meditirati o ljepoti nevena, grijati se pri ulazu u prostrani hangar staklenika, poput starog, isluženog mačka koji liže svojih devet rana. Mačka narančaste i bijele dlake, kao japanska *maneki neko* — mačka koja donosi sreću domu u kojemu živi. Zima samo što nije stigla i do ovih kuća od stakla. Lišće naglo počne opadati sa stabla jednoga ginko drveta na ulazu u farmu s ribnjakom.

Ali, oprez, jer u čamcu nasred ribnjaka voda pomalo propušta. Loviti ribu nije bilo potrebe. Više kao Konfucije, ili Lao Tse (barem u imitaciji geste!), gledati čas u nemirno nebo, čas u mutnu, blatnjavu vodu. Odozdo su vjerojatno zurili ružni, razroki somovi (pomalo podsjećajući na filozofa Sartrea). Ali to je

već poznato. Međutim... Kakva sporost u tijelu jednoga soma, činilo se. A koja vedrina, bljesak vitalnosti u sunčevu krik u one skupine jablana u daljini.

Sada netaknute mreže počivaju na hrpi, u kutu drvenog, četvrtastog čamca koji nalikuje drvenoj klompi, pomalo propušta vodu i tone u bezdan vremena i prostora neke vode koja se doima kao iskon koji će sve jednom ponovo u sebe usisati i progutati.

Kinematografi kulture

Da li je digitalna fotografija ukinula bespovratno nedvojbeni značaj fotografske zabilježbe ljudskoga lica i tijela? Jeste, već smo to ustanovili. Jer, ponovimo, gdje god pogledamo preplavljeni smo *digitalnim* ljudskim glavama, očima, prizorima; masovnim grčem športa, virtualnog *Facebooka* svega i svačega... Da, digitalna revolucija pridonijela je apsolutnome vizualnom zasićenju umjetničkog senzibiliteta. Vrtoglavi broj svjetloписа; ne samo da se poremetila i izgubila granica između tzv. amatera i profesionalaca, nego smo izloženi gotovo opsesivno vrtoglavoј progresiji broja masovno reproduciranih već gotovo zastrašujućih sedam bilijuna *hominida*.

Zazor od digitalne fotomanije možda jednom postane opća, prirodna reakcija na »zasićenost materijala«... Davno je, naime, prošlo vrijeme rijetkih, sada već magički obojanih trenutaka kada bi se nekim neuništivim, ruskim ili istočnonjemačkim, 35-mm fotoaparatom, na koncu godine, slikali grupni školski portreti. Davno je prošlo vrijeme prvomajskih izleta automobilom ili one napetosti, pri povratku s mora, iščekivanja da li su crno-bijele fotografije s ljetovanja *uspjele* ili ne. Davno je prošlo vrijeme kad su najbolji fotografi gotovo preko noći poljuljali cjelokupnu povijest slikarstva; doživjeli su jednaku sudbinu kao i njihov stari neprijatelj, slikar.

Da, stvar je svakako u »prezasićenosti materijala«. Jer oko se naprosto mora negdje odmoriti od sveprisutnosti slike. Kao što se uho i glava žude odmoriti negdje daleko od ljudske buke, od mobilnih telefona, automobila (bilo virtualnih s naših beskonačnih *infobahnova* ili onih sporih, doslovnih). Zanimljivo, fotografije na kojima nema ljudske figure i lika počele su nas, ima sada nekih već desetak godina, sve više privlačiti. Kao i »staromodno« slikarstvo. Sve u prirodi zapravo, posebno ptice, biljke, strujanja voda (Tarkovski), mačke, pukotine u zidu... Fotografije raspuklih zidova i oronulih prozora na kojima se lakše oku odmoriti, shvaćajući patinu vremena naprimjer. *Minutiae* organskog svijeta kapi vode, zrnca prašine, olujnog neba, zelene planine ili velikoga jezera, svijeta koji se sve brže raspršuje na sve strane, čini se, usprkos ljudske invazivnosti, sasvim nezavisno od naše, antropološke invazije, arogancije i »prisvajanja« planete zemlje.

Dobro je dakle da nas nema u izohipsama »svijesti« kakvog salamandera ili australskoga klokana; manje je dobro to što smo često najveći izvor opasnosti za opstanak gotovo svih drugih vrsta u životinjskome carstvu (posebice u Africi npr.). A kad smo bili maleni, htjeli smo uvijek znati zašto nema sličica

različitih ljudskih vrsta, rasa, podrasa, u krasnim edicijama *Životinjskog carstva* satkanima od one najfinije mliječne čokolade.

U konačnici, ljudski lik, obiteljski album, prepričavanje tuđeg sna, počnu ubrzo zamarati, jer moderni je čovjek prije svega jedno arogantno i samoživno biće. Ne može se stalno gledati, kadšto sami sebe ne možemo prepoznati. *Zar sam ja doista to što me gleda iz/iza zrcala? Taj nos, čelo, te obrve, te crne oči (ili zelene ili modro-sive...) doista ja?* Sami sebe odjednom više ne možemo prepoznati u zrcalu, onako nasapunjane brade. Ako smo ružni, nekako nam je sad posebno dojadilo biti ružan. Tko želi gledati još jedno ružno lice u gomili? Zar ne bi bilo lijepo biti malo ružan, malo lijep, već prema osjećaju dana? Ako smo lijepi, znamo, ah, teško je biti savršen i lijep. Sve se uostalom hoće urotiti protiv onih nekoliko zgodnih, ako već ne duhovno, biološki lijepih primjeraka vrste. Ima nekog paradoksa da su, često to znamo osjetiti, zapravo iznutra ljepši baš ljudi koji recimo nisu »normalni«, npr. žrtve Downovog sindroma. A opet, ako se vratimo fotografiji, zapravo više nije jasno što nam se nekoć u portretima, u aktovima, moglo dopasti? Digitalni fotografi su još gori od klasičnih fotopisaca jer su mnogo brži i efikasniji, a što sve skupa ukazuje na žalosni, masovni cirkus globalne ludosti jedne epohe kojoj kao da nema kraja.

Dramaturgija ljudskog lika, ljudskog pogleda. Da li je naprosto riječ o hipnozi, o ljubopitljivosti koja ne poznaje granice, ili ipak jedino o ludilu jedne sebične, *samožive epohe*? Od fotografskih pionira Niépcea i Daguerrea naovamo snimljeno je tko zna koliko stotina milijuna portreta. A ipak, pomalo želimo sanjariti o vremenu prije *pisanja svjetlom*. Vremenu prije izuma fotografije. U svijetu u kojem su slikari poput Caravaggia, Velázqueza, Johannesa Vermeera ili Georgesa de La Toura bili kinematografi kulture, oči epohe. Fotografski aparati najveće preciznosti, zapravo civilizacijska *lanterna magica*! A nakon urušavanja jedne ere koja je otpočela s francuskom buržoaskom revolucijom, možda jednom u neko buduće vrijeme ponovo počne novo iskustvo, neko još nepoznato otkrivanje ljudskoga lika i tijela. Kao da ga nikad nismo uspjeli dovoljno razgoliti, opoganiti, banalizirati i demistificirati na ruševinama Kali Juge, pretkazanim još davnim Spenglerovim djelom *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922).

A do nove epohe, shvaćene i po drevnom majanskom kalendaru, ostat ćemo i dalje izloženi povodnju digitalnih, beskonačno umreženih, svjetlom zapisanih tjelesa vrste koja se, više nego ikada, danas i ovdje nalazi na rubu — ili pada u kame-no doba ili pak, nadati se, nevjerojatnoga, prevratnoga skoka u zvjezdane visove.

General

Pedeset godina teglio je on marljivo, poput istarskog magarca. Dizao se pomalo vampirski, u četiri ili pola pet ujutro. Engleska će poslovice: *Early bird catches the worm*. A naša, slično gornjem: *Tko rano rani dvije sreće grabi*. Ima nešto istine u poslovicama, ali sve zavisi ipak čime se to dotični u životu bavi

i prehranjuje. Dizati se u cik zore, smrzavati se po vojarnama, od zore do mraka, to je za njega bio radni duh sveti, oblik fanatizma, ludost koja je tresla malo koga toliko dugo godina nakon rata. Na ruševini odbačenog katoličanstva izrasla je apoteoza samoupravnoga socijalizma, jedna žestoka iluzija kao i svaka ideološka zabluda. Sve bi dao za druge, taj komunističko–kršćanski manijak, ali sam ništa nije tražio za sebe niti svoje. Spašavaj se kako znaš i umiješ, kasno je shvatio to dublje načelo bivanja. A opet koga kriviti? Stvari su upravo onakve kakve jesu. Ljudi čine ono što već moraju. Slobodne volje niti mogućnosti izbora, nema.

Tako piše još Tolstoj u velikom poglavlju kojim zatvara epski svijet *Rata i mira*. Sve je karmički predodređeno — tako smatra Daleki istok. Okolnosti, prilike, posebice genetika, reklo bi se modernim rječnikom... A otac je, tko zna kako, volio od malih nogu konje i jahače. Sam je izgledao prirodno, pomalo gizdavo: snježno bijele rukavice, modre tunike, tamne hlače, crvene i zlatne regalije pa još sablja, ispružena u počast malenih, tamnoputih državnika–patuljaka koji su u zemlju nesvrstanosti stizali kao na tekućoj vrpici. Pioniri s malim zastavicama mahali su kao navijene igračke, djevojke u narodnim nošnjama lagano bi se naklonile prije nego što bi važnim državicima ponudile pladnjeve s nacionalnim delikatesama i rakijom. Tada još kapetan, onako visok i elegantan, general bijaše i natjecatelj u preskakanju prepona. Na jednoj fotografiji u ruci ima i sablju. Da je trenirao floret (ili kakav mondenski *épée*), da je bio bolji plivač, a ne kao nekakav zvrk, mogao je postati reprezentativac države u pentatlonu. Mogao je doći do olimpijske kolajne, usprkos oštrem konkurenciji Mađara i Talijana. Ali, nažalost, *država* nije imala nikad predstavnika niti u olimpijskom mačevanju, niti u pentatlonu, a još najmanje u konjičkim disciplinama.

Sve je već nemilosrdno ucrtano u prašini zvijezda. No, mislimo da treba malo aplauza i onim ljudima koji su usprkos svemu u sebi očuvali nešto ljudskosti. Malo je ljudi od istinskog integriteta i skromnosti. Mislimo da je bio, uostalom kao i milijuni drugih, žrtva jedne povijesne naivnosti, jedne sulude mijazme novina, ideologije marksizma, televizijske radijacije. Kao i mnogi iz te partizanske generacije, rano se čovjek iscijedio, kao prezreli limun. Smeđ i siv u licu postao je pokadšto kao pepeo njegovih vječnih cigareta (bez filtera). Dvije kutije minimalno. Umro je u šezdeset šestoj godini, umirovljen, šokiran, pokošen aneurizmom, ne shvativši krvavu banalnost devedesetih. U istoj dobi umro je i novinar Dino Buzzati. Kao i liječnik iz pariških predgrađa, dr. Destouches. Malo, doista premalom godinu. Život počinje u sedamdesetoj. Ili još bolje: život počinje onda kada odlučimo da ga zapravo moramo živjeti. Naprimjer, ako kroz veliko povećalo zavirimo u srce svemira koje nalikuje srcu maka — zapazit ćemo da je zrno maka kao i svemir u kojem smo neznatni trunak — potpuno i savršeno.

Mislimo da je general ipak zahrkao snom pravednika. A s ovih obala možda je ipak u sebi pronašao jednu buduću vedrinu naranči, koje će rasti pod karmičkim suncem neke obećane Andaluzije. Jer stvar je ponajvećma u vedrini naranči i kraljevstvu sunca. Treba ostati blizu narančama i suncu.

Miroslav Kirin

Kineski listići

(uz put na pjesnički festival u Kini 2009. godine)

SUNCOBAN

229

Te žene koje izlaze iz jedne da bi preko dvorišta ušle u drugu palaču Zabranjenoga grada otvorile su suncobrane iz straha da im lica ne potamne. Kineskinja ne smije potamnjeti — to je još jedna od brojnih zabrana. Njeno blijedo lice govori tiho o onoj koju čuvaju, za nekoga ili nešto, ne zna se točno što, i dokle. Kineskinja ne odbacuje suncobran rado. U kući ga što duže drži rasključena, sve dok je kuća prostrana i zračna. U malene kuće i sobičke one se skanjuju ući, morale bi sklopiti suncobran, svoje lice izložiti unutrašnjem mraku. I kakvo će joj lice biti kad izađe? Nitko ne zna. No što će se dogoditi kada Kineskinja jednoga dana odbaci i suncobran, a svoje lice izloži suncu? Hoće li prestati biti Kineskinja? A govorimo li o kišobranu, za pretpostaviti je da i njega nose iz straha. Iz straha su nosile i velike portrete Vođe, i tako dalje i tako dalje.

DRVORED

U Xiningu, u nekoliko ulica što vode do gradske tržnice, drvoredi su podrezani po ljudskoj mjeri. No ja njima hodam povijen, ne iz poniznosti prema tim lijepim stablima malenih krošanja, nego, posve prozaično, zato da mi njihove grane ne zapinju o glavu. Ne znam je li riječ o neobičnoj štedljivosti ili nečemu sličnom, no gradski vrtlari vode računa o prosječnoj visini svojih stanovnika, pa grane podrezuju prema njihovoj prosječnoj visini. Tko dođe izvana ima da se pokloni, i tako povijen hoda sve dok ne napusti Xining, grad bivših zatvorenika, zatočenika i inih kažnjenika protjeranih iz svojih rodnih gradova i sela u Qinghai, kako bi pognutih glava ondje proveli ostatak života.

OLOVKA

Da bi pisala kineska pismena, moja se kemijska olovka svinula u ruci Shi Kai Zhuana, njezin ravni vršak nije mogao bilježiti imena čajeva, sva puna zavijutaka i vitica. Shi Kai Zhuan povija olovku u svome košćatom dlanu kako bi udovoljio mojoj želji, zapravo dokonom hiru ljubitelja čaja. Kada ga malo poslije molim da to isto napiše i u *pinyin* transkripciji, ista se svinuta olovka snibiva, nađe u čudu, gotovo odbija pisati, pa škripi, poskakuje, klizi papirom, a Shi Kai Zhuan svako slovo podeblja, ne bi li osnažio njegov nesigurni sadržaj.

STABLO

U pekinškom *hutongu*, izraslo sred kuće, ima stoljetno stablo rogača koje i dalje raste, širi se, pa je i u kući sve tješnje, a ukućana, zbog siromaštva, sve više. Moj mi vozač rikše pokaže na zid kuće i kaže, *Dajte prislonite uho, čujte tu djecu i žene*. Doista, zid je tanak, čuju se. Kao da žamorom nastoje sapeti stablo, obuzdati mu trbuh što se širi i širi. Noću, kad svi pozaspu, stablo ukrađe još jedan centimetar za sebe.

LEGENDA O RIBI

Samo u jezeru Qinghai, najvećem slanom jezeru u Kini, živi tužni *Gymnocypris przewalskii*, šaran bezljuskaš, jedina riba u jezeru što zimi mrzne, a ljeti jedva da se zagrije do petnaest Celzijevih stupnjeva. Zbog globalnog će zatopljenja, kažu, u sljedećih sto–dvjesto godina jezero iščeznuti. Ledenjaci se tope, kiše ne padaju, rijeke presušuju, razina jezera opada, slanost se povećava. Ali to je ono što *Gymnocypris przewalskii* ne zna, njemu je dostatna samoća vlastita odrastanja, duga pretraga modrozelenih dubina jezera ne bi li sreo drugog *Gymnocypris przewalskii*ja. Zbog oskudnih uvjeta, malenog postotka otopljenog kisika u jezerskoj vodi i skromne količine planktona kojom se hrani, raste beskrajno sporo, kao da uopće ne raste i već izumro lebdi u vodi, da bi s petnaest godina težio tek jedan kilogram. Nisu posve neutemeljene usporedbe s čovjekom, sporošću njegova sazrijevanja i njegovom ontološkom samoćom. Sredina je ljeta, *Gymnocypris przewalskii* se vratio s mriješćenja u gorskim pritokama, tik uz površinu jezera polako otvara i zatvara usta, da se ne umori, i pušta da u njih sipi plankton svjetlucav od jarkoga kolovoškog suncu. No sve to ja ne vidim kada se izujem i stanem gacati po plićaku. Valovi kotrljaju oblutke, i čini mi se kako u toj vodi nema ničega — nema vodenih kukaca, nema bilja koje bi se povijalo nošeno vodenom strujom, nema riba. Možda *Gymnocypris przewalskii* još nije stigao iz rijeka, upravo je na putu, moram imati strpljenja, samo malo.

KAIDANGKU

Dijete, još ne hoda, a već mi pokazuje svoju stražnjicu! Ne, nije to iz objesti ili dječjeg prkosa, nipošto, zašto da mu pripisujem takvo što, bezobrazluk se uči, svako njegovo namrgođeno lice ili isplaženi jezik je zapravo moj, samo što ga ne prepoznajem. Ili ovo drugo dijete, malo starije, oprezno hoda preko hrpe nabacane zemlje i građevinskog otpada, no i ono mi s jednakom radošću pokazuje stražnjicu kroz svoje rasporene bijele gaćice! Usred pekinške sirotinjske četvrti nabasao sam na samo srce radosti! Poslije doznajem: ti mališani nose *kaidangku* — gaćice s prorezom na stražnjici kako bi slobodno mogli vršiti nuždu. Odvratno je, smatraju Kinezi, unerediti gaće. Djeca te dobi već znaju pokazati što ih muči, i brižni ih roditelji tad brže bolje dižu iznad grmova, stavljaju iznad otvora kanalizacije ili nekog jarka uz rub ceste kako bi im se dijete moglo olakšati. O higijenskim razlozima toga običaja moglo bi se sporiti, i svaka bi strana, i kineska i, recimo, europska, mogla imati pravo. Kinezi bi rekli da se tako dijete prije nauči brinuti za svoje fiziološke potrebe, a time i za sebe općenito. Otud ta kineska snalažljivost, sposobnost da svugdje nađu svoj dom i svijet. S druge strane, krhko europsko dijete ima najbolje preduvjete da u životu bude frustrirano, ili bar zbunjeno. Prvo mu dopuštaju da nuždu vrši u pelene, a malo poslije, za godinu–dvije, to isto mu brane i uče ga da nuždu obavlja u zahodu. No ipak, bjelodano je, iza svih tih razloga, dobrih i loših, počiva stoljetno siromaštvo kineskog čovjeka, sposobnost da se oskudno učini bogatim. A što ćemo sa siromaštvom novog vremena, ono nekako zbunjuje, izvrće tradiciju. Kada je u Kinu devedesetih godina prošlog stoljeća ponovno ušao zapadni kapital, s njim su ušle i pelene. I kada danas mladi kineski roditelji kupuju pelene za jednokratnu potrebu znaju li, osim što vjerojatno zauvijek izmiču nelagodama i bogatstvima vlastita siromaštva, da odbacuju svoju tradiciju, s razlogom održavanu, ne znajući kakve će to posljedice imati za njihovu djecu? Hoće li tradicionalna kineska samoodrživost i dovitljivost preživjeti? Hoće li se meni, i sljedeći put kad se zateknem u Kini, opet nasmiješiti drska dječja stražnjica dok preskakuje kanal u raskopanoj ulici?

231

ZAHOD

U nepoznatom ću gradu prvo doznati gdje su javni zahodi. Sve dok se to ne dogodi, izostaje hodaње, izostaje promatranje, u mene se gotovo ništa ne upisuje, ništa se ne zbiva, kao da i nisam ondje, i nisam došao. Moje tijelo samo za sebe traži, vuče se tragom svoje potrebe, i ja tu ne mogu ništa nego pokoriti mu se. Poslije se cijelo kretanje prostorom grada organizira oko tih neopodnoh točaka. Često to nije nimalo jednostavno, gradovi se stide takvih intimnih prostora, skrivaju ih iza živica i stabala, ili pak u trgovačke centre, ne bi li nas potaknuli da uđemo i ondje utrošimo svoj novac. Bez obzira na to,

sanitarna je semiotika prilično jasna i manje-više vidljiva diljem svijeta, no u Kini, uz međunarodne oznake, koje još nisu raširene po cijeloj zemlji, postoji cijela šuma različitih znakova za zahod, ovisno o tome gdje su — na ulici, u muzeju, na kolodvoru, u bolnici, u školi, u restoranu — i to dodatno zbunjuje. Srećom, najjednostavnije oznake sastoje se od ideograma za muškarca (男) i ženu (女). Tražimo li u njemu prasliku, ljudsku figuru, ideogram za ženu 女 (nǚ) doima se poput trudna muškarca. No takvu je poredbu mogao iznjedriti tek konac dvadesetog stoljeća, kada se tradicionalna predodžba muškarca uvelike izmijenila ili, kao u Kini, bar počela mijenjati. Kako bilo, ženu u kineskom ideogramu ipak ne bi valjalo svesti na predodžbu takva fikcionalnog muškarca. Oni koji su ga pisali ili čitali tijekom, primjerice, razdoblja dinastije Tang (618–907), u njemu nikako nisu mogli vidjeti trudnoga muškarca. Prikazana žena je povijena, gotovo da kleči, možda i nosi dijete. Povijena je i zato što brine za dom — kuha, čisti, šiva, i ne nalazi vremena da se ispravi, odmori leđa. Gornji dio ideograma muškarca 男 (nán) označava polje 田, donji snagu 力 — muškarac na svojim plećima nosi polje, on iz kuće izbiva, pouzdajući se u ženu, i odlazi raditi na polje, a katkad zemljoradničko polje zamijeni bojnim. Čitamo li gornji dio ideograma kao prozor, tada je muškarac onaj koji posjeduje pogled u svijet, njegovo je vanjsko, a ženino kućno, unutarne. Tako glasi klasična analiza tih ideograma. U gotovo pet tisuća godina njihova postojanja, sa svim mijenama, jedva da se nešto promijenilo u takvoj podjeli uloga. Međutim, gdje se i u ženskom zahodu mogu zateći pisoari pa se, uletim li nesmotreno ugledavši ih, ubrzo mogu zateći okružen zbunjenim ženama, galamom za koju mi ne treba prijevod. Odgovor na pitanje otkud pisoari u ženskim zahodima jednostavan je. Ondje su iz posve praktičnih razloga, rekli bi nam Kinezi, zato da bi majke sa sobom mogle povesti svoju mušku djecu. Očito je da majke ne mogu svoje malene sinove voditi u muški zahod, riječ je ipak o strogo zatvorenom prostoru. No nema odgovora na pitanje u koji zahod očevi vode svoje kćeri. Postoje li samohrani kineski očevi? Kineski zahod nije mjesto za opuštanje, kontemplaciju, nije mjesto kamo bi se od bučnoga svijeta načas pribjeglo čitanju, odmoru od one vanjske užurbanosti, nereda i zbunjenosti znakovima novog mjesta; to je mjesto koje treba što prije napustiti, čistih ruku, ništa ne dodirivati, kako smatraju Kinezi. Pojam čistoga u Kineza je ipak nešto drugo, on se nužno ne određuje spram prljavoga, nije njegova antiteza. Riječ je o odnosu tijela spram tijela, i tijela spram predmeta. U zahodu se kinesko tijelo usredotočuje na sebe, i iz toga gotovo posvećenog kruga nastoji izaći jednako čisto kao što je i ušlo. Kako mu to uspijeva? Za početak, srušene su sve barijere koje bi ga prisilile da komunicira s okolnim predmetnim svijetom: nema vrata, pa tako ni kvake na vratima, nema pregrada, nema zahodske školjke, samo prazna rupa ili iskopani jarak u tlu. Međutim, narasta izloženost pogledu i govoru drugih odnosno razgovoru s njima, i u onoga koji na to nije navikao stvara se osjećaj nelagode. To što je taj prostor kadšto i neopisivo prljav, s tragovima izmeta i kojekakvoga otpada, i što se smrad nadale-

ko osjeti, ne treba uzbuđivati — čistoća tijela ostat će cjelovita, tijelo će izbjeći dodir s okolnim prostorom. Europljanima se gadi takav odnos prema čistoći, oni tu čistoću uopće ne vide, vide tek njezinu odsutnost. Na Zapadu, poslije nužde oprat ćemo ruke i potom napustiti zahod. A to što smo sjedali na školjku, dodirivali kvaku, koju su dodirivale tisuće i čija nam je povijest dodira posve nepoznata i pomalo zastrašujuća, uopće ne igra bitnu ulogu. A Kinezi su time užasnuti — upravo to predstavlja primjer nečistoće! Radikalni savjeti putnicima namjernicima u Kinu kažu: izdržite, potisnite svoje potrebe do prvog pristojnoga sanitarnog čvora, najčešće u hotelu s četiri ili pet zvjezdica. Ali svijet bi bio pustinja da se sastoji od takvih hotela, a čistunci utvare koje baluljaju tom pustinjom obnevidjele od vlastitoga užganog tijela. No, napokon, ima i nadrealne ljepote u svemu tome što nam se čini nepodnošljivim neredom, a kadšto i noćnom morom. Kasno noću, kažu, jednim kineskim gradom luta čovjek koji obilazi restorane i skuplja njihov »organski« otpad te ga stavlja u velike metalne kutije na biciklu i odvozi kući. U svom vrtu taj vrijedni čovjek uzgaja kineski kupus, kinesku rašniku, snježni grašak, tikvice, *pok choy*, kinesku brokulu, kineski patlidžan i kineske mahune. Ne treba ni reći da to povrće završi u istim onim restoranima iz kojih je donio »organsko« gnojivo.

233

STELE

Na putu prema gradu Dan Geru, negdašnjem trgovačkom središtu na Putu svile, pjesnik i prevoditelj s kineskoga George O'Connell pokazuje mi kineske grobove razasute po brežuljcima — ravne, plosnate, u zemlju zabijene kamene ploče — možda obične nadgrobne spomenike, možda kineske stele. Stele su kamene ili drvene ploče raznovrsnog oblika, isprva s dekoracijama i natpisima pogrebnog ili spomeničkog karaktera, a poslije su nosile i iskaze o »pobjedama, naredbe, pobožne odluke, pohvale odanosti, ljubavi ili čistom prijateljstvu«. Jedva da ih zamjećujem, nema nikakve pravilnosti u njihovu razmještaju po padinama, njima ravna *fengshui*, no ipak, čim sam ih jednom naučio razabirati, nisam ih više mogao ne zamjećivati. Stele su osamljene, ne podnose prisutnost drugih, prestaju biti čitljive. Svaka gleda na svoju stranu svijeta i njoj odašilje poruku — o prijateljstvu, o ljubavi, o junaštvu, o mudrosti. A ima i onih koje ne gledaju niti jednu točku u svome vidokrugu, koje su zagledane u sebe, zemlju ispod sebe, središte. Jesam li se ikad približio nekoj od stela, dlanom prešao preko njezine hrapave površine ne bih li dodirom iščitao ono što je izbrisano? Ali ja ne znam čitati kineske ideograme, kako da onda čitam ono što je izbrisano? Kadšto pisanje omogućuje upravo to izbrisano, pomišljam, možda preko izbrisanoga doprem i do napisanoga koje me gleda »svojim licem obasjanim znacima«. Mak Dizdar posvećuje cijelu knjigu pjesama kineskim stelama, tim znacima postojanosti u nepostojanom vremenu,

kâmima ispranima i napola izbrisanima. »Kamen sakriven među trnjem, izjednen blatom, oskrnavljen izmetima, napadnut crvima i mušicama, nepoznat onima koji prolaze brzo, prezren od onog koji tu zastaje«, zapisat će u pjesmi *Ploča mudrosti*. Palimpsestni pisac, kojemu zbog prirode njegove poetike često prijete lomača, jer optužuju ga i za plagijat, za potkradanje iz riznice kineskih klasičnih tekstova, takav pisac ne može odoljeti praznini kamene ploče, porivu da stelin izgrebani, raskomadani tekst pounutri, prisvoji i privoli da ispriča njegovu pripovijest preko pripovijesti koje više nema. U jednoj steli tako pjeva o dvosmislenoj naklonosti što ju gaji prema Andréi O'Neill, vjerenici svoga velikog prijatelja Jeana Lartiguea, u drugoj pak, pjesmi *Gubiti podne svagdanje*, o kretanju, o stazi koja vodi nikamo drugdje doli u središte, a ono je daka u pjesniku samom, njegovoj samospoznaji. Dvije godine prije nego što će se Dizdar iscrpljen vratiti iz Kine i pod još nerazjašnjenim okolnostima umrijeti 21. svibnja 1919. u jednoj šumi u Bretanji (krv se još nije bila osušila na njegovu tijelu, jednu je cipelu bio izuo, a pokraj njega bila su *Sabrana djela* Williama Shakespearea, otvorena na *Hamletu*), 1917. rađa se Victor Segalen kao njegov nesuđeni blizanac, *Doppelgänger*. Kada se još u ranom djetinjstvu susretne sa stećcima, ostaje doživotno zatravljen tom najvećom tajnom Bosne. U »spavaču ispod kamena« prepoznaje i sebe, no još nije siguran, »da je na putu skidanja plašta s njegove tajne« pa se zapućuje u trajnu pustolovinu gonetanja natpisa na stećcima — »slova koje grizu crvi«, kako zapisuje u pjesmi *Trinaesto* u zbirci *Kameni spavač* — i vođenja svijetle kozmogonijske niti od drevnoga bosanskog bogumila do današnjeg čovjeka. Priča je to o mijenama uspravnosti, o povijanju i izdržljivosti. Nikad taj čovjek iz kamena i na kamenu nije viđen kako kleči i prihvaća poraz. No povio se, kažu, na koncu sâm Segalen, podlegao »ranjavan i mrcvaren« sramotnim književno-političkim polemikama, nasrtajima na njegovu književnu arheologiju, i umro 14. srpnja 1971, a ima ih koji se usude reći i da je — »ubijen«. Začudna je sličnost smrti obojice pjesnika: svaka se odjenula u ruho iscrpljenosti, svaka je tijelo i ono misleće u njemu dovela do ruba. Segalen je još u *Putovima*, uvodnoj pjesmi *Kamenog spavača*, zapisao: »Jer najmanje znaš da u svome žiću / Najteža rvanja su / I ratovi pravi/ U samome / Biću«.

TIBETANKA

Još ne znam kako bih prišao biljci kojoj ne znam ime. Kojoj znam, mogu i ne mogu prići, takva mi jasno daje do znanja. Ali ovdje je o neznanju riječ, i kako s njime poći, ako uopće. Tako već mjesecima prilazim penjačici niknuloj u tegli na lođi. Prilazim joj polako, jer znam da osluškuje. Dodem li joj preblizu, a ne bih trebao, uvit će se u se, uvenuti. Ona je osjetljiva biljka, skriva se od mog pogleda — moj pogled ne spada u one na koje je navikla, a takvih ovdje nema i ne mogu ih dovesti da bi njoj bilo lakše. Gdjekad je vjetar baci na pod,

u sjenu, da trune. Listići stanu žutjeti i otpadati. Tad znam da me treba, pa čučnem i prebacim je preko malenoga zida lođe, da opet vijori na suncu. Tješi me i to, ta potreba iskazana u nuždi, ne iz privrženosti. Sjeme sam donio s Tibetanske visoravni u Kini, točnije, s obale jezera Qinghai. Ne znam li što bih drugo donio s putovanja, ubirem sjemenke biljaka koje mi se zbog nekog razloga svide. Čim vidim koju, sagibam se da bih je pokupio. U mom džepu uvijek ima mjesta za malenu olovku, papirnatu maramicu, novčić i — nekoliko sjemenki. Bitno je reći kako o biljkama što ih donosim kući malo znam, a ni o ovim domaćima ne znam puno više, no naviknule su se. Nazvao sam je *tibetanka*, točnije nisam mogao, morao sam joj dati neko ime, premda nije njezino i premda postoji mogućnost da joj to pogrešno imenovanje nekako naudi. Kada bih ju opisao, ništa esencijalno ne bih rekao o njoj, no ipak ću reći kako ima pet perasto raspoređenih uskih zelenih listića, sličnih listu javora, koji se na kratkoj peteljci drže na jednoj od dugačkih, tankih i vijugavih ljubičasto-zelenih stabljika što u snopu izviru iz zemlje. Na vrhu svake stabljike stvaraju se zavojite vitice kojima se tibetanka hvata za neki predmet ili drugu biljku kako bi se mogla penjati. Jasno je da mi ni ovaj opis nimalo nije pomogao da ju upoznam, i dalje mi ostaje nepoznata biljka, kao što mi nepoznanicom ostaju one mlade žene, Tibetanke, koje su nas posluživale u restoranu u Nacionalnom parku Kanbula, odreda malene, pomalo zdepaste, trajno preplanulih lica, i nekako premlade za posao — kao da su iz okolnih sela usred njihove igre pokupili svoje kćeri kako bi nas pjesnike poslužili i uvjerali u postojanje tog restorana u Kanbuli. Šutjele su i posluživale nas, i kao da su njihova šutnja i ravnodušnost lica bili iskazi neke kazne koju moraju odslužiti. Nekako sve više počinjem vjerovati kako taj restoran ne postoji, ne postoji ni Kanbula, ni mlade Tibetanke, a skupa s njima i moja tibetanka s lođe. Ne pomaže mi ni to što je ona penjačica, simbol zmaja, jednog od najvažnijih simbola kineske mitologije, pa nikako ne može biti slučajno da sam upravo nju donio iz Kine. Vrijedilo bi podsjetiti se priče koju je prenio i Tolstoj, a govori upravo o jednoj penjačici. Nekog putnika nasred polja presretne gladna zvijer. Bježeći od zvijeri, putnik se skriva u isušen bunar, ali na dnu bunara spazi zmaja razjapljenih usta, koji ga dolje čeka da ga poždere. Bojeći se da izađe van, gdje ga vreba zvijer, u nemogućnosti da skoči dolje, zbog zmaja, nesretnik ostaje visjeti na penjačici, koja raste iz pukotine u bunaru. Dok mu je u rukama sve manje snage, on je svjestan bliskog kraja, ali se i dalje grčevito drži. Za to vrijeme promatra dva miša, crnog i bijelog, kako kruže oko stabljike penjačice, grickajući je. Penjačica neće izdržati teret njegova tijela i on će uskoro pasti u čeljusti zmaja; shvativši to, gleda naokolo, očajnički tražeći rješenje. Uspije pronaći tek dvije kapi meda na listovima puzavice. On ih dohvaća jezikom i liže. Ne znam koje su moje kapi meda, i je li penjačica zapravo u dosluhu sa zmajem, no jednako tako shvaćam kako i moj opis visi na jednoj takvoj penjačici, i te kapi meda su riječi za kojima uzalud posežem — ne bih li opisao svoju tibetanku, a sve zato kako bih joj slobodno prišao. Imam ja i fotografiju, možda se

u nju mogu pouzdati. Fotografija znade poslužiti kao dokaz, ili bar potvrda videnoga, onoga što postoji. Kada sam s biljke na obali jezera Qinghai uzeo sjeme, fotografirao sam je, da znam što sam uzeo, i sad uspoređujem, tibetanku s lode i biljku s fotografije. Ali biljka s fotografije ima tri perasta lista, ne pet, ne puže, i ne gmizi, ne ovija se oko drugih biljaka, suhih i mladih, već stremlje uvis. Ima sitne fine dlačice pa sličiti mediteranskoj biljci, list joj nije gladak i prošaran ljubičastim žilicama kao tibetanki. Ne mogu ne zaključiti kako me fotografija navodne tibetanke još više udaljuje od tibetanke, i dovodi do toga da posumnjam kako ta penjačica u tegli, moja tibetanka, uopće nije biljka sa slike, a time ni biljka s Tibetanske visoravni. Pa koja je onda biljka u tegli, otkud je dospjela? Kako već rekoh, u mom džepu uvijek ima mjesta za malenu olovku, papirnatu maramicu, novčić i — nekoliko sjemenki.

Fran Munitić

Pjesme Ilje Kaminskog

237

Ilja Kaminski (Ilya Kaminsky) rođen je 1977. u Odesi, u tadašnjem Sovjetskom Savezu. S četiri godine gubi većinu sluha, zbog krivo dijagnosticiranog mumpsa. Godine 1993., kad je pjesniku šesnaest, obitelj zbog antisemitizma traži politički azil u Americi, te se sele u Rochester, u saveznoj državi New York. Dvije godine nakon dolaska pjesniku umire otac. Kaminski studira na Sveučilištu Georgetown, gdje dobiva bakalaureat, doktorira na Sveučilištu Kalifornija, Hastings College of Law. Godine 2002. izlazi »Musica Humana«, njegova prva, kratka zbirka pjesama (»chapbook«, to jest pamflet). »Ples u Odesi« izlazi 2004. i ta zbirka biva univerzalno hvaljena, te za nju Kaminski dobiva razne nagrade: Nagradu Metcalf američke Akademije umjetnosti, Dorset Prize, Whiting' Writers Award. Pjesme, eseji i prijevodi mu izlaze u raznim književnim časopisima: *The Kenyon Review*, *New Republic*, *Harvard Review*, *Poetry*. Veliki dio u časopisima objavljenih pjesama dio je *Gluhe republike*, nezavršenog rukopisa »koji je priča o trudnici i njenom suprugu koji žive u vrijeme epidemije gluhoće i građanskog nemira.« Ilja Kaminski trenutno predaje kreativno pisanje na Sveučilištu San Diego State, u Kaliforniji.

Adam Zagajewski je rekao da pjesništvo Ilje Kaminskog stoji pod dva znaka: »sjećanje i ekstaza.« Ono je također, primijetio je jedan recenzent *Plesa u Odesi*, kombinacija »nadrealizma, basne, i humora...« (Peter Kline, Meridian) Drugdje, Kaminski je nasljednik »ruske, muskularne verzije simbolizma.« (John Timpane, Philadelphia Inquirer). Veliki dio njegovih pjesama iz prve zbirke su invokacije drugih, većinom ruskih pjesnika ili reimaginacija njihovih života. Osip Mendeljštam, Marina Cvetajeva, prozaik Isak Babelj, Josif Brodski, Paul Celan, s Kaminskim provode dane, piju, dok on bilježi njihove riječi i razgovore, poduke, ili same događaje iz njihova bajkovitog i nadrealnog drugog života, u nečemu što izgleda kao biografija–inicijacija. On je njihov prevoditelj i učenik u bližećim prostorijama mašte i sjećanja.

U lošim trenucima, kojih je doista malo, pripovjedački glas pada na razinu — tehnički doduše rafiniranog — stereotipa. Osvjetljenje je tada filmsko, i Kaminskijeve slike Istočne Europe mogu nas tu i tamo podsjetiti na neku vrstu UNESCO imaginarija: zloćudni helikopteri, slavenska toplina, harmsovske inscenacije, Dostojevski + votka + sve ostalo. Te su slike također ponekada incidentalne, animirane jednim ekstatičkim okom—sjećanjem za koje se čini da je moglo oživjeti *bilo što*.

I tu možda leži jedina prava zamjerka ovoj poeziji; a to je preobilje svjetla kojim barata, tako da se riječi i slike često gube u sveopćoj iluminaciji; njihov je naboj posve uvezan u svjetlosnu tapiseriju stiha. Kaminski nam često ne daje da predahnemo, mi se uvijek spotičemo o još jednu (posve briljantnu) metaforu ili pjesničku sliku. Sve stoji u prvom planu, i gotovo je svaka riječ, svaka interpunkcija, udarna.

Ohrabrujuće je, dakle, da se recentnije pjesme, većinom predstavljene kao dio autorova nedovršenog rukopisa *Gluha republika*, čine odmjerene u ritmu, to jest lagodnije. Te pjesme pokazuju etičku inteligenciju koja ne sudi izravno, već skuplja dokaze (riječ koju koristi više puta) povezujući ih, tentativno, u pripovijetke. Čak i kada ne možemo s njim sudjelovati u tom pothvatu, ili kad nam se ekstatički moment čini odviše singularan, vidimo kvalitetu izvedbe. Dapače, sigurno je emblematično, i dobar pokazatelj budućnosti, da ne kažemo aktualnog postignuća, kad se nečije pjesništvo kritizira zbog pretjerane savršenosti. Kaminski je ovladao pjesničkim zanatom u zastrašujućoj mjeri.

Bibliografija

»Musica Humana«, Chapiteau Press, 2002.

»Dancing in Odessa«, Tupelo Press, 2004.

Kao urednik: »Ecco Anthology of International Poetry" (Harper Collins, 2010)

Ilja Kaminski

Pjesme

AUTOROVA MOLITVA

239

Ako govorim za mrtve, moram
napustiti ovu životinju svog tijela,

moram napisati istu pjesmu opet i opet
jer prazna je stranica bijela zastava njihove predaje.

Ako o njima govorim, moram hodati
na rubu sebe, moram živjeti kao slijepac

koji trči kroz sobe bez
da dodiruje pokućstvo.

Da, živim. Mogu prijeći ulicu pitajući »Koja je
godina?«
Mogu plesati u snu i smijati se

ispred ogledala.
Čak je i san molitva, Gospode,

hvalit ću tvoje ludilo, i
u jeziku koji nije moj, govoriti

o glazbi što nas budi, glazbi
u kojoj se krećemo. Jer štogod rekao

je neka vrste molbe i najcrnje dane
hvaliti moram.

HVALA

*...ali jednog dana kroz poluotvorena vrata
su žuti limuni koji na nas sjaje
i u našim praznim grudima
ti zlatni rogovi svjetlosti
izlijevaju svoju pjesmu*

— Montale

Vrijeme, moj blizanče, primi me za ruku
kroz ulice tvoga grada;
moji dani, tvoji golubovi, bore se za mrvice—

++
++

240

Žena moli noću priču sa sretnim završetkom.
Nemam ni jednu. Izbjeglica,

idem doma i postajem sablast
pretražujući kuću u kojoj sam živio. Kažu —

da je otac moga oca njegovoga oca njegovoga oca bio princ
koji je oženio židovsku djevojku

protiv volje Crkve i protiv volje njegovog oca i
oca njegova oca. Izgubivši sve,

nestrpljiv da izgubi: imanje, brodove,
skrivajući prsten (vjenčani prsten), prsten

koji je moj otac predao mom bratu, pa uzeo. Predao,
i brzo uzeo. U obiteljskom albumu

sjedimo kao lutke
školske djece

čije je uništenje,
kao predavanje, odgođeno.

Onda moja majka počinje plesati, preuređujući
ovaj san. Njena ljubav

je teška; voljeti ju je jednostavno, kao staviti maline
u moja usta.

Na glavi moga brata: niti jedna
sijeda dlaka, on pjeva svom dvanaestomjesečnom sinu.

A moj otac pjeva
svojoj šestogodišnjoj šutnji.

Tako živimo na zemlji, jato vrabaca.
Tama, čarobnjak, nalazi nastambe

iza naših ušiju. Ne znamo što je život,
tko ga stvara, stvarnost je gusta

čežnjom. Stavljamo je na usne
i pijemo.

++
++

241

Vjerujem u djetinjstvo, rodni kraj ispita iz matematike
koji se vraćaju i ne vraćaju, ja vidim —

obalu, drveće, dječaka
što trči preko ulica kao izgubljeni bog;

svjetlo pada, dodirujući mu rame.
Gdje sjećanje, stari flautist,

svira na kiši i njegov pas spava s jezikom
napola viseći van;

dvadeset sam godina između života i smrti
trčao kroz tišinu: 1993. sam stigao u Ameriku.

++
++

Amerika! Stavljam tu riječ na papir, ona mi je ključanica.
Promatram ulice, dućane, bicikliste, oleandre,

dvije žene koje šeću obalom.
Otvaram prozor stana

i kažem: imao sam meštra nekoć, brujali su nada mnom,
Tko smo? Zašto smo ovdje?

priče koje su pričali su počinjale sa:
»smrtnost«, »milost.«

Lanterna koju su nosili još uvijek treperi u mom snu,
zbunjeni duhovi koji su me naučili živjeti jednostavno.

–u ovom snu: moj otac diše
kao da pali lampu ponovno i ponovno. Sjećanje

pokreće svoj stari motor, počinje se kretati
i mislim da se stabla miču.

Uništavam ove stihove, otapajući svaki vokal,
kao što je Neruda rekao, moja zemlja

ja okrećem svoju krv u tvome smjeru. Večer šapće
svojim djetinjastim, usnama polpe.

Na uprljanim kutovima stranice
moj učitelj hoda, komponirajući glas:

trlja svaku riječ u dlanovima:
»ruke uče od tla i slomljenog stakla,

ne možeš misliti pjesmu,« kaže,
»promatraj kako svjetlo tvrdne u riječi«.

++
++

Rođen sam u gradu koji je dobio ime po Odiseju
i ne slavim nijednu naciju

već provincije ljudske čežnje:
ritam snijega

iseljenikova nespretna fraza
pada u govor.

Ali ti si pitala
za priču sa sretnim završetkom. Tvoja samoća

je svirala svoju liru. Sjedio sam
na podu, gledajući tvoje usne.

Ljubav, ptica s jednom nogom,
koju sam kupio za četrdeset lipa kao dijete, i oslobodio,

vraća se, moja duša u bezobzirnom perju.
O jezik ptica

bez riječi za prigovor! —
balkoni, vjetar.

Tako sam, dok je tama
crtala moj profil svojim malim prstom,

naučio gledati prošlost kao što ju je vidio Montale,
Nejasne misli Boga što se spuštaju

među bubnjanje djeteta,
preko tebe, preko mene, preko limunovih drva.

243

PUTUJUĆI GLAZBENICI

Paul Celan

U mladosti je radio u tvornici, iako su svi rekli da izgleda više kao profesor klasičnih jezika nego tvornički radnik. Na posao je hodao kao da se kretao pod vodom.

Bio je prelijepi muškarac s tankim tijelom koje se kretalo u mješavini sklada i oštre geometrijske preciznosti. Njegovo je lice na sebi imalo otisak smijeha, kao da mu ni jedan drugi osjećaj nije dodirnuo kožu. Čak i u pedesetima, devetnaestogodišnje djevojke su mu namigivale u vlakovima ili trolejbusima, pitale su ga za njegov telefonski broj.

Sedam godina nakon njegove smrti, vidio sam Celana u kućnim šlapama kako pleše sam u kupaonici, pjevušeći korak nad korakom. Nije ga smetalo biti lik u mojim pričama, u jeziku koji nije nikada naučio. Te noći, vidio sam ga kako sjedi na krovu, tražeći Veneru, recitirajući sam sebi Brodskog. Pitao je postoji li uopće prošlost.

Josif Brodski

Josif je zarađivao za život dajući privatne poduke u svemu od inženjerstva do grčkog. Oči su mu bile sanjive i male, njegovim licem dominirali su ogromni brkovi, kao Nietzscheovi. Mumljao je. Sviđa ti se Brahms? Ne mogu vas čuti,

rekao sam. A Chopin? Ne čujem vas. Mozart? Bach? Beethoven? Teško čujem, možete li, molim vas, ponoviti? Imat ćeš mnogo uspjeha u glazbi, rekao je.

Kako bih ga upoznao, vraćam se u Lenjingrad 1964. Ulice su vraški hladne: sjedimo na pločniku, on nenadano započinje (malo suhog smijeha, cigareta) pričati mi priču svog života, dok razgovaramo njegove se riječi pretvaraju u sige. Čitam ih u zraku.

Isak Babelj

Nije bilo mitologije: Odisej se objesio. Homer se zapio do smrti i smrdio po blatu.

Isak Babelj je znao. »Ja sam učitelj plesa,« predstavio se: »Znam različite plesove — polku i tango i flamenko, ples požude i sreće, od supruge ili ne-supruge.«

Bio je čovjek goruće ambicije koji je pokupio naviku da govori sam sa sobom; svoje je plesove izvodio bosonog kako bi »sačuvao robu.« Kad je bio pijan, Isak bi stajao na pločniku, dozivajući taksi.

»Jeste li slobodni?«, pitao bi, otvarajući vrata.

»Da«, taksist bi rekao.

»Da? Pa izađite onda iz auta i idite plesati!«

Umoran čovjek, kad se smijao, činio se apsolutno sam na zemlji. Dok su određene žene prolazile ulicom, okrenuo bi se i tiho rekao »Kakav je komad kruha ona, kakav komad toplog kruha.« Volio sam kad se smijao.

»Što misliš o Marini?« pitao sam ga puno puta.

»Mislim da je ona divna žena!«

»Stvarno? Ona uvijek kaže da si ti idiot.«

»Pa možda smo oboje u krivu.«

Moje su zatvorene usne godinama držale opojnu priču njegova ludila. Kad je pričao svoje viceve, smijao sam se spojenih usana.

»Je li Isak pio prošle noći?« Marina je pitala.

»Nisam siguran! Ali kad je stigo, tražio je zrcalo da vidi tko se vratio kući.«

Marina Cvetajeva

Prvih godina moje gluhoće, vidio sam je s muškarcem. Nosila je ljubičasti šal svezan oko glave. Polu–plešući, stavio je svoju glavu na njezina prsa. I stala je pjevati. Promatrao sam je proždirućom pažnjom. Zamišljao sam da joj glas miriše na naranče; zaljubio sam se u njen glas.

Bila je žena koja je živjela kao zavjerenik koji šalje proturječne signale. »Ne-moj jesti sjemenke jabuke«, prijetila mi je: »Ne sjemenke jabuke. Grane će ti rasti iz trbuha!« Dotakla mi je uho, gurajući u njega prst.

Ne znam ništa o njenom mužu osim njegova fatalnog srčanog udara u autobusu što se kretao. U njenom licu nije bilo napetosti, ali gledajući ju, shvatio sam dostojanstvo tuge.

Vrativši se s njegova pogreba, skinula je cipele i hodala bosonoga snijegom.

245

POZDRAV PRIJATELJIMA

po Nikolaju Zabolockom

*Da, čovjek je toranj ptica, upisujem prijatelje
u zemlju, u zemlju, u zemlju.*

*Tamo, s lanternom u ruci,
čovjek–buba pozdravlja svoje poznanike.*

*Vi stojite u bijelim šeširima, dugim jaknama,
s bilježnicama pjesama,*

*za sestre imate divlje karanfile,
bradavice jorgovana, iverja i kokoši.*

*Idite sada, napisat ću životopis kiše,
stranice se okreću —*

vaš prvi korak preko sobe.

I. Paul Celan

Piše prema tvojim ustima
svojim prstima.

U svjetlu lampi vidi blato, drva nagrižena vjetrom,
vidi travu koja još preživljava ovaj čas, stranicu

strogu kao sagoreno polje.
Sujetlo bješe. Spasenje

šapće. Riječ ostavljaju okus tla
na njegovim usnama.

246

II. Elegija za Josifa Brodskog

I

U jasnom govoru, jer slatkoća
između stihova više nije bitna,
što ti zoveš imigracija ja zovem samoubojstvo.
Šaljem, iza interpunkcija,
razvijajuće noći New Yorka, avenije
što se skližu u ćirilicu
zima savija riječi, baca snijeg na vjetar.
Ti, usred nenapisane rečenice, staješ,
izgnanik na mjestu daljem od šutnje.

II

Ja sam napustio tvoju Rusiju zauvijek, pjesme utkane u moj jastuk
jureći prema vlastitoj obuci
živjeti s tvojim stihovima,
na rubu priče postavljene nasuprot sebi.
Živjeti s tvojim stihovima, onima gdje se dižu jedra, valovi
tuku o granit grada u svakom vokalu —
stranice se otvaraju od sebe, tihi glas
govori o patnji, o vodi.

III

Vraćamo se tamo gdje smo počinili zločin,
ne vraćamo se tamo gdje smo voljeli, rekao si;
tvoje su pjesme vukovi što nas hrane svojim mlijekom.
Dvije sam te godine pokušavao imitirati. To je kao gorenje
i pjevanje o gorenju. Stojim
kao da je netko na me pljunuo.
Ti bi se sramio ovih drvenih stihova
kako ne zamišljam tvoju smrt
ali ona je ovdje, pali moje ruke.

III. Isak Babelj

247

Što sreća je? Rembrandt, Petrarca
službenici svjetla
koje čuvaju guske, topole.

Isak Babelj zna: izumi žanr tišine,
točan čovjek čija šutnja živi
u tijelima
drugih. Točan čovjek,

cigareta iza njegovih ušiju, pije
sa šefom policije i posuđuje novac
od svoje ljubavnice, piše rečenice —
teške — ima između njih vatre.

Radi izvještaj o svome životu.
Ja sam još u svome tijelu, on hvali
mrtve: Gorki, Maupassant
U trenutcima sumnje
pije ispred njihovih portreta.

Što je sreća? par priča
koje su zbunile cenzore. On neće nositi
šutnju kao svijeću,
reći će ružnoj curi; ti si prelijepa
hodat ćeš iznad zemlje na razini očiju.

IV. Marina Cvetajeva

U svakog stiha čudnom slogu: ona se budi
poput galeba, rascijepljena
između neba i zemlje.

Prihvaćam je, stojim s njom licem u lice.
— u ovome snu: nosi haljinu
kao jedro, trči iza mene, i staje

kad ja stajem. Smije se
kao dijete što samo sebi govori
»duša = bol + sve ostalo«

Nespretno se savijam u koljenima
i ne svađam se više,
sve što želim je ljudski prozor
u kući u kojoj je krov moj život.

PLES U ODESI

U gradu kojim skupno vladaju golubi i vrane, golubovi prekrivaju glavnu četvrt, a vrane tržnicu. Gluhi dječak brojao je koliko je mnogo ptica bilo u susjedovom dvorištu, iznašavši četveroznamenasti broj. Nazvao je broj i priznao svoju ljubav glasu na liniji.

Moja tajna: s četiri godine postao sam gluhi. Kad sam izgubio sluh počeo sam vidjeti glasove. Na krcatom troleju, jednoruki čovjek rekao je da će moj život biti misteriozno povezan s poviješću moje zemlje. Ali moju zemlju ne može se naći, njeni se građani sastaju u snu da bi proveli izbore. Nije opisao njihova lica, samo par imena: Roland, Aladdin, Sinbad

TETA RUŽA

U vojničkoj odori, u drvenim cipelama, plesala je
na oba kraja dana, moja teta Ruža.
Njen muž je spasio trudnicu

iz goruće kuće čuo je smijeh,
mala artiljerija svakog dana u toj vatri
opekao je spolovilo. Moja Teta Ruža

uzimala je djecu drugih pucketala je jezikom dok su plakala
a kolovoz je vukao zastore večer po večer.
Vidio sam je, između njenih prstiju kreda,

pisala je zadatke na praznoj ploči,
ruka joj se kretala a ploča je ostajala prazna.
Živjeli smo u gradu kraj mora ali tu je bio

drugi grad na dnu samoga mora
i samo su mjesna djeca vjerovala da postoji.
Ona im je vjerovala. Objesila je muževu

sliku na zid svog stana. Svakog mjeseca
na drugi zid. Sad je vidim s tom slikom, čekić
u njenoj lijevoj ruci, čavao u ustima.

Iz njenih usta, miris divljeg češnjaka
kreće se prema meni u svojoj pidžami
raspravlja sa mnom i sa sobom.

249

Večeri su moji dokazi, ova večer
u koju uranja ruke do laktova,
večer spava unutar njenog ramena njenog ramena
zaokruženog snom.

KARTA KOSTIJU I OTVORENIH VENTILA

Za B. T.

To je bilo ljeto kad smo prokleli jedino zemlju.
To je bilo ljeto kad su kružili helikopteri.
Pregledavali smo si međusobno uši, govorili s našim rukama u zraku —
To je zrak. Nešto nas u zraku želi previše.
Drugoga dana
helikopteri kruže i naše noge trče
u vrućici—mlijeku njihovih razdvojenih šutnji.
Zvuk kog ne čujemo diže ptice s vode gdje žena
uzima čelik i vatru u usta.
Njen muž pokušava odgonetnuti smisao lice, kartu kosti i otvorenih ventila

Zemlja miruje.
Stražari jedu sendviče

Trećega dana
vojnici pregledavaju uši
šankera, računovođa, vojnika, ne biste znali
zloćudne stvari koje tišina radi ušima vojnika.
Oni trgaju Pašinu ženu s kreveta kao vrata s autobusa.
Šestog dana, proklinjemo jedino zemlju.
Moja duša trči na dvije gole noge da čuje Vasenku
Više nemam riječi kojima bih prigovorio
moj Bože i ne vidim ništa na nebu i zurim
i jasno je, ne znam zašto sam živ.
I ulazimo u grad koji je bio naš
pokraj kazališta i vrtova pored drvenih stepeništa i
željeznih vrata
u jutro koje nam stavlja zvonjavu u uši.
Budimo hrabri, kažemo
ali nitko nije hrabar
Dok zvuk kojeg ne čujemo diže ptice s vode.

ŽIVJELI SMO SRETNOSTIJEKOM RATA

I kada su bombardirali kuće drugih ljudi, mi

Smo prosvjedovali
Ali ne dovoljno, mi smo im se suprotstavljali ali ne

Dovoljno. Ja sam bio
U svom krevetu, oko mog kreveta Amerika.

Je padala: nevidljiva kuća po nevidljiva kuća po nevidljiva kuća

U šestom mjesecu
Pogubne vladavine u kući novca

U ulica novca u gradu novca u zemlji novca
Našoj velikoj zemlji novca, mi smo (oprostite nam)

Živjeli smo sretno tijekom rata.

ŽIVJETI

Živjeti, kao što to velika knjiga zapovijeda,
je ljubiti. Takva ljubav nije dovoljna! —

srcu je potrebno malo ludosti!
I tako savijam novine, napravim šešir.

Pred Sonjom se pretvaram da sam najveći pjesnik
a on se pretvara da to vjeruje —

moja Sonja, njene priče i njene prelijepe noge
njene priče i noge koje otvaraju druge priče!

I ja kažem. ljudsko biće
razumije svemir: njegova glazba

251

čini nas budalastima. Vidim sebe: žuta kabanica,
sendvič, komad paradajza između zubiju.

Dižem svoju novorođenu kćerku prema nebu —
pjevam dok piša

(Stara budalo, moja žene se smije)
po mom čelu i ramenima!

GLUHA REPUBLIKA: 1

Takva je priča, napravljena od nepopustljivosti i nešto zraka,
priča pjevana od onih koji plešu pred Gospodom u šutnji.
Što su se vrtjeli i skakali. Dajući glas konsonantima što se dižu
bez zaštite osim ušiju jedno drugog.
Mi smo na trbusima u ovoj tišini, Gospode.

Neka operemo lica u vjetru i zaboravimo stroge oblike osjećanja.
Neka trudnica drži nešto od gline u ruci.
Jer tajna strpljivosti je strpljivost njegove supruge.
Neka njen muškarac kleči na krovu, čisteći si grlo,
on koji je volio krovove, noćas i noćas, vodeći ljubav s njom i njenim zaboravom,
čovjek s brzim otkucajem srca, žena što pleše s metlom, nepravilnim dahom.
Neka posude svjetlo od slijepih.
Nek vam ljube čelo, prilazeći iz svakoga kuta.

Što je tišina? Nešto od neba u nama.
Biti će dokaza, biti će dokaza.
Neka govore o zraku i njegovim nužnostima. Štoga otvore, otvorit će se.

GLUHA REPUBLIKA: 7. SONJA RAZMATRA SREĆU

Dr. Alfonso Barabinsky želi
izići.
Pritišćem ga dolje svojim manjim tijelom.
On hoda, trči od svojih cipela do moje kuhinje.
On pije u kuhinji,
On pliva u kuhinji varikozno debelim nogama.
Alfonso, budalo. Ti
misliš da je hrabro piti
na prazan želudac cijelo jutro votku.
Zidovi našeg stana sijevaju.
Zidovi našeg stana
stoje. Bombardiraju njegovu bolnicu.
Pere mi lice.
Prstom slovka imena pacijenata.
Sjena njegova prsta velika na okrečenom zidu.
Zidovi našeg stana sijevaju.
Kad bombe padaju
radimo djecu.

On kleči i ljubi
kroz moju kožu
oblik našeg jedinog djeteta.
Bombardiraju mu ured.
Skida naočale i stavlja ih na stol kao sjajno oružje.
Baca svoju majicu
na našu mačku, salo mu visi preko remena.
vadi ukradeni limun
iz džepa.
Bombardiraju njegov bolnički ured,
Ali ja sam zrela žena
čovjek može biti sretan.

GLUHA REPUBLIKA 16.

Ipak, jesam. Postojim. Ja imam
tijelo.
Kada vidim

tanke dječачke noge moje žene.
vrh
mojih usta se osuši.

Uzima moj nožni palac
u usta.
Zagrize lagano.

Kako živimo na zemlji, Komarče?
Kad bih te mogao čuti

253

što bi rekao?
Tvoj odgovor, Komarče!

Iznad svega, čuvaj
se tuge.

Na zemlji smijemo raditi
— ne možemo li? —

što god želimo.

S engleskoga preveo FRAN MUNITIĆ

Pjesme o ljubavi i slobodi

Darija Žilić: *Pleši, Modesty, pleši*.
Algoritam, Zagreb, 2010.

Zbirka *Pleši, Modesty, pleši* Darije Žilić s pravom je prepoznata kao vrijedno pjesničko djelo, no ono što je zapravo najfascinantnije jest nevjerojatan kvalitativan napredak koji je autorica ostvarila u pet godina. Njezin pjesnički i uopće književni debi *Grudi i jagode* iz 2005. (u međuvremenu je objavila i dvije knjige eseja i kritika) bio je obilježen amaterskom poezijom *par excellence*, i koliko god unutar amaterskih okvira to pjesništvo imalo stanovitu kakvoću, nije dalo naslutiti da bi se samo petoljetku kasnije moglo pretvoriti u izričaj koji će rezultirati jednom od najzapaženijih poetskih knjiga godine. Darija Žilić prešla je put od amaterke do pjesnikinje sigurnog, zrelog i zanimljivog iskaza, iskaza čije ćemo odlike pokušati predstaviti.

Naslov zbirke i njezine otvarajuće pjesme nesumnjivo je manifestan. Uvodni citat Emme Goldman, uzet kao moto knjige, citat u kojem znamenita anarhistica poručuje da ju ne zanima revolucija bez plesa, ili drugim riječima da je ne zanimaju revolucionarna zbivanja i promjene koje neće sadržavati životnu radost i erotizam (kojega je ples, bilo doslovan bilo metaforično shvaćen, jedna od bitnih emanacija), potvrđuje kako Darija Žilić želi afirmirati svjetlo i zanos, intimne i društvene preokrete kao stvarno oslobođenje, a ne tek krinku za još jedan privatni ili opći sustav suzdržavanja i potiskivanja, kontrole i zabrana. Eponimna prva pjesma zbirke — neuobičajeno nepodijeljene na cikluse (moglo bi se reći da se pjesme nižu kao što rijeka, taj nerijetko korišten motiv u autorice, teče, što se može shvatiti kao još jedan način da se manifestira odsutnost kontrole, odnosno da se istakne oslobođenost) — izvrsno je postavljena na početnu poziciju, jer ne samo da je jedna od najboljih i da odlično demonstrira ono u čemu je pjesnikinja najvrsnija, nego i predstavlja zov slobode i ljubavi, znači ono što je ne samo pjesnički nego i životni *credo* Darije Žilić (važno je to primijetiti, jer spisateljica nije od onih, preko svake mjere intelektualiziranih autora kojima je poezija, odno-

sno književnost i umjetnost uopće, tek ultimativno autonomno polje bez ikakva bitnog dodira s tzv. izvanjskim svijetom i tzv. stvarnim životom). U pjesmi se radi o tome da je njezina junakinja Modesty (ikonska akcijsko–špijunsko–pustolovna strip heroína izrazitog erotizma koja spa-ja tradicionalno shvaćene muške i ženske rodne karakteristike, odnosno prekoračuje tradicionalno oprečne granice spola–rodova, a tu složenu dijalektiku na svoj način simbolički potcrtava i njezino puno ime Modesty Blaise) pronašla ljubav svog života nakon dugih godina osamljenosti i prepuštenosti svijetu knjige, te pošla na jedrenje na kojem u potpunosti može postati svjesna svoje sreće. Autorica pjesmu piše u drugom licu jednine, no obraćajući se svojoj protagonistici ona se istovremeno obraća i samoj sebi, jer Modesty u pjesmi i zbirci funkcionira (i) kao Darijin *alter ego*, što bi se dalo naslutiti i bez intervjua u kojima je pjesnikinja takvu relaciju eksplicirala. Dakle, riječ je o oslobođenju koje da bi bilo potpuno i ispunjeno mora doći kroz ljubav, nasuprot slavnom stihu Krisa Kristoffersona »freedom is just another word for nothing left to lose« iz pjesme o ljubavi koja nije ostavila ništa osim lijepog sjećanja. Darija Žilić svoju priču o slobodi i ljubavi priča zaraznom slikovitošću i ritmom, posegnuvši na kraju, s punim pravom, i za Leonardom Cohenom, njegovim ljubavničkim doticanjem mislima iz legendarne *Suzanne*. Slikama s optimalnim korištenjem boja (eksplicitno tek ružičasta, implicitno ponajprije bijela i plava), s pravim omjerom izražajnosti i decentnosti posluženim predmetnim detaljima (šalica čaja, dalekozor), s metaforom jasnog smisla (ružičasti logor), s blagim dodirom neobičnog (velika agava koja raste na brodu i stvara sjenu), s finim osjećajem za iskazivanje sjete i neodređene čežnje što rađa melankoliju (»u dugim noćima na otvorenom, osluškuj / kako gube se zvukovi svijeta«) i jednako melankoličnim strujanjem ritma koji sve to suvereno objedinjuje, Darija Žilić sagradila je iznimnu atmosferu pjesme koja odmah na startu

zbirke suvereno svjedoči o njezinom nesvakidašnjem pjesničkom rastu.

Daljnji hod kroz stihove donosi susrete s brojnim slikama grada, motivima urbanosti (haustori, gradski bazeni, toponimi poput Gornjeg grada ili Markova trga), a vrlo su često ti motivi povezani s Mediteranom, odnosno morem općenito. Uglavnom, što se prostora tiče, grad i (pri)morski ambijenti, njihovi sadržaji (more, otoci, ribari, čamci, trajekti, škure, ljetne terase, toponimi poput Rijeke, Hvara ili Ulcinja), izrazito dominiraju ovom poezijom. Rođena Zagrepčanka, Darija Žilić kao rijetko koji aktualni hrvatski pjesnik ili pjesnikinja hvata i predočuje atmosferu urbanog s jedne strane, a s druge intenzivno tematizira fascinaciju kontinentalaca morem i priobaljem, glavnim prostorima njezinih što doslovnih što prenesenih putovanja kao također važne odrednice njezine poezije. Nailazi se u toj poeziji i na podosta erotizma i senzualnosti, ostvarenih dobrom kombinacijom uvjetno rečeno eksplicitnosti (»obgrliš me / i baciš na netom pospremljeni krevet i onda, / kao da si gledao Zeusa na Ledi, obljubljuješ / me.«) i ekspresivne figurativnosti (»Aparati su užareni, a / bojler će, znam to, eksplodirati.«). Ima nešto malo kozmoloških i mitoloških sastavnica i nešto više eksplicitno–implicitnog društvenog aktivizma, a zanimljivo je da se nerijetko pojavljuje, neki put manje neki put više stilizirani naturalizam odnosno inklinacija grotesknom (»Gradom trče štakori iz prastarih peći, / u rijekama plivaju ribe, svaka u sebi nosi granatu«), što je ponekad povezano i s erotskim (»i krpam komade mesa koji / padaju, dok se ljubim.«). Kad se sve to objedini, uključujući i ono rečeno u početnim dijelovima teksta, dolazi se do prilično preciznog opisa zbirke »Pleši, Modesty, pleši« kao knjige što govori o pjesničkom subjektu koji je prešao put od samozaštitne introvertne izoliranosti do punog oslobođenja, jednako duševnog i tjelesnog, nužno erotskog, pri čemu taj subjekt kao da nosi urbanost upisanu u sebi i na jednoj je razini bitno melankoličan (melankolija se često organ-

ski veže uz mediteransko i općenito /pri/morsko), a na drugoj strasno razuzdan (što može rezultirati naturalističko—grotesknim prizorima, ali i afirmacijom emancipacijskog sadomazohizma kontra katolicizma kao u pjesmi »Gola i svezana«).

Afirmacija tijela i tjelesnoga erotskog oslobođenja osobito je važna, jer »Tvoje je tijelo dostojno božjeg pogleda«, s tijelom se identificira ili ga se u najmanju ruku prisno osjeća i s njim suosjeća (»Kakve nam to kazne pripremaju tijelu?«), a bez oslobođenog tijela slijede »Samo uskrate veselja, isprazni životi, / ukosnice bez kose i sitna ushićenja.« Jer život je bitno tjelesni život, što znači i bitno erotski život, što opet znači da življenju samom, koje se odvija u trenucima, treba dati prednost pred mišljenjem kao onim pod čijom dominacijom život može biti paraliziran. Ako se u pjesmi »Budućnost je svijetla!«, već u samom njezinu parolaškom imenu i pratećem uskliku, čita ironija, pa ako se onda u tom ironijskom ključu i njezini završni stihovi — »treba živjeti ovaj tren, a tek / onda misliti« — brzopleto shvate isključivo ironijski, dovoljno je okrenuti samo jednu stranicu i pročitati pjesmu »U riječkoj luci«, koja završava stihovima: »Spomeni i tijelo i ljubav i muškarca čovjeku s pivom, smiješnoj umjetnici, / dugokosom aktivistu. Što si mislila? Nisam mislila ništa.« Nema sumnje, Darija Žilić, nije preuzetno reći — na Nietzscheovu tragu, afirmira instinktivno, spontano, emotivno, erotsko, iracionalno nasuprot uobičajenoj, prečesto sterilnoj dominaciji intelektualnog, koje danas tako agresivno nameće laž ili demagoški korištenu poluistinu o dominaciji tjelesne, erotske, mladalačke ljepote i s njom povezanih užitaka nad onim umnim i duhovnim. Znakovita je u tom smislu pjesma »Ovnovi«, ambijentirana u dvorani za fitnes. Umjesto danas uobičajene i stoga očekivane jednoznačne kritike tobože isprazne tjelovježbe, Darija Žilić

nudi složeniju situaciju — njezina protagonistica u ponešto mehanički prostor teretane, među lijepa, ali koju trunčicu prečvrsta i moguće suviše samozadovoljna mlada tijela unosi plemenitost spontanog erosa: protagonistica pjesme, naime, vježbanje pretvara u zamišljanje intenzivnog vođenja ljubavi, kreirajući novu, vlastitu stvarnost. Umjesto stereotipne kritike opsjednutosti tjelesnim kroz tjelovježbu, pjesnikinja afirmira erotsku tjelesnost u stanovitoj opoziciji spram mehaničkog rada na oblikovanju tijela, no ta opozicija nije neprijateljska nego korigirajuća i nadopunjavajuća.

Knjiga »Pleši, Modesty, pleši« primarno jest zapis o oslobođenju i protiv svih kontrola i zabrana, ali njezin pjesnički subjekt nije sveden na jednodimenzionalnu intimnu revolucionarku. Taj je subjekt, kako se uostalom već moglo naslutiti iz opreke melankolično—razuzdano sadržane u njemu, višeslojan i proturječan, kakvo (vrijedno) ljudsko biće najčešće i jest. Na primjer, nasuprot dominantno prisutnoj strastvenoj ljubavnici, nailazi se u knjizi i na ovakve stihove: »Skoro sam se prepala kad si se skinuo. Meni je knjiga / o holokaustu bliža od tijela golog muškarca.« A u pjesmi »Kao Emily« iskazuje se sklonost mirnom, jednostavnom, produhovljenom životu u prirodnom okružju, na tragu Emily Dickinson. Jer osloboditi se ne znači napustiti i zanijekati sve aspekte prethodne ličnosti, suprotne čežnje ne isključuju nužno jedna drugu. U jednom je čovjeku dovoljno prostora za više njih, i to je jedna od spoznaja ove knjige. Knjige u kojoj se bilježi i vješto prevođenje apstraktnog u konkretno (pjesma »Praznina«), te dojmljiv postupak efektnog ubacivanja metafore ili izražajne slike metaforičkih potencijala u dominantno realističko tkivo pjesme. »Pleši, Modesty, pleši«, najkraće rečeno, predstavlja Dariju Žilić kao bitnu autoricu pjesničkoga sada i ovdje.

DAMIR RADIĆ

Poučna novinska kritika

Božidar Alajbegović: *Pedeset kritika*.
Litteris, Zagreb, 2011.

U ona davna vremena, od sredine prošloga stoljeća pa do njegova kraja (koje se doba iz današnje perspektive već pomalo čini mitskim), ozbiljne dnevne ili tjedne novine nisu mogle egzistirati na tržištu ako nisu njegovale kratku iliti novinsku kritiku, na raznim područjima (od književnosti, preko filma i TV, do likovnosti, od arhitekture, preko društvenih znanosti, do novih tehnologija). Kritičara je bilo puno, možda i previše. Mnogi su bili kompetentni promicatelji djela na područjima kojima su se bavili. Neki su se trudili da takvima postanu (pa su doista takvima i postali). A oni koji su mislili da mogu »praviti posao« samo jeftinim zano-vijetanjem i zabadanjem, ipak, otpadali su zauvijek. No vremena su se promijenila pa su nekako od 1990-ih počeli otpadati i nestajati i ozbiljni, kompetentni kritičari, kao tobože »teški« i nezanimljivi publici. Drugi su se transformirali u komercijalne promotore »svega u robu pretvorenoga«, a neki su digli ruke od borbe s Molohom kapitala i profita. Oni koji su do danas opstali u malom broju preostalih tiskovina i virtualnih magazina što njeguju kritičku riječ — čine iznimku koja potvrđuje pravilo ili vrstu koja izumire, kako vam drago. Jedan od takvih je Božidar Alajbegović (1972), književni kritičar »od 1998. godine« (kako mu stoji u autorskoj bilješci) i kroničar književnoga života u Hrvatskoj, koji je otvorio i uređuje internetski blog *Knjiški moljac*. Na tom blogu objavljuje skoro sve bitnije i ozbiljnije vijesti i novosti iz književne

produkcije. Poneki put mu štogod i pro-makne (primjerice, *Književna republika*, br. 1–3 za 2011. godinu), ali je to dragocjeno mjesto za sve one koji se žele upoz-nati s literarnim zbivanjima u Hrvatskoj i šire, u regiji.

U knjizi koja je pred nama, ipak, na-lazi se izbor kritičkih osvrta objavljenih uglavnom u *Vijencu*, od veljače do stude-noga 2009, te nekolicina objavljenih u elektroničkim medijima i jedan na radiju. Alajbegović je dobro organizirani kritičar-ski profesionalac koji svakoga drugog čet-vrtka *ispostavlja* (to je njegova omiljena riječ) čitateljima *Vijenca* po jedan kriti-čarski uradak, strogo na 3,5 kartice iliti nešto preko 6.000 znakova. Svi izabrani tekstovi u *Pedeset kritika* obrađuju proz-na djela prevedena pretežito s engleskoga te po jedno ili dva–tri sa španjolskoga, njemačkoga, francuskoga, češkoga, heb-rejskoga, japanskoga, mađarskoga, make-donskoga, norveškoga, portugalskoga, ru-skoga, slovenskoga, švedskoga i talijan-skoga jezika na hrvatski. Struktura nje-govih kritika je dobro poznata njegovim redovitim čitateljima: lociranje predmet-noga djela u hrvatskoj prijevodnoj knji-ževnosti navođenjem ranijih prijevoda ili utvrđivanjem je li riječ o prvijencu, zatim nekoliko najznačajnijih informacija o sa-mom autoru, nagradama kojima se ovjen-ćao te poziciji koju zauzima u domicilnoj književnosti. Potom slijedi žanrovska pre-zentacija djela, s utjecajima i srodnosti-ma, ali i mogućim utjecajima na hrvatske pisce. Najviše prostora Alajbegović ostav-lja opisu djela, kratkom *ispostavljanju* sa-držaja djela, društvenom situiranju likova i njihovoj karakterizaciji. Redovito, na kraju teksta, nastojeći proniknuti u bit piščeva jezičnoga i umjetničkoga napora, poentira bilo citatom, bilo parafrazom ne-ke autorove (za)misli, a često i vlastitim naputkom. Ovako strukturiranu kritiku neki ne smatraju dovoljno učenom i zna-lačkom. Međutim, čitatelji *Vijenca* (najče-

šće), a i drugih magazina u kojima Alajbegović piše, rado okreću stranicu s njegovim tekstom, tražeći upravo to, jasne, kratke, jezgrovite informacije o piscu, djelu i njegovoj vrijednosti. Iza svake riječi 3,5 kartice dugoga teksta stoji puno rada, znanja i priljevnosti (da ne kažem ono otrcano: ljubavi) prema ovom kritičarskom poslu.

Mi koji ne stignemo ili ne želimo citati prijevodnu fikcionalnu literaturu možemo u ovakvoj zbirci kritika pronaći pouzdan vodič za poneku od knjiga kojoj bismo posvetili naše vrijeme i intelektualnu pozornost. Alajbegović je pouzdan biralac čiji se kriteriji oslanjaju na domaće literarno iskustvo koje dobro korespondira s globalnim trendovima, tako da nas ne bombardira sa slabo poznatim ili skoro nepoznatljivim literarnim praksama s onih strana svijeta koje su nam objektivno vrlo strane. U hrvatskome književnom i ostalome sveopćem životu, koji je sav (nažalost) prožet zapadnjačkim civilizacijskim vrijednostima, vrlo dobro funkcioniraju literarne proizvodnje europskih, sjeverno i južnoameričkih pisaca. Alajbegović se ne libi ni uspješnica po kojima su nastali filmovi ili TV-serije, uvijek uz ogradu kako je svjestan ograničenosti takvog žanra ili šabloniziranosti proizvodnje usmjerene na tržište bestelera. Ipak, u ovom izboru dominiraju tekstovi koji omogućuju uvid u dobar dio hrvatske prijevodne književnosti u produkciji preko dvadeset nakladnika. Autori za koje se Alajbegović odlučio u ovoj pedesetnici predstavljaju etablirane pisce u svojim književnostima ili pisce koji su na sigurnom putu da takvima postanu. Zaista, Alajbegović je koristan i nezaobilazan kroničar književne produkcije i treba mu zaželjati dug život, dobro zdravlje i nesaumljivu volju.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Povratak filologiji

Sabrana djela Ivane Brlić Mažuranić, kritičko izdanje. Ur. Vinko Brešić. Svezak drugi: *Bajke i basne*. Priredili Tvrko Vuković i Ivana Žužul. Ogranak MH Slavonski Brod, Slavonski Brod, 2011.

Kvalitetna, precizna i luksuzna kritička izdanja od izuzetne su važnosti za znatnost o književnosti i nacionalnu kulturu u kojoj se pojavljuju. Važnost im je tim veća ako su u njima ukoričena djela paradigmatičnog, utjecajnog i rado čitanog autora. Ukoliko to isto kritičko izdanje prvi put sustavno i pažljivo predstavlja onaj dio opusa zahvaljujući kojem je izabrano autorsko ime zauzelo stabilnu i respektabilnu poziciju književnog klasika, važnost takve pojave uistinu više ne treba posebno isticati. Upravo je ovdje riječ o jednoj tako vrijednoj knjizi.

Nakon što su 2010. godine prvom knjigom *Sabраних djela Ivane Brlić Mažuranić* Berislav Majhut i Sanja Lovrić isto tako prvi put kritički priredili romane *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* te *Jašu Dalmatina*, projekt tekstološkog sabiranja građe »hrvatskog Andersena«, ponegdje i »hrvatskog Tolkiena«, nastavlja se i dalje pod uredništvom Vinka Brešića, i to drugom knjigom naslovljenom *Bajke i basne*. Ovaj put priređivači su Tvrko Vuković i Ivana Žužul, a prvi dio izdanja svojim preciznim filološkim aparatom kritički obrađuje glasovitu zbirku bajki *Priče iz davnine*. Niz autoričinih bajki izvan »davninskog« ciklusa te basni u stihovima predstavljen je u njezinom drugom dijelu, većinom objavljivanih u različitim književnim časopisima, a izvjestan broj

tekstova, do danas dostupan tek u autoričnoj rukopisnoj i strojopisnoj ostavštini, prvi je put dostupan i široj javnosti.

Svjesni otežavajuće činjenice, na koju upozorava i poznavateljica dječje književnosti Diana Zalar, da se sa svakom novom objavom tekst *Priča iz davnina* mijenja kroz neimenovane polucenzorske, često i groteskne polupismene intervencije, priređivači su vođeni općim načelom utemeljivanja osnovnog teksta koji je približan posljednjoj spisateljičinoj svjesnoj redakciji. Za života I. Brlić Mažuranić *Priče iz davnine* izdane su tri puta u tuzemstvu: 1916., 1920. i 1926., a sama autorica u korespondenciji s Gabrijelom Pinterom, priređivačem prvoga izdanja, izražava jasno nastojanje svođenja revidiranja teksta na najmanju moguću mjeru te pridaje osobitu važnost nenarušavanju intimnog smisla teksta. Iako je prvo izdanje ovog znamenitoga bajkovitog ciklusa iz 1916. vjerojatno najbliže rukopisnoj varijanti, treće izvanredno izdanje MH iz 1926. naziva se potpunim, što priređivački par opravdava nizom čvrstih argumenata: ono donosi dvije dodatne bajke kojih u prva dva izdanja nema, redosljed sada osam bajki je promijenjen, apendiksirani tumač imena je ažuriran, a donose se i neka nova stilska rješenja u izrazu starih bajki. Kako direktni dokazi autoričine suradnje na trećem izdanju ne postoje, a budući da ona ipak nije javno reagirala ni prosvjedovala protiv ovoga izdanja *Priča iz davnina*, priređivači ga legitimiraju kao posljednju autoričinu intervenciju, ističući pritom realiziranost samih književnih tekstova, bez pretenzija za rekonstrukcijom autentičnosti tekstova ili autoričine namjere.

Stoga kritička aparaturna, s trećim izdanjem kao osnovnim polazištem, kroz precizan i pregledan sustav komentara predočuje razlikovne tekstualne lokacije te ostale individualne karakteristike u svim postojećim inačicama *Priča iz davnina* nastalih za autoričina života: u prva

dva izdanja te u svim sačuvanim rukopisnim i strojopisnim varijantama, čije signature u Arhivu Brlić u Slavonskom Brodu čitatelj također može pronaći u priređivačkom dodatku. Kroz popis posthumnih izdanja ovoga ciklusa bajki ujedno se i problematizira te kritizira vjerodostojnost izdanja u edicijama *Pet stoljeća hrvatske književnosti* i *Stoljeća hrvatske književnosti* jer kolacioniranje pokazuje da dotična izdanja manifestiraju fundamentalne razlikovne greške na svim razinama.

Medijska interakcija teksta i slike izuzetno je važna u diskursu dječje književnosti jer se tkivo istoga teksta pod istim naslovom reorganizira ukoliko dođe do promjene ilustratora. Drugim riječima, praćeno suvremenim semiotičkim teoretiziranjima, to više nije isti tekst jer je jedan element ove interakcije promijenjen. Možda je to razlog autoričina otvorena nezadovoljstva ilustracijama Petra Orlića za prvo izdanje *Priča iz davnina* iz 1916. Drugo izdanje iz 1920. god. nije ilustrirano, a treće izvanredno izdanje iz 1926. opremljeno je raskošnim ilustracijama Vladimira Kirina, istim onima koje su dvije godine prije toga objavljene u prvom engleskom prijevodu izdavača George Allen & Unwin Ltd. preko kojeg Ivana Brlić Mažuranić stječe europsku slavu. Bez pretenzija za donošenje suda o uspješnijim likovnim ostvarenjima, urednik ovoga izdanja donosi sve imenovane slikovne priloge: sveukupno šest akvarela Petra Orlića iz prvog hrvatskog te sedamnaest crteža i dvanaest akvarela Vladimira Kirina iz engleskog i trećeg hrvatskog izdanja. Sve ovo kritičko izdanje čini još zanimljivijim i atraktivnijim.

Slava koju je Ivana Brlić Mažuranić stekla glasovitim *Pričama iz davnina*, a koju potvrđuju i činjenice o brzom rasprodanosti prva dva izdanja te prijevodi na desetak europskih jezika između 1924. i 1933., posljedično je razvila dosta neopravdanu ravnodušnost kritike i publike pre-

ma ne tako velikom, ali respektabilnome autoričinu »nedavninskom« bajkovitom korpusu. Radi se o definiranom broju tekstova od devet basni u stihovima i pet bajki što su pod zajedničkim naslovom *Basne i bajke* prvi put objavljene 1943. u Zagrebu, a koje su nastajale kroz duži period i ne tvore zajednički tematski ciklus. Budući da je ova knjiga izašla pet godina nakon autoričine smrti te samim time postaje sporna, kao osnovno polazište, i dalje kreirano načelom pretpostavljene zadnje svjesne autorske redakcije, uzete su njihove časopisne verzije. Time je i ispunjen prijedlog Dubravke Zima iz 2001. god. za usustavljivanjem Ivaninih priloga iz periodike, tim vrednije što ovo izdanje donosi još dvije dodatne bajke objavljene u periodici, ali neobjavljene u spomenutom izdanju iz 1943. Kritičko izdanje koje se ovdje predstavlja uz Ivanine časopisne priloge uz sve to donosi još i pet basni u stihovima te tri bajke, dosad neobjavljene.

Što se tiče mogućeg poretka ovih bajki i basni, obrazložene upitne redaktorske intervencije u izdanju iz 1943. te sama nemogućnost datiranja većine ovih tekstova nagnale su priređivače da odustanu i od redaktorskog i od kronološkog kriterija redanja, pa su bajke i basne porredane u tematskom ključu. Kritički aparat na isti način kao i u obradi *Priča iz davnina* prikazuje sve sačuvane relevantne inačice, tj. rukopise i strojopise iz Arhiva obitelji Brlić, također s pripadajućim signaturama u dodatku priređivača.

U današnjem postmodernističkom okruženju u kojem Derridaova dekonstrukcijska, neoplatonski organizirana »ideja teksta« naglašava isključivo njegovu provenijenciju i diskurs, i dalje aktualno priređivanje kritičkih izdanja podsjeća na intelektualnu odgovornost koju nam je desosirovska filologija postavila na samim počecima proučavanja književnosti i njezinih zakona. Iako se tekstu u poststrukturalističkom duhu može pristupiti s pozici-

ja različitih teorijskih koncepcija (psihonaliističke, feminističke, marksističke itd.), književnom tekstu se ipak ne može pristupati bez visoko kvalitetno priređenih kritičkih izdanja kao što je ovo; Saussureovim riječima, nema destrukcije bez prethodne konstrukcije. Zato je važno vraćati se filologiji.

DOMAGOJ BROZOVIĆ

Metalepsa u sanjama jednog surfera

Berislav Lončarević: *Skitač na valovima*. Profil, Zagreb, 2009.

Pobjeći pred »ludačkim tempom Zapada«, pred lažnim sjajem modernog života što podlim zamkama »kupi njegovu dušu«, taj egzodus proveo je Berislav Lončarević početkom stoljeća, u svojim tridesetim godinama, kad se iz rodnog Zagreba otisnuo na daleke pučine Indijskog oceana. Tu je novi dom našao na malenom otoku Bali, skrivenom u bespućima oceana.

I dok piše ovu suptilnu životnu ispovijest i stavlja na papir uspomene s putovanja opijen pustim koloritima, predstavom prirode par excellence, taj zaljubljenik u moćne oceanske valove pokušava u svojim reminiscencijama na Zagreb pronaći onu nit koja ga veže s dubljim, iskonskim, već odavno prisutnim, ali nedovoljno izdiferenciranim sanjalačkim imaginarijem: kad je kao klinac, u fazi prvih kontemplacija, s perspektivom antedecencije bića koje još nije našlo svoje pravo lice dok je gledao kroz staklene stijene

učionica škole u neku nepoznatu daljinu, čekao odgovore iz druge neke duhovne ili svjetonazorske razine: kad ga je neki nepoznati tok misli odvajao od njegove stvarne okoline, kad su ga mutni obris nekoga unutrašnjeg poriva poticali »*pro- naći nešto, negdje, nekad.*«

Ono što je pronašao nakon prvih vožnji kroz plavetnilo valova dok je kružio Indijom, pučinom slamajućih valova Kerala, obalama Šri Lanke — to je bio »*neki drugi ja*, a opet isti« (op. cit. str. 37) kao da mu duše valova poklanjaju nešto onkraj racionalne spoznaje. Jer dok taj »skitač na valovima«, ustajući na drhtave noge u letu hvata surf-dasku i diže glavu prema nebesima u mirnoj sreći, zaboravlja sve brige, strahove, nepravde. Takva apelativna moć zaborava, čarolija sreće, ponudila je, umjesto metafizičke upitnosti, njegovom egu ontološku izvjesnost, ponudila mu je carstvo sebe samog (Jung bi rekao Selbsta) što ga dijeli sa suprugom Aleksandrom i sa svakim osmijehom prijateljskih lica balinežanske populacije. Jer »Bali je mjesto na kojem žive nasmijani ljudi« (str. 35).

»Centar mog kozmosa je na ovom otoku« (str. 30). Često je Lončarević u svojoj prepoznatljivoj otvorenosti ovako neposredno okrenut izravnoj komunikaciji dok nam predstavlja neku svoju novootkrivenu sliku svijeta ili novo poimanje sebe. Usred te autorove balinežanske zbilje život lokalaca potpuno se isprepleo s brojnim turistima iz najrazličitijih zemalja, backpackerima, s mentalitetom ljudi nerijetko obilježenih posebnim »štihom«, ali zbog toga među njima ne postoje separacije bilo koje vrste, iako su donijeli sobom svoja maštanja, svoja kulturna naslijeđa, svoj sustav vrijednosti. Pa premda ljude različitog porijekla i šarolikog iskustva objedinjuje ovdje nešto zajedničko: otvorenost prema novim spoznajama, velika količina topline koja se iskreno ulaže u međuljudske odnose — našem se piscu dogodilo, kad bi se udaljio s Balija, da su

mu se sjećanja na otok i njegove osobene njake pričinjala potpuno nestvarnim. Ali se navrijeme pribrao i pokušavši racionalno razmisliti o tome, shvatio je: »da su takvi osjećaji izazvani potpunom različitošću života na otoku i života koji se živi bilo gdje drugdje. Ta je različitost toliko velika *da se i ja osjećam kao da sam netko drugi, drukčiji i sam sebi nepoznat*« (str. 65, kurz. N. S.).

Progovorio je taj »drugi, drugačiji«, za kojega pisac kaže da se oglasio iz njegova racija, o dijalektičkom odnosu između novouspostavljene slike svijeta u egzistencijalnoj zbilji i onoga nekog mogućeg, tek naslućenoga sanjalačkog imaginarija — da bi izrekao osudu stvarnosne zbilje: »Ovdje glasno lupa čekić osude pravog svijeta. Alex i ja volimo dijeliti svijet na onaj bajkovit i onaj pravi. Oba svijeta postoje paralelno i nemaju jedan s drugim ništa zajedničko. Barem ne ništa bitno. Iako su akteri u tim svjetovima isti, način vrednovanja, pojmovi dobra i zla, uspjeha i neuspjeha, bogatstva i siromaštva, pameti i gluposti su apsolutno drukčiji« (str. 22).

Pripisujući akterima svoje svaki-dašnjice dijametralno oprečne attribute, pisac je, promišljajući svoj položaj u recentnoj društvenoj zbilji, u ispovjednom tonu preispitivao vlastite nedoumice, strahove, nevjernice, dileme, pitanja: »Postoji li jednadžba za usporavanje protoka vremena? Prividna kočnica nezaustavljivog kruga? Ne znam, niti mogu znati. U stvarnost projiciram ono što jedino mogu i što mi smiruje misli. Moja ladja počinje nezaustavljivo dizati sidra. Držim je rukama *protivno vjetru*« (str. 71)

A onda bi mu se, »protivno vjetru«, iz bunara nesvjesnog prikrao treptaj misli kao neke slutnja koju će zaodjenuti u osebujnu dimenziju diskursa, izdići iznad svakodnevnice komunikacije i obilježiti posebnom retorikom: »Pokušavam se prisjetiti tko sam doista i odakle sam došao. Čini mi se da uspijevam. Gledam, pipam,

slušam, mirišem. Stapam se sa svojim čulima. Valovi dolaze jedan za drugim bez prestanka...» (str. 8). Tu je svoju općaranost valovima, izraženu figuralnom predodžbom, svojevrsnim postupkom tranzicije pretvorio u fikcijski događaj (u fikciju kao prošireni vid figure): Žudnja za valovima postala je centar života i htijenja. Sanjao sam ih dok sam provodio sate u Jadranskom moru, plivao i ronio, tražio školjke, *tražio nešto što nisam znao nazvati imenom...* Nisu to bili oni valovi koje danas vozim, bila je to *ideja nečeg nedefiniranog, neodređenog* (str. 23, kurz. N. S.).

Toj ideji nečeg nedefiniranog našao je kasnije materijalni simbol u metonimičkoj figuraciji: »Kasnije sam tu ideju uobličio u sliku valova i oceana.« Ovako višeslojna konceptualizacija autorove vizije izvela je iz karika metonimičkog prijenosnog lanca — *cirkularnu metalepsu*:

»Jednom sam sanjao da sam val i da sam sretan poput vala. Odjednom se probudih i odonda više ne znam jesam li čovjek koji je sanjao da je val, ili val što sanja da je čovjek. Između čovjeka i vala mora biti razlike, no obojica mogu postati onaj drugi.« (Motto)

Prema motivu Chuang Tseove priče

Ovim metaleptičnim manevrom (Dumarsais, Genette) pisao u svoju autobiografsku priču ubacuje — priču iz sna, u stvarnu dijegezu — nadrealnu dijegezu sna; dok prebiva među kulisama stvarnosti, on iz carstva onirije doziva u svijest prizor koji objašnjava ono što slijedi kako bi se shvatilo ono što prethodi, odnosno, ono što prethodi kako bi se shvatilo ono što slijedi.

Takvo dvosmjerno iščitavanje razine intenzije, tj. smisla interpretiranog teksta, iz postcedensa i antecedensa, ukazat će na to da je Lončarevićev san, koji ga poistovjećuje s valom, semantički opterećeniji od sna što ga je sanjao kineski car Čuang-Tse jer naš autor u fabularnom toku mora uspostaviti uzajamni odnos

između živog bića i neživog i uvesti pojam vala u fikcijsku dijegezu. Kineski car, međutim, svake noći sanja da je leptir, ili je možda leptir koji svakog dana sanja da je car — te stvara, prema tome, uzvratni odnos sa živim bićem.

Ako se ništa drugo u životu pripovjedača nije dogodilo u vremenskom periodu dok je sanjao da je val i da je sretan poput vala, ili dok je plutao u oceanu a valovi su koračali kroz njega »poput naših zajedničkih znanaca, starih i dragih nam prijatelja« (str. 9) — onda tu umetnuta priča ne bi trebala unijeti nikakvu promjenu dijegetičke razine u naraciji pisca. Dapače, »ako se priča o snu pojavi u priči o životu, čitatelj onu prvu redovito promatra kao *sekundarnu* u odnosu na ovu drugu, pa stoga i njezinu radnju smatra metadijegetičnom u odnosu na dijegezu određenu dnevnim životom lika (Gérard Genette, *Metalepsa*, str. 93).

Iz dnevnog života narativnog subjekta progovorila je recentna povijesna zbilja pučine Balangana, Balijsa, Novog Zelanda, djevičanske prirode tropa uopće, a dok se u diskursu sadašnje egzistencijalne zbilje tog dijela svijeta događaju promjene i inovacije, Lončarićev »čekić osude« apostrofirao nehumane građevine što niču na liticama ovog raja, u koji se useljuju velike korporacije, zaokupljaju plaže te započinju u njihovoj neposrednoj blizini izgradnju hotelskih kompleksa, golf igrališta, marina za brodove. Bjegunac iz svijeta Zapada s tugom će zabilježiti »da ništa ne traje zauvijek, a tako ni Utopija«, s tim da pod utopijskom retorikom podrazumijevamo kod Lončarevića simboliku netaknute prirode, bijeg od prenapučenih gradova, očuvanje tradicionalnih vrijednosti, osjećaj za pravdu. Gorostasni strah koji ga je preplavio kad je ugledao »uniformirane radnike, njihove divovske, rugobne strojeve«, probudio je zapravo mnogo dublje i poraznije strahove, »vizije u kojima tumaram sam svijetom kojeg ne volim i ne poznajem, bez mira kojeg upijam

iz ljudi i prirode ovog otoka« (Lončarević, Skitač na valovima, str. 41/42).

Identificirajući se u svom sanjalačkom imaginariju sa valom, i pronalazeći sreću u toj identifikaciji, zakoračio je pisac u onu vrstu permutacije koja se sastoji u zamjeni jednog pojma drugim, prethodnog onim što ga slijedi i obrnuto, u meta-leptično prenošenje značenja; niti to prenošenje ni uklapanje oniričke vizije u stvarnosnu sliku svijeta nije dovelo do promjene narativne instance jer zaljubljenik u moćne oceanske valove u vizuri određenoj dnevnim životom nije izgubio kritički odnos prema populaciji surfera i njihovoj ovisnosti: »Tužna je istina da valove i sreću koju mi oni pružaju češće mogu nazvati nečim čega se sjećam i što mi nedostaje, nego čestom pojavom. Nema nekog vidljivog smisla ili svrhe život posvetiti tako kratkim trenucima bez obzira na svu količinu intenzivnih osjećaja koje oni uzrokuju i zato moram upozoriti — surfing nije ono što prikazuju filmovi, mediji, a isto tako niti ono o čemu ja pričam u superlativima, surfing je prvenstveno čekanje i trening uma u strpljenju i odricanju, a moji su hvalospjevi samo iluzija proizvedena u tim veselim trenucima koji su doletjeli iz nekog drugog svijeta da me usreće do same srži« (str. 16).

Posvetivši ove retke tim veselim trenucima koji su mu doletjeli iz nekog drugog svijeta, samozatajni skitač na valovima, koji je ovladao suživotom zbilje i fikcije u svom prvom narativnom diskursu, rezimirat će u ulozi osvještenika prirodnog okoliša: »Surferi su često i osvještenci u zaštiti okoliša. Njima je lako shvatiti koliko je naše prirodno okruženje iznimno i koliko se moramo truditi sačuvati ga.

Slogan surferskog putovanja u nepoznato oduvijek je bio: »Ostavite iza sebe samo tragove u pijesku, ponosite sa sobom samo uspomene« (str. 16/17, kurziv N. S.).

NADA PAVIČIĆ SPALATIN

Kompendij popularne kulture i znanstvene fantastike

Thomas Disch: *Snovi naše stvarnosti*. UBIQ, br. 8 (posebni broj), 2011. Prijevod: Aleksandar Žiljak, urednik: Tomislav Šakić.

Naslov izvornika: »The Dreams Our Stuff Is Made Of: How Science Fiction Conquered the World«, Touchstone Books, 2000. (prvo izdanje 1998.)

263

Retrospektivno proputovanje obzorima razobličanih mitova američke popularne kulture, konstitutivne za cjelokupno američko 20. stoljeće, i socijalna povijest anglofonog SF-a, dvije su knjizi *Snovi naše stvarnosti*, pisca i kritičara znanstvene fantastike Thomasa Michaela Discha (1940.–2008.), podjednako pripisive odrednice. Zahvaljujući brojnim urednički marljivo popraćenim i objašnjenim referencama, prijevod djela *The Dreams Our Stuff Is Made Of* u nas će, zbog deficita slične literature, funkcionirati ne samo kao kompendij popularne kulture SAD-a iz pera njenog ciničnog i mislećeg sudionika i stvaraoca, već i kao opća povijest znanstvene fantastike.

Izvorni naslov, pored šekspirijanske intonacije, aludira na znanstvenofantastično djelo Toma Wolfea *The Right Stuff* te istoimenu filmsku adaptaciju iz 1983. godine — primjere tehnološko-optimističnog, za Discha negativnog, »tehnoutupavog« SF-a koji ukazuje na vojnoindustrijski i imperijalni kompleks SAD-a, izrazito prijemčiv uz tamošnju produkciju snova. Brilljantno progovarajući o srži astronautova poslanja u hladnoratovskom kontekstu, ukazujući na njegovu vezu s ideologijom i važnu ikonografsku ulogu u onodobnoj

fikciji (str. 70), Disch otvara tek jedan od tematsko-motivskih kompleksa oko kojih gradi poglavlja ove knjige, njegova — uz esej »The Embarrassments of Science Fiction«¹ (1975) — najvažnijeg publicističkog rada. Mapirajući sve važnije ikone i ideologeme prošlostoljetnog SF-a, djelo tumači teme militarizma (motive Marsa, Mjeseca i raketa kao znakove želje za zavojevačkim širenjem), korijena žanra (E. A. Poe, H. G. Wells), religioznog diskursa (prijemčivosti SF-a uz fanatične ubilačke i samoubilačke kultove te scijentologiju Rona Hubbarda, kojima su obožavatelji SF-a, tzv. fandom,² opasno slični), prikaza izvanzemaljaca (uobičajeno kao metafore Drugosti, ali uz primjese rasizma, kolonijalizma i teorija zavjere nalik UFO-logiji i djelima Ericha von Dänikena), tehnologije (u rasponu od robota do

kiberprostora) i atomske paranoje, sve redom tradicionalnih znanstvenofantastičnih sidrišta.³ Vezujući temu atomske bombe uz podsvjesne strahove i snove, Disch progovara i o utjecaju psihoanalitičkih paradigmi na teoriju i praksu SF-a, kao žanra »kroćenja čudovišta iz ida«, ali i o čitavoj survivalističkoj, ne uvijek i dosljedno distopijskoj problematiki povezanoj s pitanjima koja nameće mogućnost totalnog uništenja. Pritom se nude i putokazi za razumijevanje cjelokupne estetike destrukcije, kojoj se naročito filmski SF utječe sve do danas.⁴ Autor ne zaobilazi ni golemu važnost spisateljica, uglavnom feminističkih nazora, na razvojni put znanstvene fantastike u 70-im godinama 20. stoljeća, kao ni suvremenu filozofiju nadahnutu podžanrom kiberpanka,⁵ ali se s obje tendencije oštro obračunava.

- 1 Važnost toga eseja, ovdje navedenog po Dischovoj knjizi *On SF* (2005), ističu mnogi teoretičari znanstvene fantastike, poput Darka Suvina, Adama Robertsa i Damiena Brodericka, a izravno Dischove teze preuzima i nadograđuje David Hartwell.
- 2 Disch je bio izrazito netrpeljiv prema uobičajenim praksama zanesenih obožavatelja znanstvene fantastike, možda i najhomogenije grupe sljedbenika nekog žanra popularne fikcije. Čak i kada se fanovska histerija vezala uz pisce koji su, poput Philipa K. Dicka, posjedovali kvalitetu, Disch ju je, kao nezavisnu kategoriju, uvijek ismijavao. O vezi fandoma i manjaka kultova, koje je Disch pedantno popisao i koji tvore gotovo provodni motiv djela, usp. naročito str. 141. gdje se samodopadni smijeh interne fanovske komunikacije izjednačuje s cerekom sa snimanja kakvog testamenta budućih samoubojica. Na istim je stranicama, međutim, vidljiv i autorov nagovještaj vlastitog samovoljnog okončanja života, odluke proizašle iz njegova zamora svijetom i simpatije za samoubojstvo kao čin koji je uvijek vlastiti izbor i u kojem, tvrdi Disch, počivaju dostojanstvo, odricanje i slava.

- 3 Disch upozorava da su ikona raketnog broda i prizor susreta s izvanzemalcima kvantitativno najučestalije žanrovske točke.
- 4 O podrijetlu estetike katastrofe u filmskom SF-u 1950-ih vidjeti: Biskind, Peter. *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon Books, 1983. te Sontag, Susan. *The Imagination of Disaster*. u: Rose, Mark (ur.). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1976.
- 5 Disch kiberpanku, kao posljednjoj fazi SF-a koju danas jasno razlučujemo (ili barem jednom od posljednjih jasno odredivih podžanrova prije rasapa), sudi kao pojavi koja se do razine vrhunske književnosti uzdiže na rijetke mahove (str. 187). Za glavninu kiberpank književnosti smatra, međutim, da je svoje vizije preuzela s filmskih setova i kompjutorskih grafika te da odašilje poruku o svijetu u kojem, bez obzira na gubitak središta, ipak valja uživati sve do neizbježnog i skorog kraja. Kiberpank tako, poput prethodnih tendencija, slavi adolescentske želje za agresijom, moći i seksom.

U glavnoj su ulozi *Snova naše stvarnosti* brojni protagonisti sumnjivih namjera koji su trenutak SF-a pokušali iskoristiti za osobni probitak, proizvodeći djela što su odgovarala adolescentskim fantazijama prosječnog zapadnog čitatelja kojem su prorokovala bolju sutrašnjicu, pritom se sama uspinjući i propadajući s mijenama obzora očekivanja i žanrovskih uzusa. O tim se autorima piše anegdotalno, što se formalne strane tiče, ali sadržajno itekako smisleno, s obzirom na uklapanje u ključni pojam iluzije — laži na kojoj se temelji sva trivijalna literatura, pa tako i SF kao njen najistaknutiji primjer. S obzirom na konstitutivnu važnost popularnoga za cjelokupnu američku kulturu, uključivanje Poea u ishodište znanstvenofantastične tradicije ne predstavlja, stoga, njegovu dekanonizaciju, već ga čini začetnikom medijske industrije prevara.

Navedeno se, međutim, odnosi samo na jedan, doduše kvantitativno prevladavajući, »modus« SF-a, na njegovu sci-fi (znan-fan) komponentu. Disch, s druge strane, preferira znanstvenu fantastiku čvrste prirodnoznanstvene podloge i spekulacije, pa polazeći, kada je o kvalitetnom SF-u riječ, ustvari od Wellsa, odbacuje dugu (od antike) i gotičku (od Mary Shelley) povijest znanstvene fantastike.⁶ Poe je, dakle, začetak samo s obzirom na negativno definiranje SF-a kao proizvodnje popularnih fikcija u opreci prema visokoj književnosti, a tek Wells po Dischu doista spaja znanost i fikciju, dok je, primjerice, Jules Verne još uvijek autor čisto pustolovnih romana. Vrhunci su za Discha stoga sačuvani najprije za Wellsova nastavljачa Olafa Stapledona (roman *Zvezdotvorac* — knjiga vizije i promatranja, nalik *aurori borealis*, str. 66) te po-

tom Hala Clementa, čiji roman *Mission of Gravity* naročito preferira zbog dosljednog ispitivanja Newtonove fizike (str. 177–178). Disch se, analogno tome, uvijek spreman narugati djelima poput *Zvezdanih staza* koja znanost preuzimaju samo na razini zamamnih pojmova i ikonografije lišene smislenih implikacija.⁷

No Disch nije odredio žanr isključivo s obzirom na utemeljenost njegove znanstvenospekulativne komponente, što bi uostalom bilo i neobično za autora koji je pisao djela prije svega društvenopolitičke težine, kakvo je, primjerice, *Camp Concentration* (1968. /*Logor koncentracije*/), pa su komplimenti u njega sačuvani i za stvaraoce poput Joea Haldemana, koji se u alegoriji (ili, recimo to suvinovski otvoreno i didaktički — paraboli) Vijetnamskog rata *Forever War* (*Vječni rat*) približio onoj političkoj, a u najširem smislu humanoj misiji SF-a kakvu je i Disch nastojao ostvariti u svojim djelima. U Haldemana je, doduše, također prisutna i dubinski promišljena znanstvena spekulacija (aspekti teorije relativnosti), ali jedno ne isključuje drugo, pa iako je i Disch cijenio čvrstu spekulativnu logiku u kontaktu s implikacijama stvarne znanosti, ipak ju je redovito koristio za kakvu jasnu političku parabolu. Disch je, k tome, bio itekako svjestan da su ideje koje se javljaju u fikciji bitno različite od onih koje karakteriziraju znanost i filozofiju. Premda je, dakle, Disch kvalitetni SF cijenio bez obzira bio on *soft* ili *hard* (tj. nadahnut društvenim ili prirodnim znanostima), u njegovoj strogoj i vrijednosno isključivoj povijesti lijepe su riječi sačuvane

6 Ipak ne previda starije, utopijske korijene žanra, odlično primjećujući i potencijalne mane takve književnosti — propovijednost, konzervativnost, opsesiju uredenošću i dosadu (str. 93–94).

7 O *Zvezdanim stazama* usp. naročito str. 92–93, gdje se ističe njihova tržišna komponenta te dominantna struktura ureda s jasnom podjelom uloga među djelatnicima koji stalno nose pidžame. Dodajmo da je od serije *The Next Generation* fokus već preseljen na trenutke opuštanja, pa je prije riječ o dnevnoj sobi negoli uredu.

za rijetke pisce, dok mnogi poznati i široko prihvaćeni autori bivaju oporim i često po-
gođenim humorom izvrnuti ruglu.

Analize pojedinih djela u nekoliko poteza, često subjektivne, a samo rijetko neuspjele, izrazita su karakteristika ove lucidne i zdravorazumske knjige s temeljnom misijom dekonstrukcije i svodenja računa, odnosno katalogiziranja povijesti američke pop kulture, kojoj je SF ne samo sinegdoha, nego i paradigma. Vezu pisaca s vladajućom ideologijom Disch pri tom najviše ističe, a najbolji je primjer militarizam Roberta Heinleina, koji je itekako konvenirao službenoj američkoj politici razdoblja. Dischov je sud o Heinleinu, s obzirom na njegovo prijanjanje uz imperijalističku politiku vojnoindustrijskog kompleksa, oštar kao i u drugih kritičara toga iznimno popularnog pisca, ali je, za razliku od njih, pošten kada ističe i njegovu popularnost u kontrakulturnom i supkulturnom prostoru, podjednako zbog smjelih prikaza spolnosti i čitljivosti njegovih djela. Ona se uostalom, pokazalo se kasnije, nude i različitim mogućnostima adaptiranja koja nisu ideološki jednoznačno određena, pa se Verhoevenovoj filmskoj verziji *Svemirskih marinaca* iz 1997. vjerojatno nepošteno sudilo kao ratnoj propagandi. No s filmskim je adaptacijama Disch još nemilosrdniji, premda griješi inzistirajući isključivo na njihovoj industrijskoj komponenti koja im i priobavlja negativnu ocjenu, a previđajući mogućnosti usredištenja spoznajnog očiđenja u vizualnim, medijski specifičnim komponentama filma. Disch smatra kako scenaristi zbog nedostatka vremena ne posjeduju luksuz mišljenja, postavljanja i rješavanja zagonetki.⁸ Zato su i adaptacije književnog SF-a, izdvojimo ovdje među

brojnim primjerima Lynchovu viziju *Dine* (1984.) Franka Herberta (str. 177), po Dischu traljave.

Iako se može činiti da su *Snovi naše stvarnosti* kao iznimno čitko štivo koje će razonoditi i potpune žanrovske laike lišeni nekih izrazitijih teorijskih pretpostavki, pored one o iluzornosti američke popularne kulture, svodenje SF-a na tip-ske motive, teme i ikone ne vrši se u njima lakom rukom. Prostorno i vremenski Disch jasno pozicionira SF, inzistirajući na njegovu američkom karakteru i tražanju od manje-više jednog stoljeća, što ga čini svojinom svega nekoliko generacija koje se međusobno poznaju. Zato Disch i može insajderski izjaviti kako se tijekom karijere susreo sa svakim iole poznatijim piscem znanstvene fantastike. Ako je točna Dischova teza da je SF književnost jednog naraštaja, onda jasnim postaje i njegovo slabljenje, tj. povlačenje pred eskapizmom *fantasyja* kojem danas svjedočimo. Kojim je to generacijama znanstvena fantastika svojstvena opisao je Gérard Klein u svom tekstu »Nezadovoljstvo u američkoj znanstvenoj fantastici« objavljenom u *Književnoj smotri* (br. 46) još 1982. godine. Klein (str. 28–30) nudi sljedeću shemu povijesti SF-a u SAD-u: 1. optimizam i vjera u znanstveni napredak (1930–1945), 2. skepticizam pun pouzdanja (1945–1960-ih), 3. pesimizam i kletva (1960-e, 1970-e i kasnije, kada je klasi fanova SF-a »pokazano njeno mjesto« te je izgubljena iluzija o vodećoj poziciji, pa nastupaju otuđenje, zagađenje i rasap). Klein vjeruje kako je stvarna tema SF-a stanje društvene grupe kojoj autori i čitatelji pripadaju, a njegova je funkcija fiktionalno i estetski riješiti probleme nerješive u stvarnosti. SF pisce i fandom u SAD-u i Klein, poput Discha, promatra kao vrlo koherentnu supkulturu približno sličnih političkih nazora, u kojoj snažnu većinu čine liberalni tehnokrati, a manjinu ljevica. Klein, međutim, ne zahvaća poput svog američkog kolege raznolikost

8 Zanimljivo je da takvo što vidi zajedničkom svojinom SF-a i deduktivnog krimića, što je sud s kojim se najmanje jedan hrvatski proučavatelj kriminalističkog žanra zasigurno ne bi složio.

njihovih motivacija, kojima Disch ishodište ipak jedinstveno smješta u djetinjstvo. Disch znanstvenu fantastiku pravilno proglašava lošim prorokom zbog tendencije povijesti da »ude na mala vrata«, pa tako danas svemirski program, primjerice, više nikoga ne zanima. Od 1950-ih viziju Asimovljeve i Heinleinove generacije, beskonačno svemirsko prostorno i ekonomsko širenje, zamijenilo je najprije nepovjerenje u sistem i strah od atomske bombe te potom novovalna vizija razrušenosti onog o čemu su prethodne generacije sanjale. Posljednju su viziju graditi pomogla i djela Thomasa Discha.

U svemu navedenom razaznaje se nemali politički učinak popularne kulture, koji je za Discha uglavnom negativan, ali i u njegovim djelima uspijeva ukazati na moguće pozitivne ishode svoga potencijala. SF je važan jer je utjecaj njegovih predodžbi izrazito dalekosežan — od dizajna i industrije kao najvidljivijih polja, pa do seksa i vanjske politike, znanstvena fantastika određuje ono što osjećamo stvarnim (*Snovi naše stvarnosti*, str. 19). Kako SF pronalazi u najvažnijim događajima 20. stoljeća, Disch žanr smatra ključnim za razumijevanje zapadnog duha u cjelini, što je iz hrvatske perspektive ujedno i najjača i najslabija točka njegove studije. Nekritičko transponiranje zaključaka formiranih na američkom tlu u cjelokupni SF rijetko je, ali prisutno, a druga je autorova znakovita omaška potpuno prešućivanje teorijskog rada Darka Suvinu, čijim djelima Disch očito ima mnogo što zahvaliti i koja nude neprocjenjive izvještaje o istočnoeuropskoj znanstveno-fantastičnoj produkciji. Izostavljanje Suvinu uočljivije je i stoga što Disch inače ne prešućuje makar i marginalni teorijski rad pisaca znanstvene fantastike. Još je jedna slabost Dischova ipak čangrizavog, koliko god duhovitog projekta neuspjeli pokušaj diskreditacije nekih pisaca, prije svega Ursule Le Guin (str. 112–118). Upogonivši na tom mjestu osjetno ozbilj-

niji diskurs, Disch ipak ne uspijeva Le Guin gurnuti u matricu nepromišljenog feminizma, budući da je riječ o spisateljici većeg kalibra, koja nije dionica povijesti iluzija, već autorica modernih utopija koje doista kreativno preispituju mnoštvo tema što su ih povijesne emancipacije nametnule. Pokušaj kritike na tom se mjestu Dischu vraća kao jasan znak osobne frustracije »ženskim pismom« u SF-u, kojeg Le Guin uostalom i nije najistaknutija predstavnica.

Thomas Disch ostaje kao teoretičar zanimljiv prije svega po određenju SF-a žanrom dječje književnosti⁹ i nove mitologije¹⁰ te poklanjanja pozornosti aspektima recepcije — čitatelju, strukturi fandoma, replikaciji stalnih žanrovskih uzusa i strogo poštovanju obzora očekivanja, koji uključuje eskapizam, šund i kič. Njegov je popratni zaključak kako najveći dio SF-a predstavlja kompenzacijsku fantaziju, vrstu zanata usmjerenu na zadovoljenje potreba srednje klase za samoćom i utjehom te, naposljetku, prevaru i industriju adolescentske literature. Svjetovi znanstvene fantastike redovito su vrlo jednostavni, s jasno naznačenim razlikama, pa Disch smatra da žanrovsku fikciju određuju mnogo više zahtjevi publike i žanrovske formule koje garantiraju neposredni i ponovljivi užitak, negoli autorova kreativnost. Navedeno se itekako osjeća u *Snovima naše stvarnosti*, iako je formulirano još u eseju »The Embarrassments of

9 Disch, međutim, drži da se obilježja SF-a kao dječje književnosti mogu pozitivno iskoristiti jer su fantazije o moći nužan preduvjet korištenja njome, u što upravo njegova povijest SF-a nudi izniman uvid.

10 Mitovi teže maksimalizaciji značenja i kompresiranju istine slobodno se koristeći sadržajem nesvjesnog za stvaranje svijeta u kojem magija još uvijek postoji. SF mitotvorci imaju zadaću svoj sadržaj najprije humanizirati, učiniti relevantnim (interpretirati), a potom ga stalno održavati živim (Disch, 2005: 22).

Science Fiction«, pa će u Dischovoj knjizi obožavatelji znanstvene fantastike svoje omiljene pisce pronaći uglavnom strogo ocjenjene. SF zajednica nadaje se kod Discha kao većinski muško društvo narkomana, lažnih duhovnjaka i egomanijaka vođenih željom za seksom i moći te zaoštalih na razini dvanaestogodišnjeg djeteta. Disch stoga, iskupljujući time žanr po sebi, uravnoteženo zaključuje kako se SF za svoga postojanja bavio najvećim temama i najsnažnijim emocionalnim materijalom, ali na načine koji su često bili neodgovorni i trivijalni.

U *Snovima naše stvarnosti* Disch na poslijetku ostavlja mjesta aktualnom stanju žanra u trenutku pisanja svoga rada, pogrešno prorokujući interaktivnoj fikciji svijetlu budućnost, ali točno predviđevši kolektivno stvaranje znanstvene fantastike u predstojećim razdobljima (str. 192–193). Disch je vjerovao u daljnji razvoj interaktivnih romana koje su pisali timovi ljudi, a kako je *Snove naše stvarnosti* objavio 1998. godine, vjerojatno je pred očima imao i jedan uspješan primjer pretvorbe SF klasika u interaktivnu fikciju — roman *Gateway* Frederika Pohla iz sage *Heechee*, po kojem su 1992. i 1993. načinjene kompjutorske igre. I sam Disch sudjelovao je 1986. u digitalizaciji svoga teksta *Amnesia*. Znanstvenofantastične kompjutorske igre otad su doista postale dominantom znanstvenofantastičnog tržišta te ga i dalje stvaraju timovi ljudi, ali je i potpuno otplovio u nesretnom smjeru svemirskih opera i franšiza koje se više ne mogu povezati s Dischovim predviđanjem bolje budućnosti hiperteksta i interaktivne fikcije. Kompjutorske su igre postale odgovor na »zahtjev čitatelja za uključivanjem«, koji je Disch sjajno registrirao, ali još nije mogao sagledati stupanj njegove realizacije. Usidrenost igara u vizualnosti i stvarni razvoj na polju interakcije s neigrivim likovima (NPC), koji su počeli uspješno sugerirati mogućnost izbora i otvorenog kraja, postavljaju pred

znanstvenu fantastiku neka nova i zanimljiva pitanja. Disch se pozvao, na primjer, Raya Bradburyja koji je u ideji interaktivnosti, naime čitateljeva sudjelovanja u djelu, vidio smrt zapadne civilizacije, što je i prikazao u romanu *Fahrenheit 451*. S onu stranu groba, Thomas Disch danas zna da je bio u pravu rekavši kako je Bradbury pogriješio podcijenivši pozitivne strane nove tehnologije, kao što je potencijal demokratizacije znanja, ali i procijenivši da je u pozadini znanstvene fantastike možda ipak i prije svega tržište. Da je živ, vjerojatno bi se nasmijao vijesti kako je Ray Bradbury u dubokoj starosti konačno dopustio da se *Fahrenheit 451* objavi — u digitalnom izdanju.

SILVESTAR MILETA

Knjiga o judaističkoj duhovnosti

Jasminka Domaš: *Nebo na Zemlji*.
Fraktura–Bet Israel, Zagreb, 2010.

Jasminka Domaš je učena spisateljica. Iz njezina životopisa izdvajamo sljedeće: »Magistar je znanosti i stručnjak za biblijski i suvremeni judaizam. Vanjska je suradnica Filozofskog fakulteta Družbe Isusove u Zagrebu gdje predaje judaizam i židovsku kulturu i baštinu, predavala je judaizam i na fakultetu *Matija Vlačić Ilirik*. U domaćem i inozemnom tisku kao i u elektroničkim medijima objavila je više od tri stotine priloga s područja judaizma. Članica je Svjetske konferencije religija za mir, a devedesetih godina bila je članica međunarodne delegacije sastavljene od

ljudi koji se u svojim zemljama zauzimaju za mir i koju je u Vatikanu primio papa Ivan Pavao II. Članica je FraPEN-a i Hrvatskog društva pisaca, a počasna je članica Hrvatskog helsinškog odbora za ljudska prava. Predsjednica je Udruge za vjersku slobodu u RH. Glasnogovornica je i potpredsjednica židovske bogoštovne zajednice Bet Israel u Zagrebu. Scenaristica je dokumentarnih TV filmova, a za američku Zakladu Vizualna povijest, kojoj je predsjednik poznati svjetski redatelj Steven Spielberg, snimila je više od 250 dokumentarnih iskaza žrtava holokausta. Stalno je zaposlena na HRT-u. Radi kao urednica u Vanjsko-političkoj redakciji Hrvatskog radija.« Iako smo dosta toga ispustili, ipak i ovoliko djeluje impozantno. No o knjizi *Nebo na Zemlji*, koja je pred nama, ne bismo mogli govoriti koliko-toliko uvjerljivo kada ne bismo znali ove prethodne činjenice. Naime, znanje i iskustvo, mudrost i spoznaja pretočeni u umjetnički tekst, a da se to ne osjeća i nije nametljivo, umijeće je vrhunskih pisaca. Čak i onda kada se, kao autorica Domaš, pozivaju na evanđelista Izaiju u svom argumentiranju kao da je riječ o svakodnevnom postupku ogromne većine ljudi.

Ako uzmemo za polazno stajalište iskaz, jedanput kazan na početku knjige, ali dojmljiv i nezaobilazan, naime da »jedan posto vidimo, devedeset devet posto ne vidimo«, onda je knjiga Jasminke Domaš svojevrsno terapijsko djelo, kako za autoricu, tako i za nas čitatelje. Knjiga izvlači na svjetlo dana podrobnosti iz onoga ogromnoga svijeta koji ne vidimo okom, ali za koji znamo da postoji, kojega smo dionici i iz kojega crpimo različite utiske isto tako različitim osjetilima. Zahvaljujući svojem (multi)religijskome znanju, svome judaističkome odgoju i uronjenosti u židovsku tradiciju, autorica taj nevidljivi svijet duhovnosti prikazuje ne kao pojedinačni, individualni svijet sanja nekoga pojedinca, nego kao univerzalni svi-

jet u kojem smo svi, istodobno i s istim odlikama i manama, osobinama i sudbinama. Ono po čemu smo različiti i po čemu se razlikujemo kao ljudi, u ovom svijetu, jedni od drugih, to nam se samo čini da je različito i samo naše. Kad se vidimo u viši, duhovni svijet, kada nam pukne pogled neslućenim širinama duhovnosti, onda uvidamo kako smo umišljali štošta i koliko smo bili ograničeni, osiromašeni, i nepravedni. Tada prestaju kojekave tlapnje ideološkoga, konfesionalnoga ili (one najgore) političkoga karaktera. Ovoj knjizi se ne smije prilaziti s jednim ključem u ruci. Uostalom, od samoga početka ona nas »razoružava« izbacujući nam bilo koji ključ iz ruku svojom otvorenošću, nepostojanjem brava i kračuna. Ona nas, kako se kaže u tekstu, »zamata u te čudne priče jednako pažljivo kao u pelene, možda još pažljivije«.

Autorica prikazuje veze među ljudima, u ovom slučaju prvenstveno porodične veze, ali i druge, ljubavne, prijateljske, mistične, neprijateljske... Autobiografski, u vlastitoj porodici i u okruženju u kojem su se svi njeni članovi ili neki od pojedina u nekom vremenu našli. Tako nastaju izukrštni, kao tektonski razmješteni, slojevi događaja i vremena koje veze utanjuju, ponekad trgaju, ali i učvršćuju. Te veze su determinirane i duboko zadane. Njihova zadanost je najmanja u socijalno-ekonomskom vidu. Mnogo je veća zadanost u krvnom srodstvu. No najveća determinacija je u uronjenosti čovjeka, porodice i naroda u nebozemnom jedinstvu. Ovo potonje i ona zadanost prije njega možda su izraz istoga oblika zajedništva, ali to je teško tvrditi kao egzaktnu činjenicu. Pogotovo u okviru kritičkoga govora o jednom umjetničkom tekstu koji se teško može nazvati nekim od imena za književne vrste i žanrove.

Razvidna je liričnost ove proze, izvjesna jezična specifičnost, stalna upotreba nekih jezičnih figura te frazema koje potječu iz nekadašnjega života u bivšoj zajedničkoj državi. Osjeti se i bosanski pečat na jeziku, načinu razmišljanja, podrobno-

stima običaja i navada, jer je autorica podrijetlom iz Bosne. Oko tih jezično-vremenskih markera, koji su nam nekada obilježavali etape života, autorica ispisuje duhovite, anegdotalne ali bitne epizode porodičnoga života, svakodnevice života u »kućnoj tvrđavici državici«. Primjerice, oko izrijeke da se netko »pravi Tošo« (danas bi se reklo, da se pravi kul; kao što se nekad govorilo: da se pravi lud, ili Englez), isprela se čudna priča koje je rezultat da je »taj Tošo već odavno nešto kao član najuže obitelji«.

No, ovdje ne treba prepričavati pojedinosti. Njih ostavljamo svakom čitatelju ponaosob, da ih ocjenjuje i važe, da ih doživljava i proživljava s trncima ili bez njih. Ovdje je bitno istaknuti ono što nam se čini najvažnijim, a to je priča. Priča je medij u kojem se vrši autoričino obuhvaćanje svih svjetova. Mi smo priča (u nekih Slavena priča = svjedok) i priča je jedino što ostaje poslije nas. Priča o našim mnogovrsnim aktivnostima, odnosima i nadanjima. Kad se ta priča prelje preko granica naše egzistencije i ovovremenosti i pred našim očima izlije u onostranost onda Priča postaje Bog (Logos). U toj smo Priči svi. Ova proza Jasminke Domaš je astralna izmaglica od riječi koja pluta preko međa onostranoga i ovostranoga kako je nadahnuće i sudbina tjeraju. Jasminka Domaš će reći: »Samo priče žive i u njima želja za utjehom, jer što opstaje? Samo nada i vjera da će netko priču preneti dalje kao amajliju koja štiti od svih uroka i nevolja na ovome svijetu.«

Nakon čitanja ove knjige, kad začujem preko radija glas Jasminke Domaš, kako objašnjava neki politički događaj kod nas ili u svijetu, ili govori o nekom židovskom blagdanu, judaističkom pojmu ili ekumenskom nastojanju, čini mi se kao da njezin glas dolazi s nekog astralnog, paralelnog svijeta. To je uvijek opasnost da mi nešto zagori u kuhinji, ali i radost da još ima pisaca koji mogu ostaviti takav dojam na čitatelje.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Velike ambicije i mali narodi

Aleksandar Novaković: *Voda*, VBZ, Zagreb, 2010.

Aleksandar Novaković, dobitnik književne nagrade VBZ-a za najbolji neobjavljeni roman u 2010. godini, predstavljen je nagrađenim romanom *Voda* po prvi put hrvatskoj čitateljskoj publici. Pripadnik mlađe generacije srpskih pisaca (rođen 1975.), autor je nemaloga opusa, koji obuhvaća raznolike žanrove: romane (*Glečer*, 2007.; *Keltska priča*, 2008.; *Dva u jednom*, 2009.), drame (*Sistem*, 2001.; *Zubi*, 2004.; *Aladinova čarobna lampa*, 2007.; *Naš čovjek* (omnibus, koautor), 2008.; zbirke *Bliiskost*, 2006. i *Posle utopije*, 2009.), aforizme (knjige aforizama *Pij*, *Sokrate*, *država časti*, 1998. i *Neće moći*, 2006.), pjesme i kratke priče.

Svojim četvrtim romanom *Voda* privukao je pozornost ne samo osvajanjem pozamašne novčane književne nagrade, nego i odabirom teme: roman pripovijeda priču o jednom danu u životu kapetana 5. čete Drugog puka VKS, Stojana Stamenkovića, ratnog zločinca. Taj dan je Vidovdan 1914. godine. Priča pokriva razdoblje od četrdesetak godina i kreće se brzim skokovima unazad i unaprijed iz *vidovdanske* jezgre.

Odabir naslova romana, kao i smještanja radnje na sam Vidovdan, prizivaju neke neizbježne literarne asocijacije: u prvome redu, satirični diskurs Radoja Domanovića, s naglaskom na njegovu priču *Voda* (1901.), ali i na ciklus pjesama Miloša Crnjanskog *Vidovdanske pesme* kojima se otvara njegova zbirka *Lirika Itake* (1919.). Pripovijetka *Voda* Radoja Domanovića i sama ima nešto širi kontekst (Izlazak, odnosno Mojsijeva potraga

za obećanom zemljom), a u Domanovićevoj satiričkoj obradi djeluje ne samo kao priča o Vođi, nego i o narodu koji želi ući u obećanu zemlju. Biblijska legenda i Domanovićeva satira se pritom bitno razlikuju po ishodu puta u obećanu zemlju — dok Izraelci ipak stižu nakon četrdeset godina lutanja u Kanaan, a vođa umire prije stizanja na cilj, Domanovićev narod završava u bespuću jer im je vođa — slijepac. S druge strane, prizivanje *Vidovdanskih pesama* Miloša Crnjanskog nameće se srodnim kritičkim problematiziranjem mitizirane nacionalne prošlosti.

U Novakovićevoj koncepciji, nacionalna prošlost se također pokazuje kao mitizirana priča, a njezini ideolozi kao zaslijepljeni vođe, međutim, način na koji je ta koncepcija pripovjedački provedena problematičan je na više načina. U prvom redu valja istaknuti tešku čitljivost romana, koja nije rezultat osebnog stila, nego izostanka brige za čitatelja. Teško se oteti dojmu da je autoru stalo do toga da demonstrira svoje historiografsko znanje, ali izostaje vještina pripovijedanja kojom bi se opravdala ta (legitimna) tendencija, tako da roman obiluje pripovjednim sekvencama poput ove: »Čeka on Švabe još poodavno. Prati ih još od Majskog prevrata. Osuli su paljbu po Srbima u svim novinama, od onih carskih do gazetica koje nisu dobre ni za čučavac. 'Narod vašljivača', *Düngervolk*, 'Narod kraljeubica', *Serbien muss sterbien*. Vredaju i ne staju. Pa Prva i Druga marokanska kriza 1905. i 1911. godine. Nadao se da će Francuzi zaratiti s Nemcima, pa će i za Srbiju biti neke vajdice, ali ništa. Francuzi su se u njegovim očima pokazali kao kilava rasa. Poradovao se Carinskom ratu 1906. godine. Mislio je da je to uvod u rat, ali opet ništa. Samo se uvećala trgovina s Belgijom. Mislio je da je pravi trenutak u vreme Aneksione krize 1908. godine. Franjo Josif i njegovi Habzburzi i formalno su stavili šapu na Bosnu. Bilo je to pravo vreme da se udari. Rusija se povezala s

Engleskom i Francuskom. Nemci neće smeti, a s Austrijancima je lako. Ionako im Sloveni čine pola vojske, a Mađarima je do Bosne k'o do lanjskog snega. Ali, Rusi...« — i tako autor nastavlja na još dvije stranice svoga romana demonstrirati činjenicu koju navodi u *Bilješci o autoru* na kraju svoga romana (»diplomirani je povjesničar«). Dojam zamora prekida se, nažalost, nečim još gorim po književnost (a ovdje bi se ipak trebalo raditi o književnosti — ako je vjerovati institucijama književnih nagrada): demonstriranjem tobožnje erudicije jeftinim trikovima poput ovog neukusnog dijaloga: » — Pa dobro, važno je zvati se Stojan. Znaite, kao Uajldov komad... Da, vi ne idete u pozorište. A čitate li? — Istoriju i vojne rasprave. držim da je to vama dosadno, pa ne bih o tome. — Ne, naprotiv, mene to odista zanima. — Stvarno? — Da, ja dosta slobodnog vremena provodim u čitanju istorijskih knjiga.« — i nakon toga kreće razgovor između našega junačine Stojana Stamenkovića i njegove ljupke sugovornice, gospođice Irine Tomić, koja ga pouči emancipaciji, na što joj on odvraća da je oženjen vojskom i ponudi joj novac za seks. »Ništa ne razumeš. Ja sam ljudsko biće, jednako tebi. Ja sam slobodna žena. Ja nisam kurva. Razumeš li to, seljačino oficirska?« — Irina će našem Stojanu osorno, nakon što su procaskali o Tacitu (bez šale, razgovor o Tacitu nalazi se na 75. stranici romana!). Teško je povjerovati da ovakvi *književni* postupci osvajaju srca i umove žirija koji dodjeljuju književne nagrade, i to 2010. godine, nakon što je već odavno prokazano sve što je prokazivo na polju književnosti. Pitanje koje se neizbježno otvara pred ovom ne-doumicom jest: zar je doista dovoljno napisati roman provokativne teme da bi se o njemu pisalo isključivo pozitivno i da bi mu se dodjeljivale književne nagrade? Nema sumnje da je ovaj roman atraktivan svojom tematikom i problemima s kojima se *pokušava* uhvatiti u koštac — njegov

autor je pisac velike ambicije, ali raskorak između onoga što konceptualno priželjkuje (a to je i previše jasno čitanjem svake stranice ovoga romana) i onoga što izvedbeno postiže je toliko velik da doista začuđuju teze kritičara iz regije o *univerzalnosti* njegove priče i pripovjedačkoj umješnosti njena autora. Malo je umijeća pripovijedanja na ovim stranicama; ima ga u ponekoj zgodnoj opservaciji o glavnome liku, poput »Ljubav prema rakiji u mirnodopskim uslovima krio je nabusitim držanjem« i slično — Novaković je puno uspješniji pripovjedač kad usmjerava svoju pažnju na opise ljudskog ponašanja u intimnim situacijama nego kad pokušava dati svoj doprinos traumatskome iskustvu *balkanske krčme*. U romanu, međutim, dominiraju upravo njegovi pokušaji razračunavanja s duhovima balkanske prošlosti (navedimo samo epizodu u kojoj Stojan Stamenković raspravlja s guslarom o srpskoj povijesti), dok su njegovi najuspjeliji dijelovi pripovjedačke minijature poput, primjerice, situacije u kojoj Stojan Stamenković odlazi u javnu kuću. U načinu na koji se ophodi prema prostitutki, kao i u reakciji na »Dodite nam opet, gosin kapetane«, koje mu upućuje vlasnik javne kuće, saznajemo više o njemu kao liku i postaje nam stvarniji od svih onih karikaturalnih scena s kojima nas suočava pripovjedač. Osnovni problemi ovoga romana su, ukratko, njegova pretjerana doslovnost, nemogućnost njegova autora da prikrije svoje ambiciozne namjere (ili da ih, što bi bilo sretnije rješenje, uspije funkcionalno oblikovati u književni postupak) i izostanak epskoga zamaha (koju ovakva koncepcija romana zahtijeva, jer se ne radi o, primjerice, osviještenom postmodernističkom konceptu igranja s velikim historijskim narativima ni o bilo kojoj vrsti subvertiranja žanra povijesnoga romana) koji nadomješta gomilanje historijskih podataka bez pretjeranog mara za njihovu kontekstualizaciju. Doista je teško zamisliti ovaj roman u prijevodu: on

može funkcionirati samo *tamo gdje prijevod nije potreban*, što ga čini skromnim provincijalnim djelcem, kojemu se, očito, može dodijeliti izdašna regionalna književna nagrada. Ali teško mi je zamisliti čitatelja koji bi zadržao pažnju na prijevodu romana koji nijednim postupkom ne pokazuje svijest o tome da ga ne mora nužno čitati netko tko je opsjednut opskurnim detaljima balkanskih ratova. Razumljiva je želja za univerzalnošću ovoga romana, i u svijesti njegova autora i u tekstovima njegovih kritičara, ali njegovi su stvarni dosezi daleko od univerzalnosti.

Na kraju bih istaknula jednu zanimljivu temu koju roman otvara, i to gotovo neopazice, marginalno, ispod svih slojeva velike muške priče o vladanju, ratovanju, vojsci, krvi, pravdi, nepravdi, velikima i malima i tome slično. Naime, ovaj roman, očekivano, prikazuje dva lika žene: majku i prostitutku. U patrijarhalnoj kulturi koju prikazuje i iz koje proizlazi (pritom se nikako ne bih ograničila na nacionalne granice te kulture, nego bih se radije pozvala na granice jezika koji *ne traži prevođenje*) sasvim je uobičajeno da žene nisu subjekti (ma koliko to priželjkivala gospođica Irina Tomić, koja Stojanu Stamenkoviću drži predavanje o *pacifizmu i sifražetskom pokretu*), nego objekti, bilo obožavanja (lik majke), bilo pražnjenja (lik prostitutke, prikladno označen kao *žena-maramica*). Ono što je zanimljivo u ovoj predvidljivoj strukturi odnosa je tretman majke: naime, u genezi Stojanova divljaštva stoji njezin svijetli lik podržavateljice i bodriteljice — ona je ta koja ga je hrabrila da postane *majčin gardista*, dok ga je otac preklinjao da ne postaje vojnik. Čini mi se da duboka jeza ovoga romana ne proizlazi iz toga što prikazuje svijet nasilja i brutalnosti, zločina i zločinaca — tome smo ionako izloženi svaki dan i prag tolerancije nam je visoko podignut — jezivo je ovdje, čini mi se, nešto drugo: suptilna podrška patrijarhalnom nasilju koju pružaju njegove žrtve.

DUBRAVKA BOGUTOVAC