

KNJIŽEVNA REPUBLIKA

ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

SLOBODAN ŠNAJDER (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

Velimir Visković (Intervju sa Slobodanom Šnajderom), Sve moje bitke, 3

Velimir Visković: Moj prijatelj Šnajder, 22

Andrea Zlatar Violić: Osoba, pisanje, otok, 36

Nadežda Čačinović: Otpor i melankolija, 39

Ante Armanini: Karl Kraus i *Hrvatski Faust*, 42

Snježana Banović: Pisac na dugogodišnjem čekanju, 52

Nada Gašić: *Knjiga o sitnom* iliti fenomenologija zagubljenih riječi, 58

Zoran Ferić: Zov biografije, 63

Ludwig Bauer: Roman *Doba mјedi* Slobodana Šnajdera i književna produktivnost podunavskošvapske građe, 67

Svetlana Savić: Odnos ideologije i pojedinca u romanu *Doba mјedi* Slobodana Šnajdera, 76

Drago Roksandić: Marginalije o Šnajderovu interkulturalizmu, 104

Nikica Mihaljević: Između čekića, srpa i nakovnja, 111

POEZIJA

Branislav Glumac: Jesen sobne biljke, 116

Ivan Koprić: Zapisi s Olimpa, 130

Jovana Nastasijević: Nahraniti pticu, 149

GODIŠTE XIX

Zagreb, siječanj–lipanj 2021. Broj 1–6

PROZA

Milko Valent: Pjena za rušenje, 159

Aljoša Pužar: Prilozi za biografiju iseljeničkog pjesnika Matka (Mate) Cippica, 174

FILOZOFSKO ČITANJE RILKEOVIH DEVINSKIH ELEGIJA

Romano Guardini: Rilkeovo tumačenje postojanja. Interpretacija *Devinskih elegija*, 181

Hans-Georg Gadamer: Tumačenje postojanja kod Rainera Marije Rilkea. O knjizi Romana Guardinija, 193

Hans-Georg Gadamer: Mitopoeitički obrat u Rilkeovim *Devinskim elegijama*, 202

Žarko Paić: Rilkeova oporuka. Nihilizam kao *Unheimlichkeit*, 215

IN MEMORIAM TONKO MAROEVIĆ

Milana Vuković Runjić: Čovjek koji nikada nije trebao umrijeti, 240

Iva Körbler: Tonkov odlazak — stvarni kraj jedne epohe ljudskosti, 242

KRITIKE

Damir Radić: Nesavršen, ali nesumnjivo vrijedan roman
(*Zoran Ferić: Putujuće kazalište*), 245

Damir Radić: Najambiciozniji dosadašnji pothvat Marka Gregura
(*Marko Gregur: Vošicki*), 250

Jovana Nastasijević: Eliptični govor čula
(*Mirjana Dugandžija: Rujanska kupaćica*), 253

Jovana Nastasijević: Razbiti Homunkulovu epruvetu
(*Lidija Deduš: Razglednice iz prašnjave republike*), 257

Dubravka Bogutovac: Dissertacija o biohazardu
(*Svetislav Basara: Kontraendorfin*), 259

Dubravka Bogutovac: Queer i okvir
(*Igor Perišić: Srpski (o)kvir*), 262

Mirko Božić: Zabranjeno voće
(*Tanja Stupar Trifunović: Otkako sam kupila labuda*), 265

Sve moje bitke

Intervju sa Slobodanom Šnajderom

3

U našoj dramskoj književnosti pojavljuješ se vrlo rano: tekst drame *Minigolf* prvo je tiskan u časopisu *Prolog* (1968.), a potom i prazveden 1969. na pozornici uglednog Zagrebačkoga dramskog kazališta, danas Gavelle. Doživio si uspjeh kao mlad čovjek. Objasni nam kako je došlo do toga.

Mogu barem pokušati. Ti i ja zajedno smo radili izbor za moja izabrana djela kod Prometeja Bože Rudeža. Zajednička je odluka bila: sve prije drame *Kamov, smrtopis* baciti preko palube. To će reći, otprilike jedno desetljeće pisanja uglavnom za kazalište otišlo je ribama.

Ali opet, da nisam napisao *Minigolf*, ne bih nikada napisao dramu *Kamov, smrtopis*.

Da, hajdmo reći, doživio sam uspjeh kao brucoš, a s brucošima stariji znaju postupati brutalno u naročitim ritualima. No ja sam se prometnuo u nešto kao rock-zvijezdu, lupao sam, doduše, pomalo po gitari, jedva znajući što je to kvintni krug.

Ali danas ja ne znam reći za *Minigolf* o čemu je. Slutim da bi se tu moglo raditi o takvom tekstu koji bi bio u stanju napisati svaki senzibilniji mladi čovjek, premda se u pravilu kod mladih genija češće radi o lirskim izljevima nego o dramskim. Prije *Minigolfa* ispisao sam dva SF-romana, ali kasnije sam ih mudro spalio. Pisao sam, doduše, i neke komade. Za jedan mi je žao što sam ga uništio jer se tema pokazala nosivom, validnom: u toj drami radilo se o tome da Izak, u pobuni protiv oca Abrahama koja vuče na Dostojevskoga, odbija položiti glavu na žrtveni kamen. Dakako, bila je to pobuna protiv Boga-Oca. Tim se tekstom bavio moj neprežaljeni prijatelj Darko Tralić, formacijski malo skriveniji čovjek, ali darovit. Odveć diskretan, a to se u teatru ne broji u vrline.

Generaciju koja se, u tenisicama, ranih devedesetih, spustila u rovove, taj bi tekst mogao zanimati, ali eto, on ne postoji.

Ne zove li se važna knjiga Lászla Végela, pisca koji piše na mađarskom, dakle našega »manjinca« koji već zbog toga nikada nije mogao pripasti »većinskom mišljenju«, upravo *Abrahamov nož?* A Lászlo je u mojoj generaciji otiašao najdalje objašnjavajući što se nama ili s nama dogodilo. Također i ono što se dogodilo bez nas.

Dakle, o tom svojem ranom tekstu barem znam o čemu je: to je moja verzija pravovjerno gledano nemoguće Izakove pobune. Tajna vatometnog uspjeha drame *Minigolf* ne tiče se valjda njegove teme, pa je otud manje važno što sam temu zaboravio. Već je važnije kako se u njoj govori. A usred supremacije teatra ideja, teatra absurdna koji je to isto, teatra predanog zakućastim metaforama, teatra gdje se u pravilu ništa ne govori izravno, sa scene se odjednom čuo govor tadašnjih ljudi, Brecht bi rekao: ljudi koji jedu današnju govedinu! I valjda prvi put nakon godine '45. (i dakako '41.) jasno je na sceni izgovorenno ime čovjeka koji je pripadao najužem aparatu vlasti, istinabog u raspremanju, Aleksandra Rankovića. Ja dobro pamtim muk koji je u tom trenutku nastao u gledalištu.

Gdje su takve predstave dan–danasy? Nije li Aristofan u jednoj od svojih 11 sačuvanih komedija javno prozvao moćnika, *ratnog profitera*, pred tisućama Atenjana koji su pratili izvedbu na Dionizijama? I to usred (Peloponeskog) rata. Taj prozvani, koji se, kao toliki u Hrvatskoj, okoristio ratom, tužio je pisca, ali je atenski sud istoga oslobođio! Gdje je danas neustrašivost drevnog komediografa, i ne zaboravimo, gdje su danas ondašnji sudovi i suci?

Gimnazijsko doba proveo sam na balkonu tadašnjeg Zagrebačkoga dramskog; odstajao sam mnoge predstave. Da, odstajao. Premda se radilo o balkonu, koji je u kasnijoj adaptaciji nestao, bio je to u neku ruku đački parter. U HNK gotovo da nisam išao. Premro sam od sreće kad su se javili prvi znaci zanimanja kazališnih ljudi za moj tekst. Ljude koji su vodili Dramsko brinuo je, dakako, uspjeh pametno vođenog Teatra & TD, i oni su htjeli novo i drugačije. Preko mene oni su htjeli iznova uspostaviti kontakt sa svojom mladošću, sa svojom secesijom koju je vodio Gavella, to jest s odcjepljenjem od HNK-a, kada je grupa mladih glumaca s bardom par stotina metara dalje zasnovala novi kazališni emporij.

Danas su stvari posve drugačije posložene. Ne tako davno jedan je mladi autor izjavio da on piše isključivo za mainstream. A to bi po njegovu imao biti HNK.

Važnu ulogu u počecima tvoje karijere imao je Dino Radojević, reci nam nešto o toj suradnji.

Da, Dino je brže–bolje posvojio taj tekst. I još je jedan čovjek imao u svemu svoje prste: Zlatko Markus, moj prijatelj iz zaista davnih dana; on je bio dramaturg Dramskog prije Mrkonjića. Naše su se subbine 1971. potpuno razdvojile.

Teško da su zamislivi suprotniji razvoji, suprotnije biografije. Razmjenjujemo odnedavno i opet svoja iskustva bez žuči; ali preko pola Evrope, on živi u švedskom Lundu, ja na hrvatskom otoku. Ostaju brojne i nepremostive razlike, ali one više nisu tako važne, jer mi smo obojica već pomalo »onkraj groba«, *d'outre tombe*, po Chateaubriandu, i ne odlučujemo ni o čemu, pogotovo ne o nečemu što bi bilo povijesno.

Markus je, dakle, nekako mentorski (on je nešto stariji od mene), posvojio taj moj mladalački uradak te ga posredovao Teatru. Dino mi je tada rekao da je on sam taj tekst čitao *somatski*, da mu je bilo toliko uzbudljivo. Georgij Paro bio je, barem što se drame tiče, po svoj prilici realniji, pa se o istome izrazio ovako: »Drama vam nije dobra, ali vi ste pravi čovjek.«

Isti Dino Radojević, iz nešto kasnijeg doba, imao je, jedini iz prve postgavellijanske generacije, kuraže postaviti *Hrvatskog Fausta*, upravo praizvedbu, na Splitskom ljetu. Dakako, tu je važnu riječ imao i Vjeran Zuppa. Predstavu je iznijela podjela snova (Buzančić, Drach, Genda, Zdravka Krstulović, Zoja Odak, još normalan Božidar Alić — cijela je ta prva moja posada danas pokojna — sjajno bi bilo obnoviti je na Dušni dan! Hm — u teatru iza groba, u Za-grebu). Tu bi mudrac kakav je Hans Magnus Enzensberger po svoj prilici dometnuo: »Kad bi ono što je nužno, bilo makar samo moguće!«

Teško sam primio vijest o Dinovoj boljki. Zadnje njegovo pismo poslano je iz njujorške bolnice, pisano je iz postelje koja mu je par dana kasnije postala odar.

Bili smo šetali udvoje splitskom rivom, nije još pao u bolest, koji dan prije praizvedbe, sunce je na horizontu padalo i odjednom jarko osvijetlilo jednu pasaru koja kao da se istrgla iz slike, iz vremena. Nietzscheov čamac slobodne volje. Gdje je sada on?

Od mnogih »gubitaka u ljudstvu« s kojima sam se imao nositi, taj je bio prvi.

Dino Radojević bio je onaj postgavellijanac koji je prenio nešto od iskustava i metoda samoga Gavelle na moje tekstove. Nešto kao moj dodir s boljom prošloću, s većim umjetničkim poštenjem i jačom metodom. Paro je mnogo puta nešto htio, nikada se nije sklopilo i poklopilo. Kosta Spaić, taj po mom sudu najjobdareniji gavellijanac, kako je htio raditi moju dramu *Kamov, smrt-topis*. Dva dana prije no što je pao na željezničkoj stanici pokošen infarktom, naslutio je da on to neće moći te je predložio Ljubišu Ristiću. Taj se razgovor odvio u intendantskom uredu HNK-a, Kosta je tom prilikom ispijao svoju »šofersku kavu«. Kad se samo sjetim s kim sam sve na tom mjestu koješta raspredao, a tko danas u toj sobi stoluje, uhvati mejad i čemer.

No i taj fantastični čovjek, Dino Radojević, u jednom je trenutku, zdvajajući nad nekim od mojih prizora, rekao: »Ja vam to ne znam napraviti!« Možda su se tu dotakli svjetovi. Pri čemu dužnost mi se odmah sjetiti njemačke poslovice, da novo nije uvijek dobro, niti je dobro uvijek novo.

Godine 1968. ti si dvadesetogodišnjak, ali na Filozofskom fakultetu jedan si od vođa studentskoga revolucionarnog pokreta. Vrlo se često i kasnije pripadnost šezdesetosmaškom buntu pojavljuje kao odrednica tvog svjetonazora, po mojem mišljenju točno. Što ti misliš, nakon svega, o toj '68. godini?

Davno je Lukács pisao da ono najbolje uvijek gori u »duši omladine«. Mladež, to je pak nešto posve drugo. Ja optiram za omladinu. Otprilike onako kao što je filozofija časopisa *Praxis* bila apsolutno na razini vremena, što se filozofiji u Hrvatskoj nije nikada dogodilo ni prije ni poslije (izbjegavam formulaciju »hrvatska filozofija« držeći je absurdnom; povijest filozofije nije filozofija, ali filozofija povijesti to jest), tako je i naša replika događaja najprije u američkim kampusima, potom na Sorbonni, u Berlinu, Frankfurtu... bila sinkrona s tim svjetskopovijesnim događajima. To je, što se tiče Hrvatske, u mom sad već dugom životu bilo prvi i zadnji put: taj sinkronitet sa svijetom.

Niti nakon pedeset i kusur godina ne mogu o svemu tome pisati bez sentimenta, dakle pisati eventualno dobro. Ispisao sam ipak o '68. nekoliko eseja i dramu *Bauhaus*, koja je čak i odigrana. Moj je problem u tome što ja o skoro svemu imam neku dramu.

Zastor na poprište šezdesetosmaške pobune davno je pao. Cimali su me o nekim obiljetnicama govoriti o njoj, ali nisam htio. Nisam htio biti stari borac koji uz janjca priča o nekim svojim bitkama. Uostalom, taj veliki, svjetski pokret nije ni u čemu pobjedio, izuzmemli alternativne vrtice i osnove zelenih politika. Budući da je pobjeda izostala, ona nije mogla biti od onih pobjeda koje pobjeđuju pobjednike.

Ali otkad se tadašnji režim bio fest nagnuo, nakon što je Kardelj, inače jedna od pametnijih glava tadašnje vrhuške, preporučivao da se na studente pošalju tenkovi, Službe su pozorno pratile »studentsku populaciju«. Svi smo imali problema, ali smo, za razliku od studentskih voda '71. (pazi sada! — dijelom su to bili isti ljudi), izbjegli zatvor. U Beogradu je represija protiv šezdesetosmaških voda bila daleko oštrelja. Ovdje je kod nas sve ostalo na nekoliko premlaćivanja na policijskim stanicama, danas sam u obavezi reći postajama. No mnogi od nas upoznali su se s neveselim iskustvom detektora laži, koji se tada oslanjao na to da će nas prokazati vlastita srca: mjerio je, naime, puls. Češljali su nam stanove i biblioteke; ali kod nas je sve bilo u glavi, ne na policama.

O tome više u drami *Svetlucanje kome*, jednoj od petnaest neodigranih. U polemici protiv mene, nevažnog povoda, jedan je friško pečeni kazališni doktor ustvrdio da je to najlošija hrvatska drama ikad napisana. Neobična li postignuća! Ispada da sam ja autor istodobno najbolje i najgore hrvatske drame ikad napisane. Pa ako ni zbog čega drugoga, ne bi li bio kuriozum postaviti takvu dramu?

Temeljna polazišta šezdesetosmaške pobune bila su socijalistička. Pokret bio je jugoslavenski, čega se ja ne samo ne stidim, nego ga u duhu i pamćenju kao

takvog i dalje podržavam. Draga mi je uspomena trenutak kada je Đodan, nekog dana lipnja '68., izletio iz slavne sedmice Filozofskog fakulteta vrlo zajapuren. On je u svom govoru rekao stvari koje nitko od prisutnih u tom trenutku nije htio slušati. Bio je on putnik kroz vrijeme koji je došao iz budućnosti govoriti nam u ime svojih budućih pobjeda. Ali mi smo smatrali da je on govorio iz prošlosti, i to najgore, pa smo ga lijepo izbacili. Ne doslovno, jer naš je pokret bio demokratičniji od tadašnjeg režima, i u tome je potonji vidi problem s nama. Dodana skobio sam slučajno u Gradskoj kavani devedesetih da bih od njega čuo sljedeće: »Eto vidite, mi smo pobijedili!« Nema dosadnijih ljudi od onih kojima se ostvare snovi. Što onda sa snovima?

No mi danas znamo da novija hrvatska povijest počinje godinom 1971. I tu nema pomoći, valja sagnuti glavu, mi raniji buntovnici ispali smo iz povijesti. Što se pak moje malenkosti tiče, opredjeljenje mi je i danas socijalističko, a nikad nisam osjetio ni najmanju potrebu upisati se bilo kojoj partiji, čak ni danas kad se može birati. Mi smo slijedili njemačku liniju vanparlamentarne opozicije, u čemu je pomalo absurdno to što parlament u smislu zapadnih demokracija kod nas tada nije postojao. Dakako, jurišali smo na vjetrenjače, ali što je ljepše od toga kad ti je dvadeset godina? Apsolutni Don Quijotei smo mi bili: nije bilo čak ni vjetrenjača!

Bili smo, dakako, svi jako revolucionarni. Danas bio bih sasvim smiren i zadovoljan kad bih uspio »revolucionirati« prigradski promet na relaciji Zagreb — Samobor, recimo, jednim dobrim švapskim S-Bahnom. Eto, to se inače zove »doba smanjenih očekivanja«. Ono kod preživjelih dolazi s godinama.

7

Pričao si mi da je tvojoj »revolucionarnoj célici« na Filozofskom fakultetu pripadao i kasniji general i haški osuđenik Slobodan Praljak?

Praljak nikako nije mogao biti neki važan sudionik pokreta i ja ga iz tog doba pamtim samo ovlašno.

Izašao sam tako jednog lipanskog dana te bezmjerne godine iz aule fakulteta, providjen crvenom vrpcem na rukavu, da bih u miru pušio prije no što će doći na red govoriti, a unutra, u rečenoj sedmici je baš vrilo. Na mene je pala sjena jednog dugonje. Taj uze govoriti: »Vidiš, Šac, Filozofski je od stakla. Pruga nije daleko. Stotinu milicajaca i vi ste u obruču. Kako kanite braniti zgradu?« Ja sam ga u tom času osmotrio onako košarkaški visokog od glave do pete, s čudenjem. I dugonja nastavi pitanjem. »Koliko?« Nisam ni u snu mogao pojmiti što me je pitao, pa on pojasni: »Mi smo se *na terenu, tamo dolje*, malo organizirali. Pitam te, koliko trebate pušaka?« Evo što sam odgovorio: »Mi nećemo braniti institucije. Mi imamo ulicu!«

Njegovo se lice smračilo pa je, prije no što se okrenuo i nestao, zaključio ovako: »Onda je vaša stvar izgubljena!«

Što se to bilo upravo dogodilo? Jacques Derrida pisao je da *sablasti dolaze iz budućnosti*. No on je time u prvom redu mislio na Karla Marxa!

Ali, s druge strane, nitko ne može birati sablasti, niti se njima, sablastima, bilo što može zabraniti. Napose ne prije no što počine ono što su najavile da će počiniti. Čovjek slijedio je samo Rilkeovu uputu — Biti spremam, to je sve! Rano se čovjek bio spremio: cijela dva i kusur desetljeća prije no što su na red došle njegove puške. U međuvremenu — kako biva, bijaše jako nestrpljiv — marno je studirao i snimao filmove. Ni jedno ni drugo nije išlo bez države, one koja se ranih devedesetih na njegovu radost bila raspala.

Pokrenuo si 1968. časopis *Prolog* sa skupinom mladih pisaca i kazalištaraca. Zagovarali ste neoavangardističke i modernističke tendencije u kazalištu. Časopis si vodio desetljeće i pol, imali ste recepciju i izvan Zagreba. Što danas misliš o *Prologu*?

O *Prologu* mislim s nježnošću, ako je tako nešto dopušteno. *Minigolf* objavljen je u prvom broju, ali je isto tako važan, ako ne i važniji, bio manifest »Zašto istupamo«. Htjeli smo se orijentirati u tome u čemu smo živjeli, a sve nas je vodila nervosa na stvari boljeg svijeta (ovo je Zuppina formulacija, a taj je čovjek bio i ostao majstor pregnantnih formulacija). Sigurno je mnoge čudilo što smo odabrali medij kazališta, a nismo htjeli u politiku, no isto tako moram reći da je šezdesetosmaška pobuna spontano imala teatraličan status. Nama je teatar u tom trenutku bio sve, a otkriće da on jedva postoji kao nešto profilirano nas je zaprepastilo. Mi smo često znali biti nepravedno oštiri spram predstava postgavellijanaca. To je, naprimjer, činjenica koja danas zaprepašćuje mene. Čak i puka usporedba njihovih dostignuća i ovoga što imamo danas potpuno je apsurdna. Bili smo svi tu negdje u godinama poravnani, dakle, mladi i žestoki, pravo na greške držali smo prirodnim; usve, bili smo kao grupa jedna prirodno neprirodna pojавa.

Dva su mladića tu bila ključna: Ante Rumora, glumac, i Darko Gašparović, teatrolog, romanist. Neću nikada zaboraviti Rumorinog Kreonta u ispitnoj produkciji Akademije (*Antigona*); velim i podcrtavam Akademije. Mi smo imali status dolazećih i nas je zanimalo ne ono što jest, već što eventualno dolazi i tome smo htjeli pomoći. Mainstream smo kritizirali i prezirali ujedno. Ante Rumora je tog svog Kreonta po svoj prilici davno zaboravio, ja eto nisam. I to je bio u neku ruku manifest, glumački, kao što je bio manifest naš programski tekst koji sam spomenuo.

Nakon »lipanjskih gibanja«, u kojima smo dakako sudjelovali koliko god smo mogli, što smo u drugom broju *Prologa* ispratili dvjema mojim rečenicama u kurzivu na inače praznoj stranici, časopis je »smrznut« na oko godinu dana. Drugi put to se desilo nakon što smo objavili Makavejevljev scenarij za *WR — misterij organizma* koji je on sam skinuo po snimljenom filmu.

Pojedinačne sudbine išle su u sličnom smjeru: Darko je vrlo brzo otisao dati caru carevo, a onda je iz vojske obavijestio baku o svojim nazorima na devizni sustav. To je, ali, bilo skupo. Dobio je četiri godine zatvora. Istraž-

no razdoblje sudskega postupka odradio je u skopskem vojnom zatvoru. Imam sačuvanu prepisku. Vojni cenzori bili su alergični na samo devizno pitanje u bivšoj zajedničkoj domovini. Ali nisu mogli dokontati zašto pisma potpisujemo s Kamilo, Emerički i Joja. Krleža nije osobito zastupljen u garnizonским bibliotekama.

Jedva smo srušili pravomoćnost presude. Mnogo nam je pomogao Slobodan Lang, tada funkcionar u Savezu studenata, mislim čak na saveznoj razini. Svakako Lang iz jednog sasvim drugačijeg vremena.

Godine 1971. ja pak nisam bio podoban za glavnog urednika. To mi je bila prva od mojih nepodobnosti; upravo sam potrošio prvi od sedam života. Uskočio je Srećko Lipovčan, razuman i nenasilan čovjek, koji se u uredničku politiku nije petljao.

Prolog smo tiskali posvuda po Hrvatskoj prema najjeftinijim ponudama, a najviše u Zrinskom, tada mladom i propulzivnom kolektivu. Prijelomi su bili teška rabota, dugočasna: stranice su curile jedna po jedna, olovne, omotane špagom, a prelomljene prema »špiglu« Mihajla Arsovskog, koji je u svom poslu bio šaman i mag. Prije njega, prve je brojeve likovno uredio Ratko Petrić, kasnije član grupe Bijafra, radikalnih likovnjaka koji su me oduvijek podsjećali na prijeratnu grupu Zemlja. Ratko je za te prve brojeve upotrijebio drvena slova (!), a njih je pak prije njega pronašao Ars po nekom drugom poslu. Zahvaljujući obojici, inače tako potpuno različitih umjetnika, no Arsovski radio je s nama svakako daleko dulje, *Prologovi* svesci bili su umjetnost. Ti su prijelomi trajali po sedam dana i mi smo u tiskari radili cijelnevno, a za večerom beskrajno raspredali o koječemu pa i svemu.

Moje je srce ostalo uz olovni slog. Bilo je u svemu tome nečega fizičkog, materijalnog, zato uzbudljivog, časopis se talio iz rastopljenog olova, redak po redak. Korektura bila je veoma mukotrpna. Sve to nalagalo je i stanovitu odgovornost prema proizvodu koji nam se sklapao pred očima. Danas je sve to drugačije, nematerijalno, lako. Mislim da ogromne tehnološke promjene nisu pridonijele kvaliteti onoga što se tiska kao finalni proizvod.

Putovali smo tako u Rijeku, Šibenik, a najviše u Čakovec. Moja iskustva s ljudima koji su radili u tiskari jedina su zbiljska iskustva koja imam s radničkom klasom. Zanimljivo, ima nečeg sličnog u Krležinu *Vučjaku*, *si licet*, dakako.

Kad se govori o tvojem ukupnom radu, obično se zanemaruje uređivanje knjiga, a ti si u dva desetljeća uredničkog rada u Centru za kulturnu djelatnost SSO uredio više od stotinu knjižnih naslova u dvjema bibliotekama (Prolog i Znaci). Nema tu slučajnih knjiga, sve su vrlo urednički promišljeni naslovi (čak i kad se radi o domaćim autorima).

Da, napravili smo malo izdavačko poduzeće unutar CKD-a. U našim bibliotekama tiskali smo mnoge koji su kasnije postali političke stranke!

Zahvaljujući najviše Branku Matanu tiskali smo, na neki način oživjeli, tako značajnog autora kao što je bio Radovan Ivšić. Tu je Boris Senker objavio svoju ključnu knjigu. Potom smo tiskali cijeli niz pjesnika, ja se najviše ponosim Dragojevićevim *Razdobljem karbona*, a Snješka Knežević je prevela za nas jedan izbor iz Handkea. Moguće je da Handke tu knjigu nikada nije video, u svakom slučaju, kad je polemizirao sa mnom nije ju spomenuo. Pa onda Brechta, zahvaljujući Stamaćevoj marljivosti, Stanislavskog, skoro cijelog relevantnog, pa Craiga u Đuretićevu prijevodu, Giga Gračan prevela je za nas Steinerovu *Smrt tragedije*...

Dok sam ovako prebirao tko je od svih tih ljudi još sa mnom s ove strane, sustigla me vijest o Giginoj smrti. Ona je bila jedna od mojih najboljih suradnica, s nekom posebnom vibrom i rijetko poštena.

Moram što mogu skorije dovršiti ovaj intervju. Tko zna kome će još od meni važnih ljudi na njihovu ispisnicu iz života neki medicus napisati *exitus!* Istu onu riječ kojom se u starijim dramskim tekstovima signalizira *izlazak* ovog ili onog lica sa scene.

10

Oni koji su kasnije skakali po mojoj lešu, kao u novije doba Vrgoč, Buljan ili Frljić, učili su iz tih knjiga. Pa da nisam u životu učinio ništa drugo, ti bi nizovi knjiga imali svoju težinu.

Prve knjige rađene su, dakako, u olovu, linotipom. I one su umjetnička djela. Svatko tko za te stvari nije slijep i nije totalni nevježa shvatit će to čim ih opipa. Dakako, u antikvarijatu ukoliko ih još ima.

U sedamdesetim i osamdesetim godinama objavio si dvadesetak vlastitih dramskih tekstova, među kojima dominiraju tzv. »drame biografije«; drame koje se zasnivaju na realističnim i dokumentarističkim epizodama iz biografija javno poznatih likova, ali u koje se ubacuju i fikcionalne, onirične, pa i fantazmagorične epizode. Po mišljenju mnogih, ponajbolja od tih drama biografije bio je *Kamov, smrtopis*; praizvedbu u zagrebačkom HNK-u režirao je Ljubiša Ristić. Jesi li bio zadovoljan njegovom režijom? Naime, Zagrebom se širila glasina da Ljuša i ti niste baš kliknuli.

Ljušu je, rekoh već, u Zagreb doveo Kosta Spaić. *Kamov, smrtopis* bio je velika predstava, ali čak mi je i moj kasniji prijatelj Antun Šoljan, koji mi nikako nije bio nesklon, rekao: »Tvoju dramu tek treba odigrati!« No meni su mnoge scene iz te predstave i danas nezaboravne. Unutar moje generacije, Ristić ima najbolju kazališnu imaginaciju. Slabije se snašao s *Držićevim snom*, također u HNK-u, ali to je drugi par rukava. A s politikom nije se snašao nikako.

Iz časopisa je, kako sam već rekao, nastalo malo izdavačko poduzeće. Kad se danas pogleda lista domaćih autora, lako bi se vidjelo da sam uredio i tiskao knjige gotovo svih svojih »konkurenata« na području drame; kao što sam, kao ravnatelj Zagrebačkog kazališta mladih odigrao više hrvatskih drama no bilo

tko drugi na sličnoj poziciji. Uz teatrološku biblioteku u dvije izvedbe, tu su bili i Znaci. Uzmi sada u pamet sve te naslove i njihove autore: pa ja sam objavio sva imena koja su se kasnije razvrstala, da ne velim svrstala, pod stjegove svih stranaka poniklih u prvoj radosti višestranačja, čak i ekstremističkih. Ni sam li iz nevjerojatne kupusare proizveo daleko najbolju knjigu Mani Gotovac? Nije li sa mnom obilno surađivao jedan Ante Stamać? Jedan Slobodan Novak? Tomislav Bakarić?

Dakle, da, objavljavao sam i svoje drame, kao što sam dvije dao odigrati u ZKM-u, od kojih dviju sam prvu, *Kamov, smrtopis* poklonio. Naravno, to u napadima na moju malenkost nikada nije rečeno jer ne ide u sliku rastrošnog Šnjadera.

No i od tih »mojih autora« stali su neki u ranim devedesetima prelaziti na drugu stranu ulice kad bi me ugledali. Ja sam, naime, upravo prestao biti *on the sunny side of the street*. Mora da im je u ranijem razdoblju bilo jako teško suspregnuti svoja stvarna politička opredjeljenja, nešto je slično opisivao Czesław Miłosz u *Zarobljenom umu*. S druge strane, vlasti se, izuzmemli Službe nakon šezdesetosme (napokon, neki od nas imali su nekih veza s nje mačkim RAF-om, premda smo vrlo rano odbili radikalizam njihovih metoda, zadržavajući pravo razumjeti njihovo gađenje), nisu baš mnogo brinule što ja to radim i koga sve objavljujem. Digli su od mene ruke. No ima još nešto: a to mi je, dok je u HNK-u ispijao jednu od svojih »šoferskih kava«, najbolje objasnio Kosta Spaić: »Čitam to što vi pišete. Da ne dolazite otkud dolazite, vas bi uhapsili.« Eto, to mi je rekao čovjek čijem sam se opusu divio. Iсти je čovjek, kako svjedoči Snježana Banović, koja, premda znatno mladja, o »svemu tome« najviše zna, rekao: »Drama *Hrvatski Faust* je opasna.« Ali je barem otišao u Beč pogledati predstavu Burgtheatera.

Ja u obiteljskom naslijedu imam Jasenovac i Gradišku Staru. To je onaj moj jedan život više. U devedesetima ta se prednost istopila. Slično je bilo sa sovjetskom bumaškom koja je Đuki Kempfu, mojemu ocu, 1945. spasila život. I ona je već 1948. izgubila svaki sjaj. Prtili smo i išli kroz život nas dvojica, pod parolom, s čim imamo, s tim klimamo.

***Kamov, smrtopis* nastao je u trenutku kad se tim hrvatskim protovangardistom bavi niz esejista i književnika: Darko Gašparović i Bruno Popović su objavili monografije, Donat i Fabrio eseje, Milorad Stojević roman. U Prologu se dosta pisalo o Kamovu. Kako tumačiš taj pojačani interes za Kamova osamdesetih? Koje je tvoje polazište u odnosu na druge autore?**

Što se tiče Janka Polića, valovi pojačanog interesa smjenjuju se s valovima potpunog dezinteresmana. Mi smo se javili na jednom dolu potonjega. Bio nam je veliko otkriće. Manje u drami, svakako u lirici i esejistici, a najviše zahvaljujući čudesnom kemizmu svojega života u kojemu je Kamov naprosto sagorio. Bio nam je gotovo svet, šaman, veza s boljim svijetom koja je skupa, najsku-

plja. Koliko i život sam. Svi smo ga obilno nadživjeli, u čemu nema ni providnosti ni pravde. Nešto slično pronašao sam kasnije studirajući život naše glumice Gemme Boić (*Nevjesta od vjetra*). Veza moje drame i Darkove knjige jest tako obilna koliko je uopće moguće između dvaju književnih žanrova, ili točnije, umjetnosti i znanosti. Smatram je uzornom i ona je najljepši dokument našeg prijateljstva. Politika se u to prijateljstvo u jednom trenutku uplela na najrusheriji način, ali je prijateljstvo izašlo jačim. Zagrlili smo se nakon više godina upravo nakon što je odgledao moćnu Brezovčevu režiju drame *Kamov, smrtopis*, s meni nezaboravnim Jasminom Telalovićem u naslovnoj ulozi.

No hajdmo malo o Darsi. Zar ne da ima nečeg uzbudljivog u Držićevu životu koji je tragičan, ostajući životom komediografa, dakle onoga koji želi ljude smijehom osokoliti? Marin Držić je po mjerilima ondašnjim, a i današnjim, bio izdajnik krila u kojem se rodio. Ja sam do danas ostao jedna blaža verzija, imao bih biti ptičica koja kadi u vlastito glijezdo. No Držić u urotničkim pismima stvarno je htio izručiti Republiku. Dubrovnik, naravno, bijaše tvorba ne tek klasna, već upravo kastinska. Ali ipak je Dubrovnik bio čudo kakvo nismo imali ni prije ni poslije. Sasvim uzgred, to je jedini kapitalizam koji je kod nas ikad uspio, i možda jedini pravi *urbs*, iz čega se izvodi *urbanitet*. A ipak je Držić ushtio ukinuti mu slobodu i to *jedne noći bez Mjeseca*. I predati ga Cosimu Medićejskom, jednome dvoru kojim su vladali možda i gori od dubrovačke vlastele. Pokušao sam to razumjeti. Vidim u tome tragičnu dimenziju. Ustvari, ja sam samo radikalizirao neke Jeličićeve stavove, držeći se više Čalinih. Mnogo sam suradivao s Franom Čalom, koji je bio pravi gospodin, jedan od najtočnijih, najmarljivijih od mnogih mojih suradnika. Kao što vrlo rijetki danas znaju, jer ta drama jedva da je čitana, ja sam proveo potpunu rekonstrukciju Držićeva jezika iz XVI. stoljeća. Čale mi je to priznao, rekavši da bi eventualno promjenio jedno mjesto.

Ima neke sličnosti u sudbini *Hrvatskog Fausta i Držićeva sna*: kao što bi prvu dramu trebalo igrati u HNK-u, kao njezinom najtočnijem mjestu, tako bi i drugu valjalo izvesti u Dubrovniku. Mladen Tarbuk je to htio, ali je dramom na Igrama ravnala gospođa Gotovac. Ona je gotovo dva desetljeća imala vlast nad sredstvima i pozornicama, a nije odigrala ni sekundu mojih prizora. Da sam ja njezinu knjigu, na naslov koje polažem kumstvo — *Tako prolazi gloria* — odnio u komitet, tko god da je u danom trenutku tamo sjedio, ona ne bi nikada izašla. No eto, sada smo u obavezi vjerovati da takvih komiteta danas više nema. Nema više ni Mani, pa ne kanim dalje o tome.

Slobodan Prosperov Novak i ja bili smo nekad kao Kastor i Poluks. On je ispisao knjigu — *Planeta Držić*, ja pak dramu *Držićev san*. U nekom smislu i jedno i drugo je zajednički proizvod. On mi je donosio na kile literature koju bih sam teško skupio, ja sam ga častio nekim primjedbama, etc.

Zaključno: kako je moglo biti uzbudljivo ispitati, sondom na vrlo dugom konopcu, koje su prave dubine Vidrina, često tako gromoglasnog smijeha?

Nažalost, Novak, s poziture direktora Ljetnih igara, nije imao hrabrosti za tako nešto. A za njegove kasnije involucije ja ne mogu odgovarati. Nisam ga ja pravio.

U vezi s preispitivanjem dubrovačke prošlosti je i drama *Dumanske tišine*. Našao si u liku redovnice Agneze Beneša feminističku pobunjenicu. U trenutku kad si napisao dramu, igrana je u nekoliko teatar, a onda zaboravljena. Šteta, premalo je ženskih likova u nas, pogotovo pobunjenica!

Ja sam predložio Igrama, tada je to bio Kunčević, da adaptiram drugi dio, to jest iznova napišem i tako osvremenim dramu: da umjesto pripadnice Rote-Armee-Fraktion (RAF), to bude Palestinka koja se spaljuje. Prijedlog je u početku naišao na dobro uho, ali se vrlo brzo o tome prestalo govoriti. Gospari nisu dali. Napokon, nesretna Agneza Benessa spalila im je samostan gdje oni danas dobro jedu, a to nije mala stvar.

Dopada mi se tvoj nalaz da je Agneza feministička pobunjenica. Ja sam na berlinskom sveučilištu (tako važnom za godinu '68.) imao diskusije s njemačkim feministkinjama — tu je svoju ulogu imao u Hrvatskoj također neodigran *Zmijin svlak*. U Njemačkoj mene smatraju feminističkim autorom.

Uzgred, uz u Hrvatskoj nepoznatu dramu *Zmijin svlak*, moj u inozemstvu najizvođeniji komad, i *Dumanske tišine* igrane su u više verzija, tu se po dobru sjećam režije Vlade Milčina u Bitolju. Uopće, ja sam u osamdesetim godinama prilično igran u svim republikama SFRJ, što je u devedesetima izašlo kao nedostatak, gotovo pa politički krimen. Iznimka je Slovenija gdje nisam igran nikada, i tek me je nedavno slovenski prijevod romana *Doba mјedi* učinio vidljivim. Neki su Slovenci rekli da je *Hrvatski Faust* stvar Hrvata i Srba, i da se to njih ne tiče. Pa su kombijima odlazili u Beč gledati Burgovu predstavu. Uzgred, Srba u mom *Faustu* uopće nema.

Jedini moj kontakt sa slovenskim teatrom, osim što sam izdavao prijevode slovenskih autora, bio je neizravan: režija Janeza Pipana drame *Confiteor* u beogradskom Narodnom pozorištu. Pipan je jedan iznimno obaviješten i nadaren redatelj.

Po dobru pamtim i suradnju s Milošem Lazinom, srpskim redateljem čiju je lijepu karijeru prekinuo rat, a on se sklonio u Pariz. Radi se o predstavici *Ines & Denise*, francusko-bosanskoj koprodukciji koja je dosta putovala Provansom: pravi antropološko–lingvistički laboratorij. Naslovljena je prema dvjema glumicama, za njih sam je u Francuskoj pisao: pariškoj zvijezdi i spisateljici Denise Bonal i našoj Ines Fančović. Obje te fantastične djevojke koje su, kad smo radili s njima, imale u zbroju najmanje 160 godina, već dugo pripadaju mojojem *kazalištu mrtvih*.

No još malo o Slovencima i Hrvatima: izostanak pravih kontakata hrvatskih i slovenskih intelektualaca nije nikako neka moja boljka. Njih je oduvijek

bilo malo, pre malo. Čak i kad se radilo o ljudima, o javnim intelektualcima, čija su polazišta bila slična. Ponešto oko *Praxisa*, ponešto oko *Nove revije*, Sutlić–Pirjevec. I to bi bilo to. I oni i mi gledali smo u Zapad, a malo ili ništa preko prvog plota.

***Hrvatski Faust* odredio je tvoju i literarnu i političku sudbinu, umnogome će utjecati na ono što će ti se događati devedesetih. Za nostalgičare NDH-a definitivno si postao teški ljevičar i loš Hrvat. Istodobno, radi se o kompleksnom tekstu, koji je u osamdesetima postavljan nekoliko puta, u nas i u inozemstvu. Što misliš o različitim izvedbama. Koja ti je draža, ona Unkovskoga ili Ciullijeva?**

Zaboravljaš nešto tišu i manje oglašavanu režiju Petra Večeka u varaždinskom kazalištu, koje se tada još smjelo zvati po Augustu Cesarcu. To je, samo podsjećam, iako ne tebe, onaj pisac koji je srpnja 1941. kamionom odveden pred stroj, a on je, dok su ga tako vozili (pokojni Donat našao je neki dokaz da je bio mučen), bacao ceduljice na kojima je ispisivao: *Hrvatski književnik*. Kao posljednji pozdrav.

Ja sam zasad prošao nešto bolje. Premda jesam hrvatski književnik. Napose sredinom devedesetih, na dnevnoj bazi primao sam prijetnje, a u jednoj bio je akuratan, da ne velim znalački, opis kako će me klati, te će me cijeli sat pritom držati pri svijesti. Koliko ja mogu pratiti, August Cesarec nije danas u lektiri, već je to Budak, koji je o epizodi u sutonu Kerestinca svakako morao nešto znati.

Eto, i to je u neku ruku u istom onom tematskom sklopu u kojem se kreće *Hrvatski Faust*.

Petar Veček bio je jedan od zadnjih koji dramskog autora nije smatrao strancem što smeta i zanovijeta, već ga je držao suborcem i prilično važnim suradnikom. Danas je takva Snježana Banović.

Hrvatski Faust je slučaj naređenog zaborava. Kao pojedinac ja tu ne mogu ništa. Virtualno, taj je komad uvijek imao neki svoj život. Gotovo uvijek rađene su podjеле, to mu dođe kao nešto poput vlade u sjeni. No sjena je ostala. A preživio je i autor.

Nezaboravna mi je anegdota s Petrom Brečićem. Kad samo pomislim tko sve danas ima kazališnu referadu, a sjetim se Petra, odmah me ščepa najgora melankolija, to jest dobijem napad crne žući. Dakle, taj čovjek, meni svakako nimalo nesklon, došao mi je u *Prolog* nakon što je pročitao komad. Razgovor je tekao otprilike ovako: »Zaorao si, Šac, jako duboku brazdu.« To mi je zvučalo slikovito, ali i nekako zabrinuto. »Pa što da radim?« Brečić je odšutio. »Da zakopam komad u tu brazdu kao što pas zakapa kost?« Odgovor dobro pamtim: »Pa to bi možda bilo najbolje.« Ponavljam, Brečić mi nipošto nije bio nesklon, već naprotiv.

Uzmi u pamet da ja, kao autor stotina stranica fiktivnih dijaloga, imam posebnu sklonost pamtiti ono što izgovaraju drugi ljudi. Bio bih možda dobar špicl.

Gledao sam izvedbu Jugoslovenskog dramskog pozorišta gdje je *Hrvatski Faust* igran u režiji Unkovskog i sjajnoj glumačkoj postavi s nizom glumačkih zvijezda. Izvrsna predstava! Neki su ipak prigovarali zašto si dopustio JDP-u da igraju tvoj komad istodobno s nacionalno-patetičnom Ćosićevom *Kolubarskom bitkom*.

Kolege iz JDP-a nisu mi dopustili gledati tu predstavu. Već iz toga mogao sam zaključiti da tu nešto ne miriše baš najbolje. Ustvari, oni su se te predstave stidjeli. Je li to dovoljno, ne znam.

Ali znam da je velika Unkovskijeva predstava vrlo čista, i da je velika baš po tome što u njoj nema nikakvih resentimana. Napokon, ja ću to sada reći po stoti put, i po stoti put potpuno u vjetar, da *Hrvatski Faust* iznosi na danje svjetlo jednu hrvatsku, unutrašnje hrvatsku raspravu koja, stotinu puta nažalost, *nikada nije bila obavljena*. Ako je nešto u tom komadu opasno, kako je mislio Kosta Spaić, onda je to u vezi upravo s tom činjenicom: da je ta rasprava tako potisнута, da je nisu htjeli ni komunisti. Ja sam u neku ruku žrtva onoga što se zove i provodi kao *damnatio memoriae*, ali to se zapravo odnosi ne toliko na moju malenkost, koliko na potisnutu jer nekorisnu prošlost. Napose danas, ali isto tako već 1981., kad je komad napisan.

15

Ja se dakako ne mogu odlučiti između takvih umjetnika kao što su Unkovski i Ciulli. No potonji je, u prizoru s marionetama, vjerojatno dospio najdalje s mojim prizorima.

U JDP-u predstavom se legitimirala, politički, ljudski, umjetnički, jedna velika glumačka generacija. Mi smo htjeli, postavljanjem drugog u međuvremenu napisanog dijela te drame, koju bi odsad valjalo igrati u dvije večeri (o, kakav užas!), obnoviti to zajedništvo iz 1982., na istom tom mjestu, znači u Jugoslovenskom dramskom, no to nije išlo. Ipak su i Unkovski i ekipa otišli svatko svojim putem, nismo mi danas ljudi koji smo bili. Sada mislim da to nije trebalo ni pokušavati. Mislim da bi meni bilo pametno slijediti savjet moga davno umrlog prijatelja Petra Brečića, dobre uspomene, pa nastavak svoje drame naprosto zakopati kao kost.

Hrvatski Faust, tragedije dio drugi, kako se komad sada »službeno« zove, a zove se tako po Goetheu, na neki način prirodno rješava činjenicu da je jedini pravi hrvatski Faust Miroslav Krleža. Sve drugo s njom u vezi već je sada neprirodno.

Nakon osamostaljenja Hrvatske izgubio si posao u CKD-u. Sam si dao ostavku ili si otpušten?

Da, ostvario sam dragocjeno iskustvo Burze rada. Za oporbenog intelektualca nema bolje škole, čuo sam тамо u predsjednjima interesantne priče. Raskid s CKD-om bio je *quasi* dobrovoljan. To se u romanu *Doba njedi zove gezwun-gener-freiwilliger*, odnosno, dobrovoljni prisilnik, ljepše — silovoljac. Kako je



samo novi direktor bio sretan kad sam mu priopćio da želim hitan dobrovoljni raskid s institucijom koju sam, kad se radi o izdavalaštvu, ja oživio. Pomislio je čovac, gle, gle, Šnajder ide sam na Mirogoj, otpadaju troškovi pogreba.

Pa je taj čovac zasukao rukave i stao tiskati neke historijske mape. To je ta seljačka opsjednutost međama oranica i granicama zemalja. Valja jasno vidjeti što valja čistiti — od korova i od ljudi koji tu ne spadaju. To ti je tako kad stvar pod svoje uzmu kojekakva spadala. No i tad bi, čišćenjem njiva od korova, na danje svjetlo mogla iskočiti kakva kost!

Riječju, ja sam se iz CKD-a brže–bolje pokupio ne hoteći stajati na putu ničije sreće.

Nekoliko si godina potom proveo u Njemačkoj. Bio si sve vrijeme na stipendijama ili si djelovao i kao slobodni umjetnik?

16

Radio sam svašta, ne dakako u kanalizaciji. Imao sam lijepo stipendije. Ja nisam otišao u Njemačku, i poslije u Austriju, kao izgnanik s plastičnom vrećicom. Nema u tome ničeg tragičnog, iako sam otišao jer sam morao. A zaista sam morao kad je Vlatko Pavletić, isti onaj koji se svojedobno zalagao za to da Hrvatska postane cvjetna livada s tisuću cvjetova (tsja, cvijeće je tu spomenuto, ne i korov), nazvao mojega oca, Georga Kempfa iz romana, te mu rekao ovo: »Đuka, kaži svome sinu da smjesti napusti Hrvatsku jer on jedva čeka da Srbi ovamo dođu.«

Pritom još moram napomenuti da su moja nesuđena mačeha i Šnajder senior othranili Pavletića kao siromašnog studenta, da su, kako mi je ona rekla, dijelili jedan lancun. Othranio otac njega umjesto mene.

U mojoj izbornoj domovini Njemačkoj meni je uvijek bilo dobro. No Njemačka je i teška ljubavnica. Ni ona ne voli da joj se stalno gura pod nos to s kim je sve legla.

Iako su ovdašnji mediji nerado spominjali tvoje inozemne uspjehe, ipak je zabilježeno da si, recimo, kao prvi Hrvat, igrao na pozornici bečkog Burgtheatera? Reci nam nešto o tom dijelu tvoje karijere!

Moj je komad u Beču ustvari zbrinuo veliki njemački kazališni čovjek Claus Peymann, koji je 1993. bio intendant. On se jako trudio osigurati dobru radnu atmosferu svima koji su sudjelovali u tome, čak i za njih, prilično velikom poslu. Kad samo pomislim na onaj koncept opće sreće koju oko sebe u današnjem HNK-u šire gospoda Vrgoč i Buljan, jedva mogu zamisliti veći kontrast.

Anegdota koja se tiče hrvatskih reakcija i opet nije vesela; čini se da je moj glavni posao pod starost pamtiti i prenositi nevesele anegdote.

Dakle, obreo sam se u intendanturi Burga u trenutku kad je zvalo hrvatsko veleposlanstvo s molbom da im se osigura ulaz na premijeru. Telefon je podigla Peymannova tajnica, koja se začudo zvala baš Schneider. Intendant

je rukom gestikulirao da im spusti, a onda je sam uzeo slušalicu i presjekao: »Gospodo, mi kad igramo francuskog pisca, veleposlanik sam kupi kartu!« Stvar je bila u tome da je intendantura bila bijesna jer im naš Institut za književnost nije dao plakate originalne predstave iz 1942.; dakako, svi su u Zagrebu na samu najavu predstave bili nabrušeni. Ja sam htio izglađiti stvar kao vele-dobar Hrvat i patriot, pa sam krenuo s pričom o malom narodu, njegovim frustracijama i dalje u tom stilu. Onda je Peymann naredio gospodži Schneider da sutra nazove veleposlanstvo i obavijesti ga da ih čekaju četiri ulaznice za bečku premijeru.

I eto, predstava samo što ne kreće, već zvoni zadnji put. Kome to zvono zvoni?

Sjedim u Nebu (kako se u Burgu zovu gornje lože), šalimo se Peymann i ja, nemam neku tremu, jedino me brine gdje sam izgubio kišobran. Ulaz je gotov. U ozbiljnim teatrima ne ulazi se ni uz kakvu ispriku nakon zadnjeg zvona.

Peymann me u čudu pogleda: četiri mjesta u prvom redu *bila su prazna!*

Ja i opet krenem s pričom tipa, Claus, mali narod, frustracije, ima studenata sa strane, neka oni sjednu...

Claus to energično otkloni pa mi postavi jedno neodgovorljivo pitanje:

»Kaži mi, Šnajder, tko su ti ljudi?«

17

Sredinom devedesetih počinješ pisati stalnu kolumnu za riječki *Novi list* (i osječki *Glas Slavonije*). Time počinje tvoja reintegracija u javni život Hrvatske. Kako si doživio ponudu 1998. da postaneš intendant riječkog HNK-a? I kako odbijanje tadašnjeg ministra kulture da potpiše tvoje imenovanje?

Suradnja u Osijeku vrlo se brzo »smrznula«, nasreću jedan Glavaš nije me mogao priključiti ni na kakav aparat. Suradnja s *Novim listom*, novinama dobre uspomene, danas prilično uspokojenim, trajala je, mislim, dvadeset godina, kada smo Zdravko Zima i ja dobili po dvije rečenice mailom o raskidu ugovora: za svako desetljeće po jednu. Isformulirao sam u tim kolumnama masu stvari, izbor izašao je u djema knjigama. Nikada, sve do romana *Doba njedi*, nisam imao toliki odjek. Primao sam mnogo pisama, najviše iz Rijeke, ali i iz Istre.

Recimo, bio sam neko dulje vrijeme »javni intelektualac«, ne stidim se, već naprotiv. Skupo sam platio dvije rečenice o »našem mladom presvetlom«, o kojemu sam svoju konačnu riječcu rekao u drugom dijelu drame *Hrvatski Faust*, kojoj se zasad dopada da ostane potpuno nepoznata. Jedna od tih rečenica glasi: »Stepinac bio je čovjek koji je imao teškoća usuglasiti načela stvarnosti (endehazijiske) i načela svoje vjere.« Nije li to iskaz o jednoj dramatičnoj egzistenciji? Ne zaziva li to dramu? No s druge strane, odnedavno dostupna i već obilno komentirana Stepinčeva pisma papi demantiraju da je bilo neke naročite drame u odnosu Nadbiskupa i Pavelićeva režima. Otud bih danas bio skloniji vjerovati da niti njegova vjera u to doba nije bila u osobitoj krizi. On je

bio crkveni knez koji je svjetovnoj vlasti tu i tamo stavio neku primjedbu. No nije osobito provjeravao je li ona uvažena. Založio se u nekim propovijedima protiv proganjanja po rasnoj osnovi. Ali atriji i utrobe crkava u ratu ostaju gluhi prostori. U pismima svojemu poglavaru koji je stolovao u Rimu, te također nije bio osobito glasan (jedan noviji engleski izvor zove ga Hitlerovim papom), Stepinac ih je opravdavao. Usve, onim dvjema rečenicama, koje su za me bile tako skupe, ja sam Stepincu ustvari dao prevelik popust. Razumjet će se, naime, da za (bivšeg) dramatičara ocjena da je neka egzistencija dramatična ne može biti negativna. Ali, osim drugog dijela *Hrvatskog Fausta*, u kojemu Nadbiskup nastupa u punom ornatu, a i inače, ja se time više ne kanim baviti.

Sad se možemo vratiti na tvoje pitanje u vezi mojega brodoloma s uskraćenom intendanturom HNK-a Ivana pl. Zajca. Jer i tu se radi o istome.

Dakle, gospodin Linić. Socijaldemokrat iz riječke vlasti, i moja malenkost sastali smo se više puta u Rijeci u vrijeme kad me je još trebalo nagovarati, da, nagovarati, da se javim na natječaj nakon što je mog prijatelja Darka Gašparovića trebalo potjerati iz meni ne sasvim jasnih razloga. Dakle, ja sam rekao po prilici ovo: Pa jasno je da me hadezeovski ministar neće podržati! Činilo mi se po svemu da je to bilo jasno i samome Liniću. Odgovor: U tom slučaju, uvest ćemo te u v.d., sigurno dobivamo izbore i onda prolaziš na novom natječaju i dobivaš četverogodišnji mandat!

Malo je poznato da je tako nešto bio moj uvjet da se uopće natječem. Ne bi bilo loše objaviti moj program za Rijeku, kao i moj program za drugi mandat u ZKM-u, pa usporediti, naprimjer, kakvim je nesuvlisljim papirićima jedna Vrgoč, kao od šale, osvajala, odnosno produžljivala svoje mandate. Ali o tom potom.

Nakon što je istekao pedeseti dan (!), dakle cijeli rok unutar kojega je ministar kulture trebao izreći svoje da ili ne, nazvao me Linić, i to je bilo ZADNJI put, da bi me obavijestio: »Nisi podoban!« Još i danas mi u uhu zvuči njegov žalobni glas. Pomislih, OK, nisam podoban, ali sam živ. Bio sam čvrsto uvjeren da slijedi provedba plana... to jest, moje imenovanje za vršitelja dužnosti, što je gradska vlast imala pravo učiniti, to jest učiniti kako je uglavljen. Gospodin Linić NIKADA se više nije javio. U novinama sam pročitao jedini njegov odgovor na »problem Šnajder«: »Mi nećemo dopustiti da nas Šnajder svadi s Crkvom.«

Toliko o hrvatskim socijaldemokratima.

Maloga Biškupa sretoh kasnije u Berlinu, odmah nakon njihove nove pobjede na izborima kojom će za koji dan smijeniti trećesiječansku vlast. Bilo je to ispred berlinskog hrama potrošnje, veličanstvenog za onoga tko to voli, a koji se zove Kaufhaus des Westens, u koji se svakodnevno avionom dovoze torte iz Pariza. Izašao je Božo iz crnog Mercedesa veleposlanstva da bi mi rekao: »Vi se svakako ljutite na mene. Ali Vi valjda znadete da ja u toj stvari nisam bio samostalan.« Rekao sam da znam, i nas smo se dvojica oprijateljili. Mislim da se Božo istinski žestio zbog mojega protjerivanja iz ZKM-a, a sve pod formulom: A tko će, nego svoj svoga!

Na svaki način, probleme koje sam ja imao, jedan Marin Blažević nikada neće imati. Šta'š, razni smo ljudi.

Doduše, Blaževića i Frljića uzeo je na Zub Opus Dei, jedna nevesela družba. Na izlasku s predstave *Hrvatsko glumište* publika je imala prilike slušati dvije promrzle starice koje su, stojeći u mraku uz Teatar, pjevale nabožne pjesme, a u nalogu rečene družbe. Grda je to stvar. No to nisu bila sva čuda. Gledatelji su mogli vidjeti i to kako crna marica odvozi četvero gledatelja, a po prijavi gospode Blaževića i Frljića. Privedeni su se, naime, tokom predstave glasno smijali na mjestima koja se smjelo pratiti jedino svečanom tišinom punom udivljenja.

Ovo zvuči kao neka pošalica. Razlog privođenja bio je taj, ali onaj formalni odnosio se na neovlašteno škljocanje fotoaparatom. A to je bio težak grijeh.

Uistinu, nakon promjene vlasti u cijeloj Hrvatskoj postao si ravnatelj ZKM-a. Opstao si na čelu samo četiri godine, iako si imao sjajnih predstava; prisjećam se *Velikog meštra sviju hulja, Kamova*, recimo. Govorilo se o tvojem sukobu s dijelom ansambla, zatim s gradskim političkim establišmentom (Ljuština, Bandić)?

Bandić je za mene oduvijek bio jedna od najvećih sramota mog rodnog grada nakon Pavelića. Kao što onih deset ili više potpisa naših kazališnih ljudi u potporu Bandićeve kandidature za predsjednika države držim jednim od najvećih moralnih padova istih i uopće. No prije svih tih čuda, na jednoj večeri s Račanom, potonji me je uvjerio da će sve biti u redu, jedino se snebivao zašto ja hoću ZKM, tu ruinu u svakom smislu. Mislio je Račan — konačno, ja sam za njih nosio glavu u torbi — da mogu htjeti i nešto više u tom trenutku njihove pobjede, koja je valjda imala biti i moja. Ali ja nikada u životu ni u čemu nisam pobijedio.

19

Nekoliko sam teških prekršaja etikete učinio tokom svog mandata: recimo, nisam se odazivao na Bandićeve pozive na ručkove s ravnateljima gradskih kazališta i dakako HNK-a. To mi je izgledalo nešto potpuno neprimjereno, feudalno. Pogaoj Vlaki je valjda imponiralo imati oko sebe umjetnike, te luđake koji od »real-politike« ne razumiju ništa i daju se kupiti mrvicama. No mnogo je veći *krimen* bio to što sam uspio protjerati jednog Bandićevog kuma, odbivši potpisati produljenje ugovora za najam prostora u kojem je dotični držao svoj kafić. Opisao sam detaljno čisto teatralnu stranu tog događaja, Bandićev jedini posjet ZKM-u za mojega ravnateljstva, u tekstu »Kazalište u doba fotošopa«. Petero glumaca potpisalo je protiv mene iz razloga meni do danas potpuno nejasnih. Najžešće moje protivnica igrale su u mojem repertoaru preko mjere svojega talenta. Rene Medvešek režirao je Wilderovu dramu *Naš grad*, u kojoj je čak, na gospodski način, proveo raspravu s mojom estetikom (premda je to bila jedna od najskupljih predstava, on je osporio da je predstave trebalo osobito opremati jer da većinu toga treba prepustiti imaginaciji).

Ja tu grupu glumaca — to je bila petina ansambla — u potpunosti apsolviram od svake stvarne krivnje za moje proganjivanje, i to ide do te mjere da ja do danas nisam vidio tu listu niti me ona zanima (mogu naslutiti, naravno).

Što bi bilo da sam ja u tom trenutku organizirao potpisivanje nekakve peticije meni u korist? I gle čuda: protiv Vrgoč potpisalo je četiri petine kolektiva, a kulturna vlast proglašava tu jasnu većinu grupom urotnika i to 15 godina istom. Slaba je to urota, Darsa je sve htio obaviti u jednu noć.

Ljuština se u tome mom uklanjanju nije toliko angažirao, kao što se kasnije potruđio javnosti objasniti što se tu dogodilo i koliki sam ja nesposobnjak i neradnik. Koliko me samo puta klevetao po televizijama, a da nisam imao ni najmanje mogućnosti odgovoriti. Kad sam to ipak učinio na jednom ne osobičito čitanom, premda dobro uređivanom portalu, tužio me sudu. Ljuština je u mnogo aspekata uistinu jedinstvena pojava: direktor satiričkog kazališta koji je tužio i godinama po суду povlačio pisca zbog — satire. I još po nečemu je on, u galaktičkim razmjerima, jedinstven: on se jako dugo održao na poziciji koja je istodobno bila na početku i na kraju hranidbenog lanca. Kapa dolje, doktor Ljuština, ne može to svatko. Ne može svatko planirati svoj kolač javnog novca, a onda ga i osigurati.

»Doktor Pavelić su već kod Karlovca!«, veli purger drugome u *Hrvatskom Faustu, prvi dio*. »Doktor?« pita drugi. »Kaj smo mi morti bolesni?«

Zapravo, nakon Kamova i Petog evanđelja tvoji tekstovi nisu više izvođeni u Zagrebu. Od pisca kojem je svaki tekst osamdesetih izvođen u nekoliko postavki, postao si »pisac za ladici«. Je li to uzrok pojave većeg broja tvojih knjiga priča i romana zadnjih godina?

Ti si uredio deveti svezak mojih odabranih »nedjela«. Otud znaš da je u svakom kolu od po tri sveska, jedan bio proza. Pisao sam i pišem prozu oduvijek, od srednjoškolskih časopisa, od *Poleta* ali i *Republike*. Prije svog prvog romana *Morendo* objavio sam dvije knjige proze. *Morendo* je slabo čitan. Dakako da to držim nepravdom. Sada se roman *Doba mјedi* drži ishodišnim i mjerodavnim za moju malenkost kao prozaika. Ali taj moj prvi roman *Morendo* pisala je ista ruka; on je čak, gledamo li formu, hrabriji od *Doba mјedi*. Ali knjige imaju svoju sudbinu. I žive svoje živote. Možda će neki koji su sada još veoma mladi, ili su, da prizovem svoj posljednji roman, u statusu nerodenosti, posve drugačije procjenjivati naše opuse. A isto je tako moguće da će ih potpuno zabaciti. Mi to ne možemo znati, a i bolje je. Ipak, vremena danas nisu takva da bismo mi današnji otišli u pepeo zajedno sa svojim knjigama.

No ja ipak razumijem tvoje pitanje. Moja strategija intelektualnog rada, raspoređena žanrovski, možda je bila kriva. Možda bi mi bilo pametnije da sam se ostavio pisanja za teatar te se potpuno posvetio prozi. U međuvremenu, kazalište, kao medij u vidu koji sam ja poznavao, pa čak u njemu imao i stanovačnih uspjeha, potpuno je nestalo. Naprimjer, čak i da se situacija u jednom HNK-u stubokom i preko noći promijeni, trebat će još godine i godine da se isperu sve posljedice divljanja Bandićevog kadra u kazalištima u kontinuitetu koji je počeo negdje oko 2005. i traje, manje–više nesmetano, do danas. Ja tih godina više nemam.



Tvoj roman *Doba mjedi* po sudu kritike i književnih žirija jedan je od najvažnijih hrvatskih romana zadnjih godina. Namjeravaš li se još vraćati »obiteljskoj povijesti« ili je to završen izlet?

Radim na ovećem romanu o Zagrebu, ali je navlastita tema možda prije uzajamno proždiranje hrvatskih elita i kvazielita u nedavnoj povijesti do jučer. Teško i mukotrpno napredujem. Ja ne spadam u one koji kod sebe mogu naručiti remek-djelo.

No s druge strane, moj rodni grad, koji zahvaljujući rezultatu lokalnih izbora i opet smijem zvati Slobodnim kraljevskim gradom Zagrebom, zaslužuje takav roman, dakle, zagrebački, ako se pritom dakako ne računa na one efekte »mekocrtača« (pojam spada u zlatno doba Hollywooda i odnosi se na omekšavanje rubova kadra), pogodne za oslikati društvanca koja pjevaju, a pritom ne stižu još i misliti. Kad velim — zagrebački — mislim naprimjer na Döblinov *Alexanderplatz*, ili na *Petrograd* Andreja Bjeloga.

Dakako, nije to što ja sada hoću neki pionirski pothvat. Imamo jedan vrlo urbani roman *Kiklop* Marinkovićev, tu je onda jedan gotovo zaboravljeni — Ive Kozarčanina *Sam čovjek*...

No dobro, ja pišem svoj roman o svom viđenju rodnoga grada.

21

Čuo sam da je roman *Doba mjedi* hit, da je rasprodano nekoliko izdanja, da izlazi i na stranim jezicima. Reci nam nešto o tome!

Da, *Mjed* živi svoj vlastiti život. U hrvatskom je knjiga, rodno gledano, žena, pa je u redu što se ona odvojila od mene luzera. Još je mlada, neka otpleše svoje na parketima evropskih metropola!

Međutim, kako je teško uistinu nešto postići na strani. Od književnika iz ovog dijela svijeta najdalje su dospjeli Dževad Karahasan i Miljenko Jergović. Dževad je postao Suhrkampov kućni autor; jako je malo njemačkih autora s tim statusom. Jergović je, uz njemački, preveden i na mnoge druge jezike.

O *Mjedi* se, dakle, povoljno piše u ne baš najmanjim evropskim novinama. Samo ove godine izaći će još četiri izdanja: četvrto hrvatsko izaći će kod Akademске knjige (Novi Sad), kao prvo srpsko. To mi je veoma draga. Za svijet toga romana današnje državne granice Hrvatske i Srbije ne igraju baš nikakvu ulogu. Peto izdanje bit će Frakturino, gotovo bibliofilno. Do kraja godine izaći će prijevodi na mađarski, ukrajinski i engleski. Dosad su objavljeni prijevodi, redom: na slovenski, makedonski, njemački (u Beču), talijanski, nizozemski i francuski. Kuriozno je, međutim, to što se u ovom trenutku primjerak knjige na jeziku izvornika ne može nigdje kupiti ni za kakvu paru, ali bi poligloti mogli doći na svoje.

U Hollywoodu se govorilo: Ništa ne uspijeva kao uspjeh.

Razgovor vodio Velimir Visković



Velimir Visković

Moj prijatelj Šnajder

22

Jesen je 1969. godine, tek sam došao na studij iz Splita u Zagreb; pasionirano obilazim zagrebačka kazališta, najčešće sam jer nitko od mojih prijatelja, koje tih dana upoznajem, ne može podnijeti toliku količinu teatra u tako kratkom vremenu. U Zagrebačkome dramskom, koje se još ne zove po Gavelli, gledam *Minigolf*, čitao sam već o mlađom autoru te drame u novinama, znam da je samo tri godine stariji od mene, bio je jedan od glavnih zagrebačkih šezdesetosmaša, iako tek dvadesetogodišnjak; u *Minigolfu* bavi se zbivanjima u jednom omladinskom listu šezdesetih godina (na način koji dosta podsjeća na »predigrnu« Krležina *Vučjaka*, koja se odigrava u redakciji novina *Narodna sloga*, neposredno nakon 1. svjetskog rata).

Režira ga ugledni redatelj srednje generacije Dino Radojević, a scenografiju i kostimografiju potpisuje Petar Veček, jedan od velikih nastupajućih talenata hrvatskoga kazališta, također važan kao redatelj Šnajderovih drama.

Student filozofije i anglistike, Slobodan Šnajder te 1969. godine, s dvadeset i jednom godinom, već je literarna zvijezda. Izvode ga veliki teatri, on uređuje s nekolicinom mlađih kazalištaraca časopis *Prolog*, koji istražuje suvremena kretanja u kazališnoj praksi i teatrolologiji; sudjelovao je aktivno u studentskoj revoluciji o kojoj sam ja kao zbumjeni i zažareni polaznik trećeg razreda splitske Gimnazije Vladimir Nazor mogao samo maštati. Nikoga u mojoj bližoj okolini to nije zanimalo.

Jednom sam slušao Ljubišu Ristića kako je u lipnju '68. došlo nekoliko zagrebačkih kazalištaraca šezdesetosmaša u Beograd u malom Šnajderovu autu NSU radi dogovora o zajedničkim akcijama. Imati auto, ne fiću već njemački NSU, godine '68.? I to je mali auto! Ali imati svoj u dvadesetoj! Šnajder ga je imao.

Baš me zanima je li s tom ekipom bio i student nekoliko fakulteta (uz ostalo filozofije i režije), Slobodan Praljak. Kasnije ratnik, general; te '68. on

se sam ponudio za fizičko osiguranje revolucionarnih studenata, on se krupan, plećat, a valjda i s obiteljskom tradicijom »bezbednjaka«, razumio u to.

Ubrzo ћu upoznati i osobno Šnajdera, nije Zagreb tako velik grad, susretali smo se oko Zuppina Teatra & TD, a valjda me netko od frendova odveo u Prolaz sestara Baković, gdje je bio smješten CKD, omladinski nakladnik koji je osim časopisa izdavao i knjige (edicije Prolog i Znaci), koje je uređivao Šnajder. Dosta teatrologije, prijevodne literature, ali i hrvatskih pisaca, intelektualno ambicioznijih, na tragу poetike razlogovaca.

Uvijek je Šac bio silno zaposlen, pun planova. Govorio je ozbiljno, i u našim običnim razgovorima izražavao se odnjegovanim intelektualiziranim rečenicama. Frankfurtska škola, Adorno.

Moram priznati, imponirao mi je, pomalo sam mu i zavidio. S dvadeset on je već bio afirmirani pisac i intelektualac, poznavao je filozofiju, puno čitao, objavljivao, uređivao časopis i knjige, živio je od svojega profesionalnog rada, a ne na teret roditelja. I radio razne druge stvari koje su imale veliku kulturnu relevantnost.

23

Počeci naše suradnje

Više mi je pažnje Šnajder počeo poklanjati 1972., kad je shvatio da i ja objavljujem književnopovjesne eseje; ne znam je li ih baš i čitao, ali bili su to već razgovori ravnopravnijih partnera. I kasnije, kad postanemo bliži, sa Šnajderom neću previše razgovarati o stvarima kojima se ja bavim, saslušat će on mene kad vidi da mi je baš stalo, ali vidim da on teško održava koncentraciju dok mu govorim o sebi, o svojim temama koje nisu izravno povezane s njim.

Bilo mi je jasno da komunikacija s njim neće biti laka. Možemo govoriti samo o temama koje njega zanimaju, najbolje je kad je on sam u fokusu razgovora. Na svu sreću, on jest dovoljno zanimljiva tema o kojoj se ima što razgovarati. Iznimno pametan, obrazovan, načitan. Izvrsno, možete puno toga dozнати i naučiti, samo nemojte previše računati na to da će on vas pratiti, s jednakim razumijevanjem, bude li trebalo.

Godine 1975. pozvat će me da suradujem u *Prologu*; ponudit će mi da vodim kritičku kroniku *Dana mladog teatra*: pozvao me da napišem dvadesetak kartica o predstavama koje će te godine gostovati na *Danima*, koji su bili neka vrsta zagrebačkog pandana Bitefu (dakako, znatno jeftinija i manje glamurozna). Kroniku ћu pisati i sljedeće godine, bit će to moja spojnica s avangardnim teatrom, koji me oduvijek zanimalo.

Potkraj sedamdesetih Šnajder mi je pričao i o književnom časopisu koji bi volio pokrenuti u CKD-u, čak sam i pozvan na osnivački sastanak sa skupinom mlađih pisaca i kritičara. Koliko sam shvatio, iz tog Šnajderova plana razvio se dosta kasnije časopis *Gordogan*, samo što su se urednici Matan i Ko-

vačević brzo izmagnuli svakom Šnajderovu utjecaju. Čak će doći i do javnoga polemičkog raskida između Šnajdera i Matana.

Osamdesete su bile godine pune Šnajderove afirmacije. I dalje je izdavao i uređivao *Prolog* (vudio je suvereno i svoje edicije knjiga); bez komercijalnog pritiska jer se CKD izdašno financirao prihodima Omladinskog servisa (srednjoškolski pandan Studentskom servisu).

Šnajder – dramatičarska zvijezda bivše Jugoslavije

Veliki uspjeh tih godina doživljava Šnajderova drama *Kamov, smrtopis*, objavljena u *Prologu* 1977. godine (praizvedena u zagrebačkom HNK-u 1978.), u kojoj se pozabavio u to doba još nedovoljno poznatom biografijom hrvatskoga protoavangardista. Istodobno je i Šnajderov priatelj iz prologaškog kruga Darko Gašparović objavio monografiju o Kamovu. Pisat će i drugi: Bruno Popović, Branimir Donat, Nedjeljko Fabrio, nešto kasnije roman o Kamovu objavit će Milorad Stojević. *Kamov* je sedamdesetih i osamdesetih velika inspiracija ne samo Šnajderu već svim suradnicima njegova *Prologa*, iako Kamovljeve drame nisu avangardističke i revolucionarne poput naknadno otkrivena romana *Isušena kaljuža*. Čak i oni koji su bili rezervirani prema Šnajderovu ljevičarskom angažmanu, a i prilično hermetičnoj strukturi njegovih ranih drama, poput *Metastaze*, uvažavat će *Kamova* kao dobro napisan komad u skladu s prosedeom Krležinih legendi više nego prilično konvencionalnog Kamovljeva teatra. Kroz protagonistovu svijest, dok umire u predsmrtnoj agoniji u bolnici Santa Cruz u Barceloni, nižu se prizori iz prekratkog, ali burnog života te se miješaju sa simboličkim i fantazmagoričnim scenama. Praizvedbu komada, tiskanog 1977. u *Prologu*, režirao je Ljubiša Ristić potkraj 1978. u zagrebačkom HNK-u, u to vrijeme, poslije *Oslobodenja Skoplja* najveća režiserska zvijezda tadašnje Jugoslavije. U duhu artoovske postavangarde.

Šnajder je tek napunio trideset godina, ali već mu je priznat status najvećeg suvremenoga hrvatskog dramatičara, ljevičarskog pedigreea (po nekim taj primat dijeli s Ivom Brešanom), što je nekima razlog za hvaljenje, drugima za mržnju. Pritom Šnajder nije u Partiji, čak je svojevrsni disident u odnosu na Savez komunista!

Šnajder je potkraj sedamdesetih i u osamdesetima u punom naletu. Sve njegove drame izazivaju pozornost javnosti, obično bivaju najprije otisnute u *Prologu*, potom i u knjigama (dramski tekstovi popraćeni su najčešće pripadajućim esejima), a naposljetku doživljavaju praizvedbe u nekom od nacionalnih teatara...

Nakon uspjeha s *Kamovom*, Šnajder pokušava ponoviti sve s biografskom dramom o Marinu Držiću. Uz dramski tekst *Držićev san* (tiskan u *Prologu* 1979., praizveden u zagrebačkom HNK-u 1980.) napisao je i opsežan esej u kojemu eksplicira svoju viziju Dubrovnika, njegova najdarovitijeg pisca, ali ujed-

no pobunjenika i urotnika. Nije izazvao zanimanje kakvo je doživio dramom o Kamovu, ali se dokazao kao jedan od najlucidnijih intelektualaca u hrvatskom kazalištu, koji duboko promišlja odnos nacionalne kulturne i političke povijesti i njegovih najdarovitijih pojedinaca.

Dramski tekst *Hrvatski Faust* (tiskan 1981., praizveden u splitskom HNK-u 1982.) trajno će obilježiti Šnajdera. Po mojoj mišljenju ponajbolji i najkompleksniji Šnajderov dramski tekst zasniva se na povijesnoj faktografiji: bijegu u partizane skupine glumaca, koji su pripremali premijeru *Fausta* na pozornici zagrebačkoga Hrvatskog državnog kazališta. Predstavu koja je prema zamisli Uprave HDK-a trebala glorificirati veliku njemačku kulturu. Šnajderov prikaz prilika u endehaškom kulturnom sustavu, sramotnih moralnih kompromisa koje sklapaju pojedini protagonisti kulturnog života, njegova nedvosmislena osuda ustaških zločina, izazvali su prkosno odbijanje dijela zagrebačke nacionalističke intelektualne scene, koja definitivno Šnajdera obilježuje kao neprijatelja. I taj će se animozitet perpetuirati i kasnije, donoseći Šnajderu u devedesetima ozbiljne probleme. U takvoj atmosferi podjela na »naše« i »njihove«, nije bilo baš previše otvorenosti za suptilnije analize suodnosa i zbivanja u teatru s likovima i zbivanjima u *Faustu*. Ostalo je neprimjećeno da Šnajder eksplicitno odbacuje svaki oblik utilitarne, programirane umjetnosti, ne samo ustaške, nego i soorealističke.

Hrvatski Faust je praizveden u Splitu, igran je još u Varaždinu. Očekivalo bi se da i zagrebački HNK postavi tekst koji se zbiva u tome teatru. Ali ne, tekst je bojkotiran! To što je uspješno postavljen 1982. na pozornici Jugoslovenskog dramskog pozorišta (režija S. Unkovski) i njemačkog Theater an der Ruhr (režija R. Ciulli) samo je uvećavalо odbojnost među nacionalistima, jer se radi o srpskom teatru i najvećim jugoslavenskim kazališnim zvjezdama, odnosno njemačko-talijanskom režiseru i njemačkom ljevičarskom teatru flagelantski raspoloženom prema nacističkoj prošlosti.

S *Hrvatskim Faustom* Šnajder se priključuje uskom vršnjačkom krugu dramatičarskih zvjezda bivše Jugoslavije (Dušan Jovanović, Dušan Kovačević, Goran Stefanovski) čije se drame paralelno izvode diljem bivše zemlje kao općejugoslavenski hitovi. Dakako, u matičnoj sredini to će izazivati dodatnu autorsku zavist.

Godine 1986. bio sam republički selektor za *Sterijine igre*; među desetak prijavljenih predstava čak tri su bile izvedbe Šnajderova noviteta *Dumanske tištine*, a znam da je imao bar još jednu, makedonsku izvedbu. Danas se te feminističke drame o pobuni dubrovačke redovnice Agneze Beneša koja je u 17. stoljeću zapalila samostan malo tko sjeća, ali trebalo bi, vrijedan tekst. I sam Šnajder zna osjetiti koja tema može biti provokativna u kojoj sredini. Godine 1987. u sarajevskom Narodnom pozorištu ima praizvedbu drame *Gamllet*, o redatelju Gavelli koji u endehaškom Sarajevu režira *Hamleta*.

Tih godina kad Šnajder proživljava zvjezdane trenutke svoje karijere jugoslavenske kazališne zvjezde zapravo se i ne družimo previše, eventualno raz-

govaramo kad se sretnemo nakon kakve predstave ili promocije. Šnajder vrlo promišljeno i profesionalno radi na svojoj karijeri. Komunicira s kazališnim režiserima i ravnateljima, utjecajnim kritičarima i teatrolozima. Nalazimo se povremeno u domovima poznatih ljudi: sjećam se jedne večere u Beogradu kod bračnog para Vladislave Ribnikar i Milorada Perišića. Zanimljivo mi je tada bilo čuti Perišićeva sjećanja na posjet Šnajderove »revolucionarne grupe« beogradskim studentima. Perišić je inače bio član beogradskoga studentskog rukovodstva u to doba. Devedesetih će postati potpredsjednik Demokratske stranke i diplomat. Kći vlasnika *Politike* Vladislava, u Engleskoj će nastaviti profesorsku karijeru započetu na Svetskoj književnosti u Beogradu.

Devedesete

26

Pobjedom na izborima u Hrvatskoj u svibnju 1990. nacionalisti su počeli preuzimati sve pozicije i u kulturnim ustanovama. Šnajderov CKD SSO se urušio, više nije bilo ni Omladinskog servisa, trebalo je naći drugi način financiranja izdavačke djelatnosti. Imovina različitih kulturnih institucija koje su djelovale unutar omladinske organizacije privatizirana je, pri čemu su u fokusu bili Omladinski radio i Omladinska televizija. CKD se restrukturirao kao klasični izdavač, prozvao se po Matošu: AGM. Šnajderu je Matoš blizak; osamdesetih će u *Danasu* uspješno pastiširati Matoševu prozu, međutim, novi šefovi bivše Šnajderove firme uglavnom ga svode na njegovu pravašku, nacionalističku dimenziju, a Šnajdera smatraju Matoševim antipodom. Pogrešno, i u slučaju Matoša i u slučaju Šnajdera.

Animožitet prema Šnajderu produbljuje se početkom rata. U mržnji prednjače njegovi dojučerašnji suradnici iz *Prologa*. Vječno u njegovoj sjeni, sad je došlo njihovih pet minuta. Eto, umjesto Jugoslavena i ljevičara Šnajdera na vlast sada dolaze oni, rasni Hrvati, intelektualci, puni svijesti o važnosti baštine. Oni, veličina kojih se nije mogla vidjeti zbog sveprisutnosti Šnajdera kao ideološke figure.

Šnajder je odlučio da ode u Njemačku; nakon izvedbe *Hrvatskog Fausta* u Mülheimu otvorene su mu mogućnosti suradnje s njemačkim teatrima. Zapravo je morao otići; to je sugerirao tadašnji ministar kulture svome prijatelju, Šnajderovu ocu Đuri: — Nek' ti se sin skloni; previše ljudi hoda unaokolo pod oružjem. Nemogće ih je držati pod nadzorom!

I dobro da je Šnajder otišao, jer nekoliko ljudi za koje smo svi znali da su mu bili bliski počelo je sustavno harangirati protiv njega. Organizirat će čak i simpozij protiv Šnajdera! Desetak njegovih bliskih suradnika, kojima je bio šef u *Prologu*, ili CKD-u, govorilo je o njegovim dramama kao ljevičarskom smeću, o *Faustu* kao denuncijantskom tekstu. Bilo je tu dosta osobnog osvetništva. Nije bilo lako raditi uz Šnajdera: posve je posvećen vlastitim preokupacijama; oni koji nešto rade u njegovoj sjeni često se osjećaju zapostavljenima. Ja s tim

nisam imao problema jer sam kritičar, a kritičarima je normalno da poniru u tuđa djela, da su u službi djela koje interpretiraju. Ako želite ravnopravniji, ili čak rivalski, profesionalni odnos, možete se osjetiti frustrirano jer nailazite na zid ignoriranja. Nevjerojatna fokusiranost na svoje opsesivne teme, na rubu Aspergerova sindroma.

Svejedno, sprega subjektivnih frustracija i ideoloških neslaganja dovela je do zahtjeva za ostracizmom nad Šnajderom. Egzorcizam Šnajderova duha iz hrvatske kulture.

U to vrijeme nas se dvojica zbližujemo. Pripadamo istom, sve manjem plemenu; sve je manje onih koji se ne odriču svojega ljevičarstva, svojih dojučerašnjih umjetničkih afiniteta. Ja se nekako održavam kao urednik. Još uvijek imam utjecaj, nepomračen ugled zbog liberalno-demokratske tradicije časopisa koji uredujem, a i drugih projekata u kojima sam sudjelovao. Nastojim biti demokrat i dalje: *Republika*, koju uredujem, jedini je časopis koji hoće objavljivati Šnajdera ne tražeći od njega prilagođavanje novom dobu. Ne samo u ideološkom smislu, nego i u prostornom budući da su sve rjeđi časopisi koji mogu objaviti stotinjak stranica dramskog teksta (toliki je opseg ambicioznijih Šnajderovih dramskih tekstova).

27

Šnajderu je u Njemačkoj dobro krenulo. Nije više to samo Ciulli sa svojim teatrom u Mülheimu. Igraju ga i u Bochumu, Tübingenu, Frankfurtu, Kopenhagenu, Oslu, Varšavi, Krakovu, Dubljinu, Verolliju kraj Rima. Zovu ga i u bečki Burgtheater, koji 1993. postavlja na repertoar *Hrvatskog Fausta*.

Povratak iz egzila

Šnajder je 1993. počeo pisati kolumnе za osječki *Glas Slavonije*, godinu dana kasnije i za riječki *Novi list*. Komentirat će u tim tekstovima aktualnu političku situaciju. Te su dvije redakcije u poslovnim vezama pa razmjenjuju uzajamno dio sadržaja. Ta suradnja ne omogućuje Šnajderu da se za stalno zaposli, ali paušalni honorar je ravan solidnoj redovitoj plaći pa omogućuje osjećaj samostalnosti i slobode. *Novi list* izlazi u Rijeci, gdje je permanentno na vlasti Socijaldemokratska partija. Šnajderovi boravci u Hrvatskoj sve su češći, ali još će neko vrijeme živjeti između svoje izborne domovine Njemačke i realne domovine Hrvatske.

Konačno, 1996. Šnajderu u Hrvatskoj izlaze i dvije knjige: Nenad Popović u *Durieauxu* izdaje dramsku knjigu *Utjeha sjevernih mora*, a ja u *Konzoru* knjigu kratke proze *Knjiga o sitnom*.

Još uvijek velik dio našega kulturnjačkog establišmenta Šnajdera doživljava kao »opasnog ljevičara«. Godine 1997. moj prijedlog da u okviru teme o odjeku hrvatske književnosti u inozemstvu na osječkim *Krležinim danima* referiram o Slobodanu Šnajderu doživljen je kao potencijalno »opasan« te je zatraženo od mene da izbjegnem političke reference. Naravno, ja nisam poslu-

šao, pa su neki sudionici vrlo zamjetljivo demonstrirali svoju nesnošljivost dok sam čitao referat.

— Kako govoriti o Šnajderu, izrazito politiziranom piscu, s uzorima u Krleži i Brechtu, a da se ne spominje njegov ideološki kontekst? — bilo je moje temeljno pitanje. Naravno, nemoguće je, bio je jedini odgovor.

Moram priznati da je aplauz bio prilično suzdržan; odnosno, pljeskala je entuzijastično samo manja grupa mojih i Šnajderovih simpatizera. Ali prišao mi je oduševljeno veliki kazališni kritičar, urednik Kulture u *Novom listu*, Dalibor Foretić:

— Daj ti to meni, objavim ti integralno referat u našem kulturnom dodatku u *Novom listu*. Nek' se pojedu od zavisti!

I doista, cijeli je tekst *Divlje dijete Krležino* (15 tisuća znakova) objavljen u *Mediteranu*, što se smatralo osobitom počašću Šnajderu, ali i meni kao autoru.

Član Upravnog odbora *Krležinih dana* koji se najviše odupirao mojem referatu o Šnajderu bio je Darko Gašparović, nekadašnji veliki Šacov prijatelj i suurednik iz *Prologa*. Naravno, devedesetih mu je postao neprijatelj. S Gašparovićem sam imao koju godinu kasnije žestoku polemiku u *Večernjem listu*. Prigovarao sam mu kako sada nastupa kao oštari kritičar Krleže, Kamova i Šnajdera, a prije ih je hvalio kao vrhunac hrvatske književnosti.

Na to mi je Gašparović odlučno odgovorio kako njega više ne zanima nikakva avangarda već isključivo teodrama.

Dvije–tri godine potom Šnajder me zamolio da podem s njim na promociju jedne važne knjige u Rijeku

On će voziti, ja samo neka sjedim i uživam, nemam nikakve obaveze. Promocija tajanstvene knjige održana je u Gradskoj vijećnici. Nisam mogao vjerovati kad sam video svoga žestokog oponenta Gašparovića kako se grli sa Šnajderom. U protekle dvije godine on je stubokom promjenio stavove, ponovno se sprijateljio sa Šnajderom. Obnovio i svoju knjigu o Kamovu. I doveo Šnajdera da mu je promovira u Rijeci.

— Hajde, drago mi je, ali ne mogu shvatiti ni odobriti ludosti koje je radio donedavno! — komentirao sam sa smijehom.

Mislio sam da Šnajder ne zna praštati, da je strog, neumoljiv. Ali ne, može on biti osjetljiv i začudno trpeljiv:

— Ma, ne mogu se ljutiti, Gašo mi je prijatelj iz djetinjstva...

Da je zlopamtilo, Šnajder je imao dovoljno razloga za trajnu ogorčenost na Gašparovića. Pa ipak, popustio je, spomenuo mi je kako dosta zasluga za njihovo pomirenje ima Gašparovićeva žena Loredana. Ali i činjenica da je Gašparović odustao od radikalne varijante nacionalizma i katoličkog fundamentalizma kojima je bio sklon prije koju godinu. Sad se u njegovu opusu pojavio i prostor za povratak mladenačkim temama poput Kamova. I za prijatelje ljevičare put Šnajdera.

Zašto me Šnajder poveo u Rijeku da svjedočim njihovu zajedničkom nastupu na promociji novog izdanja Gašparovićeve knjige o Kamovu? Mislim da je to zbog toga što sam mu često prigovarao kako se zna olako naljutiti na važne ljude iz svojega života, kako je svađalica i zlopamtilo.

Kao da mi je htio poručiti da nisam u pravu. Eto, svojim se očima mogu u to uvjeriti.

Propala intendantura

Šnajder se potkraj devedesetih sve više integrirao u hrvatski javni život. Tomu je zasigurno dosta pridonosila njegova redovita kolumna u *Novom listu*, koji je bio čitan i u Zagrebu. Nije bio klasični novinski komentator koji prati tri-vijalnosti političkog života; pisao je izrazito intelektualistički, citirajući često recentne strane/njemačke teorijske knjige, bavio se dosta i temama iz hrvatske povijesti, poput svojega velikog učitelja Miroslava Krleže. Kao i Krleža, i Šnajder nije negator hrvatstva nego intelektualac koji sagledava ukupnost hrvatstva iz nove teorijske vizure.

Godine 1998. gradska vlast u Rijeci odlučila je da Šnajderu ponudi intendanturu HNK-a Ivana pl. Zajca. Do jučer je nacionalistički dio Hrvatske smatrao Šnajdera apatridom i petokolonašem; sad mu Rijeka nudi ključnu funkciju u riječkoj, pa i nacionalnoj, kulturi. Vjerujem da bi Šnajderov izbor bio prihvaćen i na nacionalnoj razini unatoč svemu, ali tijekom trajanja samog natječaja Šnajder je napisao jednu antiklerikalnu kolumnu (u kojoj je kritički pisao i o kardinalu Stepinцу).

Čim sam video kolumnu, bio sam siguran da je njome Šnajder poništio sve izglede da postane intendant: — Dragi moj Šac, pa to ti je bilo samoubilački! Nema u Hrvatskoj političke vlasti kod koje može proći kritičko pisanje o Stepincu. Onaj tko iznese bilo kakvu zamjerku ne može proći na javnoj sceni jer ga Crkva neće prihvatići.

I doista, do mene je iz povjerljivog i vjerodostojnog izvora stigla vijest kako je riječki nadbiskup zatražio od gradonačelnika Linića da odustane od forsiranja Šnajdera. Istodobno je na ministra kulture načinjen pritisak da ne potpiše suglasnost da Šnajder postane intendant. I tako je Šnajder propao, ali u velikom stilu, samo nekoliko godina nakon što je morao otići u egzil. Još su uvijek brojni njegovi neprijatelji, ali velik je broj i štovatelja. Sve veći. Zanimljivo, unatoč nedavanju suglasnosti za izbor, Šnajder mi je za ministra Biškupića rekao kako je uvijek bio korektan te da je u osnovi dobro suradivao s njim.

Sarajevske sveske/bilježnice

Potkraj devedesetih moja dugogodišnja sarajevska prijateljica, ugledna književnica i urednica, Vojka Smiljanic Đikić, pozvala me u ime jedne skupine

sarajevskih intelektualaca da prihvatom dužnost glavnog urednika exjugoslavenskoga časopisa *Sarajevske sveske/bilježnice*. Prihvatio sam ponudu i s Vojkom počeo ekipirati uredništvo. Naravno, jedna od prvih ideja mi je bila da u uredništvo kooptiramo i Šnajdera. Prije rata je imao status dramatičarske zvijezde, njegovo ime puno znači mnogim ljudima u regiji. I što nije bilo nimalo nevažno u samom početku našeg djelovanja: Šnajder se ne plaši odiuma na koji će takav časopis neminovno naići kod nacionalističke inteligencije. Znao sam da će za časopis biti najteže okupiti jake intelektualce iz Slovenije, oni su se najviše udaljili od ideje jugoslavenskoga kulturnog prostora, mislio sam. Međutim, i Boris A. Novak i Aleš Debeljak su moju ponudu entuzijastično dočekali govoreći mi kako im takva ideja nedostaje, rado bi pisali o zajedničkoj državi i o kulturnom kompleksu Balkana. Za svaki broj su imali hrpu materijala ponajboljih slovenskih pisaca.

30

U ekipiranju hrvatskog dijela redakcije jedno sam ime već imao servirano, Vojka je već perfektuirala Jergovićevo sudjelovanje u redakciji. A on se sve vrijeme držao po strani, nismo puno komunicirali, ne znam je li on već tada imao neki zazor prema meni. Hrvatski članovi redakcije koje sam ja predložio bili su Šnajder i Ivo Banac. Treba imati na umu da je to lijevoliberalna Bančeva faza, kad je on bio suradnik *Ferala*, antituđmanovac, protivnik HDZ-ove bosanske politike. Devedesetih godina intenzivno sam se družio sa Šnajderom i s Bancem, ali striktno pazeći da to bude odvojeno. Oni su se, pak, uzajamno tretirali kao ideoološki protivnici, kojima je dužnost da se mrze, a ja sam ih s dosta muke uvjeravao kako oni o nizu pitanja misle isto, što je doista, u tom trenutku, bilo točno. Bio sam spreman upriličiti neku zajedničku večeru i pokazati im koliko sličnosti ima među njima.

Međutim, nakon niza uzajamnih inverktiva po medijima, njih dvojica su se sami našli i dosta dugo, godinama, redovito sastajali, čak i kad je Banac politički skrenuo udesno. U svakom slučaju, njih dvojica, iako u značajnim periodima idejni protivnici, dvijetisucihih, u razdoblju izlaženja *Sarajevskih sveski*, postaju bliski.

Urednički nisu bili naročito agilni, uostalom uređivanje se nije plaćalo, a jedan i drugi bili su zauzeti vlastitim projektima. Članstvo u redakciji su shvatili očito više kao izraz podrške meni i konceptu časopisa, a intelektualna razina uredništva bila je takva da je svakome imponiralo naći se u tom društvu. U svojem nastupnom uvodniku, a i u raznim medijskim situacijama, ja sam naglašavao kako naš časopis nema veze s obnovom političkog jugoslavenstva: mi smo lojalni građani svojih zemalja, čak većinom patrioti, ali mislimo da je suradnja na planu kulture naša neminovnost. Uzor su nam skandinavske zemlje, jezično i kulturno bliske, politički nezavisne. Uostalom, baš te zemlje su našoj časopisnoj inicijativi davale najveću finansijsku pomoć. Časopis je uz potporu Skandinavaca, EU i raznih stranih fondova izlazio do 2016. godine, a Šnajder je punih 16 godina bio član uredništva, Banac nešto kraće, 5–6 godina.

Iako nije puno autorski surađivao, Šnajder je prvih godina dolazio na naše sastanke redakcije i na promocije, prije svega u Sarajevo i Beograd. Budući da smo uglavnom tih dana bili skupa, najčešće putovali mojim autom i provodili vrijeme zajedno, zanimljivo mi je bilo njegovo druženje s kazališnim ljudima, uglavnom vrlo poznatima u jugoslavenskome kazališnom životu osamdesetih. Šnajder je nastojao ponovno učiniti funkcionalnima svoje nekadašnje teatarske veze. Ali kazalište je skupa umjetnost, Šnajderovi tekstovi kompleksni i skupi za izvođenje, nije bilo lako zainteresirati nove uprave kazališta. Znam da je negdje baš u periodu kad smo počinjali rad na *Sarajevskim sveskama* beogradsko Narodno pozorište postavilo *Nevjestu od vjetra*, znam i da je dogovarao s upravom Jugoslovenskoga dramskoga pozorišta novu varijantu *Hrvatskog Fausta* zasnovanu na Krležinoj biografiji.

Na čelu kazališta ZKM

31

Godine 2000. promijenila se vlast, Slobodan Šnajder napokon dobiva posao, baš u skladu sa svojim umjetničkim i intelektualnim renomeom. Izabran je za ravnatelja Zagrebačkoga kazališta mladih. Dobar ansambl s nizom darovitih glumaca. Doduše, glumaca koji su prethodnih godina vodili teške bitke s tadašnjim ravnateljima Katunarićem i Prohićem. Pobunjenička sklonost generirala se i u novom mandatu.

Šnajder je teatar otvorio međunarodnoj suradnji, uglavnom s njemačkim i austrijskim partnerima, gostovat će režiserske zvijezde poput Dušana Jovanovića. Bit će širom otvoren za kazališne eksperimente Branka Brezovca. Vlastite tekstove Šnajder postavlja na repertoar umjereno, u prvoj godini *Kamova*, u završnoj godini mandata prazvedbu *Petog Evandelja* (po motivima knjige Ilike Jakovljevića *Konclogor na Savi*).

Po mojoj mišljenju, repertoar je bio dobar, ali nije imao podršku dijela ansambla i medija, osobito izdanja EPH. Svejedno, Šnajder je očekivao da će mu gradska vlast pružiti podršku. Prevario se, gradonačelnik Bandić i njegov čovjek u kulturi Duško Ljuština riješili su da smijene Šnajdera i dovedu Dubravku Vrgoč. Pritom su se još cinično narugali Šnajderu: nisu oni nehumanici, zadržat će Šnajdera u službi, kao dramaturga u Kazalištu lutaka. Ne treba pritom izgubiti iz vida da su Šnajder i Ljuština nekoć zajedno radili u CKD-u.

Šnajder je mislio da bi dobro koordiniranom polemičkom akcijom možda bilo moguće prisiliti Ljuštinu i Bandića (tada predstavnike SDP-a) da promijene odluku. Računao je i na potporu HNS-a, koalicijskog partnera SDP-a u gradskoj vlasti.

Po mojoj mišljenju, tu se nije dalo ništa uraditi, gradonačelnik i pročelnik Ureda za kulturu donose odluku, donijeli su je i kad je Šnajder bio izabran. Uza sve to, po meni najgore, i dio ansambla je protiv dosadašnjeg ravnatelja



Mislim da mi je Šnajder zamjerio što »nisam htio ući u bitku za njega«, ja pak nisam video smisla ni ikakvog izgleda za pobjedu. Izgubljena bitka!

— Baci se na pisanje, Šac! Tu si ovisan samo o sebi, kao ravnatelj o stotinu ljudi i o naklonosti politike. A po svojoj naravi, ti ne možeš biti bilo čiji poslušnik!

Ne znam koliko je Šnajder baš mene poslušao, ali poduzeo je sve da tiska izabrana djela. Našao je izdavača; mali, ali ugledni nakladnik *Prometej*; uz materijalnu pomoć Ministarstva kulture, odnosno ministra Bože Biškupića koji, očito, nije želio ostati u povijesti samo kao onaj koji nije Šnajderu odobrio da postane intendant.

Mene je Šnajder pozvao da za to izdanje napišem predgovor. Temeljito sam ponovno pročitao Šnajdera i nakon nekoliko mjeseci donio predgovor, pedesetak kartica. Na svu sreću nisam se morao baviti priređivačkim poslom, jer Šnajder je dosta intervenirao u kompoziciju knjiga i u stilske preinake; zapravo, sam ih je priredio za tisak.

Nije Šnajder čovjek koji će olako zahvaljivati i izricati pohvale, ni danas ne znam što o mojojem predgovoru misli, ali nije ni prigovarao pa mislim da nije loš; teško da će ga moći zaobići itko koga zanima ono što je Šnajder napisao do svoje 55.–56. godine života.

Ta *Djela* su nesumnjivo učvrstila Šnajderov književni status, nema puno njegovih vršnjaka s takvom kolekcijom radova, ali se pokazalo da Šnajder, kao i većina dramskih pisaca, baš i nema brojnu čitateljsku publiku.

32

Šnajder kao Davor Šuker hrvatske dramske književnosti

Godine 2007. naše Društvo pisaca razmijenilo je posjete književnih delegacija s Kineskim savezom pisaca. Jedinstvena prigoda da upoznamo Kinu i možda dogоворимо neke prijevode. U našu delegaciju izabrani su Sonja Manojlović, Nikola Petković, Šnajder i ja, koji sam tada bio predsjednik HDP-a.

U Kini smo proveli dva tjedna: Peking, Šangaj i Xian, obišli smo niz kulturnopovijesnih zanimljivosti, imali organizirane susrete s kineskim književnicima.

Na svakom koraku bilo nam je prezentno koliko su velike razlike u društvenom značaju naših udruga. Uostalom, nas u DHP-u je samo 300, a Kinesko društvo pisaca ima 50 tisuća članova (i još regionalne podružnice u centrima regija). Sama zgrada Kineskog društva ima desetak katova, a u dvorištu zgrade parkirano je nekoliko limuzina Audi 6 koje pripadaju društvu. Prvi sastanak s pekinškim piscima, koji je uključivao i prezentaciju suvremene hrvatske književnosti, imali smo drugi ili treći dan po dolasku u Peking. Nije bilo prevoditelja koji bi prevodio s hrvatskoga na kineski (iako je u njihovoj akademskoj zajednici moguće naći takve prevoditelje). Nas četvero smo govorili na engleskom, a naša domaćica Wi je prevodila na mandarinski i s mandarinskog na engleski. Nitko od prisutnih kineskih pisaca nije govorio, čini mi se, ni razumijevao, engleski. Naša domaćica govorila je jednu varijantu nesavršenog

engleskog, s tipično kineskim problemima artikulacije engleskih fonema, ali, dobro, ni moj engleski nije baš savršen, nekako smo se razumjevali. Problem je nastao kad sam ja uvodno počeo govoriti o novijoj hrvatskoj književnosti upotrebljavajući neke meni banalne književnopovijesne termine: ekspresionizam, nadrealizam, postmodernizam. Vidio sam da je naša prevoditeljica zbumnjena, kasnije me i zamolila da za nju priredim popis takvih termina i malo joj ih objasnim jer se kod njih oni ne upotrebljavaju.

Ne znam koliko je naša prevoditeljica uspjevala domaćim piscima prenjeti ono što sam ja govorio u kategorijalni aparat kineske književne kritike. Nepomična, tek malko nasmiješena lica. Nепрорицано. Kako je predavanje odmicalo, ja sam sve više pojednostavljivao svoj kritički aparat, trudeći se da govorim što jednostavnijim frazama. Ispomažući se usporedbama s velikim svjetskim piscima. Ali što učiniti kad shvatite da vaši sugovornici pojma nemaju tko je Jean-Paul Sartre ili Peter Handke. Naposljetku, u čistom očaju sam za Šnajdera rekao da je on pisac široko poznat i izvan hrvatskih granica, ponajbolji hrvatski dramatičar. Ispalih:

— Čuli ste za Davora Šukera, našeg nogometnoga golgetera?

Sva su se lica Kineza razvukla u izraz odobravanja:

— Ooo, Davol Šukel!!!

Svi znaju za Šukera, čak i predsjednica Društva.

— E, pa Slobodan Šnajder vam je Davor Šuker hrvatske dramske književnosti!

Pogledam prema Šnajderu, vidim kako u njemu kuha, nema on ništa protiv nogometa i Šukera, ali da će netko njegovu književnu relevantnost tumačiti usporedbom sa Šukerom, to je previše. Promrsio je samo:

— Nadam se da je taj Davol Šukel nešto i napisao!

Nekako smo se izvukli te večeri, ja sam predstavio svoje kolege, oni pročitali engleske verzije svojih tekstova. Šnajderu se srce paralo kad je čuo da u Kini nitko ne zna za njegova *Hrvatskog Fausta*, a svi, baš svi znaju za Šukera. Ali preživio je, doživljaj Kine bio je toliko fascinantan da je pobrisao moje neumjesne usporedbe.

33

Dramatičar postaje prozni pisac

Negdje od sredine dvijetisućitih ravnatelji kazališta više nisu pokazivali interes za postavljanje Šnajderovih drama. Nakon *Petog Evandelja* u ZKM-u, postavljena je samo *Enciklopedija izgubljenog vremena* u Varaždinu i na Cetinju. Govorilo se da će i Histrioni postaviti *Kako je Dunda spasila domovinu*. To mi je bilo zanimljivo jer zbog ideoloških razloga, ali i teatarsko-poetičkih, sprega Šnajdera i Viteza osamdesetih bila bi nemoguća. No, negdje je zapelo u realizaciji.

Nije pažnju izazvao čak ni kontroverzni dramski tekst o Josipu Brozu Titu. Nepostojanje zanimanja za njegove drame deprimiralo je Šnajdera. Ja

sam ga uvjeravao kako to nema veze s kvalitetom tekstova, da se s istim problemom suočava i Ivo Brešan, kojemu je dosadilo da piše drame za ladicu te je počeo pisati romane i pripovijetke.

— Ako netko baš hoće tvoju dramu, uvijek je može naručiti. A kad pišeš prozu neovisan si o skupome teatarskom uprizorenju. Osim toga, roman se može uvijek i dramatizirati tako da na tome planu ne gubiš puno!

Sve je to znao i Šac, ali teško mu je padalo što njegove drame, nekoć iščekivane s nestrpljenjem iigrane istodobno u nekoliko kazališta, sada ne mogu doprijeti do publike. Možda i dobiju Nagradu Marin Držić za dramski rukopis, ali to ne jamči pozornicu, unatoč propozicijama.

Šnajderu doista nije preostalo ništa drugo nego da posluša moj savjet. Ma, vraga je on ikad slušao mene, ali bio je svjestan da pišući drame, piše za svoju ladicu. Imao je mene kao urednika, bar se nije morao mučiti tražeći izdavače.

Objavio je prvo zbirku novela *505 sa crtom*, potom roman *Morendo*. Nije bio zadovoljan uspjehom; puno je očekivao, osobito od svojega prvog romana. Bio sam mu urednik, činilo mi se kako su mitološke reference suviše zamršene. Ljutio se, tumačio mi svaki detalj. Kod Šnajdera doista ništa nije slučajno, sve je precizno domišljeno, bez suvišnosti. Fantastično zna tumačiti vlastite tekstove.

Rekao mi je potom kako priprema novi roman, u kojem će se pozabaviti poviješću svoje obitelji. Dao mi je jedan dio tog romana, objavio sam ga u časopisu *Književna republika*; radovao sam se, moglo bi to biti ono pravo! Da, bio je to roman *Doba mjedi*, koji će doživjeti veliki uspjeh, pet izdanja, brojne nagrade, prijevode.

Naposljeku, nisam bio urednik jer smo se posvađali.

Slučaj Frljić

Godine 2012. ministrica kulture Andrea Zlatar Violić pozvala me da se prijavim na natječaj za intendanta HNK-a. Kad me već zove i nudi svu svoju podršku, valjda nije neozbiljno. Međutim, ministrica nije prethodno postigla dogovor s gradonačelnikom, koji je to doživio kao stvar osobnog prestiža. Budući da je imao poslušnog Duška Ljuštinu kao predsjednika Kazališnog vijeća, gradonačelnik je zapravo mogao računati na presudan utjecaj. Nakon duge i mukotrpne izborne epopeje u dva kruga propali smo i gradonačelnikova kandidatkinja Ana Lederer i ja (ministričin), a izabrana Dubravka Vrgoč.

U fazi dok sam ja mislio kako je sve u redu i da trebam samo ponuditi kvalitetan program za četiri godine, pozvao sam na dogovore buduće šefove Drame, Opere i Baleta: Olivera Frljića, Mladena Tarbuka i Tomislava Petranovića. Da ne duljim o njihovim dobro elaboriranim programima, Oliver Frljić je već u svojoj prvoj godini kao središnji događaj zamislio *Hrvatskog Fausta*. Koliko sam razumio, to bi bila predstava i o postavljanju Goetheova Fausta, ali i o razlozima zašto osamdesetih nije postavljen Šnajderov *Faust*. Dobro sam poznavao Frljićev opus pa sam i rekao Šnajderu kako ne treba očekivati

klasično uprizorenje od riječi do riječi, već metateatarski esej. Šnajder se nije bunio, uostalom dopuštao je već Brezovcu da baš dekonstruira njegove tekstove. Zanima ga kako jedan redatelj mlade generacije čita nešto što je on pisao prije tridesetak godina. Nedostaje mu upravo to, veza s mladima.

Moja je intendantura 2012. propala; međutim, nekoliko godina kasnije Frlić je izabran za intendanta riječkog HNK-a. Naravno, svoj dramski program zamišljen za pozornicu zagrebačkog HNK-a prenio je u Rijeku. Opet s idejom da postavi proskribirani Šnajderov tekst. Šnajder je očekivao da će mu se Frlić javiti, da će sjesti, bar nekoliko puta po potrebi, da će se dogovorati o mogućim preinakama, ako treba nešto i dopisati. Pitao me Šnajder mogu li ja utjecati da se njih dvojica vide.

— Najiskrenije, ne mogu, meni je on drag, sve njegovoigrano po bivšoj Jugoslaviji ja sam gledao, cijenim i ono što je ocijenjeno kao podbačaj. Ali mi nismo prijatelji, obojica smo introverti, iako se bavimo poslovima za ekstroverte. Ne znam kako će reagirati ako ga ja pritisnem da te mora vidjeti.

Prolazili su tako dani, Frlić se nije javljao, Šnajderu je bilo jasno da se u mjesec dana rada na tako komplikiranom tekstu ništa suvislo ne da napraviti.

35

I oglasio se iznervirani Šnajder u javnosti optuživši Frlića za neprofesionalnost. Potencijalne sličnosti kad je riječ o ideoološkim pozicijama otišle su u drugi plan: Frlić i Šnajder su svakodnevno razmjenjivali uzajamne uvrede i omalovažavanja. Umjesto *Hrvatskog Fausta*, Frlić je postavio *Hrvatsko glu-mište* pa su glumci i glumice na gaćama nosili portrete hrvatskih nacionalista iz devedesetih, ali i Frlićeve protivnike iz recentne polemike.

Moram priznati da mi se ta svađa dvojice mojih drugova nije ni najmanje svidjela. Izazivala je zloban grohot ljudi koje nisam volio, ljudi koje ni njih dvojica nisu voljeli. Rekao sam Šnajderu to na jednom sastanku Uprave HDP-a. Naljutio se na mene, onako vehementno kako samo on zna. Odmah je dao ostavku na članstvo u Upravi (samo da mene ne gleda).

— OK, ako ti ne smijem reći što mislim, nakon svega što sam učinio za tebe, onda mi ni nisi prijatelj! Žao mi je da obojica od sebe radite predmet podsmijeha onih koji ne vole ni vas dvojicu, ni mene!

Nije nam lako!

Izišao je Šnajderu roman *Doba mjedi*, izdavač mi ga je poslao. Sigurno me Šnajder stavio na popis. Izvrstan roman, sjajno!

Vidjeli smo se na uručenju jedne od njegovih nagrada. Prišao sam mu, zagrljio ga, nije se opirao.

— Nije tebi lako samome sa sobom!

— A kao da si ti drugačiji! — nasmijao se.

Prijateljski!



Andrea Zlatar Violić

Osoba, pisanje, otok

36 1.

Iz svih priča koje smo dijelili, o kojima se moglo bez posebnih–osobnih povlastica čitati, jedna neprestano стоји, nepromijenjena. Ili hoda, kako ćemo to reći. Šnajder koji prolazi jednom stranom ulice, to može i ne mora biti zagrebačka Ilica, drugi prelaze da ne hodaju istom stranom ulice. Devedesete. Možda sam to izmisnila, usanjala u tekstu, iz tekstova. Ali nešto je, mislim, istina: prostor koji ne možemo dijeliti. Šnajder koji neće nikada preći na drugu stranu ulice, zato da bi bio na strani koja osigurava budućnost. Nalik onomu što piše o Gemmi Boić u predgovoru drame *Nevjesta od vjetra*: *Bijaše nam tuđa i još dok je bila naša*.

Ali Slobodan Šnajder, *krojač svoje slobode*, nije ni tuđ niti ne-naš, a nikako ne pripada prošlom vremenu.

Dugo sam krivo mislila: mislila sam da pisanje o prošlosti upućuje na prošlost i da je usmjereni sadašnjosti. Sada mi je jasno da govorenje o prošlosti upućuje na budućnost. To je jedina moguća referenca, ono što još ne postoji, upravo nam curi kroz ruke, možda se nadamo, ne moramo se nadati — ipak je negdje ispred nas.

Zato ne mogu govoriti o Šnajderu kao o »jučerašnjem«, bez obzira na genijalnu samironiju u kojoj ta vremenska (osobna? identitetska?) crta dijeli juče-rašnjeg od sadašnjeg, ili budućeg autora. U jednoj polemici (navodim po sjećanju) Šnajder javno, a istovremeno autoreferencijalno, pita: Tko je vlasnik tog imena? Jasnije, ili točnije: Tko je osoba koja samu sebe identificira riječima: *nevoljni vlasnik svog imena?* Onaj koji sam za sebe kaže da je tako *strmoglavo pao u status starca*, slijedom kazališne polemike u kojoj su se ništila desetljeća rada, pisanja, bivanja u i uz kazalište. I drugdje, svugdje. U tzv. društvu. Za

nas, za mene, rekla bih: neuspješna polemika protiv Šnajdera. Za njega, izazov u pitanju oko samoga sebe.

Pripadam generaciji koja je odrastala uz *Prolog* i knjige koje je Šnajder uređivao u izdanjima CKD-a. Nelagodno je pisati o nekome pozivajući se na vlastita sjećanja. Međutim, taj prostor u Mihanovićevoj dijelio je osamdesetih i *Gordogan*, a sati koje smo tamo provodili slušajući razgovore, »mi nešto mlađi«, bili su, sada je jasno, sati upoznavanja i zblžavanja. Botanički vrt preko puta nije bio važan. Bili su važni razgovori i ljudi. Uključujući zastrašujuću pojavu u dugom kožnom kaputu, Ristića. Zbog kaputa.

2.

Šnajderov odnos prema prošlosti je upis u budućnost. Sve na što upozorava, na sva ta prešućivanja, zatamnjena, potiskivanja, na tu užasavajuću suigru amnezije i amnestije, obje polu-dogovorne, sve je naše sutra. Htjeli ili ne htjeli. Iako je po mnogočemu Šnajder teorijski i misaoni njemački »đak«, dodajem jednu francusku, Ricoeurovu rečenicu: *previše sjećanja, previše zaborava*. I uvijek na svim mjestima pamćenja. Krivim? Vjerojatno.

37

Pišući o Šnajderovu romanu *Doba mјedi*, znala sam da će se baviti odnosom osobnog i kolektivnog, sjećanja i zaborava, mrtvog i nerođenog. Prvotni doživljaj knjige nije se promijenio: *Doba mјedi* je jaka knjiga koja zahtijeva koncentriranog čitatelja, spremnog da zastane nad pripovjednim rečenicama koje su zapravo filozofske misli, autorske sentence, senzibilnog čitatelja koji će prepoznati poetska mjesta i koji pristaje na nemogućnost jednostavnog i jednosmjernog tumačenja. Ukratko, *Doba mјedi* je ozbiljna, čvrsta i vrlo osjetljiva knjiga. Kao i Šnajder.

Kolektivno pamćenje nastaje na organiziranom društvenom pamćenju, odnosno, na uskladištanju, ili ljepše rečeno, pohranjivanju iskustava iz prošlosti. U tom procesu zapravo se strukturira odnos grupe/zajednice prema sebi i svijetu, koji možemo preciznije nazvati procesom samoidentifikacije. Selekcija je prisutna od samoga početka: nešto se spremi i čuva, a nešto potiskuje i gura u zaborav. Nerijetko i nepovratno. Sjećanje je uvijek odnos prema onome što je zapamćeno, svojevrsna aktualizacija sačuvanih sadržaja. Sjećanje je uvijek »zahvat u prošlo« iz nove sadašnjice. Budući se naše »sada« uvijek i iznova pomiče, tako je aktualizacija prošloga uvijek drugačija. Ne zato što bismo htjeli drugačije tumačiti prošlost, već stoga što samim okretanjem prošlosti stvaramo okvire tumačenja i značenja za sadašnjost. Mi, kao subjekti tumačenja, posežemo za prošlošću da bismo identificirali, odredili, sebi objasnili, sebi pokušali objasniti sadašnjost. Dakako da do prošlosti dopiremo pomoću posrednih pamćenja tj. posredovanjem onoga što je zapamćeno na bilo koji način u skupnom, zajedničkom društvenom pamćenju. Za pisca, pripovjedača, iznimno je to važno jer ovisi o tzv. izvorima koji su već prošli višestoljetni proces selek-

cije: čuvanja, gubljenja, potiskivanja, pamćenja i zaborava: usmeni prijenos, pisani dokument, izravna i neizravna svjedočanstva. Tekstovi i diskursi. Ali bez pokušaja monofonijske definicije identiteta: množina različitosti nadomješta opterećenja zahtjevom za jedinstvenim identitetom koji je često prisutan u suvremenim povijestima malih, novonastalih nacija-država. To potonje Šnajderu je strano i neprihvatljivo.

Ako se Šnajderovo djelo iščitava iz perspektive njegove vlastite autorefleksije, koja, bez sumnje, predstavlja jedan legitimni put razumijevanja određenih — naročito provodnih — tema, postaje jasno da je od kasnih šezdesetih godina do danas došlo do svojevrsnih promjena naglasaka, neprestanih pomaka od osobnog do kolektivnog i nazad, a sve vođeno estetskim iskustvom koje priče situira u suvremenim socijalnim kontekstima. I onda kad eksplicitno govoriti o prošlosti. Na taj način dobivamo svojevrsni nacrt za intelektualni »okvir« naše epohe, ili, manje pretenciozno, vremena u kojemu živimo, u kojemu i o kojemu Šnajder, uvijek iznova, pokušava postavljati pitanja moralne razine, ona koja su začeta u njegovim refleksijama o temi zla. Zla i nesreće. Ono što smo zvali tragedijom.

U jednoj od ranijih knjiga, pjesničkopronom tekstu *Prijatelj Silvestar*, Zuppa prikazuje temeljne postavke mogućih čovjekovih duhovnih stanja. To su, redom, mišljenje, nada, radovanje, prkos, preziranje, sjeta i tjeskoba. U tim uputama u »tjelesno besjedništvo« opisuju se mimičke slike unutarnjih stanja. Sva ta stanja, pa i žalost i srdžba koje mogu biti u porijeklu prkosa, kao da su unaprijed upisane figure antropologički imaginiranog kazališta. Sva ta stanja jesu kazalište, gotovo da bismo mogli reći: kazalište je čovjek. Ili možda obrnuto? Dramski tekst, proza, ili pjesma, svejedno. Preklapanja su očigledna.

Šnajder se, objašnjavajući vlastito pisanje, nerijetko referira na Zuppu — upravo jednom ključnom rečenicom, ili sintagmom — o tome da ga (ih) u pišanju vodi *nervoza za boljim svijetom*. Da, u vremenu dok nam *prošlost stalno kuca na vrata sadašnjosti* (S. S.), ta sadašnjost je zapravo budućnost. I nerovni smo, tu su pomiješana sva navedena stanja, nada, radovanje, tjeskoba, prkos. Skeptik u pogledu nasljeđa '68, Šnajder shvaća da su te kamene kocke u kojima su bile sabijene želje i vjera u promjene, sada zalivene betonom, tako da se više ne mogu izvaditi rukama.

Možda se kocke promjene sada pomiču mislima. Možda treba početi od tjeskobe i straha, od samoubojstva Gemme Boić. Ne mogu ništa drugo reći, sada u rano i vruće ljeto 2021., kad odrastaju osobe koje bi htjele režirati *Nevjesta od vjetra*. One koje su bile djeca i nisu mogle gledati Šnajderovo *Peto evanđelje*, dramu po motivima Jakovljevićeva *Konclogora na Savi* (2004., ZKM, režija B. Brezovec).

* * *

Kaže poslovica: *tko sije vjetar, žanje buru*. Neka zapuše bura i na malom otoku gdje veći dio godine živi i piše Slobodan Šnajder. Narodna poslovica, vele da je upozorenje.

Nadežda Čačinović

Otpor i melankolija

Smijem li započeti prepostavkom da sam Slobodanu Šnajderu nekako srođna po svjetonazoru? Može li se takvim neprimjerenum isticanjem vlastitoga stava reći nešto primjerenovo, možda čak važno?

39

Stvari svjetonazora su minsko polje, nešto kuda se ni anđeli ne žele kretati. Možda je lakše istaknuti marksističku afilijaciju kada to nije više vlastima poželjni stav, ali sadržajno je to uvijek teško i zbog toga što sam Marx, kako su nas davno naučili, izrijekom nije želio biti marksist i zbog toga što takav odabir u intelektualnom poslu može biti samo polazište (kao na primjer feminizam), a mišljenje ide kako ide. »Ljevičar« — »ljevičarka« također imaju smisla samo u svrhu sažetog svrstavanja u nekom kontekstu: i doslovno se tim riječima upućuje na zadani prostor.

No autor-slavljenik mi sam omogućuje da se pozabavim tom svjetonazorском jezgrom. Prvi esej s pravom nagrađivane zbirke *Umrijeti u Hrvatskoj* nazvao je »Iluminacije«, izrijekom kao *hommage* Walteru Benjaminu, a započinje ga razmatranjem o svjetonazoru: istina, više kao »svjetonazoru«: »Dosta kasno otkrio sam, kao taj pojedinac, da imam ipak tako nešto kao ‘svjetonazor’; nešto poput kaputa koji sam navukao, jedva znam kada. I to ne samo dok sam govorio u prozi već i u svojim ranim lirsko-dramskim buncanjima. Moram odmah priznati da je to prije bio kaput iz obiteljske garderobe no što bih kupio za sebe neki novi kaput. Jesu li njegove mjere bile zadane, jesam li ja taj svoj ‘svjetonazor’ odabrao kao slobodan čovjek, ili je moj ‘svjetonazor’ naprotiv određen svim onim otkuda ja dolazim, tko me je, mimo moje volje i izbora radio i porodio, tko mi je izabrao prve knjige, tko me je i kako, recimo, odgajao?«¹

Šnajder tu nastavlja s osobnom pričom, a ja ћu nastaviti s onim što su zajedničke odrednice slično naslijedenih svjetonazora ili »svjetonazora« onih koji

¹ Slobodan Šnajder, *Umrijeti u Hrvatskoj*, Fraktura, Zagreb 2019, str.11,12.

su rođeni oko 1947., 1948., u obiteljima više–manje vezanih za pobjedničku stranu u Jugoslaviji nakon Drugoga svjetskog rata, koji su živjeli kroz razna razdoblja, od pomaka u shvaćanju socijalizma i samoupravljanja 1968., pa do 1989., 1990., pa kroz devedesete. Kada bih naglasila zajedničku »formaciju«: filozofiju kao disciplinu ili zajedničku vezanost uz njemački kulturni prostor, opet dolazim u blizinu isticanja vlastitog iskustva, ali želim samo istaknuti vjerodajnice, kvalificiranost da prepoznam i pratim neke motive Šnajderove misli.

Ne mislim da je ukazivanje na Šnajderove ideje nedopustivi redukcionizam. Nepotrebno je isticati očitu višeznačnost romana i drama pa i otvoreni karakter i izravnih komentara aktualnih zbivanja. No jednako mi se čini očito da su Walter Benjamin, Bertolt Brecht i Peter Weiss izravno i neizravno dio Šnajderova pisanja. A da s njima u cjelinu ulazi opreka iz naslova: melankolija i otpor.

Sudbina je Walteru Benjaminu odredila da ga čitaju, a još više prizivaju mnogi. Postao je naprimjer svetac zaštitnik onih kojima se svijet današnjice baš ne sviđa, ali koji baš i ne vide što bi u vezi s time mogli poduzeti i što je još uopće moguće pa tako tonu u lijevu melankoliju, melankoliju ljevice... To je posve mimo Benjaminovih stavova pa ovdje u počast pravih benjaminovaca, kao što je Šnajder, valja podsjetiti na njegov davni tekst o »lijevoj melankoliji«.

Tekst je napisan povodom političkih satira Ericha Kästnera i mada mi je žao ovdje isticati kritički stav o književniku koji je tako čvrsti dio mojeg u djetinjstvu stečenoga svjetonazora, evo što je osnovni stav: »Ukratko, ovaj lijevi radikalizam upravo je onaj stav, kojemu uopće više ne odgovara nijedna politička akcija. Nije lijevo od ovoga ili onoga pravca, nego sasvim jednostavno lijevo od mogućeg općenito. Jer unaprijed ne smjera ničemu drugome nego negativističkome miru da uživa u samome sebi. Preobrazba političke borbe iz prinude na odlučivanje u predmet užitka, iz sredstva za proizvodnju u predmet potrošnje — to je najnoviji šlager te književnosti.«²

Šnajder je bez uspjeha pokušao uvesti Petera Weissa³ u ovdašnju lijevu svijest, ali za njega *Estetika otpora* mora da je jednak značajna kao Brechtov lik i djelo. U velikom pojednostavljenju: to su neprikosnoveni majstori koji ne žele pristati da budu predmet potrošnje, mada se svojom vrsnoćom ne mogu oduprijeti tome da postanu predmetom užitka. Vrsnoća nije zaslajivanje lekcije, nije klasično olakšavanje da se proguta gorka pilula spoznaje (svjetonazora?) već rezultat raskoraka između sjaja i raskoši te boli i patnje. Radnici–komunisti Weissova romana suočeni su s umjetnošću prošlosti koju usvajaju za sebe ne redukcijom na svjedočanstvo klasnih borbi nego izlažući se punom učinku reme djela prošlosti. Benjaminovski: svaki je proizvod kulture ujedno i

2 Walter Benjamin, »Linke Melancholie«, u *Angelus Novus*, Suhrkamp, Frankurt a.M. 1966, str. 459.

3 Poznat je i uspješan Weiss–dramatičar, ali to je drugi kontekst.

dokument barbarstva, cijene plaćene da bi mogao nastati. Potomci onih koji su platili cijenu imaju pravo na nasljeđe. Odbacivanje nasljeda je samo sakaćenje i zaustavlja borbu, nipošto nije njezina prepostavka.

Nisu prošla Brechtova vremena u kojima govorenje o drveću možemo smatrati zločinom jer nam valja govoriti o toliko drugih stvari, a izricanje istine toliko je teško. No i Brecht je pisao o drveću, oblacima, ždralovima, da ne utečem u posve trivijalno. Da bi doista mogao pisati o drveću moraš pisati i o svemu ostalome. Tu se nema što birati.

Svako ti dobro, Slobodane!



Ante Armanini

Karl Kraus i *Hrvatski Faust*

42

»U vrijeme kad se »mačeve umakalo u tintu, a pera u krv« nijedan od bečkih književnika nije znao »glasnije čutati.« (Karl Kraus o ratnim stvarima i događajima)

M. Krleža

»Ne znam što bih sve znao kad bih točno znao za koga su zapravo učinjena djela o kojima se u javnosti govori da su bila učinjena za domovinu.«

Lichtenberg

»Kapetane, amo prijek i sud!
Ne umirem za cara, nisam lud!
Kapetane, ti carev si gad!
Pa mrtav sam, ne salutiram sad!«

Karl Kraus: *Posljednji dani čovječanstva, Umirući vojnik*

»Svijet u kojem se ljudi kreću poput gavrana«

Lindsay Mills, blog

0.01.

DVA UVODNA MALA PROBLEMA

Prvi: Koliko je ukupno manje lupeža kad umre samo jedan lupež?

Odgovor nikako nije 1 lupež manje u ukupnom zbroju lupeža, nego je rijec o zbroju svih onih lupeža koji nakon smrti jednog lupeža izlijeću iz glave i džepova lupeža koji je umro. Konačan zbroj je nepoznat, dakle zbroj je u znaku neriješena i nerješiva matematičkog problema?

Drugi: Koliki je ukupan zbroj primjerice jednog Vođe i tri majmuna?

Odgovor nikako nije 4, jer konačan zbroj majmuna ovisi o potencijalitetu moći jednog Vođe da od svih poštenih građana neprekidno pravi nove majmune, pa konačan zbroj majmuna je matematički nerješiv jer ga je nemoguće izračunati.

A da u izvanrednim ili poluratnim stanjima i statistika je krajnje nepouzdana dokazom je i to da u čuda statistike može se ubrojiti čak i izračun da konačan zbroj Hrvata i hrvatskih virusa nudi mogućnost statistici da ustvrdi kako je broj Hrvata u tom zbroju dokaz da Hrvata ima više nego Kineza.

Što ovo eksplikite dokazuje ili može dokazati?

Ako je čak i matematička istina podložna iskrivljenjim i grotesknim ishodima računa »zdravoga razuma«, koliko tek kazalište i imaginacija kao transcendencije podložni su umanjenicama ili ukrupnjavanju, ili kratko, grotesci kao funkcionalnoj dosjetci subjektivne autorske intervencije u scenu pa čak i na scenu *theatrum mundi*? Na ovoj sceni sve je dokazivo u vizualnom ili fizičkom smislu, kao i dokazivanje da neko tjelešće ima papilarne produžetke u vidu slabih ili nikakvih mišićnih tkiva, dok dokazivanje da neki virus ili »moćni« političar ima mozak ostaje u domeni krajnjeg misterija, jer čak ni fizički snimak mozga ne dokazuje da taj je uopće u životu ili funkcionalnom stanju.

43

0.02.

Karl Kraus svoje nimalo baš malahno djelce *Posljedni dani čovječanstva* po nešto ishitreno imenuje kao »tragediju«, dok uistinu ovo monumentalno djelo moralo bi se podnasloviti kao »tragikomediju«, na tragu Shakespearea i ostalih modernih tragikomičara. Time tragedija ne gubi na zamahu, nego postaje opremljenija i lucidnija za paradokse i besmislice moderne povijesti, iako čak i kršćanski autori negiraju svaki značaj ili pak smisao pojma kao što je tragedija, iako je i George Steiner u djelu *Smrt tragedije* izrijekom udvojio svaku mogućnost da nakon starih Grka uopće ima tragedije. Osim pak u slučaju kao što je Marlowijev Faust u relaciji prema Goetheovu Faustu, kad Marlow radijalno baca Fausta u suočavanje s pakлом i krajem okupanim krvavim kišama, za razliku od Goetheova Fausta koji završava u pravoj melodrami.

Šnajderov *Hrvatski Faust* čini se da je negdje na strani više Marlowa nego Goethea, jer njegov kraj nema kraja, traje čak i okupan krvavim kišama Drugog svjetskog rata, traje i ostaje kao književna činjenica koja otvara dvosmisao kao trajni smisao novije hrvatske povijesti države i njena kazališta.

0.10.

Valja posebice ovdje naglasiti da je prvi Karl Kraus uveo ono što se i danas imenuje »zločinačkim novinstvom« sa svojim bolesnim i štetnim navikama poslušnosti ili ljigavosti novinara prema vlastima i »višim interesima vladajuće

oligarhije«, a pri tome mislim na istraživačke novinare kao što su jučer i danas u Americi, uz ostale, Glenn Greenwald, analitičare kao što je N. Chomsky ili pak izvikivače službenih tajni kao što je tvorac WikiLeaksa ili pak Edward Snowden. Drugačije rečeno, »zločinačko novinarstvo« jest ono koje služi vlasti i vladajućoj oligarhiji, umjesto da održava najstrožu kontrolu u ime javnosti i demokracije nad vlastima i oligarhijama.

0.12.

Početna scena *Hrvatskog Fausta*, primjerice, nije nikakav dokument, nego se doima kao rekapitulacija masovnih scena *Posljednjih dana čovječanstva* Karla Krausa, ali sada premještenih s ulice u HNK. Scene su s ulice, ali scena su kazališne iluzije ulice, pa taj neobičan ili *Verfremdungseffekt* ukrštavanja scene i ulice kao da relativizira i scenu i ulicu s pitanjem: je li ovo scena ulice ili samo ulica koja postaje scenski rekvizit jedne druge, neulične dramaturgije? Dramsko kao književna činjenica ovisi najviše o tome efektu i l u z i e konkretnе zbilje, kao što glasi definicija dramskog efekta u većini zbornika o drami kao književnoj formi.

44

0.13.

Dramatizirani Glasovi u *Hrvatskom Faustu* su oni koji pod uskličnik zbraju i Glumca i kazalište te zato »Gospon Afrič« djeluje kao početni javni a ne samo privatni ili intiman ulog glumca u Umjetnost, u kazalištu, u kulturi kao tisućljetnoj *Pjesmi nad pjesmama* hrvatskog puka. Taj visoki ton je više nego ekspresivan pa i sam hrvatski narod postaje tisućljetna okrvavljenja tiskotina na razmeđu svjetova, na razmeđu povijesnih scena, na razmeđu izreciva i neizreciva, a prije svega na razmeđu života i smrti, zbiljskog i nezbiljskog, mrtvačkog i vitalnog, imaginarnog i stvarnog. Za Šnajdera: hrvatska povijest jednim kazališnim ili iluzionističkim trikom postaje upitna i dvojbena, sumnjava čak i kada je sve u okviru prave povijesti i pravog »dokumenta«.

0.14.

Riječ je sada i o početnoj premisi samog pojma hrvatske književnosti, riječ je o »marginalnosti« jednog književnog opusa kao što je to Šnajderov književni opus, da bi tijekom dijagnoze, tijekom ili optokom vremena iz početne »epizodičnosti« kao u nekom malom prevratu Šnajderov književni opus dobio neku drugu, težu dimenziju. Možda tek čitanjem ne samo »angažirana Krleže« nego upravo čitanjem polemičkog djela Karla Krausa začinje se ovaj spor o marginalnim i o »mainstream« djelima novije hrvatske književnosti. Ova polemika

zapravo nije pri kraju nego se tek začinje. Jer ipak Krausov »dokument« nije samo povjesni dokument nego i dokazom bespovjesna užasa nad tzv. »povjesnicom«, jer sam Kraus kaže da njegovi likovi »izgaraju kao papirnati uvodnici«, da njihove fraze su na dvije noge kad citirana lica stoje već bez noge ili čak bez glave. U Krausa kao i u Šnajdera fraze, ulične i novinske, razgovorni tonovi bjesne i buče kroz vrijeme, »bujaju kao koral nesvete radnje« (Karl Kraus). Kod Krausa, kao i kod Šnajdera, »larve i lemuri maske su tragična karnevala, imaju živa imena, jer tako mora biti«. Ali najstrašnija *pro futuro* činjenica koja sablažnjava jest najprije to da »svekoliko sramotu rata nadilazi sramota ljudi, onda kao i danas, koji ne žele više ništa o njemu znati«. Povijest uporno se ponavlja kao lekcija idiotu koji bi morao nešto znati o smislu tog ponavljanja, a ne zna, jer ne želi ili ne može ništa o toj sramoti znati.

0.20.

U kontekstu intelektualne i kulturne Europe književne analize i polemike Karla Krausa i sada se minimaliziraju kao ostatak jednog davno završenog rata, prvog, u onom duhu vremena koji je i Karla Krausa arhivirao u književnu povijest prije ili u vrijeme Prvog svjetskog rata, kao već mrtvu povijest.

Međutim, Karl Kraus je u svim ondašnjim novinama, informacijama i službenim dokumentima nalazio jedan akutno nesumnjivo podsvjesni ili potisnuti udio, kao da povijest je čitljiva tek iz podsvijesti, tek iz potisnute povijesti zabranjenih snova, izbrisanih žudnja palog čovječanstva koje prema Miłoszu ulazi u Prvi svjetski rat kao djelo i nedjelo djece »odgajane na kažnjavanju i posluku«, dakle kao psihoanalitika u kojoj prava ili književna Beatrice je dio te zabranjene, polusvjesne, neizreciva žudnje koja se skriva pod Beatricinim velovima, kao udio podsvijesti koja vlada ne samo ljudima nego i samom poviješću.

Karl Kraus ne donosi svoje kritičke opservacije samo na temelju dokumentata sudske prakse, na temelju vojničkih poraza ili pobjeda, zločina ili djelatnih socijalnih *crimena*, nego teškim dokaznim učincima autentičnih novinskih rečenica, scena opisanih u ondašnjem novinstvu i stilizacijama rečenica koje nikako ne ilustriraju samo gramatičalnost tih rečenica, nego je gramatičalnost ili formalna ispravnost najteži dokaz Krausu neizrečene sramote i neizreciva užasa epohe prije i tijekom Prvog svjetskog rata.

0.21.

U vrijeme Karla Krausa novinske vijesti su bile tako i toliko informativne da su skrivale, po dubokom uvjerenu Karla Krausa, nečujan kontekst razgovora s mrtvima i sa živima, toliko da su morale kriti svoj pravi ili potisnuti sadržaj,

pa ih Karl Kraus kao pravi psihoanalitičar tako i čita, kao optužujući materijal. Karl Kraus pokazuje svojim satiričkim komentarima onodobna novinstva pa i književnosti da problemi s jezikom nikako nisu samo jezični, ni samo novinski ni samo književni (ni samo medijski danas), nego su zapravo problemi s javnom savješću jedne epohe i jedne civilizacije. Danas pak vijesti same sebe informiraju i izdaju, a pri tome pokazuju svoju golotinju i svoju sramotu bez ikakva stida, recimo kao vijest od jučer da srednjoškolci u predmetu povijesti stvarno postaju Kantorov »mrtvi razred« ili puki predmeti u velikom broju kad, pokazuje se, ne znaju da je NDH bila fašistička država, iako je država bila prije svega neovisna, naime nezavisna. Pa ono što je neovisno postaje manipulacijom nezavisno od bilo čega, prava mrtva materija u zrakopraznom prostoru, kao mrtva meteorska pojавa izvan zbilje i izvan povijesti, nadrealan predmet političke realnosti bez traga zbiljske povijesti. Hoću samo naglasiti kako jedna atribucija neovisnosti uništava samu supstancijalnost svake države, jer posve je suludo da bilo koja prava pravna država reklamira se kao nezavisna (Nezavisna Francuska, Nezavisna Njemačka itd.) i time afirma samo svoje faktično nepostojanje ili podložnost u odnosu na subjekta radnje (Njemačku ili Italiju u konkretnom slučaju).

0.22.

Primjerice, dio prve scene *Hrvatskog Fausta* su i Žankove pouke o umjetnosti Prvom glumcu kao jeziva java hrvatskog sna o tisućljetnoj kulturi, a u žargonom režimskog novinstva to zvuči ovako: »umjetnost je iznad razredne borbe i socijalnih nedaća, a gluma je dobra, velika i ljudska i nešto idealno i samo za se, kao sama Pravda.« Dvosmislice kao da opsjedaju i guše Žankov govor o ideologiji koju služi kad izbacuje umjetnost iz društva u ime njene izuzetnosti, elitnosti i autokratičnosti, pa se i sama socijalna Pravda u Žankovu govoru iskazuje kao zvjezdani udio neke apstraktne pravde s onu stranu razredne i društvene zbilje, i time postaje sluškinja idealne državnosti .

Dvosmislice su, rekoh, dio Šnajderove dramaturgije, jer i svojim nesvesnjim, svojim potisnutim motivima iskazuje se zvucima koji se čuju kod kina Helios, a riječ je o glazbi iz Wagnerova *Parsifala*. »Visoka« i »niska« umjetnost se odvajaju, udvostručuju, dijele kao što se tisućljetna hrvatska kultura dijeli idealno od aktualne socijalne borbe pukog dokumenta. »Kao neki topli vjetar«, kazuje sam Žanko kao lice sa scene i brani svoju ideologiju ne ideološkim sredstvima nego svojim osjećajima, svojim vulgarnim sentimentalizmom na državni račun, kao da unaprijed podsvijest sudi povijesti čak i time što Žanko ima potrebu da zaplače od ganuća: »I kao neki topli vjetar da me malko pridigao, te pomislih: zaplakat ću«, kaže patetično Žanko.

0.23.

Groteska uvodnih rečenica *Hrvatskog Fausta* u kojima se citiraju biblijske aluzije i prostački humor javne kuće, kao da evocira grotesku kao temeljnu izričajnu i likovnu artikulaciju Picassove *Guernice*, u kojoj nije tragizam nego groteskna perspektiva ona koja umanjuje ili uvećava dijelove zbilje, kao da svaki detalj u ratnom zločinu o kojem svjedoči *Guernica* je podložan dekonstrukciji i napinjanju do prasnuća, pa se poremećena perspektiva iskazuje kao topovski produžetak ili izboj svakog detalja ubrzanjem pretvorenim u metak ili nož. Brzina u izmjeni detalja i slika postaju istina rata i zločina.

Scena nakon Žanka vraća se na prostor ulice u kazališnoj aranžeriji s gipsanom replikom Bana i s uličnim razgovorima o proljeću uz buku aviona koji prolijeću za Beograd. Avionska, zračna buka rata je dio proljetna ugodnja građana za razgovore o »lijepom vremenu«, o cvijeću ukrašenom avijacijskim bombama nad zemljom. Na purgerovu primjedbu o nezavisnosti Hrvatske kao cistom srbizmu, neki mladić zlonaglasno dobacuje samo da bi netko mogao »odvisiti svoje«.

47

0.24.

Prvu pojavu mistificirane i mumificirane nacionalnacističke frazetine, sačuvane kao sveta relikvija navodno najstarijeg hrvatskog jezika, sve do danas, taj retorski okamenjeni znak jezično vulgarne i militarne čiste jezikovne elipse bez glave: »Za dom spremni!«, u *Hrvatskom Faustu* patetično najavljuje mladić uz glazbu Wagnerova *Parsifala*, uz tihu pripomenu jednog od purgera: »Nigdje pameti, pa ni u domu«, a starac kazuje patetično: »Fiat Croatia pa makar propao svijet«, što groteskno kontekstualizira samu temu artikulirane spremnosti za spašavanje doma po cijenu uništenja čitava svijeta.

0.25.

»Tenkovi. Wagner. Mrak.« kao didaskalije otvaraju pogled u proljeće, kao dio ironijske meteorologije u službi službene mitologije: zajedno s tenkovima didaskalije ironijski ukazuju na scenu koja nije prirodna, ali ipak vrijeme je kvaziprirodno u svojoj toploti i ojuženosti, posebice kad se zajedno s oružjem širi »radosno« proljeće u ojuženju. Zajedno s Wagnerom raste krvavo proljetno cvijeće pokošenih žrtava. Mrak, tenkovi i Wagner povezuju didaskalijski nainzgled nepovezane scenske rečenice i radnje i dodatno ih scenski i simbolično kontekstualiziraju.

»Ima vremena, gospodine. Bit će još za Bogu plakat«, to »utješno« kazuje Glumac Žanku, kao da je vrijeme ono koje će, predskazujući, plakati nad nama

zajedno s Bogom. Ovdje se najavljuje ton ne samo dramske kronike nego i dubinski odjek nečeg što bi se moglo nazvati baladnim tonom, ali ne u strogo poetičkom kontekstu književnog žanra, nego u kontekstu barokne pozornice na kojoj se mijesaju racionalni uvidi i iracionalni događaji, baladični tonovi i naturalistički detalji, krv i snovi, povijest i podsvijest, pa čak i groteska kao temeljan tragikomičan scenski diskurs. Šnajder ovdje nadilazi Krausovu naturalističku dramaturgiju i to upravo ovim muklim tonom baladne melodike, da balada u ovom scenskom postavu književno nadilazi svaki dokumentarizam ambicije strogog Krausova suđenja. Balada nije sud nego je samilosni sud u ime neke nepostojeće ili imaginarne pravde. Za Krausa Pravda nije apstrakcija nego je zadana u samoj zbilji kao najviša ili jedina prava zbilja.

0.26.

48

Čini se da osim barokne baladičnosti (refrenskih naglašavanja scena i radnja, rečenica i situacija) kao da rekonstrukcija prostora Šnajderu se zadaje kao prva scenska premla pitanjem: Je li taj prostor sceničan ili povijestan u *Hrvatskom Faustu*? Rekao bih da je samo prividno mitski ili Wagnerov, jer u ovom Šnajderovu Wagneru nije primarna mitologija *Parsifala* nego aluzivna nadgradnja poetskog, možda i samog Dantea i njegova scenskog strukturiranja *Pakla*. Scena je formalno »natopljena« Wagnerom ili germanskom mitologijom, ali ovdje mitologija nosi i aluzivne poetizme Danteova pakla. Zato ovaj scenski prostor ispunjen Wagnerovom glazbom nije statičan, nego je pokrenut dinamizmom brzih izmjena baroknih scena, a Šnajderova racionalizacije moguća je ne u linearnoj kronologiji statičnih velikih uloga ili izmjena glazbenih brojeva nego u samom dinamiziranju i »lomljenu« Wagnerove mitologije i glazbe u kontekstu te mitologije »vječna germanstva«. Šnajder mitološke znakove i zvukove dinamizira brzim i širokim lomljenjem scenskih slika i »pogrešnim« ili grešnim čitanjem tih scena. S jedne strane prividno objektivističke scene dokumentarne i strogo dokumentirane povijesti, a s druge strane »pogrešno« čitanje kao dio iste slike, iste scene i iste dramaturgije. Rekao bih da je ovo »pogrešno« čitanje pravi udio poezije, ali u ključu Dantea i njegovih dinamičnih izmjena i »lomljenja« scena.

0.27.

Dijalog Žanka i Glumca je sav iskrižan, iracionalan, oni govore iz diferentnih fragmenata diskurzivne dramatike, dok Žanko govori o Poslanici Korinčanima i »Tijelu Spasiteljevu koje će uskrsnuti«. Glumac aludira na Poljsku, koja je pregažena i koje više nema. Žanko i Glumac ne razgovaraju, oni vode rat za svoje duše, ako ih uopće više imaju. U ratu duša, duša prva gubi svoju dušu.

0.28.

Scena s Dujšinom (dušom) koji nanosi šminku na lice dok se čuje glas kru-govalnih naredaba i ukaza o hrvatskom jeziku kao predmetom kojim se bavi Hrvatski državni ured za jezik, kao kontrolno tijelo koje se brine o »čistoći hrvatskog jezika«. Dujšin pravi svoju kazališnu masku, ne govori ni riječi, samo nanosi slojeve kazališne šminke dok riječi na državnoj jasli čuvaju se od govornih mana i grijeha krjeposnih govornika i bit će čuvane od prljave povjesne prakse u duhu što ga odsada pripisuje »jezični nadgled svih tiskotina uopće«.

Uz čuvanje jezična blaga NDH-a, spiker službeno objavljuje i »razprodaju trgovina i obrta nehrvatskih imena«, valjda se aludira na židovska imena i na židovsku trgovacku robu? Glumci dobivaju uredbom i Žankovom odlukom uniforme, matroz-plave uniforme kao u dječjem vrtiću, pa u istom tonu Glavni Glumac preimenuje poslužitelja Lipovščaka najprije u Šmrk, pa onda u Pantovčak. »Tko bi bio pomislio da je naš stari Lipovščak ustaša?« Brojne su glasovne kombinacije koje se vrte oko imenice »ustaša«. Ali stvarnost i hrvatski jezik idu različitim putevima Božjim, jer stari jarac Lipovščak je mogući denuncijant koji je odveo svojim čistim hrvatskim jezikom neke hrvatske ljude na Dotrščinu pod zemlju.

49

Glumac nakon imenovanja Dotrščine kazuje samo da mu se sve gadi, da ništa ne razumije i da ga se ni teatar ni Faust nimalo više ne tiču. Imenica Faust asocira ga samo na atribuciju »tust«, asocira ga samo na slaninu i luk »kako već narod smrdi«, pa Poslužitelj na kraju scene citira Faustove rečenice, da bi završno konstatirao da je sve to samo »smarn«, da je stari Gospon Goethe bio senilan ili samo umoran kad je pisao tog Fausta.

Lipovščakove meditacije nad Faustom otvaraju ironijski koncept naroda u ustaškom kontekstu o kojem svjedoči čitav Šnajderov *Faust*. Da bi se sve nastavilo Žankovim pokušajem da podijeli glumački i kazališni ansambl na ustaše i one druge. Uz malu komediju zabune na temu malog čovjeka Pukšeca koji je otkrio da je zapravo grkokatolik ili pravoslavni, a pri tome ga slijedi i sam Glavni Glumac i većina na sceni, koja je trebala podijeliti članove kazališta, pa ipak ih nije podijelila, epički ili ne.

0.29.

Šnajderova koncepcija drame počinje ratnim čitanjem *Fausta* na sceni, onom koja dijeli »kulturnu Europu« za koju se bore NDH i Treći Reich od barbarstva nove, boljševičke Europe, da bi sljedeća scena u duhu tog čitanja izrodila nakazne ili patuljaste verzije hrvatske povjesnice: tisućljetna kultura Hrvata porađa Zemni Duh genija Hrvatske, kao sljednika tisućljetne kulture.

Scena je dvosmislena jer »velika kutura« rađa sada patuljka, koji podsjeća hrvatskog Fausta da »promičbeni interes hrvatske države nalažu da se igra

Goetheov Faust«. Po drugi put se aluzivno uprizoruje gestikulacija »Za Dom spremni«, u znaku kojeg patuljak ovako zaziva: »Za Dom sad je znak. Signum crucis, znak križa s malim poboljšanjem, sad neka vlada. U tom znaku ćemo pobijediti«, kazuje trijumfalno taj Lakatmuža — Pedaljbrade.

0.30.

Ali iza Genija Croatie ne otvara se realna zbilja, to je zapravo scena sna ili paklena scena gotovo sklopljena od Danteova Inferna, i sada tek se otvara prava tema Goetheova pjesništa, Margareta je cvijet koji raste u otrovnom zraku ratnog Inferna. Dva Glumca, Prvi i Drugi, licitiraju za Margaretu, kad Prvi glumac priziva Sotonu kao kuhara koji mu je skuhao Margaretu, kao vražju juhu s mesom i nogicama, juhu koju su već mnogi kušali, ovo »drago dijete« puno poroka i grijeha. Dramski tonaliteti dižu i drže scene koje slijede, pune buke njemačkih panzera, kad Žanko upozorava Prvog Glumca na ono što se dogada u Hrvatskoj: »Ne želite valjda priklati Hrvatsku kao staru barunicu Glembay?« Tko kolje Hrvatsku kao staru barunicu Glembay ostaje dvosmisleno pitanje, Žanko ili Prvi glumac, Žanko koji sebe vidi kao intelektualca, profinjena humanista, ali i kao pravog ustaškog vojnika, koji poslije u zagrebačkoj katedrali prijeti da će prosuti mozak monsinjoru Župetiću? Samo jer je monsinjor Župetić bio u Jasenovcu.

50

0.31.

Čudan je razgovor Margarete i Fausta. Margareta ne želi odati svoje pravo ime, kruže na sceni jedno oko drugoga u mačjem hodu uspravnih ljudi koji igraju lica bez lica, bez imena, samo uspravan hod lica u nevremenu sve do trena kad Margaretra priznaje da ima gonoreju, da su je zadnji put pitali za ime kad su je vukli na policiju po podu, za kosu. Prostor za razgovore se otvara teško, najmanje je tren za ljubavne scene, otuda gonoreja i povlačenje Margarete po podu policijske stanice. A razgovor je morao biti, kao u pravom *Faustu*, lirski, ljubavan i erotičan. Ništa od ljubavi, ništa od erotizma u ovom teškom vremenu ubijenih i ubijanja. U ime ustaškog Fausta, sada se eliminiraju i Faust i Margaretra, a na pitanje Fausta je li ona samo »kurva po zadatku«, Margaretra ga ošamari.

0.32.

U sceni gotske sobe po treći put se ponavlja smrtonosni ritual zvan »Za dom spremni«, kao fizički i poganski rirtual dizanja konjskog kopita konja Apokalipse.

Ovo gotovo nesvjesno kretanje kopita dolje i gore ili gore pa dolje, sili Fausta da se pita intimno što to daje njegovoj ruci čudnu snagu da se sama diže, kao konjsko kopito, gore pa dolje, kao mrtvačka ruka dalje od njega, kao da nije ruka njegova, niti je njegova ruka njegova niti on još pripada sebi, a u čitavoj radnji njega, Fausta, zapravo više ni nema. Njegova ruka kao bez tijela vodi ga zapravo samo u grob a ne u nikakav dom. Silogizam groba, uz premise kao što je subjektivna volja ili spremnost, i samog hipotetičnog doma koji tu volju kruni kao vrhunac radnje bez smisla, osim što znači ukidanje svake osobnosti, svake radnje u grob kao dom ili dom kao grob. Sila doma i groba, kao neki najprirodniji silogizam u zaključku, pa sada ruka bez Fausta lebdi i egzekutira kao ruka koja ubija bez potrebe da se ubijanje imenuje ubijanjem.

0.33.

Silogizam doma i groba je mistična ili nadrealna, mračna poezija jučerašnjih, ali i budućih ubojica. Sama ruka automatski ili spremnim automatizmom izvodi silogizam u kojem nema ni subjekta ni objekta radnje. Sama ruka vodi spremnim automatizmom čitav svijet u Goranovu jamu, baca velike sjenke novije povijesti, kao prave lame na sve strane, kao balada o egzekuciji u kojoj epika osljepljuje epičare, mračnu liriku koja guši svaki glas klanjem, u kojoj drama kaplje sa svakom kapljom krvi s lica koje zuri osligepljeno u mrak. Valjalo bi možda Šnajderovu dramsku poemu uprizoriti sa scenskim silogizmima projiciranih Goranovih jama na zidovima kazališne scene, kao oči koje još jedino što vide sam je mrak, naime da jedino što osligepljeni narodi i jedinke vide u času ratne euforije je samo stvarna smrt, kao oživjela mitologija bez živih lica.



Snježana Banović

Pisac na dugogodišnjem čekanju

Slobodan Šnajder i naši kazališni repertoari

52

Repertoari su hrvatskih kazališta kao »strogog kontrolirani vlakovi koji ne voze nikamo već samo manevriraju na provincijskom kolodvoru«, rekao je Slobodan Šnajder nakon što je 2009. godine, osvojivši najveću državnu nagradu za dramu, onu Držićevu, i nakon što se »usudio« u duhu nekih dobrih kazališnih vremena, svoju nagradenu dramu *Kosti u kamenu* o Josipu Brozu poslati tadašnjoj intendantici HNK-a u Zagrebu. Ona mu, do kraja svoga mandata (2013.), nije odgovorila ni riječju, čak ni kao kolegica kojoj bi hrvatska drama imala biti predmetom istraživanja. Što bi takav postupak značio za neke njezine prethodnike koji bi se usudili ignorirati, ostavljajući ih nepristojno bez odgovora (makar i negativnog) pisce poput Vojnovića, Krleže, Begovića ili Mirkovčića, predmet je neke moguće analize njezinih (dvaju) mandata koja nikada nije učinjena. Time je zapravo s najvišega mesta potvrđen dugogodišnji stav zagrebačkih kazališnih uprava da je Šnajder nepodoban i neželjen pisac, a do danas je *dešnajderizacija* naših repertoara u potpunosti — završena.

Dodati treba i podatak da za Šnajdera od 2012. nema mjesta ni na scenama ostalih hrvatskih kazališnih centara, tek mu se triput u posljednjim dvama desetljećima »nasmiješila sreća« s pokrajinskim repertoarima, uključivo po jedan srpski i crnogorski. Naime, izvan Zagreba, triput je izvedena *Enciklopedija izgubljenog vremena* (Varaždin, 2011.; Cetinje, 2011.; Novi Sad 2015.), slojeviti tekst o rasprodaji domovine za jednu kunu, dok je dramolet *Kako je Dunda spasila domovinu* praizvedena u pulskom kazalištu 2012. godine. *Enciklopedija*, poslana na natječaj za Držićevu nagradu pod šifrom »Folklorni ansambl Turopolje«, tematizira borbu glavnoga junaka Gregora Samse koji se u traženju životnoga smisla odbija podati Smrti jer — nije ni živio. Izvan osnovne dramske linije radi se o bogato šifriranu tekstu o neuspjelu pokušaju stasanja tranzicijom urušene zemlje (Hrvatske) u kojoj je sve staro umrlo, a gotovo ništa novo nije se rodilo i u kojoj se ne može pokrenuti baš ništa buduće

a da se ne govori o prošlome na nerazuman način. Glavni junak Gregor Samsa materijalizira ozbiljan diskurs s Gospodom Smrt koja je oličenje danas vodećeg identiteta u Hrvatskoj, a to je onaj korporativni. Tom identitetu, *ka–ve* ljevač, dakle vrsta na izdisaju, kaže *No pasaran!, ne želim umrijeti dok mi ne vratiš moje izgubljeno vrijeme*. Generacija Samsina za društvo je mrtva, na dugo-godišnjem je čekanju ili kopa po kontejnerima te čeka da, kako to kaže jedno lice u komadu, *konačno crkne*. Sljedeća razina slojevitosti jest ona u kojoj autor poseže za umjetničkim identitetima svojih prethodnika kao što su Kafka, Kiš, Harms i Vvedenski, baveći se uz njihovu pomoć gubitkom važna sastojka svakog uljudenog društva, a to je Duh. Potonje se ponajbolje vidi u zastrašujućoj epizodi u kojoj se na »mirakulozan« način kriptira bezdušno umorstvo sindikalnoga vođe Milana Krivokuće iz devedesetih. Što se *Enciklopedije izgubljenog vremena* tiče, ona je imala početnu »produkcijsku sreću« u Hrvatskoj ponajprije stoga jer u varaždinskom kazalištu te 2011. godine još nisu bile pokidane jake veze koje su se u prošlosti, zahvaljujući ponajviše redatelju i ravnatelju Petru Večeku, gajile sa Šnajderom.

Držićevu je nagradu osvojila i burleska *Kako je Dunda spasila domovinu*, još jedna alegorija tranzicijskih nevolja revolucionarnog, tj. oslobođilačkog trenutka naših postjugoslavenskih kolektiviteta u kojoj se na znani poetsko-ciničan autorov način tematizira poznata krilatica o revoluciji koja jede svoju djecu. U *Dundi* je međutim sve, ponajviše zbog utjecaja »čistunskih« devedesetih, postavljeno obrnuto, tj. društvo krajnje osiromašeno duhom, jede nju samu — revoluciju. Kao i većina ostalih Šnajderovih dramskih tekstova, i ovaj (iako u žanru groteske u kojoj se mogu iščitati bliži i dalji uzori poput M. de Ghelderodea, O. van Horvatha, B. Brechta, J. Swifta) postavlja nezgodna pitanja o nama i našima tijekom posljednjih trideset godina. Okvir komada podnaslovljena kao »pokazna vježba iz kanibalizma« preuzet je iz Maupassantove novele *Boule de Suif*, a kaos prusko-francuskoga rata zapravo je metafora gorkih događanja tijekom Domovinskoga rata kada je zajednički bijeg naoko ideološki i klasno suprotstavljenih strana itekako bio moguć. U jednoj kočiji s nadom u bolji život zajedno putuju plemstvo, novo, prekonoćno obogaćeno građanstvo, revolucionari, crkvenjaci i jedna — »laka ženska«, koja uskoro svojim »sredstvom za rad«, poput neke nove Salome, mora spasiti to šaroliko društvo u kojem svatko vuče na svoju lukrativnu stranu bez ikakve šanse da se ujedine oko istog cilja za probitak domovine. Kad ona doista i počini žrtvu podajući se pruskome majoru, društvo to može probaviti na jedini način, da je — tako pohlepno i izgladnjelo — ritualno pojede. Slobodan Šnajder sam je potvrđio da nije prvi koji je Dundu posudio od Maupassanta, smatrajući da se stavlja u časno društvo kradljivaca jer je jednako učinio John Ford za slavni film *Poštanska kočija iz 1939.*: *Htio sam napisati probavlјivi komad o teško probavlјivim stvarima*, izjavio je.

Produkcijski gledano, taj je komad, baš poput njegovih junaka, ispaо latalicom izgubljenom u hrvatskome kulturno-političkom i repertoarnom kaosu:

prva su tri pokušaja propala, ravnatelj satiričkoga (!?) kazališta skinuo ju je nakon prvih dogovora jer autor nije htio Pruse pretvoriti u Srbe, a Francuze u Hrvate, a dvije ravnateljice nisu ni odgovorile na ponudu autorice ovoga teksta koja im je *Dundu* predložila, odrekavši se time i visoke stimulacije Ministarstva kulture koja je sastavni dio spomenutoga natječaja za Držićevu dramu godine.

Oba ova slučaja najslikovitije ilustriraju sustav repertoara hrvatskih kazališta utemeljenog u najvažnijim fazama svoga turbulentnoga razvoja *na naglašeno književnom/književničkom karakteru* (B. Gavella), koji se značajno započeo urušavati krajem devedesetih kada se u našoj kulturi sve jače intenzivirao djelotvoran kadrovski instrument spuštanja kriterija javnih natječaja i posljedično tome dovođenja podobnih i nedovoljno educiranih i samovoljnih kadrova na čelna mjesta hrvatskih kazališta. Takav odnos prema kazalištima kao mjestima »uhljebljivanja« diletanata povezan je prirodno s našom, sad već dugogodišnjom abnormalnom socijalno–političkom neorganiziranošću koja se prečesto iskazuje zaobilazeњem zakona, dominantnom spregom i pogodovanjem vladajućima na državnoj razini i onima lokalnim. Ona je konačno vrhunac doživjela početkom novoga tisućljeća, nakon dolaska Milana Bandića na čelo Zagreba, kada su se navedene štetne prakse s lakoćom učvrstile na temeljima ionako lošega sustava naslijedena iz socijalističkih vremena. Iako se dolaskom trećesiječanske Vlade 2000. pa potom one Zorana Milanovića krajem 2011. očekivalo da će socijaldemokratska vlast smoci snage za pokretanje temeljite reforme resora, dogodilo se upravo suprotno — uslijedila je daljnja erozija sustava u čemu je struka nažalost ostala oportunistički poslušnom i nijemom. A budući da je velika većina uprava postavljena po načelu podobnosti, u njima je bilo sve manje mjesta za educirane umjetničke ravnatelje i/ili dramaturge koji bi uopće mogli ukazati na vrijednost Šnajderova dramskog pisma. S druge strane, utvrdila se i njihova značajna bahatost potpomognuta *lifestyle* rubrikama (jer su one kulturne s uključenom kazališnom kritikom gotovo u potpunosti iščeznule sa stranica *mainstream* medija), koje su bogato financirane ravnatelje/ice javnih i nacionalnih kazališta (pun proračun postao je njihovim jedinim načelom upravljanja) promovirale u stručnjake vrijedne najvećih pohvala i priznanja. Usto, vidno smanjivanje broja premijera i repriza te značajan odmak od zadanih repertoarnih okvira, koji se sve češće okreće komercijalizaciji, estradizaciji i spektakularizaciji, postaje, i do danas — uza sve veće nasilje nad stilom i jezikom — ostaje središnjim estetskim kriterijem u vođenju naših kompleksnih kazališnih organizacija repertoarnoga tipa. Iznimke postoje, ali su prerijetke: korupcija, bezakonje, sukob interesa i ostali grijesi struktura usađeni su u njih poput zločudne bolesti, a najgore je u Zagrebu u kojem se i nalazi najviše subjekata tzv. »javnih potreba u kulturi« i još uvijek mnogo novca, za distribuciju kojeg ne postoji transparentni kriteriji. Pritom su oni umjetnički postali nevažnima što se pokazalo pogubnim za našu kulturnu politiku koja se s vremenom pretvorila u opasno oružje u rukama

vještih pojedinaca koji vode igru zvanu *urušavanje sustava na vlastitu korist* (Dragan Klaić).

Fokusiramo li se na Zagreb, godina 2004. nedvojbeno označava početak svojevrsne kulturne revolucije danas bivšega gradonačelnika kad se u njegovu okruženju (u kulturi predvođenom istaknutim, dugogodišnjim kulturtregerom, usto i dugogodišnjim ravnateljem satiričkoga kazališta) shvatilo da se interesnom politikom u svim djelatnostima može postići štošta na račun javnog interesa, a za onaj vlastiti. Iste je godine, uz složnu podršku tzv. »pomoćnog osoblja« i po njima namještenih javnih natječaja, dovršeno potpuno preuzimanje svih gradskih kazališta od gradonačelnikovih kadrova na čelu sa spomenutim ravnateljem satiričkoga kazališta koji postaje ministrom kulture Zagreba. U mučnoj epizodi koja se može najkraće ilustrirati narodnom poslovicom *Il' se pokloni il' se ukloni*, iz svih kombinacija, upravljačkih i umjetničkih, nepovratno »otpada« i Slobodan Šnajder, a zapisano je da se njegov burno namješten odlazak s čela Zagrebačkoga kazališta mladih odigrao ujedinjenom akcijom *zdravih snaga i karizmatičnih političara*. U tome je ključno bilo i to, što ga se, za pojačavanje dojma, a zbog njegova *Hrvatskog Fausta*, po potrebi smještalo u ideološki nepočudan tabor uspostavljen još osamdesetih godina prošloga stoljeća, što se u neusporedivo goroj inaćici nastavilo u devedesetima, kada je taj autor izgnan iz naše kulture tako što je otvoreno stavljen na listu nepoželjnih na scenama tada nacionalno probuđenog/osviještenog hrvatskoga glumišta.¹

55

Usto, odnos velikoga dijela struke u sebi podrazumijeva redovito iskazivanje nemalog prijezira i omalovažavanja prema piscu čiji roman *Doba mјedi*, preveden na brojne jezike (slovenski, makedonski, njemački, talijanski, nizozemski, francuski, a uskoro slijede izdanja na engleskom/američkom, ukrainском, mađarskom i arapskom) međunarodna kritika naziva *remek-djelom*, *europskim romanom*, *romanom epohe* i sl. Kod kuće, međutim, Šnajder u redovitim razmacima doživljava da ga sustavno objeđuju najistaknutiji pojedinci u našoj vladajućoj kazališnoj politici, usto i kreatori kazališnih repertoara od 1990-ih do danas (od spomenute bivše intendantice zagrebačkoga HNK-a preko ove aktualne i njezina ravnatelja Drame, pa do bivšeg i aktualnog intendantata riječkoga HNK-a i brojnih drugih). Objede se kreću od lansiranja laži o ukradenim milijunima na mjestu ravnatelja ZKM-a, koji su rasli sa svakim novim javnim istupom njegova prethodnika i nasljednice na tome mjestu, preko tužbi za klevetu i uvredu časti spomenutoga ravnatelja satiričkoga kazali-

¹ Autorica ovoga teksta je, uz dvije režije *Enciklopedije izgubljenog vremena* (Varaždin, Novi Sad) i režije *Kako je Dunda spasila domovinu*, postavila na repertoar zagrebačkoga HNK-a *Nevjestu od vjetra*, Šnajderov komad o zagrebačkoj glumici Gemmi Boić, slavljenoj na pozornicama Austrije i Njemačke, a koja je u Beču 1914. godine sebi oduzela život. Zagrebačka predstava, izvedena u svibnju 2003. u režiji Ivice Boban s Almom Pricom u naslovnoj ulozi, bila je hrvatska premijera. Praizvedena je na njemačkom jeziku u bohumskom Stadttheateru 1998. godine. Sedam godina poslije toga, uprava osječkoga HNK-a ponudu da se *Nevesta* uvrsti na repertoar u sezoni 2009./2010. odbila je bez riječi objašnjenja.

šta pa do svakovrsnog etiketiranja koje se Krležinim rječnikom najkraće može svesti na to da je Šnajder »tat« i »tamna figura«. U takvim se ispadima moćnih pojedinaca i krije središnji motiv zašto ga se ne igra u Zagrebu — spomenuti Varaždin i Pula iz prošloga desetljeća bili su dovoljno daleko da interesna grupa koja vodi sva važnija javna kazališta u Zagrebu i drugim kazališnim centrima utvrdi da ga zapravo nema, mnogi od njih ponajviše zbog toga što se u Šnajderovim dramama lako prepoznaju kao nepopravljivi negativci. Uz njih, nizu se, po potrebi, priključuju i drugi ravnatelji/ice naših nacionalnih i gradskih kazališta koji bi, primjerice, odmah po dolasku na dužnost najprije prekrižili svaku mogućnost uprizorenja njegova *Hrvatskoga Fausta*. Toj skupini pripada i bivši HDZ-ov ministar Božo Biškupić, koji ga se zbog pritisaka iz crkvenih krugova (a nakon kolumne u *Novome listu* u kojoj Šnajder iznosi činjenično stanje oko teškoća biskupa Stepinca u uskladivanju principa svoje vjere i principa stvarnosti) nije usudio potvrditi za intendantu riječkoga kazališta (1999.), u čemu je naišao na punu podršku tamošnjeg SDP-a: »Neće nas valjda on svadati s Crkvom!«, uzvikivali su uglas. Iako je potom doslovno pripušten na taj jedan mandat u zagrebački ZKM u kojem je izvedena do danas njegova posljednja drama na daskama nekoga zagrebačkog kazališta (*Peto evanđelje* u režiji B. Brezovca), jedan od najslikovitijih primjera izgona Šnajdera s naših domaćih repertoara odigrao se 2015., upravo u Rijeci. Teško je isprva bilo povjerovati da su se u prethodne kanonade uključili i tadašnji riječki intendant s pomoćnikom, danas intendantom. Naime, budući da su cijelu sezonu osmislili kao posvetu borbi *protiv hrvatskih fašizama*, najavili su postavljanje *Hrvatskoga Fausta* kao njezino središnje mjesto. S autorom se kratko pregovaralo, ugovor mu nikakav nije ponuđen te on s pravom negoduje oko kratkog roka za pripremu predstave. Čim je izrekao svoje sumnje oko mogućega pamfletiziranja svoje drame, ona je skinuta s repertoara da bi na njemu uskoro bez dopuštenja uskrasnula u drugom obliku i s drugim *ad hoc* naslovom: *Frljić & Blažević: Hrvatsko glumište u spomen na Hrvatskog Fausta Sloboda na Šnajdera*. Na kraju je ostao tek naslov *Hrvatsko glumište*, ali je promptno krenula nova, široka kampanja protiv Šnajdera, koji je opet, u naslovima i podnaslovima uzduž brojnih portalova postao (između ostalog) *tašti neradnik*. Naširoko utjecajni ravnatelj satiričkoga kazališta novoj se kanonadi pridružio intervjuu na duplerici tjednika *Novosti* uzvikujući: *Ne može se primati plaća za nerad, to ne može ni Krleža!* Usto, posve nevjerojatno zvuči podatak da je Šnajder, umjesto očekivane premijere *Hrvatskoga Fausta* u Rijeci dobio dotad neviđenu etiketu: da je ustaša te je (s nekolicinom nas koji smo digli glas protiv te blamaže) završio čak na trojim gaćama glumaca u predstavi o hrvatskim fašizmima. Rezultat: zatvorena vrata još jednoga kazališta, ostala su se zatvorila već prije, uključivo i Zagrebačko kazalište lutaka iz kojeg je otišao u mirovinu s mesta dramaturga nakon na jedvite jade pripuštenoga uprizorenja *Moje drage Tille* (2011.) i adaptacije (s Krunom Tarle) Wildeova *Sretnog princa* (2013.).

Obje su produkcije promptno skinute s repertoara, voljom nove ravnateljice izabrane iz širokog bazena najvjernijih gradonačelnikovih ljudi.

Iako su potom u ruke pisca, kojeg većina ovdje i dalje smatra isključivo dramatičarom, padala jedna za drugom prestižna regionalna priznanja za roman *Doba mјedi* (Nagrada Meša Selimović, Nagrada Mirko Kovač, Nagrada Radomir Konstantinović i Kočićeve pero, Nagrada T-portala), njegova dramska djela i dalje kod kuće ne kotiraju nikako. Posljednje što mu je do danas izvedeno bila je *Enciklopedija izgubljenog vremena* u novosadskom Pozorištu mladih prije šest godina, a do danas mu je od posljednje dramske predstave u rodnome Zagrebu prošlo desetljeće i pol. Tako mu zagrebačka kazališta nikada nisu odigrala sljedeće drame: *Hrvatski Faust, Confiteor, Gamillet, Zmijin svlak, Utjeha sjevernih mora, Ines & Denise, Kod Bijelog labuda, Kosti u kmenu, Enciklopedija izgubljenog vremena, Kako je Dunda spasila domovinu, Svetlucanje kome* — sveukupno jedanaest naslova. Potpuna ekskluzija pisca kojeg je prije dolaska u ZKM prekrižila Tuđmanova, a nakon ZKM-a Bandićeva vlast te je u Hrvatskoj Šnajder zapravo osuden na osamljenost na margini u kojoj se o njemu piše i govori samo onda kad ga treba, po potrebi, »pokapati«. Nezaobilazna je, kao primjer svega navedenoga, recentna izjava ravnatelja nacionalne Drame Ivica Buljana, dana nakon što je Šnajder s mnogim istaknutim kulturnjacima potpisao apel za smjenu aktualne uprave HNK-a:

Slučaj pak nevoljnog Šnajdera uveseljava kazališne krugove godinama, a on misli da od njih ima podršku. Kao Gogoljev junak osmjeli se papirićem iz prače pogoditi Bandićev prozor, kao da mu baš taj načelnik nije darovao božićnicu u vidu udobjavanja u Kazalištu lutaka. Ono lagodno, bez obaveze dolaska na posao, s finom plaćom do penzije... Ruzina nagriza naše rijetke spomenike, a oni se sami spricaju kiselom vodicom. (Nacional, 14. 2. 2021.)

Slobodan Šnajder jako dobro zna da je njegov sukob sa strukom i društвom posljedica različitih i suprotnih inspiracija i aspiracija koje se nikada više neće sastati na istome mjestu i u istom trenutku. Ipak, gornje ravnateljevo cipelarenje velikoga pisca, iako ustvari sublimira stav svih ostalih moćnika naše kazališne krčme, ne može promijeniti notorne činjenice upisane u povijest hrvatskoga kazališta. Može ih tek grubo iskrivljavati, što će svi oni i sve one, iz pozicije svoje višemandatne moći činiti i dalje. Pritom će naši kazališni repertoari — tavoreći na provincijskim repertoarnim kolosijecima — i dalje vapiti za naslovima ugledna autora.



Nada Gašić

Knjiga o sitnom ili fenomenologija zagubljenih riječi

- 58** Pisao se svibanj 1990. kad je Slobodan Šnajder, u Berlinu, a ne u svome stanu u uskuhaloj Hrvatskoj, napisao po obujmu nevelik tekst sastavljen od crtica nastalih po sjećanju na vlastito djetinjstvo koje se postupkom lingvističko–arheološkog iskapanja zatrpanih, protjeranih, nestalih riječi i frazema, sačuvalo za trajnost. Tekst je naslovio *Hruštevi*. Četraest godina kasnije mnogi će se pojmovi i mnoge riječi iz ovog začudnog teksta, posve slučajno, nastaniti u Leksikonu YU mitologije naprosto zato što im je ondje bilo mjesto.

Možda se svibanj pisao, ne znam, ali znam da se pisala 1996. kad je rukopis *Knjige o sitnom* Šnajder donio u izdavačko poduzeće *Konzor* u kojemu sam tada obavljala urednički posao. O Šnajderu sam znala dosta, dovoljno nikada, a to dosta svodilo se na to da sam poznavala njegove drame i pratila njegov rad onoliko koliko je bilo javno dostupno. Podsjetila sam ga da smo davno imali zajedničke prijatelje i složili se da smo, što se tiče prijateljstava, »imali gubitaka u ljudstvu«. Takva su bila vremena i gubile su se ne samo riječi već i ljudi. Rekla sam mu i to da smo išli u istu osnovnu školu, na Trešnjevci, ali kako je on pune dvije godine stariji od mene oboma je bilo normalno da se ja njega iz tih dana sjećam, a on mene ne; tako je bilo i tako jest, a političkoj korektnosti i priči o ravnopravnosti, što se tiče sjećanja, mjesta nema. Nešto smo progovorili i o rukopisu, a obećala sam sve što već urednici obećavaju: i brzo čitanje, i skore razgovore, i ovog trena ide u tisak...

Rukopis je bio nevelik i ja sam ga, čim je Šnajder otišao, stala prelistavati, ne zato što sam mu to obećala, već zato što je to bio rukopis Slobodana Šnajdera. Otvorila, pročitala nekoliko stranica, zatvorila i odnijela kući. Tu noć pročitala sam *Hrušteve*, prvi dio prve Šnajderove prozne knjige u nastajanju. Ti su *Hruštevi*, oblakonosni kao hruštevi, gusta zbirka *sitnih* tekstova, temeljni, sastavni i nedjeljiv dio *Knjige o sitnom*. U samo jednom čitanju Šnajder me proveo kroz vlastito djetinjstvo koje je oštrosasjeklo u moje, ne zato što smo

generacijski bliski, već zato što je predanim iskapanjem riječi i pojnova dozvao sjećanja o kojima sam tada razgovarala tek s rijetkima. Ovdje odmah, ne upisujući je, stavljam zagrdu na sintagmu *generacijski bliski*, jer djetinjstvo ima druge bliskosti koje su ograničene razredima, kućama, ulicama, kvartovima, haustorima i naravno, vrlo jasnom odrednicom kao što su igre dječaka i igre djevojčica. I o ovome, o dječačkim, muškim igrami ratovanja Kauboja i Indijanaca u *Hruštevima* je riječ, pa tako, osjetljivjem čitatelju neće promaknuti spominjanje *Bitke kod Ranjenog Koljena* o kojoj se u doba Šnajderovog odrastanja ništa nije znalo, ali se devedesetih, kad je djelo nastalo, moglo odnositi na nešto posve drugo čije su posljedice ostale trajne. Šnajder je, naime, uvijek znao o čemu i zašto piše, pa stoga, kod uvrštenja bilo kakvog pojma u tekst, kod njega nikad nema slučajnosti.

Premda su o danima djetinjstva napisani brojni romani, proze, posvećeno im lirike i lirike, nisam sigurna da postoji kraći, cjelovitiji i jasniji uvid u nečije djetinjstvo i cjelovitiji uvid u čitavo jedno poslijeratno razdoblje. Teško razdoblje svima, a to što se ono odvija u Zagrebu, zapravo na njegovom rubu, »ni gradu, ni selu«, samo pridonosi jasnijoj slici onoga što se odvijalo u gradovima, a što u selima. O tom razdoblju napisane su stotine romana u zemljama koje su prošle kroz socijalizam, u nas i na jeziku/jezicima koje svi razumijemo vjerojatno desetine, ali ovako krajnje reducirano djelo o djetinjstvu i razdoblju u kojem se to i takvo djetinjstvo živjelo, sigurno nije. Šnajder ima svijest da je djetinjstvo kugla, savršen oblik u koji stane mnogo toga, a onom što u kuglu ne stane, nije mu u njoj ni mjesto. Dok traje, kugla je cjelovita i bez mogućnosti da se na nju utječe, kad prođe, otkoturala se i osim sjećanjem ni na koji način ne možeš je dohvatići, niti joj se možeš približiti. Nedodirljiva je i osjetljiva čak i na samu pomisao o njoj.

S potpunom sviješću o tom Šnajder će, bez ikakvih podnaslova, svojim *Hruštevima* zavesti čitatelja i prisiliti ga da se sjeti mitskih pojava sredine pedesetih i početka šezdesetih godina. Ovdje komplotiram s čitateljima čije je djetinjstvo bilo zagrebačko, ali vjerujem da su i druga djetinjstva iz toga vremena bila vrlo, vrlo slična, pa stoga nabrajam:

Mitski snijeg koji je 1955. zatrpan Zagreb, rađanje Mikronaselja i Pionirskog grada, kola i saonice koja su sve do Kvaternikovog trga vukli konji, kumice s košarama na glavi *siravrhnajajcaikrumpira*, Japanska gljiva koja je po mnogim smoćnicama lebjdela u staklenim teglama i liječila sve (ovdje zagrada, ponovo je ušla u modu), beskraj trajanja zimskih praznika (mislim da se ipak radi o neizmjerljivom fenomenu intimnog vremena djetinjstva), film *Crni biseri*, keksi koji se rade »na mašinu« i imaju tri pruge, proces trgovanja kojem je valuta *Kraševa sličica*, kino (po meni svejedno je li Šnajderov *Autolim*, ili naša *Buhara*), radio *Kosmaj*, *Gari Kuper*, film *Vera Kruz*, iskrivljeni engleski kojim se pjeva kako se već pjeva, prvo samoposluživanje (pisali smo o tome školsku zadaću), tajanstveni svijet fraza iz prvih stripova *Okrpi mi kako valja ovu starudiju, petstopetsacrtom*, slet, dječje kolonije, štafeta, kupiti drveni romobil

kod slijepaca, dobiti štemu, žuti američki sir, kakao u staklenim bočicama... Ovdje bih se zaustavila; Šnajder je posvjedočio o teškom siromaštvu u kojem je bilo i onih koji su u školu dolazili samo zato da bi dobili taj kakao, to pecivo i taj komad američkog sira kao jedini obrok toga dana. Dapisat će jednu od rijetkih rečenica autorskog komentara: »Bilo je veselo što svi jedemo isto, a nisam mogao znati da je važnije što svi jedemo.« Nije ništa mogao znati, ali je upamlio da je bilo gladnih i to u vremenu kad se bogatstvo malo imućnijih mjerilo time jesu li ili nisu kupili *električno sunce*. Nije se zaustavio samo na pojmovima ni samo na riječima, pa nije propustio dječjim uhom očuditi frazeme, to tajanstveno srce jezika, te će prisiliti čitatelja da se zaustavi nad *gluhoćom noći, glupošću topa, ispeci pa reci...* Ne, Šnajder nije imao problema s pojmovima, a još manje s riječima, ovo stoga što mu, otkad je počeo stvarati, riječ nije bila neprijatelj, već jedini suradnik u poslu. Kad se devedesetih u javni prostor uselio jedan od najbizarnijih ikad registriranih strahova, strah od riječi, Šnajder se mogao samo zabrinuti nad zdravom pamću korisnika materinjeg jezika koji su povjerovali u *preporuke o čistoći jezika*, jer je odavno u svome stilskom vokabularu naučio koristiti apsolutno sve, ma koliko ovo *sve* ponekom čitatelju bilo strano: što manje upotrebljavane njemu su bile milije, pa mu, u *novom vremenu oslobođenja od riječi*, nije palo na pamet da se otudi od ijedne jedine riječi kojoj je prijetio kavez. Stoga je i ovo jedan od razloga da se *Knjiga o sitnom*, posebno *Hruštevi*, čitaju s veselom zluradošću nad patnjama onih koji su trajno sačuvali strah od riječi. Sve je ovdje slično knjigama i tekstovima o razdoblju odrastanja u vremenu neposredno nakon 2. svjetskog rata: jedino nitko nije napisao tako komprimiran tekst o djetinjstvu, tom vjerojatno najznačajnijem razdoblju ljudskog života. Zahvaljujući prepoznatljivom Šnajderovom stilu kojim se nikada, pa ni po cijenu čitanosti, nije dodvoravao nikomu, ova poema o djetinjstvu, uz malo napora kakvog talentiranog glumca, može se čitati i kao zbirka pjesama u prozi: pa tko čuje, čuje, tko ne čuje, ne čuje... Da, takav je Šnajderov stil, a takvo je bilo i djetinjstvo koje baš ovakav stil i zaslužuje; jedinstveni i neponovljivi i djetinjstvo i stil.

Ove poetske crtice, po zakonu stilistike, ali (hm...hm...hm... i *biologije*) posve će se prirodno i ravnopravno spojiti s drugim dijelom knjige *Priručnik realne zoologije*, koji u podnaslovu *Radovi k fenomenologiji sitnog* i izrijekom bilježi da će se ondje govoriti o »sitnom, a životom«; o kukcima uglavnom. Objedinjeni dijelovi tvore *Knjigu o sitnom*.

Drugi dio manje koncentriranom čitatelju može se učiniti odijeljenim od *Hrušteva*. Međutim, Šnajder ne računa na naivnog čitatelja; ovo stilski virtuozno pismo o fenomenologiji sitnih bića jest u kratkoj formi ispričano djelo o ljudskim karakteristikama, osobinama i osobitostima ma kakve jesu, ma kakve bile; pozitivne ili negativne, više negativne nego pozitivne, u vremenu koje nikada nije bilo, a kamoli tada kad je tekst nastajao, naklonjeno *sitnima (manjima)* čak ni onda kad su bili dobro sakriveni. To što se itekako oslanjao na zaista znanstvena djela iz prošlosti samo doprinosi čudnom veselju koje čita-

telja obuzima dok čita na primjer o UŠI i njezinom sitnom djetešcu gnjidi. Sve je sitno, sve je opasno, što zavodljivije to opasnije: takva je, samo kao primjer, crtica *Konjska smrt*, (ili Vilin konjic). Stil nije jedino što ovaj drugi dio proze veže s prethodnim, *sitnim djetinjstvom*. Jer djetinjstvo kao fenomen jest sitno, ali u cjelini života ovo je razdoblje krupno da krupnije ne može biti. I kukci jesu sitni, ali i krupni, posebno ako postanu problem još krupnijem (čovjeku). Ovdje, u *Radovima k fenomenologiji sitnog*, neživa je samo jedna, dobro proučena i opisana leksikografska jedinica, *Kinderjaje*, koja se za svoje mjesto među živim bićima izborila ne zato što bi kao slatko veselje mogla razveseliti živo, *sitno* dijete, već stoga, što je, kao bomba, nazvana po čokoladnom jajetu; onako sitna sposobna je za najkrupnije: krupnu smrt sitnog bića.

Stoga kratko: možemo *Hrušteve i Priručnik realne zoologije* čitati odvojeno, ali raskoš stila i mudrost riječi, naročito onih zagubljenih, postaju prava avantura asocijacija tek kad djelo dohvativimo kao cjelinu.

Pisala se godina 2019. kad su sa zakašnjenjem odlučili obilježiti Šnajderov sedamdeseti rođendan. Bila sam obećala napisati i pročitati sličan tekst ovom današnjem, a usput obdariti slavljenika. Nisam učinila nijedno ni drugo, stoga na ovom mjestu samo opisujem poklon koji mu nisam uručila: trebao je to biti Zbornik učenika Osnovne škole Kate Dumbović (danasa Julija Klovića) za školsku godinu 1964/65 koju smo oboje pohađali nakon što se Šac preselio k nama, na Trešnjevku. Ovo razdoblje Šnajder u *Hruštevima* ne spominje budući da to više nije bilo njegovo djetinjstvo, već dječaštvo, a tu se već radi o nekoj drugoj i drugačijoj dragocjenoj kugli. U Zborniku, Šnajder je na fotografiji osmih razreda koji napuštaju našu školu, a u jednom od tekstova posebno ga se ističe kao pisca scenarija kratkog filma koji je bio nagrađen na Smotri dječjeg filma u Pionirskom gradu, onom istom čiju izgradnju spominje u svojoj knjizi i koji je bio toliko blizu njegovog Mikrorajona da ih je dijelio samo potok prepun riba. Ondje više ni potoka, ni riba, što svjedoči da se mogu zatrpati i nestati i važnije stvari no što su riječi. Zbornik svjedoči da smo, nakon poplave koju je Sava prouzročila Zagrebu i našoj školi, u jesen 1964. godine, očistili školsku zgradu, a da je nastava kasnila, jer nam je u vodi propalo potopljeno gorivo, pa se nismo imali čime grijati. Lijep je i članak o dacima iz Vrginmosta koji su prikupili krumpira, jabuka i jaja, te nam ih donijeli da ih podijelimo onima koji su bili najteže pogodeni poplavom. Za one mlade čitatelje ovdje se vraćamo zagubljenim riječima; danas je Vrginmost mjesačce koje nazivaju Gvozd, a ni Kordun više nije isti, premda je ostao Kordun. Na nekoj skromnijoj fotografiji učenika petih, šestih i sedmih razreda koji ispraćaju štafetu uhvaćena sam i ja; tek čekam da uđem u filmsku grupu koju će Šnajder te godine napustiti. Drago mi je što mu ovaj Zbornik nisam uručila; poodmakle godine koje brzo protječu pojačavaju škrtost, pa ako nije sačuvao svoj primjerak Zbornika, poslat ću mu samo fotokopiju. Sebi ostavljam original koji nakon pedeset sedam godina ima posve drugačiji, različit miris od fotokopije. Za ovaj će se original, možda, jednoga dana, zainteresirati kakav skupljač bizarnosti iz života hrvatskih pisaca.



Taj i takav neće dobiti ništa, premda se, uz škrtost, u starosti pojačava i taština, pa u ovu odluku nisam posve sigurna. Ali jesam, sigurna sam, kao i svi, da će Slobodan Šnajder ostati ubilježen kao jedan od najmoćnijih hrvatskih dramskih pisaca; ali još sigurnija da će ostati kao autor jednog od najvećeg romana u hrvatskoj književnosti, *Doba mјedi*. Sad mi se čini da sam, prije dvadeset pet godina, čitajući rukopis *Knjige o sitnom*, slutila da će Šnajder biti veći romanopisac od dramatičara. Bila ovo istina ili ne, čast mi je što sam bila urednica njegove prve prozne knjige, *Knjige o sitnom*, za koju tvrdim da je mnogo krupnija no što joj ime govori.



Zoran Ferić

Zov biografije

Slobodan Šnajder: *Doba mjedi*

63

Zovu biografije pisci teško mogu odoljeti. Slobodan Šnajder je, pak, jedan od pisaca koji se u svojim najvažnijim dramama bavio biografijama, ili nekim ključnim detaljem iz biografija povijesnih ličnosti koje su vezane uz kazalište. Njegove drame *Hrvatski Faust*, *Gamllet*, *Kamov*, *smrtopis*, *Držićev san* jasno svjedoče o toj biografskoj preokupaciji. Šnajder svoje likove i njihove biografske činjenice smješta u konkretan povijesni trenutak i tako stalno uspostavlja taj dinamični odnos pojedinca i povijesti. Pa kao što pojedinca povijest oblikuje i stavlja pred različite kušnje, tako i pojedinac oblikuje povijest, barem u jednom njenom segmentu. Bijeg Vjekoslava Afrića u partizane je zanimljiva povijesna činjenica, dijagnoza vremena i jednog demonskog režima, ali i simbolički komentar onih koji su spremno prodali đavlju svoje sitne duše. Odnos povijesti i pojedinca za Šnajdera je plodno značenjsko polje iz kojega je crpio velik dio svojih dramskih napetosti. Stoga nije čudno što se u svom proznom opusu ponovno okrenuo odnosu biografije i povijesti. U slučaju romana *Doba mjedi*, radi se o njegovoj vlastitoj romansiranoj povijesti, biografiji njegovih roditelja koje je nazvao George i Vera Kempf.

Neki pisci to naprave na početku svoje književne avanture, kao što su, recimo, učinili Danilo Kiš ili Salman Rushdie, netko to piše čitav život, kao što čini Proust, ili Knausgård, a ima i onih koji autobiografskim djelom zaokružuju svoj opus, kao što čini, recimo, Orhan Pamuk u *Istanbulu*.

Ono što mi se čini uvijek kao problem s autobiografskim ili biografskim je udio dokumentarnog u cjelini i pripovijedanju romana. Naime, kad imamo priču koja je na neki način zbiljska i takvom je pisci trebaju obraditi, a čitatelji čitati, onda se postavlja pitanje kako popuniti one praznine koje se nužno pojavljuju između biografskih podataka ili dokumenata i onoga što na kraju ispada cjelina priče. Sjećam se jednog Kišova podnaslova iz *Grobnice za Borisa Davidovića*, koji glasi: »Oprezno domišljanje«.

Kako uostalom izgladiti te šavove između dokumentarnog i izmišljenog, kako rekonstruirati boje, okuse, mirise, atmosferu, ili još važnije, svjetonazore, povijesne trenutke, putovanja? U ovom romanu, kojega bih se usudio nazvati veličanstvenim, Slobodan Šnajder se nije domišljao oprezno, nego je puno izmišljao i rekonstruirao. To se, kako sam kaže, dogodilo silom prilika jer je roman započeo tek kad su mu i otac i majka, modeli za glavne likove George i Veru Kempf, otišli s ovoga svijeta. Nije imao puno podataka, ni dokumenata, pa se poslužio postupkom kojim se književnost služi već tisućljećima — izmišljanjem. Međutim, ta je fikcija unutar romana slična minucioznoj rekonstrukciji freske. Taj konzervatorski posao mi se uvijek činio težim nego slikanje ispočetka, na bijelome zidu. Pri rekonstrukciji moramo uvijek imati u vidu i te starije slojeve i moramo ih poštovati.

Naime, poštovanje tog biografskog i autobiografskog, neovisno o tome kako ćemo nazvati likove, pravim imenima ili ćemo im naći fikcionalne ekvivalente, jedan je od važnih razloga postojanja ovakvih romana. Neka vrsta autrova imperativa. Traže se tu odgovori na ozbiljna pitanja i vlastite egzistencije.

64

Zato je važno za uvjerljivost pripovijedanja na pravi način objasniti tko pripovijeda u romanu *Doba mјedi* dio priče i kako zna ono što po svemu sudeći ne bi mogao znati. Radi se o Nerođenom koji iz pozicije vječnosti koja prethodi rođenju, a možemo je najlakše zamisliti kao neku varijantu predsmrti, priča tu veliku priču o onome što se sve moralno dogoditi da njegovo rođenje postane moguće. Morali su George i Vera izvući žive glave iz Drugoga rata. On iz ratnoga pakla Poljske, a ona iz NOB-a. Pada mi ovdje na pamet Salman Rushdie i njegov pripovjedač Salem Sinaj u *Djeci ponoći*, pripovjedač koji može znati sve što priča zato što ima sposobnost ulaziti u tuđe misli. Upravo zato on može početi priču prije svoga rođenja. I što je najvažnije, znati detalje te priče. Ono što je fascinantno u romanu *Doba mјedi* je upravo taj okvir priče koji izgleda kao »babilonski Talmud«, a priča ga nerođeni koji prebiva s drugim nerođenima na mjestu gdje se skupljaju ti nerođeni koji, kao i Salem Sinaj, mogu promatrati uvjete u kojima će se roditi, ili se neće roditi. Taj okvir, ne samo da daje uvjerljivost svemu što je ispričano, nego romanu dodaje jedan neobičan i začuđujući sloj koji nam omogućuje da se kao čitatelji pitamo ne samo o prirodi povijesti i odnosa maloga čovjeka i velikih povijesnih zbivanja, nego nas upućuje i na pitanje Boga, slučaja, sudbine. Jer, neki od nerođenih se neće roditi, a neki, možda sretniji, će se roditi.

Zašto sam spomenuo da se radi o veličanstvenom romanu? Naime, NEROĐENI čitavo vrijeme gleda tu povijest svoga oca i majke, gleda užase Drugoga rata i koncentracionih logora, zapravo gleda onaj najstrašniji dio života i povijesti, a ipak mi u njemu čitamo snažnu želju da se rodi. I tako ovo postaje priča o prirodi života.

Uz to padaju mi na pamet dvije asocijacije. Prva je krajnje tragični zadnji stih Traklove pjesme *Grodek*: duhovi junaka, glave što krvare, nerođeni unuci.

Poljana je posuta mrtvim tijelima poslije bitke i pjesma pokazuje užas onih koji se nikada neće roditi jer su im budući roditelji stradali na tome polju.

I druga je neka moja stalna osobna asocijacija: na križanju Zvonimirove i Šubićeve, u prozoru prizemnog stana jedne kuće na uglu, u sumrak se kao u ogledalu vidi semafor za pješake preko puta. I uvijek kad prolazim tramvajem tim putem u to doba dana, uvijek vidim onog crvenog čovječuljka koji stoji, a ne onog zelenog koji hoda. I zamišljam da je taj crveni onaj koji se ne želi roditi, koji uporno odbija da se rodi jer vidi kakav je svijet. I uvijek kad se to dogodi, kad vidim odraz tog semafora u prozoru, rastužim se. Šnajderov mali stoji upravo na suprotnoj poziciji — on se želi roditi makar dospio u kaos i užas.

I onda u tom okviru koji nam se odjednom čini najlogičniji mogući, a ne apsurdan ili nametnut, dogada se ova epopeja između Georga Kempfa i Vere, roditelja onoga koji sve vidi i koji se želi roditi. To je, kao što je slučaj sa svim velikim romanima, istovremeno obiteljska priča, gotovo obiteljski triler, ratni roman, povijesni roman s brojnim slojevima i začudnim elementima koji s nekom prepoznatljivom jezično oblikovanom stvarnošću čine odličan balans. Ma kako čudno nešto bilo u ovome romanu, nikada nije previše čudno jer nekako znamo da je istinito.

Ovo je u prvom redu roman o identitetu i priča o tome kako su podunavski Nijemci došli u Slavoniju namamljeni od strane Marije Terezije da popune prazan prostor plodne zemlje nakon odlaska Turaka u 18. st. I kako se njegovi preci doseljavaju, kako popunjavaju te slavonske livade i šume, tako autor Šnajder popunjava praznine svoje priče fikcijom.

I u ta dva stoljeća, sve do kasnih tridesetih 20. st., oni polako gube svoj identitet kao Nijemci, pomalo se asimiliraju i prilagođavaju životu u Slavoniji. Postaju Slavonci, Šokci. Uzlet snažnog nacionalizma obnovit će njihove nacionalne osjećaje i pretvoriti ih u oružje Reicha i SS divizije. Kako se snaći u tome? Gdje ti je domovina? Koji je jezik tvoj? Sve se to pita glavni lik unovačen u Waffen SS jedinicu i poslan u Poljsku da se bori s Rusima. Velik dio romana i zauzima upravo ta poljska avantura Georga Kempfa i ona je pisana kao najuzbudljiviji ratni roman.

Ovo je i roman enciklopedijske težine jer se u njemu nalaze priče i podaci o njemačkom naseljavanju Slavonije od 18. st., sve do života njihova potomka do kraja stoljeća. Možemo reći da je, u nekom glavnom vremenskom okviru ovo i roman o 20. stoljeću. Lijepo je kako autor uspostavlja paralelizam između razvoda svojih roditelja i razvoda Tita sa Staljinom. Kao da mala ljudska povijest oponaša veliku povijest, ili je njena ironična zrcalna slika.

Šnajderov sarkazam je i ovdje na djelu kao i reference na klasičnu literaturu od Shakespearea, Sinkiewicza, do Tolstoja i ruskih autora. Pa čak i suvremenosti, recimo u naslovu »Kuća Maksovih mesara«.



Ironično je i to što čitav roman nekako očekujemo sretni spoj pripovjedačeve majke i oca, da bi se on rodio, a kad se to konačno dogodi, oni se vrlo brzo razvedu i od te veze ne ostaje emocionalni trag, osim samoga pripovjedača.

Kaleidoskop je ovo čitavog 20. stoljeća s duboko humanom porukom. Kritika, dakako, ne pretjeruje kad kaže da je ovo jedan od najvažnijih hrvatskih romana posljednjega desetljeća. Kaže se da se riječima grade spomenici čvršći i trajniji od mjeseci. *Doba mjeseci* to potvrđuje i ostatiće kao jedan od vrhunaca hrvatske proze.



Ludwig Bauer

Roman *Doba mјedi* Slobodana Šnajdera i književna produktivnost podunavskošvapske građe

Roman *Doba mјedi* Slobodana Šnajdera u kratko je vrijeme dobio cijeli niz književnih nagrada u Hrvatskoj i u susjedstvu, a vrlo brzo preveden je i objavljen na njemačkom, što unaprijed ukazuje i na književnu izvrsnost toga romana. Slobodan Šnajder zreo je pisac koji je svoj talent i spisateljsku visoku vrijednost pokazao u različitim oblicima književnoga stvaranja od dramskog izraza preko eseistike do proze, i uspjeh koji je postigao romanom *Doba mјedi* ne bi smio biti iznenadenje. Tom uspjehu svakako je, dakle, na prvo mjestu pridonijelo književno majstorstvo autora, ali ne bi trebalo zanemariti ni relevantnost književne građe koju roman obrađuje. U središtu je romana lik Podunavskog Švabe, a fabula je dobrom dijelom fokusirana na zbivanja u Drugom svjetskom ratu kada vjetrometina tragičnih povijesnih zbivanja tog junaka/antijunaka baca po ratištima istočne Europe, dijelom u zloglasnoj uniformi SS-a koju mora nositi nezavisno od vlastite afilijacije i izbora. Autor tog svoga književnog junaka, a predložak je biografija autorova oca, stavlja i u širi povijesni kontekst — u uvodnom se dijelu romana prikazuju na sažet, duhovit i gotovo dramski intoniran način, glavne crte povijesti Podunavskih Švaba na ovim prostorima, posebice njihov dolazak, ali i prilagodba novoj sredini.

67

O produktivnosti književne građe može se raspravljati s različitim aspekata, ali nedvojbeno je da značajno utječe na poetiku, kao i na recepciju književnoga djela. U tom pogledu posebno su značajne ratne teme koje *a priori* privlače značajniju čitateljsku pažnju pa su i recepcijски markantnije. U poetičkom smislu takva vrsta građe nameće dinamičniji prozni izraz što se i opet ogleda u recepcijskoj razini. Primjeri takve građe susreću se u prozama Mihaila Šolohova, Isaka Babelja, Guyja de Maupassanta, Antona Pavloviča Čehova ili suvremenoga hrvatskog pisca Miljenka Jergovića. Nesumnjiva privlačnost takve tematike, koja se kod ovakvih majstora književnosti i adekvatno ogleda u obradi, znatno pridonosi ugledu tih književnih oblika. Pritom je nekom hipotetičkom

ocjenjivaču ili kritičaru teško odrediti koliko je za privlačnost takvih djela pa i njihovu literarnu valjanost presudno majstorstvo autora, a koliko neporecivi magnetizam književne građe. Je li Šolohov doista tako neprikosnoven majstor ratne proze ili je i tema ono što značajno utječe na finalni književni produkt — gotovo je nemoguće razlučiti. Tako postavljeno pitanje može se smatrati i sekundarnim — književno djelo nakon realizacije egzistira neovisno u odnosu na autora pa je za doživljaj toga djela, ali čak i za njegovu *objektivnu* književnu vrijednost, ako takva postoji, put do ostvarenja određene razine kvalitete. U svakom slučaju autorima koji se s uspjehom prihvataju tako privlačne tematike ne možemo negirati i priznanje za izbor efektne građe.

Izbor građe književnoga djela može imati i dalekosežnije kulturološke ili socijalne posljedice. Da bi bilo jasnije na što time aludiram, spomenut ću djela Mati Maksima Gorkog i *Germinal* Émilea Zole. U širem kontekstu ta su djela imala funkciju analize i isticanja društvene nepravde i, u većoj ili manjoj mjeri, svojevrsne mobilizacije na borbu protiv te nepravde. Može se smatrati da je činjenica što su gimnazijalci u Jugoslaviji prije Drugoga svjetskog rata mogli dospjeti u zatvor ako bi se kod njih našao primjerak romana *Mati* — iznimno afirmativna kritika autorove tendencije ugrađene u roman. Ipak, pitanje koliko takva upotreba građe, odnosno takva mjera *angażiranosti* kao što je to slučaj s Maksimom Gorkim umanjuje potencijalno *objektivnu književnu kvalitetu*, umjetničku sugestivnost djela, ostaje otvoreno.

Povijest Podunavskih Švaba i pojedinaca koje može obuhvatiti takav zajednički naziv u posljednje se vrijeme pokazuje konstruktivnom i u određenoj mjeri privlačnom književnom gradom. Time ne želim ustvrditi da su književna djela s takvom tematikom brojna, ali u posljednja dva–tri desetljeća takva se djela objavljaju, a prije ih nije uopće bilo i cijeli kompleks tema koji bi kao osnovu koristio dotičnu problematiku bio je zamagljen i zamračen nimbusom tabua i političke laži. Kada govorim o tabuiziranju ove tematike, onda u prvom redu aludiram na našu neposrednu okolinu, dakle, hrvatski kontekst i još više prethodni, jugoslavenski, ali se to u podjednakoj mjeri može odnositi i na cijelu istočnu Europu, nekadašnji Sovjetski Savez, pa čak i ostatak svijeta. Ipak, *tunica est propior pallio*, hrvatski se kontekst u okvirima o kojima je u ovom tekstu riječ nameće kao dobar primjer, ali i relevantan dio i pokazatelj onoga što se događa u nekoj mjeri i na široj europskoj skali.

O potencijalu podunavskošvapske književne građe pisao sam u nekoliko navrata. Dio tih razmatranja odnosio se na pitanje identiteta. Nakon egzodus-a Podunavskih Švaba iz područja bivše Jugoslavije, preostali pripadnici tog etničkog korpusa, odnosno njihovi potomci morali su prihvatići sveopću šutnju o tome povijesnom događaju. On je bio izbrisан iz dnevno–političkog života, ali također i iz pamćenja pripadnika većinskoga naroda. Nametnuta etiketa o krivnji nametala je pak neizbjegno mimikriju. Nitko od preostalih Švaba više nije bio Nijemac, svi su bili eventualno *njemačkoga podrijetla*. Pripadnost labavom i fleksibilnom jugoslavenstvu, uz nacionalnu pripadnost većinskom na-

rodu, uz postojanje republičkog državljanstva bili su dovoljno komotan okvir da se problem pripadnosti ne osjeća kao posebno naglašen i akutan. Stanje uoči raspada Jugoslavije i razdoblje raspada bili su popraćeni jačanjem nacionalizama, nacionalnih mitova, fanatizma i šovinizma. O tome da je nacionalni identitet rezidualnih etničkih Nijemaca bio nasilno potisnut govori zanimljiv odnos triju generacija prema njemačkom jeziku. Pri kraju 20. stoljeća najstarija generacija još je uvijek znala i čuvala njemački jezik, iako se njime rijetko služila, srednja generacija, njihovi sinovi, nisu znali njemački jezik, ali su djeca tih sinova ponovno učila i usvajala jezik svojih djedova. Određena mjera demokratizacije društvenih odnosa dovela je do toga da se među pripadnicima svih triju generacija počne intenzivnije razmišljati o identitetu. U Godišnjaku Njemačke zajednice iz Osijeka (2002: 89) objavio sam esej pod naslovom *Kulturni identitet Podunavskih Nijemaca kao književni izazov*. Pojam kulturnog identiteta, kako sam tada zaključio, bio je adekvatniji stanju stvari od naglašavanja nacionalnog.

Razmatranje kulturnog identiteta bio je također dobar put prema otkrivanju prikrivenih činjenica prešućene povijesti. A prešućivanje je bilo tako temeljito i djelotvorno da, primjerice, gotovo cijela generacija hrvatskih građana koja je započinjala svoj radni vijek petnaestak godina poslije rata uopće nije imala predodžbe o tome kako su u Hrvatskoj značajan postotak stanovništva nekada predstavljali Podunavski Švabe i potomci Nijemaca i Austrijanaca. O tome su nešto znali oni doseljenici u Slavoniju i u Srijem koji su stigli s juga i uselili se u kuće koje su njihovi vlasnici uglavnom prisilno napustili posljednjih dana Drugoga svjetskog rata ili neposredno nakon njega. Nitko nije spominjao i uglavnom nije ni znao da je jedna od prvih uredbi nove Jugoslavije bila ona koja je svoje građane njemačkoga i austrijskog podrijetla lišila državljanstva, proglašavajući ih suradnicima okupatora.

Naravno, preostali pripadnici, ili bolje rezidualni pripadnici njemačke i austrijske manjine ponešto su više i točnije znali o sudbini etničkoga korpusa iz kojega su potekli, ali su podjednako dobro znali da je o tome pametnije šutjeti, nerado su se ili nimalo poistovjećivali sa *suradnicima okupatora*, a o toj navodnoj ulozi *suradnika okupatora* znali su vrlo malo. Uvjeti za nacionalnu identifikaciju s precima bili su nepostojeći. Ovo posljednje promijenilo se dakle, ili se počelo mijenjati devedesetih godina dvadesetog stoljeća s intenzivnjim buđenjem nacionalizma i nacionalnih mitova u posljednjim danima jugoslavenske multietničke zajednice.

Godine 1990. godine u Sarajevu¹ je objavljen moj roman *Kratka kronika porodice Weber*, a objavljivanje toga romana općenito se smatra početkom šireg kulturnog interesa za sudbinu Nijemaca i Austrijanaca u novijoj hrvatskoj povijesti. Budenjem toga kulturnog interesa smatramo i utemeljenje simpozija

¹ Roman nije mogao biti objavljen u Hrvatskoj jer ga je u rukopisu pratio glas antikomunističke proze. Roman je 1991. godine dobio nagradu Svetlosti za roman godine.

Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu, što je uslijedilo neposredno nakon objavljivanja moje knjige, a koji je kasnije postao tradicionalni, kao jedan od najznačajnijih oblika kulturnog djelovanja njemačke i austrijske manjine u Hrvatskoj.

Iako je *Kratka kronika porodice Weber*, a u nešto promijenjenom društveno-političkom i kulturnom kontekstu otvorila vrata beletrističkoj obradi uvjetno rečeno *naših* njemačkih tema, trebalo je proći dosta vremena od pojave toga romana da se ta vrsta građe ponovno realizira u obliku romana. Vitalnost teme djelomično je potvrđena drugim izdanjem *Kratke kronike porodice Weber*, u Zagrebu 2001., što je pobudilo zanimanje za *nepoznatu* temu, ali i za podjednako skrivena od očiju javnosti autora koji je bio prisiljen objavljivati u Sarajevu.

Tek 2008. godine u Osijeku je objavljen sljedeći roman s podunavskošvapskom tematikom — *Sretni Martin* Tome Živka. O važnosti kulturnog doprinos-a izdavanjem takvog romana govori činjenica da ga je Njemačka zajednica iz Osijeka objavila dvojezično, i na hrvatskom i na njemačkom jeziku.

70

Godine 2009. objavljen je roman Ivane Šojat Kuči *Unterstadt*. Roman je dobio povoljne kritike, a još povoljnije ocijenjena je dramatizacija toga romana koja je odnijela više nagrada. Roman je ponovno pobudio veliko zanimanje za podunavskošvapsku tematiku, odnosno građa koju roman obrađuje još jednom je otkrivena. Usljedio je čitav niz publicističkih ili novinarskih tekstova kojima se *otkrivalo* postojanje nekih tamo Podunavskih Švaba i njihovo prisustvo u nedavnoj povijesti Hrvatske.

Moj roman *Zavičaj, zaborav* objavljen je 2010. i predstavlja svojevrsnu književnu summu² svega onoga što sam svojim književnim i publicističkim interesom želio obraditi u području donaušvapske tematike. Tu valja podsjetiti da je ona fragmentarno prisutna i u nekim drugim mojim romanima u kojima je u najmanju ruku glavni književni lik njemačkog podrijetla. Roman je dobio visoke ocjene i vrijedne književne nagrade, među kojima je možda najznačajnija nagrada *Mesa Selimović* s obzirom na to da se odnosi na područje kultura onih jezika *koji se razumiju bez prevođenja*; dakle, regionalna nagrada.

I roman i nagrada pobudili su u izvjesnoj mjeri ozračje senzacije. Ponovno je podunavskošvapska temaispala sasvim nepoznata i nova, ponovno je otkrivena mračna stranica povijesti — progon Podunavskih Švaba, ponovno je otkriven čak i autor o kojem je već ranije književna kritika izrekla sud prema kojemu bi slika hrvatske književnosti devedesetih godina bila sasvim drugačija da Bauerovi romani nisu bili objavljivani izvan Hrvatske, i tada u Hrvatskoj praktički nedostupni.

Usljedili su intervjui, uslijedili su tekstovi o tragičnoj судбини Podunavskih Švaba koji su bili prognani pod uglavnom neopravданom tvrdnjom da

2 Sintagma preuzeta iz prikaza Lidije Dujić *Književna summa donaušvapskih tema: Ludwig Bauer, Zavičaj, zaborav* objavljenog u *Godišnjaku Njemačke zajednice* (2011: 167–176).

su bili suradnici okupatora. Kada kažem neopravdanom, onda time ne želim umanjiti zločine onih pripadnika toga etničkoga korpusa koji su zaista počinili strašne zločine. Ostaje pak činjenica da su žrtve poslijeratnih progona većinom bili oni ljudi njemačkoga ili austrijskog podrijetla koji se nisu uprljali zločinima fašizma; poraženi fašisti povukli su se, pobegli ili izginuli ranije.

Zanimanje za podunavskošvapsku tematiku pružilo je priliku da se i na izvanknjivnom planu kaže ponešto o onome o čemu je roman govorio, primjerice o doprinosu kulture njemačkoga jezika stvaranju moderne europske hrvatske kulture i civilizacije. Unutar kratkoga vremenskoga perioda mi koji o svemu tome nešto znamo dobili smo priliku da to i kažemo i napišemo. Roman je dakle probudio slojevito razumijevanje problematike, ali i književnosti koja se tom problematikom bavi. Ipak, kao što obično biva razumijevanje je popraćeno i apriornim nerazumijevanjem pa se primjerice u nekom *pregledu* suvremenoga hrvatskog romana pojavila ocjena da roman ima četiristo i nešto stranica i da predstavlja *ljevičarsko* skretanje ili zastranjivanje. Ljevičarstvom je dakle proglašeno parodiranje nekih režimskih ceremonijala iz vremena socijalizma, kao i središnji problem opisan u romanu: neopravdani progon Podunavskih Švaba. Dotični je pregled objavljen u časopisu *Forum* koji izdaje Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti!

Popularni Miljenko Jergović objavio je 2013. godine opsežan roman *Rod*, roman biografskog karaktera koji se gradi na sudbini porodice njemačkoga podrijetla. Imajući u vidu Jergovićevu spomenutu popularnost i ugled, sasvim je razumljivo što je roman dočekan s velikom pažnjom. Ponovno su uslijedili valovi zanimanja za povijest Podunavskih Švaba i uopće Nijemaca i Austrijanaca kao sudionika hrvatske povijesti i civilizacije. Ponovno je s čuđenjem u javnosti otkriveno da je nekada u Hrvatskoj živjela brojna njemačka i austrijska manjina i da ostaci te manjine još uvijek postoje. S obzirom na to da je Jergović jedan od najprevodenijih suvremenih hrvatskih pisaca, nije neobično da je roman ubrzano preveden na njemački, a čini se da je i ondje pobudio slično čuđenje i obnavljanje svijesti o prognanoj njemačkoj manjini, iako je najveći broj pripadnika te manjine dospio rata upravo u Njemačku.

Najveći uspjeh romana koji se temelji na podunavskošvapskoj gradi postigao je roman Slobodana Šnajdera *Doba mјedi*, koji je objavljen 2015. godine i ubrzo je dobio čak pet književnih nagrada, a gotovo je odmah i preveden na njemački, što se logički nadovezuje i na dotični broj nagrada i na pretvodnu afirmiranost Šnajderovu na njemačkome govornom području. Šnajderov uspješni roman, koji je zapravo i svojom pojavom i uspjehom povod ovom razmatranju, fabulativno se odvija na dvije razine. Prva je razina posvećena dolasku dijela Podunavskih Švaba na prostore Hrvatske. Ta razina ispričana je u maniri legende u kojoj se miješa stvarno i fantastično, a takvo je priopovijedanje u funkciji toga da otpočetka plansko preseljavanje Nijemaca u područja uz Dunav, koja su opustjela nakon protjerivanja Turaka, čitatelji dožive kao svojevrsno prokletstvo. Vrlo svjesno agitator preseljenja oslikan je kao mito-

loški đavao. Obećanja koja su Nijemci dobivali pokazat će se nakon dolaska u tobožnju obećanu zemlju lažnima. Kao što je to u poslovici bilo odavno sažeto, prvu generaciju čekala je smrt, drugu nevolja, a treća se tek mogla najesti vlastita kruha; na njemačkom krilatica glasi: *Tod — Not — Brot*. Šnajder biježi kako su pri ulasku lađa, tzv. ulmskih kutija s njemačkim migrantima u Austriju — predstavnici austrijskih vlasti uništavali njihove protestantske Biblike i bacali ih u Dunav. Na taj su način doseljenici bili označeni kao buduće žrtve i kao svojevrsno roblje. Druga razina fabule povezana je s biografijom Đure Šnajdera, u stvarnosti autorova oca. Ta je biografija s jedne strane utemeljena na stvarnim činjenicama što je i prilično jasno objašnjeno, ali je s druge strane i izrazito simbolična. Za simboličan smisao biografske priče značajno je da se junak romana sasvim asimilirao u sredinu u kojoj se rodio, on je tipičan Slavonac, zapravo tipičan bekrija iz hrvatskoga lokalnog folklora. On ne drži previše do svoga njemačkog podrijetla, iako ga se ne odriče, on ne govori i gotovo uopće ne zna njemački, njemu nacizam nije nimalo blizak, nego je naprotiv suprotan njegovim životnim nazorima. Ipak, nakon njemačke okupacije u Drugom svjetskom ratu, njega proglašavaju Nijemcem i mobiliziraju u SS. Tu nije bilo nikakva izbora. Šnajder u romanu naprosto je igračka surove povijesti. Ta druga, u većoj mjeri faktička priča fokusirana je na Šnajderovu sudbinu u ratnim godinama, uglavnom na području Poljske. Šnajder — junak romana opire se tome da sudjeluje u zvjerstvima esesovaca pa ubrzo postaje sumnjiv, a na kraju zbog toga, a i po logici svoje savjesti dezertira iz njemačke nacističke vojske i pridružuje se poljskim ustanicima. Kasnije će ga ratni vihor pridružiti ubačenim sovjetskim partizanima gdje će dobiti i svojevrsnu potvrdu o borbi protiv fašista, i ta će ga potvrda u novoj Jugoslaviji ne samo oslobođiti progona zbog toga što je bio mobiliziran u SS, nego će mu pružiti i uvjete za nešto povoljniji start u novom društvu, odnosno — učinit će ga čovjekom od povjerenja, čovjekom koji se potvrdio u borbi protiv fašizma.

Moguću linearnost ili eventualnu patetiku autor majstorski izbjegava razbijanjem monolitnosti teksta, uvodenjem zapravo sebe, budućega, još nerođenog junakova sina koji komentira očevu anabazu, ponekad i s ironijskim odmakom. Slobodan Šnajder koristi ovdje iskustvo uspješnoga dramskog pisca dajući svojoj prozi efektну dozu drame.

Šnajderovim romanom, kao najnovijim u nizu onih koji se koriste podunavskošvapskom građom, na rječit se način zaokružuju književni dometi te građe, ciljevi na koje je ona imanentno usmjerena, kao i književna istina o povjesnoj sudbini Podunavskih Švaba. Time ne želim reći da je tematska podloga ovim romanom iscrpljena, želim samo naglasiti da je zahvaljujući ovom romanu postala puno shvatljivijom i u književnom i u izvanknjiževnom, najširem smislu.

Bilo bi ovdje umjesno sada se osvrnuti na razloge relevantnosti podunavskošvapske građe, i to u svjetlu činjenice da četiri i pol desetljeća nije funkcionalala kao književni temelj, a u novije se vrijeme predstavila književnoj pu-

blici i široj javnosti u nizu romana. Među korijenima današnje relevantnosti te građe svakako valja istaknuti da je progon njemačke i austrijske nacionalne manjine već zbog svoje nezakonitosti i okrutnosti bio prešućivan i zataškavan. Podaci o logorima u koje su dospjeli građani odjednom lišeni svih prava i proganjeni naprsto zato što ih se moglo povezati s njemačkim porijeklom tako su temeljito bili skrivani da se tek danas, naporom povjesničara, stekao uvid u broj i lokacije tih logora dok se broj onih koji su u logorima izgubili živote uopće ne može točno utvrditi.

Na to se zataškavanje stvarnosti nadovezuje i poslijeratna indoktrinacija. Većinski su narodi na jugoslavenskim prostorima doista vjerovali da su svi etnički Nijemci i Austrijanci bili fašisti. Iako se uopće ne smiju zanemariti besprimjerni zločini koje su nacistički orijentirani folksdojčeri počinili, velikim dijelom i nad svojim susjedima, povjesna je istina vjerojatno bliže tome da su pripadnici njemačke manjine u manjem postotku aktivno sudjelovali u fašističkim formacijama nego pripadnici većinskih naroda, primjerice četnici i ustaše. U tom kontekstu bilo je komforne vjerovati da su svi Švabe bili najveći fašistički krvoloci. Ta dva srodnna faktora urodila su trećim: potrebom da se nakon vremenske distance artikulira puna istina, prvo književna, zatim društvena. Tu potrebu aktualiziralo je i kulturno djelovanje njemačke i austrijske manjine, ali i sama činjenica da se ta manjina usudila upozoriti na vlastito postojanje. Povjesničar Vladimir Geiger i političar Goran Beus Richembergh u nekoliko su navrata naznačili da je u tom kontekstu i objavljuvanje romana *Kratka kronika porodice Weber* djelovalo poput otponca.

Moram naglasiti da sam i svojim književnim i publicističkim tekstovima ciljano i svjesno nastojao zastupati istinu o Podunavskim Švabima, i Nijemcima i Austrijancima uopće na našim prostorima. Smatram da je svojstvo podunavskošvapske grade i u tome da, kao što sam prethodno naznačio, imanentno predstavlja usmjerjenje prema nekoliko esencijalnih ciljeva. Riječ je naravno prije svega o razobličavanju postojećih predrasuda koje su se u različitim vremenima od Drugoga svjetskog rata naovamo pojavljivale u prilično sličnim varijacijama. Smatram da bi se ono čemu podunavskošvapska građa objektivno, *po sebi* teži moglo svrstati pod četiri međusobno povezana zajednička nazivnika.

1. Nadovezujući se na germanofobiju koja je stoljećima bila jedna od karakteristika europske civilizacije, stvorila se svijest o krivici baš svakog pripadnika njemačkoga naroda za zločine počinjene u Drugom svjetskom ratu. Pojednostavljeno rečeno, ishodišna zabluda ili, blaže rečeno, predrasuda mogla se sažeti u jednadžbu: NIJEMAC = NA-CIST = RATNI ZLOČINAC. Dakle, prvi je imanentni cilj korištenja podunavskošvapske grade upravo razobličavanje takve zablude.
2. Drugi cilj i bitno obilježje donaušvapske grade kao književnog *materijala* jest u tome što naglašava potrebu da se jasno pokaže kako su

progoni Nijemaca bili bez razumnoga i moralnog opravdanja, a njima su i Podunavski Švabe postali žrtve nacizma.

3. Treći cilj koji ova građa nameće jest potreba ukazati na grubu istinu prema kojoj su Podunavski Švabe žrtve povijesti i političkih strateških sve od vremena Marije Terezije i polaska iz Ulma. Naseljeni u napuštena i nezdrava područja, oni su bili prepušteni sami sebi, a nakon uspostave prve Jugoslavije postali su građani drugog reda da bi nakon stvaranja nove jugoslavenske vlasti poslije Drugoga svjetskog rata postali *neprijatelji*. Ni u prvom niti u drugom slučaju odgovornost matičnih zemalja, Njemačke i Austrije, nije mogla dobiti oblik koji bi pripadnicima manjine pružio potpunu zaštitu.
4. S obzirom na to da je prisustvo Nijemaca na današnjim hrvatskim prostorima nešto što datira od dvanaestog stoljeća na ovamo, kao i na to da su između njemačko-austrijskih doseljenika koje su ovamo dovodili drugačiji ciljevi i kolektivno doseljavanju Podunavskih Švaba neizbjegno postojale prirodne i logične veze, podudarnosti i miješanje, podunavskošvapska književna građa nalaže argumentirano ukazivanje na konstruktivan doprinos Nijemaca, Austrijanaca i pripadnika kulture njemačkoga jezika modernoj hrvatskoj kulturi, kao esencijalno europskoj, utemeljenoj na nacionalnom preporodu.

Kada su me okolnosti navele da budem prvi koji će u književnosti probijati led, u vrlo dramatičnom smislu toga frazema jer bilo je to povezano i s ozbiljnim rizikom, izrazito švapskom i do tada tabu temom³, bio sam svjestan karaktera, potencijala i nabroja građe koju sam želio uobličiti u književnu istinu. Moj angažman bio je svjestan i programiran. *Kratka kronika porodice Weber*, uza sve ambicije da bude valjana književna struktura koja će publici pružiti čitateljski užitak, angažirano je željela promovirati književnu istinu koja pobija onu zlokobnu jednadžbu NIJEMAC = NACIST = RATNI ZLOČINAC. Opsežnim romanom *Zavičaj, zaborav* želio sam afirmirati književnu istinu koja govori o tri značajne spoznajne cjeline, ili shvaćanja što se spominju u gornjem tekstu kao imperativi koji pak proistječu iz korištenja, odnosno književne obrade podunavskošvapske građe u najširem smislu te riječi.

Na ovome mjestu ne mogu se upustiti u analizu vrijednog doprinosa koji su cijelom ovom tematskom kompleksu dala djela Tome Živka, Ivane Šojat i Miljenka Jergovića. Ovaj tekst potaknut je prvenstveno pojmom najnovijeg romana u toma nizu — *Doba mјedi*. Mogu sa zadovoljstvom konstatirati da je svojom sugestivnošću i blistavom obradom građe Slobodan Šnajder dao velik doprinos afirmiranju onih književnih i objektivnih istina koje tematski krug nameće. Možda je najrječitije od svih nas opisao dovodenje njemačkih naselje-

³ Zbog te činjenice među pripadnicima njemačke i austrijske manjine, a prihvatio je to i poneki kritičar, o nizu romana sa srodnom tematikom kolokvijalno se govori kao o *Bauerovom žanru*.



nika — na prijevaru i bez sustavne brige o njima — u dijelove Podunavlja koje je Eugen Savojski očistio od Turaka. Posredno, ali vrlo uvjerljivo razobličena je i laž o profašističkom uvjerenju i djelovanja potomaka tih žrtvovanih doseđenika. Nije se uklopilo u koncept romana prikazivanje njemačkog doprinosa hrvatskoj civilizaciji i kulturi, ali ako imamo na umu da i autor romana Slobodanu Šnajder nosi u sebi barem nešto od poslovičnih vrlina njemačkih predaka — a pritom ne ciljam na *krv* ili na genetiku nego na vrline poput odgovornosti, ustrajnosti, dosljednosti koja se prenosi primjerom na nove generacije — onda smijemo i ovo književno djelu smatrati takvim prvorazrednim doprinosom.



Svetlana Savić

Odnos ideologije i pojedinca u romanu *Doba mјedi slobodana Šnajdera*¹

76

Roman *Doba mјedi*, pisan u punoj zrelosti stvaralaštva Slobodana Šnajdera, tumačimo sa aspekta ideologija i njihovog uticaja na sudbinu pojedinca. Sam naslov sadrži biblijsku referencu i metaforički sugeriše na noseću ideju romana, što uzimamo za polazište istraživanja. U uvodnom delu posmatramo istorijski kontekst dela, te način uticaja i manifestovanja ideologija u životima pojedinaca. Postižući epsku širinu, tematizujući migracije Folksdobjera, Šnajder ukazuje na cikličnost i permanentnu vladavinu ideologija i vođa koji idejama upravljavaju. Kao opozitnog društveno-političkoj stvarnosti Šnajder oblikuje glavnog junaka romana, Georga Kempfa. Služeći se analitičko-komparativnom metodom dolazimo do zaključka da je Kempf ontološki stranac, što implica da ga tumačimo u korespondenciji sa određenim delima iz Šnajderovog dramskog opusa, prevashodno po tipološkoj srodnosti sa tragičnim junacima dve drame, Jankom Polićem Kamovom i Gemom Boić. Lik ontološkog stranca tipski je u Šnajderovo poetici. Kao antipoda Georgu Kempfu, Šnajder oblikuje lik Vere Kempf, njegove supruge, levičarke i društvene aktivistkinje. Za razliku od Vere Kempf, pozitivne junakinje svoga doba, Georg Kempf, oblikovan romantičarski i lirski, kao svojevrstan antijunak rata u kome se mimo svoje volje obreo, ostaje trajni stranac i opozit epskom vremenu koje tematizuje roman. Zbog toga je njegova pozicija u odnosu prema ideologijama gubitnička, a roman samo prividno veliki ep.

1 »Odnos ideologije i pojedinca u romanu *Doba mјedi* Slobodana Šnajdera« je master rad, odbranjen na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu pod mentorstvom prof. dr Željka Milanovića.

Uvod

Romanu *Doba mјedi* pristupamo tumačеći ga s aspekta ideologija i njihovog uticaja na sudbinu pojedinca. U inicijalnoj fazi istraživanja nužno je poći od samog naslova koji jasno sugerиše i primarnu temu Šnajderovog romana. Primеćujemo, bez namere da generalizujemo, u dosadašnjoj recepciji prisutnu i dominantnu tendenciju da se *Doba mјedi* tematizuje kao roman o Folksdobjeri-ma, »ljubavno–ratna priča« (Derk 2015, Pogačnik 2015), »veliki epski roman« (Pogačnik 2015), »povijesni«, odnosno »vrhunski udžbenik povijesti« (Špišić 2016). Navedene teze do kojih dolaze kritičari Šnajderovog romana nisu netačne, ali isto tako nisu primarne. Označiti *Doba mјedi* ljubavnim, epskim ili povijesnim rezultat je nepotpunog čitanja i teorijske pogreške. Smatramo da bi o istaknutim odrednicama bilo preciznije govoriti kao o motivima romana čija je glavna tema eksplisitno data u samom naslovu, što ћemo metodom pažljivog čitanja nastojati da potvrdimo.

U obimnoj recepciji pak pisalo se i o izvantekstovnom, neretko pretenciozno slobodno, što je izazvalo brojne polemike. Elemente problemskog autobiografiskog pitanja nalazimo u prikazu Jagne Pogačnik, naslovljenom »Šnajderov veliki, epski Familienroman«. Nije neosnovano tvrditi da je Šnajder napisao roman o svom ocu, majci, pa i samom sebi, kao i da je *Doba mјedi* porodični, odnosno familienroman, kako ga žanrovski određuje Jagna Pogačnik, dopisujući da Šnajder piše o vlastitoj porodici »koja sama po sebi djeluje kao fikcija« (Pogačnik 2015) i usuđuje se pritom da je »istrgne iz zbilje kojoj pripada i od nje načini novu fikciju« (*Isto*). Pisac ne osporava da je pisao o svojim roditeljima, ali naglašava da je taj »porodični roman većim dijelom izmaštan« (Krtinić 2016: 4). U eseju »Iluminacije« Šnajder daje nekoliko autopoetičkih iskaza koji se tiču biografske grade romana. »Otac ћe prešutjeti ono u čemu je ionako sudjelovao protiv svoje volje«, zapisaće Šnajder i dodati: »Moj mi je otac JEDAN JEDINI PUT nešto natuknuo o Aušvicu. Vidio je, kaže, Aušvic, hvala Bogu, izvana, dok se s poljskom Armijom ludovom (poljski partizani) i ruskim diverzantima smucao u prostoru između Katovica i Krakova. ‘DIMILO JE DAN I NOĆ!’ I to je sve« (Šnajder 2019: 30). Da je *Doba mјedi* romaneskno delo, dominantno utemeljeno na fikciji, nedvosmisleno ћe istaći i Denis Derk, jedan od prvih kritičara koji su o *Doba mјedi* pisali: »To je roman o identitetu i moralu u kojem se autor nije samo razbacivao faktografijom, jer nije pisao znanstvenu monografiju, nego punokrvni roman kakvih u hrvatskoj književnosti nema puno« (Derk 2015). U potonjoj recepciji neće biti pokušaja da se Derkovo stanovište negira, ali ћe i dalje biti jasnih indikacija da se Šnajderovo delo protumači u biografskom ključu. Naročito u novinskim tekstovima. Takve, tabloidske napise da Šnajder piše »autobiografsku priču«, Miljenko Jergović ћe negativno kritikovati i imenovati ih »kao glupost, budalaštinu, neznanje« (Jergović 2015: 67), da bi potom kratko i koncizno obrazložio svoju tezu, suprotstavljenu stanovištu Jagne Pogačnik koje smo istakli. Dakle, piše

Jergović: »*Doba mjedi* nije autobiografski roman zato što autor nigdje ne piše o sebi, pa tako ni o svome eventualnom nijemstvu ili odnosu prema tom nestalom svijetu« (*Isto*, 67). Nekoliko meseci potom, u časopisu *Polja* i Srđan Srdić vrlo precizno i dobro argumentovano negira da je Šnajderov tekst doslovno porodični i time rešava pitanje biografizma. Pozivajući se na *Teoriju književnosti* Renea Veleka i Ostina Vorena dodatno naglašava da »književni tekst nije biografsko svedočanstvo«. Kao argument žanrovskom određenju *Doba mjedi* navodi Srđić postupak preimenovanja likova:

Kako bi proizveo inicijalni otklon od moguće beslovesne pretrage po svim grančicama njegovog porodičnog stabla, on je centralnu figuru romana, onu koja bi trebalo da sugerise Đuru Šnajdera, oca Slobodana Šnajdera, preimenovao u Georga, odnosno Đuku Kempfa. Georg Kempf, uprkos svoj građi koja ga izvesno upisuje u istorijsku stvar, prelazi put čija je priroda temeljno fikcionalna, kao što nalaže osnovni romaneski narativni red (*Isto*, 172).

78

Iz navedenih različitih gledišta primećujemo da se (auto)biografizam, odnosno proglašavanje romana za neki vid memoarskog štiva, iako pisac biranim postupcima čini otklon, ukazuje kao jedna od osnovnih problemskih tačaka s kojom se u recepciji suočavamo. I sve dok ovakva tendencija označava drukčiju meru onoga koji čita, ne treba je uzeti nužno kao lošu. Međutim, ako je produkt palanačke žudnje za pikanterijama i radoznalosti da se dozna o ličnom životu pisca, onda joj ne treba nalaziti opravdanje.

Isto tako, ne može se opravdati i uzeti kao naučno relevantan pokušaj da se zađe izvan teksta i samozvano zaključi o volji pisca i njegovom budućem radu. Dolazimo do drugog problemskog područja u recepciji romana, koji ne samo da se neumereno intimizovao, svodio na (auto)biografsko štivo, nego i testamentarizovao.

Dok se u najranijim prikazima polemiše o tome da li je Slobodan Šnajder napisao porodični ili roman s ključem, Dragan Jurjak će otici korak dalje, i više nego što mu poziv književnog kritičara dozvoljava, čak u budućnost samog pisca i u maniru samozvanog proroka proglastiti *Doba mjedi* oporučnim romanom:

Šnajderu je trebalo vremena. Ne zato jer je sudbina Folksdobjera politički osetljiva tema. Dapače, to je odavno prestala biti. Već zato što je *Doba mjedi* ono što se uobičava nazvati testamentom, oporučnim romanom (Jurjak 2016: 2).

Proglasiti delo živog pisca, još uvek aktivnog u stvaralačkom činu, testamentarnim zaveštanjem, ne može se protumačiti drugačije nego kao refleks pretenciozne slobode koju književni kritičar uzima za svoje pravo. »*Doba mjedi* je roman koji *zatvara* jedan golemi literarni krug Slobodana Šnajdera [podvukla S.S.]« (*Isto*, 1), preuranjeno i netačno zapisuje Jurjak. Netačno, jer će u izdanju Frakture u aprilu 2019. biti objavljena Šnajderova zbarka eseja *Umrijeti u Hrvatskoj*. Tim povodom, u prikazu knjige, Jaroslav Pecnik će se o Šnajderu izraziti u perfektu: »U Šnajderovom tekstu nema gorčine (ima

samo tuge); pisao je i postupao tako da će ga naša povijest (za)pamtiti« (Pecnik 2019). I o *Doba mјedi* Pecnik piše prikaz koji će nasloviti »Novi roman Slobodana Šnajdera: Krug koji se (ne) zatvara«. Iako u prikazu romana evidentno nema transparentnog zaključka o finalizaciji stvaralačkog opusa Slobodana Šnajdera, u samom naslovu, pa i daljem tekstu uviđamo ton koji potkrepljuje tu testamentarnu konotaciju. Mišljenja o imperativu kao motivaciji nalazimo i u intervjuiima, u kojima će novinari neretko isticati da je roman pisac *moraо* da napiše, što korespondira sa tumačenjem da je *Doba mјedi* »svođenje računa«, tj. obračun pisca sa samim sobom, istovremeno i »svojevrsno ispunjenje porodičnog duga i zavjeta vlastitoj obitelji« (Pecnik 2016: 2). Nekoliko meseci pre Pecnika i Teofil Pančić piše kako je *Doba mјedi* neka vrsta »književno-životne inventure« (Pančić 2016: 2) nužne za dalju egzistenciju pisca i da je roman Šnajderov »odgovor na literarnu ‘krizu srednjih godina’« (*Isto*, 2). Ne mnogo drukčije, zapisaće i Pecnik da je roman »obračun sa samim sobom kako bi literarno mogao plodno i stvaralački i dalje egzistirati i delovati« (Pecnik 2016: 2). Za razliku od Jurjaka, Pecnik i Pančić, umesto tačke, piscu na stvaralački opus ipak stavljaju zapetu. Ali sami naslovi tekstova, i tu prevashodno mislimo na Pančićev — »Priča kojoj je dozrelo vreme«, po tonalitetu se uklapaju s Jurjakovom tezom o »testamentarnom zaveštanju« i kao što naslov Šnajderovog romana aludira na neumitnost i permanentnu vladavinu ideologija i idolopoklonstva, naslovi tekstova pomenutih kritičara imaju takvu konotaciju da se čini kao da više priliče komemoraciji negoli svežoj književnokritičkoj recepciji. Takvi pristupi izazvali su pisca da se oglasi i od svojih kritičara »odbrani«, uz lucidnu napomenu da njegovo stvaralaštvo ipak nije privredeno kraju:

U testament se ostavlja što se ima i to je nešto konačno, tako da sam imao priliku pročitati nekoliko vrlo lijepih nekrologa. No, ja pišem i dalje te mislim da sam nakon pola stoljeća manje-više kontinuiranog pisanja (ne i prisustva) odmakao negdje malo od početka (Hebib 2016: 5).

Mane navedenih pristupa romanu *Doba mјedi* proizilaze, čini se, iz pogrešnog i preteranog fokusa na izvantekstovno, a tu mislimo prvenstveno na pitanje motivacije, te potvrđivanje, odnosno negiranje biografskog i testamentarnog, što je u središtu znatnog broja književnokritičkih čitanja. Isto tako, manjkavi su neki od navedenih prikaza koji tek provršno i fragmentarno definišu temu i ponavljaju opšta mesta bez jasne tendencije ka plodnijem i temeljnijem istraživanju. Međutim, u brojčano velikoj recepciji, svakako se mogu izdvojiti pristupi koji su doprineli potpunijem razumevanju konteksta u kojem delo nastaje i njegove unutrašnje strukture.

Tumačenje *Doba mјedi* koje se u potpunosti izdvaja od svih koji su mu prethodili jeste ogled Darka Gašparovića, objavljen krajem 2016. godine. Stavljajući u komparativni odnos Šnajderova dva romana, *Morendo* i *Doba mјedi*, Gašparović prvi pristupa temeljnom i pažljivom raslojavanju njihovih unutrašnjih struktura, ujedno ih smeštajući u kontekst celokupne poetike pisca.

Po dominantnoj i za pisca »opsesivnoj« tematici smrti, Gašparović će uspostaviti vertikalnu u Šnajderovom dramskom i proznom stvaralaštvu. Pisac je za tu temu bio »višestruko pripremljen« i »u svome je obimnom, intrigantnom i vrsnom dramskom opusu neprestano, skoro od sama početka obigravao oko ideje i teme smrti« (Gašparović 2016: 319). Analogno tematici smrti »kroza cijelo svoje pisanje, u raznim žanrovima i oblicima, Slobodan Šnajder [je] jako zaokupljen poviješću i politikom, ne samo kao neizbjegnom društvenom podlogom za svoje priče nego i bitno određujućim čimbenicima sudbine likova koji njima promiču« (*Isto*, 329). Navodeći drame *Metastaza*, *Kamov*, *smrtopis*, *Nevjesta od vjetra*, te *Enciklopedija izgubljenog vremena* i roman *Morendo* kao po srodnim temama korespondirajuća dela romanu *Doba mјedi*, te upućujući na tipske i prototipske likove, Gašparović pokazuje šire poznavanje poetike pisca. Isto tako, uočava još jednu bitnu konstantu, a to je Šnajderovo bavljenje nemačkom ratnom tematikom: »Mnoštvo je kolumni ispisao o biću i biti nacional-socijalizma, osobito o strahotama konclogora, kao i o djelima njemačkih književnika i filozofa« (*Isto*, 335).

80

Zlatko Kramarić će prevideti ono što Gašparović ističe kao bitno u Šnajderovom literarnom radu, i upravo izbegavanje nemačke ratne tematike istaći kao nedostatak njegovog dela. U svojoj interpretaciji *Doba mјedi* koja je po svom svojstvu vanliterarna, Kramarić uviđa da su dotadašnji Šnajderovi »nekritički apologeti« prevideli da pisac učestvuje u formiranju stereotipa »lošeg Hrvata«. Taj stav dominantan je u savremenoj hrvatskoj literaturi i kulturi, koja ima sve tendencije da formira »jedan fašizam«. Iz Šnajderovih intervjuja (koji čine većinski deo grade u prikazu romana!) zaključuje Kramarić da pisac oseća izvesnu zebnju i strah »da možda postoje detalji koje je ‘dobri otac’ zbog ‘mentalne higijene’ svjesno prešutio i nikada ih nije otkrio sinu, kojeg očito muči i literarna, ali i ona druga, ljudskom rodu, immanentna vrsta znatiželje« (Kramarić 2016: 3). Kramarićev tekst je politizovan, u njemu nema ni pokušaja pristupa unutrašnjoj strukturi romana, niti se mogu uočiti argumenti za pobijanje teza Šnajderovih »nekritičkih apologeta«. Jasno je stoga da njegova književnokritička vrednost nije relevantna i da je pozicija iz koje kritika nastaje ideološki sučeljena ideji romana.

Metodologija proučavanja

Kratak osvrt na recepciju romana ukazuje na potrebu našeg istraživanja. Pre nego što pristupimo analizi konkretnih motiva Šnajderovog romana i to tako što ćemo se kretati od opšteg ka posebnom, odnosno od pojavnih oblika ideologija, vremenski udaljenih a suštinski nepromenljivih, do njihovog uticaja na živote pojedinaca, neophodno je poći od same definicije metodološkog sredstva. Luj Altiser u knjizi *Ideologija i državni ideološki aparati* sažeto definiše pojam ideologije: »Ideologija je sistem ideja i predstava koje dominiraju umom

čoveka ili društvene grupe« (Altiser 2018: 33). Van Dijk kritikuje dotadašnje teorijske pristupe i daje novu definiciju: »Ideologija može biti definisana kao ‘osnova društvene reprezentacije deljena od strane članova grupe’« (Keveždi 2013: 265). Posebno naglašava da su ideologije »društveno deljena opšta verovanja« (*Isto*, 268). U biti ideologije je kategorija kolektivnog i zbog toga se ona u načelu suprotstavlja pojedinačnom. Prema Van Dijku, »ideologija ne može biti pojedinačna, već samo grupna« (*Isto*, 273) i na ideologiju kao »vlasništvo društvene grupe, pojedinci mogu da participiraju [...] kao članovi grupe« (*Isto*, 267). Ideologije članova ne moraju biti identične, ali moraju biti saglasne deljenoj ideologiji, odnosno »može se reći da svako ima svoju ličnu verziju deljene ideologije« (*Isto*, 267). S druge strane, jedno od osnovnih svojstava ideologije jeste *zamagljivanje*. S tim Šnajder u romanu *Doba mјedi* uveliko računa i o tome će biti reči docnije u ovom radu. »Ideologije su uspostavljene da prikriju, sakriju ili na drugi način zamagle istinu, stvarnosti ili objektivne, materijalne uslove egzistencije ili interesa društvenih formacija« (*Isto*, 273), nalazimo u Keveždijevom prikazu Van Dijkove knjige *Ideologija — multidisciplinarni pristup*, ali i kod Todora Kuljića, koji takođe naglašava isto svojstvo ideologije: »Nametanje ideologija se ne čini uvek otvoreno, već se koriste različiti oblici zamagljivanja stvarnosti ili obmana u prikazivanju vlastitog interesa kao opštег« (Kuljić 2007: 20). Osim svojstva zamagljivanja koje ideologije čine upravo »društveno deljenim opštim verovanjima«, kako ih definiše Van Dijk, ideologije imaju i kategoriju nepromenljivosti i utvrđenu paradigmu po kojoj se ponavljaju, iako su vremenski i prostorno udaljene. Altiser, pozivajući se na Marks-a naglašava da »ideologija nema istoriju (...) da je večna, to jest, sve-prisutna u svojoj nepromenljivoj formi kroz celokupnu istoriju« (Altiser 2018: 36). Iako se baziraju na nepromenljivim paradigmama koje im i omogućavaju ponavljanje, ideologije se po pravilu razlikuju i često do ekstremnog, tj. »ideologije praktično ciljaju da drže Drugoga van« (Keveždi 2013: 273), pa tako one mogu biti: »racionalističko–prosvjetiteljske (liberalne i marksističke) ili konzervativno–iracionalne (teološke, mitske, rasističke)« (Kuljić 2007: 318).

Šnajderov roman *Doba mјedi* govori upravo o sučeljavanju dijametalno suprotnih ideologija, o »’presijecanju epoha’, ratu ideologija, kataklizmičkom sukobu svjetonazora« (Pecnik 2016: 1), odnosno o »dobu ekstrema«. Hobsbaumova sintagma bitna je u kontekstu Šnajderovog romana, budući da najveći deo romana obuhvata upravo dvadeseti vek, doba »sukoba na smrt suprotstavljenih ideologija« (*Isto*, 1). U devetnaestom veku, piše Šnajder, »’svjetonazori’ još nisu bili tako opasni« (Šnajder 2019: 10) za razliku od veka koji će uslediti. U »dobu ekstrema« »na Kantovo pitanje — Što je čovjek?« biće odgovoren: »Čovjek je biće koje bez ikakvog razloga i povoda ubija druge ljude« (*Isto*, 32).

U kontekstu ideologija i načina njihovog manifestovanja, može se izvršiti i tipologizacija junaka romana *Doba mјedi*, i to na: a) *subjekte* i b) *objekte*

ideologije². Pozicije subjekta ideologije pripadaju Veri Kempf i Anji Sadovskoj. Objekat je Georg Kempf i njegovoj poziciji ćemo nastojati da temeljnije pristupimo u drugom poglavlju. I dok ideologije stvaraju opozicije među likovima, u Šnajderovom romanu figuriraju, često u animalnom obličju i njeni kreatori, odnosno oni koji ih omogućavaju. Njihovo poreklo je mitsko (Šarenim svirac od Hamelina, Carev snubok). Postupak ponavljanja kojim se Šnajder obilato služi sugerije na permanentnu vladavinu ideologija, dok promena obličja može sugerisati na demonsko svojstvo glasnika Šnajderovog romana, ali i na prisustvo političke alegorije i orvelovsko u tekstu, što će uočiti i istaći Darko Gašparović. I kao vrhunski kreator ideologije stoji Vođa. Njegovo prisustvo u romanu nije dato u vidu karakterizovanog lika. Pojavni oblici vođe višestruki su: ikone, slike, »mjedeni kumir« i uglavnom takvi da jasno ukazuju na njegov status idola spram kojih se formiraju i idolopoklonici. Vođe figuriraju u romanu i direktno, u vidu slika, ali i u vidu priča njihovih sledbenika i noćnih mora Georga Kempfa gde im je obliče animalno.

82

Klasifikacija likova u odnosu prema ideologijama, kojoj će prethoditi objašnjenje u Šnajderovom romanu umetnički uboličene strukture ideologije, njenih simbola, sredstava i načina manifestovanja, omogućava temeljniji pristup i potpuniju analizu glavnog junaka, Georga Kempfa.

Ideologije u romanu Doba mjesi: simboli, sredstva i način manifestovanja

Naslov Šnajderovog romana jasno i asocijativno dvostruko ukazuje na glavne teme kojima se autor bavi: rat i ideologije. Dvostrukost naslova pak ne upućuje na njegovu ambivalentnost, već na jedinstven izvor, odnosno na to da jedno proizilazi iz drugog, kao uzrok i posledica. Ako je posledica rat, uzrok je ideologija.³ U analizi koja predstoji, primarno ćemo se baviti uzrokom i u tom kontekstu temu rata pozicionirati kao užu u okviru šire teme ideologije, koja jeste predmet našeg istraživanja. U dosadašnjoj književnokritičkoj recepciji ukazano je na obe asocijacije naslova Šnajderovog romana. Daćemo pregled drugačijih čitanja, koja potkrepljena izvodima iz samog romana treba da nas dovedu do potpunijeg tumačenja ideološke strukture koju je u romanu Šnajder umetnički oblikovao.

2 Za podelu junaka na subjekte i objekte, motivaciju nalazimo u samom tekstu Šnajderovog romana: »Ona [Vera] je bila subjekt revolucije. On [Georg] bio je ipak samo objekt mnogih revolucija, od Mussolinijeve i Hitlerove do Lenjinove, Staljinove, Titove« (Šnajder 2018: 312).

3 Autorka ovog rada ne poseže za generalizacijama, uspostavljanjem opštih definicija, niti ima ambicije koje izlaze iz naučnoknjiževnih okvira. Poimanje ideološkog ovde je u službi tumačenja teksta. Dakle, ne tvrdi se izričito da ideologija nužno mora imati za posledicu rat, niti da je uzrok rata isključivo ideološka postavka. U istraživanju ostajemo u okvirima teksta i navedenu distinkciju uspostavljamo kako bismo preciznije odredili temu romana.

»Promislimo naslov i odmah ćemo asociрати антички мит о златном сребрном и мједеном добу«, упозорава Дарко Гашпаровић на античко значење, истовремено указујући да је »мјед метафора за оружје«, те да доба мједи »значи доба рата, разарања, прогона и смрти« (Гашпаровић 2016: 337). Да писацрачуна с античким poreklom мита и njime se služi kao određujućim motivом, налазимо и eksplicitnu потврду u prvom delu romana:

Doba je златно nestalo, неко vrijeme живјело se još подношљиво u добу сребра, али онда сви заратише uzduž i poprijeko, koljući se na svakom pragу, sijući u brazde mržnju umjesto zrnavlja (Šnajder 2018: 13).

Na učestalost motiva rata i njegovu vezivnu funkciju u Šnajderovom romanu ukazaće i Andrea Zlatar Violić: »Od početka je, dakle, u mјedenom добу, od митског па do сувремености, riječ o рату, o žitu које je poharano, o *vojniku koji ne sije, ali jede*. O оруžју које користи мјед, željezo i sve што je pri ruci, tu su i legendarno i povijesno, i metaforički i стварно: доба мједи« (Zlatar–Violić 2016). Синтеза коју Andrea Zlatar Violić увиђа u поступку Šnajderovog romана postignuta je tematizacijom rata. Šnajderov roman, formalно поделjen na tri dela (Transilvanija, Folksdjočer Kempf i Revolucija u доба мједи), највећим делом обухвата упрано razdoblje Drugog svetskog rata, dakле доба до екстрема набујалих svjetonazora, које ће на Kantovo pitanje »Што је човек?« одговорити: »Човек је биће које без ikakvog razloga i povoda ubija druge ljude« (Šnajder 2019: 32). Stoga, nije Šnajderov odabir baš tog доба motivisan isključivo i само ratним путем njegovih roditelja. Naprotiv, ponajmanje je u biografском a preovlađujuće u идеолошком i nastojanju da se рату идеја који ће obeležити XX век приступи наглашено критички. Vratimo li se tezi o vezivnoj niti između prvog dela, који говори о legendarnom, митском, али исто tako najavljuje средишњи, i третег који ће хронолошки uslediti posle другог, тематизујући грађански рат који се u Hrvatskoj zbio devedesetih, konstatovaćemo да је могућа. Međutim, usudimo li se da smelije i темелjnije приступимо raslojavanju значења i слика *Doba mјedi*, lajtmotiva zmije od мједи, шарених sviraca i vođa, oslušnemo li refren svirale који je implicitno utkan u tkivo romana, naslov ће nas asociрати posve drukčije. *Doba mјedi* говори о историјском, али u bitno određujućem nije историјски roman; писац узима за грађу фрагменте породичне историје, па ipak, то nije ni породични roman, već dominantno fikcionalan; Šnajder ne poseže за епом s ciljem da u njega smesti malu intimnu priču⁴, već da bi kroz epsko putem lajtmotiva ukazao najpre na постојеће nepromenljive paradigmе, па тек u односу prema njima i na pojedinačno. Otuda, teze kritičара nisu netačne i bez

⁴ »Šnajderova nakana nije napisati veliki ili pretenciozni roman i u njemu uobičiti velike ideje, pa bez obzira na strukturu romana–ријеке i smještanje radnje od митских времена, preko 18. stoljeća, 2. svjetskog rata, sve do današnjice, taj široki luk који čini контекст приče о autorovu ocu i majci (pa i njemu samome) zapravo je само okvir u који je smještena jedna intimna, ‘mala’ priča kojom tutnji povijest i njezine posledice« (Pogačnik 2015).

osnova, naprotiv, ali jesu sekundarne i deo šire teme koju iščitavamo iz drugog rukavca simbolike Šnajderovog romana.

Drugo i dominantnije značenje »mjedi« u Šnajderovom romanu biblijska je referenca i vodi poreklo iz Četvrte knjige Mojsijeve. Eksplisitno u poglavlju *Doba mjedi* Šnajder parafrazira odlomak iz Starog zaveta:

Nakon što se narod uzobijestio jer stvari nisu išle kako je odozgo obećano — k tomu narod su napale zmije lјutice — Biblija se rado služi slikama, pa imam pravo misliti kako te lјutice stoje za sumnje u Božje djelo — naredi Bog Mojsiju da načini zmiju od vatre i mjedi. Svi oni koji sumnjaju trebaju podići pogled prema zmiji od mjedi pa će od tih sumnji smjesta ozdraviti! — dometne Bog. Lјutice za njih više neće biti nikakva opasnost! (Snajder 2018: 169).

Primarna simbolika zmije u Starom zavetu je negativna, međutim upravo ovaj odlomak, koji Šnajder nimalo slučajno postavlja u središnje poglavlje, ukazuje na njeno značenjsko usložnjavanje. Teološko tumačenje, pa i ono koje nalazimo u *Rečniku simbola* dalo bi objašnjenje da »odabrani narod ponovo nalazi život uz pomoć zmije, prema uputstvu koje Večni dade Mojsiju« (Gerbran-Ševalije 2013: 1111) i potencijalno ukazalo na ambivalentnost motiva. Konotacija zmije od mjedi u Šnajderovom romanu posve je drukčija. Sa iskustvom skeptika i onoga koji pita, pisac ukazuje na moć ideologije da upravlja životima onih koji u nju slepo veruju. »U osnovi, ideja je samo jedna, i nju se stalno krade od Boga Jedinoga: U IDEJU VJEROVATI MORAŠ! Napose KAD ONA DOBIJE TIJELO!« (Šnajder 2018: 170), piše u narativno izdvojenim delovima teksta, onostranom monologu Nerođenog u kome iščitavamo autorsko 'ja'. Dakle, Šnajder dekonstruiše (ili ukazuje na pravo?) tradicionalno značenje zmije i Mojsijevim postupkom pod diktaturom onog koji je iznad, ukazuje na jednu paradigmu koja će varirati i u drugim segmentima romana. Odabrani narod možda nalazi život zahvaljujući pogledu u zmiju od mjedi, ali ostaje upitno: kakav je to život? Zasigurno takav da lišava slobode i zauzvrat osigurava zavisnost od nametnutog ideološkog. Prevlast ideologijama donosi moć i superiornost u odnosu na čovečanstvo koje im je potčinjeno. Stoga je idol — zmija od mjedi — politički vrh uvek lociran gore, iznad mnoštva koje veruje. Sam pojavnji oblik vođe kao zmije od mjedi ima funkciju da izazove strah: »Zmija u načelu izaziva nelagodu. Čini se da je to uračunato« (Isto, 170). I to je sredstvo koje omogućava nesmetano upravljanje, tačnije ideologija se manifestuje kao simbol koji ima funkciju da izazove emociju straha.

Varijantu biblijske slike Šnajder višestruko upotrebljava u »dobu ekstrem-a«. Gledajući Hitlerovu sliku u jeku Drugog svetskog rata, Kempf će se setiti biblijskog odlomka o zmiji od mjedi:

Gledaj u mene, govorila je slika ispod krizantema, i bit ćeš imun na boljševičke zmije otrovnice! Tako se sjetio Kempf jednog mjesta u Starom zavjetu: Bog je naredio Mojsiju da izlje zmiju od mjedi, postavi je na postolje te da svi slabi u vjeri dođu gledati je i sve će dvojbe prestati. U neku ruku, ta je zmija djelovala u Božjoj odsutnosti. Vodi je to bilo sumnjivo. On se sam uspeo na to postolje. Gledaj u mene

i bit ćeš izlječen od svih dvojbi! Baš kao u seoskoj krčmetini: Ja sam Bog tvoj i meni si dužan! objavljuje krčmar (*Isto*, 63).

Slika Hitlera, vođe nacional-fašističke ideologije, postavljena u učioniku nuštarske škole ima funkciju da odagna sumnju, utvrdi u novoj ideologiji njene poklonike i okupi Nemce koji su zaboravili svoje poreklo: »Hitler, nekim gotovo tužnim pogledom, naslonjen na vazu s krizantemama (mrtvačko cvijeće?), zvao je sve Nijemce, pa i one koji su davno zaboravili svoje nijemstvo, pod svoj stijeg« (*Isto*, 63). Kao što biblijska zmija od mjedi ima da odagna sumnju verujućih i Hitlerova ima za cilj da u ime nacionalnog određenja osigura svoju vladavinu. Ta će slika zameniti prethodnog vođu, što jasno ukazuje na istovetnost funkcije:

Na stolu za kojim su nekoć stolovali Đukini učitelji, oslonjena na vazu punu krizantema, стоји slika Vođe, u nekom od njegovih prijaznijih izdanja. Na zidu ponad školske ploče, gdje je nekoć visio Kralj, ostala je pačetvorina, svjetlija od zida oko nje: Kralj je *odsutan*. Novi je vođa *prisutan*, ne čini se osobito bijesan, čak je nekako melankoličan [Podvukla S.S.] (*Isto*, 57).

85

Odsutnost Kralja meri se prisutnošću Firera. Pokušamo li da uspostavimo analogiju sa religijskim u Šnajderovom romanu, zapazićemo da »kod Mateja, Isus Krist stupa na mjesto te zmije« (*Isto*, 169). Da je reč o obrascu koji se kobno ponavlja u čovečanstvu, pisac u romanu ukazuje dvojako. Prvi vid jesu neposredne manifestacije idola pred njima neophodnim idolopoklonicima koji svojom verom omogućavaju postojanje i funkcionisanje ideologije. Drugi vid jesu eksplizitni komentari najčešće izraženi u govoru Nerođenog koji, kao takvi, predstavljaju neposredan iskaz autorskog »ja«, odnosno piščev komentar:

Još kasnije, do danas, mnogi raznih imena i raznih ideja u glavama penju se na postolje štapa oko kojega se nekoć svila zmija od mjedi. Svi oni sebe smatraju ljudima od vizije i svi, pod prijetnjom strašnih kazni, zahtijevaju da se gleda isključivo njih (*Isto*, 170).

Narativno izdvojeni i posebno uokvireni segmenti, smatra Pecnik, »predstavljaju nosivi dio romana jer sažimaju i upućuju na bit(ak) autorova stvaralaštva« (Pecnik 2016: 3). Šnajder ukazuje na istovetnost ideološke paradigmе, te na »neprolaznost i nepromjenljivost svijeta i svih naših zabluda i predrasuda u kojima i s kojima živimo« (*Isto*, 3). Da je reč o jednom obrascu čiji se delatnici menjaju, ukazuje i prisutnost istog motiva u ideologiji koja će obeležiti drugu polovicu XX veka na prostoru bivše Jugoslavije. Pratimo li hronološki smenu mjedenih kumira, a Šnajder upravo to postiže u romanu, uočićemo da sliku Kralja zamenjuje Hitlerova, kao što će posle Hitlerove biti postavljena slika komunističkog vođe. »Maršal se sada, s pozlaćenim epoletama i svojim psom, pokazuje mnoštvu koje klikće« (Šnajder 2018: 276), piše Šnajder i dalje, u trećem delu romana koji nosi naslov »Revolucija u doba mjedi« ukazuje na manifestaciju ekstremno drukčije ideologije, racionalističko-prosvetiteljske, ali i na njena, u biti nepromjenjena osnovna sredstva koja omogućavaju vladavinu:



Mora se gledati stalno uvis, i svak mora znati koja je njegova stvarna mjera, određena prema onima koji stoje na vrhu tribine. Takva saznanja djeluju umirujuće i dobro su sredstvo protiv onih sumnjama otrovanih; dakako, to je i najbolji lijek protiv vlastitih sumnji [podvukla S.S.] (Isto, 279).

Vratimo li se tumačenju da zmija od mjedi omogućava život kolektivu koji u njoj vidi odsutnog Boga i u to što mu se pokazuje kao pojarni oblik njegove moći bespogovorno veruje, vrlo lako ćemo uspostaviti vertikalnu sa ideoološkim sredstvima kojima se služi nacional-fašizmu sučeljen komunizam. Imperativno je načelo da kolektiv *mora* gledati u vrh, odnosno u vođu i da će mu taj pogled zauzvrat otkloniti sumnju. I kao što uspostavlja korelaciju između biblijske zmije od mjedi i nacional-fašističke ideologije, pisac će upotrebiti isti motiv da objasni ideologiju koja će je zameniti na prostoru Jugoslavije:

Grade se tribine u metropolama republika, mravinjak vježba svečani mimohod. Ispod tih će tribina narod dizati pogled prema političkom vrhu zemlje, a taj će vrh gledati dolje u narod. U tome je sreća. U tome je lijek protiv sumnji, kako je Bog objasnio Mojsiju kad mu je naredio da izlije zmiju od mjedi (Isto, 310).

86

Da bismo objasnili distinkciju koja se uspostavlja između ekstrema o kojima Šnajderov roman umnogome govori i što ćemo ilustrovati kroz subjekte, odnosno objekte ideologija u narednom poglavljtu, neophodno je da ukažemo i na osobnosti njihovih vođa u odnosu prema ideologijama. »U socijalizmu vođa nije nikada bio iznad ideologije partije, koliko god bio priznat njegov učinak, dok je u fašizmu sam vođa bio nadideološki *supremus arbiter*, čija je odluka po sebi bila suverena« (Kuljić 2009: 369), piše Kuljić. Na distinkciju između ekstrema čiji sukobi i određuju veći deo fabule romana, odnosno na razlikovno između fašističkog i komunističkog kolektiva, Šnajder, između ostalog, ukazuje i orvelovski, služeći se političkom alegorijom.

»Mrav je simbol marljivosti, organizovanog života u *zajednici* [podvukla S.S.]« (Gerbran-Ševalije 2013: 587), odnosno, prema tibetanskom budizmu, simbol »radinog života i preterane predanosti ovozemaljskim dobrima« (Isto). Motiv mrava u romanu *Doba mjedi* Šnajder upotrebljava i metaforično njime označava proletera, odnosno proleterijat kao mravinjak. Slaveći Praznik rada, »mravinjak vežba svečani mimohod« pogleda usmerenog ka političkom vrhu, novoupostavljenoj ideologiji koja ga lišava sumnje:

Oplođene kraljice proizvode posve nov narod. Taj narod izlazi iz njihove sluzi potpuno opremljen dubokim razumijevanjem epohalnih promjena. I ne postavlja čudna pitanja o onome što je nužno (Šnajder 2018: 222).

Još razuđenije će Šnajder u poglavljtu Država mrava, služeći se fantastičkom alegorijom demonstrirati totalitarističku vlast i sukob ekstrema od kojih svaki ima za cilj istrebljenje Drugog. U Kempfovoj noćnoj mori mrav ne označava samo proletera i ne vezuje se usko samo za komunističku ideologiju. Proširujući mravlje simboličko značenje i na drugi ekstrem, Šnajder upuću-

je na suštinsku istovetnost totalitarnih ideologija: »Generalisimus–mrav diže oba prednja ekstremiteta u zrak i svi dolje, a radi se o milijunima ujedinjenim u jedan jedini organizam, znaju da to znači RAT« (*Isto*, 158). Distinkcija između mrava postiže se bojama koje označavaju ideološku pripadnost. Crni se ukazuju kao neprijatelji crvenima. Onaj koji sanja preživljava u svom snu agoniju kojoj je izvorište stvarnosna pozicija u kojoj će se naći. Agonija se sastoji u prokazivanju Drugog »među nekoliko milijuna identičnih crvenih mrava« (*Isto*, 159). Drugi, »iako identičan po svemu osim po porijeklu (a to nije nevina stvar)« (*Isto*, 160) biće smesta prokazan, odnosno rasečen u komadiće i izbačen iz mravinjaka. Svođenje ekstrema na jednu istu simboličku ravan u prizoru rata, ukazuje i na ono što će uslediti, o čemu pisac eksplicitno i sa naglašenim kriticizmom piše:

Komunizam je nešto što dolazi s tehnikom, s napretkom. Nije im padalo na pamet da je i fašizam bio modernistički pokret koji se uvelike oslanjao na tehnički napredak u dvama područjima, onome ratovanja i onome propagande. *Oba su se pokreta sličnim sredstvima borila za mase* [podvukla S.S.] (*Isto*, 211).

87

Ideološka sredstva za *zamagljivanje* stvarnosti slična su i u totalitarizmu jednako usmerena ka elemenisanju ekstremno udaljenog, jer »bolji život za mase znači žarulje u selu«, ali i »tenk s crvenim pentagramom koji gazi fašiste u velikom stilu« (*Isto*, 211). Da »ideologije praktično ciljaju da drže Drugoga van« (Keveždi 2013: 273), istakli smo u uvodnom delu i sada to zapažamo na neposrednom primeru.

Kempfovo »otkriće totalitarizma«, kako san o mravima lucidno i u svojevrsnoj bojazni od vlastitog nerođenja komentariše glas Nerođenog, manifestuje se i kroz noćnu moru u kojoj su glavni akteri štakori. I kao što je Kempfov san o mravima odraz straha iz pozicije dezertera i san o štakorima je odraz agonije koju preživljava u stvarnosti, a ona se sastoji u nemogućnosti delovanja u nemačkoj vojnoj formaciji praćenom osećajem griže savesti. Kempf sanja štakore nakon posete geta Aškenazija u neposrednoj blizini gradića M.-a. U tom gradu je pedesetak Židova, zapalivši se u sinagogi, odbilo deportaciju u logor. U Kempfovom snu izgorelu sinagogu nastaniće mnoštvo štakora, po svemu sudeći fašista, na šta sugeriše i Gašparović, prepoznavši u Šnajderovom postupku političke alegorije simbolizaciju »Hitlera i opsjednutih njemačkih masa koje je poveo za sobom« (Gašparović 2016: 343). Fabula košmara korespondira i sa biblijskom referencom, jer će se na kameni stup propeti voda i »pravi Mesija« — sivi nadštakor, čije prisustvo jasno »povezuje taj san o strašnoj zbilji sa štakorolovcem u Hermelinu koji je prema drevnoj njemačkoj legendi oslobodio neki gradić od štakora tako da ih je svojom svirkom odmamio od rijeke i tamo su se svi utopili« (*Isto*, 344). Govor nadštakora pozdravljaće hiljade repova podanika štakora. Opozicija se u Kempfovom snu formira između štakora i čovečanstva koje je kao gubitnička vrsta indiferentna štakorima. »Podimo u sveti rat za našu ugroženu razliku«, geslo je koje izriče totalitaristički vođa i

objavljuje pritom »TOTALNI RAT svim podštakorima kugle Zemljine« (Šnajder 2018: 121). Slaveći »Svjetu Riječ Nadštakora« štakori se svojim repovima klupčaju u čvor, što jasno ukazuje na nužnost kolektivnog sa kojim svaka ideologija računa. To »klupko sveudilj kipti mržnjom prema neprijatelju« (*Isto*, 121), a sam izlazak iz njega nije moguć, ali i da jeste, bio bi jednako besmislen jer »šta bi onda ostalo od naroda štakora?« (*Isto*).

Motiv štakora sklupčanih u čvor kao pojedinaca grupisanih u mnoštvo, Šnajder upotrebljava i u jednoj epizodi koja će prethoditi ratu. Epizoda, uvedena u narativni tok retrospektivno, govori o događaju iz Kempfovih studentskih dana. Događaj, lociran u kameničkoj krčmi u kojoj su se okupili nacionalno i verski ostrščeni mladi studenti medicine, Kempfove kolege, završiće se s kobnim posledicama. Isprvu je voden verbalni rat »iz principa«, da bi potom usledio i fizički obračun koji će dovesti do kognog požara. Tridesetih godina XX veka momci se ne tuku zbog »lijepo snaše, ili čak nizašto, već se počinju međusobno mlatiti principi« (*Isto*, 149):

88

Kao ni štakori, čiji se repovi znaju zamrsiti u nerazmrsiv čvor, oni nisu imali šansi. Tako ‘tamo dole’ završavaju rasprave o ‘našima’ i ‘njihovima’, a one se vode, u njima se izgara, na čmaru svijeta. To je naš nerazmrsivi čvor na tom čmaru, i jao si ga onome tko u to dirne, taj će biti proklet na vijke vijekova, amen. Taj će uvijek ostati stranac« (*Isto*, 152).

Iz požara razbuktanog zbog rata ideja нико неće pokušati da se spasi (»u tom trenutku možda je spas bio u skoku kroz prozor«), jer »individualni spas nije nikome na pameti, spas naroda imao je apsolutno prvenstvo« (*Isto*, 151). Analogno štakorima u Kempfovom snu, i mladići u kameničkoj krčmi spleteni su u čvor svojih ideologija. Taj će ih čvor odvesti u zajedničku smrt, što korrespondira s pojavom u Šumi dvoguboj, gde će Kempfu biti pokazan neobičan grob »označen križem, njemačkim šljemom i zvijezdom« (*Isto*, 104). Čudnovatost tog groba leži u antagonizmu ideoloških, odnosno religijskih simbola ocrtanih na ploči. Saznaje Kempf da su u šumi pronađeni mrtvi i u borbi zagrljeni ruski boljševik i nemački nacista. Kako su bili smrznuti, nije ih bilo moguće razdvojiti, pa su sahranjeni zajedno kao dvoglavo biće »bog Janus čija se dva lica gledaju sučelice« (*Isto*, 105). Isto će u predratnim Kempfovim studentskim danima zadesiti ideološki sučeljene mladiće pronađene ugljenisane i »zagrljene na podu krčme« (*Isto*, 152). Devedesetih, u jeku novog rata ideja, Kempf-otac će reći naratoru-sinu: »Krčma je pograšena, sada opetgori!« (*Isto*, 345), što je direktna aluzija na pomenutu epizodu.

Analogno ideološkim simbolima koji se ponavljaju i sa istom funkcijom ukazuju onim koji imaju za zadatak da u njih bespogovorno veruju, Šnajder u romanu tematizuje migracije Folksdojčera. U prvom delu romana te su migracije delimično socijalno uslovljene. »U Njemačkoj je gladna godina« (*Isto*, 7), prva je rečenica romana *Doba mjedi*, čija radnja počinje u predistorijsko, mitsko vreme. U idućem poglavljju, vreme je precizno dato. Godine 1770. »tr-

buhom za kruhom« grupa Nemaca, među kojima i praočac Kempf, krenuće put obećane zemlje. Međutim, treba imati u vidu da motivacija za migracije onih koji će putovati jeste socijalna, ali da njima ipak upravlja ideologija, odnosno politički plan Vode — Marije Terezije. U »doba ekstrema«, koje obuhvata najveći deo romana, migracija će biti direktno uslovljena ratom ideja. I kao što reka Bosut, uspostavlja Šnajder izvanrednu analogiju, »uvijek u isto doba godine odjednom znade potpuno okrenuti svoj tok, pa stane teći užvodno (!)« (*Isto*, 50), tako će i po završetku rata migracije slavonskih Folksdjočera krenuti obrnutim putem od onog u XVIII veku:

Terezijanski kolonisti trebali su se u Njemačku 1944. vratiti istim smjerom kojim su prije gotovo dva vijeka dospjeli u svoju 'Transilvaniju', na slavonsku grdu. Kao i tada, godine 1770., mnogi su zaglavili na putu (*Isto*, 254).

Eksplisitno uspostavljena vertikala jasno sugerire na zatvaranje jednog kruga, da bi se potom otvorio jedan novi, kada će sa tih istih prostora »trbuhom za kruhom« mnoštvo gastarbjatera krenuti putem nove obećane zemlje, koja nije ni Kanan, ni Transilvanija, već Nemačka. »Ovi ljudi idu sada obrnutim putem!« (*Isto*, 328), konstatovaće Kempf posmatrajući na železničkoj stаници početak nove seobe. Oni sada neće ploviti Dunavom; devedesetih prinudno raseljena lica takođe putuju drugim sredstvima. I dok se menjaju sredstva i uzroci, od socijalnih do ideooloških, dobrovoljnih i prinudnih, migracije se permanentno ponavljaju na datim prostorima. Stoga, poentira Kempf: »Ovdje je zbjeg ključna figura egzistencije« (*Isto*, 323).

89

Ukazali smo na simbole ideologije, njena sredstva i načine manifestovanja i uvideli da lajtmotivi u Šnajderovom romanu imaju funkciju da naglase permanentnost datih struktura. Osim nosilaca ideologija, bitno je pristupiti analizi glasnika koji u romanu posreduju između kolektiva i vode i na taj način sprovođe proces *zamagljivanja*. I kao što slike zmije od mjedi variraju, isto tako se kroz celu fabulu romana javljaju u različitim pojavnim oblicima i posrednici. U prvom i uvodnom delu romana, mitskom i predistorijskom, Šnajder poseže za legendom o šarenom svicu koji je »podlo prevario žitelje grada Hamelina u Donjoj Saskoj i odveo im svu djecu, da su ona nestala, tako prosto nestala, u planini« (*Isto*, 8). Šareni svirac u romanu javljaće se u različitim obličjima, često animalizovanim i sablasnim, pa će tako u prvom delu njegova pojava probuditi sumnje da je reč o štakoru s repom sakrivenim u pantalonama koji je mistično nestao u rupi u zidu. Godine 1796. svirac se javlja u činovničkoj odori kao carev snubok, da bi potom, u »dobu ekstrema« svirci nastupali kao nemački emisari. Pojavni oblik svirca sugerire na iskrivljenost i čudovišnost ideologije, što se najbolje vidi iz njegovog dolaska u Nuštar uoči upada Nemaca u Poljsku. I dok su isprva, na početku misije, emisari imali ljudsko obliče, neposredno pred početak rata, neznanac poprima demonsko i mitsko obliče. Njegove ruke nesrazmerno su duže u odnosu na visinu, odeven je u tamno odelo iako su temperature visoke, da bi se naposletku ogledao u lokvi ugledavši »njušku i oči

koje su sjale« (*Isto*, 37). Animalizacija u pojavi emisara i njegovo prepoznavanje vlastitog identiteta, odnosno preobražaj u demonsko, biće znak da je vreme za delovanje, odnosno rat, upravo nastupilo. Poslednji put u romanu svirac će se javiti na Kempfovom pogrebu, u obliju elegantno odevenog predstavnika Zajednice za uzajamnost i pomoć nekadašnjeg Vafen-SS-a i spustiti na grob crni krst. Prisutni će tvrditi da mu je nedostajao deo lobanje.

Šareni svirci, štakorolovci uvek se vraćaju isti, »podešavajući melodiju svojih frula prema duhu vremena« (*Isto*, 113), sa osnovnim zadatkom da zamagle svest i svojom sviralom odmame lakoverne pritom ne posedujući nužno iskušto o predmetu vlastite priče. Tako, niko od caričinih snubitelja koji će odmatiti praoca Kempfa »nije nikada bio u Transilvaniji. Otud su mogli slikati tu daleku zemlju najljepšim bojama a da nemaju osjećaj kako nekoga obmanjuju« (*Isto*, 238). I kao što će se predistorijsko vreme u Šnajderovom romanu »kao svevremeni prezent, provlačiti cijelim tekstrom, poput nadvremenske kletve koja će uvijek zazivati prikazu stranca« (Zlatar-Violić 2016), tako će i njihovo delovanje ostati nepromjenjeno od mitskog pa do savremenog doba:

90

Oni koji danas reklamiraju proizvode industrije, za svaki slučaj ih ne koriste. Ovo vrijedi i za ideje. Oni koji ih najglasnije zagovaraju daleko su od toga da ih isprobaju na svojoj koži. Za to postoje na svijetu ljudska krda koja drže u eksperimentalnim uvjetima. Pod fašizmom te ljudi zovu narodom. U Rusiji ih zovu radnicima (Šnajder 2018: 238).

Svirci su uvek prisutni u inicijalnoj fazi, koja njima po zadatku i pripada. Najavljuju »nova evanđelja« u ime vođa kojima služe, bajkoliko obećavaju zemlju »preko sedam brda, s onu stranu velikih šuma« (*Isto*, 12), plodne oranice i socijalnu sigurnost, a u XX veku slavonskim Nemcima »punu zaposlenost« u zemlji u koju po diktatu Vode treba da se vrate. Imaju moć da se prilagođavaju datom vremenu, tako što menjaju svoje obliće, ali uvek neodoljivo mameći svojom sviralom »duh trupe«. U Kempfovom priviđenju početkom devedesetih svirac »nije šaren kao kita poljskog cvijeća i ne nosi raznobojne cipele kakvim ga vide dečije slikovnica. (...) Odjeven je posve po modi vremena« (*Isto*, 332). Ono što je stalno u liku svirca jeste njegova omama i sablasna pojava, kao i to da redovno dolazi iz budućnosti, što jasno ukazuje na svrhovitost njegovog postupka. Međutim, pratimo li pažljivo motiv šarenog svirca u romanu, primećemo i njegovo odsustvo. Svirala se neće čuti u »devedesetim raspadnutoj Jugoslaviji, a njenu zavodljivu melodiju zameniće »kašljanje starih kamiona i tužna niska konja koji su vjerojatno slutili da su i oni protjerani iz svojih štala i sa svojih pašnjaka« (*Isto*, 261). Odsustvovaće štakorolovac i kad se slavonski Folksdjočeri budu selili nakon završetka Drugog svetskog rata. Georg Kempf ih pita: »Kamo ćete, ljudi?« (*Isto*, 243). Dobija odgovor da nisu vođeni: »Štakorolovca nije za vidjeti. Htjeli bi kući, a kuće su svoje upravo napustili« (*Isto*, 243). Vratimo li se na početak romana kada su migracije kretale iz suprotnog pravca, pročitaćemo da i praotac Kempf pita: »Gde je ta zemlja?« (*Isto*, 12) i

kao slatkorečivi odgovor štakorolovca bajkoliku pripovest o obećanoj zemlji iza sedam brda. I dok je praočac Kempf »napola riješen dati se povesti od snuboka« (*Isto*, 12), Georg Kempf odoleće iskušenju da bude omamljen od strane svih svirala koje su pokušavale da ga zavedu tokom i nakon rata. Ta je melodiјa »u osnovi namenjena štakorima i djeci« (*Isto*, 23). Ona računa na čovekovu »samoskrivljenu maloletnost«, na njegovu nesposobnost da se služi vlastitim razumom. Pitanja »Otkuda vi dolazite?« nema u Kantovoj filozofiji, »jer stari Kant nije držao određujućim za čovjeka to otkuda taj dolazi, kako je obojen, gdje mu stoji srce« (Šnajder 2019: 28). A upravo s tim pitanjem u po svemu neprosvećenom »dobu mjedi« umnogome računaju svirci i njihove vođe.

Šnajder dislocira tematiku migracija sa prostora Slavonije i Nemačke i proširuje je. Tako se posle Drugog svetskog rata ne sele samo Nemci, već i Jevreji:

Pita ih Kempf, kamo ćete, Židovi?

Oni idu u Jeruzalem. Za njih je to ‘Transilvanija’ (Šnajder 2018: 243).

Za zemaljsku armiju Transilvanija će biti Transibirija. I to je jasan pokazatelj »da ta nesretna Transilvanija, kamo je šareni svirac i snubok odveo svoju djecu–štakore može poniknuti na bilo kojem mjestu zemaljske kugle. Dosad je uvijek bila nekako južno, a sad se izmjestila na zapad, sutra već tko bi znao« (*Isto*, 43). Nemačke i židovske kolone razlikuju se po spoljnim obeležjima, belim, odnosno žutim trakama koje nose oni koji hodaju. Te trake pak »nisu sredstvo razmjene« i one se ne poništavaju, već »bivaju kontrastirane« (*Isto*, 243). Na njih računa i njima manipuliše veliki zavodnik šareni svirac čija je odora šarena »zato što je skrpana od *svih* barjaka pod kojima se ikad ubijalo na Zemlji« (*Isto*, 302).

Bitno i značajno za većinske ideologije, posmatrano kroz tok Šnajderove priče, jeste to što njihove vode često računaju na neprosvećenost potlačenih. Lišeni hrabrosti da se služe vlastitim razumom, kantovski rečeno, lako postaju podobni za manipulaciju. Na to je u XVIII veku računala i Marija Terezija u svojoj izričitoj naredbi koja glasi: »Ne napinjite njihove intelekte jer to će ih odvesti prema spoznaji njihova stanja, pa će s gorčinom obavljati one poslove koje, prema nuždi i svojemu staležu, moraju obavljati« (*Isto*, 24). Istom idejom vodiće se u XX veku Hitler i Himler koji su u okvirima nacističke ideologije »radikalizirali stari program prosvijećene carice Marije Terezije« (*Isto*, 84).

Posmatranje romana *Doba mjedi* s aspekta ideologija dovodi do zaključka da su njeni osnovni obrasci nepromenljivi, što pisac ilustruje služeći se postupkom ponavljanja, odnosno lajtmotiva. Pritom, pisac postiže distancu⁵ od svake ideološke strukture, što mu i omogućava kritiku, ali ga čini bliskim glavnom

⁵ »Kempf najmlađi pokazuje se kao promatrač i opisivač, kao svjedok u trenutku i u blizini događaja. Ali takav je i u trećem licu — postaje sve više pasivan, odnosno što se događaji zgušnjavaju, manje je njihov subjekt, a više njihov objekt i pronađi samo jednu skrivenu nišu unutarnje distance prema onome što ga okružuje« (Zlatar-Violić 2016).

junaku romana, Georgu Kempfu, čiji ćemo lik u narednom poglavlju nastojati da sagledamo u odnosu prema ideologijama.

U kritici roman je višestruko proglašavan »velikim epom«, ratno–ljubavnom pričom, s agom o Folksdjočerima. Istraživanje ideologija koje smo sproveli pak upućuje na dekonstrukciju tradicionalnog određenja imenovanih termina i na nepotpunost takvih zaključaka. Šnajder poseže za epskim okvirom, ali tako da se istorijski tok radnje može shvatiti kao sredstvo koje ukazuje na permanentnu vladavinu ideologija. Ideja romana *Doba mјedi* usaglašena je sa definicijom koju smo dali u uvodnom delu da »ideologija nema istoriju« i da je kao takva »večna, to jest, sveprisutna u svojoj nepromenljivoj formi kroz celokupnu istoriju« (Altiser 2018: 36). Naš pristup, ma koliko težio da bude sveobuhvatan, ipak nije mogao uključiti sve manifestacije ideološkog u romanu. To treba da je jasan pokazatelj koliko je tema ideologije primarna i koliko je značajno odrediti je u tumačenju Šnajderovog romana.

92

Subjekti i objekti ideologija u romanu Doba mјedi

Koliko je tema ideologija važna i određujuća za razumevanje ideje romana *Doba mјedi* ukazuje i mogućnost karakterizacije likova u odnosu prema datim ideološkim strukturama. Kao »društveno deljena verovanja« ideologije uvek računaju na kolektiv koji u Šnajderovom romanu omamaju i zavode svirci u dobu koje je označeno mјedenim. Međutim, pojedinci uspevaju da odole iskušenju čarobne frule, što ih čini opozitnim ideološkim strukturama koje po pravilu isključuju pojedinačno ukoliko ono nije usaglašeno sa utvrđenim i unutar zajednice prihvaćenim »društveno deljenim verovanjem«. U kojim razmerama i s kojim posledicama je moguće u »dobu ekstrema« ostati pojedinac, pokušaćemo da dođemo do odgovora analizirajući glavnog lika romana.

U dosadašnjoj književnokritičkoj recepciji istaknuto je da je u *Doba mјedi* pisac »više usmjeren na ideje, nego na likove i njihovu emocionalnu strukturu« (Jergović 2015), kao i da je glavni junak postavljen »sučelice ideologiji i povijesti« (Gašparović 2016: 336). Drugi će pak konstatovati da je *Doba mјedi* roman »epske snaće, ali s glavnim likom lirikom, koji će otvoriti mogućnost da se kroz готово све најvažnije dogaђaje prošlog века prođe lirskim stazama« (Vujičić 2015: 5). Sva stanovišta koja smo izdvojili ukazuju na to da Šnajder oblikuje glavnog junaka romana kao opozitnog društveno–političkoj strukturi i ta će njegova pozicija u odnosu prema ideologijama biti od ključnog značaja za njegovu sudbinu. Pozicija pojedinca nije jednoznačna, pa stoga i iziskuje temeljniji pristup.

U oblikovanju glavnog junaka (i junakinje, o čemu će biti reči docnije), Šnajder poseže za porodičnom građom, u središte romana postavljajući pesnika Georga Kempfa, odnosno Đuru Šnajdera, svog oca. U Šnajderovoj poetici primećujemo čest odabir biografske građe koju pisac modifikuje i nadograđuje

u skladu s vlastitom imaginacijom i idejom konkretne drame, odnosno romana. Kako je pak u romanu *Doba mјedi* pisac postupkom preimenovanja likova jasno ukazao na distancu koju želi postići u odnosu na doslovno biografsko⁶, smatramo da je neophodan oprez prilikom analize lika Georga Kempfa. Njegovoj karakterizaciji pristupićemo tumačeći tekst Šnajderovog romana kao dominantno fikcionalni uz korelaciju sa esejom »Umrijeti u Hrvatskoj«.

Središnji deo romana nosi naslov Folksdjočer Kempf i u njemu nas pišac putem dva narativna rukavca vodi kroz ratni put glavnog junaka Georga Kempfa koji će na njegovu ličnost presudno uticati i odrediti ga kao objekta ideologija. Život u »dobu ekstrema« biće sve samo ne jednostavan u slučaju Georga Kempfa. »On je naime te ekstreme, skupocjenom metodom vlastite kože, iskusio oba« (Šnajder 2018: 47), piše Šnajder u eseju »Umrijeti u Hrvatskoj«, svojevrsnom predlošku romana *Doba mјedi*. U slučaju Georga Kempfa, »identitet se javlja kao usud. On je prisilan, a ne odabran« (Šnajder 2019: 52). To nesaglasje između imanentne Kempfove prirode i prisilne ideologije koju mu doba nameće, Šnajder naglašava tako što ga oblikuje lirska, uvodeći kroz doživljaje junaka elemente pastorale i time postiže izrazit kontrast. Na spoljnoj i formalnoj ravni, zahvaljujući virtuoznosti i umešnosti pisca »ne sukobљавaju se već podupiru епски оквир *Доба мједи* и усамљеник који покушава да се из тога страног света некако извуче« (Вуничић 2015: 5), ali u sadržajnom smislu reč je o nesvodivim suprotnostima.

Kompleksnost Kempfovog lika leži u tome što u mjedenom dobu koje izričito računa na nacionalne identitete, ne uspeva da zadrži distancu prema onome čemu je sučeljen, te stoga postaje objekat onoga čemu po svojim životnim stavovima nikako ne može pripadati. Međutim, to nikako ne znači da Kempf uistinu prihvata tu poziciju, već naprotiv, on od nje često i panično beži. Početak rata zatiče Kempfa kao mladog studenta medicine, pesnika čija je vizija sveta lirska nasuprot dobu koje insistira i nameće epsko. Njegove su žudnje usmerene slavonskim snašama, što vidimo iz usamljenih solilokvija kroz celi njegov prisilni ratni put, ali i iz nikad odasланог pisma upućenog prijatelju Franji:

A ja eto mislim, kad bi barem sve to već jednom bilo gotovo, da ležimo nauznak u sjevernim vinogradima i gledamo oblake kako se naginju... u onim vinogradima... bilo bi tako lijepo da se raspleću niti života koje bi se sada, svezane u čvor, mogle i prekinuti... (Šnajder 2018: 63).

O naivnosti Kempfovog govori i sama činjenica da će se o ratnim područjima, prevashodno o Poljskoj, informisati iz knjige: »Glavninu obavijesti o Poljskoj Kempf je dobio listajući Bedekera. On zna da u Aušvicu ima dobar hotel« (Isto, 131). Međutim, nepotpuno bi bilo u analizi lika Georga Kempfa okarakterizovati ga samo kao lirika i zanesenjaka koji se mimo svoje volje našao u

⁶ Na problemsko pitanje biografizma u dosadašnjoj recepciji Šnajderovog romana već je ukazano u uvodnom delu ovog rada i stoga ga nećemo dodatno razmatrati.

ratu, jer Kempf taj rat kritički promatra. Prosvećena je i racionalna njegova misao, intonirana izrazitim cinizmom. Kempf misli da je »Bog u stisci ljudima htio podmetnuti — kumira« (*Isto*, 183) i u njegovoj simbolici uviđa ono što će varirati kroz celi roman: »Kumir se meškolji na svojemu stupu, visoko iznad gomile lubanja i svojim repom daje smjer. Sumnja je iz tih lubanja otklonjena, one će slijediti Vodin rep. To je smisao slike zmije od mjedi« (*Isto*). Ovde uviđamo da se u idejnom smislu ukrštaju perspektive glavnog junaka, naratora i Nerođenog.

Na početku rata, u vreme nabujalog »mi«, Kempf pita: »Čemu rat?«, »Tko sam ja?«, »Kakav sam ja Nijemac?« i konstatuje da je »njemački narod potpao pod neku tešku bolest«, ali i da se od nje »izlječiti može samo pojedinac, pa i kad je protiv svih« (*Isto*, 43). Na pojedinačno Kempf računa od samog početka rata i svi će njegovi putevi i lutanja biti pokušaji da to očuva.

Kempfov odnos prema nametnutim ideologijama iščitava se iz njegovih usamljenih monologa, strahova koji će se manifestovati putem košmarnih snova i iz neposrednih postupaka. Od onog trenutka kada se mobilizacija više nije mogla izbeći počinje Kempfova ratna odiseja koja će po svemu stremiti da bude upravo antiratna. »U konfliktu sa uniformom koju nosi« (*Isto*, 97), a ta mu je uniforma zadata po prisilno nametnutom nemstvu, Kempf će iz rodnog Nuštra krenuti trnovitim ratnim putem, koji će obeležiti stalni pokušaji da izbegne učešće u užasima koje uniforma sama po sebi podrazumeva. Suočen sa egzekucijom u kojoj je trebao da učestvuje, *silovoljac* Kempf postupiće lukavo i pojesti sirov krompir, što će ga sprečiti da puca u žrtve, da bi potom dezertirao i nastavio svoju odiseju kao »odbjegli od zastave«, rešen da do kraja rata ostane civil. Tu će odluku narator, iza kojeg se krije autorsko 'ja' označiti kao »uzornu definiciju somnambulnog poremećaja« (*Isto*, 155). Nerođeni će ga pak imenovati potpunom neznanicom u mјedenom dobu: »Politički gledano, moj izgledni otac je panj, bukva, neznanica« (*Isto*, 131). Nerođeni, za razliku od Kempfa, optimističan je iako u njegovom malom i zasebno uokvirenom prostoru vladaju strašna agonija i strah od nemogućnosti rođenja. Kao što Kempfov agoalno stanje upućuje na užas njegove svesti pred prizorima i nužnostima rata, tako agonija Nerođenog ima funkciju da ukaže na snagu ekstrema. Sretnu li se u ratu njegovi budući roditelji, partizanka Vera i nemački *silovoljac* Kempf, njegova šansa rođenja vrlo lako može biti poništena. Stoga Nerođeni s naročitom budnjom prati ratni put svog oca i lucidno, ali nimalo naivno mu poručuje: »Ja imam interesa za stvar tvojega spasa čak i više nego ti sam, jer ja nisam živio, a ti si jedan dio odživio. Ti znaš što bi mogao izgubiti, ja ne znam što ću dobiti« (*Isto*, 160).

Kempfov bežanje od zastava se nastavlja i (katkad komično) lančano umnožava. Od nemačke formacije će pobeći u poljsku armiju, iz poljske u rusku, da bi poslednji vid silovoljstva bilo jednak nametnuto angažovanje u Komunističkoj partiji. U doba u kome je »pojedinac tek i samo nevažna fusnota, kolateralna žrtva ‘velike povijesti’« (Pecnik 2016: 2), Kempfov usud se ogleda

u lančanom nizanju prisilnih identiteta i njegovim upornim pokušajima da izbegne svaku vrstu kolektivizacije. Kempfovo »лично име варирају помахнитали колективитети« (Гордић–Петковић 2017), precizno i sažeto uočava Vladislava Gordić Petković, tumačeći *Doba mјedi* komparativno sa romanom *Balkanska lepotica* Lasla Vegela i *Upotreba čoveka* Aleksandra Tišme. To variranje jasno upućuje na Kempfovnu poziciju objekta ideologija i najbolje se iščitava iz rečenice u kojoj pisac sažima sva variranja imena svog glavnog junaka u toku rata:

U taj dan pada početak anabaze Đuke Georga Jureka Borbe Jurja Kempfa (Šnajder 2018: 231).

Završetak rata ipak neće okončati Kempfovnu osuđenost da bude objekat i stranac u odnosu prema vladajućim društveno–političkim strukturama. Na trajnu poziciju izgubljenog, a u »dobu ideologija« izgubljen je svako »tko se ne uspije uklopiti u neku veću celinu, u neki uskipjeli mravinjak« (*Isto*, 163), ukazuju i motivi štakora koji će varirati u Kempfovom svesnom i podsvesnom tokom celog romana. Zbog nemogućnosti da se asimiluje i prilagodi ratnoj formaciji u kojoj je *silovoljac*, Kempfa u toku trajanja rata progone u noćnim morama štakori. Štakori i njihova zajednica, kao alegorija »izopačenja i zla u ljudskom društvu« (Gašparović 2016: 343) u Kempfovim snovima i prividjenjima zapravo su podsvesne manifestacije nacističke ideologije. Kao trajni pokazatelj nelagode i zebnje, naći će »urlajuće mnoštvo« štakora mesto i u Kempfovom predsmrtnom snu, kaleidoskopu svega doživljenog u životu:

Stojim usred urlajućeg mnoštva. Na vrhu stupa sjedi golem štakor čiji se rep obvio ispod postolja na njegovu vrhu; taj je rep zmijski. Tisuće repova mu uzvraća dižući se uzrak, iznad njihovih glasa, prema zavodniku pod nebesima. On postaje spomenik, njegove kretnje sve su sporije dok se potpuno ne umiri u za nj karakterističnoj pozji, s uzdignutom desnicom... njegov se rep sada žuti od mјedi i više je zmija nego rep.

Milijuni ispod stupa podižu desnu šapu da bi je ukrutili na način rimskog pozdrava.

Meni se sada čini da grozna njuška s vrha stupa gleda samo mene... i da milijuni njih gledaju sada mene kao da sam odjednom potpuno gol usred golemog trga ili kazališta... jer nisam podigao šapu koja mi se još uvijek čini rukom [podvukla S.S.] (Šnajder 2018: 358).

Citiran Kempfov predsmrtni san sažima i alegorično izražava odnos ideologije i pojedinca, kao temu Šnajderovog romana. U snu se javlja i ideološki simbol — zmija od mјedi i totalitaristička nacistička ideologija modelovana kroz zverstvo raspomamljenog kolektiva spram kog Kempf, u nastojanju da očuva ljudsko u sebi, ostaje u trajnoj opoziciji. »Ja hoću biti ništa« (*Isto*, 185), Kempfov je odgovor na pitanje Mordekaija želi li biti Židov. Na obaveštenje da postaje vojnik Zemaljske armije, Anji Sadovskoj će u sličnom maniru odgovoriti: »Ja hoću biti civil!« (*Isto*, 155). Dijalozi jesu sredstvo za kojim Šnajder poseže u karakterizaciji Kempfovog lika sa ciljem da istakne njegovu individual-

nost i status pojedinca. Postavljajući mu kao sagovornike snažne zagovornike ideologije/religije, Šnajder naglašava agnosticizam i cinizam Georga Kempfa.

Ništa u kontekstu Kempfovog predsmrtnog sna, ali i na širem planu celog njegovog ratnog i posleratnog puta u »dobu mjedi«, izjednačava se s čvrstim nastojanjem da se ne podigne ruka jer bi se ona na taj način mogla preobraziti u šapu zveri. »Koliko košta da se ukleše ništa?«, retorsko je pitanje zamišljenog Kempfa-pripovedača kad se nađe pred zadatkom odabira znaka za spomenik Georgu Kempfu. Cena tog *ništa*, a to bi u »doba ekstrema« značilo ostati čovek, jeste pozicija trajnog stranca. U doba koje je po svemu računalo na kolektivno, Kempf »nije znao pripasti« (Šnajder 2019: 102) i stoga je nužno morao ostati usamljen u svom »superiornom antiherojstvu« koje će ga odvratiti »od bilo kakvih ideoloških vizija kojima mase daju legitimitet« (Srđić 2016: 174).

Kempfova pozicija stranca nije jednoznačna i manifestuje se u nastojanju da ostane »ničije ‘spadalo’« u odnosu prema svim ideologijama i kolektivnim nužnostima koje je njegovo doba nametalo: »Po mišljenju lokalnih Švaba bio je loš Nijemac; po mišljenju frankovački opredijeljenih Hrvata bio je loš Hrvat. Po mišljenju komunista, bio je ništa« (Šnajder 2018: 210). U toj nemogućnosti asimilacije leži srž njegove promašenosti, »osuđujuće drugosti Georga bez Zemlje — Nemca koji nije Nemac, Hrvata koji nije Sloven, naciste koji nije nacista, crvenoarmejca koji nije Rus« (Srđić 2016: 174).

Da je Kempf stranac nalazimo u usaglašenim mišljenjima književnokritičke recepcije, ali i u autopoetičkom iskazu pisca. Prema Šnajderu, antijunak njegovog romana jeste ontološki, apsolutni stranac:

Meni je skoro oduvijek bilo jasno da se ontološki stranac može biti samo u zavičaju. Ta riječ koja sada plaši eventualne čitatelje ovoga intervjeta spada u tehnički jezik filozofije, i pojednostavljeni, ukazuje na ono da netko jest (da uopće postoji), a ne što netko jest. (...) Glavni lik toga epa, Georg Kempf, jest apsolutni stranac (Krtinić 2016: 4).

Kempfova pozicija stranca nije uslovljena samo odnosnom prema direktnim ideološkim strukturama izraženim kroz društveno-političko. Drugostepena, indirektna relacija sa ideološkim jeste ona koja se manifestuje kroz Kempfov odnos sa junakinjama romana. U odnosu prema ideologijama Šnajderovi junaci se mogu tipologizovati kao subjekti, odnosno objekti, kako smo već ukazali. U poziciji objekta u romanu *Doba mjedi* Kempf je usamljen. Statusi subjekata pripadaju ženama, Kempfovim ljubavnicama, koje su ga nadjačavale na spoljnoj, društvenoj ravni. Šnajder je u romanu oblikovao snažne amazonke — junakinje epskog doba i kao suprotnost im postavio jednog potpunog anti-junaka i bernhardovskog gubitnika⁷. Razliku u karakterima Vere i Kempfa saopštava neposredno narator:

7 »Bernhardovski rečeno, Đuka Kempf je gubitnik *par excellence*« (Srđić 2016: 174).

Ona je bila subjekt revolucije. On bio je ipak samo objekt mnogih revolucija, od Mussolinijeve i Hitlerove do Lenjinove, Staljinove, Titove. To je razlika između iverja koje raznose vihori i osobe koja upravlja svojom voljom, čak i u logoru (Šnajder 2018: 312).

Razlika se najpre vidi u njihovoj ideološkoj pripadnosti, odnosno nemoćnosti pripadanja. Vera je »odana vjernica Revolucije« (*Isto*, 264), internacionalistkinja i društvena aktivistkinja. Njeno levičarsko političko opredeljenje inicijalno je uslovljeno teškim materijalnim položajem njene porodice, dakle socijalnim. Deca pobožne udove Marije, među kojima je i Vera, »otišla su uljevo« (*Isto*, 39) i tom putu Vera će ostati verna do kraja života. Partizanku Žabu, kako je u Šumi zvana Vera, Šnajder oblikuje kao snažnu junakinju i protagonistkinju jednog doba i jedne ideologije. Veru »vodi vlastita volja«, sve što joj se događa »jest posljedica njezinih odluka«, za razliku od Kempfa *silovoljca* kome je identitet prisilno nametnut. »Sve što se događa čovjeku koji se zove Kempf jest posljedica njemu nadređenih sila. On nije gospodar svoje sudbine, Vera, iako je u logoru, jest« (*Isto*, 89), ističe Nerođeni razliku u karakterima svojih budućih roditelja. Do kraja rata njegova najveća streljena je prema mogućnosti da se hrvatska partizanka i nemački *silovoljac* sretnu, jer bi taj susret po svemu mogao biti koban.

Iz rata Vera izlazi kao pobednica i angažuje se potom kao društvena radnica. Posle rata »posvuda organizira Vera kružoke ‘antifašističkih žena’; drži govore, donosi nove letke« (*Isto*, 264). Posleratno vreme omogućava Veri ostvarenje njenih idealâ, mogućnost delovanja koje je čini subjektom i ostvarenom ličnošću u dobu u kojem živi:

Vera je otišla u Šumu slobodnom odlukom, pričala je o svojoj borbi za slobodu kao borbi za vlastito oslobođenje, koje se u užem smislu zvalo emancipacija žene (*Isto*, 312).

Kada bude postignuta, borba za slobodu i antifašizam ustupiće mesto borbi za emancipaciju žena i temeljne vrednosti socijalističkog društva. Tim će vrednostima Vera ostati verna do kraja života. Koliko su njeni zanosi bili istinski i duboki najbolje kazuju njeni predsmrtni snovi. Dok se Kempfu iznova vraćaju štakori, koji su se u njegovu svest naselili onog trenutka kad je postao *silovoljac*, ne napustivši je nikad, Veri se u predsmrtnim snovima ukazuje njeni ničim ukaljana zvezda. U jeku nabujalih nacionalizama devedesetih i Alchajmera koji je uzeo maha, u staračkom domu, na koncu života i izmaku fizičke snage Veru ne napuštaju njeni zanosi i idealni, radnička i socijalistička postojanost. »Ja bih išla u narod, u sela, ali vidiš kako je sa mnom, slaba sam na noge«, reći će Vera svom sinu Kempfu–naratoru (*Isto*, 350). I u predsmrtnim snovima u kojima se lirska intonirano prolama Verino mladalačko ‘ja’ i ukršta sa odlazećim. Iako je na izdisaju, njeni biće ne prestaje da bude subjekat. Idealistkinja koja je »u prvim i posljednjim stvarima bila materijalist« (*Isto*, 350) i u predsmrtnom sanju svoju borbu:



ja to još uvijek hoću mi to još uvijek hoćemo mi hoćemo

*Po šumama i gorama
Naše zemlje ponosne
Idu čete partizana
Slavu borbe pronoše (Isto, 353).*

98

Partizanska budnica u predsmrtnim snovima ukazuje na Verinu snagu i predanost komunističkim idealima. Njena borba i aktivizam čine je srodnom Kempfovom ljubavnici iz »malog poljskog rata«. Anja Sadovska je poljska patriotkinja, »kao i Veru, i njezine izbore pokreće njena vlastita volja« (*Isto*, 131). Dakle, i Sadovska je subjekat ideologije, kao i Vera. Sadovska veruje u ideju i tvrdi: »Mi ćemo pobediti snagom ideje« (*Isto*, 153). Po heroizmu, junaštvu i poziciji subjekta, Sadovska je junakinja koja u romanu korespondira po tipološkoj srodnosti s Verom, i analogno, njen lik je konstituisan kao suprotstavljen Kempfu. Međutim, za razliku od Vere, koja iz rata izlazi kao pobednica, Anju poraženu deportuju u Transibiriju. Kempf koji »nije nikada ni u čemu pobedio« (Šnajder 2019: 93) nije mogao u ratu računati ni s porazom ni s pobedom. Zbog toga je on objekat ideologija, ali i trajni stranac, ne samo u odnosu prema nametnutim strukturama već i prema ženama sa kojima je stupao u ljubavni odnos. Sve su Kempfove žene na ekstremno udaljenim stranama u odnosu na njemu pripisano nemstvo. Čak i mrtva draga, koja će ostati trajni predmet žudnje i patnje Georga Kempfa, samim tim što je njeno poreklo bilo srpsko, mogla bi to biti da nije postala tragična žrtva jasenovačkog logora: »Nije mu se baš objasnilo to da su se njegov vojnički put i sudbina Sofije mogli ispreplesti na najgori način« (Šnajder 2018: 247). *Doba mjedi* nije ljubavni roman, kako su ga mnogi pogrešno definisali, već pre priča o nemogućnosti ljubavi u doba kada su ideologije odnosile prevlast nad intimnim i pojedinačnim.

Kempf jeste promašen u odnosu prema dobu u kome je živeo, ima pravo Srdić kad ga karakterizuje kao »gubitnika« u bernhardovskom smislu. Ali (a to ide iznad društveno priznatog), Kempf nije poražen u odnosu prema svojim idealima. On samo prividno, kao *silovoljac* izlazi izvan okvira vlastitog sveta i njegovom biću immanentne slobode. Kategoričko nastojanje da istu očuva činiće njegov put trnovitim, što je svojstveno i protagonistima Šnajderovih drama. Tipska za Šnajderove likove, odnosno protagoniste njegovih drama, jeste pozicija *pobunjenih* u odnosu na društveno-političku sredinu, autoritetu i totalitističke obrasce koji se kolektivu permanentno nameću. Pobunjeni nemaju mogućnost da razgovaraju s Bogom, reći će Gemi sveštenik: »Ti si pobunjeni čovjek, a s Bogom bolje razgovaraju oni koji su pomireni« (Šnajder 2007: 238). To se isto da preneti i na ideologije i druge krute društvene norme kojima Šnajderovi protagonisti moralno i etički nisu kadri da se pokore. Gotovo bez izuzetka u Šnajderovoj poetici, oni zadržavaju svoju individualnost i sa manje-više tragičnim posledicama ostaju dosledni svojoj pobuni. Janko Polić Kamov u drami *Kamov, smrtopis* pobunjen je u odnosu na doba u kome je živeo. Njegovo

očuvanje vlastite krvave slobode i doslednost idealima rezultovaće tragično. U drami *Dumanske tišine* glavnu ulogu Šnajder dodeljuje svevremenoj borkinji za slobodu, Agnezi Beneši. Građu za ovu dramu Šnajder uzima iz istorije dubrovačkog života, nadgrađujući je i prilagođavajući savremenom dobu. Beneša nije tragična u svom uzvišenom i herojskom delovanju, za razliku od glumice Geme Boić. Gema Boić ženski je pandan Georgu Kempfu upravo po tome što je živila »ansikrono, i to je platila« (Šnajder 2017: 168). Kao Kempf i Kamov i Gema postavljaju samosvesno pitanje: »Tko sam?«. Pisac u eseju koji prethodi drami *Nevjesta od vjetra* odgovara Gemi: »Žensko biće koje je godine 1902. bilo u stanju postaviti sebi ovo pitanje nije moglo računati sa srećom« (*Isto*, 170). Kempfa će ta sreća poslužiti, ali samo donekle jer on u biti ostaje stranac i usamljenik na margini »doba mjedi«. Na »nesvodivost identiteta« i borbu koja se kod Kempfa manifestuje u unutrašnjem ukazuje jedno mesto, tačnije citirana pesma Đure Šnajdera u eseju »Umrijeti u Hrvatskoj«. Prenećemo je u celosti:

Ako i zavitlam nožem,
kog ēu da ovenčam smrēu:
samo sebe sama.

99

Svuda oko mene
Samo moji,
Samo moji:

I svjetlost i tama (Šnajder 2019: 102).

Pesma iz zbirke *Bijele zjene* jeste »krik čovjeka kojem je stezulja prisilnog identiteta istovjetna smrtnoj presudi« (*Isto*, 102). Gema, koja je »ushtjela biti potpun čovjek« (Šnajder 2017: 167), tim mačem će i doslovno zavitlati, odnosno posegnuti za otrovom: »Kad svoju nutrinu više nije mogla sačuvati, Gema ju je jednostavno ugasila« (*Isto*, 174). Još jedna sudbinska nit svezuje u tragičnost i promašenost Gemu i Kempfa. Oboje će biti sahranjeni u već naseljene grobove, kao lica koja »umiru pod upitnikom« (Šnajder 2018: 330). U eseju »Umrijeti u Hrvatskoj«, Šnajder će s neskrivenom gorčinom zapisati: »Njegov bojkotirani ukop samo je završni akord tog bitnog nepripadanja« (Šnajder 2019: 105). Tragični je svršetak i anarhista Janka Polića Kamova, najvećeg buntovnika hrvatske književnosti i protagonist Šnajderove drame. Kamova će smrt zateći u bolnici za nepoznate strance u Barseloni. Dok je Kempf stranac u vlastitoj zemlji, kod Kamova i Geme se te pozicije udvostručuju, oni su otuđeni i u vlastitim i onim zemljama u kojima će skončati. »Kao da se ima pokopati tat, izbjeglica, Nepoznat Netko« (*Isto*, 45), gorko rezonuje pisac nad grobom svog oca. Isto to važiće i za protagoniste njegovih drama.

Za kantovski oblikovane Šnajderove junake, »protagoniste slabe povijesti ubaćene u žrvanj histerične, monumentalne historije koja melje sve pred sobom« (Špišić 2016: 1), predestinirane da budu »protiv znamenja i znaka« (Šnajder 2005: 123), u »dobu mjedi«, odnosno krutih zakona i dogmi, nema

mesta. Na očeve pitanje gde je mesto u svetu kome bi ona mogla pripadati, Agneza će odgovoriti: »To nikakvo mjesto nije« (*Isto*, 121). To je mesto nepostojeće u datim vremenima, inicijacija za Šnajderove junake nemoguća je i zbog toga oni ostaju permanentni stranci. U njihovoj sudbini možemo prepoznati »širu metaforu našega odsustva u Evropi, naročito onoga koje se ne da pripisati ‘samoskrivljenoj nezrelosti’« (*Isto*, 184), što ukazuje na naglašeni kritički duh onoga koji piše.

Pozicija objekta konstituisana u odnosu prema ideologijama u romanu se manifestuje na najrazličitije načine, od prinudne uniforme koja je Kempf u nametala identitet koji on nije osećao kao svoj, do prinudne (socrealističke) poetike u okviru koje je Kempf imao zadatku da proizvodi stihove. Jednu od tih pesama nalazimo unutar teksta romana *Doba mjedi*. Komentar pisca koji će uslediti biće da je Kempf pesmu »uvrstio u zbirku *Znoj za čelik*, koju je u naknadnom životu izbrisao iz popisa svojih knjiga« (Šnajder 2018: 303). Da li je Kempf htio zaboraviti i svoju prinudnu prošlost čiji je bio objekat? Biće da jeste, i to se odražava u nizu njegovih pokušaja bežanja i odstupanja, u spaljivanju bumaške, samokritike, izopštenju navedene zbirke i iznad svega u velikoj osamljenosti koja će ostati trajno Kempfov stanje.

100

U eseju »Umrijeti u Hrvatskoj« nalazimo odlomak iz Kempfovog pisma prijatelju Franji koji govori o njegovoj samoći:

»Sam sam«, piše u pismu. »Nema čovjeka. Nema prijatelja. Nema očiju koje bi te razumele...« (Šnajder 2019: 53).

U pismu upućenom bratu, Kamov će slično zapisati: »Ja ne općim u pravom smislu riječi ni s kime; ja sam *sam*« (Šnajder 2005: 82). Šnajderovim junacima–strancima onemogućeno je da komuniciraju i iz toga proizilazi njihova samoća. Kempf u romanu ne pronalazi sagovornika koji bi ga razumeo. To bi mogli biti jedino Franja ili Sofija, ali oni su iz »doba mjedi« nestali kao žrtve ideologije. Tragovi komunikacije koja je nemoguća, odnosno realno neostvariva, jesu dva nikad odaslana pisma Franji i stihovi posvećeni Sofiji. Dok se Veri u predsmrtnim snovima javlja partizanska budnica, centralno mesto Izlazne strategije Georga Kempfa zauzima njegovo lirske intonirano i stihovano obraćanje Sofiji, nakon kojih će uslediti košmari sa štakorima u glavnim ulogama. To je poglavlje (pretposlednje) u knjizi važno jer se u njemu na primeru pojedinca ukrštaju epsko i lirsko, željeno intimno i nametnuto kolektivno. Kempfova »izlazna strategija« demonstrira sažeto ceo njegov životni put, njegovu lirsku prirodu, mladičke žudnje i individualnost kojoj na put staje rat uslovljavajući ga prisilom i naposletku čineći trajnim strancem. Da se ukleše ništa nosi sa sobom veliki račun. Tu ogromnu cifru mjedenog doba Šnajderovi junaci plaćaju usamljenošću i izopštenošću, što smo demonstrirali tumačeći komparativno drame i roman koji je predmet našeg rada.

Zaključak

Raspravi koja je iza nas prethodi kratak osvrt na recepciju Šnajderovog romana *Doba mјedi*. Na taj način ukazali smo na korisne i za razumevanje dela bitne uvide. Sledili smo teze koje smo prepoznali kao relevantne i to je umnogome olakšalo istraživanje koje smo preduzeli. S druge strane, istakli smo i one nedostatke i zaključke koji su sa naše tačke gledišta pogrešni, s ciljem da ponudimo drugi odgovor. Pristup romanu s aspekta ideologija i njihovog uticaja na sudbinu pojedinaca pokazao se kao dobro sredstvo u tumačenju romana, jer je omogućio da se se ukaže na njegovu osnovnu ideju, ali i da se uspostavi korelacija sa drugim Šnajderovim delima.

Nastojanje da roman *Doba mјedi* sagledamo u kontekstu imanentne ali i celokupne Šnajderove poetike dovelo nas je do izvesnih opštih zaključaka. Postupak ukrštanja percepcije glavnog junaka, naratora i Nerođenog ukazuju na postojanje određenih podudarnosti koje se među navedenim bez sumnje javljaju. Kempf–pripovedač/Nerođeni, odnosno autorsko ‘ja’ vrlo je blisko tom za Kempfa određujućem *ništa*. Međutim, iznad svega ono je kritičko. U doba kada je na snazi »neutralizacija klasičnog ideološkokritičkog pristupa« koja se manifestuje tako »što se sve manje govori o ideologiji, a sve više o strategijama sećanja različitih aktera, kulturi sećanja, evoluciji političkih mitova, stereotipa i sl.« (Kuljić 2002: 17), Šnajder upravo kritički pristupa ideologijama. Izdvojimo li prvu rečenicu koja glasi: »U Njemačkoj je gladna godina« i promislimo li je kao najavu motiva gladi koji će varirati tokom celog romana, doći ćemo do zaključka da njena lokalizacija nije slučajna. Obespravljeni i socijalno ugroženi nisu marginalizovani u kontekstu Šnajderove poetike. Dakle, evidentno je i u dramama i romanu analiziranim u ovom radu (ali i onima koje nismo obuhvatili) da se pisac saoseća sa marginalizovanim, potlačenim i da o njihovom položaju piše s jasnim razumevanjem. Dovedemo li tu pojavu u vezu sa Sartrovom tezom da intelektualac »ima samo jednu mogućnost da razumije društvo u kojem živi: da o njemu zauzme gledište najpotlačenijih« (Sartr 1981: 274), zaključićemo da je Šnajderovo delo ostvareno u celosti u kontekstu date ideje. Društvena kritika, u konkretnom romanu kritika ideologija, potvrđuje Šnajdera kao angažovanog pisca, što je u svom prikazu istakao i Jaroslav Pecnik:

Šnajder je bez sumnje angažirani intelektualac, ali i pisac; međutim time njegova literatura ni u čemu ne gubi, nije to nekakva programatska književnost s tezom; upravo obrnuto, baveći se stvarnošću takvom kakvom ona biva, i Šnajderova literatura postala je snažnija i upečatljivija (Pecnik 2019).

Dobri Sartr, pišući o ulozi intelektualca i pisca naglašava »da se intelektualac neprestano mora boriti protiv ideologije koja se stalno obnavlja, stalno oživljava u novim formama svojom izvornom situacijom i svojim formiranjem« (Sartr 1981: 278). Uzakajući na permanentnost ideoloških struktura, iskvare-



nost i čudovišnost ekstrema koji su obeležili prethodni vek i formirajući kao suprotnost glavnog antijunaka romana, Šnajder upravo to postiže. Zbog toga je čitanje romana *Doba mjedi* društveno potrebno, tim više što sve čudovišne datosti veka koji je iza nas nisu neprisutne u savremenom dobu.

Literatura

Altiser, Luj (2018). *Ideologija i državni ideoološki aparati* (2. dopunjeno izdanje). (Preveli: Andrija Filipović i Goran Bojović). Loznica: Karpos.

Вујичић, Мића (2015). »Машта оловног војника«. Политика. Преузето 21. августа 2019. са адресе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-politika-mica-vujicic-26-12-2015>.

Gašparović, Darko (2016). »Umiranje u doba mjedi«. *Zlatno runo*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika. Preuzeto 8. avgusta 2019. sa adresе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/zlatno-runo-ogled-umiranje-u-doba-mjedi-darko-gasparovic-studeni-2016>.

102

Гордић–Петковић, Владислава (2017). »Пролазак између капи«. Политика. Преузето 14. августа 2019. са адресе: <https://tim-press.hr/site/assets/files/2384/politika-vladislava-gordic-petkovic-1-7-2017>.

Derk, Denis (2015). »Neobično topla literarna posveta svim roditeljima«. *Večernji list*. Preuzeto 21. avgusta 2019. sa adresе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-vecernji-list-denis-derk-14-11-2015>.

Zlatar–Violić, Andrea (2016). »Kako biti čovjek u vremenima bijesa?«. *Books.hr*. Preuzeto 15. jula 2019. sa adresе: <http://www.books.hr/kolumnne/umjetnost-kritike/kako-bititi-covjek-u-vremenima-bijesa>.

Jergović, Miljenko (2015). »Slobodan Šnajder: Faust, Švabe i sveta hrvatska šutnja«. *Jutarnji list*. Preuzeto 23. avgusta 2019. sa adresе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/jutarnji-list-miljenko-jergovic-5-12-2015>.

Jurjak, Dragan (2016). »Slobodan Šnajder: Doba mjedi«. *Moderna vremena*. Preuzeto 23. marta 2019. sa adresе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-moderna-vremena-dragan-jurak-19-5-2016>.

Keveždi, Miroslav (2013). »Ideologija i diskurs u teoriji Van Dijka«. *Interkulturnalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturnalne komunikacije*, br. 5. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 264–277.

Krtinić, Marija. Šnajder, Slobodan (2016). »Srbija i Hrvatska su još uvek u situaciji nemačke nulte godine«, *Danas*. <<https://tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-dnevni-list-danas-marija-krtinic-14-1-2016>>, 20.08.2019.

Kuljić, Todor (2002). *Prevladavanje prošlosti*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.

Kuljić, Todor (2007). *Oblici lične vlasti* (2. dopunjeno izdanje). Beograd: Službeni glasnik.

Kramarić, Zlatko (2016). »Dobar Nijemac«, *Vijenac* 592. Preuzeto 19. avgusta 2019. sa adresе: <https://tim-press.hr/site/assets/files/2384/vijenac-zlatko-kramaric-10-11-2016>.

Pančić, Teofil (2016). »Priča kojoj je dozrelo vreme«. *Vreme*. Preuzeto 23. marta 2019. sa adresе: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-vreme-teofil-pancic-4-2-2016>.



- Pecnik, Jaroslav (2016). »Novi roman Slobodana Šnajdera: Krug koji se (ne) zatvara«. *Novi list*. Preuzeto 21. marta 2019. sa adresi: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-novi-list-jaroslav-pecnik-29-5-2016>.
- Pecnik, Jaroslav (2019). »Slobodan Šnajder — ‘Umrijeti u Hrvatskoj’: O povijesti koja (ni)je (pre)stala«. *Jutarnji list*. Preuzeto 15. avgusta 2019. sa adresi: <http://novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Slobodan-Snajder-Umrijeti-u-Hrvatskoj-O-povijesti-koja-ni-je-pre-stala>.
- Pogačnik, Jagna (2015). »Šnajderov veliki, epski Familienroman«. *Jutarnji list*. Preuzeto 8. avgusta 2019. sa adresi: <https://www.tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-jutarnji-list-jagna-pogacnik-2-12-2015>.
- Sartr, Žan-Pol (1981). »Pledoaje za intelektualce«, u: Žan-Pol Sartr, *Portreti*. (Preveo Mirko Zurovac). Beograd: Nolit, 249–302.
- Srdić, Srđan (2016). »Izgubiti sve ratove«. *Polja*, 61, 498, 172–175.
- Hebib, Mia. Šnajder, Slobodan (2016). »Cijena rascjepa BIH bila bi previsoka«. *Dnevni avaz*. Preuzeto 2. avgusta 2019. sa adresi: <<https://tim-press.hr/site/assets/files/2384/dnevni-avaz-mia-hebib-7-9-2016>>, 19.03.2019.
- Ševalije, Žan. Gerbran, Alen (2013). *Rečnik simbola (Prevod i adaptacija: dr Pavle Škeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić)*. Novi Sad: Stilos, IK Kiša.
- Šnajder, Slobodan (2005). *Smrtopis*. Zagreb: Prometej.
- Šnajder, Slobodan (2007). *Neka gospodica B.* Zagreb: Prometej.
- Šnajder, Slobodan (2018). *Doba mjedi* (3. dopunjeno izdanje). Zagreb: TIM press.
- Šnajder, Slobodan (2019). »Iluminacije«, u: Slobodan Šnajder, *Umrijeti u Hrvatskoj*. Zagreb: Fraktura, str. 7–41.
- Šnajder, Slobodan (2019). »Umrijeti u Hrvatskoj«, u: Slobodan Šnajder, *Umrijeti u Hrvatskoj*. Zagreb: Fraktura, str. 45–105.
- Špišić, Davor (2016). »Kozmički krik duše«. *Civilka*. Preuzeto 20. avgusta 2019. Sa adresi: <https://tim-press.hr/site/assets/files/2384/doba-mjedi-https-civilka.wordpress.com_4_1_2016>, 20.03.2019.



Drago Roksandić

Marginalije o Šnajderovu interkulturalizmu

- 104** Pročitavši Šnajderovo *Doba mјedi*, zapitao sam se — saznavši što je zapisao o očevoj, Đurinoj (1993.), i majčinoj, Verinoj smrti (nezapisano kada točno 1990.-ih, nakon očeve) — bi li ovaj odličan roman uopće nastao da nije bilo ratnog raspada socijalističke Jugoslavije. Odmah sam samom sebi odgovorio da najvjerojatnije ne bi. Oboje su — iako na vrlo različite načine — dugo umirali kao što je dugo umiralo u biti sve što je činilo i održavalo Jugoslaviju kao ljudsku zajednicu, sa svim njezinim različitostima i sličnostima, da bi na kraju umrli potpuno obezličeni u svojem društvu. Ovim romanom njegovi Otac i Majka počinju drugi, vječni život.

Međutim, kako su Šnajderov *theatrum belli* — pored Hrvatske, odnosno Jugoslavije — prije svega Poljska, a time i Njemačka i Sovjetski Savez — s težištem na vremenu ratnog raspleta (»poslije Staljingrada« i »poslije Kurska«) — i to u predjelima Auschwitza i poljskog poprišta ratova sviju protiv svih te pojedinačnih i skupnih strategija preživljavanja u takvu ratu (s motivom njemačke *Waffen-SS* divizije »Galicija« na razmedima Galicije i Šlezije!), olakšao je i sebi i svojim čitatelji(ca)ma da se suoče sa susljetičnim tragedijama i traumama kolektivnog iseljavanja, odnosno proganjanja hrvatskih i jugoslavenskih *folksdojčera*, Podunavskih Nijemaca u širem srednjoistočnoeuropskom okviru.

Iako se o Podunavskim Nijemcima vrlo mnogo pisalo nakon 1990./1991. u hrvatskoj historiografiji, mnogo više pitanja s njima u vezi ostalo je otvorenima, a izostala su i nezaobilazna književna djela — poput *Egzila* (*Esilo*) Enza Bettize u slučaju hrvatskih Talijana — koja u pravilu mnogo više utječe na kulturu razumijevanja problema nego parcijalni historiografski prinosi. Šnajderovo *Doba mјedi* dugoročnije će i s tog stajališta, prepostavljam, imati potreban, u svakom slučaju poželjan dubinski učinak. Ipak, već je danas nemoguće prijeći preko činjenice da u hrvatskoj književnosti sve do *Doba mјedi*

nije bilo knjige o hrvatskim Nijemcima koja bi u humanističkom smislu bila istovremeno i toliko njemačka i toliko hrvatska.

Jedna je od Šnajderovih poanti u *Dobu mјedi* da se krajem Drugoga svjetskog rata te, definitivno, pola stoljeća kasnije, ratnim raspadom socijalističke Jugoslavije, *folksdojčerska* »Transilvanija«, ta »obećana zemlja« (u slučaju obitelji Kempfovih iz 1769./1770.), vratila i za sve preživjele »Kempfove« u Njemačku, onamo gdje je mit o njoj i stvaran. Uostalom, »privredno čudo« tu je zemlju za nepuna dva desetljeća nakon katastrofalnog sloma njemačkog nacizma pretvorilo u »obećanu zemlju« i za mnogobrojne druge jugoslavenske državljanе — neovisno o tome jesu li oni u jedva minulom ratu učinili sve što su ljudski mogli da »nova Jugoslavija« bude, odnosno da ona ne bude stvorena! Svodim stoga ove svoje marginalije na nekoliko historiografski konotiranih tema ove uistinu mudro napisane knjige.

Kempfovi su doslovno uplovili u slavenski, napose hrvatski svijet 1769./1770. Međutim, u etnolingvističkom smislu Nijemci i Slaveni, pa i Nijemci i Hrvati »oduvijek« se prepleću jedni s drugima, kako u »velikim seobama naroda« *extra muros* i *intra muros* — u potonjem slučaju ne samo u Zapadnome nego i u Istočnom Rimskom Carstvu — tako i kasnije, u dugoj feudalnoj epohi Srednjoistočne, Istočne i Jugoistočne Europe, sve do 18. stoljeća. Naročito tada, od Vestfalskoga mirovnog ugovora (1648.), kojim se zaključuje epoha njemačkih vjerskih ratova pa do 1806., kada francuski postrevolucionarni imperijalizam obesmišljava Sveti Rimski Carstvo i dovodi do njegova (samo) ukidanja — neovisno o tome jesu li godine gladne ili nisu — ne presušuju struje iseljavanja Nijemaca, pripadnika svih društvenih slojeva, od najnižih do najviših, u Ugarsku i panonske predjеле Trojedne Kraljevine, Rusiju, britanske kolonije u Sjevernoj Americi itd. Merkantilističke, fiziokratske, aktivno populacionističke, *know-how* opsesije Marije Terezije i Katarine II., »obećane zemlje« američkog Sjevera u britanskom podaništvu u korijenu su jedne od najvećih iseljeničkih epopeja u modernoj europskoj i svjetskoj povijesti s njemačkim predznakom.

U slučaju obiteljske predaje Kempfovih bitno je da su, kao i milijuni drugih Nijemaca u spomenutim slučajevima, kolonizirani kao državno poželjni novi podanici, čak sa syesno definiranom zadaćom da budu *Kulturträgeri* na imperijalnim »barbarskim« pograničjima (104 njemačke kolonije u Povolžju, 200 na Crnome moru, 139 u Volinji, zapadno od Kijeva) ili u imperijalnim epicentrima kao Nijemci u Sankt Peterburgu, da navedem ruski primjer. Tradicija njemačkih kolonizacija ugarskih zemalja traje u diskontinuitetima od cca 1000. Transilvaniju, njemački *Siebenbürger*, kolonizirali su ugarski kraljevi Sasima od 11. do 13. stoljeća kao pouzdanim podanicima na gospodarski unosnom pograničju. Teutonskim pravom, pa njegovim urbanim izvođenjem u Magdeburškom pravu kolonizirani su sjeverni dijelovi Ugarskog Kraljevstva, mnogi dijelovi Poljske, ali i zapadne Rusije itd. O češkom slučaju da ne govorimo, kao o daleko najsloženijem, jer je Češko Kraljevstvo istovremeno jedna

od bitnih ustrojbenih jedinica Svetoga Rimskog Carstva Njemačke Nacije (u srednjovjekovnom značenju).

Iako se u hrvatskome slučaju u najnovije vrijeme — kada je o srednjovjekovnoj povijesti riječ — ističe prije svega hrvatsko-njemačke odnose u doba Karolinga, što je za poneke izvorište svega onoga što će kasnije postati *antemurale Christianitatis*, mišljenja sam da su u slučaju povijesti hrvatskih zemalja kao povijesti ukrštenih pograničja (*crossing multiple boundaries*) mnogo važniji primjeri poput zagrebačke Zlatne bule Bele IV. (1242.) jer su u njoj povlašteni gradečki *hospites Slaveni, Ugri, Latini i Germani*.¹ Urbana narav njemačke kolonizacije bit će u hrvatskom srednjem vijeku uvijek važnija od ruralne, a tako će tome još više biti slučaj u 18. i 19. stoljeću, neovisno o tome što će u potonjem razdoblju biti nemalo njemačkih ruralnih kolonija u Slavoniji i Srijemu. To znači da su i u hrvatskoj povijesti Nijemci uvijek bili nezaobilazni kada god je riječ o proizvodnji, raspodjeli i razmjeni kojima se potencijalno mijenjaju postojeća stanja i odnosi unutar hrvatskih granica, kako god ih kada shvatili, ali i preko njih, ponekad i vrlo daleko od tih granica s povratnim učincima na hrvatsko društvo.

106

Paradoks je povijesti Podunavskih Nijemaca da su oni kao državno poželjni kolonisti, s jedne strane, sami osjećali potrebu socijalno se integrirati u postojeći poredak, akultuirati, pa i asimilirati — doduše, češće u mađarskom nego u hrvatskom slučaju — ali, s druge strane, upravo zbog svoje prestižne razlikovnosti, i ustajno održavati svijest o svojoj posebnosti, neovisno o tome koliko su se takvi *multiple identities* u njihovu slučaju temeljili na socijalnoj mimikriji, a koliko na preobražavanju prosvjetiteljske i/ili romantičarske kulture u agens kako modernizacije hrvatskog društva tako i njegove hrvatske nacionalne integracije. Što bi, konačno, bila moderna hrvatska nacija bez svojih Ljudevita Gaja, Josipa Juraja Strossmayera ili Augusta Šenoe?

Međutim, njemačko nacionalno ujedinjenje — izvedeno nakon serije pruskih ratova s konkurentskim državama Danskom, Austrijskim Carstvom i Francuskim Carstvom — kao i globalno besprimjerno brza modernizacija Njemačkog Reicha koncem 19. i početkom 20. stoljeća te masovna nacionalizacija svih društava od Sjevernog mora do Urala i od Baltičkog mora do Sredozemnog mora drastično su promijenili status mora njemačkih kolonija u Srednjoistočnoj, Istočnoj i Jugoistočnoj Europi, kao i njemačkih žitelja sve mnogo-brojnijih i napućenijih gradova. Već Prvi svjetski rat izazvao je mnogobrojne šokove političke, gospodarske, kulturne, političke i mentalne naravi. Odredbe diktiranoga mirovnog ugovora u Versaillesu otvorile su fatalno *Kriegsschuldfrage*. Time su dodatno bili pojačani šokovi koje su prouzročile novozacrtane ekskluzivne državne granice. Nacional-socijalistički pangermanizam, kada je

1 V. Bruno Škreblin, »Ethnic Groups in Zagreb's Gradec in the Late Middle Age«, *Review of the Croatian History*, 9/2013., br. 1, 25–59.



eruptirao, neizbjegno se prelijevao preko svega što je u Versaillesu bilo »umjetno« stvoreno.

Najteže je bilo onim Nijemcima koji su se najbolje prepoznavali u svojim lokalnim i/ili regionalnim obzorjima, neovisno o svim njegovim unutrašnjim raznolikostima. Takav je bio i Đuro Kempf, kao i mnogi drugi slavonski Nijemci. Međutim, njima je — ponovno »odozgo«, ali ovaj put iz inozemstva — bila dodijeljena misija kojoj nisu mogli izbjegći, odnosno kojoj su rijetki uspijevali izbjegći, i to po vrlo visokoj cijeni, pritom nikada i ne znajući koji bi izbor mogao biti ljudski najbolji.

Georg Kempf, taj »silovoljac« (jedan od *freiwillige–gezwungene* unovačenih), ljudski je najjači, ako tako smijem reći, kada se odlučuje prihvati poziv poljske ilegalke Anie Sadowske da napusti *Waffen-SS* i pridruži se *Armiji Krajowi*. Strateški to nije bio kalkulantski izbor s njegove strane jer je *Armija Krajowa* bila između sovjetsko-njemačkog »čekića i nakovnja«, s time da je »čekići« tada već nepovratno bio sovjetski i sve je brže tukao, a *Armija Krajowa* bila mu je isto tako odiozna kao i nacisti. Ludilo rata sviju protiv svih izbacilo ga je među sovjetske diverzante i osiguralo šansu da kraj rata dočeka među pobjednicima, ali i da bude nijem, bespomoćan svjedok izgona Anie Sadowske u sibirske gulage.

Nijedna velika Đurina/Georgova ljubav nije Njemica. Sofija je bila Srpskinja, Vera Hrvatica, a Ania Poljakinja. Bila je važna i Mađarica Ilonka iz Novog Sada, prostitutka koja mu je nakon svega što je mogla doživjeti s njime u *ars amatoria*, »šapnula na uho da je, ako on baš to hoće, spremna udati se za njega« (148). Čitajući *Doba mjedi*, nemoguće je izbjegći dojam da su u presudnim trenucima Đurina/Georgova života najvažnije bile žene, ali i da ih je hotice–nehotice u nekom trenutku upravo on iznevjeravao, ne znajući pritom iznevjerava li ili ne samoga sebe. Povjesničari su nemoćni pred takvim temama jer su rodni studiji krenuli smjerovima koji vjerojatno prije otežavaju nego olakšavaju suočavanje s njima, a psihohistoriju jedva da itko kako među psiholozima tako i među povjesničarima shvaća ozbiljno. Ipak ćemo se usudititi još ponešto dodati o tim temama povodom *Doba mjedi*.

Čitatelj najviše saznaće o Aniji, a mnogo više o njezinoj neustrašivoj požrtvovnosti među gestapovcima, poljskom domoljubljju i antisemitizmu koje Georg ne razumije, nego o tome zašto je riskirala otvoriti se prema Georgu, ali i o tome zašto je on svoju sudbinu prepustio njoj. Možda zato što Ania za njega inkarnira spremnost na žrtvu za nešto bolje u sebi i za druge, što u ratnom ludilu nije nalazio sve dok je nije upoznao.

Najmanje se saznaće o Sofiji, najvećoj ljubavi Đurina života. Bar on tako misli. U to nas povremeno uvjerava i pisac. Izgleda da je tako u trenutku prve bračne krize pomislila i Vera. Budući da je sa Sofijom malo što i dijelio osim trenutaka zanosa nepatvorene, mladenačke »ljubavi na prvi pogled«, pitanje je što bi se njima dogodilo da je kasnije bilo drugačije ili, još gore, da se Đuro/Georg izravno našao u situaciji da bude odgovoran za njezin jasenovački finale.

U slučaju Vere i brojnih nedoumica s njom u vezi koje se nameću čitatelju romana, ostaje otvoreno pitanje — imajući na umu da je Slobodan Šnajder i Đurin/Georgov sin i pisac romana — imaju li te nedoumice više veze s ocem ili sa sinom, odnosno piscem. Budući da je roman posvećen »Ocu i Majci«, rekao bih da ima više veze sa sinom nego s piscem.

Intrigantno je to što komunističku ideologiju u ovom romanu inkarnira žena. Istina je da je ljevica u 20. stoljeću, naročito između dvaju svjetskih rata, politički angažirala mnogo više žena nego desnica ili, pak, *centrum*, kao i to da je politički osvijestila (ili, preciznije, ideologizirala) mladiće i djevojke više nego druge političke kulture. (U Banovini Hrvatskoj su jedini održani izbori bili općinski u svibnju 1940. i na njima se javno glasovalo; žene, dakako, nisu imale pravo glasa, a dobni cenzus bio je 24 godine!) Međutim, komunisti su ipak mnogo češće bili mlađi muškarci. Kada je o obrazovanijima riječ, bili su podrijetlom najčešće iz malograđanskih obitelji, a kada je o profesionalnoj orijentaciji riječ, prevladavali su medicinari i tehničari.² Još nešto, razmjerno često radilo se o pripadnicima nacionalnih manjina (Židovi, ali i Nijemci). Đurino ljevičarenje, kakvo god bilo, omogućilo je njegovu vezu s Verom, za koju je, pak, komunizam prije svega bio vjera u mogućnost drugačijega, boljeg svijeta, neovisno o tome što se toliko toga zbivalo u njoj i još više oko nje nakon što je prestala biti partizanka Žaba, što je itekako moglo utjecati na njezin svjetonazor.

108

Uostalom, što je sve za bilo koga od 1935. do 1990. moglo značiti komunističko opredjeljenje? Politička antropologija ili povijest političke kulture u nas jedva da su nešto suvislije o tome ponudile. Previranja na književnoj ljevici uoči 1941. najbolji su dokaz da to nikada nije bilo nešto jednoznačno. Kada je riječ o onima koji su bili »boljševizirani«, mnogi su izgubili život ako ne već 1941., onda prije ili kasnije do 1945. Što se sve s njima živima događalo, svjedoče vojno-politički lomovi koji ne prestaju sve do Pobjede. Međutim, bitno je to da je 1945. broj članova Komunističke partije Hrvatske i Jugoslavijeumno gostročen u odnosu na 1941., a među njima broj komunista iz razdoblja prije 1941. višestruko je umanjen. Dakle, efektivna je vlast 1945. u rukama ljudi za koje je otvoreno pitanje kakvih su političkih opredjeljenja bili kada je rat počeo i, što je još važnije, u slučaju kojih je otvoreno pitanje što je za njih značilo komunističko opredjeljenje 1945., 1948., 1953./1954. i brojnih dalnjih godina »lomova« koje je Vera proživjela, prepuštena uglavnom sama sebi i bitki za osobno, ali i za samoodržanje samohrane majke.

2 Ne bih htio biti isključiv jer znam da ima i drugačijih mišljenja. Uostalom, u zagrebačkom *Ustaši* iz 1941. može se pročitati sljedeće: »Posebno mjesto u borbi hrvatskoga naroda za nezavisnu državu zauzimaju hrvatski sveučilištari. Ta se borba odražavala u više pravaca. Borba proti komunizmu, borba proti židovstvu, borba proti srbstvu, borba proti jugoslavenstvu, borba proti sporazumaštву, borba za čistoću hrvatskog sveučilišta, borba za isticanje i nošenje hrvatske državne ideje. (...) Na jednoj strani bili su Židovi, Srbi, sporazumaši, komunisti, a na drugoj strani golema većina Hrvata.« (»Sveučilištarcu u borbi«, *Ustaša*, god. III., br. 8., 24. 8. 1941., 49)

Pitanje nikada nije bilo jednostavno, čak ni u vrijeme pobjedničkog entuzijazma komunista koji su preživjeli rat. Naime, prema oficijelnoj partijskoj statistici iz travnja 1947., od ukupno 50 743 člana Komunističke partije Hrvatske, njih 7318 (14,42%) bilo je u ratnim godinama u »neprijateljskim redovima« (6178 u domobranima, 329 u ustašama, 380 u četnicima, 75 u ustaškom redarstvu, 42 u financijskoj policiji, 39 u policiji, 7 u Gestapu i 268 u »stranim neprijateljskim vojskama« — dodajem npr. u *Waffen-SS-u*).³ Može se pretpostaviti da su nakon 1948.–1953. analogni udjeli porasli, i to ne samo u Hrvatskoj već i u svim »narodnim republikama«. Tajna Verine vjere za mene ostaje otvorenom.

Uostalom, Đurin je slučaj za mene također intrigantan na drugaćiji način nego za pisca, odnosno sina. Baveći se godinama Vladanom Desnicom, njegovim opusom i kontroverzama s tim opusom u vezi, naišao sam na neobjavljen rukopis iz ostavštine »Pozadina i metoda jedne kritike«, napisan 1951., kojim je Desnica polemizirao sa Šnajderovom kritikom književno heretičke Desničine pripovijetke *Pred zoru*, napisanom — kako ju je Desnica definirao — »metodom hotimičnog nesporazumka«: »...sastojii se u tome da se, u brk bjelodanom i nepatvorivo jasnom značenju teksta, stvarima udara iz osnove iskrivljen smisao«.⁴ Desnica očito nije imao pojma tko je Đuro Šnajder pa je napisao: »Đuro Šnajder je mlad čovjek koga je nagnuće prema knjizi i književnim bavljenjima otrgnulo od redovitih studija kao i od svih drugih i bogato raznovrsnih sektora korisne ljudske djelatnosti te ga privuklo u sferu književnosti. On kao takav zauzima udobno, počašćujuće i ne baš prenaporno mjesto recenzenta za književne stvari u redakciji lista 'Naprijed'. Ova metoda koju sam blago nazvao 'metodom hotimičnog nesporazumka' ne vodi daleko ni na književnom ni na moralnom polju. I pri tome je svejedno da li Šnajder tako radi po vlastitoj pobudi ili kao oruđe drugih«.⁵

Srećom za Đuru Šnajdera, *Naprijed* — inače glasilo Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske — dvije godine kasnije proskribiran je kao hrvatska »utvrda« dilasovštine i ukinut kao glasilo pa se Šnajder konačno mogao posvetiti onome čime je u konačnici uistinu zadužio hrvatsku književnost,⁶ neovisno o broju onih koji su ga ispratili u grobljansku vječnost.

Ova epizoda dobila je uvelike drugaćiji smisao nakon što sam na poticaj Slobodana Šnajdera pročitao *Umrijeti u Hrvatskoj* iz zbirke eseja istog naslova.⁷ U trenucima ostajao sam bez daha čitajući taj tekst, beskompromisani i

³ Zapisnici Politbiroa Centralnoga komiteta Komunističke partije Hrvatske 1945. — 1952., sv. 1: 1945. — 1948. (prir. Branislava Vojnović), Zagreb 2005., 363.

⁴ Vladan Desnica, *Hotimično iskustvo: diskurzivna proza Vladana Desnice. Knjiga prva* (prir. Dušan Marinković), Zagreb 397.

⁵ Isto, 401.

⁶ Ivo Banac, »Hrvatski dilasovci«, *Desničini susreti 2009. Zbornik radova* (ur. Drago Roksanidić, Magdalena Najbar-Agičić, Ivana Cvijović Javorina), Zagreb 2011., 19–27.

⁷ Slobodan Šnajder, *Umrijeti u Hrvatskoj. Pet eseja*, Zagreb 2019., 41–95.



prema ocu i prema sebi samom. Zaključujem još jednom spoznajom. Kao što *Doba njedi* vjerojatno nikada ne bi nastalo takvo kakvo je napisano da nije bilo ratnog raspada socijalističke Jugoslavije, tako — držim — ni *Umrijeti u Hrvatskoj* ne bi nastalo da se Šnajder, uvjetno rečeno — molim, bez ironije — nije kreativno integrirao u njemačku kulturu do bola, pounutriši i njemačka iskustva nošenja s *unaufgearbeitete Geschichte*. Iako je on to radio i radi na različite načine čitav svoj život, iz hrvatske perspektive prebogati njemački poticaji ne mogu biti bez učinaka za bilo koga kome je stalo da bude dosljedan na izabranome putu.



Nikica Mihaljević

Između čekića, srpa i nakovnja

Slobodan Šnajder (Zagreb, 1948) poznat je i kao novinski pisac. Ne želimo na ovom mjestu ulaziti u prijepore i kontroverze njegova dramskog, romansijerskog i esejičkog dijela opusa. Osvrnut ćemo se na njegove publicističke napisne, uglavnom u obliku kolumni, koji su rijetko ocjenjivani i vrednovani, iako su, također, izazivali različite kontroverze i polemike. Pisac je napadan (*ad hominem*) i osporavan (*ad rem*) najčešće po ideološkoj i političkoj razdjelnici, a da se malo kada ustanovljavalо o čemu je, zapravo, riječ.

111

Najprije, pisanje kolumni nije novodobna inovacija. Pisanje novinskih članaka u serijama, bilo autorskih, bilo problemskih, praksa je otkad je novinstva i feljtonistike. Razvijen i bogat književni život u Jugoslaviji i Hrvatskoj nakon II. svjetskog rata iznjedrio je kolumnističko komentatorsko-kritičko pisanje kao značajan vid novinarskih uradaka. U takvoj proizvodnji tekstova ogledali su se mnogi i značajni pisci, ostavljajući u zbirkama/knjigama članaka, kritika, osvrta, polemika i kolumni vjerodostojan odslik duha svoga vremena, kao i svojih zanimanja i usmjerenja. Tako biva i sa Šnajderovim knjigama istovrsnih tekstova.

Šnajder prve kolumnne piše za zagrebački tjednik »Danas«, pod naslovom »A. G. M. po drugi put među Hrvatima«, od ožujka 1985. do lipnja 1986. Potom šalje beogradskoj »Nedjeljnoj Borbi« zapiske naslovljene »Pisma iz Berlina«, travanj 1990. — svibanj 1991. Slijedi niz kolumni pod naslovom »Početnica za melankolike«, »Glas Slavonije«, »koje su izlazile od siječnja do lipnja 1993.«. Oko ove Šnajderove suradnje u »Glasu Slavonije« stvorila se izvjesna pomutnja (za razrješavanje koje ovdje nemamo dovoljno mesta). Naime, u *Bibliografskoj bilješci* (»Izabrana djela«, sv. 4, str. 269) autor kaže: »Početnica za melankolike, kolumnne objavljivane u Magazinu, tjednom prilogu 'Glasa Slavonije', bile su u neku ruku proto-kolumnne, kojima se autor, pod strašnim printiskom strašnih događaja, nastojao verzirati u političkom žurnalizmu...«. Ove

kolumnne, nastavlja autor, su »nakon ‘čistke’ u osječkom dnevniku, preseljene pod drugim naslovom (*Opasne veze*) u riječki ‘Novi list’«. U drugoj *Bibliografskoj bilješci* (»Izabrana djela«, sv. 7, str. 343), bez prethodnih objašnjenja, kaže se samo da su se dotične kolumnne »naglo ‘smrzle’, te su nestale«.

Naime, pomutnja proizlazi iz činjenice da se spomenuta »čistka«, kad je primoran na odlazak urednik »Glasa Slavonije«, Drago Hedl, zbila u srpnju 1991. (v. D. Hedl: »Glavaš — kronika jedne destrukcije«, str. 79–84). To živo pamtim, jer sam i sam u »Glasu Slavonije« objavljivao satireske pod kratkim ali dvoznačno/dvosmislenim naslovom »HumoRECKE«, a potpisivao pseudonimom Jozza Jazavac. Prvu sam objavio 23. 12. 1989., a posljednju 26. 5. 1990., kad su već počeli pritisci na uredništvo »Glasa«. Svoje satire sam nastavio objavljivati, pod istim naslovom, u »Novom forumu«, 5. 10. 1990.

Dakle, pomutnja je kod Šnajderovih podataka oko vremena »čistke«, srpanj 1991., i vremena objavljivanja njegovih tekstova, tj. prve polovica 1993.

112 Knjiga »Kardinalna greška — Opasne veze, I« (»Novi list — Adamić«, Rijeka 1999.) prva je u kojoj je Šnajder objavio izbor kolumni (»svaki peti ili šesti nastavak«) pisanih u »Novom listu« u razdoblju veljača 1994. — studeni 1998. Naredna knjiga izabranih kolumni, također iz »Novog lista«, nosi naslov »Umrijeti pod zvijezdom — Opasne veze, II« (»Novi list«, Rijeka 2005.), a »obuhvaća jedva nešto dulje razdoblje od prve — nekih pet i po godina«.

U kolekciji »Izabranih djela« (2005.–2007.), nekad uglednog zagrebačkog nakladnika »Prometej«, dva sveska ispunjena su i izabranim kolumnama: »Svezak četvrti — Početnica za melankolike« (2006.) i »Svezak sedmi — San o mostu« (2007.). U ovim svescima nalaze se više ili manje ograničeni izbori iz nizova kolumni »A. G. M. po drugi put među Hrvatima« i »Početnica za melankolike« (sv. 4) te »Pisma iz Berlina«, »Kardinalna greška — Opasne veze, I«, »Umrijeti pod zvijezdom — Opasne veze, II« (sv. 7). Uz ovaj pregled oknjiženih izborâ kolumni ne slažemo se s autorovom opaskom da ono što nije u knjigama, »što odbacim nestaje zauvijek«. Koji će tekstovi biti otporniji »na učinke vremena«, a koji neće, autori ne mogu sami procijeniti. No naredna opaska, da treba »obratiti pažnju na to kad je što napisano«, mnogo je korisnija i plodonosnija.

Protivnici Šnajderovi svrstavaju ga, onako generalno i širokopotezno, među ljevičare. Što znači: biti ljevičar? S lijeve strane one osobito čudesne hridi u francuskoj skupštini poslije Velike revolucije bilo je svega i svačega. Tako je ostalo i do danas po mnogim političkim miljeima. Po našem mišljenju Šnajder je prvenstveno šezdesetosmaš (v. »Ja sam poluzivi pisac«, intervju, *Vijenac*, br. 371, 22. 5. 2008.). Pomalo je i maspokovac, s one lijeve strane, koju su reprezentirali svojim reformnim projektima Savka Dabčević Kučar, Miko Tripalo et al.

Ovdje se ne možemo upuštati u detaljnija objašnjenja šezdesetosmaške idejne, ideološke i političke (o)pozicije, ali sam je autor, u nekoliko navrata, dao

određena objašnjenja. Iz njih možemo ekstrahirati elemente izvjesnih smjernica, nekog općeg programa, kojega se Šnajder, više–manje dosljedno, drži već desetljećima prilikom pisanja kolumni. Kao i Janko Polić Kamov, pisac kojega je »posvojio«, Šnajder kao svoj »materijal« usvaja »svrgnutoga Boga«, »svrgnutu Politiku« i »detroniziranu obitelj«. Nakon šezdesetosmaškog »zahtjeva da mašta dođe na vlast« došlo je do »progona sna« što je na kraju dalo kao rezultat ne neko »sjećanje na neku bilost, već se osobito gorljivo nastoji upravo oko tako nečega što nikada nije bilo«. Poraz i gubitak ne moraju uvjek biti poražavajući: »Tragedija se možda odnosi na to [da se ostalo] bez projekta. Uslijedio je rasap utopijske dimenzije, a da naravno nije pobijedilo ništa realno. Nemeza (osveta — op. N. M.) odsutne utopije naravno je mučna. U konzekvenciji, na društvenom planu, taj događaj ukazuje na pravu tragediju. I to je upravo ono što danas živimo.«.

A to »što danas živimo« — tragedija — otegnulo se i otezat će se do granica naše svijesti, odnosno subjektivnog vremena. Zato je Šnajder odlučio, na tragu vlastite skepse, pitajući se/nas »Čemu književnost?« (»Drugi svezak — Izabrana djela«, str. 22), »ushtjelo mu se«, kako sam piše, posvetiti se novinarskom pisanju, pisanju članaka, polemika i kolumni, proizvodnji, dakle, koja je bliža vremenu i životu.

113

Kratki kurs o melankoliji

Od godine 1985. počinje Šnajder sustavno kolumnističko djelovanje. Brzo se uočavaju odlike njegova žurnalističkog jezika i stila; ponešto arhaičnih natruha (intencionalno; vidi se), obligatna upotreba tuđica, duge konstrukcije rečenica, reminiscencije, digresije i otezanja u prilascima temi, ironija, podrugljivost, podsmjeh, autoreferencijalnost (s paradoksima ili bez njih)... Dakle, sve literarne karakteristike iz fikcionalnog dijela opusa, koje dosljedno koristi i u svom novinarskom stilu i izrazu. Pun znanja, puno ga ugrađuje u svoje novinarske tekstove. Često navodi različite autore, događaje, izvore svakojakog oblika, od časopisa, preko novina, do knjiga. Ponekad se referira kritički, a ponekad i ne. Često se služi, rekosmo, ironijom, cinizmom, sarkazmom, dvo-smislicama, igrana riječi, zagonetkama, zamkama, odajući intelektualca koji je svjestan vlastite dosegnute razine, ali, vidi se, koliko duboko je rezignirao nad sredinom u kojoj djeluje. Put u melankoliju?

Povelik svežanj kolumni (61) iz »Danasa« 1985/1986. pod naslovom »A. G. M. po drugi put među Hrvatima« uvršten je u knjigu »Svezak četvrti — Početnica za melankolike« (2006.). Možda je autor i ove kolumnе iz »Danasa« smatrao, po osnovnoj intenciji, slične onima koje će objavljivati u »Magazinu Glasa Slavonije« 1993., pod naslovom »Početnica za melankolike«. Znatno ih je manje, tih iz »Magazina« (22), pa je i izbor prilično oštriji (10). Čitajući ih, ovako providene žigom melankolije, pokušat ćemo utvrditi o kojim se melan-

kolicima-početnicima radi pa da im je potreban kako-tako sistematiziran vodič kroz tako opaku boljeticu ili depresivno stanje, zvano melankolija, koje da je zahvatilo (neke) onodobne ljude. I tko je, uostalom, pripovjedač!

Stajališta o melankoliji iznijet će Šnajder, zaokruženo, u kasnijim tekstovima, u predgovoru knjige »Početnica za melankolike« (2006.), zatim u eseju »Neka gospođica B.« (2007.) i, napokon, u članku »Sunt enim quattour humores in homine« (2010.). Dakako, sve to na osnovi ranijih uvida i vlastite spisateljske prakse, osvjetljavajući tako svoj dugi put melankolije i melankolični put »novoga« hrvatskog društva, nastalog nakon raspada dotadašnje države i »staroga« društva.

Informirajući publiku o različitim aspektima poimanja fenomena melankolije, te o zabludama koje su postupno razotkrivane od antičkog, preko medijevalnog, do modernog doba, Šnajder se priklanja onim stajalištima koja melankoliju tumače i razumiju na osnovi društvene situacije. »Nekoć se vjeovalo« — piše u predgovoru »Početnice za melankolike« — »da se u stanje melankolije 'isklizne' navalom crne žuči... No tek je jedan moderni filozofski pisac i antropolog, Wolf Lepenies, ukazao na duboku vezu (...) između društvenih uvjeta i melankolije; osobito pak kad se radi o neuspjesima ovih ili onih elita da se politički i društveno artikuliraju u poretku moći (ili protiv njega).«. U knjizi »Melankolija i društvo«, navodi Lepenies »mnoštvo primjera ovako 'proizvedene' melankolije. Daleko je crna žuč od te slike stvari.«.

U našem vremenu, produžuje Šnajder, predodžba melankolije »povezana je s promatralačkim stavom, s oklijevajućim promišljanjem koji melankolika često onesposobljuje za bilo kakvu akciju« (v. »Sarajevske sveske«, br. 29–30, 2010, str. 98). No »Početnica za melankolike« prožeta je spoznajom koja ocrata stanje »u kojem će pobijediti politika (ova ili ona), ali će ljudsko izgubiti na mnogim odsjecima, kotama i 'bojišnicama' ove pobjede«. Novinarski pisac Šnajder, koji je ipak negdje u nekoj svojoj životnoj razvojnoj putanji usvojio marksovsko stajalište o promjeni svijeta (a ne tek o njegovu pukom i izlišnom tumačenju!) ne može se odreći ideala humanizma. Protivnici preinake svijeta i dan danas papagajski ističu kako ljudi ne idu u revoluciju ako imaju što izgubiti; misli se na materijalne stvari i neku društvenu poziciju. Tako je, istina, bilo ranije, u XIX. i početkom XX. stoljeća. U teško zamislivoj bijedi, izrabljivani i obespravljeni proletari doista nisu imali što izgubiti osim te svoje bijede i pobunili su se. Ali danas, kada kapitalizam potkupljuje, bolje rečeno podmićuje, radno zavisno stanovništvo (tobože pravednjicom raspodjelom i krajnje nemoralnom praksom »života na kredit«) te ga tako politički umrtvљuje, čini se da imaju itekako što izgubiti ako se pobune. Međutim, paradoksalno je u općoj društvenoj situaciji da su današnji ljudi već poodavno izgubili ono što ih je oduvijek činilo ljudima, ljudsko dostojanstvo i osjećaj slobode. Imperativ današnje borbe je da se vrati duhovno a ne materijalno ljudsko dobro! Tek su rijetki pojedinci osvijestili problem, šireći tu spoznaju i nastojeći motivirati što više aktivista za ozbiljnu borbu.

Već je danas svijet organiziran tako da doista mali broj gospodara vlada ogromnim brojem stanovnika organiziranim u kapitalističkim torovima prijestožno nazivanima nacionalne države. Domaći kompradori obavljaju servisnu službu pasa čuvara. Pandemija virusa COVID-19 istjerala je na čistac i posljednje licemjere tzv. liberalnih, »slobodnih«, uljuđenih država! Prema tome, ugnjeteni, izrabljivani i obespravljeni slobodni su da se bore za svoje dostojanstvo i slobodu, ali i za takvu organizaciju društva u kojoj ove osobine neće biti ugrožene! Zato nam se i čini da Šnajderov praktični angažman ne djeluje nimalo kunktatorski! Nimalo onesposobljavajuće melankolično. Nego melankolično na jedan poticajan način, ako se tako može kazati.

U svojevrsnom zaključku ovoga kratkoga pregleda vidi se pravac Šnajderova djelovanja: »Melankolija naših elita, pa onda i naših klasika (...) netaknuta je divljina, da ne kažem guštara, za koju kompase zasad mi nemamo nikakve«. Ipak su, ovaj plural i ova tvrdnja, u konačnici retorički. Šnajder, to se naprosto vidi, ne spada u tu množinu i nije izgubio kompas u ovim svojim publicističkim radovima.

U nekoj uobičajenoj predodžbi (kojoj se Šnajder suprotstavlja) odvija se niz: melankolija–nostalgija; nostalgija–tuga; tuga–žalost; žalost–bolest; bolest–smrt. Ne kaže narod bezrazložno: svisnuti od tuge! Šnajder nije (kao Gemma Boić), na svu sreću, *svisnuo od tuge* (osobito ne zbog Juge!), nego je njegova melankolija doživjela stanovitu redukciju, kroz dugi marš kroz novine (uglavnom riječki »Novi list«). I kako rekosmo, autori ne bi smjeli priređivati izbole iz nizova svojih tekstova. Sumnjamo da je neki od urednika imao u ovome udjela. Ali, upravo iz ispuštenoga teksta kolumnističkog niza »Početnica za melankolike« (»Moja majka hrabrost«, 18. 2. 1993.), nakon niza kolumni, Šnajder će konstatirati nešto što će se odnositi i na one buduće, pa sve do danas: »Sve ono što sam od tog trenutka (1971. — op. N. M.) napisao imalo je politički smisao samo utoliko što je željelo uskoriti jedan svijet u kojem politika kao takva više ne bi bila ni moguća, pa ni potrebna. Nisu me razumjeli, strahovito su iskriviljavali moje nakane, i čine to još uvijek. Nema u tome razlike u posljednjih desetak godina, jedino su sada njihove institucionalne šanse da poantiraju svoju mržnju mnogo bolje. Gotovo bih mogao kazati: Stvarnost se i ne sastoji ni iz čega drugoga doli iz takvih šansi.«.

Pohvatati sve konce narečene zbilje možda bi bilo zanimljivo, pogotovo za neke generacije nakon stoljeća, dva. Ali niti imamo dovoljno prostora, a i ne spadamo u dokone melankoličare.

Branislav Glumac

Jesen sobne biljke

116

HAN

zapućujem se u svoj zaključni han.
vučem. lance. neki davni. sparušeni. san.
ofucan. cmizdrav. beskoristan. nevrijedan.
tek toliko. da podmitim. još jedan. sutrašnji. dan.

UPOMOĆ

zatrpalili su me papiri.
olovke. knjige. teke.
ne mogu ih se riješiti!
kao ni iznurenih papirića ojađenih otpadaka.
toboz dragocjenih misli. i uspomena.
kao ni vječne prašine.
što se
sloj
na
sloj
sliježe
na završnu dionicu ove uzaludne trke.
na škrge.



SAD KAD GA VIŠE NEMA

sad kad ga više nema. nedostaje mi.
do bolnog čeznuća.
između tjemena i rebara.
sad kad ga nema.
čujem njegov glas glasnijim.
pjeva nedopjevano. prebire po gitari početnički smjelo.
sad. kad. trebam njegov zaštitnički osmijeh.
razoružavajuće zdrave ruke.
sad.
a u vrijeme našeg dugog bratovanja
gotovo da nismo izmijenili desetak suštinskih rečenica.
sad. nedostaje mi i to malo riječi.
taj moj jedini brat. stariji. važniji. prividno. koja mati. koji otac. smije reći. koji
je važniji.
od uvijek mlađeg. mene.
danас. bez zavisti
nekako sretan. što smo bili takvi. nedorečeni.
razmak je bio naša bliskost.
izmirili smo prešutne račune djetenja.
u govoru njegova odlaska i moje samoće.
moj brat i ja.
njegov jedini brat.

117

JESEN SOBNE BILJKE

ona. točno zna. koje je danas godišnje doba.
kad dolazi tihosuštava smjena generacija lišća.
i u koju sekundu. treba. otpustiti. odabrani list.
ne pada joj teško odbacivanje uvelog naraštaja.
srušenik. valjda. tako oslobođa kisik preostalima.
i vodu usudnu.
pravednik i žrtva uračunati su u cjelinu opstanka.
nema tu patetike. ni drame. ni pobune.
žuti. najumorniji. list. prvi biva otpušten.
za njim ide neki sitni. zelembać još.
to me je začudilo. a bio je još djetešće. nejač.
ali nije na meni da sudim. majci/biljci.
a i zametnuto proljeće. ionako se već ukazuje. u prozoru.





JOŠ O LISTU

onaj pobačeni jučerašnji list.
ako ga se još sjećate.
pobliže. iz pjesme o jeseni sobne biljke.
taj list.
ja podigoh.
i pitomo ga položih u teglu.
gdje ga s aplauzom dočekahu. zemlja. bratske grane. roditeljsko stablo.
znao sam ja da će biti takav doček.
i listić nanogram je. čestica.
buduće ispomoći.
zelenom. potomstvu.

118

SLAMKA

u suludim sezonomama 21. stoljeća. kad čovjek čovjeku je korona.
mora se pronaći slamku.
za disanje.
čovjek je samo kruna života.
i kruni treba cjevčica za iluzije.

SAMOĆA

upletava se na sebi blizanku.
čineći. nevidljivi. pojas oko svijeta.
moji bližnji jesu stabla.
ispod mog prozora.
u perivoju *središće*. njih oko 300.
a moji daljnji bližnji
zvijezde su u javnom noćnjutru.

SAMČEVA RAZMIŠLJANJA

jednom.
neće se znati. ni kako sam živio ni kako umirao. uz dobro odgojene. starice.
dvije biljke.



moje klorofilne bilježnice sugovornice. spomenarice.
 tamo. u kutu. kočoperio se i gizdovan. umjetni. suncokret.
 žut. zlatan. ko van goghova brada.
 to je bio više sanduk no soba.
 mogla je biti i barka.
 od jeftine plastike. i cijenjene hrastovine.
 što miriše na oceane i opasnosti.
 ne. nisam umro od mesogladnog harpuna.
 više od spleena guste tjeskobe.
 „Dosadilo mi, dojadilo mi — a što ako ne život!“
 pjeva. onaj liričniji. meni bliži. fran mažuranić.
 pjeva. putoskitac. kroz svoje LIŠĆE. a moja usta.
 jednom.
 u čekaonicama kontaminiranih. tišina.

119

SAMČEVA RAZMIŠLJANJA

valić topline. sretne ugodice.
 kad se ovapnjjenjeni. nožni. prsti.
 ušuljavaju. duboko. u vuneni pokrivač.
 ko u runo mlade ovce.
 dok vani. cvokoće. nagla zima.
 plahtice snijega već se oblikuju.
 u još neuramljenu. virtualnu. sliku.
 tu je i poneka mutna želja.
 struna nepoznate žene.
 što sad luta. sama. virusnim. gradom.
 mirisna melodija iz davnina.
 možda samo nota. ton.
 iz nedavnine.
 u tanjuru. već pripremljene noći. to će mi biti sasvim pristojna večera.

SAMČEVA RAZMIŠLJANJA

a i da doživim stotu.
 što će imati. ja. od toga?
 papirnate ljestve vremena.
 kratko je sve što ima konačnost.



120

kretali smo prema nebu.
vraćali se praznih košara.
uspinjanje bješe zanosno.
povratak tugaljiv.
i što će imati. ja od stote.
tamo dolje u pepelu vječnosti.
i ja oguljeni skelet. bez kože.
na britvi hladnoće. i vlage.
tamo. tamo.
gdje više ne zru ni naranče. ni limuni.
o kojima ganutljivo pjevaše goethe.
da mi barem. u avetinjskim očnim dupljama.
može. zasyjetlucati srebro sjećanja. ni to.
a obećavali su nam. da bi se od našeg praha
mogla spraviti krunica raja. druga domovina.
bajali su nam da će nam duša biti tica
što od etera scinja blaženo grijezdo.
a i da budem. tica. i da letim vječito.
što će imati. ja. od toga.
poklanjam vam svoju stotiju. i sve one preko nje.
kratko prizemljenje moje je stoljeće.

TELEFONI

nitko. danima. ne naziva.
jesu li telefoni možda umrli?
ili su vlasnici promijenili zemaljska staništa?
sve je. dakle. u najboljem poretku.
u smjenjivom kretanju brojeva.
pitat će tako. netko.
jednog lijepog predvečerja:
a zašto mi se više ne javlja onaj glumac.
neću moći odgovoriti:
vremenski presudnici ovršili mi glasnice.



JEZIK

on je uvijek mlad.
ti samo uobražavaš da si njegov vladar. uspješni potrošač.
on je stalno u svom šutljivom cvatu.
ti samo umišljaš da ti se on lakomisleno nudi.
erotski.
i tvojoj napetoj olovci. i tvojim pohlepnih prstima.
raščaraj mu dostojanstvo. dubinu. uzmuti ga. protresi. razbarušenom maštom.
polaskaj mu odmjeronom gladi.
no ne pripuštaj ga suviše u se.
pojest će te.
rastopit. potopit. popit.
neće ti vrijediti ni to što si. kažu dobar čovjek.
on zna pomahnitat. biti i amoralan.
taj jezik. 121
ali ja vidim prostranstva riječi. slova.
magmu obećanja na pladnju.
ti pišče. pjesniče. gubiš razum!
on te samo opija svojom mladošću. a da i ne slutiš kome večeras uspjeh.
kome nadu. a kom poraz i gorčinu priprema.
ne znaš ti kome jezik zvoni!

JESEN

erotizirana. pejtingom babljeg ljeta.
šiznute boje. čista sjeta.
svi postajemo. naglo. nesmotreno mladi.
što da usitnjen pisac. u takvu jesen. radi?

IGRAČICA

zima je moja povoljna budućnost. optimizam.
proljeće tek je nadražajni plamičak. ganutljivi eufemizam.
ljeto ko krpičak plane. zlatni plam hitro postane prošlost.
jesen. jesen je. ta. glavna igračica. sve zaokruži. njena vlažna oholost.



SVE TEŽE

sebi samom za 80. rođendan

sve teže zatvaraju se noći.
sve teže otvaraju dani.
nade zastaju na kućnog pragu.
motre me. moleći.
da ih vratim.
u zaštićene krošnje sna.
sve manje pripadam(o) ljeskutajućem svijetu.

KORAK

122

ne zaustavljam korak.
ma koliko bio gorak.
ne osvrću se unatrag.
iznevjerit će te preljubničkih sanjarija trag.
skakutaj. i na jednoj nozi. ako ustreba.
važno je zbog tzv. korice hljeba.
ako te izda lijeva. ti na desnu. nogu.
no ne žali se. poglavito ne bogu!
on je. ionako. u trajnoj amneziji.
a svi oko njega. i mi dolje. u sedativnoj hipokriziji.
kažeš. ne nazire se neki smisao. tamo u daljini.
i fatamorganska crta katkada je cilj. tako se bar čini.
stog ne zaustavljam korak. ma koliko ti bio gorak.

NAD-NADREALIZAM

ponekad. scenarim. kojom ću smrću umrijeti?
i kakvim ću je rječnikom. poslije. iskomentirati?
zašto me je ta. crnobijela. gospa. na onaj svijet. bezobzirno grubo. odnijela?
ko što me je mati. na ovaj. obzirnonježno snijela.
zanovijetat. ja. tamo. goredolje. neću. nit ikakva iskupljenja tražit.
stog. prosim. ovaj. nad-nadrealizam malo uvažit.





PRADJED

zamorile me pustolovine. znatiželje. sav u bušotinama.
pradjed već svim tzv. visokosvjetskim radoznalostima.
vučem se. ko svježe oronuli lisac.
kamo to gibam? ja. tobož pisac.

SAMAC

sebi je samom. tuitamce. govorio: oni ili on.
trebao je bolje društvo.
tako je smanjivao unutarnju pustoš.
samac je sebi. množinskom. pokatkad.
morao podrezivati nožne nokte.
to ga je ponižavalо. koliko tih nokata! cvjetaju!
a bio je i amater sa škaricama. mogao je otici palac!
pa je prestao samom sebi tepati oni.
najdruštvenije je biti samac.
vratio se svom trošnom. izvornom. ja.
tako su hujale godine.
pa i stoljeća. ona su brža od godina. godine od dana.
oni i ja živjeli su dugo i sretno. u prešutnoj iluziji.
i nije bilo pozlaćenog svršetka kao u bajkama.

123

ČOVJEK

zar nije čovjek počesto hodajuća biljka?
razgranata na osmeroruku.
uspravan.
potom malo okvrgavi.
biva svinut. sahne.
motri u nebo. išteć zraku svjetlosti.
slap vode.
priziva nježnost. milost nepoznate ruke. da ga zalije kišnicom.
hodajuću. naboranu. biljku.
čovjeka.
što nekad bješe moćno zelenilo.
zaigran s vjetrovima. i orlovima.
na ružama oluja.
ajd, ne kukaj!
nisi još u zemljanom loncu!





ČOVJEK I ŽENA

dan i noć.
tko je tu dan? a tko noć?
dva jedinstva u višem jednom.
kad ih slučajem zavari erosna munja.
no. potkožna bitka za prvovažnost nastavlja se.
i gramatički on je — dan.
ona — noć.
on — ključ. ona — vrata.
ona — kula. on — penjač bez ljestava.
al za gramatiku ne haje život!
taj dragi razbojnik.
što želi zavadit dvoje. pa zavladat.
naslađivat se.
hoće li se ikada dogoditi časni trogovor?

124

PONOVO VOLIM

u 6 sati ujutro.
u snu.
ona ima mladost i lice prvog susreta.
i voli me. ponovo.
dok ja nosim masku profesionalnog sanjača.
u šest sati ujutro.
u snu.
iz kojeg se više ne želim probuditi.

LJUBITI

izbaci slovo — *lj*.
evo nove teške riječi — *ubiti*.
izbaci zatim slovo — *u*.
gle. suštinske riječi — *biti!*
biti ili... shakespeare.
prekriži ti slovo — *b*.
pojavit će se svemirac — *iti*.
e sad. pri kraju riječi je i slovo — *i*.
opa! ostao si samo medašni — *ti*.
koliko proturječnih smislova. prevrtljivih čarolija.
u jednoj jedincatoj riječi — ljubiti!





STOLICE

siječanj 2021., korona

ispred gluhonijemog. zatvorenog. kafića.
prejahuju jedna drugu.
zavezane.
špagom. selotejpom. žicom. lancima.
kao da su to zalančani ljudi.
smrznute.
ali u njima. ipak. sjedi duh čovjekov.
i grijeh ih.
kao da je neko davno sretno ljeto.

PRVI SNIJEG

125

osjećam. lepršanje. tamo. u visinama.
ne vidim ga. ali ga čujem.
donosi mirise na sve ono prvo.
djetinjstvo. mladost. muževnost.
i starost.
koja je samo preruseno djetinjstvo.
u meni se porađa. u trudovima.
nešto zamrlo.
ja sam sentimentalna majka.
kad zamiriše prvi snijeg.
ne vidim ga. ali ga čujem.
kao glazbu. gluhi beethoven.
moj bijeli parfemu!
ti si moja radoznalost.
silazak u nevino.
(pro)ljetno putovanje.
do nakraj mog odmrzlog srca.
sad si mi već ušao i u oči.
zapisujem te u knjigu.
pa ostavi svaku nadu u bijeg.
moj (ne)topivi čarobnjače!





PLANET

noć je očni kapak.
trepavica jutro.
između je dan. planet.
pohranjivač slika.
i projektor.

JEDNA PROZNA, ANTIKOROZNA

dva moja prijatelja i ja.
sveukupno oko 230 godina.
sastajemo se jednom tjedno.
i šetamo.
126 svaki ima svoju stranu svijeta.
i trotoara.
travnjake koristimo samo kad se probude i počešljaju.
ispijamo zimski gutljaj toplog kapučina.
iz improviziranog limenog robota.
i veselimo se kad ubacimo 10 papirnatih kuna.
a on nam velikodušno vrati 3. po jednu kovanicu.
tri kune već su darežljivi početak optimizma.
zvončići na ulaznim vratima životne arene.
pod maskama smo. jedan nosi bijelu. dvojica crne.
svaki tjedan je drugačija kombinacija.
lica. oči. i karaktere ne mijenjam.
šetat ćemo tako. i vatreno divaniti o prizemnicama.
sve dok ne uništimo koronu.
i spremno pogledamo u prljave. nadolazeće. oči.
karakteri su nam neizdajnički.
svaki na svojoj strani svijeta. i trotoara.
travnjaci su se. gle. razbudili. umili.
vape naša stopala. razmislit ćemo.
jer jedan od nas jako drži do svojih usjajenih cipela.
sretni smo jer opet u limenku ubacujemo 10 a čekamo 3.
za nastavak novog. jednokratnog. optimizma.
a što ako jedan od nas umre na respiratoru?
ode šetnja!
nećemo o tome iako je život jedini pravi rizik.





koji nikad ne želimo ispitati do dna plastične šalice.
tako su nas učili naši očevi i majke. naši preci.
pa i nas trojica. moramo ostaviti barem svaki po 3 kune nade.
potomcima.
a imamo ih. i volimo ih. i strahujemo za njih.
nažalost njihove buduće strahove ne možemo posvojiti.
ništa. ispijmo najpolaganije kapučino potomstvu u čast.
a nama. nek je trenutačna slast.
a. majetiću. ž. ivanjeku. i b. glumcu.
nismo. doduše uvijek trojica. antikorotivci.
no treći je prisutan i kad je daleko.
ubacujemo u gluhonijemi robot 10.
i za trećeg. odsutnoga. željno čekamo kunicu.

SVEJEDNO

127

svejedno ćeš se neizlječivo razboljeti.
od nedokučivosti tajni i istina.
u klici su. stabljici. ruži.
i baš dok tako vizualno razmišljam
ugledam na ostarjelim žlicama i noževima
likovne masnoće stvarnosti.
dok ih borbeno žicom odribavam
i spužvama gušim.
te otvaram frižider ilitiga hladnjak.
a tek tamo. na rubovima vrata.
cvatnjak sretne poezije bakterija.
i z a k o r o n i se moja započeta pjesma.
o nedokučivostima tajni i istina.
i smrtno se. ja. suštinski rastuzih i razboljeh.
od uzvišene zbilje.

ZAMOR

umorili me. slovo. olovka. papir.
gravitacija trojstva.
slovo traži novo slovo.
olvka od spaljenih šuma uvijek novi šiljak.





bjelina papira: nezameđena pustinja.
slovo je tako sitno da me ubija njegova veličina.
olovka stalno zanavlja svoje pretke.
a papir. papir... ta prepredena nevinost bjeline.
ne pomaže mi DELUXE UNISOVA
starosjedilica pisača mašina.
samoizivalački. prefrigano.
svjedoči o mojoj muci i nemoći.

GROB

128

u ovom parku počiva bugsy.
u parku na svačićevu trgu.
u zagrebu.
počiva naš psić bugsy.
pod divljim cvjetuljkom.
u kuverti on počiva. u žličici pepela.
u zavičaju. na svačićevom.
skriven mu je grob.
za njeg samo znaju moj unuk fran.
njegova mama sunčica.
moj sin filip.
i ja.
nikada. nikome. neću. otkriti.
našu tajnu.
tako mi glumčeve povelje iskrenosti.

ROĐENDAN TI JE

borisu, 11. veljače 2021.

dolaziš mi iz domovine pepela.
u svitanje.
moje pogužvane oči vide te živog.
približavaš se. onim svojim polaganim koracima.
zrelosti.
s osmijehom neizbrisanih dječaka.
iz kojeg svjetluca i nešto mene.
prstima. kao češljem. prolaziš kroz valovitu. šumovitu kosu.





oči ti se krijese od životnih ponuda i nada.
tko je koga prevario?
na vagi obećanja i sumnji.
zajedno sad spavate u smrznutoj šutnji.
i u meni počivate.
ali ja se moram probuditi u stvarnost.
i čutim se krivim.
što još živim.
moram.
još koju produženu sekundu.
kako bih te što duže zadržao u pokretnoj uspomeni.
razdanilo se.
odlaziš.
lepršaš kao vilenjak.
mašeš mi.
ne stižem ti odmahnuti.
već si u zavičaju praha.
ništa.
tortu čemo. uskoro podijeliti.

129





Ivan Koprić

Zapis s Olimpa

130

OSVETA OLIMPA

Nastanio sam se na planini
Pustio bradu, gustu i sijedu

Gledao sam more s Olimpa
Prostrlo se daleko poda mnom
Kao naborani stolnjak
Valjalo ga je jugo, sjekla bura
S lakoćom držalo je brodove
Smijalo se jedrenjacima
Poigravalo barkama

Brzo sam uvidio grešku
I shvatio razlog
Zbog kojeg su mi planinu
Prodali bez pregovora
Za malo novca:
Olimp više nije elitno mjesto
Na njemu ne stolju bogovi

Bogovi su kupili skupe vile
U prvom redu do mora
A na ograđena pristaništa
Privezali velike plastične jahte





Čijim blještavim palubama
Levitiraju nezainteresirane žene

Na Olimpu sad stoluje sirotinja
Koja popravlja rasklimane aute
Socijalna sitnež
Na koju prvoredaši
Ne troše vrijeme
Trećerazredni umjetnici
Raspeti između dvije zbirke ili izložbe
Osiromašeni učitelji
Umorni od online nastave
Poljoprivrednici koji uporno
Zapisuju lekcije iz botanike
I poneki travar čije trave
Još nikoga nisu otrovale
Jer ih nitko nije ni kupio

131

U povijesnoj sinusoidi
Naslućuje se slika mora
Nabubrenog od klimatskih promjena
Kako se penje i propinje k Olimpu
Potapajući naselja nadmenih vila
Koja posjećuju tek rijetki ronioci

U toj slici nema prvoredaša
Bogova prljavoga novca
Njihovih plastičnih jahti
Ni žena koje se dosađuju

Na planini opet plešu bogovi
Titani i heroji
Muze i nimfe
Hekantohiri i kiklopi
Moire i giganti

More i ja ljubimo se visoko

Na obalama toplog Olimpa
Drijemam opijen mirisima trava





Rascvalog ružmarina i kadulje
Hladim se lišćem smokava
Brada mi je gusta i sijeda
Raspetljavam je granjem
Zagnjuren u masline
U prvom redu do mora

PROTURJEČJA TRANZICIJE

132

Zatočen i kažnjen kaznom bez smisla
S osvetom Hada koja je vrelo kipjela
Ispaštajući u gladi i neljudskoj žedji
Upaljenih mišića i bolnih kostiju
Nemoćan zaspati mirnim snom smrti
Zarastao u dugu pustinjačku bradu
Poslije vjekova repetitivnog napora
Srašten s teškom strminom svojega brda
Žilama uraslim u pore umornoga kamena
Tetivama bolno istegnutim do pucanja
Sizif nije ni slutio kušnju iz drugog mita
Na koju ga je tajni božji sud osudio
Kad ga je početkom jutarnje smjene
Zazvala lijepa žena bez odjeće
Držeći zatvoreni čup privit među grudi

— Hej, Sizife, drago momče, evo darova
Za tvoju hrabrost i mučeničku ustrajnost
Pun mi je ovaj ispečeni i zapečaćeni čup
Blaga s kojima me šalju bogovi s Olimpa
Miraz mi je to za brak s dobrim junakom
Nekim snažnim i marljivim kao što si ti

Umorni Sizif svrne pogled na ženu
— Lijepa ti je ogrlica rječita si i pristala
Šarma ti ne manjka a i neki miraz nosiš
Mojoj usamljenosti dobro bi došla riječ
Ljudsko lice i društvo dok služim kaznu
Mogla bi mi dodati kakav gutljaj i zalogaj
Obrisati znoj i prašinu što me peče na licu





Ostani sa mnom pa me prati mojom strminom
S kamenom sporo uzbrdo pa trkom nizbrdo

— Što ćeš mi dati zauzvrat ostanem li tu
Osim kamena i planine ti ništa nemaš
Čime ćeš otplatiti moju pomoć i potporu
Kako ćeš mi se odužiti za ljepotu i ljupkost

— Istina je da ništa nemam osim sebe
No mogla bi taj čup s mirazom otvoriti
A blaga kojima su te bogovi obdarili
Samo za svoje zadovoljstvo iskoristiti
Jer meni ništa ne treba osim tvoje pratnje

Znatiželjna Pandora tad otpečati čup
A sva se zla u groznom huku oslobođe
Premreže svijet i obuzmu uklete ljude

133

Sizifov se kamen uto čudom pripravio
Na vrh strmine čvrsto nalegao i zazelenio
Pa otpustio dobar izvor hladne vode
Kojom se Sizif sjevši poda nj krijepio

Dok je zabrinuta Pandora pokušavala vratiti zla
U čup koji je u zadnji čas uspjela zatvoriti
Sizif se nasmijao jer je njegovoj kazni došao kraj

Neposlušan lukav i kritičan spram bogova
Skovao je plan iskoristivši date mogućnosti
Na vrhu planine proglašio se novim vladarom
Nad čovječanstvom na koje je pored svih zala
Iz Pandorinog čupa prešla i njegova kazna

Proglašio je kraj tranzicije iz vladavine bogova
U monarhiju kojom od tada brahijalno vlada sam
Dok ljudi zatočeni i kažnjeni kaznom bez smisla
Svakodnevno guraju svoje male kamene oblutke
Utječu se zavodljivoj Pandori i klanjaju Sizifu





NEMA PITOMIH

Pljušti
Mrači
Planinu hladí
Pod vjetrom šušti
Lišće se struni

Strune iz moje dugačke brade
Rasijecaju pljusak
Razrezuju vjetar
Hvataju lišće
Kao otpale note
U kraniogramu
Moždanih otisaka

134

Pribadam lišće na crtovlje
Od pet najsrebrnijih dlaka
U bradi
U spilji
U onom
Raspoloženju koje ljudi zovu
Božanskim
A ja dijaboličkim
Kad nastaju pjesme i arije
Nedostaju mi braća i sestre
Zaspala u širinama i dubinama

Uzduž brade
Slažem note i stanke
Zataknem ključ
Poneku munju
I taktnu mjeru
Sve od prirodnih materijala
Pokupljenih ispred spilje
Ekološki

Sam sam svoj
Majstor pjesnik i skladatelj
Kritičar i muzičar





Šutljiv i natmuren
U raspravi s orлом
Koji me gleda s ulaza
I prevrće oči od snebivanja
I osvetoljubive gladi

Udarim ga ponekim grumenom
Blata ili zlata
Meteorsku mu prašinu
Bacam u oči
Da ga zaslijepim
Ide mi na živce
Kad ne zna naći jetru
U kasnu jesen
Pred zimu

135

Kroz mrežu mokrih grana
Pred ulazom u spilju
Prevrće se Hera
Špijunira me i prati
Ljubomorna je
I želi mi odrezati bradu
Noću, na prijevaru
Dok joj munjom ne opržim
Nekog od njezinih jazavaca
S kojima me ogovara

Muze spavaju dublje
U mračnim dijelovima spilje
U dimu toplini i vlazi
Znoje se pod naslagama lišća
Kao medvjedice u brlogu
Ni njih ne volim

Nikoga ne volim
Kad stvaram sam
Kad jećim na Olimpu
Kad si pjesmom i muzikom
Od odurnih ljudskih slabosti
Božansko tijelo i dušu lijećim





Ma zapravo
Nije me briga za slabosti
Čime bih i kako vladao da ih nema

Tek se mizantropski zabavljam
Popunjavam dosadne dane
I još dosadnije noći
Do proljeća

MLJEVENJE MENDULA

Osvanulo je jutro na Olimpu
Destilirano pročišćeno plavo i prohladno
Uokvireno vrhovima moćnih trava
136 Prošarano geometrijskim stošcima
Zaigranih smreka koje u igri hvataju
Odbljeske sunca o kamene plohe
Mojeg čovjeku nezgrapnog doma
Između Tesalije i Makedonije

Nakon što su mi neznane sile
Noćas stezale desnu i lijevu ruku
Bacale mi zapaljene gube na meki trbuh
Udarale me po plećima i nogama
A glavu bacale kao tužnu loptu
Po vrhovima rogova divokoza
Odzvanja mi jutros srdžba u ustima
Jarost se spušta sve do abdomena
Bijesom vrelim odgovaram suncu
A tvrdim čelom orgazmički razbijam
Tvrde ljske mendula koje mi je
Hadovim mračnim četveropregom
Poslao moj ljubomorni brat Posejdon
S obale svoje toplog i plodnog mora

Krckam i proždrljivo žvačem bademe
Od gnjeva mi se sline cijede postrance
A zubi cvokoću melju i ubitačno reže





Prasac je i gad taj moj brat Posejdon
Misli da me lukavstvom mendula očarao
A dobro zna da ujutro želim samo dvije
Naranče tople i meke kao Herine grudi
Pune mediteranskih sokova dobre pohote
I pokoju kornjaču za božansku toplu juhu
Kojom bih smirio želudac koji krči i kruli
Uvijek nakon noćnih mora u kojima
Razrađujem brutalne božje osvete
Za bogove titane heroje nimfe i ljude

Osvetit će ti se, Posejdone!

POSEJDONOV RIŽOTO

137

Kolutići sipa zibaju se na zrnima riže
U podmorju mojega božanskog stola
Oduvijek sam volio jesti crni rižoto
Kojem sipe daju delikatan okus mora

Jedne večeri sipe su ustale u tanjuru
Pogledale me trepćući sitnim očima
Netom prije mog pokreta trozupcem
Kojim nadomještam izgubljenu vilicu

Posejdone, bože, izbavi nas iz tanjura
I vrati natrag u dubine tamnog mora
Ostavit ćemo ti sve naše vrijedno
Masno ukusno crnilo u vrećicama

Moći ćeš spravljati najbolji crni rižoto
Za koji ćemo ti redovito prinositi žrtvu
U Zaljevu podno Olimpa u kasnu jesen
Kad svi bogovi budu nostalgični i sneni

Slab sam na vretenastu erotičnost sipa
Pa sam ih skupa s božanskim pladnjem
Isipao preko ruba starog čamca na vezu
U skrivenoj lučici mojega božjeg Zaljeva





Računao sam na iskrenost i vjernost
Svih morskih bića meni, bogu mora
Ali lijepe vlažne sipe su me prevarile
Rugale mi se pjesmom iz tamne rupe

Posejdone, lakovjerni bože, umislio si
Da čemo ti se odužiti za ljubav i milosrđe
Glupi stari stvore, sjedni na svoj čamac i
Lovi masne žilave lignje pune kolesterola

Žvači im pipke i krake klimavim zubima
Nek ti njihova mast začepi srčane žile
Niće nas briga za te, more je puno udvarača
Čija nas tijela uzbudjuju u hladnoj dubini

138

Bijesno sam protresao Zemlju i Zaljev
Tako mi bogatog Krona i moćnog Zeusa
Sve ču vas iz mora iscijediti, procijediti
I bratu Hadu na otpad života isporučiti

Da istrunete u vlastitom mrtvom smradu
Pokvarene, proklete i od svih zaboravljene
Neka vas nitko ne pogleda dok umirete u plaču
Prijetvorne sive sipe u utrobi vječnog Zaljeva

JUŽNA MANIPULACIJA

Dok se s grubim morem igram
Posejdon se pravi ženom

Kad se približim rubu obale
On ublažava udarce valova
Raspustite moćne krijeste
U male dodire vlažne bjeline

Pod noge mi dobacuje
Poneki blještavi kamenčić
Kao usputnu lucidnu misao



I soli me usitnjenum žadom
Svojega požudnog glasa

Pušta me u prhke pregibe mora
U kojima čuva ogledna jata riba
Poneku štipaljku oklop i kost

U hadopelagijskoj zoni
Nudi mi tri zgurena srca
Koja pumpaju plavu krv
I privlači me prianjalkama
Koje svaku moju misao
O potrebi opreza i otpora
Slamaju u jednosložne krhotine
Koje padaju u ambis abisala

139

Preda me slaže čipkasto rublje
U zakutcima mrtvih hridi
Koje i gnjurci izbjegavaju
Posejdon more navodi na šapat
Valove slaže u mrežu koja se nudi
Tijelu umornome od rastajanja

Kad postanem sasvim opijen lomom svjetlosti
Udarac groma prekine ritam zavođenja

Shvatim da me taj prijetvorni starac mami
U pridneni hram koralja i blještavih sitnica
U kojem bi mi ruke premazao crnilom sipe
Vlasi impregnirao krljuštima crvenih riba
Glavu gnjurio u humus terigenog mulja
A usne pohotne na žensku toplinu
Otrovao naslagama mrtvih meduza

Udarim strahom val koji mi zalijeva lice
Raspalim panikom more koje se diže
Psujem Posejdona i njegovu himbu
Mokar se izmičem ljepljivim pipcima
Izbjegavam oštре zube i čvrsta kliješta



I bježim bježim bježim

Bježim na jutarnju obalu jave
Razderanu inkrožanim morem
Zapasana zadahom pljesni
Posutu znojem akvamarina

Siguran u želju nesiguran u spasenje

TEŠKO JE VJEROVATI

Pred samo jutro sanjao sam
Vikend u grčkim planinama

140

Na dionizijskim proplancima
Iznenadilo me par medvjeda
Koji su nedodirljivi i sujetni
Sjedili na toplim prijestoljima

U zavjetrini velikih krošanja
Nemilosrdno su režali vuci
Trgajući meso srna i zečeva
Štiteći svoje nadmoćne čopore

Trčkarajući uokolo njih
Crvenih ljubomornih očiju
Hijene su se smijale žrtvama
Očekujući malene ostatke

Ispod rubova zamagljenih klanaca
Nailazio sam na hladna legla zmija
Čiji je otrov spalio okolnu travu
Dok se nad krošnjama čuo lepet krila
U sva zbivanja upućenih gladnih strvinara

Kad pomislih da sam zalutao
U kakvu lošu pjesničku figuru
Ukazale su mi se i lake žene
Koje su poskakivale bez smisla





Sasvim golih grudi i tankih usana
Pa još usred osunčanih cvijetnjaka
Raspojasani dobrostojeći muškarci
Zaokupljeni svojim punim trpezama

Oh Bože, pomislio sam u zakutku sna
Sve ovo moram pomno zabilježiti
Klasificirati analizirati i svjetu objasniti

Sjeo sam na debelo srušeno deblo
Otvorio laptop i uključio geolokaciju
Satelitski spojen na osrednji internet
Zapisao sam naslov: Priča s Parnasa
Pa pogledom obuhvatio cjelinu slike
I video kako mi prilaze sve životinje i ljudi
Kao glumci na kraju predstave
Svatko sa svojom zbirkom pjesama

141

SAMOĆA KENTAURA

Između Tesalije i Epira
Maleni dječak na crnoj kobili
Bez sedla žvala i uzengija
U tišini jaše rubom šume

Kroz lišće prska svjetlost
U vlažne konjske nozdrve
Zalijeću se muhe i komarci
Kobila frkće u razmacima
Trzajući glavom i grivom
Povremeno mumlja i puše
Kaskajući u mirnom ritmu

Dječak žvače male zalogaje
Staroga kukuruznog kruha
Sitne mrvice odnose ptice

Zadaje si ton tišine na cimbalu
Ulazeći u šumu velikih nota
I dubokih namaza boje





Čarobne šume himnički huje
Čarobne kobile ritmički dišu
Čarobni dječaci brzo rastu

Tajanstva šuma iskrivljuju
Radoznalost ptica i bogova
Glave trzaju a tijela ječe
Kao titrajući čelični mostovi

U šumama se množi i plodi
Iz šuma izlaze kentauri i ljudi

Gladno dijete Iskiona i Nefele
Sraslo s kobilom koja ga nosi
Ostat će zauvijek u šumskom hladu
Tražeći mekoću panjeva
Pijući vino da utaži žed
I svirajući cimbal naivnim ženama
Koje se toplih ljetnih predvečerja
Željne putene harmonije
U ritmičnom plesu
Oskudno odjevene
Radoznalo skupljaju
U skrovite kutke
Neprohodnih
Divljih šuma

142

KROĆENJE VULKANA

Popodneva su vojnički tiha mirna i pokorna
Sedirana planinskim otrovnim biljkama
I odobrenim pivskim preparatima
Popodneva su palijativno zaključana
U prodavaonice metalne galerije
U nepopustljiva ljudska očekivanja
U minule godine syjesnog zarastanja

Popodne se možeš vraćati s ručka
Lagano lebdjeti između sna i zbilje
Između želje za potpunom slobodom
I nemogućnosti bijega iz lanaca
Na koje pri rođenju nisi računao





Popodne nitko ne očekuje erupciju vulkana
Možda potres, sudar aviona ili poplavu
Ali nikako vulkansko rasprskavanje
U mekoći ovcale fotelje

U fotelji sjedi Antonija
Smije se glasno i uporno
Premda joj je glava stegnuta
Zahrđalim željeznim traverzama
U slojeve sukladnih romboida
A alfanumerički su joj se čavli
Duboko usjekli u pomahnitalu svijest
U kojoj hrđave u sumaglicama sjećanja

Nemirna je i sklona takmičenju
S ljudima herojima i bogovima

143

Antonija sjedi sama u svojem domu
Na fotelji sa željezničkim kotačima
S obje ruke drži metlu među koljenima
Poravnava krivulje i mjeri pravokutnike
Pa se odjednom poput bijesne Here
Grčevito držeći putnu ravnotežu
Sjuri foteljom s vrha Olimpa
Po tračnicama poezije i strasti
Ulijećući svojom vrelom željom
U hladne vode Egejskog mora
Proklinjući Zeusa i Posejdona
Užasnuta neželjenim susretom
S autističnim bratom Hadom
Koji je upravo prilegao
Poslije dugog plivanja

Kroz zelene škure
Širom otvorenog prozora
Čuje se daleka vriska
I prigušen plač
Popodne je
Lijepo je
Ljeto je





TAKMIČENJE POSEJDONA I ATENE

Ne treba vjerovati moru koje miruje
Ni kamenoj obali koja ga mirno kroti
Njihovi su računi zamršeni i dugi
Poput izračuna balističkih jednadžbi

Danju se more zaljubljeno mreška
Ogleda u nebu svemirskog odraza
Igra s djecom i ljuskama čamaca
Zaigrano baca za loptom i konopom

144

Kamena se obala moru tiho smješka
Zagonetno mu se prostire na pogled
Nudeći obline i pukotine, bez srama
Hladno, ravnodušno, gledajući sunce

U noći se mrkloj more k obali penje
Udara u nju muklo, razlijevajući snagu
Val dobacuje visoko, do drveta maslina
Koja poput nogu plodnih iz kamena rastu

Zapjeni se more tijekom burne igre
Prelijeva se obilno preko oblih stijena
Pjeni u krijestama koje obali prinosi
Kao žrtvu za sve grijeha svoje radosti

Spokojne zvijezde su žrtvovanju svjedoci
Nijemi i posvećeni kao i svi ostali akteri
Ove Igre vječne, ljubavi i smrti u stijeni
Na obalama mora toplog Mediterana

Kameni žal će u zoru želju mora ohladiti
Ono će se povući u tamne pećine dubina
U Ateninom polju maslina uz obalu snova
Zaspal će Posejdon poslije žestoke strasti





AFRODITA

Dolje, na obalama mora, kraj lijepih nimfi
Pojela sam kovača, bio je mekan i ukusan
— Pojela si mišićavog Hefesta? pitao me Zeus
— Nije li te trebao dobro odalamiti čekićem,
Zube ti i prste iščupati kovačkim klještima?
— Zeuse, jela sam ribu, za boga miloga!
Bila je u moru ulovljena i dobro pripremljena
Pokapana djevičanskim maslinovim uljem
U toplu posteljicu od bućinoga pirea ušuškana
Cvijetom mediteranske soli ovlaš posoljena.
Ulovljena je jutros kraj Lemnosa, kažu,
Umjesto peraja imala je kratke nožice.
Umiri se, to je tek obrok za moje potrebe
Dolje, na obalama mora, kraj lijepih nimfi,
Mala rata božanskog kredita ljubavi.
Gleda me Zeus podozrivo, ispod oka
Mršti se i crveni, puknut će od srdžbe
— Je li bila posuta zlatnim prahom, pita,
Ta zvijer koju nadahnuto ribom zoveš?
— Ne bih znala je li bilo komadića zlata
Rekla bih da su bile sjeckane mandule
Dobro pržene i nehajno bačene na ribu
Kažem ti, taj kuhar spretno slaže okuse
Meke ribe, podatne buče i finih mandula,
Dolje, na obalama mora, kraj lijepih nimfi.
— Hefest je to, Heru mu njegovu, znam,
Bacio sam ga u bezdan od devet dana,
Ipak, nisi ga smjela pojesti, pohotnice,
Za kaznu ćeš se zato udati za njega
Ružnog i grbavog, pomalo luckastog
Šepavog i smrdljive kože, Afrodito!
Ali prije toga ćeš ga sama, umjesto Here,
Dolje, na obalama mora, kraj lijepih nimfi
Ponovno u mukama ženskim roditi

145



AFERA S DEMETROM

Premda si mi se svida
Gurnuo sam šiljati plug
U tvoja brašnasta njedra

Dok si mi se prostirala
Pleo sam ti žilave zmije
U pletenice klasja oko pojasa

Nisi mi se lišćem opirala
Dok sam te ubadao pijukom
Trgajući slojeve zagonetke

146

Na krajevima si prestajala
Dok sam te u beskraj gurao
Da se domognem sjemena

Bila si smeđa, zelena, plodna
Bila si žuta, plava, izdašna
Bila si crvena, crna, umorena

Kad bih te mogao orezati
Kad bih te mogao očistiti
Kad bih te mogao omotati

Kad bih te mogao odnijeti
Kad bih te mogao oporaviti
I ponovno iz klice uzgojiti

Bila bi vječna, strpljiva i voćna
Dok bih ja ostao beznačajan kao
Neplodno zrnce blijede prašine
Položeno u tvoje rupičasto lice





OBREDNO SRAMOĆENJE TANTALA

Kao i svaki bijeli heteroseksualni
Muškarac, licemjer, u poziciji moći
Jednog je dana — nije bio lijep, ne!
Tantal iznevjerio očekivanja bogova
A bogme i ljudi, ukravši besmrtnu;
Još i gore: ubivši dragocjenu ljubav svoju
Koju ohol i nerazborit kakav već bješe
Ponudi kao hranu božanskom zboru
Ne znajući da je digitalna obrada podataka
Dotad već silno na Olimpu uznapredovala

Dok se u svetom loncu ubrzano kuha
Raskomadano meso ljubavi
Hefest joj žestoko kuje rame
Posejdon sa strane lukavo snuje
Kako će uživati s njom novorođenom
Kad je uznesе ponovno na Olimp
Sebi za razvrat božanski a ipak muški

147

Bogovi su imali sve ispise s monitora
Dijagrame i tabele s indikatorima
S kompletним dijagnostičkim kartonom
Tantala, u kamenom dobu zaostalog bedaka

*Snažan si i zdrav, Tantale, ali zločud, nahvao
Ohol si ubojica ploda ljubavi svoje
Red je da vječnu i tešku služiš kaznu
Goru nego da si pokrao društveno vlasništvo
U našoj mutnoj ratnoj tranziciji
Nikad nećeš biti ponosni čovjek nazbilj*

Iznijevši sve dokaze iz debelog spisa
J'Accuse! najzad povikaše bozi složno

*Osuđujemo te na život u vječnoj želji
U nepodnošljivoj gladi i žedi bez žalbe
Bez priziva i pravnog lijeka
Bez mogućnosti da predahneš
Bez šanse da tako depriviran umreš*





Uzalud će se te nadvijati jedri pari jabuka
I sočne lubenice rastvarati svoje pukotine
Morit će te glad — sve zato jer si bio gad —
Kad se dolje sagneš ne bi li nektara
Na izvoru ga božanskom ljubeć pio
Ne, Tantale, nećeš ga moći usnama doseći

I što je najgore, grupa djece što uokolo skače
Vikat će ti: *Tantale, sramoto, spale su ti gaće!*

148





Jovana Nastasijević

Nahraniti pticu

OČI, PLANETE

149

postoje mesta gde krajolik postaje grub
tanki prelazi ka hladnoći naglog
neprepoznavanja

put zastru trnjine i zaurla na tebe
drozd
ispljune ti zenice u šake i šmugne
pod pazuh krošnji.

tada tuguješ kost po kost po džepovima
ispituješ počelo stvari
zakriviljeno u staklu klikera, tvoje

oči, još neotkrivene vodene planete

postoje mesta gde me
naglo
izbezumi tvoja bosonogost





IZGRADILI SMO

gradim kuću
sa kamenim podom i
zrnom mora u dnu
karlice; po dvorištu dokone agave razbacuju
nežne udove, čekaju kišu da im probudi
utrobe; prebiru po oblucima dugo
šapuću vojsci člankonožaca, dok im oklopi ne upamte
šifru za neulazak

150

gradiš kuću
sa podnim grejanjem i prozorima
što žmure glasno noću
se prepireš sa praznim mestima
po međurebarnim policama, šta
sanjaš, šta
šalješ u etru se zaključalo
dete s tvojim prstima, unatrag programira
šifru za nebuđenje

dooooodiiiiiiiiii kažeš
dooooodiiiiiiiiii kažem

zvučna

izolacija je snažnija u zidovima
spoljni uticaji su štetni
po zdravlje, izgradili smo

stabilne kuće, sad možemo
u njima mirno do kraja
ne biti





TOLIKO REČI

znaš i ta nastasja filipovna — čijih se autsajdera i ludaka
stidela gospoda što bi joj se rado
zavukla pod trepavice, jasnim stidovima porodičnih ljudi
dok su sa šeširima pred njenim pragom
ostavljali i svoje živote opcrtane
uputstvom za upotrebu; pa ostajali tako izluđeni
nezapaljivošću njenih zenica, ropotom
vučje posteljice
ispod njenog jezika

žena je nju trebala voleti; obilato
prekookeanski, kao kiša
odroniti joj tugu sa endoderma lakim lupkanjem
prstima od plute

151

i u njoj uroboros
nedomrli komad gladi iščupan
iz majke trenutak pre no što će ga
spepeliti zajedno sa njom

žena, ne reči
ozidani prostori

nužni smeštaj za žudnju



BIRANI BROJ NE POSTOJI

ako hoćeš da saznaš šta znači
živeti u nekom gradu
napusti ga

postaće prohodne ulice koje si u žurbi
izbegavala zbog gužve

izdvojiće se iz buke
ozbiljeno tkivo rečenica i kliznuti po mapi krvotoka



natrag
niz uglačana bedra

ako hoćeš da saznaš šta znači
živeti u nekom
napusti ga

NAHRANITI PTICU

stvarno, ljube
poneli smo se bezveze
da smo je našli na ulici, bolje bi s njom, čini mi se
152 ovako
kad smo je pokupili iz izloga
onako jeftinu i neubedljivu
samo nama je sijala poznato
i te tople oči, kakav užas
reci
ko bi odoleo

onda smo je doneli u jedinu sobu
koju smo imali; dali joj meki madrac
našu deku i naš krevet
jednu čašu da deli s nama i pola pepeljare
u koju smo otresali svoje prerano
sagorele žudnje
ljube
sjebali smo sve
kad smo se suzili dovoljno da nas prostor
preraste, njoj smo dali najbolju sobu
sa velikim kosim prozorom, okana sa kojih se istok vidi
kao šolta u onoj pesmi
kad se raziđe magla iz nas
i ništa više

ostavili smo je tako samu
u najsvetlijoj sobi



a mi smo otišli
 svako na svoju stranu, ljube
 dugo se nismo videli, bar deset godina
 lupali recke po istim zidovima i bunili se
 zbog istih promaja, madraci isti
 ulegli se od naših čekanja
 da nam dođe ona

ali nije ljube
 nije došla nikad

kad smo se najzad setili kako se gleda
 kroz oči onog drugog
 razvalili smo najlepšu sobu uzdasima
 od znoja
 čiste tuge
 i na mekom madracu
 zatekli mali kostur ptice
 koja nas nikad nije pronašla

153

plakali smo ljube dugo
 danima
 kucali tepanjima na zatvorene kapke
 ali nije bilo nikog
 da nam otvori
 iznutra

(NAJSTVAR)NIJE TU

sve sam probala. da volim
 u smjeru rasta krljušti
 po istočnim obodima tijela

vidiš da nije uspjelo.

more se svo izlilo
 jutros iz mene. nije ostalo



ništa
za spasiti malu ribu u dnu

posljednje što se praćnulo
bio je fantomski ud
izrastao u endodermu
uvjerenja

da će znati
disati
na suhom

154

NEĆE ONA NIŠTA S TOBOM

kad ona kaže »more«
usta joj zaigraju predbludno
ka u šiparice još nesvjesne razornog potencijala
svojih gležnjeva
ne smetaju joj 'heritage' i 'authentic'
nakeljeni na kosti starih divova
kaže, zna ona šta je lažnjak (pa mi se nasmije
nutrinom raspukle smokve)
i kako još stići do nas

kad ona kaže »otok«, od dna naviše
sva oživi
pa gleda mene redikula
nježno i punokrvno
neću joj reć da i dalje krišom buljin
u njena usta
na slikama; u njena usta
u kojima cili
postajan nepristojna rič

smišna moja
ogorčena meluzina, miša
kafu trozubom; skliskin





repon obgrlila nogu stolice
dopola uronjena u lito
kroz tanki sloj tuge kojom je omotala
bokove
meškolji se njeno riblje ja

POVRATAK

tog jutra kad sam ispala iz spiska putnika
jedno malo jato se uskomešalo

prema detaljnem opisu pomorska policija
traga za ženskim telom, oko metar i po, očuvano
velik ožiljak na levom bedru i ponešto unezveren pogled
iz ribljih očiju (mada to više nije važno) nema šanse
kaže jedan; ma tu je, mora bit tu
kaže drugi
ako je nisu raznili galebovi

155

*

penim i propinjem se

a tebe
volim sa svih strana kristalno
zazorno; ljuljam te na grudima konačno
živim i gutam male otrove
koje nehotice ispuštaš
u mene, sad uživam
kako uživaš, dok te nosim
slobodno

nikuda





FERN

često one to rade
namerno se izvrću na leđa
kad postanu sigurne da nema izlaza
iz tog tela što se sve jasnije
seća da je bilo ptica

desetinama godina
u pretincu mudre utrobe je čuvala
seme omiljenog ljubavnika; sve one to rade
čekaju predano i dugo
(vreme je izumrlo sa dinosaurima)
kad krenu velike kiše, probude ga i aktiviraju
da život sazri u sekundi
nadolaska reke

156

često to radimo, namerno
porinemo tela u žeđ dok ne budemo
sasvim sigurne da nećemo izdržati ropstvo; tada smehom
zatvorimo oči jedna drugoj i čekamo
da nadode voda
i zaškripe vrata na oklopnu

NADZEMNI NASLOV: NE POŠTUJEŠ OCA —

— rekli su mi, kad sam na njegovu sahranu došla
u farmericama crvenoj kariranoj košulji
i sa lenonkama preko nosa

šta zna klinka od sedamnaest, branili su me drugi
ja sam čutala i slušala
otužne komemorativne zvuke; sa BW fotke
zbilja lepo urađene par očiju se priprema da uskoči
u moje lice kao u ogledalo; jedinke se okupljaju oko smrti
kao ose oko meda; njegove usne — moje usne — bez trzaja



mimo njihovih grimasa, skoro bi da prsne u smeh
koliko ih uopšte i zna
ko je bio

mama je rekla da ne ide jer joj se gadi ta nekrofilija
gomile ruku što se nedolično otiru
o tvoju tugu

dok smo živeli u žutoj podmornici, govorio je
šta se stalno oblačiš u crno, tako mlada
boja, boja ti treba

ona provocira, prošaputala je gospođa drugoj
gospodji u pepeljavo uho, vidi je
ni žvaku nije pljunula okreće
leđa ljudima i pije vino dok svi plaču
nije ni čudo
od kakve je majke

157

dobro da već ne leži u jendeku

života, života treba! — prstom mi podiže lenonke
što su usred tirade o svemiru
i grešci u njemu sletele
na vrh mog nosa i kaže

— čoveče koji si ti malac
malac–nikakavac
*

PODZEMNI NASLOV: DANAS OBUCI CRVENO





NAJTEŽE MI JE BILO KADA SAM PRONALAZIO DJECU*

kroz higijensku rukavicu
svetli ruka čoveka
dok otresa zemlju sa nađenih objekata.

pasoš olovka šnala
kaiš komad plave
košulje rubac fotografija
mlade žene
ogledalce.
cucla.
flašica sa malo
zgrušane prljavštine u dnu.
pelena. u njoj šačica
kostiju male ptice.
hrpa plastičnih igračaka kraj majice
bez dečaka.

158

ja sam glasnik zašivenih usta.
glava harlekina što se kotrlja trgom.
panj.
prašina i živa kost prelomljena
pedeset puta.
zemlja.
ništa.
ja sam

majčine ruke
što bубnjaju po kori drveta
izludele
iznutra.

niko ih neće oslobođiti.

* Reči Jasmina Odobašića, autora knjige »Hiljadu grobnica u Bosanskoj Krajini 1992.–1995.«. Jasmin je ekshumirao žrtve i hrvatske i srpske i bošnjačke nacionalnosti u BiH.



Milko Valent

Pjena za rušenje (renesansa Dekamerona)

Uvod

159

Zbog hrabre i vrlo intrigantne literarne ideje o renesansi odnosno o pisanju suvremene verzije glasovitoga *Dekamerona*, djelo *Pjena za rušenje* zahtijeva kratak uvod.

Većina riječi s mnoštvom uznemirujućih značenja u hrvatskom jeziku počinje slovom »k«: kuga, kolera, korona, karantena, koronarografija, kriza, karcinom, katastrofa, kultura, krivica, krvarenje, kolumna, kontekst, klitoris, kukast, krepak, krepati, kulinarstvo, kolokvijalan, kirurg, klinika, križ, Krist, Kamov, književnost, književnik, kritika, kut, kreteni, krađa, krasta, kršćani, krivolovac, kockar, kilav, Krleža, kolaps, kurva, kriminalac, korupcija, kriterij, káráti (koriti, svađati se), krava, kerubin, krutost, karizma, krizma, kurtoazija, krasuljak, krasopis, kič, krimić, krasotica, karavana i tako unedogled, baš kao i dugotrajna monsunska kiša kroz koju jedne noći jedan putnik–pjesnik kradom te krišom krikovima kroči sve od ulice Vlaške do ulice Praške. Za vrijeme mučne neslobode i gotovo potpunog »zatvaranja« (»lockdown«), a zbog koronavirusa, u toj su ulici, koja se nalazi u strogom centru Zagreba, prekrasan luksuzan prostran stan za ladanje unajmili na dva tjedna studenti komparativne književnosti, točnije rečeno sedam studentica i tri studenta (Mateja, Marta, Marina, Magdalena, za prijatelje Magda, Marija, Melita i Mirna te Ivan, Marko i Luka). Ta iznimno napredna grupa mladih ljudi, »najljepši buket intelektualaca s Filozofskog fakulteta«, kako se slikovito i poetski ambiciozno izrazio vragolasti Luka, odlučila je ostvariti svoju kontroverznu ideju. Naime ta je grupa odlučila učiniti veliku stvar povodom sedamstote godišnjice smrti Dantea Alighierija koji je, po njihovu mišljenju, s izuzetkom Ivana, u *Paradisu* napisao najljepši stih u povijesti književnosti (»Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.« — »Napustite svaku nadu, vi koji ulazite.«, dok Ivan smatra da je



160

to stih o oskudici čije se autorice ili autora ne može sjetiti: »I noćas su leopardi žderali jorgovan«). Tim je dakle povodom ta grupa odlučila napisati djelo *Novi Dekameron*, ali ne u posve običnoj prozi kao što je to učinio Giovanni Boccaccio u svojemu bravuroznom *Dekameronu*, već u proznom stihu, ili stihovima u prozi, pa ako je potrebno i u poetskoj prozi, a slijedeći vrsnu kvalitetu poetskih vrhunaca hrvatske poezije pisane u poetici neurotičnog realizma s natruhama nadrealizma. Ukratko, odlučili su se za tip suvremene hrvatske poezije (koju neki slabo educirani književni kritičari s nepravom nazivaju stvarnosnom poezijom) s kraja 20. i s početka 21. stoljeća, a u namjeri da djelomično tematiziraju *Bibliju*, jednoglasno se složivši da je to najuzbudljivije literarno djelo, doduše kolektivnog autorstva, prije Dantove *Komedije*, kojoj pridjev »božanstvena« nije dao autor, već ga je kasnije dodao upravo Giovanni Boccaccio. Alternativan naslov toga djela, *Novog Dekamerona*, također iznimno inspirativan, jest *Pjena za rušenje*. Nakon ovog *Uvoda* slijedi *Prvi dan* literarnog eksperimenta napisanoga u dvotjednoj izolaciji (10 dana rada, 4 dana odmora) na urbanom ladanju u centru glavnog grada Hrvatske 2020., a redigiranog izvan izolacije u proljeće zadnjega dana travnja 2021. Za taj mjesec veliki pjesnik nefunkcionalne ljubavi i braka, T. S. Eliot, kaže da je to »najokrutniji mjesec«. U kontekstu razarajuće globalne pandemije korone, s nemilim dodatkom teškoga potresa u Zagrebu, a kasnije i katastrofalnog potresa u Petrinji, Glini i Sisku, taj je pjesnik potpuno u pravu s napomenom da će svibanj, a vjerojatno i lipanj ove godine biti još okrutniji mjeseci, nego što je to bio travanj.

* * *

tražeći ga desetljećima, Diogen na kraju nije našao Čovjeka. prekipjelo mu je. toga jutra bacio je štap i svoju svjetiljku, tu svakodnevnu iluziju, te razočaran u ljudski rod otišao u birtiju. pio je vičući: »Ja sam građanin svijeta!« lokalni grčki alkoholičari i gazda birtije Zeus nisu ga shvatili. nitko se danas ne čudi tome. kozmopolitizam je i u 21. st. unatoč globalnim zarazama vrlo rijedak fenomen. Diogen je u svojoj bačvi, sav shrvan, umro od tuge. njegove posljednje riječi bile su: »Moja je biografija posve slomljena.«

Valent, Antičko ljepilo

Prvi dan

Sjajna izolacija

svakoga dana na respiratorima umire sve više ljudi.

I kućni dijamanti već posustaju u sjaju unatoč svojemu supertvrdom sadržaju, rekao je Ivan koji je u početku bio Riječ, a Riječ je bila Djelo. Na tvojem skromnom osmijehu rutinski mraz braka u mraku ponekad smrtonosne pandemije

virusa korone. Mikroskopom uvećan 75.000 puta izgleda kao okrugla crvena jagoda ubrana u Dioklecijanovu vrtu nedaleko od Peristila. Ali vratimo se teorijama postanka jezika, reče odlučno Ivan i zaokruži preciznim pogledom proroka buket od devet ruža u velikoj dnevnoj sobi stana za urbano ladanje. To nećemo činiti nasuho, već uz užinu koju često nazivamo desert. Kolegice Mateja, složi nam, molim te usrdno, na ovome velikom okruglom staklenom stolu deset bijelih uskih nebodera. Njima ćemo razbistriti mozak i u duhu parlamentarizma započeti biblijskom teorijom o postanku raznih jezika, na katedrama širom svijeta zvanom jednostavno »babilonska tragedija«. Vedra lica buketa intelektualaca. Uz pomoć burnog, a ipak tankočutnog praška, koji su užinali, blistaju i slavna Praška, relativno neugledna ulica, i mozgovi lijepoga buketa. Zahvalni pogledi u smjeru samozatajne punašne Mateje i autorativnog Ivana. Baš je lijepa naša sjajna izolacija, rekla je pobožno Magdalena, milujući nježno rukama svoje zanosno crvene nosnice. Prolaze sati, planet drhti od 10 teorija o postanku jezika. Babilonskoj tragediji nema kraja. Bog se srdačno grohotom smije, pozdravi uobičajenim blagim papinskim blagoslovom Ivana i s plavoga neba, kažiprstom pritišćući desnu nosnicu, odvažno lijevom nosnicom povuče spasonosnu crticu stvaralačkog ushita.

Virusi su sićušni, ali opasni poetski narativi poznati fenomen straha od straha sve je prisutniji.

Mrak, ali onaj najcrnji, iskuljao je iz legendarne Platonove pećine u predgrađu Atene, koje je danas središte toga grada, i prekrio plavi planet, žalosno reče Marta i zapali lošu naviku, otpuhne dim i nastavi. Čak ni globalna pandemija koronavirusa koja, između ostalog, tiho, ali jako potkopava koronarnu simetriju u srcima zaraženih ljudi, uopće ne praveći razliku između iskrenih vjernika i iskrenih nevjernika, ne može uništiti taj truli fenomen predrasuda, dakle i predrasude kao takve. Ne može primjerice uništiti predrasudu da su obojeni ljudi, najčešće se misli na ljude crne boje kože, na crnce, niža vrsta ljudi od bijelaca. Ta je čudna predrasuda od doba civilizacijski zaostalog gnusnog ropsstva ukorijenjena u Sjevernoj Americi, a zadnjih je godina čak i u porastu, sve prisutnija i sve vidljivija. Tamo divlji bijeli detektivi i još okrutniji policijski oficiri, znači bijelci, koji su također obojani, doduše bijelom bojom depresivnog suprematizma, sve učestalije ubijaju crnce bez pravoga razloga ili čak bez ikakva razloga. Evo i jedne poznate izrazito čudne predrasude prisutne u Zagrebu i diljem Hrvatske, naime one da su svi odvjetnici nepošteni osim mojega oca. Prvo, nisu svi odvjetnici nepošteni. Drugo, moj otac odvjetnik jest djelomično pošten. Pošten je samo prema mami i meni. On je do srži nepošten advokat. Njegova odvjetnička želja nikad nije bila braniti nevine, a optužene ljude, već Njegova odvjetnička strast, rekla bih čak i strastven hobi, jest braniti, što znači osloboditi od optužbe ili izvući iz zatvora ubojice, kradljivce, kriminalce

svake vrste i korumpirane visokopozicionirane političare, također kriminalce, koji intenzivno surađuju s najgorim mogućim šljamom surovog zagrebačkog i hrvatskog podzemlja kao i jednim dijelom internacionalnog podzemlja. Da bi ih branio i oslobodio od optužbi, što mu redovito uspijeva, postoji samo jedan uvjet: da su ti monstrumi imućni, a takvi su monstrumi u pravilu bogati. Ukratko, moj otac, svi ga znate iz medija, jer je uvijek usred nekog skandala, ili s njegova profila na Facebooku gdje stavlja glamurozne fotografije na kojima glumi skromnog kormilara na svojoj skupoj jahti koju je platio tri milijuna i sto tisuća eura. Najkraće rečeno, moj je otac do bola i srži korumpiran odvjetnik. U desetak godina silno se obogatio. Imala sam petnaest godina kad sam to shvatila, to da smo bogata obitelj, bogata i ne samo u odnosu na hrvatski kontekst. Posjedujemo luksuznu vilu na jednom obronku Medvednice podno Sljemena s kojeg puca, malo je reći, fantastičan pogled na Zagreb i okolicu. Imamo tri skupa auta i vilu u Hvaru na otoku Hvaru, imamo lovačku kuću na jednom brijegu blizu Kumrovcia i ovaj velik luksuzan stan u Praškoj, koji mi je darovao otac za moj osamnaesti rođendan. Ono što je bizarno, to čak ni Boccaccio ne bi uspio smisliti, jest činjenica da sam ja nama istodobno iznajmila i unajmila vlastiti stan na dva tjedna za jedan euro po osobi, što pak znači da sam tati platila deset eura za našu akciju sjajne izolacije koja ne poštuje epidemiološke stroge mjere. Da, što se čudite?! I ja sam kao vlasnica stana platila jedan euro da bismo mi u miru, dok oko nas opako bjesni virus korone, mogli napisati djelo *Novi Dekameron*, to jest djelo *Pjena za rušenje*. I to, pazite sad, zbog toga što moj tata ima predrasudu da ništa na ovome svijetu nije besplatno, iako mu je, hvala Bogu na visini, razumljivo da u vlastiti stan mogu dovesti svoga dečka ili pozvati par prijateljica, ali, oh, ne, nipošto ne, čak devet kolegica i kolega s fakulteta. On čak vjeruje u predrasudu, raširenu u svijetu, da ne postoji besplatan ručak. Kad smo nedavno ručali u blagovaonici naše vile podno Sljemena, dok nas je dvorila naša vrsna no kao i moj stari pohlepna ljubiteljica novca kuharica, gospođa Katarina, rekao mi je tata da ćemo platiti taj najam od deset eura za dva tjedna boravka u mojoj stanu, jer će me, ako ne platimo, razbaštiniti odnosno oduzeti mi stan točno za trinaest minuta i deset sekundi koliko je potrebno njegovoj genijalnoj tajnici, a to je moja mama, također pravnica, da pravno sredi tu pravno legalnu akciju. Nakon ručka me zagrlio i poveo na terasu na kojoj smo zajedno pušili džoint prvoklasne trave s Hvara i gledali Zagreb, po njegovu mišljenju nedopustivo i užasno oronuo grad koji je nedavni težak potres još više uneredio, i rekao mi nježno, uvijek je takav bio prema meni, nježan, dakle rekao mi je: »Mila moja Martice, nemoj to uzeti kao nešto osobno, kako kažu Amerikanci. Kao što znaš, ja nisam samo odvjetnik, ja sam i poslovan čovjek. Ja sam ti, Martice, darovao taj stan u Praškoj i imam moralno pravo zaraditi bar neku pinku zbog svojega duševnog mira, pa makar to bilo i neznatnih deset eura. Znam da shvaćaš, dijete moje, tu tako jednostavnu spiku!« To vam je moj stari, istodobno pošten i nepošten i čovjek, te kao u svakoj kvalitetnoj književnosti nije crno-bijeli lik, već kompleksan

lik. Eh, a tek onaj čudan fenomen vegetarijanaca i vegana! Naime postoji čak predrasuda da se oni zdravije hrane od nas običnih sveždera ili svejeda, sve jedno, što znači i od nas desetero koji smo za svoj prvi dan radnog ladanja u izolaciji dali ispeći cijelo janje kao glavni obrok i izgledamo baš glamurozno kao i svinje koje su također svežderi, *oh yeah!* Najzanimljivija je u cijelom tom fenomenu odnosno predrasudi, barem meni, stvar da vegani, što znači ljudi, ljudske životinje, dakle sisavci iz porodice majmuna, dakle sastavljeni od mesa, odbijaju jesti meso pa čak i piti mlijeko ostalih životinja. Oni idu tako daleko da bi odbili i majčinu punu sisu, da su toga tada bili svjesni, i zatražili sojino mlijeko. Vrhunac, barem meni, vrhunac fenomena je da je meso, usput jezično meso, odlučilo ne jesti meso, jer ne želi jesti ništa od onoga što je ubijeno. Paradoks do paradoksa. Da bismo ga jeli meso mora biti mrtvo, a da bismo jeli naprimjer voće pa i nekuhano povrće ono mora biti živo, jer ako je mrtvo, onda je trulo, a većina ljudi ne jede trule stvari osim manjine onih divljih ljudi koji i inače imaju intenzivnu nekrofiliju žudnju prema mrtvima životnjama, dakle i prema mrtvima ljudima. Čudno je i to da vegetarijance i vegane ne bri ne činjenica da jedući hranu koja je još uvijek živa i svježa, zapravo, tu hranu svojim koncentriranim žvakanjem ubijaju. Uf, umorila sam se od ove poezije neurotičnog realizma. Sad ču se prihvatići janjetine i vina, a vi, ako to želite, nastavite s nabrajanjem fenomena i s njima tjesno povezanih predrasuda koje su se, zahvaljujući civilizaciji jezika, raširile ovom čudnom Zemljom, ovim nevjerojatnim planetom na kojem caruje ljudski jezik uz pomoć kisika.

Umno usporavanje kao efikasna mentalna higijena

milijun marljivih ljudi radi na cjepivima protiv COVIDA-19.

Moja glavna vijuga kao čista glista i za vedra i za tmurna dana blista, rekla je tiho Magdalena, i nastavila. Iako ne vjerujem u mit o čuvenoj gradnji babilonske kule, to jest tornja, i babilonskoj tragediji miješanja jezika, što sam hrabro i otvoreno rekla svom prisnom prijatelju, kolegi Isusu, u diljem Bliskog istoka znanoj i popularnoj jeruzalemkoj školi intenzivnog kreativnog pisanja Al-Gubbah. (Isus je kratko pohađao tu školu, jer je dotad pisao isključivo po zemlji svoja kratka alegorijska, uglavnom terapijska literarna djela.) Ipak podržavam usporavanje uma nadahnutim stihom »Tiho teče rijeka Sava, a u ribarskoj mreži zauvijek spava bistra Jana, ribara starog kći.« Ne, neću za ovako prekrasnoga ladanjskog dana nastaviti s ostalim stihovima te pjesme, jer završava tužno, takoreći na rubu indiskretnog incesta i nekrofilije. Ne treba pritom smetnuti s uma da će zbog pandemije koronavirusa vjerljatno biti odgođene čak i Olimpijske igre u Tokiju. Kad sam za to saznala, suze su prekrile moje oči i moje lice, čak su natopile i moj svakodnevni vrat, jer sam htjela požudno gledati natjecanja u leđnom plivanju koje obožavam još od puberteta. Da se smirim, napisala sam haiku *Tokijsko Sunce*. Počujte taj moj haiku! »To-

kijsko Sunce / sa sjajem dalmatinskog / Mediterana.« Taj sam haiku recitirala i na uglednoj Ženskoj psihijatriji u KBC-u Zagreb, na lokaciji Rebro. Evo i zanimljive koincidencije: naš okupacioni terapeut zove se Adam. Često mislim o gospodinu Isusu Kristu. Prije nego su ga razapeli tri smo dana poslije nastave u školi Al-Gubbah šetali starim gradom Jeruzalemom. Isus Krist je bio fin komunikativan kozmopolitski lijep mladić zauvijek uspravne karizme. Izgledao je kao pravi njujorški hipi na nekom od koncerata krajem sedamdesetih godina prošloga stoljeća u Madison Square Gardenu. U New Yorku su ga svi ljudi dobre volje zvali jednostavno Isus Krist Superstar. I bio je Zvijezda, i to velika globalna Zvijezda. Bio je i prvi komunistički intelektualac u svijetu. Ljudi iz svih krajeva svijeta često govore da smo nas dvoje hodali. Pa razumljivo je da smo hodali, ako smo šetali Jeruzalemom u kojem su ga politički protivnici nekoliko dana kasnije razapeli na križ. Dva dana prije raspeća bila sam s nepravom optužena da sam bludnica i gomila ljudi htjela me je po običaju iz davnine kamenovati. Ja sam kleknula ispred Isusa i rekla mu da nisam ja kriva nego siromaštvo moje obitelji koja je jedva imala za kruh i mlijeko. Pomagala sam obitelji koliko god sam mogla, a i školu Al-Gubbah platila sam svojim lijepim bijelim tijelom. Također sam ga zamolila da mi oprosti moj grijeh. On je viknuo gomili: »Onaj koji je bez grijeha, neka prvi baci kamen!« Zatim je Isus dodirnuo moju glavu i mirno rekao: »Ustani, ženo, jer sve ti je oprošteno. Idi i ne grijesi više!« Nakon njegova smaknuća otišla sam s još nekoliko socijalno osjetljivih žena na njegov grob i cijelo mu tijelo namazala finim maslinovim uljem iz Galileje, tada najkvalitetnijim uljem na svijetu. Umno usporavanje banalnostima sigurno je najbolja mentalna higijena, što je u brojnim laboratorijima, pa čak i u Wuhamu gdje je u jednom laboratoriju proizveden pandemijski koronavirus SARS-CoV-2, nazvan COVID-19, i znanstveno dokazano da usporavanje uma ima blagotvorno djelovanje. Paradoksalna je i neoboriva činjenica da što sporije radi um, to mozak brže misli. Onaj tko brzo misli je zdrav, a onaj pak tko prebrzo misli može učiniti mnogo pogubnih pogrešaka. Tako je nedavno jedan *celebrity* muškarac, a da bi unaprijedio svoju spolnu izvedbu, u isto vrijeme uzeo Viagru i kokain, te zbog te fatalne pogreške umro na ženi svojega života. (Slična stvar dogodila se liku u jednom romanu Alberta Moravije, samo što je taj muškarac, mislim slikar, umro od običnog, a ne od masivnog infarkta kao hrvatski *celebrity* muškarac, koji je doista doslovno shvatio onu staru latinsku poslovicu »Carpe diem«. Tko je još to čuo, ljudi moji, mijesati Viagru i kokain uz neizbjjezan alkohol, inače koristan dodatak zdravoj prehrani! To bi bilo isto kao da mi na ovom našem radnom kreativnom ladanju pomiješamo zajedno heroin i kokain. Pa zna se redoslijed dizanja i spuštanja, za Boga dragoga i miloga! Ukratko, u tom slučaju, mislim na istodobno miješanje heroina i kokaina, našu *Pjenu za rušenje*, naš *Novi Dekameron*, ne bismo nikad završili.

164

Mozak kao područje isisavanja ljudske inteligencije sretni su ljudi, i zaraženi i nezaraženi, kojima je jedina lektira mobitel.

Zanimljiv mi je taj fenomen vegana kao i njihov stav da nije u redu ubijati životinje zbog hrane, konkretno zbog mesa, iako se i životinje, a osobito one koje nisu i biljožderi, međusobno ubijaju upravo zbog hranjenja mesom. Neke od njih u istu svrhu ubijaju svoj okot, svoju mladunčad, recimo hijene i svinje koje su inače svejedi kao i čovjek koji je nekad bio kanibal, dakle ljudožder, a i danas još ima takvih ljudi. Svinje čak ponekad jedu i svoje izmetine. Među ljudima je ta rijetka navika poznata kao koprofagija. Čestitam ti, Marta, na ovom zdravom obroku, reče Marko i strpa u usta komad pečene janjetine s primjedbom da je ta janjetina po kvaliteti gotovo ista kao i glasovita bračka janjetina. Tako je lijepo ručati, užinati i večerati fino meso uz krepko vino. Nas desetero u jednom je danu na ladanju pojelo, eto, cijelo janje, dok je nad Brestom možda kišilo i ovoga dana, reče Marko i ispije još jednu čašu traminca te nastavi u staloženom tonu. Majko, ne izlazi više iz kuće u svom starom oronulom kaputu na povijesni Trg bana Josipa Jelačića. Baci u smeće taj kaput koji je prije pedeset i tri godine u našem selu osvojio prvu nagradu na modnoj reviji. Tvoj sin živi u Irskoj i pozdrav ti šalje, a kad stigne u *hr.com* donijet će ti novi kaput od fine vune kašmirske koze, koji je kupio u Dublinu od jednog člana kašmirske mafije, inače odlično umrežene u Europskoj uniji. Što se tiče predrasuda i fenomena, meni je ipak najzanimljiviji fenomen neprekidno uključenog mobilnog telefona, što će reći uključenog i dan i noć, dakle 24 sata sedam dana u tjednu, uključujući i sve blagdane te praznike, što znači 365 dana u godini, i to desetljećima, znači sve dok vlasnik stalno uključenog mobitela na kraju ne umre, možda čak i od COVIDA-19. Tako mi se kao svetom Marku, kad sam pisao evanđelje po sebi odnosno *Evanđelje po Marku*, dogodilo da sam, tražeći jedan geografski podatak, u stvaralačkom nadahnuću zabunom pritisnuo nekoliko brojeva svojih dobrih prijatelja i prijateljica oko četiri i pol sata ujutro. Uh, s druge strane bežične žice krika i vika s uvijek istim uzrujano intoniranim pitanjem zbog čega zovem noću, i to tako kasno. Kao iskusan evanđelist bio sam zaprepašten tim pitanjem, pa sam postavio svoje koje i sad postavljam: »Zašto ti ljudi, kad idu spavati i tako barem malo počinuti od brze brzine suvremenog načina življenja, jednostavno ne isključe svoje mobitele ili ih, ukoliko pate od globalne, opake i teške bolesti stalne ekscesivne uključenosti (patološki oblik inkluzije), to jest od neprekidne dostupnosti, a da se psihički smire, potpuno ne stišaju?« Naime kad bi tako postupili nitko ih ne bi mogao probuditi u četiri i pol ujutro, pa čak ni sv. Marko Evandelist, rekao je Marko i posegnuo za još jednom čašom finog vina nakon božanstvene janjetine, cijenjene kulinarske poslastice diljem civiliziranoga svijeta svejeda čovjeka, hominida, primata, čovjekolikih sisavaca, majmuna i ljudi, također majmuna, najrazvijenijih životinja iz reda sisavaca.

165

Rajske breskve rastu u zoru čak i na štandovima

mutacija je zakon svemira. uvijek dolaze novi slojevi sojeva virusa.

Literarno djelo *Biblija* kao stvoreno je za urnebesnu zabavu, ali i za pouku na radnom ladanju u Martinu stanu punom praška za pranje prljavog rublja, osobito donjeg rublja koje je osim Dantea vrlo cijenio i Joyce, najviše Norine provokativne gaćice. Zbog toga joj je iz Dublina poslao pismo, koje ja nazivam Dublinski seksualni protokol. Zvijezde mi svijetle u očima, dok se po mojoj ukusu galaksije, uključujući i našu galaktiku Mliječni put, pretjerano brzo udaljuju jedna od druge zbog sve bržeg širenja svemira. Silno mi se sviđa nevjerljiv mit o bezgrešnom začeću Isusove majke. Taj fenomen zaslužuje moju punu potpunu pozornost već i zbog mojega mnogočestnog imena, rekla je Marija i elegantnom nježnom kretnjom strpala u svoja pohotljiva usta komad interesantne pečene janjetine, jedan lijep mastan dio slasnoga jaganjca Božjeg, koji je zbog viših društveno-ekonomsko-religijskih ciljeva postao mrtva žrtva, doduše nakratko, na samo nepuna tri dana. Ja ću bezgrešno začeti

166

svoje dijete, jer smatram da spolno spajanje, pa i takozvano općenje, općenito i pojedinačno gledano, nije grijeh. U mojoj radnoj ladanjskoj, ali zahtjevnoj interpretaciji, a u čast literarno osvetnički nastrojenog Dantea, zbog toga što su ga prognali iz rodnog grada, i sedamstote godišnjice njegove smrti, zauvijek nevina Majka Božja Djevica Marija, časna majka dječaka Isusa Krista, Bogorodica, bezgrešno ga je začela, jer je Bog netom prije Svetog seksualnog čina blagoslovio spermu njezina supruga Josipa, inače uglednog tesara u Nazaretu gradu. Iako kraljevskoga roda, tesar Josip bio je siromašan, ali pošten mladić. Tu spermu, tu djelatnu plodonosnu pjenu, koja je prilikom orgazma brzo štrcali i iscurila iz Josipova uda, Bog je nazvao Duhom Svetim. I u tom pogledu Bog je bio posve u pravu, što dobro znam iz vlastita iskustva, jer sam često svojim ljubavnim partnerima, kolegama s komparativne književnosti, progutala Duha Svetoga, tu vrlo ukusnu pjenu, jer sam bogatim bjelančevinama, s dugotrajnim otpuštanjem ljekovitih sastojaka, htjela osnažiti svoj tjelesni, duševni i duhovni organizam. Nego, ljudi moji, doista je dobro ovo odležano arhivsko vino, ovaj rajske traminac s diskretnim okusom breskve, i izvrsno se sljubljuje s Bogom blagoslovljenom janjetinom. Ne, ja, Marija, iskusna studentica ljubavi i književnosti, nisam nikad grešno začela. Kažem nikad, jer sam dosad začela triput i svakoga bih puta u dogовору s ljubavnim partnerom napravila pobačaj, to jest, popularno rečeno, abortus, što jednostavno znači da sam bez obzira na svoje čisto bezgrešno začeće počinila grijeh uboštva. Ubila sam troje još nerođene, nejake, ali itekako žive djece. Ne kajem se, jer je ubijanje prirodna pojava kao i kiša nad Brestom kad je sva pokisla Barbara stajala na ulici i pila kavu za van (*coffee to go*). Znam da je na svijetu najkompleksniji fenomen Svetoga Trojstva ili, kako ga sad nepotrebno nazivaju Presvetim Trojstvom, kao što misu nepotrebno nazivaju sveta misa, iako je iz imenice »misa« jasno da je ona sveta, no iako sam, kao što znate, odlična studentica književnosti pri-



znajem da je to po svemu čudno i komplikirano područje Trojstva izvan moje kompetencije, a bogami i iznad stupnja moje inteligencije. Mislim da bi Marina ili Luka mogli objasniti taj fenomen koji nije uspio riješiti ni Einstein u svojoj jedinstvenoj teoriji polja, kao ni Heidegger dok je koncentrirano tražio bitak po šumama na svojem skromnom imanju u Schwarzwaldu (Crna šuma). Meni je od svega najvažnije da sam u stanju bezgrešno začeti zdravu djecu, iako i dalje ne mogu ni u najlucidnijim intervalima svoje inteligencije shvatiti kako je Majka Božja, Sveta Djevica Marija, uspjela ostati djevicom nakon što je u nju ušao Josipov biblijski grandiozan te jak ud, rušeći svojom gustom pjenom, koju je blagoslovio Bog Svetim Duhom, zauvijek nedirnut integritet njezine Svetе Rodnice, i to sve od himena do grla maternice. Ne razumijem tvoj nauk, Bože, tako mi Ti pomogao, Bog te blagoslovio!

Nautički turizam će spasiti svaku sezonu

more, more sinje, nemoj dati da te pospe zimsko inje!

167

Odjevena u bijelu svečanu robu s potpisom i neprimjetno našminkana lica otišla sam u crkvu Kraljice sv. Krunice na Prvu pričest, ali, čini se, i na moju Zadnju pričest. Primajući iz ruke svećenika na svoj već u djetinjstvu grešan crven jezik bijelu hostiju, tanak listić tihe žitarice, inače simbol Tijela Isusova, iznenada sam, kad sam pojela hostiju, a pustila da se otopi u ustima, počela sumnjati u postojanje strukture Svetoga Trojstva pa čak i Presvetoga Trojstva. Tu sam sumnju, koja je nagrizala moj duh, pretvorila nakon krizme u Zagrebačkoj katedrali u tvrdo radikalni zaključak da Sвето Trojstvo kao jedinstvena cjelina ne postoji tako da, draga kolegice, draga Marijo, milosti puna, ja i nisam prava osoba za tumačenje toga fenomena, već je među nama jedino naš kolega Luka, ponekad zvan i Sveti Luka, sposoban protumačiti taj zagonetan fenomen, rekla je skromno Marina, i nastavila. Ja sam se specijalizirala za književnost posvećenu turizmu čija sam ja, zapravo, rodonačelnica od prošle godine kad sam ljetovala u Supetu na Braču. Počela sam na terasi moje omiljene konobe Lukin na *laptopu* pisati knjigu »Nautičke crtice«. Gledala sam povremeno more i shvatila da je subjektivnost mora vježbanje nemogućeg. Ta je misija nemoguća. Kad oštrim pramacem ulaze u mene jedrilice i motorne jedrilice s erekтивnim visokim jarbolima, znam da će poezija vrhom svih vrhova jako zatreći moje cijelo tijelo, naglasila je Marina. Sad jedva čekam da prode ovaj *lockdown*, kad sam *down* i u nekom *blue feelingu*, pa da opet odem na Brač nastaviti svoje »Nautičke crtice«. No sad, dok strpljivo čekam na slobodu kretanja slobodnom domovinom Hrvatskom, mogu vam na ovom radnom ladanju uz ovu nutritivno blagotvornu janjetinu ukratko ispričati kako za vrijeme koronavirusa moj prijatelj pisac, koji je bez obzira na virus u neprekidnoj izolaciji, to jest samoizolaciji, dočekuje svoju djevojku Karolyn, Njujorčanku s napućenog otočića Manhattan, koja je na privremenom radu u Hrvatskoj.





168

Ona za lukrativnu plaću, trostruko veću od prosječne hrvatske plaće, radi kao kompjutorska programerka na sustavu Android u jednom zagrebačkom poznatom i renomiranom poduzeću. Moj je prijatelj davao Karolyn instrukcije iz hrvatskog jezika, a kad su se zaljubili i instrukcije iz anatomije, kao nekad i Rembrandt svojim studenticama. Zbog njegove samoizolacije ona je dolazila k njemu u radionicu. Evo prve faze te ljubavi u vrijeme koronavirusa. Karolyn u njegovoju ulici parkira automobil blizu njegova ulaza, zatim ga nazove mobitelom i stane dva metra od ulaza u kuću, pritom isključivši mobitel stavivši ga u plastičnu vrećicu te potom u svoj ruksak. On s prvog kata siđe, otvori ulazna vrata i kaže joj da pričeka desetak sekundi prije nego se uspne do njegovih vrat na prvom katu, te brzo otide u stan. Zatim Karolyn pokuca, točno tri puta prema njihovu dogovoru, a on otvori vrata, dok Karolyn mora stajati ispred njih. Noseći zaštitnu maskicu na licu i plastične rukavice na rukama, pride Karolyn na otprilike pola metra i dezinficijensom joj poprskam odjeću sprijeda i straga, a zatim masku, rukavice, cipele, ruksak, torbu sa službenim *laptopom* i plastične vrećice s hranom. (Otkad su uvedene stroge mjere, Karolyn dolazi ujutro u osam sati, jer popodne i navečer radi za tvrtku od kuće, *from home*, i ostaje kod njega do ručka u 15 sati, koji zajedno pripremaju, i zatim se odvezu do svojega unajmljenog stana te potom radi za tvrtku. Prije nego počne s radom, rekla mu je u strahu, svaki dan nazove roditelje u New Yorku, jer se u međuvremenu pandemija opakog virusa proširila i na SAD, pa se ona jako boji za mamu, tatu i brata. Zasad su svi njezini dobro, ali opasnost je velika jer su u njihovu najbljižem susjedstvu već umrla 4 muškarca i 5 žena, sve ljudi stariji od 76 godina.) Karolyn zatim ulazi u radionicu, skine masku, rukavice, cipele i odjeću, uključujući gaćice i čarape, koju sa svim ostalim stvarima stavi točno na već za tu svrhu predviđeno mjesto u hodniku, a vrećice pune hrane metar dalje. Dok ona sve to radi, moj prijatelj pisac brzo odnese vrećice s hranom u kuhinju i stavi ih u hladnjak te se vратi u hodnik. Poprska je zatim dezinficijensom temeljito još jedanput po cijelome tijelu, i sprijeda i straga. Potom Karolyn ode u kupaonicu i sapunom te topлом vodom dobro opere lice i ruke, a zatim šamponom opere kosu i istušira se. Potom uđe u sobu i odjene se u poseban komplet odjeće, onaj »za po doma«, koji je, otkad je Nacionalni stožer za civilnu zaštitu uveo stroge mjere protiv koronavirusa, stalno u njegovoj radionici na istom mjestu koje je njihovim planom predviđen za tu svrhu. Taj je komplet, zapravo, topla trenirka; njezin gornji dio ima *ciferšlus* i kapuljaču. Isto tako Karolyn je, kad se kriza s » *fucking* koronavirusom« (Karolyn) u Hrvatskoj počela sve jače zahuktavati, kupila *laptop*, to jest *portable computer* ili *prijenosno računalo*. (Trebalo joj je otprilike petnaestak minuta da pravilno izgovori tu sintagmu na hrvatskom jeziku. Pa i meni je lakše, rekao mi je moj prijatelj, izgovoriti englesku verziju te sintagme!) Kupila je Appleov MacBook Pro *laptop* od 16 inča, onaj na čijem je poklopcu glasovit Appleov logo: malo odgrizena stilizirana jabuka, jabuka s udubljenjem na desnoj strani. Taj je *laptop* predviđen za učenje hrvatskog i ostale ozbiljne stvari, ali usput i za »one

stvari« ili »kinky stuff«, kako te »stvari« naziva Karolyn. Taj *laptop* stavili su na kraj lijeve strane njegova velikog radnog stola od dva i pol metra dužine i 80 centimetara širine, dok je na kraju desne strane na svojem uobičajenom mjestu već dugo smješten njegov glavni kompjutor. Sredina plohe stola služi inače za »ručni rad« na papiru, mahom za zapisivanje ideja i za čitanje knjiga, časopisa i novina. Svoj radni odnosno službeni *laptop*, također Appleov MacBook Pro, Karolyn uvijek nosi u crnoj torbi za *laptop*, jer otkad su uvedene stroge mjere mnogi zaposlenici njezine tvrtke, pa tako i ona, rade »od kuće«. Eto, tako izgleda prva faza njihove ljubavi, prvi postupak nakon kojega počinje ozbiljna ljubavna igra. Nego, drage kolegice i dragi kolege, i mene zanima što je to, dovraga, Sveti Trojstvo pa i Presveto Trojstvo. Možda nam tu u najvećoj mjeri komplikiranu strukturu može objasniti Luka. Što se pak mene tiče, ja vam mogu jamčiti da dok je mene i marina za hrvatski turizam nema straha, jer će nautički turizam spasiti i ovu turističku sezonu, tako mi Bog pomogao i njegovi turisti, mahom nautičari, naši anđeli. Amen.

169

Sveti Trojstvo pati od harmonije usamljenosti

u vrućem zraku pustinjski pjesak proizvodi fatamorgane.

Jedva čekam da završim ovaj studij književnosti nesreće i noći na Filozofskom fakultetu, rekao je Luka, i nastavio. Uz gomilu dobro pečene janjetine i pedeset butelja finog vina traminca zaboravili ste da živimo u vrijeme novoga Boga, a to je internet i njegova sveobuhvatna infrastruktura aktivne paučine ispletene od nevidljivih silicijskih niti koje serveri servisiranjem servisiraju ovisnicima o religijama. Kad je Bog kao slavna fatamorgana shvatio da Sveti Trojstvo više uopće ne drži vodu, već samo krv Isusovu, to jest kalež s mirisnom alkoholnom vodicom, pod utjecajem Nikole Tesle i njegovih eksperimenata u državi Kolorado poslao je na Zemlju struju, internet i struju. No vas zanima kako je nastao stari fenomen Svetoga Presvetoga Trojstva. Nastao je vrlo jednostavno. Nastao je kao fatamorgana, što znači kao optička pojava, optička varka koja nastaje u pustinjama zbog psihoze gustoće zraka. Tako dolazi do fantastičnih prelamanja zraka poetske svjetlosti i mnogih iskrivljenja slike. I tako jednoga dana jedan čovjek, dok još nije bilo ni ulice Vlaške ni ulice Praške, ode u pustinjsku kreativnu šetnju u kojoj je stvorio svijet kao Sveti Trojstvo. U duhu izravne parlamentarne demokracije sebe je proglašio Bogom, Sinom i Duhom Svetim kao pustinjsku iluziju koju su neuki ljudi iz Platonove svjetske pećine shvatili kao konkretnu stvarnost, kao nešto poput drvenoga stolca koji je izradio tesar Josip. Taj privid, ta pustinjska iluzija i dalje neprekidno traje paralelno s internetom. Najkraće rečeno, kolegice i kolege, Sveti Trojstvo je trojno jedinstvo, što znači istodobno postojanje triju oblika jedne jedine pojave. To je fatamorganski prikaz jednak misteriju iz kvantne fizike, jer je Bog, zapravo, jedna osoba sastavljena od tri osobe, od Oca, Sina i suhog Duha Svetoga. Da bi sve ispalo uvjerljivo, Bog kao Sveti Trojstvo, u zadnje vrijeme i kao Presveto

Trojstvo, sam je sebe objavio za vrijeme Isusova krštenja u rijeci Michael Jordan, to jest Jordan, oprostite, malo previše traminca, i to u tjelesnom obličju goluba, koje ljudi blasfemično nazivaju letećim štakorima. Naravno, na ovom ladanju usred pandemije koronavirusa, a u čast Dantea, vlada pjesnička sloboda, *licentia poetica*, no čak nas ni ona ne može spasiti od nerazumijevanja toga fenomena. Ne može nas spasiti stoga, jer nas je trojedni Bog u međuvremenu pretvorio u antipustinjska racionalna bića, koja nikako ne mogu shvatiti, osim možda pacijenti u psihiatrijskim ustanovama koji su usput i vjernici, da je nemoguće istodobno biti sam sebi i Otac i Sin i Duh Sveti. Slična situacija vlada i u znanstvenim krugovima koji se diče racionalnim razmišljanjem, recimo kad promišljaju strukturu subatomskih čestica. Istodobno su one fatamorgane i nisu. Sjetite se samo utrkivanja u pronalaženju »božanske čestice«, Higgsova bozona. Nego, Marta, kad će se napokon opet blagovati jedan desert? Ne boj se, Luka, evo upravo naša marljiva Mateja na velikom okruglom staklenom stolu priprema lijepе bjelokosne crtice koje će pojačati strukturu janjetine i traminca.

170

Desert od svile kratko traje, teorije zavjere dugo

noć ne može umrijeti bez dana, a dan bez noći.

Dok za vas, studentske lijencine, slažem desertne crtice čija temeljna struktura pomaže tkati velik slap vašega psihičkog razvitka i velikog kulturnog uzdizanja, ne mogu da se ne sjetim dvije teorije zavjere, jedne o globalnoj pandemiji koronavirusa i jedne s burnog područja kroatistike, rekla je Mateja i nastavila u revijalnom tonu književnosti posvećenog ladanja i ladanjskog prigovaranja. Prva teorija zavjere tvrdi da je cilj nove kuge, nazvane koronavirusom, zapravo poslovni dogovor Svjetske zdravstvene organizacije i globalne farmaceutske industrije, a sve na tragu ideje kršćanina i filantropa Teda Turnera, usput i osnivača CNN-a, o smanjenju rapidno povećanog množenja pučanstva na Zemlji, napraviti virus koji će neprekidno mutirati, ali sa sve snažnijim učinkom koji rezultira smrtnošću ili prouzrokuje bolesti kroničnog smrtonosnog tipa, dok će, dakako, farmaceutska industrija proizvoditi razne vrste manje ili više učinkovitih cjepiva i na taj način jednim udarcem ubiti dvije dosadne muhe, to jest pretjeran natalitet i pretjeran mortalitet. Pritom će, naravno, zaraditi nezamislivu zaradu čiju cifru mogu zapisati samo vrhunski matematičari. Druga teorija zavjere jest ona koja tvrdi da je pjesnik Petar Kanavelić, koji je dobio prvi honorar za književno djelo u povijesti hrvatske književnosti i tako postao prvi profesionalni umjetnik u toj književnosti, utemeljio vlastito brodogradilište odnosno škver u Korčuli na otoku Korčula da bi za vrijeme tadašnje teške recesije omogućio ne samo muškarcima, već i njihovim ženama sigurno zaposlenje. Žene su uglavnom obavljale tajničke poslove i održavale higijenu brodogradilišta nalik onoj u svojim urednim kuhinjama. U znak zahvalnosti te zaposlene krepke Korčulanke podavale su se gazdi za vrijeme marenđe. Glavni

dio toga međuobroka bila je gazdina pjena za rušenje predrasuda Srednjega vijeka. Uh, već sam umorna od tih teorija zavjere, rekla je umorno marljiva Mateja završavajući pripremu desete crtice deserta osobnom iskaznicom i ušmrkala je svojom ljevičarski nastrojenom crvenom nosnicom.

Na jugu mediteranske Hrvatske čiope uživaju u letu uravnoteženost nije moguća u svijetu neprekidnog kretanja.

Dobar ti je ovaj desert koji uzdiže duh i inteligenciju, dok je janjetina i tramicac snižavaju, ali oplemenjuju u ovoj epohi kulinarstva i korone, rekla je Melita, i nastavila. Ni ja ne vjerujem u kršćansku dogmu Boga sastavljenoga od tri punoljetne osobe. Također ne vjerujem u novu globalnu kršćansku dogmu interneta kao novoga Boga sastavljenoga od nekoliko milijardi uglavnog malioljetnih osoba, ali vjerujem u teorije zavjere jer svaka od njih je djelomično ili potpuno utemeljena na istini. I ja, baš kao i Mateja, uz komparativnu književnost studiram kroatistiku, te moram primijetiti da Mateja u žaru pravljena deserta nije ispričala drugi dio teorije zavjere o Petru Kanaveliću, pjesniku permanentne požude, što će sad ja učiniti jer taj pjesnik to i zaslužuje. Ergo, taj drugi dio teorije zavjere jest dio apokrifnog pisma, koji mi je nedavno skenirala i *mailom* poslala naša kolegica, koja želi ostati, skromna kakva jest, anonimna. To pismo Petru Kanaveliću piše očito naš suvremenik, pretpostavljam pisac-amater, po svemu sudeći tip neuništive diletantske strasti. Evo odlomka toga pisma, reče Melita i iz svojeg ruksaka izvadi veliku bilježnicu s naslovom »Teorije zavjere u hrvatskoj književnosti« i pričeka minutu da pojača dramatsku napetost prije čitanja odlomka pisma. Svi sudionici urbanog ladanja ponovno su, nakon deserta, uključili svoje diktafone, te Melita počne čitati s jednog papira koji je izvukla iz bilježnice. »Da, dragi moj Petre, dragi, vraže, ili Diavolo, kako te je strašcu svojega duha i bijelogu tijela zvala gospoja Anđelika, dok si u svojoj prelijepoj rodnoj Korčuli (*talijanska riječ za Tvoj rodni grad Curzola prvim dijelom podsjeća na gospojama uvijek dragu staru slovensku riječ*) uz brojne sudske dužnosti radio i kao službenik u skladištu žita gdje si je i zaveo, a za istinu reć' gdje je ona Tebe zavela kao Tvoja marljiva voditeljica spisa odnosno tajnica da bi tako unaprijedila svoja primanja u skladištu finih žitarica na čijoj si jednoj hrpici, a za vrijeme marende, lijepoj i bucmastoj Anđeliki priuštio blagdan blagovanja mesa. Tako te istim imenom, Diavolo, zvala i gospođa Marija, čedna supruga drvodjelca Marina u Tvojem brodogradilištu iliti škveru, koju si također zaveo, ili ona Tebe, a tako te zvala i gospođa Dubravka u Gradu, u Dubrovniku, žestoka pristalica Dubrovačke Republike za razliku od našega nestasnog kolege Marina Držića Vidre, udovica pučanina koju si, dok je još bila u koroti, prvi put obljudio s desne strane Porporele na onim stijenama u dvije ure po ponoći. Da, i Tvoj je život, kao i moj usred pandemije koronavirusa, zvanog COVID-19, koja je početkom ove godine zahvatila i

našu staru Europu, obilježio potres koji je teško pogodio moj rodni grad Zagreb 22. ožujka *anno Domini* 2020., dakle, amice, kao što je i Tvoj život obilježio, nasreću ne izravno kao moj, Veliki potres u Dubrovniku 6. travnja *anno Domini* 1667., o kojemu si napisao plemenitu pjesmu *Grad Dubrovnik vlastelom u trešnji*. Zanimljivo je pritom, cijenjeni kolega, da je to Tvoja prva objavljena pjesma. Po svemu uzevši, čini se da je u našoj hrvatskoj književnosti oduvijek tako: mora se, Petre, dogoditi neki potres, neki rat ili neka vrsta katastrofe, i tek onda javno zablista lijepa književnost, Tvoja i naša, dakle književnost svih koji poštujemo Akademiju ispraznih, ispraznijeh i dangubijeh, a čiji si i Ti uvažen i ponosan član bio, te povodom primanja u nju kod Onofrijeve česme u Dubrovniku sa svojom zemaljskom Muzom Dubravkom vino iz Konavla pio. I ja sam, uvaženi moj kolega, napisao prozu povodom teškog zagrebačkog potresa usred pandemije koronavirusa, koja će uskoro biti objavljena. Naša je sreća da je digitalna tehnologija vrlo uznapredovala, pa ćeš tu prozu istoga dana, gore u Razu, gdje vodiš radionicu kreativnog pisanja za svetice i svece željnih književnog izražavanja i gdje se sad nalazi Tvoja radna soba, moći pročitati za vrijeme predaha od užitka koji svakoga dana, Diavolo, činiš nebeskim djevacima, tvojim studenticama. Svaka čast i slava Tvojoj pjesmi o potresu, ali Tvoje su ljubavne pjesme u samom vrhu pjesništva 17. stoljeća. Od Tvojih pjesama ljubavne tematike svojom se literarnom vrsnoćom i neospornim kreativnim potencijalom već u naslovu ističu pjesme dvije: *Pjesan jednoj gospôđi, koja reče ne umjet cjelivat i Jednoj mladici, kojoj je bio obraz oteko*. Kad smo već kod te »jedne mladice«, Diavolo, iako si tu tajnu uspio sakriti od svih, pa i od svog razuzdanog mlađeg kolege Ignjata Đurđevića s Akademije ispraznih, Ti, moj amice, tu tajnu nisi mogao sakriti od mene, Tvojeg sudruga u literarnom, ali i u stvarnom lovu na mladice i diklice.« Eto, kolegice i kolege, tog dijela teorije zavjere o korčulanskom pjesniku. I po mojoj teoriji zavjere, u čemu se slažem s piscem apokrifnog dijela pisma, u hrvatskoj književnosti oduvijek je tako: mora se dogoditi neka velika nesreća, težak potres, rat, neka zarazna pošast ili neka druga vrsta katastrofe, i tek onda javno zablista lijepa književnost, ona visoka i ona niska. Naravno, to nije istina, jer književnost, osobito ona koja piše o Ničemu, stalno javno blista kao lampiona trista, i to bez Krista, velikog tvorca i ljubitelja alegorijskih literarnih minijatura. Bilo kako bilo, Mateja, ovaj desert zaslužuje moje najdublje visinsko priznanje, dok sumrak obavlja sve kuće i zgrade, i one oštećene potresom i one neoštećene, od ulice Vlaške do ulice Praške u kojoj je i stan za ladanje naše širokogrudne kolegice Marte.

Polupismena noć prekriva hrvatski jezik čak i danju

hoće li svanuti preporod u sintaksi i vokabularu te stilu idiota? neće.

Pažljivo sam slušala sve što ste rekli o fenomenima, rekla je Mirna i nastavila. Najviše mi se svida fenomen Presvetoga Trojstva, jer je tako zgodno povezan i s fenomenom psovanja. Primjerice, kad moj sadašnji dečko psuje, inače uspje-

šan student iz siromašne radničke obitelji u kojoj psuju svi članovi te obitelji, čini mi se s pravom, dakle kad Damir psuje to je za mene istodobno i blagdan i praznik. Njegova je najčešća psovka ona u kojoj spominje Boga s jednim glagolom čije je značenje prosto. Ta psovka upućuje na fantastičnu činjenicu grupnog seksa, jer bih istovremeno općila s tri muške osobe koja se pojavljuje u obliju samo jedne osobe, a ta je osoba glavom i bradom Svetog Bog koji nikad, sretne li mene, ne može doživjeti impotenciju ili opaku erektilnu disfunkciju uda. Ali, ljudi moji, primijetila sam i ja jedan vrlo neobičan fenomen. Danas od jutra, a evo već polako pada i noć uz TV dnevnik Hrvatske televizije, a mi kao studenti književnosti nismo ni natuknuli ništa o fenomenu kvarenja hrvatskog jezika. Taj je fenomen osobito čudan, jer se nije proširio samo u kontekstu prosječnog pukog puka, već se proširio i javnim medijskim prostorom pa čak i prostorom naše hrvatske književnosti. Iako sam po karakteru mirna, a čak i moje ime sugerira mirnoću, teško je ostati miran čak i uz dobro pečenu slasnu janjetinu i blagotvorni pitki traminac s gotovo neprimjetnim okusom breskve, kao i s desertom koji se svida čak i polupismenim mafijaškim bosovima. Možda se taj fenomen može objasniti rapidnim slabljenjem pismenosti kao i nepostojanjem lektora i lektorica u nekim izdavačkim kućama ili postojanjem jezično invalidnih lektora koji su jučer na TV dnevniku pustili i ovu ružnu uznemirujuću rečenicu: »U ponedjeljak kreće cijepljenje onih koji su na prvoj liniji obrane.« Znači, cijepljenje »kreće« kao i onaj autobus za Dubrovnik u šest sati i petnaest minuta. Ukratko, da ne dužim, jer vam moram izgovoriti nekoliko stihova za laku noć, mogu zaključiti da je glagol »kretati« gotovo u potpunosti zamijenio glagole »početi« i »započeti«. A sad na fenomen mojih tihih večernjih stihova kao fin desertni dodatak pečenoj janjetini i tramincu te već dvaput konzumiranom desertu koji kolokvijalno zovemo uski bijeli neboderi. »Bešćutnost je teško postići, ali kad je već jednom u tebi, nitko ti je ne može oduzeti. Crveni sportski automobili i crveni traktori postali su statusni simboli u ruralnim krajevima svijeta, koji sve više postaje urban kao i turban na ulicama Pariza. Samoća, pa čak ako traje i sto godina, kvalitetna je tek onda kad je ravnodušna upravo kao ravnodušnost.« Toliko za danas. Inače Dante-ov najljepši stih i dalje uspravno stoji s napomenom da nada nikad ne umire, već umiru samo vjernici nade, ljudi koji se nadaju, iako neprekidno stradaju. Sutra je novi dan. Bit će to dan bez nade u bolje sutra. Književnost, ako nije žanrovska, jest beznadna. Sutra je na meni red: pripremit ću nam za doručak brdo jaja na oko s finim dalmatinskim pršutom triput sušenim za tri marčane bure. S pripremom doručka *krenut* ću u devet ujutro tako da ga možemo početi jesti u devet sati i petnaest minuta. Laku noć svima uz našu poznatu mantru s fakulteta: »Marko Marulić je otac. On je otac čuvene Judite, samozatajne djevojke koja je voljela razne pite, najviše pitu od jabuka, i mokro cvijeće.«



Aljoša Pužar

Prilozi za biografiju iseljeničkog pjesnika Matka (Mate) Cippica

174 1. Mladost i rani radovi

1.1. Matko (Mate) Cippico rodio se na otoku Žaknju 1923. g. u imućnijoj seljačkoj obitelji, od oca Šimuna (Šime) i majke Magdalene (Mande) Barboto (iz ugledne posjedničke obitelji, rodom iz Lukovca).¹

Po završetku ranog intelektualnog i emocionalnog zrenja na rodnome otoku², odlazi (po očevu i župnikovu nagovoru) na školovanje u franjevačku preparandiju i bogoslovni institut u Mraovici, gdje po dovršetku prvog stupnja ostaje kao tutorski namjesnik sve do travnja 1938.³ Ohrabren blagonaklonim stavom ujaka, bojnika Nike Barbutovića, u jeku Drugog svjetskog rata završava tečaj topničke priprave, te je odaslan na bojište kod Maloncze.⁴

- 1 Informaciju dugujemo prvom poratnom žakanjskom župniku Ivanu Postiliću (umro 1957.) »*Pradjed Beato — izrod dalmatinske đzentrije, bio se za okašnjeloga svojega gajevanja tako preporodio da je sve do malog Mate dopro srcu dragi domovinski nalog: svijest o neumrlj slavi roda. On sada i našom prijestolnicom narodnom prinosi glas rodne Dalmacije*« (v. vodič/monografiju »Župe Žakanj i Lukovac u riječi i slici«, Trpanj, s.a., str. 43–44)
- 2 »*Najneugodniji Matin prisjećaj iz djetinjstva bio je poznati učitelj Stjepan Mihael Renko (1882 — 1945) i njegova brutalnost. Najugodniji Matkov prisjećaj iz djetinjstva bilo je druvanje s Lukom i Marom Lučić s kojima je bio nerazdvajan. O ovome mi sujedoći sestra Matkova Andrijana Ćipčić ud. Hercigonja*« (isto, str. 44).
- 3 Od 1932. do 1945. institut nosi ime franjevačkog pisca i pučkog tribuna fra Gaudencija (Šimuna) Prke. 1952. g. prestaje s radom. (O ovome v. Loparica, M., »Prilozi za poviest bogoslovnoga zavoda u Mraovici 1895 — 1952« /u: »Fra Gaudencije Prka — život i poslanje (zbornik)«, Angelus, Buenos Aires, 1978, str. 82 — 97/)
- 4 O Cippicovu ratnom iskustvu svjedoči suborac i prijatelj (kasnije učitelj u Gradišću) Jakša Novaković: »*Mate je bio ljepuškast momak, ljubimac nježnijeg pola. Iстicao se lijepim pjevanjem svojim na dalmatinšku, no znali su ga naširoko kao sastavljača šaljivih prigodnica. Posebno se prepričavala (još i nakon ranjavanja) ona o naredniku i kobilu.*« (v. Novičić, J., »Maloncza — obranjena«, s.l., 1959)

U ovom je razdoblju nastala i prva poznata Cippicova pjesma: »Rodnom kraju«⁵.

Slijedile su prozne crtice odaslane s bojišta, te iz vojne poljske bolnice Crvenog križa (objavljivano u mjesecniku »Straža« u razdoblju od ožujka do listopada 1944. g.)⁶ Po izlasku iz bolnice vraća se na rad u izvještajni ured Ministarstva oružanih snaga. Potkraj rata bilježi se i Cippicova kratkotrajna suradnja s okupacijskim biltenom »Tapferkeit« za koji je pribavljao službena izvješća izvještajnog ureda.⁷ Svoju političku nelagodu iskazivao je u krugu prijatelja i bliskih znanaca. Jedini je pisani ostatak iz ovog razdoblja pismo »gdici P. M.«, posve osobnog sadržaja.⁸

⁵ Pjesma (veoma skromnog umjetničkog postignuća) objavljena je u glasilu vojnih pitomaca »Dom« (br. 3/1943). Navodimo je u cijelosti:

Rodnom kraju

*Zovem tebe kraju rodni,
srcu momu blagorodni.*

*Ne pozabi svoga sinka,
jadnog Matu desetnika.*

*Pomoz' Kriste svome sinu,
da obrani Domovinu.*

*Gdje se grdna sila vije,
da ne suje hrabre šije.*

*Na braniku roda svog,
nek nas čuva dobri Bog.*

⁶ To su (redom pojavljivanja): kratke pripovijesti iz vojničkog života »Slučaj desetnika Č.« (u broju od ožujka) i »Princesa iz Maloncze« (u broju od travnja), članak »Zašto smo u Malonczi?« (u svibanjskom broju), neuobičajeno izravan polemički tekst »Pismo s bojišta« (u dvobroju za lipanj i srpanj) objavljen pod pseudonimom Matek Hrabarski, »Vojakovi zapisi« (u broju za kolovož), »Novi vojakovi zapisi« (u broju za rujan) i članak »Još o momcima iz Maloncze« (u broju za listopad). Posljednji navedeni rad potpisani je inicijalima M. M. Č., no svi se povjesnici slažu da mu je auktor Cippico (v. primjerice: Sladić, J., »50-letnica hrvatskega pisatelja M. Cippica«, Delo Univerze u Celovcu, št. 3/1973, Celovec/Klagenfurt, 1974.).

⁷ O ovome v. Sladić, isto.

⁸ Na pismo, koje čuvaju potomci Cippicove sestre Andriane Ćipčić — Hercigonja, upozorio me prof. Vladislav Rakovac, na čemu mu zahvaljujem. Čini se bjelodanim, a to je mišljenje zastupala i Cippicova sestra, da se u imenu »gdica P. M.« krije lik Pavice Marjanski, Cippicove ratne njegovateljice (usp. pripovijetku »Princesa iz Maloncze« iz 1944. g.). Za primjer Cippicova ponešto kitnjastog i »antikvarnog« epistolarnog stila navodimo posljednje rečenice ovog, čini se, oproštajnog pisma: »(...) I zato ti velim (i u tome sam zacielo posve stalani) da moje hvale neće minuti Tvojom nesretnom odlukom, te da će i odsele znati kako da Ti mislima i riećima odam čast što si ju zavriedila svojim dostoјnjim načinom i marom. Ja znadem, mila, da Tvoj židovski [ova je riječ precrtna, op. A. P.] intimus ljubi svjetski i da je dobar mladić, pa se, u najboljoj vjieri nadam da ćeš mu biti uvjerna kako si i meni bila. Primi smierne pozdrave i ne pozabi crne naše Maloncze! Tvoj Matek.« Nije posve sigurno radi li se o neotposlanom ili o враćenom pismu, ili pak (na što upućuju pojedine precrte riječi i pravopisne neusklađenosti) o Cippicovu konceptu.

1.2. Od kraja rata pa do početka 1947. o Cippicu nemamo pouzdanijih podataka. Te će se godine, polovicom veljače, po prvi put oglasiti u iseljeničkome tisku.⁹ Tijekom 1948. i 1949. g. boravi u La Nuiñi (Španjolska), a početkom 1950. na poziv Jakete Obuljena odlazi za Brazil. Već na samom brodu nastaju prve stranice »Južnoamerikanskog dnevnika«.¹⁰

2. *Trajna pjesma o Domovini*

2.1. Ne zna se kada je Cippico došao na ideju da počne pisati svoju *Trajnu pjesmu o Domovini*. Neki vele da je to bilo za boravka u Panaosu 1952. ili 1953. g.¹¹ Činjenica je da je prve distihe otplasao iz toga grada krajem 1954. Čini se, da je dotad već bilo nastalo gotovo tisuću stihova, odnosno oko pet stotina dvostihova.¹² Mada od siječnja 1955. Cippicovo boravište nije bilo poznato pri-padnicima domovinskih udruga u priobalju, distisi su stizali u Panaos svakog 176 tjedna umnoženi (isprva rukom, a potom matričnim strojem — šapirografom) u stotinjak primjeraka po pošiljci. Načelo, da tek svaki peti distih sadrži pojам Domovina, a da tek uz svaki drugi nalazimo auktorsku identifikaciju, dovodi-lo je isprva do zbrke, ali i do porasta zanimanja za ove pošiljke odašiljane na odabранe adrese u brazilskome primorju i inozemstvu. Posebno su zanimljivi neobični adresati — mjesta i ustanove: bretonski oceanografski institut »Pierre Fumaroli« u Saint-Martin de Venceu, primjerice, samo je do 1970. g. primio trideset i dvije pošiljke Cippicovih domoljubnih dvostihova (od toga, prema

9 Informaciju o ovoj suradnji dobio sam od dr. Vjere Čelak. Nisam bio u mogućnosti izravno konzultirati ove Cippicove radove.

10 »Južnoamerikanski dnevnik« ostao je neobjavljen. Jedan se strojopisni primjerak čuva u arhivu brazilske zaslade »Jaketa i Vlaho Obuljen« do njena ukidanja 1971. g. Sudbina arhiva (a time i ovog Cippicova rukopisa) nije razjašnjena (v. »Katalog — Miscellanea IV«, Zaklada Jaketa i Vlaho Obuljen, Recife, 1967.). Časopis »Fogo« objavio je u travnju 1973. kraći tekst pod talijanskim (!) naslovom »Il paesaggio« auktora M. C. D. U ovom tekstu neki aktori (v. Sladič, isto) vide dio izgubljena »Južnoamerikanskog dnevnika«. Ovdje navodimo tek ulomak objavljenog teksta, preveden s brazilske portugalskog (ulomak je preveden uz ljubaznu pomoć tršćanske luzitanistice prof. Grazielle Tonin).

»(...) Brod je zahrdavio pred našim očima. Igrati se na karte nije nam dovoljno. Misao juri s obale na drugi kraj, iz kuće na otoku na kraj svijeta. Znamo da smo daleko od drveća, ali ne pitamo za smjer. Prate nas ptice, ljeskaju pliskavice pod ogradama palube dok šetamo gore dolje mostom.

Ne pitamo ni za čistu vodu, ni za sapun, ni za domovinu. Rasuti se ljudi zadovoljavaju i mrvi-com sa stola. Češljamo se posolicom i šutimo bez sustezanja. Svi sada smijemo šutjeti. Novim domovinama u inat.« Pa ako i ne posumnjamo u vezu »Dnevnika« s tekstrom »Il paesaggio«, očit kvalitativni pomak u odnosu na ranije uratke može začuditi. (Predmijevam, da dio ovakova utiska možemo dugovati i prijevodu prof. Tonin)

11 O ovome v.: Pezo, J., »Naši ljudi u Brazilu«, vl. naklada, São Paolo, 1981.

12 Premda je svrha ovog rada poglavito u sažimanju Cippicova životnog i radnog puta, valja skrenuti pozornost na formalne veze s neuspjelom pjesmom »Rodnom kraju« iz 1943. g.



H. Baradi, dvanaest pošiljaka na francuskome i dvadeset na engleskome jeziku!).¹³

2.2. Premda se pojedina odredišta ponavljaju na popisima adresata, nije bilo moguće ustanoviti pravilnost u odašiljanju stihova. Po tome se dade zaključiti kako niti jedna ustanova ne posjeduje cijelovit tekst pjesme. Brazilska fondacija Obuljen do 1964. g. je vjerojatno posjedovala najpotpuniju tada poznatu verziju *Trajne pjesme o Domovini*.¹⁴

2.3. Pojava apokrifnih varijanti na koje auktor upozorava u priloženu letku iz 1972. g., dodatno je umanjila mogućnost iole suvislijih istraživanja trajne pjesme.¹⁵ Čini se da se dio apokrifnih stihova počeo širiti po načelu »lanca Sv. Antuna«, no takovo se samoumnožavanje mreže (više potaknuto popratnim tekstom o novčanom dobitku negoli samim stihovima) nalazi u očitoj protivnosti s izvornim auktorovim zamislima.

3. Prisega, popratni tekstovi i »sljedba«

177

3.1. O postojanju svečane prisege¹⁶ adresati su bili obaviješteni tek polovicom šezdesetih godina. Do danas je otkriveno (poglavito zahvaljujući radu H. Barade) oko dvadeset popratnih tekstova koji se bave pitanjem čvrstoće prisege te smislom njezina obdržavanja. Polovicom 1973. odaslati su prvi do danas pronađeni *popratni pjesnički uradci*, među njima i neznatno prerađena pjesma »Rodnom kraju« iz 1943. (v. bilj. 5).¹⁷

13 Brazilski slavist H. Barada iznio je 1984. svojih jedanaest teza o načinima ekspandiranja Cippicove *Trajne pjesme o Domovini*. Među njima valja istaći onu o nepostojanju istovetnih dvostihova na različitim jezicima. Određeni dvostih, dakle, postoji samo na jednom jeziku. Među jezicima Cippicove pjesme Barada navodi (redoslijedom prema zastupljenosti): domovinski, brazilskoportugalski, engleski, francuski, talijanski, ruski, esperanto i latinski. Začuđuje izostanak njemačkog jezika, kojim se Cippico zasigurno služio, što je, kako smo ranije vidjeli, naročito došlo do izražaja tijekom 1944. g. (v.: Barada, H., »Sobre o Poema Contínuo da Pátria de M. Cippico«, Literatura Comparada, br. 1–2, Brasilia, 1986.)

14 Barada, isto.

15 U svom sljedećem radu kanim ponuditi potpuniji opis i stilističku analizu ovog najznamenitijeg Cippicova djela, u onom dijelu koji mi je zasad bio arhivski dostupan.

16 Premda tekst prisega nikada nije otkriven (ako je i postojao), razabire se njen smisao iz drugih popratnih tekstova: trajnu pjesmu pisat će Cippico do dana oslobođenja Domovine. Smisao prisega razvidan je iz niza programatskih i ispovjednih tekstova, koji su u prilogu stihova bili odašiljani adresatima kroz cijelu prvu polovicu sedamdesetih godina. Ovakvih tvorevinu bilo je, prema Baradi, preko šezdeset. Pojedini su programatski i ispovjedni tekstovi (za razliku od dvostihova) prevodeni na više jezika.

17 Posebnu su pozornost izazvali kraći uradci na engleskome jeziku iz 1976. g. Navedimo za primjer rad bez naslova iz siječnja navedene godine (Arquivo Nacional, ref. A32-52314-76):

»Mother, daughter,
heliocentric paesaggio.
Émigrés eating from the
mind of Homeland..«



3.2. Prve popratne pjesme posvećene samoj *Trajnoj pjesmi o Domovini* počele su se, prema Baradi, javljati već oko 1976. g.¹⁸ Ubrzo se njihov broj počeo povećavati, da bi do 1980. dosegao broj popratnih sastavaka domoljubne tematike. Baradina učenica (a od 1984. i životna družica) Leonor Steiner — Barada opisuje ove Cippicove radeve kao »pitke autoreferencijalne pohvale inteligentnoj genološkoj dosjetki«, ne pridajući im veću težinu.¹⁹ Od 1987. g. dolazi do znatnog opadanja te Cippicove pjesničke proizvodnje. Razlozi za rjeđe odašiljanje stihova *Trajne pjesme o Domovini* nisu bili poznati do 1993. g.²⁰

3.3. Prve je podatke o širenju tzv. *Cippicove sljedbe* iznio još Jože Sladič.²¹ S više se pozora ovim pitanjima posvetila L. Steiner — Barada, koja veli: »*Pretpostavlja se da su se štovatelji i tumači Cippicova djela u organiziranoj formi počeli okupljati još oko 1960. u prostoru zaklade Obulian [točno je Obuljen, op. A. P.] u Recifeu. Među prvim se članovima ističu imena Petra i Nikše Letice, Luke Zvonačeka i novinara Gaetana Tomassicha Tomasinija.*«²²

178

ili, u prijevodu:

»Majka, kći,
heliocentrični paesaggio.
Iseljenici što jedu iz
uma Domovine.«

Zanimljiva je opetovana pojava talijanske riječi *paesaggio* (krajolik) (v. bilj. 10).

- 18 Barada, isto. (v. bilj. 13) Trajnoj pjesmi Cippico isprva posvećuje kraće uradke, među kojima i ovaj, pisan ponešto usiljenom štokavskom ikavicom (!):

*Pismu
piva
sne
ne sniva
uvik sila
nikad
mira.
Vična
pisma
vičnog
onog
koji
nije
koplju
vičan.*

- 19 Unatoč ovakovom svojem stavu, auktorica navodi zanimljivo otkriće: popratni tekstovi posvećeni samoj trajnoj pjesmi postoje samo na jednome jeziku (slično distisima trajne pjesme), tj. nisu umnažani prevodenjem poput drugih popratnih tekstova (v. bilj. 13 i 15) (Steiner-Barada, L., »Brasilian minority writer — M. M. Cippico«, Linus, Porto Alegre, 1989.).
- 20 Te su godine, naime, otkriveni dnevnički i biografski zapisi Luke Cetinea (1913 — 1992) o kojima će još biti riječi.
- 21 Sladič, isto.
- 22 Steiner-Barada, isto, str. 72–73.

U ovim okupljanjima valja razaznavati početke širenja sljedbe, a potkraj razdoblja (i po gašenju zaklade 1971. g.) i početke disperzije članstva, te naglašenijeg širenja s literarnokritičkog na političko, ali i mistično-filozofsko područje djelovanja.

Ista auktorica sljedbi se posvetila u zasebnomu radu iz 1990. g.²³ Frakciji u Punta Arenasu, primjerice, pripisuje apokrifne pošiljke iz ranih sedamdesetih godina, a tzv. bretonskoj skupini eksploraciju sustava »lanca Sv. Antuna«. Pravila sljedbe, kako se čini, nikada nisu posve utvrđena, no u temelju se njenih djelovanja naziru elementi domoljubno-anarhoidnog usmjerena s izrazito intelektualističkim i elitističkim pretenzijama.

Nije sigurno je li Cippico bio upoznat s djelovanjem sljedbe, no na to bi mogli upućivati programatski tekstovi iz sedamdesetih godina naslovljeni »Odanim prijateljima«.²⁴ Nakon 1990. nisu se javili novi podatci o djelovanju sljedbe.²⁵

4. Kasne godine i smrt

179

4.1. Prvi (nepouzdani) podatak o Cippicovu prebivalištu nakon 1955. g., nalazimo u pismu njegova zemljaka, iseljenika i pjesnika Petra Letice (poznatiјi pod pseudonimom PL.inius) iz 1963. g., upućenom Vlahi Obuljenu.²⁶ Valja pretpostaviti da je original pisma podijelio nejasnu sudbinu arhiva zaklade Obuljen. Nije poznato jesu li Cippicovi znanci poduzeli ikakvu naknadnu potragu za njim. Otprilike u istom razdoblju (polovicom šezdesetih) počinju se javljati prvi manji napisi o Cippicovoj *Trajnoj pjesmi o Domovini* i u iseljeničkome tisku.²⁷ Koncem 1992. g. u Punta Arenasu, umro je iseljenik i sveće-

23 Steiner-Barada, L., »Cippico's follower groups 1960–1990«, Electa, sv. XXI, br. 3, ožujak–svibanj, Manchester, 1990.

24 Pronađeno je pet takovih tekstova na dva jezika (domovinskom i brazilskoportugalskom). Riječ je, mahom, o obrazlaganju simbolične vrijednosti *Trajne pjesme o Domovini*, a naročito svećane prisege. (v. bilj. 15)

25 Polovicom 2000. g. bio sam upozoren (gosp. Silvano Hek, Pazin, 2000, osobna komunikacija) na postojanje Usenet skupine za razgovor (news group): alt.cult.cippico. Nažalost, ta skupina za razgovor nije mi trenutno dostupna (na arhivskome mrežnom mjestu <https://www.usenetarchive.org/> nema više traga ovim sadržajima, koji vjerojatno datiraju iz 1989.).

26 Pismo je sretnim slučajem sačuvano kao fototipska reprodukcija na ovitku kataloga zaklade Obuljen iz 1967. g. (v. bilj. 10). Letica piše Obuljenu među inim i ovo: »*Dragi Vlaho! Primjećuješ da ti ovo bacam u velikoj žurbi. Po onom poslu za Lelju morao sam uzvodno uz Acre na Lottas (oko 200 km od Panaosa). I šta misliš koga vidim na pjaci u Bora do Acre: našeg Matu!!!* [u pismu su posljedne dvije riječi zaokružene, op. A. P.] Već je bio na barki i pravio se da me ne čuje, vikao sam ko lud! A on ništa! Siguran sam da je on, samo se grozno [?] [nečitka riječ, op. A. P.], sav se brižan uvukao u se ko Tvoj »čačko« pred kraj, znaš... Nisu mi znali reć kamo živi, nego mi pop u Bora govori da skoro svaku sedmicu nosi neke pakete za poslat u Panaos. Tako sam bio siguran da je on. Biće da živi tamo okolo Acre, šta misliš da [na ovom se mjestu fototipska kopija, nažalost, prekida, op. A. P.].

27 O ovome v.: Čelak, V., »Naše novinstvo 1960–1972«, Novi Glas, London, 1973.

nik–misionar Luka Cetineo: spisi iz ostavštine ovog putnika i domoljuba bacili su novo svjetlo na posljednje Cippicove godine.²⁸ Pregledom Cetineove pisane ostavštine utvrđeno je postojanje spisa (sveukupno 24 gusto ispisane stranice) naslovljena »Prilozi za životopis pisca Matije Ćipika«. Tekst »Priloga« sadrži opširne izvatke i prijevode Sladičevih i Baradinih tekstova, kao i nešto općih napomena o Cippicovoj mladosti i školovanju. Razvidno je da Cetineo spis nije dovršio.²⁹

180

4.2. Od mnogo je veće važnosti za poznavanje Cippicovih kasnijih godina Cetineov dnevnik, koji je s akribijom, ali i poštovanjem, obradila i u opsežnim izvadcima objavila dr. Vjera Čelak.³⁰ Uvidom u segmente dnevnika bilo je moguće potvrditi da je Cippico svoje posljednje godine proveo uzvodno uz rijeku Acre u blizini gradića Bôre (mjesta koje, u ranije navedenom pismu iz šezdesetih godina, spominje i Petar Letica). Cetineo piše: »*Matko se danas javio u prolazu (vozio robu u Bôre?). Oslabio je, veli da puno radi. Žao mi je što mu nisam ponudio što od male robe i knjiga.*« (Nije jasno na što se odnosi izraz »mala roba«, op. A. P.) Od 1988. godine Cippico je poboljevala, a Cetineov dnevnik spominje i promjene u ponašanju i stavu prema vlastitoj osobi i radu.

4.3. Prema Cetineu, Cippico umire 1. lipnja 1990. na plantaži Rio Acre dvanaest kilometara od Bôre, gdje je i pokopan. O njegovim posljednjim danima Cetineo piše: »*Priča mi Rudi da je M. potkraj šutio ili pjeavao na portugalskome. Krugovalnom stanicom po cio dan pokušavao dobiti Stijepu T. u Panaosu (loša odluka!!! — zna se kakva je to bila »kuhinja« i čija, a to kaže i R.). Išao sam gore do njega [misli se na Cippica, op. A.P.] dva mjeseca pred smrt, ali nismo govorili o Domovini. Reče mi da želi započeti trajnu pripovijest o svome životu i trajnoj pjesmi. Samo je o tome govorio. To je zadnje što sam znao. 1. lipnja 1990. se po posljednji puta javio Stijepi, a nekoliko sati potom umro u groznici. Tako kaže R. a ja sam mislio sam [riječ je ponovljena, op. A. P.] da po običaju pretjerava, ali moglo je i biti.*«

4.4. O pojavi Matka (Mate) Cippica kritika još nije izrekla svoj konačni sud. Ipak, već se sada nadaje zaključak po kojem njegovi auktorski odabiri ostaju prvorazrednim primjerom osebujnih genoloških, stilskih i ideoloških pomaka koji obilježavaju svjetsku iseljeničku književnost XX. st. Stoga *Trajnu pjesmu o Domovini* i ostala djela ovog auktora valja smatrati jednim od ponajboljih dokaza o potrebi sustavnijih uvida u književnopovijesni prostor domovinskog iseljeništva, a njenom osebujnom tvorcu posvetiti dužnu književnopovijesnu i kulturnopovijesnu pozornost, ali i domovinski pijetet.

28 Cetineo je rođen 1913. u Plaćnom. Zaređen 1938, već 1947. odabire misionarsko poslanje, isprva u srednjoj Africi (do 1967. g.), a potom i na jugu Amerike (Brazil, do smrti).

29 Posljednji biografski podatak odnosi se na Cippicov boravak u Panaosu polovicom pedesetih.

30 Čelak, V., »Dnevnički zapisci don Luke Cetinea«, Novi Glas, London, 1995.



Filozofsko čitanje Rilkeovih *Devinskih elegija*

Romano Guardini

Rilkeovo tumačenje postojanja

Interpretacija *Devinskih elegija*

Uvod

181

I.

Devinske elegije stavljuju interpretatora pred nimalo lak zadatak. U njima se izražavaju iskustva i misli možda najizdiferenciranih njemačkog pjesnika s kraja novog vijeka. Rainer Maria Rilke kasan je čovjek. Intelektualno i duhovno on znade mnogo. Njegov život odvija se u mnogostrukim napetostima i križanjima, pozadinama i podlogama. Roman »Zapis Maltea Laurida Briggae« sigurno nećemo shvatiti kao prikaz samog sebe; ali koliko je ta knjiga važna za razumijevanje osobnosti svog autora pokazuju izjave poput pisma »jednoj mladoj djevojci«¹ ili, pak, Rilkeove napomene u razgovoru s francuskim prevoditeljem.² U svakom slučaju, čitatelj će steći pojam o Rilkeovu duševnom svijetu, koji je veoma isprepleten i svako malo dodiruje ugrozu.

Isti čovjek, koji govori toliko značajnog o isteku novog vijeka, okrenut je, međutim, i prema naprijed i navješće ono što dolazi. Časoslov još valja razumijevati iz bivšeg, druge knjige, naprotiv, govore o onome što nastaje, njegovim mogućnostima i opasnosti, a u to spadaju *Elegije*. Ali tumačenje takvih iskaza uvijek vodi u neizvjesnost.

Tome valja pribrojiti i druge stvari. *Devinske elegije* ne počivaju samo na iskustvima finije, dublje, zabačenije vrste, kakva općenito stoje na raspolaganju, nego dijelom nose i karakter neobičnog. Tako se, primjerice, Osma elegija temelji na egzistencijalnom doživljaju, koji teško da bi mogao biti poznat većini čitatelja. Slika anđela postaje ozbiljno tek kad je dano bilo kakvo iskustvo ne-apsolutnog, ali numinoznog bića. Predodžbe o ljubavi i smrti, na kojima

1 Pisma iz Muzota, 16 i dalje.

2 Maurice Betz, Rilke u Parizu, bez godine (kop. 1948.), 77 i dalje.

prema Rilkeovim vlastitim riječima počiva poruka *Elegija*,³ daleke su uvriježenom tumačenju tih životnih stvarnosti. Činjenica da je pjesnik gajio medijalne zasade⁴ dublje je utjecala na njegov osjećaj života nego što bi nam se to moglo učiniti na prvi pogled — i tako bi tu trebalo reći još mnogo toga.

Naposljetku, što se tiče sadržaja *Elegija*, Rilke nedvosmisленo postavlja zahtjev da njima izriče nešto duboko i novo, metafizičku, točnije rečeno religioznu poruku, koja iziskuje pomno izlaganje.

II.

Rilkeovo pjesništvo duboko dodiruje čovjeka koji stoji između novog vijeka i epoha koja će uslijediti. Ono izražava premeštanja u duševnoj dubini, mogućnosti dobrog i lošeg, nade i strahove, koji djeluju na mnogim mjestima sadašnjosti. Tako interpretacija u isti mah znači stav, a taj ne iziskuje malu odgovornost. Koliko raznolik taj stav mogao ispasti pokazuje kratak pogled unazad na posljednja tri desetljeća. *Elegije* su prvi put objavljene u svibnju 1922. Isprva su naišle na dijelom ganutu, dijelom zbunjenu suzdržanost. Potom ih je jedan ne odveć širok, ali živ čitalački sloj prihvatio sa stavom koji je nadilazio puku estetsku radost. Dok se većina onih koji su voljeli Rilkea držala »Corneta«, »Časoslova«, te u najboljem slučaju još »Marijina života«, taj je uži krug u *Elegijama* i s njima tjesno povezanim »Sonetima Orfeju« otkrio istinskog Rilkea, koji je progovarao i iz vremenski susjednih »Kasnih pjesama«.

Štovanje ne samo da je raslo, nego je na mahove poprimalo i razmjere neke vrste religiozne bezuvjetnosti — slično kao što se pristupalo i djelu Stefana Georgea ili Hölderlinovim kasnim himnama i fragmentima. Bilo je takve vrste da bi se kritika našla u opasnosti da je se više neće stručno vrednovati, nego odbaciti kao nedopušteno. Potom se odnos prema Rilkeu ponovno promjenio. Dok je još neposredno nakon Drugog svjetskog rata imao taj intenzivni, gotovo netrpeljni karakter, sad se počelo obraćati više pozornosti negativnim elementima u Rilkeovu pjesništvu i osobnosti. Kritike Rilkeova pjesništva nikad nije manjkalo. Iz usta poklonika Stefana Georgea zadobila je oštrinu, čija je priroda upućivala na religiozne ili polureligiozne korijene: u njoj su se sljedbenici jednog majstora okretali protiv drugog — pri čemu su, naravno, fenomeni »majstora« kao i »sljedbeništva« u različitim slučajevima poprimali različite forme. Ali i na strani takvih koji su Rilkea jako voljeli i posvećivali mu intenzivne studije, probudila se kritika; i to ne samo pojedinih momenata, primjerice, njegova tretiranja riječi i rima, nego i njegova tumačenja postojanja, njegova stava spram života i religioznosti, pa i čitave ukupnosti tog dugoročno tako uznemirujućeg pjesništva.

3 Usp. Pismo Witoldu v. Huléwiczu od 13. 11. 1925. (Br M 332 i dalje.)

4 Kneginja Marie v. Thurn und Taxis-Hohenlohe, Sjećanje na Raniera Mariu Rilkea, bez godine (kop. 1932), 44 i dalje, 60 i dalje; Prepiska između R. M. Rilkea i Marie vo. Thurn und Taxis, bez godine, (kop. 1951 I 136 i dalje, 210 i dalje).



Da su *Devinske elegije* djelovale na takav način i izazvale takav stav, zasnovano je na njihovoj posebnosti. One dolaze iz veoma dubokih predjela unutarnjeg života kao i povijesti i podložne su zakonima koji nam se bez dalnjeg ne čine racionalnim. Čitatelj se mora oslanjati na jednu silu koja je vladala prilikom njihova nastanka i upravlja kretanje njihovih misli i slika — na »duh«.

Iz toga slijedi da one mogu izricati dublje, u svakom slučaju drukčije stvari od pjesama koje govore neposredno iz danog osobnog ili povijesnog života — primjerice, kao što san otkriva sprege koje budan život ne poznaje, a možda ih čak i ne želi poznavati. A ako je istina da pjesnik upravo kad govorи iz njosobnijeg kaže ono što se tiče svih, onda takvi tekstovi otvaraju vrata prema zbivanjima u dubini nenastalog i neoblikovanog, koje se probija iz dubine povijesti.

III.

Da su *Devinske elegije* takve vrste, sugerirano je već i načinom njihova nastanka, poznatim iz izvješća kneginje Thurn und Taxis ili, pak, Rilkeovih pisama iz Muzota.⁵

U tom procesu ima nečeg iznenadnog, silovitog, gotovo opasnog. U dvoru Devin na Jadranu Rilkea 1912. godine spopada inspiracija za pjesme osebujne vrste. Dvije od njih — prve dvije iz kasnijeg niza — on uspijeva završiti⁶, ostale ostaju fragmenti, primjerice, posljednja s dvanaest redaka početka.⁷ Daljnji fragmenti uslijedit će na kasnijim putovanjima, u »Toledu, Rondi, Parizu«⁸, a potom će se zanijemjeti. Rilke zna da se radi o veoma važnim stvarima i čeka ponovni početak prekinutog. Ali čekanje je uzaludno. Izbjija rat koji i njemu samome postaje teškom sudbinom; ali on sve vrijeme ostaje pod pritiskom velikog, nezavršenog uzleta.

Potom se odlučuje za život u strogoj samoći, za što mu je Walter Reinhart pružio mogućnost unajmljivanjem — poslije i kupljenog — dvorca Muzot kod Sierre na Rhoni. Tamo se u veljači 1922. nedovršen lik ponovno pokreće i krči si elementarnom silom put prema otvorenom. Nakon nekoliko tjedana ciklus od deset — zapravo jedanaest, jer je sadašnju Petu naknadno nadomjestila jedna ranija⁹ — elegija je gotov. U pismu što ga je neposredno nakon zgotavljanja posljednje uputio kneginji von Thurn und Taxis piše: »Sve u nekoliko dana, bila je to besprizorna oluja, orkan u duhu (kao i tada u Devinu), sve što

5 Er Th 40–42. Pisma kneginji, Lou Andreas-Salomé Br M 100–106. Pisma nakladniku 1934, 354 i dalje — Uz tekst elegija, podatke njihovu nastanku itd. usp. Ernst Zinn, Uz faksimilno izdanje 1948. Od istog Pogovor posebnom izdanju Elegija i Soneta, 1950., 104

6 Nori Putscher-Wydenbruck, 20.12.1923.; Br M 212

7 Lou Andreas-Salomé, 11.2.1922., Br M 102

8 Nori Putscher-Wydenbruck, na navedenome mjestu 212

9 Lou Andreas-Salomé, 20.2.1922., Br M 104. Izdvajeni dio sad nosi naslov »Protu-strofe« i nalazi se u »Posljednjim pjesmama«, III 457 i dalje.

je u meni vlakno i tkivo lomilo se — na jelo nisam ni pomicljao, Bog zna tko me je hranio.«¹⁰

U isto vrijeme — ili bolje rečeno: neposredno prije, tijekom i nakon istog vremena — prodire, jednako silovito, drug i veliki kompleks, naime, ciklus »Soneti Orfeju«. O prvih dvadeset i pet napisao je Lou Andreas-Salomé da su nastale »u predvihoru«, dalnjih trideset uslijedilo je neposredno nakon toga.¹¹

Kakav je točno bio proces koji se razvukao preko zjeba od deset godina govori jedno kasnije pismo Arthuru Fischer-Colbrieju: »... tu se, i sve je pritom bilo od pomoći, u najstrožoj samoći zime 1921/22., dogodio dugo očekivani ponovni priključak na prekinuta mjestra u radu iz godine četrnaeste, i bio je tako čist i strastven, a pritom tako blag u povezivanju, da je tijekom nekoliko tjedana neopisive predanosti nastala cjelina *Elegija*, kao da rad na njima nikad nije prekinut, kamoli da bi se u pojedinim dijelovima bio već ukrutio. Da čovjek, koji se kroz neumoljive udarce tih godina osjećao do temelja rascijepljenim u prije i s njime neuskladivo umiruće sada: da takav čovjek iskusi milost da opazi kako se u još tajnijoj dubini, ispod tog razjaplenog procjepa, ponovno uspostavio kontinuitet njegova rada i njegove čudi... čini mi se većim od samo privatnog događaja; jer time je dana mjera za neiscrpnu slojevitost naše prirode, i koliki bi, koji su se iz ovog ili onoga razloga smatrati rastrganima, iz tog primjera nastavlјivosti mogli izvući osebujnu utjehu.«¹²

Što se, međutim, tiče međusobnog odnosa dvaju djela, iz »Pisama iz Mu-zota« proizlazi koliko je tijesnom Rilke doživljavao njihovu povezanost. Tako će Witoldu v. Huléwiczu napisati: »*Elegije i Soneti* trajno se međusobno podupiru, a ja vidim beskrajnu milost u tome da sam istim dahom smio napuhati oba jedra: malo hrđavo-crveno jedro Soneta i divovsko bijelo jedro Elegija.«¹³ Svako od dvaju djela došlo je isprva iz vlastita ishodišta, različito prema formi, toku misli i ugodaju. Svejedno, ona se međusobno nose i tumače i tako zajedno čine veću cjelinu.

IV.

Rilke je *Elegijama* u njihovu jedinstvu sa *Sonetima* pripisao poseban značaj. On se, kao što to pokazuju njegova pisama pisana neposredno nakon njihova nastanka, osjetio u situaciji vidjeoca. Bio je uvjeren da izriče poruku koja da mu je »diktirana« iz nekog ishodišta, koje se vjerojatno i ne može nazivati drukčije dol religioznim. Witoldu von Huléwiczu napisao je: »I jesam li ja taj, koji *Elegijama* smije dati pravo objašnjenje? One sežu beskonačno dalje od mene.«¹⁴

10 11.2.1922., Br M 100

11 11.2.1922., Br M 102; vidi i Gertrud Ouckama Knoop, 7.2.1922., Br M 98

12 18.12.1925., Br M 347

13 13.11.1925., Br M 338

14 13.11.1925., Br M 332

Tako je i za ovaj spjev zahtijevao važenje ili bolje rečeno autoritet koji nadilazi karakter lijepog ili dubokoumnog djela. O *Sonetima* piše Xaveru von Mooosu¹⁵: »Oni su možda najtajnovitiji, meni samome u njihovu javljanju i nalaganju najzagognetniji diktat što sam ga ikad izdržao i udovoljio mu; cijeli prvi proizvod je jednog jedinog slušanja bez daha, od 2. do 5. veljače 1922., a da u sumnji nije trebalo mijenjati nijednu jedinu riječ. I to u vrijeme kad sam se bio pripremio za drugi veliki rad i već se uvelike bavio njime. Kako da čovjek ne osjeća strahopoštovanje i beskrajnu zahvalnost zbog takvih iskustava u vlastitom postojanju. Ja i sam tek postupno prodirem u duh tog poslanja, kakvim mi se prikazuju soneti.« U nedugo nakon toga napisanom pismu Clari Rilke on kaže: »gdje ostaje nešto tamno, ono nije takvo da bi zahtijevalo objašnjenje, nego podčinjavanje.«¹⁶

Stav koji Rilke zahtijeva od čitatelja znači, dakle, više od radosti zbog lijepog djela ili razumijevanja za velike misli. Ono ne počiva na »objašnjavanju«, nego — Rilke sam oštro ocrtava razliku — na »podčinjavanju«, drugim riječima, na vjeri. Njegov osobni odnos spram njih jest onaj proroka, koji je organ; koji daje dalje što božanski glas govori kroz njega i sam, kao čovjek, stoji nasuprot vlastitim riječima u stavu slušača koji polako prodire u njih.

Zahtjev je tako nečuven da je čitatelj u pravu kad pita za njegovu legitimaciju.

U pravilu se taj zahtjev uzima samo estetski. U njemu se gleda ljudska obuzetost, uvjerenje pjesnika u djelo i s te se pozicije ono što on kaže vrednuje kao nešto posebno bogato i značajno. Ali time Rilke ni u kom slučaju ne bi bio zadovoljan. On je mislio na nešto drugo. To proizlazi iz načina na koji doživljava nastanak *Elegija* i na koji je govorio o njima; nadalje, to se posebno jasno vidi na načinu na koji je njih, njihovu poruku i u njima izražen stav prema postojanju, doveo u suprotnost prema kršćanstvu. Tako ne samo da je dopušteno, nego i ispravno, primjereno jedino veličini zahtjeva, da se to pravo i provjeri.

Provjera bi se mogla izvršiti prema neposredno religioznim mjerilima; dakle tako da se pita kako Rilkeova poruka stoji spram čovjekova traženja spaša; koje mu mogućnosti otvara; kako se odnosi spram iskustava čovječanstva uopće, a posebice Zapada, i tako dalje. To će naše istraživanje provesti samo unutar veoma uskih granica. Njegov stav drži se u filozofskom. Ono također ne pita jesu li Rilkeova obećanja osobno vjerodostojna, nego jesu li njegovi iskazi u sebi samima točni; odgovara li ono što tako upečatljivo govori o ljubavi i smrti, o osobnosti, o odnosu čovjeka spram čovjeka.

Takov pothvat danas nije bez daljnog upečatljiv. Autoru je priskrbio mnogo kritike kad je s povijesnog razumijevanja i estetskog vrednovanja pjesničkih tekstova prešao na njihovo filozofska prosuđivanje, to jest na pitanje o njihovoj

15 20.4.1923., Br M 195

16 23.4.1923., Br M 198

objektivnoj istini. Relativizam kraja novog vijeka ne trpi da se s tim pitanjem pristupa takvom tekstu. On dopušta samo pitanja poput onog što pjesnik misli; kako ono što misli dovodi do izražaja; koje struje misli i osjećaja utječu na njega — ali ne je li to što misli istinito. Točnije rečeno, dopušteno je pitati je li to istinito u subjektivnom smislu, dakle autentično u osjećaju i čisto u riječi — ali ne i u objektivnom: odgovara li stvarnosti bitka.

Takvo zaziranje od pitanja istine može biti od značenja kod čistog izražajnog pjesništva; ali ne ako pjesnik nastoji shvatiti svijet, a posebice ne ako objavljuje izričitu poruku. Učiniti to svejedno, pa i proglašiti to metodološkom obavezom, nikako ne proizlazi iz biti znanstvenog postavljanja pitanja, nego iz jedne specifično novovjekovne nesigurnosti, koja se više ne osjeća u stanju govoriti o istini u objektivnom smislu, nego samo još o subjektivnoj autentičnosti doživljavanja i tumačenja. Time se, međutim, ne promašuje samo ozbiljnost same istine, nego i pjesnika, jer nema opravdane sumnje u to da bi smisao njegove riječi značio nešto drugo — osim ako on sam više nije sposoban za takvu egzistencijalnu ozbiljnost. Ali tada taj nedostatak određuje karakter njegova djela, a da se to utvrди također je zadatak provjere.

Izrazimo stanje stvari ovako: pjesničko djelo nije samo izraz, nego i iskaz. Svaki iskaz, međutim, po svojoj biti stoji pod mjerilom istine. Dakle, ne samo zahtjeva da se bude iskren i autentičan, nego da se bit postojećeg zahvati onaka kakva jest. Ako neki čovjek — pjesnik je ipak i kao pjesnik čovjek — kaže: tako je, onda time daje iskaz i ima pravo da mu iskaz bude uzet ozbiljno. I više još: njegova je dužnost da se svojim iskazom legitimira pred istinom, a čitatelj ima pravo da to provjeri.

Stari odnos prema pjesništvu nije sumnjao u to. Nijednom Grku koji je nadilazio estetski užitak ne bi palo na pamet da bi bilo nedopustivo pitati govorili neki pjesnik o bogovima ili stvarima iz ljudskog života ispravno, a kritika filozofije najodlučnije je koristila to pravo. U srednjem vijeku nije se mislilo drukčije. A ne može se ni tvrditi da bi netko tko prirođeno čita danas o nekom stilu prosudio samo: ovo je lijepo, ili: ove misli otkrivaju te i te ovisnosti, nego i: ovo je točno, ili: ovo nije točno. Navodna znanstvenost, koja pita samo za formu ili povijesni sadržaj nekog pjesničkog iskaza, sama je izuzetno povijesno uvjetovan stav, čiji se korijen otkriva pobližoj provjeri.

Tako je nužno prisjetiti se elementarne činjenice da ljudska riječ nije samo izraz subjektivnosti, nego ponajprije iskaz o nečem objektivnom. To prvo znači konstataciju: to je to — a tek potom izraz osjećaja: ja to tako doživljavam. To vrijedi posvuda, gdje god se javila ta riječ; a na poseban način tamo gdje zadobiva prodornost i moć pjesničkog.

Ova knjiga nije napisana s književno-znanstvenim, nego s filozofskim načerama. Iz toga proizlazi da će istraživanja u bitnome ostati ograničena na tekstove, to jest na Rilkeovo pjesništvo i pisma. Literatura o njemu već je nepregledna i stalno raste; samo nabranjanje onoga što je objavljeno do 1951. puni



jedan svezak.¹⁷ Za književno–znanstvenu stranu problema čitatelj će morati konzultirati tu literaturu; ovo istraživanje se njime ne bavi. Prigovori koji proizlaze iz toga na dlanu su; ali oni se ne čine dovoljno značajnima da potaknu na mijenjanje metode.

Značajnija je činjenica da se »Zbirka razasutih i ostavljenih pjesama iz srednjih i kasnih godina« (Pjesme 1906. — 1926., objavljeno 1953.) što ju je priredio Ernst Zinn nije više mogla koristiti, jer je u trenutku njezina objavljenja rukopis već bio gotov. Ali novi tekstovi jedva da bi u njemu promijenili nešto bitno. I prepiska između Rainera Marie Rilkea i Lou Andreas–Salomé (objavio Ernst Preiffer, kop. 1952.) autoru je prekasno postala poznata. Oba izvora uzet će se u obzir kod eventualnog novog izdanja ovog rada.

Elegije

Prva elegija

187

Nastala u siječnju 1912., otprilike dvije godine nakon završetka rada na »Zapisima Maltea Laurida Briggea« i neposredno nakon »Marijina života« u dvoru Devin na Jadranskom moru.

I.

Prva rečenica elegije neposredno je dana:

*Tko bi me, da i zavapim, uopće čuo iz redova
andjela? 1–2*

Djeluje kao krajnji ishod neke unutarnje borbe ili dugog promišljanja. Kneginja Marie von Thurn und Taxis–Hohenlohe svjedoči u svojim sjećanjima: »Rilke je, sav utonuo u misli, hodao gore–dolje, jer je bio veoma zaokupljen odgovorom na pismo. Odjedanput, usred razmišljanja, on zastane, sasvim iznenada, jer mu se učinilo kao da mu je u šumu vjetra neki glas doviknuo: ‘Tko bi me, da i zavapim, uopće čuo iz redova / andjela?’ ... Stao je osluškivati. ‘Što je to?’, šapnuo je. ... ‘što je to, što dolazi?’ Uzeo je bilježnicu koju je stalno imao uza se i zapisaо te riječi, a nakon toga i još nekoliko stihova, koji su se formirali sami od sebe.«¹⁸ Iz takvog raspoloženje proizlazi ta rečenica. Stvorila je atmosferu tjeskobne usamljenosti, pa i napuštenosti. Onaj koji tu govori traži nekoga kod koga bi mogao pronaći spas. Prvo među andelima. Osjećaj mu smjesta prigovara: to nije moguće; pa nitko od njih te ne čuje. Oni su pre-

17 Walter Ritter, Rainer Maria Rilke, Bibliografija, Beč, 1951.

18 E Th 41.

daleko, preveliki su da ti se posvete — kao što će ubrzo postati jasno: oni su ravnodušni prema njemu.

Ali ne samo to: čak i kad bi neki od njih bio spreman da ti se posveti, da te pun ljubavi privije uza se — ti u tome ne bi pronašao zajedništvo i spas, nego bi te uništilo.

*i uzmem li čak da bi me jedan od njih
nenadano privio k srcu: skončao bih od njegova
snažnijeg bivstva. 2–4*

Ono što bi ga uništilo, bio bi čin andela; djelovanje nenaklonosti i gnjeva, nakon kojeg bi, međutim, moglo uslijediti i djelovanje naklonosti i ljubaznosti. Takvo što ne bi bilo ni moguće, jer ono što bi uništilo, bilo bi ono što bi andeo neosporno bio. Njegovo bivstvo samo za čovjeka je nesnosno. »Bivstvovati« i »biti« su glagoli; izraz onog čina što ga tvori egzistiranje kao takvo i koji je utoliko jači što je veće ono o čemu se radi. Jer »bitak« nije posvuda jednak. On ne tvori samo činjenicu da nešto prirodno jest, umjesto da ne bude; nego što je više nešto po rangu, to će moćnije biti u bitku.

To, dakle, znači da ne može biti zajedništva između andela i ljudi — da ga ne bi moglo biti čak ni u slučaju da bi ga andeo sam želio.

Odmah na početku naše interpretacije moramo reći nešto o biću o kojem je ovdje riječ i koje u kontekstu *Elegija* — te uopće u Rilkeovu pjesništvu — ima poseban značaj — o andelu.

On se prvi put javlja u trenutku kad onaj koji govori traži ono što je istinsko; tako bismo kod religioznog čovjeka — a Rilke takav jest — očekivali ime Boga. U »Časoslovu« ono bi se sigurno i pojavilo, u *Elegijama* više ne.

Bog se, čini se, sasvim udaljio od *Elegija*.¹⁹ On nije zanjekan, nekoliko puta čak se i spominje; ali on nije tu na živ način. Recimo točnije: on ne predstavlja neposredni cilj egzistencijalnog kretanja i još ćemo vidjeti na koji je osebujan način nestao iz vidnog polja. Prilično točno moglo bi se reći da je na mjesto boga kao cilj stupilo religiozno obraćanje andelima.

Što, pak, se tiče karaktera andeoskog lika, u njemu se pokazuje zanimljiv povijesni razvoj.²⁰ U Starom zavjetu andeli su silna, štoviše, strašna bića. Ta

19 U jednom pismu Ilse Jahr od 22. 2. 1923. Rilke je napisao: »Ali onda mi se ukazala Rusija i poklonila mi bratstvo i tamu božju, u kojem jedinom ima zajedništva. Tako sam ga tada i nazvao, Bogom koji se prolomio neda mnom, i drugo sam živio u predvorju njegova imena, na koljenima... Sada jedva da bi me čula da ga imenujem, među nama je neopisiva diskrecija, a gdje je nekoč bila blizina i prožetost danas se otvaraju nove daljine, kao u atomu, što ga novija znanost također shvaća kao svemir u malom. Uhvatljivo izmiče, preobražava se, umjesto posjedovanja uči se odnos i nastaje bezimenost, koja opet mora započeti kod Boga, kako bi bila savršena i bez izgovora. Osjećajni doživljaj uzmiče pred beskrajnom žudnjom prema svemu osjetnom... osobine se oduzimaju Bogu, koji više nije izgovoriv, pripadaju ponovno kreaciji, ljubavi i smrti...« Br M 185

20 Uz to i Guardini, Andeo u Danteovoj Božanstvenoj komediji, 33 i dalje.

moćnost ublažuje se u Novom zavjetu; oni zadobivaju nešto brižno, blisko. Svejedno, andeo ostaje nadljudski velik i prva riječ koju izgovara glasi »ne boj se!«.²¹ U ranoj kršćanskoj umjetnosti, na mozaicima i u romaničkom slikarstvu, ta je veličina još živa. Nakon Giotta lik počinje gubiti na transcendentnoj moćnosti. On postaje ljubak, zaigran i sladak, katkada čak i dvoznačan. U njega ulazi i figura andeoskog putta, koja ga čini neozbilnjim. U Grünewaldo-voj umjetnosti — s ograničenjima i kod El Greca i Rembrandta — lik andela ponovno je velik; u cijelini, međutim, on sve više gubi svoje biće.

Novo značenje zadobit će u Hölderlinovu pjesništvu. Njegovi »andeli domovine«, heroji starine, ponovno su moćne pojave, ali s biblijskim andelima više nemaju ništa zajedničko.²² Taj postupak sekularizacije nastavlja se kod Rilkea. Slika andela jako ga zaokuplja. U »Knjizi slike«, u »Novim« i »Kasnim pjesmama« javlja se često. Posebno upečatljivo mjesto ona zauzima u *Elegijama*. Taj andeo nije više onaj biblijske objave; Rilke je to sam izričito naglasio. U pismu, što ga je 13. studenoga 1925. iz Muzota pisao Witoldu von Huléwitzu i koje predstavlja autentičan komentar, piše: »'Andeo' elegija nema nikakve veze s andelima kršćanskog neba (prije s andeoskim likovima islama).«²³ U predodžbi o njemu se, doduše, odražavaju slike iz Svetog pisma, sadržaji kršćanske legende, pa i pojmovi iz teologije, ali misli se na nešto drugo. Možda se može izreći pretpostavka da se u njoj izražava pokušaj da se ponovno predočuju numina, bogovi. U »Voćnjacima«²⁴ nalazi se pod br. 9 mala pjesma sljedećeg sadržaja:

*Kad pjesmom zaziva se bog,
to će biti bog tišine.
I nitko neće da se vine
Neg' do boga šutljivog.*

*Tu zamjenu nezamjetnu
od koje se koža ježi
baštinit će andeo,
koji k nama i ne teži.*

Ne želeći ovdje pobliže određivati odnos između andela i »boga«, možemo prepostaviti da takav postoji. U svakom slučaju, on je u *Elegijama* ono biće kojem se obraća religiozni zaziv; pred kojim se mjeri život i završava cijelina svijeta. On se pojavljuje kad postojanje zapada u krizu, dospijeva do svoje granice ili se ostvaruje.

O »redovima« će biti riječi u sljedećoj elegiji. Ovdje samo toliko da se radi o jednoj staroj teološkoj misli, naime onoj o hijerarhijama; redu, dakle, u kojem

21 Usp. Luka I, 13.30 i dr.

22 Primjerice u Elegiji »Stuttgart«, Štutgartsko izdanje, II I, 89

23 Br M 337

24 Pjesme na francuskom jeziku, 1949., 11



se nalazi svijet andēla — doduše tako da se s njim dogodila ista promjena kao i sa samim glasnikom božnjim.

Vraćamo se tekstu. Iz doživljaja svjetske usamljenosti izbjija pitanje mogu li se kod andēla pronaći zajedništvo i spas? Ali na njega se odgovara niječno. Mala rečenica koja se javlja u 7. stihu i kojom započinje Druga elegija otkriva nam razlog: »Svaki je andēeo strašan.«

No, je li to istina? Nije li zapravo lijep? Naravno, ali

*lijepo nije doli
početak strašnoga, što ga uprav još podnosimo,
diveći mu se jer tako nehajno propušta
da nas uništi. 4–7*

To nas podsjeća na psihološki fenomen kad jedan podražaj isprva radosno postaje osjećajem; ali tada, kad prijeđe određenu granicu, postaje bol, te naposljetku uništenje. Tako je, kaže Rilke, veliko postojanje vjerovatno lijepo; ali ljepota je upravo samo još podnošljivi stupanj djelovanja koje proizlazi iz njega. Čim ono naraste, oduševljenje ljepotom postaje strahotom uništenja.

Andēeo je nadmoćan i silan i stoga strašan, ali nije niti zao, niti okrutan. On ne želi uništavati, zato se drži podalje od čovjeka. Ali to ne znači da bi se brinuo za čovjeka, nekmoli da bi ga ljubio, nego da ga čovjek ne zanima. Andēeo stoji u nedostiznoj visini iznad čovjeka. On se, za razliku od njega, ne odnosi na ovostrano-zemaljsku sferu, ali ni na onostranu, poput mrtvaca, nego na svemir koji se izdiže iz ovkraja i onkraja. Osma elegija to će izričito potvrditi. Tako on za čovjeka znači stvarnost granice na kojoj postaje osjetno ono što ne pripada zemaljskom biću. U lijepoj pjesmi »Andēelu« iz 1913. kaže se:²⁵

*Noć kuca točno u twojoj visini,
ti snažna, tiha, uz rub stala luči.
Mi oklijevamo dolje u mrklini,
gdje temelji su nebeskoj ti kući.*

*Put izlaženja nepoznat je nama
iz kruga naše varljive nutrine.
Ti javljaš se na našim zaprekama,
što žare se ko visoke planine.*

*Jer volja ti je iznad naše tmice
i njena sipkost jedva nam je znana.
Ko čista noća za ravnodnevice
ti stojiš, dijeleć' britko dan od dana.*

25 Kasne pjesme; A W I 348

*Tko ikad tebe mog'o bi da kvasi
mješavinom, što potajno nas brine?
Dok tebe divna veličina krasí,
sitničavosti naše su vrline.*

Tako on ono nedostižno, na čemu se ljudsko pojašnjava, naravno i odbacuje, a njegovo držanje stav je ravnodušna dopuštanja. U olimpskoj uzvišenosti on »propušta da nas uništi«.

Stoga ostaje samo skromno suzdržavanje:

*I tako se suzdržavam i gutam zamaman zov
tmastih jecaja. 8–9*

Pomisao da bi se kod anđela moglo pronaći zajedništvo ne vodi čak ni do pokušaja, a samoća postaje još dublja.

Pozornost nam zaokuplja osebujan izraz: »gutam zamaman zov tamnih jecaja.« Tu bi zapravo bilo mjesto za religiozni čin molitve; na isto mjesto stupa, međutim, »zov«: I to zov koji »mami«. Napušta se jezik molitve; na njegovo mjesto stupaju riječi neposrednog bivanja u svijetu: jedno biće mami drugo.

To mamljenje nalazi se u samim jecajima, u izrazu žalosti. I jecaji su tamni, duboki, zakukuljeni, bez svjetla — nov izraz napuštenosti... Pritom valja skrenuti pozornost na muzikalni moment nakupljenih glasova »u«, koji se, s drugim emotivnim tonom, vraća u Trećoj elegiji. (I 7–10)

191

II.

Ne postoji, dakle, put koji bi vodio do zajedništva s anđelom — a postoji li put do drugih bića?

*Ah, tko li nam samo može
trebati? Ne anđeli, ne ljudi,
a pronicljive zvijeri zamijetit će već
da nismo baš pouzdano udomaćeni
u protumačenom svijetu. 9–13*

U stihovima zamjećujemo riječ »trebati«. Za Prvu elegiju ona ima karakter lajtmotiva. Osim na tome mjestu, ona se pojavljuje na početku druge strofe; na početku četvrte javlja se kao imenica »običaji« (njem. *Gebräuche*, prema *brauchen*, trebati, nap. prev.); u petoj ponovno dvaput kao glagol. U njoj se susreće više značenja. Prva strofa kaže da smo uzmožni »trebati« bića: iznenađujući oblik primjene, jer smo na njega naviknuti prije svega kod oruđa. U drugoj i posljednjoj strofi riječ ima značenje potrebe: proljeća »nas trebaju«, jer mi ih trebam osjetiti; mrtvaci, međutim, »više ne«, jer oni su nam izmagnuli. U četvrtoj strofi ona napoljetku označava čvrste načine provođenja života. Ta



različita značenja moramo čuti već na ovome mjestu:²⁶ s kim možemo stupiti u odnos uređenog ophođenja i čuvanja, u odnos davanja i primanja, u spregu provođenja života?

Odgovor glasi: s nikim i s ničim. Ne s andelom, ne s ljudima, a niti sa svijetom. Točnije, s »protumačenim svijetom«, dakle, sa stvarnošću, ukoliko je smo je doveli u određenu vezu s našim pojmovima, svrhamama, načinima djelovanja. U tom »svijetu« — sociolog bi rekao: koji smo učinili svojom okolinom — »mi nismo baš pouzdano udomaćeni«. Nesigurni smo. To primjećuju čak i »pronicljive zvijeri«. Motiv će se vratiti u Četvrtoj elegiji, gdje se »samojedinstvo« zvijeri suprotstavlja našoj nesigurnosti, te u Osmoj, gdje se »otvorenost« zvijeri suprotstavlja našoj zatvorenosti.

U isti mah ta rečenica vjerojatno znači i da su životinje isto tako malo uzmožne »trebati«. U predivnim pjesmama kao što su »Pantera«, »Gazela«, »Plamenci«²⁷ i druge, Rilke je ocrtao tajnovito, u sebi počivajuće postojanje životinje i dao nam da osjetimo stranost koja postoji između nje i ljudi.

192

Preostaje nam možda

*poneko stablo na litici, da ga danomice
ponovno viđamo; preostaje nam cesta jučerašnjice
i djetinja vjernost neke navike,
što joj se kod nas svidi, pa ostade i ne ode.* 13–17

Ponajprije, odnos se još čini moguć prema slučajnome, kod kojeg ne možemo reći zašto i čemu; gdje se, dakle, ne radi o uređenom »trebanju«, nego o odnosu ispletenom od iracionalnih motiva, koji bi mogao i ne postojati, ali, eto, postoji. Primjerice, prema »stablu na litici«, što ga »danomice ponovno viđamo«. Tu vjerojatno govori pjesnikovo iskustvo: negdje stoji neko stablo koje je na njega ostavilo dojam i u njemu probudilo osjećaj prisnosti. Kasnije, u Muzotu je, primjerice, mogao biti visok jablan, koji mu je bio drag, a onda ga je, bez istinskog razlog, vlasnik posjekao; što je na Rilkea djelovalo kao znak. I »cesta jučerašnjice« ostaje: tada smo išli njome, a možemo to učiniti i danas. Isto tako i »djetinja vrijednost neke navike«, koja nam se, slučajno stečena, ukazuje kao čudljivo biće, koje se jednom pojavilo kod nas i tu mu se svidjelo. Karakteristično je da se ne kaže da ona »ostade«, nego da »ne ode«. Bezdomnost postojanja postaje razvidna i uvlači nas duboko u Rilkeov osjećaj života. Niti je sam bio negdje kod kuće, niti je drugima kod sebe mogao pružiti dom.

*Prijevod s njemačkoga, prepjevi s njemačkoga
i francuskoga: BORIS PERIĆ*

26 Kao što pjesma kao lik uopće postaje jasna kad ju je često čitanje učinilo sasvim nazočnom, tako da ta cjelina može ulaziti u svaku pojedinost.

27 Nove pjesme W. III, 44 i dalje, 236

Hans–Georg Gadamer

Tumačenje postojanja kod Rainera Marije Rilkea

O knjizi Romana Guardinija
(1955.)

193

Nije potrebno posebno obrazlagati da Rilkeovo pjesništvo nije samo predmet znanosti o književnosti, nego onima koji žive danas predstavlja istinsko filozofski predmet, to jest povod za razmišljanje o sebi i sučeljavanje s pjesnikovim tumačenjem svijeta. Dovoljan dokaz za to bit će pogled na nepreglednu literaturu o Rilkeu. Jer, ono što govori iz tih bezbrojnih knjiga nije više puki estetsko-literarni interes. Tu izuzetak nije ni knjiga Romana Guardinija.¹ Utoliko je njezin zahtjev da Rilkea prvi put uzima ozbiljno korak u prazno. Ona, međutim, po smislu za pjesništvo i umjetnosti izlaganja nadmašuje većinu drugih knjiga. Ali nije to razlog da zavređuje posebno filozofsko razmatranje. Ona poseban rang zauzima po tome što njezino uzimanje Rilkea ozbiljno ne prepostavlja prešutnu identifikaciju interpretatorova mišljenja s onim pjesnikovim, već, naprotiv, svjestan kritički odmak. Svejedno, ostaje jedna zajednička pret-

¹ Iako je ovdje riječ o kritici knjige, moje bavljenje Guardinijevim tumačenjem Rilkea sve je drugo nego prigodan rad. Ono je ušlo u dugotrajne napore oko tumačenje Devinskih elegija, koji su započeli još 1930. Izazvan predmetnom daljinom tada objavljivanih interpretacija s protestantsko-teološke strane, te sve vrijeme zaprepašten netočnošću čitanja, o kojoj je svjedočila literatura o Rilkeu, planirao sam tada jedan opsežan komentar, koji je opetovan iznošen i u akademskoj nastavi. U godinama sve većeg zamračenja nakon 1933. kasni je Rilke, uz kasnog Hölderlina, zadobivao sve veći značaj za obranu unutarnje slobode. Zbijenost i tjeskobnost njegovih slobodno osovljениh invokacija nailazili su posvuda na najbolji prijem, tako da je s vremenom raslo i razumijevanje tog hermetičkog pjesništva, koje je u isti mah služilo filozofskoj misli. U to vrijeme izašla su i prva Guardinijeva tumačenja Rilkea, susrevši se s mojim vlastitim tumačenjima, koja nisu nadilazila krug predavaonica. Poslije rata plima filozofskih tumačenja Rilkea sve je više bujala. Ali tek mi je Guardinijev pjesnički tanko-čitno i pozicije svjesno ukupno tumačenje Elegija pružilo podražaj da pokažem da se uvijek može čitati točnije, te da Guardinijeva teološka kritika — u usporedbi s teološkim asimilacijama ranih tridesetih i proizvoljnim filozofskim asimilacijama četrdesetih godine svakako značajan napredak — promašuje zahtjeve Rilkeova pjesničkog djela. U međuvremenu duhovne su se konstelacije bitno promijenile, Rilkea se više ne čita kao tada, već je postao objektom znanosti o književnosti.

postavka, što je Guardini dijeli s gotovo svim interpretatorima Rilkea: da se Rilkeovo pjesništvo ne shvaća samo estetski, to jest kao izričajni fenomen čiju autentičnost treba vrednovati, nego kao iskaz koji iskazuje nešto istinito. Ali kroz Guardinija se postavlja i temeljni problem: što je kritika pjesnika, koja ne podrazumijeva pjesnički uspjeh, nego njegovu istinu?

Doduše, Guardini tu zajedničku i uvjerljivu pretpostavku koja vrijedi i za njegovu interpretaciju čini dvoznačnom odmah u uvodu. Pozivajući se na Rilkeove vlastite iskaze, on njegovo pjesništvo promatra kao religioznu poruku — i njezinu legitimaciju želi provjeriti kroz istinitost njenih iskaza.

To dvoje nije lako međusobno spojiti. To na što se Guardini poziva, dvije su međusobno sasvim različite instance: prirodni zahtjev svakog Rilkeova čitatelja da mu se kaže istina, te navodno poseban Rilkeov zahtjev za prenošenjem religiozne pouke. Uistinu, Rilke koristi forme opisivanja svoje pjesničke interpretacije koje gotovo da zvuče kao zahtjevi za religioznom objavom, a u kontekstu nastanka *Soneta Orfeju* jednom prilikom je rekao da oni ne iziskuju prosvjećenje, nego podčinjavanje. Za Guardinija to znači da iziskuju vjeru. Meni se, međutim, čini nedvojbenim da opći zahtjev za istinom, što ga Guardini s pravom pretpostavlja i kod Rilkea, zaista ne svojata religiozni autoritet. Podmetanje je, da bi se Rilkeovi pjesnički iskazi trebali razumijevati s religioznom ozbiljnošću, ali se ne želi pretpostaviti da Rilke »više nije bio sposoban za takvu egzistencijalnu ozbiljnost.«

Tertium non datur: religiozna poruka ili estetska igrarija (20 i dalje). Tko u Rilkeovu pjesništvu, kao i u svim velikim pjesništvima, traži istinu, a da primor nije u stanju u naivnoj neposrednosti iskusiti grčku tragediju kao pobožni Grk ili kalderonsku dramu kao katolički Španjolac, tko, dakle, traži pjesničke iskaze, a ne one povezane s religioznim autoritetom, vidi se uskraćenim za svu legitimaciju. Njega će se s Guardinijem ubrajati u »relativizam novog vijeka koji istječe«. (21)

Tu neobičnu prenapetost interesa za istinu kod Guardinija možemo shvatiti ako se zadubimo u njegove pojedinačne interpretacije. Jer Guardini uistinu ne provjerava istinitost jednog pjesničkog iskaza kao pjesničke riječi koja pogoda i ostavlja nas pogodenima, nego iz pjesnikova mnogoslojnog prispopodobnoga govora konstruira jedinstven sustav tumačenja postojanja i »religije«.

Budući da Guardini kao katolički kršćanin taj sustav mjeri prema vrijednostima kršćanske religije, iz toga proizlazi jedan važni povijesni uvid. Rilke se svrstava u opći sekularizacijski proces novog vijeka utoliko što religiozni svijet kršćanstva i građu Biblije koristi samo još kao materijal za sasvim osobne iskaze. Kršćanskom interpretatoru rado ćemo priznati pitanje ne hrani li se izričajna snaga takvih pjesničkih iskaza iz kršćanskih istina i tada kad ih preoblikuje do izobličenosti? Prisjetimo se, primjerice, priče o izgubljenom sinu, koja je prema Rilkeu priča onoga koji nije htio biti voljen. Ali takva povijesna konstatacija ne govori ništa presudno o istini Rilkeovih pjesničkih iskaza. Nitko neće poreći, a i Guardini to konstatira s pravom, da Rilke iz svog katolič-

kog okruženja i podrijetla ne zadobiva presudne mogućnosti za svoje pjesničke iskaze.

Ali kad vidimo kako Guardini prilikom interpretacije Prve elegije kritizira Rilkeov »nauk ljubavi«, jer da Rilke ljubav bez odgovarajućeg ti voljene osobe stavlja iznad svega (49 i dalje), ipak se pitamo ne bi li neko više »relativističko« razumijevanje bolje spoznalo upravo istinu onog što se ovdje opaža. Guardini tu očito ne uzima u obzir da je Rilkeov nauk ljubavi nauk o učenju ljubavi. »Ljubav još naučena nije.« Tako on kao onaj koji uči zaziva uzore čije se umijeće ljubavi oprobalo preko svih odgovaranja. To su napušteni ljubavnici. Kako se može ne opaziti da bi istinski ljubavnici, to jest oni koji se »beskrajno« predaju, jedno drugome davali istu daljinu kao što je ostvaruju napušteni ljubavnici i kroz nju su uzorni? Ne znam što u tome ne bi bilo istinito i u savršenom suglasju s kršćanskim etikom.

Estetska je neobvezatnost ako si priznamo lebdeću slobodu s kojom pjesnik, kako to lijepo kaže Pindar, siše med iz starih cvjetova. Upravo onaj kome je stalo do istine pjesničkih iskaza ne smije se opirati mnogoslojnosti predmetnih motiva kojima se služi nečije pjesništvo. Ono što uz njezinu pomoć dolazi do izražaja treba razumjeti i uzeti kao istinito. Ali to neće uspjeti, ako umjesto toga tvarno-predmetna sredstva tih iskaza tretiramo kao samu stvar. Ono što, primjerice, Guardini kod Druge elegije kaže o andelima u smislu tvarne povijesti sigurno je točno (77 i dalje). Ali ono što nam govori Rilke, kad *pjeva* takva bića, koja nas beskrajno premašuju u osjećajnosti, te u kojima se mi iščeznuli ogledamo sami, samo se zastire pitanjem jesu li oni kršćanska, poganska ili neka druga numinozna bića, prema kojima se možemo odnositi religiozno. Ne uviđam zašto bi se time da se ono što govori neki pjesnik ne shvaća religiozno njemu i sebi samom odricala »egzistencijalna ozbiljnost« (89). Pa ono na što se misli u Drugoj elegiji i zašto su andeli andeli sasvim je jednoznačno. U nama ljudima osjećanje je u nestanku. Bića čije osjećanje ne iščezava nisu više ljudi. Tako mi izgleda sasvim pogrešnim povezivati iskustvo Grka o božanskome sa spominjanjem andela, koji uopće nisu božanstva. (99) U poznatom pismu Witoldu Hulewiczu Rilke ih ne naziva pojavnama nevidljivog, nego jamstvom zahtjeva nevidljivog za postojanjem.

Tu, naravno, može uslijediti kritika. Je li mjerilo čistog osjećanja, koje je i ljubavnicima ispunjivo samo u čaroliji početka, dostačno da se ljudsko postojanje vidi na pravi način? Već je Rudolf Kassner upozoravao na granicu Rilkeova svijeta: on da je udomaćen samo u »carstvu oca«, ne i u »carstvu sina«. Njemu da nedostaje istina inkarnacije. Guardinijeva kritika sigurno je motivirana na sličan način.

Jer i njemu kod Rilkea nedostaje jezgrovitost osobe i upravo u tom lišavaju vlastitosti on vidi onu upitnu sadašnjicu koja da Rilkea povezuje s modernom. Gubitak osobnosti i podlijeganje totalitetu koje obilježava današnji svijet prema Guardiniju idu zajedno. Gledano u cjelini, to je možda i točno. Tome ćemo se još vratiti.

No, je li to što pjesme govore zbog toga neistinito? Nema li za svakog čovjeka istine u tome kad se pjesničko ja ovdje vidi kao onoga koji uči i ne da se podučiti, kojem ne uspijeva samopožrtvovnost istinskog osjećanja i istinske ljubavi? Upravo Treća elegija, što je Guardini naziva gnostičkim krivovjerjem, u kojem se ono mračno i zlo prikazuju kao postojeća protusila svijetlom i dobrom (104 i dalje), tu tek zadobiva svoje mjesto. Teško je biti vlastitost, upravo u ljubavi ne izgubiti vlastitost pred bezimenim nagonom. Gdje je tu zabluda? Zar možda nije istina da se zaljubljenom mladiću pred »čistim licem« djevojke »riječni bog krvi« mora zvati krivim?

Mislim da je ispravan princip, štoviše, i nužan hermeneutički zahtjev za sve interpretacije pjesništva da se daju pogoditi pjesnikovom riječju. Samo onaj tko je pogoden razumije što se govori. A upravo kod spjeva kao što su Rilkeove *Elegije*, koje se uopće nikome i ne obraćaju, jer je pjesnik već u toj mjeri svatko drugi², valja svaku elegiju doživjeti kao jedinstvo meditativnog tijeka. Guardinijeva tankoćutna izlaganja, ma koliko u mnogim pojedinostima bila od pomoći (to što mnoga pojedinačna objašnjenja smatram pogrešnim ne umanjuje rečeno), mahom ne dopuštaju da jedinstvo pjesničkog zahtjeva dođe do izražaja u dovoljnoj mjeri. Taj se nedostatak najjače osjeća tamo gdje se zahtjev ne prepozna. Čini mi se da to u posebnoj mjeri vrijedi za Četvrtu i Petu elegiju, a donekle i za Desetu.

Jedinstvena tema Četvrte elegije, u kojoj se ovdje konkretizira generalna tema učenja istinskog osjećanja i ljubavi, dvoličnost je, nastala iz prenagljivanja, što zloguko prodire u ljudske odnose. Ni ovdje nisu potrebna biografska tumačenja. »Tko ne sjedaše strašljiv pred zastorom svog srca?«

Guardini vjeruje (155 i dalje) da razumijevanju pomaže ako se ovome doda ponešto iz Rilkeove biografije: da je otac, doživjevši neuspjeh kao profesionalni časnik, sad odredio sina za tu karijeru i pritom doživio novo razočaranje. »(...) Tako je način na koji se Rilke obraća ocu razumljiv: ‘onaj koji je oko mene tako gorko okusio život, kušajući moj (...), prvi naljev mog moranja, dok sam sazrijevao.’ (...) Tu kao da se nalazi središte odnosa između njih dvojice: u strahu što ga otac osjeća za sina; s druge strane u dirnutosti sina strahom — dirnutosti, koja je kako zahvalnost, tako i sućut, a možda čak i razdraženost. Ako se sin nada, u toj nadi je otac i boji se. Sin, dakle, osjeća: otac prema meni ne gaji pravo povjerenje, inače se ne bi bojao. To ga tišti, a možda ga i draži. S druge strane, on si govori: koliko je jadan bio otac, da se, onaj koji se za sebe više nije nadao ničem, čak ni u mene nije mogao nadati s povjerenjem. I to je još uvijek tako. Još uvijek se ne može uzdati u mene; još uvijek me nije priputstio u pouzdanost mog vlastitog puta« (155/7).

Meni se čini da ovo u potpunosti vodi u zabludu. Od toga u pjesnikovu zrelosti pogledu nazad na oca nije preostalo ništa. On ne govori ni o čemu nego o

2 »Ti« prve elegije (s. 23) Guardini razumije pogrešno, ako u njemu ne prepozna intenziviranje obraćanja samome sebi (37).

očevoj *ljubavi*. Puno zamjećivanje svega toga dostiže vrhunac u riječima »provjerao si moje potkovano dizanje pogleda«: Rilke je mnogo točniji, mnogo manje impresionistički nego što to pretpostavlja njegov interpretator. On s čudesnom preciznošću opisuje što se zbiva između oca i sina kad sin pri brižljivoj provjeri kojom ga otac nastoji odmjeriti u svijesti da je dobro potkovan gleda oca pun mara, siguran i nesiguran u isti mah.

Na sličan način promašena su razmatranja o Rilkeovu životu, vezana uz riječi »moje malo sudbine«: »Tko bi imao bogatiji sadržaj života nego on? Bio je pjesnik, vjerojatno najveći nakon Mörikea. Nebrojeni ljudi bili su s njim u nekom odnosu, među njima i neki veoma značajni i puni života. Njemu se sa svih strana ukazivala ljubav. Nastanjivao je Europu i išao od jedne ljepote k drugoj. Mjesta što ih drugi smiju gledati samo izvana prihvaćala su ga. A sve jedno osjećaj: ‘moje malo nade’!« (158) — Zapravo se u tim riječima ne radi o višku ili manjku ‘životnog sadržaja’, nego o tome što sudbina uopće može značiti spram jednostavnosti i veličini života i smrti.³

Ostanimo radije pri tekstu Četvrte elegije: »Tko ne sjedaše strašljiv pred zastorom svoga srca?« Životinja i dijete, pa i onaj koji umire, predstavljaju za onoga tko priznaje dvoličnost svojih osjećaja nešto nad čime se valja zamisliti. Guardini ovdje nikako ne pogada bit. Pa ipak, što bi moglo biti zornije od tog opisa dvoličnosti među ljubavnicima? Kao što su jedno s drugim odveć jasni u bivanju dobrim, jer se međusobno ograničavaju poput neprijatelja, tako da ljubav — kontura osjećaja — uopće ne dolazi do punog izraza, toliko je svako za drugo dvosmisleno i puno izlika. Pjesnik točno navodi da je pozornica o kojoj će u nastavku biti govora pozornica vlastita srca. Guardini u tome na neshvatljiv način vidi bijeg od »djelovanja srca« u puki zor (170 i dalje). Pritom mi nikako nismo samo oni koji gledaju, nego smo isto tako i ono što se igra. Srce koje se provjerava iskušava da su svi dvolični, da se trude biti tek prividni (poput loših glumaca). A ipak se uvijek iznova čeka nastup čistog osjećaja, čeka se nepokolebljivo, jer ne postoji apsolutna obamrllost srca: »Uvijek postoji gledanje.« Teško je povjerovati da je Guardini taj lijepi izraz za studen srca mogao shvatiti tako pogrešno da čak i zazivanje svjedoka, oca koji voli i voljenih žena, uopće ne prepoznaje kao takvo. Onome tko se sad više ne bi pretvarao i zaista bi znao čekati, andeo bi morao privesti čist nastup osjećanja, time što bi uvis povukao lutku (ono što se samo po sebi ne pretvara): »Tada se spaja što vazda razdvajamo time što smo tu.« Guardiniju se ova rečenica čini nečuvenom (163). No, je li je dobro razumio? Nije li istinito to Rilkeovo jadanje da u svom postojanju ne možemo smoći čilu cjelinu samopožrtvovna osjećanja bez ograda? I nije li istina da stvarno samo onaj čiji bitak gotovo da već nadilazi postojanje — onaj koji umire — i dijete, koje još stoji pred njim, poznaju čisto, nepatvoreno samostalno osjećanje — dok ga ljubavnici nastoje naučiti? Andeo je tu čim uzmognu.

3 Usp. uz to »Zapis Maltea Laurida Briggea«, Sabrana djela (ed. Zinn), sv. 6, str. 898 i dalje.

Slutimo da je smrt, ono strahovito i strašno naše konačnosti, istinski razlog svih naših prenagljivanja i iznalaženja izlika. Ne čini mi se da Guardinjeva interpretacija Pete elegije točno shvaća tu spregu. Ovdje je Rilkeova umjetna metaforika, naravno, posebno skurilna, a jadanje interpretatora (204) razumljivo. Radi se očito o tome da se putnici sa svojim neumornim vježbanjem i rijetkim, besmislenim uspjesima shvate u njihovu simboličkom smislu: malčice prolazniji još i od nas samih, koji, utkani smrću u uzorke našeg usuda, nemirno iskušavamo neistinite izlike i kratkoročna prikrivanja bliske zime. Djeluje mi znakovito da Guardini »sudar s grobom« ograničava na moguću artističku nezgodu, umjesto da u njemu opazi transparentnost simbola putujućih i vidi pripremljenu njegovu primjenu na sudbinu svih nas. Sav ljudski neuspjeh sudara se s grobom. Tako na kraju elegije stoji istinska drama nas samih i sreće koja da bi ležala u umijeću ljubavi — i to je drama, jer je uzor i onostrano ispunjenje jednog ovdje vazda neuspjelog sna. I ovdje ne uspijevam razumjeti što Guardini u tome nalazi pogrešnim i kobnim (222): da ljudsko srce u svom djelovanju doživljava mnogo neuspjeha, a tek rijetko uspjeh; da napor svakog djelovanja srca donosi nešto lažno, a istinsko umijeće omogućuje i istinski smiješak, kako to da bi to ukinulo bivanje osobom?

198

Uzgred: da »čista premalenost (...) preskače u ono prazno preobilje« (stih 82 do 84) čista je slika umijeća, ravnovjesja. Ono što se činilo premalenosću napora pokazuje se naknadno, otkako se ovladalo ravnovjesjem, kao prazno preobilje. Račun se rješava bez ostatka, »bez broja«. Guardini (213) to ne primjećuje.

Guardini, čini mi se, ovdje zaboravlja što elegija zapravo jest: jadanje nad ograničenošću našeg postojanja, iskustvo njegova manjka uzora čitavog i cijelog. Da bi kršćanski elegičar o toj konačnosti našeg postojanja mogao govoriti drukčije, iz nekog drugog znanja, svakako je točno. Ali da Rilke govori iz onoga što znaće, u tome je u pravu; i nanosimo mu nepravdu ako istinitost njegovih iskaza ne mjerimo po iskustvima na kojima se temelje.

Tako mi se čini besmislenim sučeliti, primjerice, u Sedmoj elegiji Rilkeov zahtjev da se stvari vide spašenima u zoru anđela s kršćanskim spasenjem svih stvari u Bogu (282). Ovdje spasenje ne znači ništa drugo doli »čuvanje još spoznata lika«, njegovo pohranjivanje u osjećajnom srcu. U tome nas anđeo nadmašuje, jer njegovo osjećanje nije uvjetovano i ograničeno i tako često pomućeno kao naše. Čini se da ne postoji ništa časno što ta osjećajna bića ne bi odavna posjedovala.

Ali Deveta elegija — u Guardinijevim očima najljepša — ipak pronalazi nešto što bi ostalo rezervirano za unazad okrenuto biće koje je čovjek: ono zemaljsko, jednostavno, u kojem je ljudsko osjećanje postalo likom, nečim »iskazivim«. Očekivalo bi se da Guardini ovdje ponovno otkrije sekularizaciju jedne kršćanske misli. Inkarnacija je ta koju Rilke ovdje pripisuje čovjeku. U tome smo mi zemaljski nadmoćni nad čisto osjećajnim bićem anđela, u činjenici da naše osjećanje ne poznaće neuvjetovanost i stoga ono što je uvjetovano, stvari,

budi u njihov istinski bitak, a mi to možemo, ukoliko steknemo pravi odnos spram naše vlastite uvjetovanosti, a to znači prema smrti.

Veoma su teške stvari što ih Guardini suprotstavlja Rilkeovu »naku smrti« (414 i dalje). On u protestu protiv smrti vidi »ontološku čast« čovjeka, a u izostanku tog protesta čovjekovu kapitulaciju. To je svakako točno, no je li točno i protiv Rilkea? Vjeruje li on zaista da bi Rilke nedostajala ontološka časnost? Bi li se Rilke trebao svojski potruditi oko afirmacije smrti, kad taj protest ne bi nosio u sebi svjesnije nego bilo koji drugi čovjek? Jedna istina sadržana je, čini mi se, upravo i u tom Rilkeovu »naku«. Postoji pogrešno i ispravno ponašanje čovjeka spram vlastite konačnosti: zatiranje lažima (kroz iluzije »uljepšane sreće«) i prihvatanje, koje konačno-jedinstvenome pristupa svom snagom istinskog osjećanja. Guardini, koliko vidim, ne objašnjava zašto Rilke »prisnu smrt« može nazvati »svetom mišlju zemlje«. Da ljudsko srce ono što biva može pretvarati u stvari istinskog trajanja time što dopušta da njegovo sjećanje u njima postaje likom i duhom, to zaista duguje vlastitom iskustvu konačnosti.

Znao je to još Eshil. Ne ostaje li to točnim opisom zemaljskog bivanja — čak i ako je kršćaninu nepotpun, ukoliko su ta misao zemlje, sama zemlja i čovjek božanske kreacije i određenja? Možemo sumnjati je li čovjeku moguće da sam od sebe egzistencijalno ostvari takvu afirmaciju smrti — ali da je to što Rilke ovdje pohranjuje iz smislene punine svjetskog doba na čijem se kraju nalazimo istina, to ne bismo smjeli nijekati.

199

Nije li pjesnikovo opravdanje, što mu ga upravo njegov interpretator neopravdano uskraćuje, da ne mora imati cijelovit filozofski ili teološki sustav, nego da u sebi radi istinite iskaze, čija pojmovna verifikacija u cjelini smisla više nije njegova stvar? Rilkeova interpretacijska pisma svakako su korisni napuci za ono što je mislio, ali sistematizacija, koja se u njima nazire, zadržava nešto diletantsko, a Guardini joj se previše podređuje. Tu se nalazi neizgubiva jezgra istinitosti Guardiniju toliko mrskog estetskog relativizma (što nije samo novovjekovna pojava: pomislimo samo na tretiranje antičke mitologije u atičkoj tragediji i komediji, kao i na Platonovu kritiku pjesnika). Ta jezgra istinitosti sadrži činjenicu da istina umjetnosti, a time i smisao njezinih iskaza tek u interpretaciji doživljava određenost i ograničenost, koje neposrednu kritiku čine mogućom. Sva kritika pjesništva — ukoliko ne govori da navodno pjesništvo nije pjesništvo, jer mu nedostaje 'realizacija' — uvijek je, dakle, samokritika interpretatora. Zadaća interpretatora, upravo ako traži istinu, jest da odredi mjesto tako realizirane istine i time u isti mah u sebi potraži njezinu granicu, njezinu uvjetovanost suprotnim instancama. Ono što je važeće on mora pustiti da važi u samokritici. Vodi u zabludu ako se kao estetski relativizam kritizira ono što zahtjev pjesništva za istinom tek čini mogućim.

Ali ako uračunam posebne prepostavke Guardinijeve interpretacije Rilkea, i dalje me čudi što se njegovoj izuzetnoj prijemčivosti za pjesništvo nije nametnula nadmoćna gustoća Desete elegije.

Rilkeov pjesnički govor snažno je prožet refleksijom, njegova metaforika često doteče krajne granice odabranosti. Ali unutar njegova stila Deseta elegija — u tome je njegov vlastiti sud valjda u pravu — predstavlja vrhunac pjesničkog preobraženja. Potrebno je samo odlučno utvrditi istine o kojima se tamo priča u formi radnje.

Priča je to o istiskivanju svih istinskih osjećaja, prije svega jada, iz današnjeg svijeta. Gdje još ima jada? Gdje ga priznajemo? U jadikovci! Mladić obuzet svjetskom boli znade nešto o bitnoj pripadnosti njegove boli bitku — slijedeći jadikovku, on izlazi komad puta iz sajma svijeta, sve dok se ‘sazreo’ ne vrati u trezvenu stvarnost. Jadikovka je i dalje prisutna s mladim mrtvacem. Tu razumno organiziranim štovanju mrtvim modernog »grada-jada« više ne uspijeva potisnuti postojanje jadikovke. Ona ga dočekuje kao mletačka. Poslije, nakon nekog vremena, prihvativat će ga starija. Ona iz pojedinosti žalosna slučaja već pokazuje u daleko carstvo jadikovaka i jada, te napisljeku vodi do uvida u veličanstvenost smrti i pripadnost tog jada čitavom jednom zvjezdanim svodu jada. Sve dok ga na kraju ne napusti i starija jadikovka — s njim je samo još nijemi jad, iz kojeg će ponovno šiknuti »izvor radosti«. Princip Rilkeove pjesničke mitopoietike zacijelo se nigdje ne vidi jasnije nego ovdje.⁴

200

Bivanje mrtvaca praćeno je jadikovkom, sve dok nije beskonačno mrtav, to znači da kod njega više nije nikakav jad, nikakav posljednji plać, štoviše, da se jad, što ga je prošao dokraja, rastače u radost. Pristanak na bivanje mrtvim »beskonačnih mrtvaca« pristanak je na beskonačnost koji zaključuje elegiju i cjelinu elegija. Istinska sreća ljudskog postojanja nije »rastuća sreća«, to jest ne nalazi se u mnjenju o budućnosti i trajanju. Rezignaciju, koja leži u tom uvidu, možemo smatrati neizdrživom za od Boga napuštena čovjeka. Ali ne smijemo reći da to nije uvid, iako će istina tog uvida biti samo od ograničena važenja za onoga koji kršćansku nadu u onostranstvu sjedinjuje s nadom u izlječenje u ovostranome. Ali ni za njega on neće biti pogrešan.

Iz ovih izlaganja slijedi da legitimna filozofska kritika pjesništva ne smije započeti s onime što pjesništvo kaže, nego s onim što se u njemu ne iskazuje. Valja vidjeti granicu njegove istine. Vrijednost Guardinijeve knjige svakako je — osim obilja interpretacijskog poučavanja — u tome što potiče to pitanje usmjereno prema Rilkeovu pjesništvu, iako i sama s kritikom započinje odveć neposredno pri pjesničkim iskazima. Pitanje o granici Rilkeove istine možemo, međutim, pravilno razumjeti samo ako se odnosi na granici što je u sebi pripisujemo Rilkeu. Sva pjesnička kritika, koja pretpostavlja pogodenost pjesničkom riječju, jest i ostaje samokritika interpretatora.

Uz takvu samokritiku koja proizlazi iz samog pjesništva neka bude napomenuto: Rilkeova dominantna tema je ljubav i smrt. Kontekst te tematike vidi se najjasnije ako se pode od Rilkeove rečenice o ljubavnicima: »Neprijateljstvo

4 Opširnije o tom principu vidi »Mitopoeitički obrat u Rilkeovim Devinskim elegijama«; u ovome svesku, str. 289 i dalje.

nam je najbliže.« Kako mi ljudi mislimo sami na sebe time što živimo, ti nam je neprijateljski iskušana granica bivanja — a smrt tek. Učenje ljubavi i učenje pristanka na smrt tako su povezani. Kod Rilkea nam, naravno — a to i jest neutjehnost njegova svijeta — nedostaje da se uz jedno stječe i drugo. Tako, doduše, izgleda, ukoliko »dodir sa svim stvarima«, a time i pristanak na sve što jest, izvire iz oduševljenja ljubavnika, a pjesnik ga samo izriče. Ali takvo potpuno predavanje, u kojem sve što biva dospijeva do svog prisnog bitka, za Rilkea je uvijek prebrzo izgubljen početak ljubavi. Jer, »neprijateljstvo nam je najbliže«. Morat ćemo priznati: to je istina. Ali postoji još jedna istina, ne najbliža, već možda najdalja od svih, istina koju Rilke ne izriče, a to su oprost i pomirenje. Među ljubavnicima ona je istinska istina u kojoj se ponovno stječe, pa i pojačava sloboda oboje jednog protiv drugog, ta sloboda ugrožena »neprijateljstvom«. Tek u tome osoba postaje u cjelini osobom. Rilkeovo pjesništvo za to ispunjenje znade gotovo samo na način jadikovke. Ali i to je znanje. Guardini nije u pravu kad značaj »ti« (koje, naravno, nije 'predmet' ljubavi) za istinsku vlastitost osobe neprestance okreće protiv Rilkea. Učitelj kršćanstva s pravom će dodati da je pristanak na smrt takav pristanak na pomirenje i time tek istinski spas osobnosti — samo što kršćanstvo uči da taj pristanak ne može izreći nikakvo ljudsko ja i nikakvo ljudsko ti. Da Rilke »pojedinačno srce« smatra sposobnim za takav pristanak u pristanku na beskonačnost, kršćaninu će se učiniti kao pjesniku samome skrivena kršćanska istina koja nosi još i njega. A možda će onaj tko ne misli kao kršćanin morati priznati da je istina pomirenja nepriznat temelj na kojem je bila moguća i beskonačna muka Rilkeova učenja pristanka. — To bi — ne samo za Rilkeov odnos prema kršćanstvu — značilo da Rilke filozofski gledano još uvijek spada u okolinu Hegela.

Preveo s njemačkoga BORIS PERIĆ



Hans–Georg Gadamer

Mitopojetički obrat u Rilkeovim *Devinskim elegijama*

(1967.)

- 202** Sva interpretacija je jednostrana. Ona cilja na gledište koje ne može zahtijevati da bude jedino. Sve u svemu, tko interpretira pjesništvo, može to činiti s različitim gledišta. Može postupati rodno–povijesno tako da zadanu pjesmu uvrsti u tradiciju uzora istog književnog roda, može postupati motivski–povijesno tako da prati prihvaćanje i mijenu različitih tradiranih motiva, može izdvojiti umjetnička sredstva retoričko–poetičke vrste i njihovu povezanost u cjelinu ‘strukture’ itd. — Ali, on može preuzeti i izvoran hermeneutički zadatak objašnjavanja nerazumljivog. Pritom, opet, može postupati okacionalno (kao što su to činile protestantska hermeneutika Novog zavjeta i filologija do konca 18. stoljeća) i nastojati analizom konteksta, posezanjem za paralelama itd. ukloniti pojedinačne poteškoće koje stvaraju nerazumljiva mesta ili će poći od jedinstva izrečenog i nastojati izložiti što pjesma želi reći, posljednje posebice kod pjesništva koje posjeduje visok refleksivni nivo i stoga u cjelini slovi kao tamno i teško razumljivo.¹

Rilkeove *Devinske elegije* spadaju u tu vrstu pjesništva i u prvom redu iziskuju interpretaciju te vrste. Ona je na njih obilno i primjenjivana, isprva od strane teologa, potom filozofa i mnogih svjetonazorski angažiranih autora. — Svi su oni težili da ono što pjesništvo iskazuje prenesu u prozu svojih misli i obvezatnu istinu svojih pojmoveva. O tekstu i njegovom točnom zalogu pritom nije bilo previše govora. Angažman interpretatora ne može se, doduše, u potpunosti ukloniti ni iz kakve interpretacije pjesništva (ili se bar ne bi trebao).

1 Ovaj rad duguje svoj nastanak razočaranju velikim trudom potrošenim uzalud u marljivom komentaru Jacoba Steinera (Rilkeove Devinske elegije. Bern/München, 1962). S mukom sam se odupro iskušenju da, gdje mogu, ispravljam detaljna pojedinačna objašnjenja koja su тамо nagomilana. Ovaj rad poklapa se s mnogim mislima što sam ih iznio u svojoj kritici Guardini-ja prije 12 godina (usp. sad u ovom svesku str. 271 i dalje). No, čini mi se da teorijski interes za hermenutički princip iziskuje izričitiju obradu i isprobavanje na primjerima.

Ali on dodatno predstavlja trajno iskušenje da se iz tekste iščita i isluša ono što najspremniјe izlazi ususret vlastitim unaprijed određenim pojmovima, ma bio to i prijestup protiv kanona razumijevanja danog kroz smislenu koherentnost cjeline.

U novije vrijeme znanost o književnosti počinje *Elegije* činiti svojim predmetom i točno gledati na tekst, koji joj se, naravno, lako raspada na riječi. Tako je marljivo i savjesno napravljen komentar Jacoba Steinera prije komentara riječi, koji se posebno s paralelama ponaša veoma rasipnički. No, problem je što se paralelama uopće može postići kod interpretacije pjesništva. One, doduše, uvijek imaju određenu orijentacijsku vrijednost za utvrđivanje upotrebe jezika, tumačenje pojedinih motiva itd. Ali, ako je u filologiji i inače teško i neobično pronalaziti paralele koje bi zaista bile točne, u slučaju interpretacije pjesništva stvari stoje mnogo gore, jer i paralele koje su točne donose sa sobom opasnost remećenja rezonancije probudene jedinstvom pjesničkoga govora.

Ako se danas, u epohi koju nosi val novog prosvjetiteljstva, te stoga poet-skom iskazu prepušta sve manje prostora, tako da odlučno stavlja u prvi plan patos trezvenosti, skromnosti, epigramatske naznake i reportažnog osvjetljavanja, vraćamo Rilkeu, koji je tridesetih i ranih četrdesetih godina bio pjesnik koji je ekstremnim manirizmom svoje jezične geste uspijevalo najdublje potvrditi svijest vremena, prije svega onu koja se suprotstavlja »glajhšaltungu«, od nas se zahtijeva svjesnost druge vrste. Opća je, doduše, potreba što je osjećamo spram svega pjesništva, da »shvatimo što nas obuzima« (E. Staiger), ali u usporedbi s angažiranim provedbama koje su iza nas, ta je potreba zadobila nov lik. Ne u smislu književno–znanstvene analize i komentara, ali ni u smislu onih unaprijed angažiranih aplikacija, nego tako da preko svega rastojanja jednog silno promijenjenog osjećaja života Rilkeova pjesnička riječ, koja je još uvijek neosporno prisutna kao veliko pjesništvo, iziskuje objašnjavanje horizonta što ga obuhvaća. Čini se da je napokon došlo vrijeme da se u izričitom razvijanju hermeneutičkog horizonta dostigne razina refleksije na kojoj se kreće Rilkeovo pjesništvo i izade iz onoga što je u neposrednoj objavi istine teološke ili filozofske vrste prije bio zadatak izлагаča.²

Tko teži steći razinu refleksije na kojoj su *Devinske elegije* kod kuće, mora se prvo osloboditi svih teoloških i pseudoreligioznih prethodnih pretpostavki, kao da bi ovdje na diskretnom zaobilaznom putu preko anđela bila riječ o Bogu. To o čemu govore Elegije može se utvrditi mnogo jednostavnijim, hermeneutički zadanim putem i začuđujuće je da dosadašnja literatura o Rilkeu tim putem još nije krenula. Mislim na činjenicu da je, još u trenutku kad je pjesnik za publikaciju pripremao *Elegije*, čiji se nastanak bio rastegnuo na više od desetljeća, tada Peta elegija zamijenjena novom. Pjesmu koja je moralu uzmaknuti pred novom elegijom danas čitamo pod naslovom »Protu–strofe«.

² Napomene koje sam dao u gore navedenoj kritici Guardinija prije 12 godina nisu, kao što nas poučava primjer Steinera, uopće zamijećene.



Da je morala uzmaknuti pred novom pjesmom, što je znamo kao elegiju putujućih, lako je objasniti. Današnja Peta elegija s ostalih devet tvori daleko bolju stilističku cjelinu — ista tvorba stihova, koja se kotrlja u daljinu, ista široka smislena gesta, isti umjetnički–neizravni svijet slika. Nasuprot tome »Protu–strofe« svojoj temi, premda na umjetnički način, pristupaju neposredno, ispadajući svojom gotovo strofičnom strukturom i formalno sasvim iz ciklusa. Utoliko je važnije da je ta pjesma jednom mogla zauzimati mjesto Pete od tih deset elegija. Izravan, nešifriran iskaz što ga daje zadobiva time pravu obvezatnost za cjelinu. Ona zadaje jednu od središnjih tema *Elegija*:

*O, da vi, žene, ovdje koračate,
među nama, pune žalosti,
ne štedaše vas više od nas, a ipak ste u stanju
dijeliti blaženstvo poput blaženih.*

Tema je to, koja se u *Sonetima Orfeju* zove:

204

Ljubav još naučena nije.

I Peta elegija završava tom temom, kad nestvarni sastav grupe artista okreće prema slici čežnje, koja bi predstavljala istinski sretno sjedinjenje ljubavnika.

Poput svih elegija i Rilkeove su *Devinske elegije* jadikovke. Ono nad čim se jadikuje je nedostiznost istinske sreće za ljubavnike ili bolje: nesposobnost ljubavnika, te prije svega muškarca koji ljubi, da ljubi tako da bi se time moglo omogućiti istinsko ispunjenje. Time se, međutim, tema *Elegija* proširuje prema općem. Radi se o nemoći ljudskog srca, njegovu zakazivanju pred zadaćom da se u potpunosti preda svojim osjećajima. »Protu–strofe« jadikuju da je žena koja ljubi u tome ispred muškarca. Slično tome, s onima što ljube »beskrajno, što su napušteni, a ljube svejedno, započinje elegijsko djelo. Ali prostor kojim ono kroči seže dalje. S iskustvom ljubavi povezano je iskustvo smrti, oba su očito iskustva čiji su zahtjevi preveliki, a da ljudsko srce na njima ne bi postalo svjesno svog zakazivanja. Posebice su mladi mrtvaci oni na čemu jadikujući postajemo svjesno nemoći svog srca. Ono što nije u stanju očito je da prihvati sudbinu kakva jest, žaleći i jadikujući, ali da pritom ne zapadne u optužbe na račun okrutnosti sudske kakve je smrt djece i mladih: »nepravde privid« valja odbaciti.

Tako bi se otprilike moglo opisati polazišno iskustvo i čitav opseg onoga o čemu govore *Elegije*. Od toga prethodnog razumijevanja onoga o čemu je ovdje riječ, što čovjeku pjesništvo nameće samo, moramo poći ako nastojimo razumjeti na koji način je o tome riječ, to jest moramo zadobiti horizont razumijevanja i izlaganja unutar kojeg pjesnički iskaz možemo shvatiti u njegovoj točnosti.



Na vrhu svega stoji pitanje što znači andeo *Elegija*. Kako bi se odgovorilo na to pitanje nije potrebna čak ni samointerpretacija, što ju je dao Rilke i koja ionako vodi odveć daleko u spiritualističku dogmatiku. Andeo je, doduše, nadljudsko biće i zaziva se kao ono biće koje nas u osjećanju beskrajno nadmašuje, ali on se ni u kom slučaju ne javlja kao glasnik ili namjesnik Boga i ne svjedoči ni o kakvoj transcendentnosti u religioznom slučaju. Ako ga Rilke na jednometre mjestu i naziva jamcem nevidljivog, ta oznaka sve je drugo nego teološka. Nevidljivo je ono što se ne može vidjeti ni dohvati, a svejedno je stvarno. U ljudskom srcu stvarnost njegova osjećanja je ta koja za sebe traži takvu neospornu izvjesnost, a da je ne može legitimirati. Ona se mora dokazati protiv utilitarističke skepse jednog masivnog realizma koji prezire luksuz osjećaja. Kad andeo potvrđi nastojanje na stvarnosti onoga što osjećamo, to znači da su uvjetovanost i polovičnost naših osjećaja, koji bi mogli pobuditi sumnju u njihovu stvarnost, u andelu dignuti iznad svake sumnje. Njegovo osjećanje tako je bezuvjetno i nedvosmisleno kao što to ljudsko srce može osjetiti samo u rijetkim trenucima.

Posrijedi je, dakle, najviša mogućnost samog ljudskog srca, koja se ovdje zaziva kao andeo — mogućnost pred kojom ono zakazuje, kojoj ne može udovoljiti, jer čovjeka mnogo toga uvjetuje i čini nesposobnim za jednoznačnost i neograničeno predavanje svom osjećanju. Pjesničke situacije u kojima je u *Elegijama* riječ o nama i andelu potvrđuju to: »skončao bih od njegova snažnijeg bića«, »visoko zakucalo umlatilo bi nas vlastito srce«, »mi, gdje osjećamo, iščezavamo«, andeo Četvrte elegije, koji »igra preko nas« i onda uvijek andeo kojem se nešto pokazuje: mukotrpan smiješak artističkog djeteta, muka artističke sudbine, ali i velika djela ljudske umjetnosti, u koja je ušao osjećaj i — ovkraj svih visokih osjećaja — svijet stvari: uvijek ima nešto pred čime ljudsko srce običava zakazati neoprezno ga previđajući. Uvijek su moć i nemoć ljudskog osjećanja te koje daju pomisliti na andela kao na onog čije osjećanje više nije ograničeno osjećanjem drugog, nego ga tako obuzima da je njegov osjećaj s njime u potpunosti identičan. Osjećaj koji ne iščezava, nego stoji u sebi, to kod Rilkea znači »andeo«, jer takvo osjećanje nadmašuje čovjeka. Žene, kakve se spominju u prvoj »protu-strofi« za pjesnika su malčice bliže andelu.

Andeosku teologiju kršćanskog srednjeg vijeka Rilke sigurno nije ni poznavao. Dovodenju u vezu s kršćanskim predodžbama o andelima on se, kao što znamo, čak i izrijekom opirao. Svejedno, u ideji 'andela' postoji jedan ontološki problem, koji očito probija posvuda: da je andeo identičan sa svojim zadatkom i stoga ne može posjedovati 'vrijeme' u smislu ljudske svijesti o vremenu, dakle, ni vrijeme, ni vječnost, time je srednjevjekovno mišljenje bio veoma zaokupljeno.³ Andeo Elegija također nije ni ljudska, ni božanska pojava — on se uopće ne pojavljuje, ukoliko ljudsko srce ne smogne jednoznačnost da bi ga moglo prizvati (»Protiv tako snažne struje ne možeš koračati«). Zaziv

³ Usp. Toma, De instintibus (Baeumker, Impossibilitia pobjednika iz Barbanta: 160 i dalje)



pjesničkog ja upućen andelu nije zvanje koje bi nekoga prizvalo. Prije bi to bilo zazivanje i pozivanje svjedoka, koji treba potvrditi ono što sami znamo. Ono što sami znamo, u što smo tako intimno sigurni, da je neodvojivo od nas samih — to je ono što se ovdje (s Rilkeom) naziva osjećanjem i osjećajem. Prizor i zor mogu se mijenjati, mogu se odbaciti, nestati itd. — osjećaj, to najletimičnije, što je uopće besmisleno poželjeti zadržati, pa i željeti, zadržava nedvosmislenu stvarnost u kojoj nije ništa drugo doli on sam, koji, kako kažemo, čovjeka u potpunosti obuzima i ispunjava.

Ali što znači kad se taj granični pojam našeg vlastitog postojanja zazove kao andeo, to jest kao djelatna osoba? Ovdje je potrebno hermeneutičko prijećanje kako se pjesnički govor uopće razumije. Sav pjesnički govor je mit, to znači, on se potvrđuje sam, ničim drugim doli svojom rečenošću. On govori ili priповijeda o djelima i događajima, a ipak mu vjerujemo — ali mu vjerujemo — ukoliko smo mi sami ti koji se susrećemo u tim djelima bogova i velikana. Tako mitski svijet antike draži pjesnike do današnjih dana da ga probude u sadašnjem susretu sa samim sobom. U tome je često na djelu najrafiniranija svjesnost, ukoliko pjesnik znade da su mu vlastiti pjesnički preci nazočni i u čitatelju. Uopće, horizont razumijevanja pred kojim govori pjesnik ovdje je pripremljen na pouzdan način.

206

Naravno da to ne znači da bi antički mit imao još i religioznu istinu, ali on svejedno ostaje razumljiv, na način koji je moguće uzdići do pojma samo preko interpretacija uspjelih pjesničkih buđenja. Kad je Walter F. Otto prije više desetljeća u tihom zanesenjačkom tonu upućenog znao tako govoriti o homerskim bogovima da se nešto i razumjelo, to jest da se na znanje nisu uzmale samo religiozne stranosti, nego se iz ljudskog iskustva stjecao pristup tim bogovima, nosio ga je Homer (a kad je, ne bez dubokoumnosti i finoće, krenuo otključavati Dionizija, nije se maknuo dalje od Nietzschea, jer mu je nedostalo budeće pjesništvo)⁴. Princip razumijevanja u svim je takvim slučajevima zasnovan na obratu: ono što se prikazuje kao djelovanje i trpljenje drugih, razumije se kao vlastito trpeće iskustvo. I u današnjoj teologiji toliko osporavan pojam »demitolizacije« implicira princip tog obrata utoliko što se smisleni krug religiozne objave Novog zavjeta kroz tu mogućnost obraćanja ograničava na ljudsko razumijevanje vjere.⁵

Moramo osigurati te hermeneutičke prepostavke, kako bismo mogli shvatiti Rilkeov posebni pjesnički postupak. Tu se više ne pronosi mitska predaja antike i njezina kršćanska prožetost, koja je još razdoblju baroka priskrbila alegorijama skloni pjesništvo, čak ni u obliku svjesnog novog buđenja, kao što to, primjerice, vrijedi za kasno Hölderlinovo djelo. Tu više nema mitskog

4 Walter F. Otto, Bogovi Grčke (Bonn, 1929.), Dionizije (Frankfurt, 1933.)

5 Naravno da R. Bultmann »mit« i »mitsku sliku svijeta« definira upravo kao suprotnost kerigme koja se »razumije« u vjeri. Ali to je upitna ovisnost o slici svijeta »znanosti«, koja ne može ograničiti hermeneutički princip. Usp. O problematici samorazumljivosti, u: Sabrana djela, sv. 2, str. 121–132

svijeta, ali ono što je ostalo princip je pjesničkog obrata. Kod Rilkea događa se mitopoeiički obrat: svijet vlastita srca suprotstavlja nam se u pjesničkom kazivanju kao mitski svijet, to jest kao svijet djelatnih bića. Ono što premašuje doseg ljudskog osjećanja javlja se kao andeo, potresenost smrću mlađih ljudi kao mlađi mrtvac, jadikovka, koja ispunjava ljudsko srce i slijedi mrtvaca, kao biće što ga slijedi mlađi mrtvac, ukratko, cijela iskustvena dimenzija ljudskog srca je ta koja se oslobađa u samostalnost slobodnog osobnog postojanja. To za čime se Rilke povodi samozaborav je mitske svijesti. U njegovoj visokoj manirističkoj umjetnosti uspijeva mu da mita lišenu sadašnjost iskustvenog svijeta ljudskog srca uzdigne do mitski-poetskog.

Hermeneutički zaključak je jasan. Mitološki fenomen sa svoje strane zahtijeva neku vrstu hermeneutičkog obrata. Pjesnički iskaz mora se prevesti natrag. Metodička poteškoća sastoji se, međutim, u tome da je ono što treba prevesti natrag samo već bilo natrag prevedeno. Ako se inače velika mitska predaja u novom pjesničkom budjenju takoreći ozrači i iz tog se svjetla smrači u neprotumačivost, mitska stvarnost što je susrećemo u Rilkeovu pjesničkom govoru ima točne konture pukog zrcaljenja ovostranog iskustva. Njezino povratno zrcaljenje i vraćanje u naše razumijevanje kao čitljivog pisma ne smije se dogoditi na način na koji je, primjerice, u doba vezane alegorijske pjesničke forme povratno zrcaljenje u prozu misli neprestance pratilo pjesničko razumijevanje. Tu nema u sebi koherentnog svijeta mitskih bića ili izričito pripremljenih usporedби, čije bi otkrivanje našem razumijevanju bio hermeneutički zadatak. Štoviše, posrijedi je iznenadno i neočekivano naslućivanje koherentnosti iz kojih se u naše razumijevanje širi jedna pjesnička tvorevina koja nam se čini gotovo hermetičkom. U takvom razumijevanju uvijek preostaje nešto nekoherentnosti. Ali upravo nekoherentnost u naslućivanju takvih koherentnosti je ono što pjesničke rubove ostavlja pomicnima.

207

Na primjeru dviju elegija u nastavku će se izložiti provedba principa mitopoietičkog obrata. Započnimo s Četvrtom elegijom. Sam početak daje povoda da isprobamo princip. Zaziv »O, života stabla« odnosi se na nas. Pogrešno je drugi stih čitati s naglaskom na »mi«. Ton je na nejedinstvenosti: »Nismo jedinstveni«, jer ne znamo kad je naša zima, poput stabala života, koja su uvijek zelena. Ali to se samo naslućuje, jer jasno je da »života stabla« nisu stabla života. Veličanstven sklop uvodnog stiha počiva na prepoznatljivosti samobraćanja: o nama je riječ, jadikujuća. Mi ne nalikujemo pticama selicama, koje poznaju svoje vrijeme, niti lavovima, koji su toliko jedno sa svojim kraljevskim hodom da ih nemoć, to jest htijenje nečeg što se ne može, ne može sustići.

Na tim suprotstavljenim slikama jednog jedinstva iz jadikovke stječemo svijest o razdvоjenosti i nasilnosti svakog ljudskog ponašanja, a iz pripremljenog predrazumijevanja jasno nam je da su prije svega ljubavnici ti koji ovdje reprezentiraju ljudsko ponašanje. Polovičnost našeg srca i ograničenost kojom se ono upušta u osjećaje, tako da uopće ne poznajemo »konturu osjećanja«, puštaju nas da neprestance ispadamo iz naše predanosti. Pjesnik to nadmoć-

no nastojanje–na–nama–samima, koje ograničava predanost prema drugome, jednostavno zove »neprijateljstvo«: Istinsko predavanje postaje suprotnošću, upravo nastojanju–na–sebi, zadobiveno samo »za crtež jednog trenutka«. To znači: to nastojanje–na–sebi u nama je toliko ustrajno i rašireno na sve strane poput podloge s koje se izdiže crtež. »Vrlo se jasno postupa s nama« — interpretatori su se pitali na koga se odnosi to »se«. Posrijedi je jednostavan slučaj mitopoeitičkog obrata: mi smo ti koji smo međusobno toliko jasni time što trenutke stvarnog suglasja pripremamo s toliko otpora, neslušanja, nastojanja na sebi, kao da to radimo namjerno kako bi se predanost kao takva i primjetila. Naravno da »se« ne znači »mi«, nego se odnosi na nas kakvi drukčije i ne možemo, kako se s nama događa kao da uopće nismo mi.

208

Upravo to iskustvo, da se s nama događa, u temelju je metaforike svega što slijedi, predodžbe da pred vlastitim srcem sjedimo kao pred pozornicom, u bojažljivom očekivanju onoga što će se na njoj odigrati, kao da to uopće nismo mi. Bojažljivost s kojom gledamo ususret nastupu počiva na tome da znamo da se nikad nećemo moći u potpunosti sjediniti s osjećajem koji nas ispunjava, da jedinstvo sa svojim osjećajem ne možemo zadržati kao što to može anđeo, taj »metež ushićena osjećaja«, to jest ispunjenosti osjećanja koja se neprestance pojačava. Zato je scena na toj pozornici srca »uvijek rastanak«. Time se ne misli na konačne ljubavne doživljaje, nego prvenstveno na znanje da nikad nismo u potpunosti dorasli zadatku da budemo sasvim jedinstveni sa svojim osjećanjem. U mitopoeitičkom obratu to zadobiva formu da nastupa »plesač«, koji na pozornici klimavoj poput kulise daje lažnu predstavu. Vrt koji nam se obećava rascvasti ususret lažan je, jedinstvo čovjeka i plesa samo je obmana. Ne zaboravlja se plesačeva privatna egzistencija, egzistencija »građanina« koji se naprežće kad igra svoju ulogu i koji se pušta kad dođe kući. Plesač na taj način reprezentira polovičnost — a to znači: napregnutost, željenost ljudskog osjećanja.

A ipak pred pozornicom vlastita srca sjedi pjesnik u očekivanju punog, neprekinutog nastupa istinskog osjećaja. U tom očekivanju njegova srca, koje neprestance očekuje istinsku ljubav, predanost koja će ugasiti sve, on se ne daje smesti. On poziva svjedoček koji bi mogli posvjedočiti da je smisleno pred pozornicom vlastita srca očekivati istinsko i cjelovito osjećanje: prije svega oca. Mitopoeitički obrat ponovno nam pomaže da to razumijemo. O ocu, koji je odavna mrtav, kaže se da »ravnodušan kao što su to mrtvaci« i da zbog nas odustaje od te ravnodušnosti. Razumijemo da je obrnuto mrtvac za nas tu jer smo naučili ravnodušno preboljeti njegov gubitak. Ali ta se ravnodušnost u određenim životnim situacijama remeti. Postoje odlični životni trenuci u kojima pred–ja, otac, na trenutak istupa iz svoje ravnodušne skrivenosti. Na njega mislimo tamo gdje se moramo odvažiti da donosimo prve odluke. A ako na kraju mora doći anđeo kako bi na koncima vukao figure lutaka, time je i opet opisana istina samorazumljivosti, naime, da postoje iskustva i odluke našeg srca, u kojima više nema samovolje ni slobodnog izvolijevanja, u kojem uopće

više nema razdvajanja htijenja i htijenja, nikakve razdvojenosti u vlastitom srcu. Tada je stvarno tako kao da nas obuzima neko biće što nas nadmašuje.

Da je uopće moguće imati tako nedvosmislen stav prema sebi samome i svom osjećanju, za to pjesnik u nastavku daje dva svjedočanstva: umirućeg i dijete. Umirući, koji već raskrstio sa samim sobom, prozire izlišnost svih stvari koje ga okružuju s nepomućenom jasnoćom. Sjetimo se smrti Tolstojeva Ivana Iljiča: posjeti rodbine, posjeti kolega, lažna čilost i grč tobožnjeg pouzdanja — gotovo sućutna pogleda umirući prati lažne napore živih da pred njim sakriju neizbjegnost smrti. A u toliko više toga već je suglasan sam sa sobom.

Potom dijete. Taj svjedok pravog jedinstva sa samim sobom ostaje nazočan do kraja pjesme. Dijete poznaje potpuno rastakanje u trenutku, iz kojeg čak i igračka još zadobiva nešto od iste bezuvjetnosti. Jer za dijete je igračka u jednom trenutku sve, a u sljedećem ništa. Kako se tu ne zahtijeva baš nikakav kontinuitet, otkriva se što čini egzistenciju djeteta: puna prezentnosti, potpuni nedostatak prošlosti i budućnosti. Tako je djetetu reprezentirana cijelina osjećanja, nepodijeljena suglasnost sa sobom samim.

Ono traje do u krajnji zahtjev smrti. Ono je lanac retoričkih pitanja: »Tko pokazuje...«, »Tko stavlja...«, »Tko čini...«, koja eksplisiraju ono što je neopisivo. Ali nitko to ne može. Toliko je neopisivo kako dijete može stajati pred nama sasvim utonulo u svoje vlastito sadašnje bivanje, nedostajan uzor nepodijeljene i skupljene pažnje. I dijete ima svoju sudbinu (ono je postavljeno »u zviježđe«), ali pritom ima »mjeru odmaka«. Ništa što mu se događa nije tako da bi se vuklo za njim kao buka, nedostajanje ili čežnja, ono je »zadovoljno trajnim« — zadovoljno, u toj riječi dovoljno i zadovoljno stižu do jedinstva. Dijete ne ovisi o onome što mu se događa: ako mu se igračka potrga, ako neka igra bude uništena, ako ga pozovu ili ga muče neki jadi — kako dijete zapravo uspijeva da iz krajnjeg čemera tako lako prijeđe u najblaženiji smiješak i odakle mu taj odmak od svega što mu se događa?

209

Svoju posljednju provjeru i istinsko dokazivanje taj velik primjer djeteta pronalazi u djetetu koje umire. Način na koji dijete znade ostaviti ne samo svoje igračke, nego sve što mu je u životu važno i brzo pronaći utjehu seže još do trenutka kad dijete ostavlja život, kad umire. Dijete koje mora umrijeti je kao kad se siv kruh stvrdne, toliko je to prirodan i neprekinut proces. — Možda se u izrazu »tko čini dječju smrt« nalazi i neki folkloristički element, jer je takav plastični postupak, da se od kruha rade figure, koje stvrđnjavanjem zadobivaju svoj istinski izraz, navodno zaista postojao u seoskim predjelima Češke. Ali čini mi se sasvim nevažnim misli li Rilke zaista na takve narodne običaje. Da smo točno odredili smisleno usmjerenje te slike potvrđuje se kroz »ili«. Slika skače: prvo se čini smrt, a potom se *ostavlja* u okruglim ustima djeteta, kao »jezgra neke lijepo jabuke«. Ono što pjesnik sad evocira osebujno je strašljiv izraz što ga dječje lice poprima kad dijete prilikom jela nešto ne može progutati. Poanta je zadržavanje toga. Dijete ne želi dati ono čime se davi. Toliko mu pripadaju slatkoča i gorčina zajedno. Obje metafore očito žele izraziti za nas

nezamisliv odnos jedinstva, u kojem dijete voljno prihvaja smrt. Nama se smrt čini zamislivom samo kao nešto neprijateljski–nasilno, s čime se ne možemo složiti. Stoga: »Ubojica«.

Ako nam je jedinstveno održana tematika Četvrte elegije, kako ju je postavilo uvodno pitanje: je li naše osjećanje ikad nepodijeljeno? — sve vrijeme kroz princip mitopoietičkog obrata otvaralo pristup pojedinačnom razumijevanju, Deseta elegija, koju je Rilke sam držao najuspjelijom, u čitavoj je svojoj strukturi prožeta tim principom. Tu se interpretacija može odvesti posebno daleko u povratni prijevod. No, u nastavku ćemo postupiti samo sumarno.

Tema koja se postavlja odmah s prvim zazivom je značenje boli za ljudski život i izokrenutost koja se nalazi u našem odnosu spram boli. Već u tom zazivanju susrećemo jedan čudesni mitopoietički obrat: noći se nazivaju »neutješnim sestrama«, to znači da se s govorećim ja spajaju na bratski–sestrinski način, kao da se ne daju utješiti, nego se u potpunosti predaju boli. Naravno da je čovjek taj koji se noću u potpunosti predaje svojoj boli, jer više nema mjesta za bijeg koje bi mu moglo odvratiti pažnju. Strah od noći, što ga osjeća onaj kojeg proganjaju čemer ili bol, temeljni je Rilkeov motiv, prije svega i u »Zapisima Maltea Laurida Briggea«, prvom Rilkeovu djelu koje doseže visinu kasnog opusa.

Rilke nas naziva »rasipnicima boli«, to znači da ne gospodarimo onime što nam je ipak stalno potrebno i što nam je neophodno. — Ovdje ne treba promatrati mjesto, temu boli i njenu razliku spram radosti. Ali svatko znade da bol tjera prema unutra i upravo stoga zadubljuje. Lice ozareno radošću sigurno je nešto prekrasno, ali samo bol obilježava lice. To upućuje na umutarnju pripadnost boli životu, svijesti, znanju o sebi samima. Trajna prisutnost boli glasna je do u vokalizaciju stiha »mjesto, naselje, ležaj, tlo boravište«, koji izriče sve dublju prisutnost, koja time i sve više kažnjava.

Umjesto toga vidimo kako bol u našem ljudskom postojanju još ima prostora. To postaje vidljivo u cijeloj lažnosti groblja na rubu grada i opet je andeo to biće koje ne poznaje polovične osjećaje i raspolovljenost osjećanja, pred kojim od te navodne patnje ne bi ostalo ništa (pogazio bi ga »bez traga«). I odatle gorka formula »tržnice utjehe«, gdje se preko pogrebnog zavoda takoreći simbolika žalosti nadomješta novcem. Dovoljno je prisjetiti se antičkih grčkih nadgrobnih stela, »antičkih stela« Druge elegije, kako bi se iz kontrasta znalo da su nadgrobni spomenici naših groblja zaista »izljev iz kalupa praznine«.

Kao što žalost ovdje ima samo lažan, potisnut položaj, stvarni je život za ljude neka vrsta sajma, lov na sreću i iluziju slobode, koji nadglasavaju sav spomen na žalost. Ne treba posebno sagledavati opis te »tržnice« života da postane jasno što u tom lažnom životu zapravo vrijedi: uspjeh i novac. Tamo gdje se radi o novcu za čovjeka počinje biti ozbiljno. Ovdje se to evocira izrazom »za odrasle«: novac je nešto o čemu se zapravo ne govori (kao o spolnosti), a upravo je on to za čime svi žude. Taj sajam je ograđen, a na ogradi vise plakati za pivo »Besmrtnost«. Tako nam se još jedanput daje do znanja da je smisao

cijelog sajma pretvarati se kao da smrti nema. Ako se uz to pivo žvače »svježa razonoda«, to jest: bacanjem u razonodu umrtvљuje se misao na smrt.

Iza sajma života, u kojem je sve svjetlucavo i lažno, tek se susreću istinski osjećaji: djeca u igri, ljubavni parovi sasvim utonuli jedno u drugo, psi, napokon pušteni iz svog trajnog ljudskog zatočeništva — i tamo vuče mladića. Naglasak je na riječi »mladić«. Mladići, to nam pjesma želi reći, nisu još tako razumni kao odrasli. Oni se još rasipaju svojim osjećajima, još su sposobne da ne prijeđu preko nečega, da si priznaju da nešto nije dobro i da se ne treba miriti s nečim kakvo jest. Za njih novac još ne zrači tolikom fascinacijom i stoga za njih još postoji jadikovka. Ponovno je posrijedi mitopoeijski obrat kad mladić slijedi jadikovku kao da je privučen njome — i on je prati, dirnut nećime što ga očarava, sve dok se na kraju ne vrati ozbiljnosti i stvarnosti života. On ne želi više tegobno i bez straha gajiti misao o izokrenutosti stvarnosti i tako se ostavlja jadikovanja.

Ali onda je — kao da da se radi o još jednom motivu jedinstvene pripovijesti — riječ o »mladim mrtvacima«, kod kojih stvari stoje drukčije. Oni se ne okreću, nego nastavljaju slijediti jadikovku. Tu nećemo razumjeti ništa, ako ne shvatimo da ne slijede mrtvaci jadikovku, već da jadikovka njihovih potomaka ide za njima, prije svega za mladim mrtvacima. Tu je jadikovka takoreći još legitimna, tako da čovjeku nitko neće zamjeriti pristane li uz nju.

211

Sad se gradi mitski svijet jadikovanja, u koji ulazi mrtvac, i svakako ono što nije u pojedinostima usporedeno, već u cijelosti začarano ne treba krivotvoriti studenom alegorijom. Ali ostaje jasno da je ovdje riječ o jadikovci upućenoj mrtvima i to tako da se mrtvac javlja kao subjekt zbivanja u kojem se nalazi zajedno sa sebi upućenom jadikovkom. Ako se jadikovka spram djevojaka odnosi drukčije nego spram mladića, u tome se također može osjetiti nešto od bitne razlike u odnosu muškaraca i žena spram jadikovke. Ako jadikovka s mladićima ide »šutke«, u tome ima naznaka činjenice da da se mladić jadikovci ne podaje tako slobodno kao djevojka. Tako na to treba gledati.

Pjesnik prati mladog mrtvaca u carstvo jadikovaka. Ono što nam pjesnik prvo pokazuje jest da je jadikovka izgubila svoje mjesto u našem svijetu. Jadikovka je osiromašila. »Nekoč bijasmo bogati.« Starija je to jadikovka, koja to zna. I to ima svoju ljudsku dimenziju. Mladu jadikovku smjenjuje starija, a ta pokazuje dalje uzbrdo, u gorje iz kojeg potječe, a to gorje nije više gorje jadikovanja, nego žalosti, dakle, zanijemjele jadikovke, izgladene ili poput gnjeva »skamenjena u zguri«. Ono što stoji iza toga takoreći je cijela unutarnja dimenzija boli, koja od vanjštine jadikovke što se oglasila vodi do unutarnje stvarnosti jedne žalosti koja je s čovjekom u potpunosti postala jedno.

Starija jadikovka, koja još znade ponešto o legitimnosti boli i jadikovanja u ljudskom postojanju, vodi sad mladog mrtvaca takoreći kroz arheologiju zemlje žalosti. Pokazuje mu urušene ostatke veličanstvenog vladarskog reda žalosti i jadikovke. Etnologija i povijest religije dopuštaju nam da to smesta ispunimo sadržajem, a do današnjih dana u seoskim krajevima postoji vladavi-



na jadikovke: narikače i rituali naricanja koji spadaju u pogrebni kult. Visoka poetska snaga tih stihova dočarava nam krajolik jadikovaka, u kojem su se suze uzvisile do golemych stabala suza, gdje cvatu čitava polja tuge, koja kod nas »samo kao nježno lišće« gdjegdje krasiti prozorske daske, to jest, samo se rubno dotiče našeg postojanja. A kad se mladom mrtvacu pokazuju životinje žalosti na ispaši, ni tu nije posrijedi alegorijsko tumačenje. No, mora se osjetiti da konture stada na večernjoj paši vuku prema dolje i šire žalost.

Naposljetku dolazi noć, a to što se opisuje nosi u sebi nešto egipatsko. Ali naravno da ne treba misliti da bi taj krajolik jadikovanja bio Egipat. To što se pokazuje nije Nil. Egipat se ovdje naslućuje, jer je to kultura u kojoj mrtvac ima najveću prezentnost. Ali što trebamo razumjeti, kad se ovdje jedna druga uzvišena sfinga izdiže iz mjesecine, a mlađi mrtvac joj se divi, kao što je Rilke jednoć u jednom predivnom pismu⁶ opisao vlastiti doživljaj egipatske sfinge? »Najšutljivije odaje lice« odnosi se zasigurno na faraonski grob nad kojim je sagrađeno to divovsko tijelo s ljudskim licem. S pjesnikom možemo suočiti zastajkivanje daha pred silinom tog skamenjenog lica, kad se ta pokretna i neprestano promjenjiva i tako živa poznatost ljudskog lica pred promatračem osovi utonula u svjetlost vječnosti. Zapanjuće je da bi to letimično ljudsko postojanje uopće trebalo imati neku težinu »položeno na tezulju zvijezda«. Ali na što se svime time misli? Ovdje pomaže red strukture cjeline. Mala uzvisina vodi nas do tog grobnog znamena: »krunska glava«. Veličanstvo je to smrti, koje ovdje predstavlja ono što vlada nad svim što jest, najvećom boli i najvećim od svih gubitaka i stoga smrtnoj jadikovci daje rang. Ovdje je istinsko izvorište jadikovke.

Tako je i poetski opis susreta mladog mrtvaca sa smrću određen nešvatljivošću smrti. Ponovno nam treba obrat: mlađi mrtvac, koji »obuzet vrtoglavicom rane smrti« ne uspijeva shvatiti veličanstvenu grobnicu, stoji za neshvatljivost što je rana smrt predstavlja za nas koji ostajemo. Mi je ne umijemo shvatiti. U mitskom samozaboravu, što je pjesnik ovdje izdržava do čitava opisa dalekog putovanja kroz zemlju jadikovaka, ništa od toga ne postaje eksplicitno. Jer sve ostaje opis viđenog. Uzlet sove tek će nam u potpunosti osvijestiti veličinu tog kraljevskog lica sfinge, potreban nam je jedan iz našeg uobičajenog kvarta dvostrukim otvaranjem u folio povećan, »dvostruko otvoren« list, kako bismo prihvatali cijeli obris neshvatljivog.

Usmjerimo li pogled »više« — o tome govori početak sljedeće strofe — ugledat ćemo »zvijezde zemlje žalosti«. Interpretatori, prije svega Steiner, potrudili su se protumačiti pojedina od tih zviježđa. Upitno je je li to ispravan zadatak. Tu prije treba pomisliti na poetsku funkciju takve točnosti, kao što je počinje prepoznavati novija književno–znanstvena semantika. Kao što se tamo prepoznaju, primjerice, »signali laži«, tako se ovdje prepoznaju znakovi jedne iskustvene dimenzije boli koju smo u potpunosti zanijekali. Sasvim sigurno

6 Sad otisnuto kod J. Steinera, u komentaru uz stih 77 i dalje.

svako pojedinačno tumačenje mora biti doraslo zahtjevu da su nove zvijezde »zvijezde zemlje žalosti«. Simboli moraju imati neke veze sa žalošću, a zadatak je, kako mi se čini, da se cjelina tog zvjezdanih svoda što se uzdiže osjeti iz dubine sadržaja boli priključenog uz pojedine simbole. Naravno da zviježđe može i u obratu zrcaliti svijet žalosti, primjerice, sreća »Kolijevke« ili blaženo sjedinjenje čovjeka i životinje u »Jahaču«. O tome govori jedan od *Soneta Orfeju* (1, XI). Ali tamo je blaženo sjedinjenje tek letimičan trenutak, a raspodjeljivanje konja i jahača.

Želimo li u cijelosti opisati smjer tih zvjezdanih simbola, najvažniji herme-neutički naputak dat će nam pojačanje, koje pronalazimo u opisu. To pojačanje iznenada postaje razumljivo: u slovu »M«, koje znači »Majke«. To se više ne može previdjeti: zviježđe Majki, koje zauzima čitavo južno nebo, predstavlja najdublje iskustvo žalosti i jada. Ono je majčinska žalost. Tako bi se o svakom pojedinačnom zvježđu zemlje žalosti moglo reći štošta što bi budilo asocijacije i rezonancije, ali ne čini mi se u pjesnikovu smislu da se odrednice podrijetla traže tamo gdje je smjer puta, a time i razumijevanja, u cijelosti jasno pokazan.

Slijedimo sad kraj pjesme, to jest prijeđimo dokraja put što ga mladi mrtvac prolazi s jadikovkom, od koje se naposljetku rastaje kako bi usamljen otišao u planine pra-žalosti. U mitopoeitičkom obratu taj put mladog mrtvaca kroz krajolik jadikovaka znači da onaj koji je utonuo u bol zbog mladog mrtvaca iskušava mudrost starih kultura jadikovanja kroz blagoslov jadikovke. A kad jadikovka na kraju puta mora zastati, kako bi izdaleka pokazala izvor radosti, koji »svjetluca na mjesecu«, u nama odgovara nagao uvid da će se na kraju jadikujućeg žalovanja u onome koji žaluje ponovno razbuktati radost. U podnožju planine žalosti jadikovka mora napustiti mladog mrtvaca. Kad jadikovke utihnu, jadikovka više nije kod mladog mrtvaca. Ona ga više ne prati. — To znači: on sad toliko pripada onima čiji gubitak učimo preboljeti. Žalost njegovih bližnjih definitivno će zanijemjeti i skameniti se u srcu. Zato mladi mrtvac sad »usamljen« kreće u planine.

Sad on spada među »beskrajno mrtve«, što ih nikakav spomen, nekmoli jadikovka, nikad neće prihvati natrag. Ali upravo oni, koji su tako beskrajno mrtvi, trebaju u nama »probuditi prispopobu«. To izričito upućuje na činjenicu da ovdje nešto valja razumjeti. Dug put jadikovke s mrtvaceom nije bez smisla i svrhe. On vodi do uvida, a taj uvid je ono na što upućuje cijeli pjesnički zaziv *Elegija*: »Da jednom na ishodištu mrkog uvida / hvalu i slavu ispjevam suglasnim anđelima.« »Suglasnost« je riječ koja Desetu elegiju spaja s Prvom (»nepravde privid«).

Pjesnik ovdje uspoređuje, a gdje se uspoređuje, tamo se svakako smije razumjeti na što se poredba odnosi. Rese na praznoj lijesci pojavit će se prije zelenog lišća. Grm je još prazan. Ali lijeskin grm koji nosi i ženske cvjetove svejedno se ne može oploditi sam. Tako je lijeska simbol za nešto što ne cvate za sebe, nego se nesebično rasipa. U tome je nalik na plodnu proljetnu kišu koja, kad se širi, također ne označava vlastitu plodnost, nego plodnost za

druge. A sad pjesma kaže da tako moramo gledati i na mlade mrtvace. Ako osjetimo dirnutost, to što nas ispunjava nije više optužba da ovdje jedan život nije proživljen dokraja, te da je iznevjereno očekivanje sreće koje započinje sa svakim životom. Ono što nas ispunjava dirnutošću prije će biti to da nasuprot našem očekivanju sreće sretno može biti i ono što se za sebe nije ispunilo. A to je suglasnost koja znači više nego da se mirimo sa smrću mladog čovjeka. Nju nam takoreći zorno pokazuje umiruće dijete koje ju je živjelo tijekom čitavog svog nepodijeljenog djetinjeg postojanja.

Mitopoietički obrat, što smo ga kao hermeneutički ključ koristili za razumijevanje *Elegija*, imao je u Rilkeovu pjesništvu, kao što smo pokazali, predmet posebne vrste. Njegov mit nije mit, to jest nije predaja ni kazivanje koji se iznova pjevaju. To što se ovdje događa nije ni poetizacija svijeta. Naprotiv, upravo ono nepoetično u našem svijetu postaje predmetom pjesničkog iskaza. Gdje je pjesništvo visokog stila, koje bi se usudilo iznjedriti stih poput onog o »poštanskom uredu u nedjelju«, za koji se kaže da je »zatvoren«? Ali upravo o tome se i radi, da pjesnik taj stvarni svijet, u kojem nikakav mit više ne povezuje i u kojem jadikovka elegije umije izreći izokrenutost i lažnost, iziskustva vlastitog srca još uvijek smatra punim čuda. To zapanjujuće iskustvo, koje odolijeva duhu vremena, ono je što mu daje da nadide sebe, da govori o anđelu i da govori pred anđelom — mitopoietika vlastitog srca. Mitopoietičkim obratom nazvao sam to da izlagač ono što se na taj način odrazilo prema van prevede natrag u vlastite pojmove razumijevanja. Tu svakako prijeti opasnost skolastifikacije. Bila bi to pogrešna skolastika kad bi se mitopoietički obrat posvuda nastojao izraziti umjesto da se slijedi. Eksplisitna svijest o tome može imati jedino zadaću da vodi do neke vrste hermeneutičkog samopročišćenja, poučavajući kako da se povuče metodika znanstvenog otuđenja, koje se prema pjesništvu odnosi kao prema svakom drugom predmetu našeg znanja. Ali to znači da tekst za koji nam se činilo da se skriva u stranosti i začudnosti ponovno steknemo kao nešto smisleno i govoreće. Sva interpretacija može se sliti samo u to da izazove titranje rezonantnog tla s kojeg nam se pjesnička melodiјa pojačano upjevava u uho. Ono što među interpretacijskim eksplikacijama služi tom uvidu, mora se u isti mah samo ukinuti. Pjesmu, čiji smo horizont razumijevanja jedanput eksplisitno razradili, trebali bismo jednog dana sami čitati tako da se sve eksplikacije u potpunosti rastope pred jednoznačnom jasnoćom s kojom se pjesma sad kazuje sama.

U toj općenitosti princip poetičkog obrata vrijedi, međutim, za sve pjesništvo. Uvijek se mora moći napraviti povratni prijevod koji će ono što ne nazočno u stihovima učiniti nazočnim za nas. U to smislu »parusija« nije samo teološki, nego i hermeneutički pojam. Parusija ne znači ništa drugo dolje prezentnost — a prezentnost kroz riječ i samo kroz riječ i u riječi, to nazivamo: pjesmom.

Preveo s njemačkoga: BORIS PERIĆ



Žarko Paić

Rilkeova oporuka

Nihilizam kao *Unheimlichkeit*

Zapis u *Devinske elegije*

1.

215

Ima li poetski jezik smisao u doba znanstveno-tehničkoga nabačaja bitka i vremena? Nitko na to pitanje nije vjerodostojnije odgovorio od »posljednjeg pjesnika« s kojim se usahla moć modernosti uzdigla do znaka veličajne otmjnosti svijeta u rasapu. Već u prvoj od deset *Devinskih elegija* Rainer Maria Rilke pogada u bit onoga što na metafizički neprovidan način spaja ljepotu i užas. Sjetimo se, dakle, pjeva s kojim otpočinje refleksivna analiza onoga što još nazivamo vremenom u značenju duhovnoga bitka kao sveze/odnosa čovjeka i njemu podobnoga svijeta. Rilke pritom ne uzima figuru andela tek iz simboličke predaje kršćanstva. Mnogo je važnije nešto drugo. Naime, andeo je ovdje posrednik između razdvojenih svjetova, onostranoga i ovostranoga. Ujedno je i navjestitelj budućega vremena i nositelj skrivenih značenja svjetovnosti svijeta.

»Jer ljepota nije drugo do početak užasa, početak koji još možemo podnijeti i toliko mu se divimo što spokojno prezire da nas uništi. Svaki je andeo strašan.«¹

Ljepota je, dakle, »početak užasa«. Rilke ne iznosi nikakvu modernu estetsku teoriju koja bi trebala zajamčiti navlastito iskustvo življenja u očekivanju propasti. Nipošto! Ova misao ispjevana je s pomoću začudnoga odnosa onoga što povezuje ljepotu i andela. Riječ je, dakako, o najzagonetnijoj riječi u nje-mačkome jeziku uopće. Ona se pojavljuje temeljnim »pojmom« suvremene filozofije, a ima svoj početak još u Schellinga, da bi s Freudom i Heideggerom do-

1 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien/Devinske elegije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998., str. 7. S njemačkoga preveo i priredio Zvonimir Mrkonjić.

segla vrhunac.² Taj »užas« s kojim otpočinje ljepota njemački jezik razotkriva iz bezdana ono što je istodobno gotovo sudbinski nemoguće ne doživjeti upravo tako kako to Rilke poetski iskazuje. Riječ za to iskustvo i doživljaj s onu stranu logike pojma jest — *Unheimlichkeit*. Unaprijed znamo da se u riječi probija ono »negativno« kao »pozitivno«. Razlog leži u tome jer se zbližavanje između razdvojenoga zbiva s pomoću čina nijekanja. Da bismo nešto razdvojeno spojili, nužno je poći od naknadnoga čina razdvajanja. Stoga *Un-heimliche* nije tek nešto ontički prisutno u svijetu kao znak rasapa bitka i vremena. Samo biće kao takvo i u cjelini, govoreći metafizički, pogodeno je iskustvom strahotnosti s onu stranu nečeg intencionalnoga. Rilke, dakle, ne pjeva o nekom strahu od anđela koji bi prema kršćanskoj apokaliptici imao značenje čudovišne moći utiskivanja straha u čovjeka polazeći od razlikovanja kvantitativno–kvalitativno »maloga« i »velikoga«. Strah je uvijek usmjeren na ono izvanjsko, što proizlazi iz okолнoga svijeta (*Umwelt*), dok se, pak, ono strašno kao početak ljepote razvija iz nečega što nadilazi dimenzije pukog straha od nečega ili nekoga. *Un-heimliche* je u ontologiskome smislu ono prapočetno, izvorno, iskonsko i otuda uznenimirujuće. Zašto? Jednostavno zato što se pojavljuje istodobno s onim što mu je suprotno. Razlika spram strahotnoga i čudovišnoga proizlazi iz samopotvrđujuće moći onoga što je prisno, povjerljivo, skrbno i toliko zbližavajuće da između bitka, biti čovjeka i bića može postojati iskonski sklad i zajedništvo. Ljepota kao početak strašnoga utoliko nije ništa drugo negoli moderno iskustvo onoga što nadilazi svaku estetiku, etiku i psihologiju zato što se ne može »utemeljiti« kao bitak i biće. *Unheimlichkeit* pripada čudovišnomu iskustvu nihilizma. I to kao uvjet mogućnosti nastanka metafizike iz koje je uopće moguće dospjeti do onoga što Rilke u prvoj *Devinskoj elegiji* u nastavku izriče:

»Ni anđeli, ni ljudi, pa i dovitljive životinje razabiru već
da nismo odveć pouzdano udomaćeni u tom protumačenom
svijetu. Ostaje nam možda kojegod stablo na obronku da ga
danomice viđamo, ostaje nam ulica od jučer
i troma vjernost nekoj navici kojoj se svidjelo kod nas,
te osta i ne napusti nas.«³

Nema nikakve dvojbe: čovjek nije u »ovome svijetu« udomaćen. Bezavičajnost (*Unheimlichkeit*), kako to izriče Heidegger u raspravi »Čemu pjesnici?« u kojoj se uz Hölderlina iscrpno bavi i Rilkeom, postaje ljudskim nadomješnim obitavalištem i njegovim planetarnim udesom.⁴ Biti bez zavičaja (*Heimat*) predstavlja osuđenost na slobodu lutanja. U traganju za novim domom/zavičajem tako prolazi život. No, odakle proizlazi to iskustvo bezavičajnosti,

2 Vidi o tome: Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 18. i 19.

3 Reiner Maria Rilke, isto, str. 7.

4 Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2003. 8. nepromjenjeno izd., str. 269–320.



koje se pojavljuje u psiho–ontičkim strukturama doživljaja onog strašnoga? U Rilkeovim stihovima iz *Devinskih elegija* možemo razabratи prijepor između dva suprotstavljenia iskustva: jedno ima značenje refleksivnoga u smislu protumačenoga svijeta, bilo to filozofski ili znanstveno izvedeno, a drugo pripada području ne–refleksivnoga ili predontologiskoga razumijevanja bitka, da se poslužimo, pak, izrazom iz Heideggerova glavnog djela *Bitak i vrijeme*.⁵ U tom svijetu, »ni anđeli ni ljudi« ne mogu biti u ravnovesiju s uspostavljenom temeljnom vrijednošću. Usto, nije li i sam taj »svijet« kao djelo čovjeka u suprotnosti s ikonskim osvjetljenjem i svjetovnošću svijeta kao svezom/odnosom bitka, biti čovjeka i drugih bića ako se u njemu pojavljuje s ljepotom početaka onoga strašnoga (*Unheimliche*)? Svijet u svojoj svjetovnosti nije tek djelo čovjeka. Sjetimo se kako je Kant razdvajao iskustvo i doživljaj ljepote naspram uzvišenosti (*Erhabenheit*). Duhovni svijet čovjeka zahvaljujući umjetničkome djelu pridodaje ljepoti prirode dodatno značenje. Kip božice Atene ukrašava krajolik Atene podarujući gradu (*polisu*) ljepotu božanskoga sjaja. Na isti se način iskustvo svjetovnosti svijeta razabire iz ljudske stvaralačke moći promjene bitka i bića. Kada nastaju novi svjetovi, nastaje ujedno i novi odnos između relata u relaciji povijesnoga sklopa bitka, biti čovjeka i bića u cjelini. To je razlika povijesnoga svijeta i faktičnosti prirode u njezinoj »prirodnoj povijesti«.⁶

2.

Što označava ono strašno kao bezavičajno? Odgovor smo već podastrli. Rekli smo, naime, da je ljepota, gotovo zapanjujuće, i uvjet mogućnosti nastanka ili početka nihilizma. Rasap predstavlja samo pojavnost ovog povijesnoga događaja koji povezuje ono što je razdvojeno i istodobno zbliženo. Posrijedi je, naravno, metafizički način mišljenja. Iz njega nužno rasap valja odrediti događajem »višeg ranga« s kojim se dovršava dosadašnje razumijevanje povijesti. Kako je to moguće? Jednostavno, rasap ne označava nikad puku katastrofu s kojom nešto nepovratno propada. Umjesto toga, valja govoriti o mogućnostima epohalno–povijesnoga obrata nakon što se rasap metafizike dovede do krajnjih granica ozbiljenja njezinih mogućnosti. Ako ostanemo još na razini čitanja Rilkea iz prve od *Devinskih elegija*, razaznat ćemo kako se ovo neizrecivo iskustvo uzdiže poetski do slike–pojma kraja metafizike. U govoru koji povezuje čudenje, zemlju, želju i smrt čitamo:

5 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, sv. 2, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1977., str. 338.

6 Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost: S Marxom na putu k povijesnom mišljenju*, V. Masleša, Sarajevo, 1967.





»Čudno je zacijelo više ne obitavati zemlju, tek naučene
običaje više ne vršiti, ružama i svemu što zaista obećava
više ne pridavat značenje ljudske budućnosti; (...)

Čudno je želja svojih više ne željeti. Čudno vidjeti gdje sve
što se prema nečem odnosilo sad leprša prostorom.«⁷

218

Povjesno se zbivanje odvija svagda kao odnos. Stoga je ljepota kao »početak strašnoga« uvjet mogućnosti nastanka nihilizma. Ono označava iskustvo bezavičajnosti, rasapa i nestanka izvornoga odnosa između bitka, biti čovjeka i svekolikih bića. No, nije li to nužna aporija metafizike na njezinome kraju da se nihilizam pojavljuje u liku estetske melankolije, ili još bolje, u formi poetskoga kazivanja elegičnoga ugodjaja? Rilke ga je izabrao na način ipak bitno različit od Hölderlinovih elegija za iskonskom Grčkom i njezinim povijesno–mitskim svijetom bogova, heroja, pjesnika i mislioca. Ako se nihilizam pojavljuje povjesno u različitim likovima, onda je posve izvjesno da je povijest kao djelo čovjeka i kao djelo neljudskoga u biti nihilistična. Uostalom, povjesno se zbivanje odigrava kao neizvjesnost događanja i kao svrhovitost cilja (*telos*). Uzmemo li za početno određenje ovog ključnog pojma i uputne riječi ne samo filozofije već i umjetnosti u suvremeno doba mjerodavno promišljanje Heideggera iz predavanja o Nietzscheu 1940. godine, tada možemo sagledati stvar više značno. Nihilizam kao riječ ne odnosi se tek na ništenje bića u smislu onoga što označava latinska riječ *nihil*. Umjesto toga, valja krenuti od postavke da je »s bićem ništa, ali doduše nipošto samo s ovim ili onim bićem, već je ništa s bićem kao takvim u cjelini«.⁸ Nihilizam se, prema Heideggeru, odnosi na povijest metafizike kao onto–teologije, odnosno kao udesa zapadnjačkoga mišljenja. On poprima karakter svekolikoga rasapa i obezvredivanja vrijednosti s početkom novovjekovnoga razdoblja vladavine znanosti i tehnike. No, ono što je od posebne važnosti s obzirom na mišljenje singularnoga pojedinca jest to da nitko nikad nije promislio što nihilizam uopće »jest« i kako se »događa« s obzirom na metafizičko ustrojstvo zapadnjačkoga mišljenja. Iznimku, naravno, predstavlja Nietzsche. Na taj se način, gotovo samorazumljivo, svako razračunavanje s nihilizmom nužno mora razračunati misaono s onim što je tome mislio i kazivao Friedrich W. Nietzsche. Heidegger stoga u navedenom predavanju izričito tvrdi, naime, da se bit nihilizma otuda mora razumjeti polazeći od ključne izreke koju Nietzsche izgovara u spisima *Radosna znanost* (*Die fröhliche Wissenschaft*) iz 1882. godine i *Tako govoraše Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*) iz 1883.–1885. godine — »Bog je mrtav« (»Gott ist tot«).⁹

U slučaju Rilkeova poetskoga kazivanja o nihilizmu, kako vidjesmo, problem nastaje već u tome što u razlici spram Hölderlinovih tužaljki za iskon-

7 Reiner Maria Rilke, isto, str. 11.

8 Martin Heidegger, »Das Wesen des Nihilismus«, u: GA, sv. 67, *Metaphysik und Nihilismus*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1999., str. 177,

9 Martin Heidegger, isto, str. 177. Vidi isto tako: Martin Heidegger, »Nietzsches Wort žGott ist tot«, u: *Holzwege*, str. 209–267.

skim grčkim razumijevanjem bitka i vremena melankolija poprima crte razračunavanja s izvorno kršćanskim pojmovima kao što su andeo i apokalipsa. Zato ne postoji više razlog za nostalgiju povratka u ono što bje »prvi početak«. Kršćansko je vrijeme pritom dvoznačno: (a) vremenitost kao prolaznost tijela i (b) vječnost kao postojanost i nepromjenljivost duha i besmrtnost duše. Umjesto povratka u iskon (*arché*) da bi sadašnjost iznova postala prostorom duhovnoga bitka, sve se svodi na dijalog s andelima uništenja i rasapa. Figure povijesnoga gibanja od početka vremena i njegova kraja neminovno iziskuju pitanje o smislu kazivanja u doba nihilizma. Pitanje o početku nihilizma u moderno doba ima, dakle, metafizičke crte estetskoga mišljenja. Zato odluka da se poetski u formi elegija izvedu mogućnosti spasonosnoga odgovora na kruz svjetsko-povijesnoga rasapa »vrijednosti«, kada ni andeli ni ljudi više nemaju međusobno što drugome reći, u najmanju ruku predstavlja pokušaj spašavanja jezika od obezvredivanja i tehničke destrukcije. Spašavanje jezika označava spašavanje mogućnosti-bitka, to jest smislenoga odnosa u povijesnome sklopu. Jezik za razliku od mišljenja i bitka nije »nešto«, ali mu neprestano prijeti da bude srozan na »ništa«. U kazivanju jezika bitak se i mišljenje nalaze u stanju približavanja-udaljavanja. Rilke nam smjerno pokazuje da je nastanak onoga strašnoga iz događaja ljepote u moderno doba upravo istog ranga kao i estetski nihilizam. Jer jezik kazuje o nečemu što više nema skladan odnos sa stvarima obitavanja na Zemlji, kada sve poprima fluidne razmjere rasprostiranja onkraj ljudske ukorijenjenosti. U četvrtoj *Devinskoj elegiji* zapisano je:

»O, stabla života, kad li ste zimska?
Mi nismo usuglašeni. (...) Prestignuti i kasni
odjednom se namećemo vjetrovima
i padamo po bešutnom jezeru. (...)
Tko nije tjeskobno sjedio pred zastorom svog srca?«¹⁰

3.

Zašto Rilke izabire tužaljku za poetsko kazivanje? Ponajprije, njegove se *Devinske elegije* nakon Hölderlinova oživljavanja grkstva i smisaone sudbine onoga što se pjeva u *Patmosu* uklapaju u proširenji duhovni ugodaj kraja 19. i početka 20. stoljeća. U srazu s nastankom modernosti s kultom bezuvjetne volje za moć, govoreći ničeanski, iz biti računanja i spravljanja »novoga« koje ne opстоji u zbilji, već se konstruira iz čistoga uma, postalo je bjelodano da poetski jezik gubi povlašteno mjesto u kazivanju svijeta. Nemogućnost pjevanja proizlazi otuda iz gubitka metafizičkoga izvorišta sklada i rascijepa bitka i

10 Rainer Maria Rilke, isto, str. 27.

mišljenja.¹¹ Već je romantika početkom 19. stoljeća pokušala rascijepu bitka i njegovu rasapu pronaći vjerodostojan odgovor. Bilo je to u traganju za novim Panom, prirodnom kao *physisom* bez svodenja na novovjekovnu silu i moć primijenjenih tzv. prirodnih znanosti. Značenje romantike za sve daljnje korake spram »drugoga početka« pjesništva kao sinteze *poiesisa* i *téchne* zorno je posvjedočeno već u Novalisa i Hölderlina, dok će upravo Rilke u *Sonetima Orfeju* (*Sonette an Orpheus*) iz 1923. godine otvoriti mogućnost novoga »zasnivanja« ideje biti umjetnosti. Nakon spoznaje o kraju mitsko-religijskoga referencijalnoga okvira, koji joj je podarivao mjerodavnost i usmjerenošć sve do, uvjetno kazano, nastanka lokomotive i kvantne mehanike, umjetnosti preostaje ono isto što i modernoj estetskoj proizvodnji: da iz sebe sâme, autonomno, bez pomoći mita, religije, politike, znanosti, tehnike otvori novi prostor slobodnoga odnosa jezika i svijeta.

220 Kako tvrdi jedan od najboljih tumača zagonetke *Devinskih elegija* (*Duineser Elegien*), talijansko-njemački filozof religije hermeneutičkoga nadahnuća Romano Guardini u knjizi *Rainer Maria Rilkeovo tumačenje egzistencije: Jedna interpretacija Devinskih elegija* (*Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien*), u toj jedinstvenoj poetskoj gradnji simboličkoga imaginarija nove ljepote, Rilke otvara problem znamenovanja sudsbine čovjeka raspetoga između novovjekovne epohe i nastanka modernizma. Pritom je čitava pustolovina usmjerena razotkriju »duševne dubine« kao i mogućnostima preklapanja »nadanja i tjeskobe« u življenu na rubovima i u jezgri dehumaniziranoga svijeta.¹² Guardini podsjeća da se Rilkeov izbor tužaljke kao poetskoga diskursa podudara s duhovnim okružjem romantičara i post-romantičara u sklopu njemačkoga pjesništva — Friedricha Hölderlina i Stefana Georga. Himne i fragmenti slažu se u poredak ekspresivne metafizičke strukture pjeva. Tako se pojavljuje nov odnos spram mitsko-religiozne prošlosti u znakovima melankolije i soteriologije. Svaka je tužaljka stoga neki preostatak imaginarnoga. A u njemu ne živi moderni subjekt kao sablast svojih izmišljanja i sanjarija, već se simbolički razaznaje duh vremena u nadilaženju singularne pojedinačnosti pjesnika. Što, dakle, povezuje romantiku i želju za preboljevanjem tehničke modernosti svijeta jest težnja za »povratkom iskonu«. Poput želje za »nemogućim objektom« želje, tako se i svijest o povratku u ono postojano i nepromjenljivo događa u znakovima otmjene tuge i žalovanja za izgubljenim »djevičanskim izvorom« povijesti metafizike. Walter Benjamin je o tome promišljaо stvorivši misaone figure alegorije i montaže za melankoličnu ljepotu modernosti u trenutku gubitka aure umjetničkoga

11 Vidi o tome instruktivan pogovor Zvonimira Mrkonjića, priredivača i prevoditelja Rilkeovih *Devinskih elegija* u dvojezičnome (njemačko-hrvatskome izdanju) koje ovdje navodimo: str. 75–106.

12 Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien*, M. Grünewald Verlag, Ostfildern & F. Schöningh Verlag Paderborn, 2016., 5. izd., str. 12.

djela. Fotografski snimak zaustavljene prošlosti uvijek nosi trag melankolije. »Profano osvjetljenje« rasapa smjera do uzvišenoga doživljaja.¹³ Mi, moderni i suvremenici, ipak samo zanosno plešemo ponad ruševina povijesti praveći od toga zadivljujući spektakl.

Rilke, pak, u *Devinskim elegijama* poseže za formom koja se od grčke i rimske antike pronalazi u književnosti klasicizma i romantike. Nije slučajno da su upravo njemački pjesnici, književnici i dramatičari razvili njezine unutarnje mogućnosti, navlastito Goethe i Schiller. U tehničkome pogledu, elegija odgovara vremenu sabiranja krhotina, prebiranja po sjećanju koje želi zaustaviti vrijeme u tehnički oblikovanome pamćenju. No, što je bit elegičnoga ugodača koji pretpostavlja svijest o rasapu aktualnosti vremena te mistifikaciji onog što pripada bilosti–prošlosti, a što nikad nije prošlo jer živi poput zaloga tradicije u suvremenosti? Elegijom se kazivanje o metafizičkome udesu čovjeka u njegovu bezavičajnome svijetu pokazuje poetsko–estetskim iskustvom nihilizma. Rilke se, za razliku od Hölderlina, ne priklanja spoznaji o mogućnosti obnove ili »drugoga početka« velikoga sklada prirode i čovjeka kakav je vladao u iskonu (*arché*). Posve suprotno, njegovo je viđenje modernosti melankolično–apokaliptički sjaj kazivanja. Ono otpočinje baš onako kao što otpočinje ljepota — s iskustvom strašnoga. *Unheimlichkeit* kao skrivena bit nihilizma pojavljuje se, paradoksalno i aporetično, uvjetom mogućnosti svekolike umjetnosti, a navlastito one koja više ne iziskuje nikakvu zaštitu od helenskih bogova i Boga raspetog na križu. I zato sublimni objekt umjetnosti ne može više ništa prikazivati (*imesis*) niti predstavljati (*representatio*).

221

Već u prvoj *Devinskoj elegiji* susrećemo se s figurom koja je za slikarstvo Paula Kleeja i za mišljenje Waltera Benjamina imala više od simboličkoga značenja navještenja propasti i nade u spasonosno. No, dok je za slikara i mislioca–pisca andeo sagledan iz teologisko–apokaliptičke perspektive, za pjesnika tužaljki i soneta posvećenih Orfeju, andeo ukazuje na početak estetskoga nihilizma. I u prvoj i u drugoj elegiji, naime, andeo nosi znamenje ljepote kao skrivenoga užasa. No, užas ili jezovitost, taj čudovišni *Unheimlichkeit* ne odnosi se na nešto apstraktno. Poput tjeskobe s onu stranu straha od bitka–u–svijetu, jer je njezino izvorište smrt i ništavilo, tako se užas ljepote neprikazivo uznosi do ideje iščeznuća svijeta. Andeo u prvoj elegiji suprotstavljen je čovjeku i životinjama. Njegovo je poslanstvo da čovjeku otvorи prostor božanskoga. I stoga poetsko znamenovanje »stvari« u vrtoglavici simbola i znakova prolaznosti života na Zemlji podaruje kozmičko–religiozno iskustvo nadilaženja usamljenosti čovjeka. Praznina se posve naselila u obitavalište čovjeka modernoga doba. Njezino se kraljevstvo rasprostire sveudilj svjetsko–povijesnoga obitavanja čovjeka. U prostoru bez prisnosti i u vremenu bez ritmičkoga slijeda prošlosti, sadašnjosti i budućnosti sve što preostaje svodi se na estetiziranje života. Na

13 Vidi o tome: Žarko Paić, *Andeo povijesti i Mesija događaja: Umjetnost–Politika–Tehnika u djelu Waltera Benjamina*, FMK, Beograd, 2018.

taj način u znaku posvemašnje napuštenosti od smisaonoga događanja povijesti protječe bezbitno vrijeme. Druga elegija završava ovim stihovima:

»O, kad bismo našli i mi nešto čisto, suzdržano, usko
ljudsko, neki naš pojas plodne zemlje
između rijeke i stijena. Jer srce nas naše
premašuje još kao i njih. A ne možemo ga više
pogledom slijedit u slikama što ga smiruju, niti u
božanskim tijelima gdje, premda veće, biva umjerenog.«¹⁴

4.

222

Guardini u svojem tumačenju ukazuje na neke poteškoće razumijevanja koje proizlaze iz Rilkeovih *Devinskih elegija*. Jedna od njih je zacijelo u tome što se često suprotstavljaju uzvišeni osjećaji romantičnoga razumijevanja bitka i vremena s onim post–romantičnim u kojem prevladava bilježenje stvari kao objekata u fluidnome prostoru ljudske egzistencije. Poteškoća je, nadalje, i u tome što odnos između ljubavi i smrti nadilazi uobičajeno ljudsko iskustvo. Tako nije nimalo lako »prepričati« sadržaj elegija, jer nije riječ o poetiziranoj prozi kakvu je, primjerice, pisao Charles Baudelaire u *Spleenu Pariza*. Međutim, u elegijama nailazimo na doslovno spominjanje čak i mondenih mješta u Parizu, koja se preklapaju s mitsko–religioznim svjetom simboličkoga značenja. Uostalom, u poetskome modernizmu taj postupak stapanja arhajskoga i suvremenoga nije nikakva rijetkost. U mnogim strofama Poundova *Cantosa* susreću se udaljeni svjetovi, mitski, povijesni te masovne industrijske proizvodnje što duhovni bitak svodi na banalnost, trivijalnost i običnost egzistencije. Stoga je uvjetno iskazano moguće složiti se s Guardinijem kako u suočenju s *Devinskim elegijama* doživljavamo istodobno stapanje s nekom »dubokom i novom, metafizičkom, uistinu govoreći, religioznom porukom«.¹⁵ Nastanak elegija dovodi se u svezu s pjesnikovim boravkom u dvorcu Devin na obalama Jadranskog mora prvi put 1912. godine. Deset elegija dovršio je 1922. godine. U pismu upućenom svojoj, i uzgred spomenuto Nietzscheovoj ljubljenoj Lou Andreas–Salomé 20. veljače 1922. godine, Rilke već izriče da je s ovim ciklusom pjesama dospio na prag elementarne snage »puta u otvoreno« (*Offene*). Tim mitopoetskim ključnim pojmom, koji Rilke zagovara u refleksijama i promišljanjima, bavit ćemo se na kraju razmatranja u dijalogu s Heideggerovim postavkama izloženim u raspravi »Čemu pjesnici?«. Recimo, pretkazujući tek da je riječ o svezi kozmičko–intimnoga odnosa spram povijesno–epohalne egzistencije čovjeka i njegova svijeta. Nije *otvoreno* ništa konkretno, stvar ili objekt, a nije posrijedi ni zamjedba koja bi se mogla pripisati značajki prostora u opažajnome smislu. Otvorenost pripada svezi/odnosu bitka i vremena. Zato

14 Rainer Maria Rilke, isto, str. 19.

15 Romano Guardini, isto, str. 12.

upućuje na primarni događaj. Zbiva se, nadalje, kada mišljenje i pjevanje više ne prikazuju i ne predstavljaju nešto ili nekoga. Namjesto toga, sâm se jezik otvara u onome što omogućuje preboljevanje tjeskobnoga doživljaja ljepote kao početka užasa (*Unheimlichkeit*).

U nizu pisama što ih je Rilke upućivao bliskim prijateljima 1920-ih godina, mogu se razaznati prijepori i uvjerenja kako su stihovi elegija i *Soneti Orfeju* jedinstven pokušaj skладa u neskladnome vremenu. No, taj se sklad ne može više razumjeti onako kako je to još mislio Goethe želeći stvoriti djelo koje će u svim aspektima biti cjelina očitovanja duhovnoga bitka. Rilke se poput Stefana Georga i Georga Trakla suočava s duboko proživljenim iskustvom gubitka smislenosti kazivanja u znanstveno-tehničkome dobu. Stoga je zadataća pjesništva čak i veća negoli je to mogla još biti za romantiku s Novalisom i Hölderlinom. Naime, moderno pjesništvo koristi drevne tehnike skladanja pjesme. U elegijama su to heksametri i pentametri, a u duhovnomo smislu riječi nisu više oponašanje nekog zbiljskoga predloška. Mimetička teorija jezika nije čak ni za mladoga Waltera Benjamina, dok se bavio Schlegelom i Novalisom, bila više poticajnim izazovom. Umjesto toga, pjesništvo je suočeno s »praznim središtem« svijeta koji se svagda iznova mora rekonstruirati. Problem nastaje otuda što je preokret u razumijevanju početka ili izvora kazivanja u Grka zamućeno, ne više mitskim tumačenjima, već upravo klasicističkim mistifikacijama. Sjetimo se, uostalom, da su njemačka filozofija i književnost 19. i početka 20. stoljeća nastojale s pomoću duhovne hermeneutike Wilhelma Diltheaya i filologijskim radovima Waltera F. Otta poput njegove znamenite *Teofanije* otvoriti put obnovi antike s jasnim smjerom istraživanja mogućnosti nove mitologije.¹⁶ Schellingova filozofija umjetnosti je, pak, možda najizravnije bila u tome stjecište ideja o mogućnosti obrata bitka. S pomoću stvaranja *umjetničke religije* (*Kunstreligion*) mišljenje je otvaralo pukotine u novome vremenu. Pitanje božanstva i problem Boga postao je nezaobilaznim okvirom mišljenja-pjevanja i to u trenutku kada je Nietzsche na radikalnan način zadao konačan udarac metafizičkome ustrojstvu zapadnjačke filozofije s Platonom i kršćanstvom već spomenutom izrekom o smrti Boga. Sve se to zrcali u Rilkeovu suptilnomo načinu kazivanja. Ovdje pitanje o smislu egzistencije prolazi kroz niše duboko proživljene traume kršćanstva o odnosu između tjelesnosti, ljubavi, smrti i iskupljenju.

223

Vratimo se još za kratko Guardinijevu tumačenju *Devinskih elegija*. Zapravo mjesto zacijelo je ono u kojem filozof pristupa Rilkeu tvrdnjom da se religiozna poruka elegija može čitati polazeći od mjesta otvorenosti svetoga.¹⁷ Razlog valja vidjeti u tome što potraga za božanstvom i duhovnom istinom nije

¹⁶ Walter Friedrich Otto, *Theophania: Duh starogrčke religije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998. S njemačkoga preveo i priredio Damir Barbarić.

¹⁷ Romano Guardini, isto, str. 18. Vidi o tome kritiku Hansa Georga Gadamera, »Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Zu dem Buch von Romano Guardini«, u: *Gesammelte Werke*, sv. 9, *Asthetik und Poetik II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 271–281.

224

istovjetna s institucionaliziranim dogmama kršćanstva. Naposljetku, Rilkeova se pjesnička zadaća izvodi iz onoga što je u svojoj biti prethodeće religiji. A to uistinu utemeljuje bit umjetnosti. Posrijedi je jezik kao proizvodna moć i otvorenost povjesne egzistencije čovjeka. Takav se jezik javlja u mitsko-kultnoj svetkovini bogova i ljudi. Možda je to presudni razlog zbog čega pjesnici nemačkoga jezika od Hölderlina ustrajno posežu za filozofiskim utemeljenjem mitopoetskoga bitka. U 20. stoljeću uz Rilkea to se odnosi istom mjerom i na tragično kazivanje Paula Celana.¹⁸ Usto, elegije i soneti za Rilkea predstavljaju još nešto iznimno. To je estetski užitak, autonomno polje djelovanja umjetnosti bez službe bilo kakvoj drugoj instanciji u modernome svijetu moći. Rilke je u tom pogledu u suglasju s njegovim srodnicima i suputnicima poput Trakla, Kleeja, Kafke, Mallarméa, Valéryja. Umjesto muza, pjesnik se obraća andelima. Nigdje u poeziji 20. stoljeća nije mjesto andeoskoga kao toponomija navještenja i pretkazanja onoga nadolazećega, ali i kao topologija svetoga u otvorenosti bitka kao događaja, na tako uzvišeni način objelodanjeno. No, problem je što Rilke s *Devinskim elegijama* nije tek nastojao prevladati ovaj svijet »ovdje«, »unutrašnji« i »izvanjski« svjetski prostor čudovišne bezavičajnosti i praznine. Htio ga je istinski preboljeti suočivši se s tajnom nihilizma koja otpočinje stihom o ljepoti kao početku onoga strašnoga. Već u prvoj od *Devinskih elegija* Rilke na začudan način ispovijeda unutarnju borbu s »četom andela«, koje ne žele ili ne mogu čuti ono što traumatski razdire pjesnika. U sporu i sukobu između čovjeka i andela posve je jasno da ne postoji samo proturječe, već i čudovišna napetost odnosa. »Svaki je andeo strašan« — pjeva Rilke na ishodu prve strofe prve elegije. Kada andeli i ljudi nisu od pomoći u takvom »strašnome času«, kada je singularni pojedinac sam i napušten u svijetu, što mu uopće još preostaje? Da se posveti poeziji odnosno umjetnosti kao posljednjem pribježištu i utjehi od težine i ravnodušja izvanjskoga svijeta? Takvo bi rješenje bilo kvijetističko i pasivno. Rilke iziskuje ipak nešto drugo. Patnja i bol ne mogu se preboljeti vjerom u hegelovski apsolut povijesti za koji su sve postaje na putu samo usputne, jer tragična samosvijest modernoga čovjeka dobro zna da sve ide prema ozbiljenju onoga što nadilazi mitsko-religiozno iskustvo umjetnosti. No, rješenje se ne razotkriva ni u onome što nudi kršćanstvo u liku povjesne eshatologije i soteriologije. Ljudska je egzistencija u modernome svijetu suočena s neizmjernom prazninom srca i tjeskobnim izazovima smrti i rasapa bitka. Otuda ovaj nihilizam ima posve drukčije crte i od Nietzscheova pasivnoga i aktivnoga izvršitelja. Ako je »svaki andeo strašan«, onda je odnos spram prošlosti i budućnosti moguće sagledati kao mitopoetsko kazivanje o egzistencijalnoj patnji čovjeka kao pojedinca i univerzalnoga bića. U suočenju sa smrću i prazninom čovjek mora ispuniti namijenjenu mu duhovnu zadaću. Ali, je li taj zahtjev ipak naposljetku odveć neljudski?

18 Žarko Paić, »Svijet je otišao«: Paul Celan i apsolutno pjesništvo, u: *Treća zemlja*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 457–495.

5.

Rilke u elegijama gotovo na filozofiski način iskazuje neke od temeljnih po stavki koje su zaslugom Schopenhauera postale duhovnim naslijedem njemačke romantike i filozofije egzistencije. Riječi koje uokviruju takvo naizgled tragicno i pesimističko ozračje su *bol* i *patnja*. Nisu to, dakako, tek tjelesne, odnosno estetske konfiguracije osjećaja i doživljaja (*Einfühlung-Erlebnis*). Njihovo je podrijetlo metafizičke naravi. I upravo zato je podnošenje boli i trpljenje patnje nešto neotklonjivo u svijetu koji se štiti od tragedije izmišljanjem razloga za ravnodušnost spram bitka, biti čovjeka i drugih bića. Bez takvog iskustva, posredovanog onim što proizlazi iz ljepote kao početka onog strašnoga, ne bi bilo moguće prizivati andeoske sfere duhovnosti. Kada bi, dakle, život bio puka epopeja dosade, savez čovjeka i anđela ne bi imao smisla. Bol i patnja nisu, do duše, uvjet mogućnosti nastanka umjetnosti. Ali bez njihove osjetilne naravi ljudska je egzistencija nezamisliva. Pritom se ne misli na agoniju i žrtvovanje tijela, nego na iskustvo odnosa između trauma osjetilnosti i mogućnosti trans cendencije tijela kao takvog. Dvoznačna narav ljudske egzistencije — estetski i etičko-religiozni, ili bolje duhovni bitak njegove ekscentrične sudsbine u svijetu — iziskuje neprestanu borbu između zahtjeva transcendencije i njoj suprotnih imperativa imanencije. Smrt i rasap bića nužno uvode u igru moć transcendencije. Čovjek povijesno živi kao biće nadilaženja. Nema sumnje, čak i po cijenu Gadamerove kritike Guardinijeva tumačenja koje dosije vr hunac u tome da su *Devinske elegije* ozbiljenje hermetičke »religiozne poruke«, ne može se poreći da u Rilkea anđeli nemaju samo prozračna krila, već i otajstvenu metafizičku zadaću. Baš zato što su »strašni« iznose na vidjelo u odnosu s čovjekom neku začudnu *otvorenost*. Zato se čini neprijepornim da u biti nihilizma ne leži tek praznina. Postoji k tome i neskrivena mogućnost *otvorenosti*.

225

U prvoj od elegija uloga je anđela uspostavljanje poretka značenja koje zahtijeva zbilju satkanu od tlapnji, snova, zemlje i neba. Ali bez privida cjelovitosti odnosa.

»Anđeli (kaže se) često i ne znaju da l među
živima idu il mrtvima. Vječna struja nosi kroz
oba carstva svagda sve dobi i nadglasava
ih u jednom i u drugom.
Napokon više nas i ne trebaju, ranougrabljeni;
blago se odvikavamo od zemlje, ko što se djeca
rastući odbijaju od slatkih grudi majčinih. Al mi, kojima
su tako velike tajne potrebne, i kojima iz tuge tako često
blaženi napredak izraste: zar *bismo mogli* bez njih?«¹⁹

19 Rainer Maria Rilke, isto, str. 11.

Nadovezujući se na Novalisa, i kod Rilkea se pojavljuje noćno doba. Zatamnjene svijeta postaje simbol i metafora za vrijeme svijeta. To je takvo stanje vremenitosti koje povezuje zemlju i kozmos. Čovjek se kao singularni pojedinač odnosi spram ove sudbinske kontingenčije suočen s vlastitom smrtnošću. Koliko god se trsio zanijekati neumitnost iščeznuća, to je nemoguće poslanstvo. Smrtnici obitavaju na ovoj zemlji. Njihovo se vrijeme mjeri utjehom u djelima i stvarima izvanjskoga svijeta. Kao što andeli blude između živih i mrtvih, tako se i potreba za njihovim prisućem u življenu opravdava potrebom za tajnom. Doista, je li Rilke u hermetičnosti teksta na putu tajne oporuke za nadolazeće vrijeme? Umjetnost potrebuje zagonetku. Štoviše, smisao zagonetke razlikuje se od tajne po tome što je prva vezana uz razumsko rasključavanje njezina smisla, dok se potonja ne može ostaviti razriješenom. Tajna se andeoske ljubavi skriva u strašnoj istini smrti. Sve iščezava. Usto, sve biva drukčije u preobrazbama tvari u vječnom kruženju istoga. Usmjerenost spram smrti u Rilkeovu pjesništvu bila je opsesivna tema razmatranja Mauricea Blanchota u njegovu glavnome djelu *Književni prostor* (*L'espace littéraire*). Poznato je, pak, da Blanchot u promišljanju biti pisanja i književnosti na tragu Rilkea i Kafke uvodi u optjecaj pojam zahtjeva smrti kao zahtjeva književnosti uopće. Jer ako u *Devinskim elegijama* i *Sonetima Orfeju* pjesništvo postaje više od egzistencijalnoga prevladavanja smrti, onda se ovdje podudaraju dvije zadaće: ona umiranja s umjetničkom zadaćom. Blanchot o tome ovako zbori:

»Rilke među prvima misli da je umjetnost možda put prema nama samima, a možda i prema smrti koju bismo zvali našom. Ali gdje je umjetnost? Nepoznata je cesta koja vodi prema njoj. Zasigurno, umjetnost zahtjeva trud, primjenu i znanje. No, sve su te sposobnosti uronjene u neizmjerne neznanje. Djelo uvijek znači: ne znati da umjetnost već postoji, ne znati da već postoji svijet.«²⁰

No, o kakvoj se to smrti radi u Rielkovu poetskome kozmopolisu? U odnosu spram razumijevanja smrti u drevnih Grka, srednjovjekovnih kršćana i novovjekovne epohe znanosti i tehnike, smrt je za suvremeno doba svijeta mračna i tajna granica između andeoske transcendencije i zemaljske uronjenosti u glib imanencije. Herojski i mučenički odnos spram smrti ne pristaje ovome dobu i njegovim zahtjevima za ovjekovječenjem u praznini koja nas mami i guta. Sveza između simboličkoga značenja andela i smrti prisutna je i u kasnoj srednjovjekovnoj umjetnosti. Njoj upravo kršćanstvo utiskuje pečat gočički shvaćene praznine (*horror vacui*). U *Devinskim elegijama* andeo se ne pojavljuje u jednoznačnosti. Nije njegova uloga tek da bude onaj koji navješćuje nadolazeće doba, već i da u sporu i odnosu s ljudskom egzistencijom otvori put razumijevanja one primarne otvorenenosti zemlje i neba, smrtnika i besmrtnika. Zanimljivo je kako Guardini upućuje na sekulariziranu verziju Rilkeova uvođenja andela u poetski imaginarij. On, naime, izričito tvrdi da u Rilkea »andeo

20 Maurice Blanchot, *Književni prostor*, Litteris, Zagreb, 2013., str. 143. S francuskoga preveo Vladimir Šeput.



nije više onaj iz Biblijске objave«.²¹ Uostalom, na to upozorava i sâm Rilke u jednom pismu 13. studenoga 1925. godine Witoldu von Huléviczu. U njemu kaže čak da anđeo u njegovim elegijama nije onaj koji dolazi s kršćanskoga neba, već bi mu više pristajala sveza s islamskim shvaćanjem andeoska lika. Kako god bilo, tumačenje koje to ima u vidu mora se suočiti s očiglednim paradoksom. Ako je Rilke onaj koji u elegijama ostavlja kao oporuku nadolazećem dobu hermetičnu »religioznu poruku«, a to je smisao Guardinijeva pokušaja filozofijskoga pristupa *Devinskim elegijama*, onda je pitanje o Bogu u sklopu modernoga pjesništva istodobno i pitanje o egzistencijalnome odnosu spram smrti. Jedno je bez drugoga nemoguće. Tek se otuda može razumjeti zašto je ljepota početak onog strašnoga i zašto je svaki anđeo strašan. Jer ljepota kao jedna od transcendentalija u srednjovjekovnoj teologiji zacijelo ne može imati istu moć kao i sjaj Jednoga, dobroga, istinitoga i bića (*unum, bonum, verum, ens*). Njezino je djelovanje privid i tlapnja. Ali upravo zato što svjedoči o prolaznosti vremena u estetskome svijetu smrti predmeta i stvari, i što se odnosi na tjelesno ustrojstvo svekolikoga bitka prirode i čovjeka, s pomoću nje življenje dobiva zorni smisao singularnosti. Sve se zbiva u jednokratnosti i neponovljivosti. Ništa u ovome svijetu ne može očuvati trajnu postojanost jer proizlazi iz neotklonjive faktičnosti smrti.

6.

Drugom se elegijom Rilke obraća iskustvu zemaljskoga. Stoga su anđeli i ljudi duboko nepomirljiva bića. Nebesko i nebesnici ne mogu biti omjereni zemaljskim značajkama. Ovaj dualizam, čini se, nasljeđe je platonovske metafizike, preoblikovane kršćanske eshatologije i moderne egzistencijalne svijesti o smrti, konačnosti i granici bitka i bića. Odjednom, sada ono što pripada naravi andeoske egzistencije Rilke ocrtava slikom zrcala. Zašto? Razlog možemo pronaći jednostavno u tome što je zrcalna slika savršeni zbiljski privid »onoga« svijeta u »ovome«. Susret s umnažanjem bića ipak se zbiva kao opsjena i privid. Estetsko samooblikovanje svijeta kojem zemaljsko podaruje snagu i krvkost ukorijenjeno je u tom dvojstvu. No, posve je jasno da zrcalo ima u sebi nešto čudovišno. Ono iskrivljuje zbilju. Platon je pojам *mimesisa*, te ključne riječi svekolike umjetnosti i estetike, izveo upravo iz mogućnosti podvostručenja lika s pomoću igre svjetlosti i sjene. Zrcalo, tome usuprot, prikazuje ono neprikazivo u liku (*eidos*) čovjekom određene zbilje, koja otuda nikad ne može biti »objektivna«. Što je, dakle, za Rilkea ljudska egzistencija? Odgovor koji slijedi iz druge elegije posve je izričit. To je sjaj privida, zemaljski trenutak ljepote koja brzo usahnjuje i iščezava u prah i pepeo. Tek iz suprotnosti spram

21 Romano Guardini, isto, str. 26.



naravi andela čovjek može biti određen i to kao zrcalna slika i ekscentrično biće približavanja i uzmaka spram apsoluta (Boga?).

»Râna savršenstva, vi miljenici stvaranja,
Grebeni gorski, praskozorni Vrhunci
sveg stvorenog — pelud rascvalog božanstva,
Zglobovi svjetlosti, Hodnici, Stubišta, Prijestolja,
Prostori od bitnosti, Štitovi od naslade, Meteži
burno ushićena čuvstva i odjednom, pojedinačno,
Zrcala: koja vlastitu odstrujuju ljestvu
ponovno crpu u vlastito lice.«²²

228

Tà, što je onda smisao ljudske prolaznosti u toj vrtoglavici simboličkih mjeseta ispunjenih andeoskim prividom? Nikakva žuđena besmrtnost ovdje ne pomaže. Zato se Rilke, unatoč mitopoetskoga jezika začaravanja svijeta koji Hans-Georg Gadamer naziva »ekstremnim manirizmom«,²³ ne utječe nikakvoj mistifikaciji i zakašnjelom obožavanju grkstva i Grčke kao što je to ipak bilo poslanstvo Hölderlina da bi rasapu svijeta suprotstavio iskonsko mjesto sklada velike prirode (*physis*) u njezinoj božanskoj moći. Ljudsko biće izručeno je kontingenciji i poslanstvu smrti u svakom trenutku, nenadano. To ga u njegovoj krvnosti čini duhovnim srodnikom andelima. Razlog leži u tome što ima u svojoj nedostatnosti nešto iznimno — *otvorenost*. Zemlja i zemaljsko iziskuju od svojih stvorenih bića, a ponajvećma od čovjeka, bezuvjetni dar čiste podarenosti bez uzvrata. A to može biti posredovano jedino bezuvjetnošću ljubavi. Kao što andeo ne može biti pjesnik jer ne opornaša Božji čin stvaranja u mahnitosti i obuzetosti jezikom, tako se ljudsko u zemaljskome vrtlogu pojavljuje obuzeto ljubavlju bez mjere i s mjerom. No, tek ovdje nailazimo na aporiju. Ljubav nije ideja poput slobode, jednakosti i prevednosti. Nadalje, ljubavlju se ne mogu opravdati ni zločini niti amoralno zlosilje, kao što iz ljubavi ne proizlazi ništa drugo negoli filozofija i poezija. Rilke dobro zna da je ljubav nužnost i sloboda, estetsko zadovoljstvo tjelesnoga opstanka u-svijetu i istinska mogućnost etičko-religioznoga odnosa čovjeka spram bitka, Boga, svijeta i čovjeka. Bez ljubavnika koji zrače energijom zemaljsko-nebeske vatre svijet ljudske egzistencije pretvara se u golo ništa pukog trajanja. *Devinske elegije* u poeziji 20. stoljeća najrefleksivnije su djelo o ljubavi, smrti i božanskome u praznini ljudske egzistencije. Ako je Rilke u izvedbi nihilizma kao *Unheimlichkeit* dospio do posljednje točke susreta andela i čovjeka, jer ljestva jest početak užasa upravo zato jet je zrcalo smrti, onda je taj odnos nebeskoga i zemaljskoga u znaku dosezanja »nemogućega objekta«. Ljubavnici su osuđeni na prolaznost. Njihova obuzetost drugom dušom i tijelom u svakom je trenutku prožetost samoljubljem iz kojega svi putovi vode u ništavnost sveze/odnosa zasnovane

22 Rainer Maria Rilke, isto, str. 15.

23 Hans-Georg Gadamer, »Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien«, u: GA, sv. 9, *Asthetik und Poetik II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 290.

na estetskome zanosu tijela. Znanje o tome ništa ne pomaže. To je onaj nužni privid bitka kojemu razumijevanje, doduše, podaruje mogućnost smisla kazivanja, ali je način govorenja uvijek i neopozivo tragičan. Rilke o tome pjeva:

»Kad bi to razumjeli, ljubavnici bi mogli na noćnom zraku
čudesno govoriti. Jer čini se da nas sve
zatajuje. Gle, stabla jesu; kuće u kojima
stanujemo postoje još, jedino mi
prolazimo pokraj svega poput zračne izmjene.
I sve je složno u tom da nas prešuti, napola ko
sramotu, napola ko neizrecivu nadu.«²⁴

Hermetičnost kazivanja, koja se u pravilu pripisuje Rilkeu u gotovo svim njegovim djelima a ne tek u *Devinskim elegijama*, podaruje pjesništvu mogućnost tajne i oporuke. Svaka je oporuka na stanovit način tajanstvena. Razlog tome leži u smislu zapisanoga teksta koje se razotkriva stvarnome ili fiktivnomo sudioniku ovoga gotovo okultnoga obreda tek nakon »smrti autora«. Tajna, nadalje, proizlazi iz želje da se govoru očuva dostojanstvo i pred nasrtom masovno-tehničkoga ulančavanja. Nije stoga slučajno da su dva najveća pjesnika njemačkoga jezika u 20. stoljeću izrazito hermetični — Rilke i Celan. Već je simbolizam u francuskome pjesništvu moderne u slučaju Mallarméa i Valéryja jezik zatvorio u autonomnu slobodu njegove estetske proizvodnje. U trenutku kada je sve postalo labirintom »prazne transcendencije« zavladalo je uvjerenje kako valja jezik očistiti od svake vrste redukcije.²⁵ Neproničnost, zagonetnost, simbolička dvosmislenost, zahtjev za gotovo nužnim filozofjsko-teologijskim i književno-znanstvenim tumačenjem teksta, sve to pjesništvu podaruje dodatnu moć začaravanja zbilje. Zar nije stoga paradoksalno da je refleksivno kazivanje u doba *tehnosfere* možda još jedino preostala nada da jezik očuva svoju gorku slobodu autonomije pred sveopćom tiranijom hiperrealizma »događaja« i njihovih slika? Rilke u doba »zračne izmjene« postavlja pred čovjeka tajnu »zrcala« iz kojeg zrači nepatvoreni sjaj ljepote i smrti. Riječi zaodjevene ruhom »ekstremnoga manirizma« tiho nadilaze svako površno iskustvo odgonetanja zagonetke prema unaprijed poznatomu ključu. Mislim da je u njegovu slučaju možda najdomljivije to da ga se ne može svesti na »glasnogovornika« ni jednoga od mjerodavnih pravaca u suvremenoj filozofiji, pa otuda neinventivno bez po muke tumačiti stihove elegija prema naputcima Heideggera ili Gadamera, iako valja priznati da su ova dva mislioca uvelike zaslužni za Rilkeovo filozofjsko kanoniziranje kao pjesnika otvorenosti i egzistencijalnoga nemira.

229

²⁴ Rainer Maria Rilke, isto, str. 17.

²⁵ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb, 1989. 2. nadopunjeno i popravljeno izd. S njemačkoga preveo Ante Stamać.

7.

230

Zašto je uopće modernizmu potrebno zaogrtanje u mitopoetski diskurs kao što je to očito slučaj s Rilkeovim *Devinskim elegijama*? Svaka nova epoha i svaki novi stil u povijesnome slijedu vremena nosio je znak uzastopnosti. Promjene nisu bile nagle i radikalne. Štoviše, gibanje umjetničkih formi od iskona do danas pokazuju nam da sve što se tako prekretno zbilo u dinamičnom 20. stoljeću, a isto vrijedi i danas, označava tek eksperimentiranje s jezikom. Stoga destruktivna moć avangarde, da paradoks bude potpun, nije u svojem zanosu razaranja uspjela poništiti odnos forme i tvari osim što ga je u metafizičkom smislu preokrenula. To je onaj poznati Nietzscheov stav kako je kršćanstvo kao metafizika preokrenuti platonizam. Preokretanje, dakle, u formalnom smislu u modernom je pjesništvu značilo usmjerenost fragmentu, povratak ornamentu, onome simboličkome u drugome kontekstu. No, ono što preostaje tajnom svodi se upravo na imaginarni »višak mitskoga« u strukturi poetiziranoga govora koji stvarnost konstruira i negira, ali ga više nikad ne prikazuje i ne predstavlja kao »objektivnu zbilju«. Gadamerovo se čitanje Rilkeovih *Devinskih elegija* u tom pogledu može smatrati paradigmatskim. Naime, tvorac i izvoditelj hermeneutike kao metode tumačenja teksta i traganja za njegovim smislom pokazuje da se u slučaju Rilkea uopće ne radi o tome da bi antički mit bio prerađen u religioznom okviru kršćanstva. O tome svjedoči već značenje andela o čemu smo prethodno govorili. Zato Gadamer koristi začudni sklop »mitopoetski obrat«. Pod tim pojmom misli na strujanje simultanih ideja u dva povijesno–epohalno različita svijeta — iskonskome i suvremenome. Obrat se odnosi na ono što se pojavljuje čak i u novijoj teologiji s pojmom »demitologiziranja«, a odnosi se na moment ulaska ljudskog–odveć–ljudskog u kazivanje o bogovima i ljudima. Nije to, dakako, pad u antropologiziranje božanskoga temelja svijeta na kojem je kršćanstvo sudjelovalo od ranoga srednjeg vijeka. Naprotiv, ovdje se susrećemo sa sekulariziranim pojmom ljudske subbine. Kao što je u njemačkome baroku, prema Benjaminu, tragedija postala melankolijom, tako se analogno može kazati da je čovjek u egzistencijalnoj tjeskobi izazvanoj nihilizmom znanstveno–tehničkoga doba od heroja i mučenika subbine postao namjesnikom vlastite slobode. Teško je breme ovog obrata. Mitopoetsko se kazivanje zato ponajprije obraća »subjektu« — ljudskome srcu.²⁶

U Četvrtoj elegiji, koja se bavi uvjetima ljudske egzistencije, te nas melankolično uvodi u razmatranje ruševina prošlosti na kojima već nastaju drugi svjetovi, a čovjek nije jedino trpeće i biće patnje u svijetu, Rilke uzima figuru djeteta kao iskonsku nevinost i čistoću. Između andela i lutke stoji dijete na raspuću vječnosti i trenutka. Sjećanje na doba djetinjstva u vijek ima neki višak ushita i rezignacije jer se pojavljuje u vremenu sadašnjosti, kada refleksija

26 Hans–Georg Gadamer, isto, str. 294–295.

osvjetljava minule sate i prema nadolazećim pokazuje, kjerkegorovski iskazano, strah i drhtanje. No, jedno je ipak u svemu zastrašujuće. To je »dječja smrt« koja izaziva srdžbu i rezignaciju, jer uvijek ostaje pitanje s kojim otpočinje teodiceja: zašto Bog uzima svoja najnevinija stvorenja u času njihova uzleta u nebeske visine, iz kojeg to tajnovita i čovjeku nedokučiva posljednje razloga?

»Tko će praviti dječju smrt od siva kruha
 Što tvrdne — ili je ostaviti u okruglim ustima
 kao ogrizak lijepo jabuke?
 ... Ubojice je lako shvatiti. Ali ovo: smrt,
 cijelu smrt još *prije* života tako
 blago sadržavat a ne ljutiti se,
 neopisivo je.«²⁷

Gdje susrećemo svezu/odnos između mita i suvremenosti? Zar nije i sam nastanak elegija prožet svojevrsnom tajnom i misterioznom morbidnošću? Dvorci ponad jezera ili mora izazivaju već svojom samotnošću i izdvojenošću neku posebnu vrstu melankolije. Taj aristokratski svijet na uzvisinama, ponad šumovitim predjela i tihog protjecanja zelenih, dubokih voda, od kojih su neki pretvoreni u sanatorije, a neki u mondenu ljetovališta/zimovališta kao da prizivaju sablasne snove i smrt. Uzvišenost i ljudska samoća zrače iz slikarstva Caspara Davida Friedricha, a Nietzscheova metaforika iz ranih pjesama i spisa o Wagneru i »ludom čovjeku« utkana je u istovjetni prostor ekscentrične slobode. Rilke je ove elegije napisao u jednom takvom dvorcu u Devinu. Imenovanje elegija topografijom dvorca, njegovim znamenovanjem ostaje svojevrsnim melankoličnim označiteljem modernosti. Kao da je iz duha mjesta (*genius loci*) progovorio kroz poetski glas zatočeni svijet mitopoetskoga stvaranja prirode i života kao takvog. Rilke u Sedmoj elegiji otvara prostor himničkome uznesenju čovjeka i prirode. Pitanje o biti bitka prolazi kroz stvari koje se čovjeku podaraju i koje su stvorene zato da s njime svjedoče veličajnost svijeta ipak napoljetku svedenog na mjeru našeg unutarnjega sata.

231

»Nigdje, ljubljena, neće biti svijeta do u nama. Naš život s preobrazbom prolazi. I, sve neznatniji, nestaje vanjski svijet. Gdje nekoć trajna kuća bijaše, poprijeko pruža se izmišljena slika, što potpuno pripada tek zamislivom, kao da je sva još u mozgu. Prostrane žitnice snage stvara sebi duh vremena, Bezlične ko napet poriv što ga stječe iz svega.«²⁸

Što preostaje od svijeta u času triumfalnog estetskoga uvida u bit nihilizma? Ništa drugo osim fragmenata »svijeta u nama«, jer sve drugo usahnjuje

27 Rainer Maria Rilke, isto, str. 31.

28 Rainer Maria Rilke, isto, str. 47.



232

i hlapi. Ipak, fragmenti nisu poredani u sklop bez unutarnjega reda. Rasap o kojem se u Rilkeovim elegijama uzvišeno pjeva postaje »duhom vremena«. No, tko je posljednji svjedok ove svečane i uznosite melankolije za neodređenim nečim što ne pripada mitskoj prošlosti Grka kao u Hölderlina? Ni »andeo« smrti niti »lutka« neljudskoga, već usmrtivo dijete. Ovdje je potrebno još nešto dodati. Ljepota kao užas nihilizma ne razotkriva se nigdje drugdje negoli u smrti onog najnevinijeg, najbližeg prozračnomet svijetu andela, čija tjelesnost još nema mramorna obličja snage i moći postojanosti bitka. Bol i patnja, bez kojih tužaljka nema svoj unutarnji poriv, taj dinamični stimulans drukčijega života, proizlaze iz onoga što je još rani Nietzsche u svojem nastupnome spisu *Rođenje tragedije iz duha glazbe (Die Geburt der Trägedie aus dem Geiste der Musik)* iz 1872. godine odredio kozmičkim pratemeljem povijesne drame čovjeka.²⁹ Dijete predstavlja početak i kraj tragedije bitka koji je postao udesom moderne povijesti subjekta. Bol u ljudskome životu ima iznimno značenje. Zaobići ga u širokome luku, propovijedajući blaženstvo duše i tjelesnu nepomućenost u susretu sa smrtnim znacima propadanja, nemoguće je čin zastiranja istine o svijetu u kojem smo od rođenja obilježeni bezavičajnošću. Ima, međutim, u onome djetinjome još nešto što iziskuje refleksiju. Nije to samosvijest figure tek rođenoga, već odnos spram bitka i vremena. Naposljetku, sve je samo odnos. Pa, tako i kada govorimo o nihilizmu ne mislimo na ništa drugo negoli na odnos između onog autentičnoga i vulgarnoga. U ljudskome životu postoje zahtjevi koji nadilaze mogućnosti čovjeka u granicama svoga vremena. Ispunjavaju ih samo oni koji titanski žrtvuju lagodnost opstanka u ime visokih idealja. No, dijete i ono djetinje uvijek je egzistencijalni odnos spram vremena u protjecanju i želje za ovjekovječenjem trenutka. Rilke u Četvrtoj elegiji o tome kaže:

»O, sati u djetinjstvu kada iza likova
bijaše i više od same prošlosti,
a pred nama ne bijaše budućnosti.«³⁰

Vrijeme ne стоји zato što ga u isječku života svijest obuzdava u mahnitome gibanju prema nadolazećem. Ovo carstvo privida uvjet je mogućnosti ravnovjesja između prošlosti i budućnosti. No, tjeskoba i smrt skrivaju se iza ovog varljiva blaženstva poput mračnih svjedoka nekog apsurdnoga procesa. Tužaljka za djetinjstvom svijeta čovjeka vraća u stanje egzistencijalnoga mirovanja. Sve je tu, svaki odbjegli predmet žalovanja, svo to oživljeno vrijeme uhvaćeno u sluz paukove mreže zauvijek.

29 Friedrich W. Nietzsche, *Die Geburt der Trägedie aus dem Geiste der Musik*, W. de Gruyter, Berlin, 1999,

30 Rainer Maria Rilke, isto, str. 31.

8.

Vratimo se iznova Gadamerovu shvaćanju »mitopoetskoga obrata« u Rilkeovim *Devinskim elegijama*. Jasno je, naime, da je hermeneutička zadaća u tome da nam približi tajnu kazivanja o svijetu i vremenu u kojem pjesništvo više nema dubljeg razloga opstojnosti. Veličina je hermeneutike upravo u oživljavanju sjena prošlosti kroz dubinsko čitanje teksta. Ne bismo mogli razumjeti smisao teksta kao što je hermetično tkanje Rilkeovih tužaljki bez uvida u temeljnu strukturu ljudske egzistencije. Uostalom, izbor elegije za istinski diskurs pjesništva o »našem« duhu vremena već je jasno uputstvo kamo smjera poetski glas i što ga vodi u tajnu nadolazećega. Mitsko je vrijeme ono koje ne poznaje razlikovanje prirode i duha. Ono je neposrednost osjećanja bez naknadne refleksije. Za razliku od vremena nastanka religije koja već prepostavlja zajednicu i njezine kultove i magijske obrede, mitski se čovjek odlikuje djetinjnim strahom od bogova i čuđenjem nad tajnom bitka. Njegovo je vrijeme, dakle, ovjekovječeni trenutak jedinstvene sreće i tjeskobe da ovaj život kao dar bogova ima istodobno moć zbilje i čarobni privid egzistencije. Nije stoga Peta elegija bez razloga posvećena biti umjetnosti kroz pjev o cirkuskim artistima. Umjetnost nadilazi »ovaj svijet«. Ona ga čini drugim i drukčijim u nastojanju da ga prikaže i predstavi kao uzvišenost praboli i patnje koju samo stvaranje može dovesti do biti tragičnoga udesa svijeta. Zato je u svim post-mitskim epohama ostala misao o veličajnosti »prvoga početka«. Mitsko se događanje odvija u krugu svagda istih i novih zbivanja. I stoga nije začudno zašto Rilke kao i njegovi prethodnici poput Hölderlina pronalaze u otvorenosti mita poetsko sredstvo najvišeg ranga u razračunavanju s vlastitim vremenom. U Osmoj elegiji, posvećenoj Rudolfu Kassneru, konačno dospijevamo do govora o ključnoj Rilkeovoj ideji, koju je samo u mišljenju suvremenosti kritikom metafizike izveo Heidegger i to u svojim kasnim spisima i predavanjima. Ta riječ–ideja jest — *otvoreno*.

»Svim očima stvorenje vidi
 Otvoreno. Samo nama oči kao da su
 preokrenute i postavljene oko stvorenja
 kao zamke, uokolo njegova slobodnog izlaza.
 Ono što vani *jest*, to znamo jedino
 iz lica životinje; jer i malo dijete već
 obrćemo i silimo da unatrag gleda
 uobičenje, a ne Otvoreno, što je tako
 duboko u životinjskom pogledu. Slobodno od smrti.
Nju vidimo tek mi; slobodna životinja
 ima svoju propast svagda iza sebe
 a pred sobom Boga, pa kada ide,
 ide u vječnost ko što idu zdenci.«³¹

31 Rainer Maria Rilke, isto, str. 53.

234

Pitati što je *otvoreno* čini se da nije ispravno. U tom pitanju kao da se metafizički već prepostavlja da je otvorenost i *otvoreno* neko biće, nešto određeno, konkretno i nalik predmetu. No, takvo je stajalište neprimjereno samoj stvari. Štoviše, Rilkeovo shvaćanje otvorenosti nadilazi tradicionalno metafizičko razdvajanje bitka i bića, ideje i pojave, smrtnika i besmrtnika, onostranoga i ovostranoga. Na prvi je pogled jasno iz stihova osme elegije da *otvoreno* pripada samo onome biću koje neposredno ima odnos s okolnim svijetom (*Umwelt*). Ali taj odnos nije podaren i životinji, koja doduše živi neprestano u *otvorenome*, već jedino čovjeku. *Otvoreno*, naime, iziskuje nadilaženje granica između svjetova, pristup bitku bez ikakve naknadne predmetne svijesti ili onog što Kierkegaard, primjerice, naziva »metafizičkim interesom«. Čini se da Rilke tom riječju–idejom prepostavlja stanje kao događaj koji nije ni postojan niti se ovjekovjećuje. U njega se ulazi tek u iznimnim trenucima slobodnoga odnosa spram bitka i vremena. Biti–otvoren spram svijeta znači pustiti sebe u otvorenost sâmu kao podareno–pruženo zbivanje s onu stranu predmetnosti svijesti. Stanje je to koje dosežu, ali ne i nužno, katkad djeca, ljubavnici i smrtnici upravo zato jer su »obuzeti« izlaskom iz ovojnica subjekta i njegovih okova zbiljskoga svijeta. Nije li onda *otvoreno* (*Offene*) istoznačno s transcendencijom? Nipošto, jer onda ne bi Rilke podario životinjama pogled izvan »uobličenja«. Da bi se nešto moglo nadići, prijeći granice obuzetosti predmetnošću svijeta, potrebno je imati svijest kao razlikovanje između bitka i bića. No, potrebno je ograditi se od pada u nerazlikovnost bitka što je bila temeljna »boljka« mitskoga mišljenja. Transcendencija označava mogućnost posredovanja između različitih svjetova. U tom pogledu nije začudno zašto Heidegger u *Bitku i vremenu* govori o bitku kao »transcendensu naprsto« u svjetlu razračunavanja s novovjekovnom filozofijom Kanta. *Otvoreno* je za Rilkea ipak ono što istodobno omogućuje zajedništvo biljaka, životinja i ljudi. No, samo je čovjeku uskraćen pogled u *otvoreno*, jer je sklopljen i načinjen kao »neopremljena životinja«, kao biće nedostatka, kojemu tek tehničko ustrojstvo egzistencije daje moć promjene stanja zahvaljujući mogućnosti promjene bitka uopće.

U raspravi »Čemu pjesnici?« Heidegger raspravlja o preboljevanju metafizike nastojanjem razumijevanja biti umjetnosti iz ikonskoga mjesta pjesništva kao takvog. Pitanje o »oskudnome vremenu« i zadaći pjesnika i pjesništva, iako dolazi iz dubina Hölderlinovih elegija, ipak se tijekom rasprave promeće u pitanje o otvorenosti bitka i vremena. Za uvođenje uputne riječi mišljenja *događaja* (*Eregnis*) sredinom 1930-ih godina, nedvojbeno je bilo potrebno razgraničiti područje važenja onoga autentičnoga i vulgarnoga u razumijevanju bitka i vremena. Prvo pripada *otvorenome* (*Offene*), a drugo onome što će Heidegger imenovati 1950-ih godina temeljnom riječju metafizike kao nihilizma.

Naravno, ta riječ–pojam jest *postav* (*Gestell*) kao bit tehnike.³² Heidegger se, dakle, u raspravi o biti pjesništva intenzivno bavi tumačenjem Rilkea s obzirom na njegovu uporabu riječi *otvoreno*. Vidjeli smo da se ona pojavljuje u osmoj elegiji, ali prisutna je i u kasnom poetskome djelovanju Rilkea, a ponajbolje je njezino značenje objasnio sam pjesnik u pismu jednom ruskome čitatelju s nadnevkom 25. veljače 1926. godine. Na jednom mjestu Rilke kaže da su životinje smještene u područje *otvorenoga* stoga što ne mogu svoju svijest razgraničiti od okolnoga svijeta. »... životinja jest u svijetu; mi stojimo *pred njim* navlastitim okretanjem i uzdizanjem, što nam omogućuje naša svijest«.³³ U nastavku pisma Rilke izričito tvrdi da se ovdje ne misli ni na nebo, zrak i prostor, ali niti na predmet za promatrača. Ako je tome tako, onda *otvoreno* označava odnos koji je prethodeći razlikovanju biljke, životinje i čovjeka. Štoviše, taj odnos jest uvjet mogućnosti zauzimanja životnoga prostora čovjeka kao egzistencijalnoga prostora njegove slobode. Živjeti u *otvorenome* znači svjetovati svijet kao prostor–i–vrijeme slobodne egzistencije bez napasti ovladavanja bićem, bez obzira na njegove kvantitativne i kvalitativne značajke. Heidegger to tumači na sebi svojstven način: biljke i životinje su otpuštene u *otvoreno*, a čovjek »u–svijet«.³⁴ Već je otuda bjelodano da čovjek da bi dospio do tajne *otvorenoga* mora »svijet« fenomenologiski zagradići do mjere iskustva prirode (*physis*) koje mitopoetski nadvladava opasnost opredmećenja svijeta iz logike moći znanstveno–tehničkoga prodora u jezgru bitka.

Prema Heideggeru, ono *otvoreno* za Rilkea predstavlja okružje nepredmetnosti prirode. Time postaje razvidno da u doba razvijene tehničke proizvodnje svijet ne može ostati nedodirljivim mjestom sklada biljaka, životinja i čovjeka. Ono što čovjek zahvaljujući svojoj ekscentričnoj naravi posjeduje, a to je mogućnost da kao *animal rationale* prirodu pretvori u tehnologiku života, označava i mogućnost razaranja *otvorenoga*. Opasnost proizlazi iz biti nihilizma. U tekstu rasprave »Čemu pjesnici?« Heidegger detaljno pokazuje razmjere mišljenja znanstveno–tehničkoga »svijeta« polazeći od čitanja Rilkeovih pjesama i njegovih pisama. Zanimljivo je pritom da se u prepisci s različitim svojim čitateljima i prijateljima pjesnik pokazuje i kao onaj tko nastoji na svoj način prevladati Nietzscheove postavke o nihilizmu. To je utoliko važnije jer uokviruje sve ono što smo dosad iznijeli u pokušaju tumačenja *Devinskih elegija*. Sažeto iskazano, za Heideggera je pitanje o pjesništvu u oskudnome vremenu (*dürftiger Zeit*) istodobno pitanje o mogućnosti očuvanja blizine i razmaka bića–u–svijetu kao bića nastanjenih u okružju *otvorenoga*. Otuda Rilke nije tek jedan od post–romantičnih pjesnika njemačkoga jezika kojemu pripada zasluga za brigu oko očuvanja mitopoetske naravi kazivanja o bitku u »oskudnome vre-

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

33 Rainer Maria Rilke, navedeno prema Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, str. 285.

34 Martin Heidegger, isto, str. 286.

menu«. Rilke je za Heideggera pjesnik koji u iznimno suptilnome, hermetički izvedenom kazivanju otvara ono što pripada svijetu kao otvorenosti. A to može biti samo prostor–i–vrijeme blizine s iskonskom predajom bitka i vremena. Rilke nije tek moderni pjesnik refleksivne inkantacije o smrti, tjeskobi, ljubavi i spasonosnome. Njegova je riječ–ideja *otvoreno* putokaz za razumijevanje biti čovjeka u razdoblju nihilistički opustošene Zemlje i svekolika krajolika iskon-skoga života. Najznačajnije mjesto u kojem Rilke konačno određuje zadaću andela u *Devinskim elegijama* pronalazimo u jednom pismu Muzotu s nadnev-kom 13. studenoga 1925. godine:

»Andeo *Elegija* jest ono stvorenje u kojem se pojavljuje promjena vidljivoga u nevidljivo... Andeo *Elegija* jest ono biće koje je stvoreno zbog toga da spoznamo zbilju višega ranga u nevidljivome.«³⁵

Tko stoji »iza« andela u *Devinskim elegijama* — sam »dragi Bog«?

236 9.

Zamislimo li svijet bez sudbine, što smo dobili? Hirovitost slučaja, kaotičnost zbivanja, rasap svrhovitosti i cilja svjetske povijesti? Sve to, dakako, i još ne-što: bezavičajnost u prostoru Zemlje koja postaje nesigurno obitavalište za sva bića, a ne samo za čovjeka. Sam je Rilke svojim životom najbolji primjer nomada i latalice između različitih jezika, kultura, običajnosnih normi zajednica.³⁶ Rođen 1875. godine u Pragu, pjesnik njemačkoga jezika, vojni pitomac na nižoj vojnoj školi u St. Pöltenu i višoj vojnoj školi u Mährisch–Weisskirchenu. Rano se odselio iz Praga i otišao u Pariz, gdje je pisao monografiju o kiparu Augustu Rodinu; latalica koji se nigdje nije mogao skrasiti od Italije, Švedske, Španjolske, Njemačke, Švicarske. Godine 1910. u Leipzigu je dovršio *Zapise Maltea Laurida Briggea*, svojevrsni intimistički roman u duhu Joycea i »struje svijestii«. Putovao je Afrikom. Naposljetku, uz cijeli niz poetskih djela od kojih je uz *Devinske elegije* knjiga *Soneta Orfeju* doživjela najveću književnu počast, jedan je od rijetkih svjetskih književnika koji je pisao dvojezično (na njemač-kome i francuskome jeziku). Umro je od leukemije 29. prosinca 1927. godine u Valmontu. Pokopan je prema vlastitim uputstvima na mjesnome groblju u Raronu, Švicarska. Ove crtice iz životopisa, fragmentarno nepovezane, svjedoče o nomadizmu i želji za pronalaskom novoga doma u stranome jeziku. Izbor francuskoga jezika pritom se pokazuje odlučnim. Posrijedi je, naime, vodeći jezik visokoga modernizma. Najveći vrhunci ostvarenici su upravo u pjesništvu duhovnih mu srodnika Mallarméa i Valéryja. U Devetoj elegiji pitanje o smislu ljudske egzistencije neizbjježno se, dakle, suočava s pitanjem o kraju metafi-

35 Rainer Maria Rilke, pismo Muzotu, navedeno prema Martin Heidegger, isto, str. 312.

36 Romano Guardini, isto, str. 31.

zički određene sudbine. Već smo uzgred spomenuli da je to bio i problem u ranome razdoblju estetike Waltera Benjamina. Sukob sudbine i slobode, međutim, nije tek u znaku sekulariziranoga načina vođenja egzistencije kao »individualne sudbine«. Već je Kierkegaardov pojam egzistencije imao izrazito psihološko-religiozno podrijetlo. O tome je mjerodavno govorio Heidegger u *Bitku i vremenu* preuzevši, ipak, taj pojam i stvorivši najznačajniju definiciju »čovjeka« u suvremenosti: bit tubitka (*Dasein*) počiva u njegovoj egzistenciji.³⁷

Kako Rilke u svojoj težnji k fenomenologiskoj čistoći iskustva pristupa biti ljudske egzistencije? Vidjeli smo, sve je počelo s ljepotom kao početkom neizrecivoga užasa. Nihilizam ne samo da zjapi u biti svijeta, već se naselio u ljudsko srce. Nakon nestanka sudbine iz svijeta, koja bje pripadna samo herojima i svecima, preostaje dohvatiti ono zemaljsko svojim vlastitim htijenjem, unatoč poraza i posrnuća. I stoga Rilke pjeva o nevidljivoj zemlji kao kruni postojanja, o mističnome zazivu besmrtnosti ne kao tlapnje, već kao poriva transcendencije da u razgovoru s božanskim tragom vječnosti ispuni svoju posljednju zadaću »ovdje« i »sada«. Pjesnički se poziv ne razlikuje otuda posve od filozofiskoga, osim što u svojoj obuzetosti *otvorenim* ima neposredni pristup stvarima naprosto zato jer je u biti poetskoga kazivanja intuicija, a ne stavak razloga (*principium rationis*).

237

»Zemljo, nije li to ono što hoćeš, *nevidljiva*
 u nama uskrsnuti? — Zar ti nije to san,
 jednom biti *nevidljiva*? — Zemljo! *nevidljiva!*
 Što, ako ne preobrazba, neodgodivi tvoj je nalog?
 Zemljo, ljubljena, hoću. O, vjeruj, ne treba ti
 više proljeća da me osvojiš — *jedno*,
 ah, jedno jedino već krvi je mojoj previše.
 Bezimeno za te odlučih se odavna.
 Svagda bila si u pravu, a tvoja sveta pomisao
 povjerljiva je smrt.«³⁸

U ovoj elegiji Rilke pristaje konačno na »ovdje«, jer zemlja podaruje u svojoj nevidljivosti blaženstvo za drukčiju vrstu volje od osvajanja i posezanja u bezmjerno i bezgranično. Zanimljivo je ovdje spomenuti da je kasni Husserl otpočeо misliti fenomenologiski pra-zemlju kao ono što se ne kreće, ali niti stoji u vječnoj inertnosti. Priroda nije povijesni proizvod čovjeka, osim u diskursu prirodnih znanosti s njihovim tehničkim dosezima i ciljevima izvan mjere ljudskoga. Umjesto toga, zemlja podaruje mogućnost prebivanja i obitavanja u svijetu. Tek se unutar njezinih granica življenje uzdiže do smislenoga htijenja unutar okvira koji su zadani ljudskoj želji za proširenjem otvorenosti. Poetisko je djelo otuda uvijek pohvala zemlje, a ne osvajanje i računanje u smjeru

37 Vidi o tome: Žarko Paić, *Sfere egzistencije: Tri studije o Kierkegaardu*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017.

38 Rainer Maria Rilke, isto, str. 63.



čudovišnoga sklopa neljudske mašinerije. Rilke izabire riječ nevidljivost da bi učvrstio zrenje same biti svijeta. Nevidljivo je s onu stranu vidljivosti, a ne njezino nijekanje. Uostalom, gotovo će istovjetno o mogućnosti slike i slikarstva kazivati Paul Klee u svojim dnevnicima, jer je nevidljivo ono što bezuvjetno mora tako i ostati. Sve drugo bio bi nasrtaj na skrivenu narav prirode koja u nama mora »uskrsnuti«. Ona to i čini u dva načina svoje oblikovnosti: unutarnjem i vanjskom. Deveta elegija pjeva, dakle, o smislu ljudske egzistencije nakon spoznaje da je sa sudbinom, a to znači s bogovima i ljudima, svršeno. Što još preostaje?

10.

Zaključna, Deseta elegija je ujedno i najduža. U njoj se pjeva o boli i patnji. Od svih stihova najupečatljiviji je zacijelo iskaz: *Mi, rasipnici boli*.³⁹ Ova tužaljka za razliku od svih prethodnih pita se o smislu elegičnoga pjeva. Zašto uopće pjevati o svijetu koji i sâm postaje elegičnim kazivanjem o sebi samome? Rilke se iznova obraća anđelu i sada mu želi ispjevati pohvalu. Podnošenje boli i patnje dostoјno je ljudske egzistencije ako ona ispunjava svoju zadaću. U čemu je njezina krajnja svrha? Možda bi trebalo preokrenuti pitanje ovako: čemu teži čovjek nakon spoznaje da je sa sudbinom zauvijek svršeno, ali ne i s onim što Gadamer naziva »mitopoetskim obratom« u biti nihilizma? Jednoznačnoga odgovora nema. Iza anđela ne стоји lice »dragoga Boga«. Vidjeli smo kako je Rilke protumačio značenje anđela u *Devinskim elegijama* u suprotnosti s metafizički shvaćenim kršćanstvom. Umjesto glasnika i navjestitelja smrti i iščeznuća, anđeo poprima značajke posredujuće razlike između onostranoga i ovostranoga svijeta. Anđeo, dakle, izvodi mitopoetsko kazivanje iz tamnica boli i patnje u–svijetu prema groblju živih opsjena. No, izvan groblja nalazi se život u liku sajma, tog zavodljiva tržišta na kojem sve što jest postaje predmetom simboličke razmjene ništavila i smrti. Ali, to ipak nije kraj.

Bol i patnja ne služe ničemu drugome osim produbljenju samosvijesti o granicama i zadaći ljudske egzistencije u ovome oskudnome svijetu, gdje je, doduše, sve ionako *otvoreno*, ali naspram toga raste ravnodušnost. Mrtvi nastanjuju obitavališta zemlje. Tužaljka uistinu nema više nikakvog određenoga predmeta vlastite melankolije. U hermetičnome pjevu jednog otmjena estetskoga nihilizma, dosegnuti istinski život znači obuhvatiti svojim kazivanjem i šutnjom izvore bola i patnje čak i kada se sve zbiva iza granice vidljivoga, u zemlji koja bezglasno prima svoje heroje, svece i pjesnike kao posljednje svjedočke neizmjerne ljepote, tog početka užasa i neizrecivosti. Rilke je *Devinskim elegijama* dosegao »zračnu izmjenu« jezika i slike ovoga doba za kojeg više

39 Rainer Maria Rilke, isto, str. 65,



nemamo prave riječi. I to je ono najčudovišnije, taj neopozivi *Unheimlichkeit* svih stvari s kojim se obraćamo praznoj *otvorenosti* bez anđela i poezije. Na kraju Desete elegije, ne zaboravimo to, stoje ove riječi:

»A mi, koji na *rast* sreće
mislimo, osjetili bismo ganuće
što nas gotovo obara
kad nešto sretno *pada.*«⁴⁰

Tužaljke uvijek završavaju paradoksom. Pohvala zemlje i neba iziskuje konačan pad čovjeka. U tome je herojsko ništavilo ljudske egzistencije, njegova dostojanstvena uzvišenost u iščeznuću. ... *kad nešto sretno pada...*

Zar taj pad ne pripada vremenu ove čudovišne otvorenosti svijeta i njegovu bezdanu?

239

40 Rainer Maria Rilke, isto, str. 71.



In memoriam Tonko Maroević

Milana Vuković Runjić

Čovjek koji nikada nije trebao umrijeti

240 Kad sam prije nešto više od godinu dana vozeći se Zelenim valom ugledala Tonka kako hoda nedaleko nekadašnje Nacionalne, kao da me nešto lupilo po glavi: »Pa on je ostario!«, pomislila sam. Bilo je to neočekivano bolno iskustvo u kojem se gube granice među pojedincima pa je Tonkovo starenje povezano sa starenjem najdragocjenijih i najobrazovanijih ljudi što su nastanjivali naš grad ili ga još uvijek, u sve manjem broju, nastanjuju. Još je s *barba* Rankom Marinkovićem umrla jedna vrsta erudicije, francuskog koji je naučio sam, čitajući strasno Balzaca na izvorniku makar ne znao jezik, a s Tonkom nas napušta ona blistava, merkurovska erudicija, gdje jedna jedina osoba, što bi se reklo *one man band* — nudi savršene, anatomske skrojene dijagnoze svega umjetnički vrijednog i relevantnog čega se njegova percepcija takne, u domaćim ili svjetskim okvirima, bilo to pišući o nekom fenomenu, promovirajući ga, eseizirajući ili stvarajući vlastite kreacije. U *Američkim predavanjima* Italo Calvino traži od pisca da bude Merkur, da svojim krilatim sandalama nadsvodi prostor i vrijeme, da bude precizan, brz, običnjim umovima neuhvatljiv, da ne kažemo — nepojava. Doista, tko bi mogao slijediti Tonka? Možda zbog te brzine, sposobnosti da o mnoštvu stvari u kratkome roku saspe brdo čijenica služeći se pritom besprijeckorno svojim verbalnim aparatom, bivajući Merkurovim ljubimcem, on donedavno uopće nije stario. Usudila bih se reći da je barem četrdeset godina izgledao isto, te me je neki naš razgovor vođen na pulskom sajmu knjiga duboko rastužio jer mi je kazao da ne zna koliko mu je vremena preostalo na ovome svijetu i koliko će još knjiga stići pročitati. Doista, vrijeme i život mjere se pročitanim knjigama na planetu koji je nastanjivao Tonko, a na kojem danas rijetki borave. Iskonski borgesovac, ugodnije se osjećao u biblioteci — tom labirintu ogledala gdje svaki citat upućuje na neki drugi, nego u svijetu u kojem knjige odjednom postaju suvišne, a misao se stanjuje na »cijuk« na društvenoj mreži. Književnost ne poznae vrijeme

u našem smislu — ona teče još od homerskih vremena u kontinuitetu sve do danas — cjepljati je, dijeliti, ne poznavati, za čovjeka Tonkovića dimenzija bio bi grijeh. Ne čudi me stoga što je umro između dviju književnih promocija, a još manje što je naš posljednji zajednički nastup, a bilo ih je mnogo, bio posvećen sto i dvadesetoj obljetnici Borgesova rođenja, na kojoj je Tonko, po svojem običaju u malo vremena uhvatio starog Jorgea Luisa kao mačku za rep, detektirao enciklopedijska prostranstva argentinskog eruditu te ga katapultirao u vječnost. Poput Borgesova *Besmrtnika*, Tonko nije trebao umrijeti nego brzati našim ulicama zauvijek, s torbom na ramenu, spreman progovoriti o bilo čemu — svježoj zbirci mladog pjesnika ili o nekom laureatu, s istim znanjem, merkurovskom lakoćom i dubinom kojima nas je odavno razmazio. Svi koji smo ikada organizirali neki događaj, promociju, razgovor, tribinu, dobro smo znali — imamo li Tonka, imamo sve, a ponajviše sigurnost da će atmosfera biti vanserijska, kozmička — upamtljiva. Bez Tonka ostale su nam crna rupa i neka prilično nelagodna tišina. Nadam se da se na drugom svijetu našao u društvu najučenijih ljudi, od Vergilija do naših dana, u sjeni stabla na kojem umjesto lišća rastu snovi.

241



Iva Körbler

Tonkov odlazak — stvarni kraj jedne epohe ljudskosti

242 Malo čija vijest o smrti izazvala je takve reakcije nevjerice i šoka kao vijest da nas je naglo i neočekivano napustio Tonko Maroević. I dovoljno je bilo samo reći Tonko Maroević, jer cijela je država, kao i ljudi svih profesija znala tko je Tonko. On je bio mjera, opće mjesto za likovnog kritičara, povjesničara umjetnosti, autora izložbi, jedan od najznačajnijih hrvatskih povjesničara umjetnosti 20. stoljeća, ali po svojoj erudiciji i širini kritičkog svjettonazora jednako nezamjenjiv i u novom tisućljeću. Tonko je bio možda zadnji renesansni humanist koji je kročio našom kulturnom sredinom, podjednako autentičan, angažiran i intuitivan stvaratelj kao povjesničar umjetnosti, kustos, pjesnik, prevoditelj i eseijist, ali s beskrajnom ljubavlju i podrškom prema umjetnicima i njihovu radu, pronicljiv u svojim analizama pojedinog umjetničkog opusa. Gotovo da ne postoji veliko ime moderne i suvremene hrvatske umjetnosti o kojem Tonko Maroević nije sustavno pisao, napravio retrospektivu, monografsku izložbu ili znanstveni rad. Bilo je u njegovu biću nešto autentično »leonardovsko«.

Nemjerljiva svestranost, ali i znanstvena akribija i analitičnost njegova opusa tekle su paralelno, kao i poseban senzibilitet za sinestetsko povezivanje likovne umjetnosti, književnosti i pjesništva, čemu je bio posvećen i njegov doktorat, s temom »Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do danas« (1976.). Mnogi su se pitali kako Tonko sve to stiže pročitati, istražiti, povezati, napisati... Možda je trenutak da se istakne kako se previše isključivo u biografijama prirodnih i tehničkih znanstvenika apostrofira njihov kvocijent inteligencije, a premalo se tom fenomenu daje važnosti kod nekih pojedinaca iz humanističkih znanosti i umjetnosti. Tonka je zasigurno krasio vrlo visok IQ, sveobuhvatna emotivna i socijalna inteligencija, koja mu je uz prirodni dar brzog čitanja omogućavala da doslovce letimično vizualno i značenjski apsorbira tekstove, stilove i cijele knjige te sve izvrsno dugotrajno pamti.

U našem zajedničkom intervjuu za *Nacional* 2017. godine, složit će se s time kako treba živjeti svoju profesiju, i kako mu je sve ono što profesionalno radi struka i hobi bez znaka razlike. Mnogi kolege su u svojim sjećanjima na njega citirali Tonkove riječi kako je bio posvećenik poezije, i upravo je ta lakoća prelaska, spajanja i preskakanja književnih žanrova davala svim njegovim tekstovima poseban naboј i kvalitetu, gdje je pronalazio i stvarao novi leksik, uz fond riječi i fraza koji su jedino njemu bili svojstveni.

Redovito je pisao kritike i obrazloženja nagrada s većom strogošću prema pjesnicima, nego prema likovnim umjetnicima. Prema ovima drugima krasila ga je neka posebna blagost i nježnost, i gotovo je za svakoga imao neku riječ podrške, nalazeći ponekad nevjerljatne razloge zašto pozitivno vrednuje nečiji rad i trud. Po tomu ćemo ga pamtiti. Njemu je samome bilo nevažno to silno isticanje titula, akademskog statusa, nagrada koje je dobio tijekom života.

No, nije niti on bio pošteđen sveprisutne profesionalne ljubomore i mit-skog hrvatskog jala: nisu mu mogli pronaći nedostatke pa se po kuloarima *in continuo* moglo čuti kako Tonkovi likovni predgovori 'nemaju težine' jer svima piše u superativima, *ljeporječivo*, sve mu je dobro. To je bila jedna od najvećih neistina, nepravdi i podvala! Imao je, naime, popriličan popis onih umjetnika kojima rezolutno, s uvjerenjem nije htio pisati; ne zato jer nije stigao, već zato jer nije želio.

243

Tonko je bio naš stariji kolega s ljudskim licem, koji je na put umjetnosti vratio mnoge umjetnike i mlade povjesničare umjetnosti koji su možda u nekom trenutku htjeli odustati. Bio je jedan od uopće najboljih mentorova diplomantima i poslijediplomantima, prijatelj, suputnik i supatnik struke, i najviše od svega — drug. Nakon razmjene tek par rečenica s Tonkom dobivali ste krila, nove ideje, osjećali ste se shvaćeno i podržano.

Možda je to i stoga što je znao reći kako je profesionalno odabrao »svijet izmišljenih vrijednosti«, gdje je ponekad teško odrediti kriterije valorizacije ili u potpunosti izbjegći subjektivnost ukusa i senzibiliteta. Pa ipak, Tonko nikada nije imao i pokazivao iracionalnu antipatiju ili netrpeljivost prema bilo kojem umjetniku ili kolegi. Ako nekima nije bio sklon, to je značilo da su se ogriješili o njegov humanistički, estetski i ljudski kodeks ili da su u svojem umjetničkom opusu »previše jednodimenzionalni, skloni ponavljanju i citiranju, bez logike unutrašnjeg rasta djela, bez likovnog problema koji su si zadali morfološki, tematski ili stilski«. I uvijek bi to detaljno i precizno argumentirao.

Jednako je tako percipirao i uvažavao djelo brojnih samoukih umjetnika — na što su čistunci u struci podizali obrve — smatrajući kako u traganju za dobrom, životom i autentičnom umjetnošću ne smijemo okoštalo umjetnicima brojati diplome akademija jer što imamo od diplome ako je djelo mrtvo i neinventivno. Zalagao se za fenomenološki pristup modernoj i suvremenoj umjetnosti.

Pamtit ćemo Tonka po sveobuhvatnoj, živoj percepciji svijeta u kojoj nema mjesa nikakvim predrasudama. Nije mu bio problem reći kako nešto nije pročitao ili pogledao (izložbu, film), i često je isticao kako se boji da će s ovog svijeta otici nenačitan. Volio je diskutirati s mlađim kolegicama i kolegama, pitati ih za njihovo mišljenje, čuti više strana. Tonko Maroević bio je lišen negativnog ega i nije se osjećao ugrožen od novih generacija povjesničara umjetnosti, kritičara i kustosa, štovиše, sve je revno pratilo, čitao, obilazio, a mi smo se čudili kako to uopće stiže uz sve obaveze.

Njegova toplina, blagost i nježnost bile su legendarne. Iskreno je poštovao svoje sugovornike, znajući da je suprotnost tvoje istine i videnja svijeta također (moguća) istina. Jednako je tako djelatno živio ideju feminizma, odnoseći se prema umjetnicama i kolegicama svih generacija s iznimnim poštovanjem, uvažavanjem i pristojnošću, koji nisu bili maska. Redovno je citirao i parafrazirao svoje mlađe kolegice i kolege u tekstovima, bilješkama, znanstvenim radovima, predgovorima kataloga i monografijama. Nije samo posezao za velikim imenima iz prošlosti. Često je znao reći kako su njega zadužili svi redom (Gamulin, Prelog, itd.), i kako je svjestan da je imao sreće učeći od najvećih pa da i sâm mora vratiti taj dug kroz mlađe kolege. Zato je svima u koje je vjerovao otvarao vrata.

Uvažavao je i svoju publiku, posjetitelje izložbi iz drugih profesija: njegovi predgovori u katalozima nikada nisu bili pisani pseudointelektualnim hermetizmom, neprohodno i nemušto, tobože, pseudoznanstvenim diskursom, već stručnim jezikom koji su svi obrazovani ljudi drugih profesija mogli pratiti. Smatrao je da to pokazuje kako mi kao struka nismo ravnodušni prema publici, da smo most koji povezuje i spaja umjetnost, umjetnike i publiku, i da to moramo pažljivo njegovati. Takvi su mu bili i govor u javnosti. Topli, iskreni, edukativni, gdje bi nakon promocije knjige ili otvorenja izložbe ljudi u publici nerijetko komentirali na glas kako su nešto od Tonka naučili i kako je šteta što nisu zapisali ili snimili njegov govor. Zato je bio toliko omiljen.

Pokušajmo u ovoj našoj kulturnoj 'dolini suza' svojim djelovanjem prenijeti i sačuvati Tonkov duh, njegovu plemenitost, skromnost, iskrenost i nepatvorenost. Njegovu vjeru u to da umjetnost liječi i popravlja svijet, da je ona »ultimativni znak borbe za slobodu duha«. Neka njegov odlazak ne bude u potpunosti kraj jedne epohe erudicije, ljudskosti i dobrote.

Nesavršen, ali nesumnjivo vrijedan roman

Zoran Ferić: *Putujuće kazalište*.
V. B. Z., Zagreb, 2020.

Pet godina nakon zadnjeg romana *Na osami blizu mora*, solidnog uratka koji je, međutim, djelovao kao svojevrsno ispuhanje poslije vrhunskih dometa njegova ključnog djela *Kalendar Maja* iz 2011., Zoran Ferić pojavljuje se s petim i, reklo bi se, najambicioznijim romanom svog dosadašnjeg opusa. *Putujuće kazalište*, o njemu je riječ, brojem stranica nešto je kraće od *Kalendara Maja* (473 stranice naspram 603), no vremenskim prostiranjem radnje odnosno obimom epskog zamaha zahvaća znatno šire — dok je kontinuirano vrijeme radnje *Kalendara Maja* obuhvaćalo otprilike 25 godina, od početka 1950-ih do 1976., plus jednu, 2010. godinu, u sadašnjosti, *Putujuće kazalište* zahvaća gotovo devedeset godina dvadesetog stoljeća, od ranih godina tog vijeka do smrti pripovjedačeva oca 1991., s tim da se jedna epizoda zbiva kasnije (godina nije

precizirana). Također, pripovjedač više od jednom navodi da roman koji čitamo piše u dobi od 55 godina, a budući da se samo-identificira kao Zoran Ferić, književnik koji piše povijesti vlastite porodice i za kojeg znamo da je rođen 1961., ta sadašnjost u kojoj roman nastaje bila bi 2016. godina. Spomenuti epski zamah osim velikog vremenskog raspona odnosi se i na mnoštvo likova i prostora te njihove subbine.

Roman je podijeljen na devet poglavljja, od kojih svojevrsno zasebno mjesto dobiva prvo, nazvano *Sjene*. Naime, dok se preostalih osam poglavljja kreću u rasponu od 32 (četvrto poglavlje *Doba grobova*) do 64 stranice (drugo poglavlje *Kuća na Šalati*), otvarajuće poglavlje ima čak 106 stranica. I ne samo to, nego ono jedino ima prolog, a on nije vezan samo za početno poglavlje, nego se odnosi na roman u cjelini. Prolog je zapravo esej o fotografiji kao dokumentu vremena, ljudi, prostora te o odnosu onog što je na njoj fiksirano i onog što taj sadržaj potiče u onom koju fotografiju promatra godinama kasnije. Pošavši od udžbeničke fotografije obješenog čovjeka na beogradskim Terazijama 1941., pa preko fotografija Zagreba Toše Dapca iz četrdesetih godina, pripovjedač odnosno autor dolazi do privatne fotografije svojih djeda i bake s majčine strane,

kao liječnika kirurga i medicinske sestre iz Vinogradske bolnice u Zagrebu godine 1928. To je, prema riječima pripovjedač–autora, jedina fotografija koju je njegova majka imala na kojoj su njezini roditelji zajedno, i zato joj je bila dragocjena, a na svoj način dragocjena je postala i pripovjedač–autoru jer piše on: »[t]reba reći i da je upravo ta fotografija nekako potaknula ove zapise, dovoljno je u njoj svega da postane centar priče o djedu Benjaminu«. Znači, sve je krenulo od jedne fotografije na kojoj se nalazi dvoje ljudi u bolničkim odorama i s medicinskim maskama na licima, a kako je iznad njih kirurška lampa koja baca jako svjetlo »kao malo sunce« nije lako »razaznati tko je od njih mama, tko tata«; u nastavku rečenice slijedi prepoznatljivo feričevsko oneobičavanje: »a jedina osoba koja nema masku je pacijent kojeg operiraju. On ima otvorene oči i, pogledom koji bi se mogao nazvati i znatiželjnim, promatra svoju otvorenu utrobu«. Dakle, jedna neobična fotografija, pritom emotivno jako važna, ishodište je ishodišnih likova romana, no odmah tu na početku pripovjedač–autor, u završnici prologa, priopćava da opisanu fotografiju više ne može pronaći. A kako je u međuvremenu pogledao film Istvána Szabóa *Otac*, u kojem je iznenaden otkrio scenu u kojoj glavni lik dječaka svojim prijateljima pokazuje fotografiju, malu i prilično savijenu, baš kakva je bila, po njegovu pamćenju, ona njegovih bake i djeda, fotografiju na kojoj su tri liječnika s maskama na licu snimljeni za vrijeme neke operacije, a jedan od te trojice je dječakov otac, pripovjedač–autor pita se nije li fotografija iz filma ušla direktno u njegovu podsvijest, odnosno postavlja mogućnost da fotografija njegovih djeda i bake za koju je bio siguran da je stvarna, zapravo nikad nije postojala. Posljednja rečenica prologa, koja odiše istovremenom naivnom vjerom i ironijom — »Još uvijek se nadam da će je negdje pronaći i onda će sve što ovdje napišem biti istinitije«, više je nego jasan znak da sve ono što slijedi, preostale 454

stranice romana koji se predstavlja kao biografska odnosno autobiografska porodična saga o porodici autora Zorana Ferića, treba uzeti *cum grano salis*. Doduše, na samom kraju tog prvog poglavlja, iza posljednjeg njegova odlomka, naići ćemo upravo na opisanu, sugerirano pronadenu fotografiju kao izuzetno efektну poantu, no je li to krunski dokaz da je priča koju smo čitali istinita, odnosno da je istinito sve ono što ćemo u romanu još čitati (u uobičajenom smislu riječi, da odgovara stvarnim ljudima i događajima)? Nije li autor kao bitnu obiteljsku uspomenu mogao podmetnuti fotografiju koja mu je došla u posjed, a nema nikakve biografske veze s njim i njegovima? Odgovor na to pitanje suštinski nije presudan, svaki čitatelj ima slobodu izabrati koju varijantu želi, ili ne izabrati nijednu, nego ostati negdje između, bitno je da postoji svijest o složenosti odnosa fikcije i zbilje, da je tom odnosu inherentna i napetost, i da na sve to autor jasno upozorava. Dakako, nije to ništa novo u književnoj i uopće umjetničkoj praksi, u nas je taj moment posebno bitan, recimo, kod Krleže, ali nije suvišno istaknuti s obzirom da je riječ o vrsti teksta čiji je iluzionistički potencijal velik (baš zato što se predstavlja kao »stvaran«, pa se tako automatski i doživljava, bez obzira na spomenut autorski otklon), i da je dominantan dio čitatelja nadasve sklon utopiti se u priči doživljenoj kao izvanfiktivna realnost.

Svoju posebnost otvarajuće poglavlje ne ostvara samo duljinom i svojevrsnim manifestnim prologom, nego i kvalitetom izvedbe. Spomenute ključne ideje eseističkog prologa o fotografiji dobro su poznate, međutim Ferić ih je oblikovao u izuzetno elegantan tekst proširen i garniran vlastitim, vrlo zanimljivim individualnim iskustvom, dok je u većinskom fiktivnom dijelu poglavlja maestralno ispričao priču o obitelji svoje majke Vere, pri čemu je središnji lik iz čije je perspektive sagledan najveći dio zbivanja majčina majka Ivka, mlada medicinska sestra iz

skromne mnogočlane obitelji sa zagrebačke periferije, obitelji traumatično obilježene tuberkulozom. *Sjene* ne samo da suvereno profiliraju niz likova i kreiraju slojevitu narativnu mrežu, uključujući i kronološku nelinearnost (koja će se pojavljivati i u ostalim poglavlјima), nego izuzetno atmosferično dočaravaju vrijeme i prostor (uglavnom) zapadnog dijela Zagreba (Trešnjevke i Črnomerca) 1920-ih; čitatelji mogu uživati u slikovitosti prizora i gotovo da mogu osjetiti mirise zagrebačkih ulica i dvorišta, stisku u malim prostorijama malih obiteljskih kuća i stanova, a posebno plijene opisi prostora Vinogradsko bolnice, detaljizam u bavljenju medicinskim instrumentima, psihička stanja bolničarke Ivke i njezini postupci dok čezne za mlađim doktorom, budućim autorovim djedom, ruskim Židovom Benjaminom s tri varijante svog imena i čak četiri varijante prezimena (recimo uvjetno da je bazična Bernštejn) koji, iako dobitak iz klasne perspektive, kao »Izraeličanin« nije najbolje primljen u obitelji kojoj su hrvatstvo i katoličanstvo bitne identitetske oznake. Zapravo, sa svojih 106 stranica, popriličnom narativnom zakruženošću te stilskom i ugodajnom superiornošću, *Sjene* bi dobro mogle funkcioniрати i kao samostalan kratki roman, ili bar novela u anglo-američkom značenju tog termina.

Sljedeće poglavlje *Kuća na Šalati* nastavlja se baviti majčinim ogrankom obitelji, a u središtu je Ivkin brat i majčin ujak Stjepan koji je tokom rata, a pogotovo nakon njegova svršetka vodio brigu o maloj odnosno mlađoj Veri kao takozvani zamjenski otac, ostavši do kraja života, kako ćemo kasnije saznati, dio njezina obiteljskog domaćinstva. Ujak Stjepan opisan je kao izrazito trezven, racionalan muškarac koji je jako volio brojeve i sve ono što je izbrojivo, a njegov život, kako ga roman predočuje, sadržavao je ironiju kojoj autor Ferićeva profila nije mogao odoljeti — uspješan poslovni čovjek, zaljubio se nakon smrti supruge u svoju

mladu suradnicu Adu čiji je zaručnik, poslije i suprug, bio Židov; dvoje mlađih povjenčanju su planirali odlazak u Ameriku kao logičan potez u atmosferi sve više zasićenoj antižidovstvom, no ujak, ne želeteći izgubiti Adu, sredi im povoljan kredit za obiteljsku kuću, pa ostaju u Zagrebu, što će sirotog supruga po osnivanju konclogora Jasenovca stajati života. Ujak, ispravan čovjek, uvjerljivo najpozitivniji među istaknutijim muškim likovima romana, tako biva, na neki lakonsko implicitan način, obilježen tamnom mrljom — da ne bi izgubio osobu za kojom ljubavno čezne, život je izgubio ljubavni izabranik te osobu. Ujak Stjepan to svakako nije htio, ali, kako bi se reklo, dobro mu je došlo jer Ada je ostala sama i slobodna te će njihov takozvani platonski odnos trajati desetljećima, sve do njegove smrti.

Iako je *Kuća na Šalati* vješto napisano poglavlje zanimljive radnje i likova, nije na najvišoj kvalitativnoj razini prethodećih mu *Sjena* (ta dva poglavlja zajedno čine više od jedne trećine romana, što pokazuje koliko je autoru priča o majčinom dijelu obitelji bila poticajna), no pravi, izraziti pad kvalitete dolazi u sljedećem segmentu čiji se naslov protegnuo na cijeli roman — *Putujuće kazalište*. To poglavlje otvara pripovijest o očevom dijelu familije s Banije (iz Dubice) u periodu od početka dvadesetog stoljeća do početka Drugog svjetskog rata, a sadrži prevelik broj likova u suviše komplikiranim odnosima da se čitatelji u svemu tome ne bi poprilično pogubili. Feriću je očito bilo važno izložiti tu složenu mrežu rodbinskih odnosa, ali čini se da mu ona nije bili ni približno tako interesantna kao ona s majčine strane pa je sve ispričavljano takoreći reportažno, »u brzom preletu« (s 36 stranica to je, zajedno sa segmentom *Balalajka*, drugo najkraće poglavlje romana). Nema tu pomnje oko stila, gradeњa atmosfere, nema prevelikog zadiranja u psihu likova, iako svaki važniji dobiva svoj funkcionalni kroki. Počinje s Pavlom Pejićem, čukundjedom autora-pripovje-

dača, hrvatskim nacionalistom i prznicom koji je prošao put od bogataša do siromaša; tu je i Petar Čirić, vlasnik putujuće kazališne skupine, Srbin koji je, međutim, postavljao hrvatske rodoljubne komade i s kojim je pobjegla Pejićeva starija kći Mimica, postavši glumica i Čirićeva supruga, da bi se mlađa kći iz tog braka, Dobrila, koju kao i stariju kćer Radojku nisu odgajali kazališnim putovanjima i predstavama zauzeti roditelji, nego djed Pejić, udala za diplomiranog šumara, Hrvata Iliju Ferića, a njihov mlađi sin Tvrtnko u budućnosti će postati otac književnika Zorana Ferića. U rodbinskoj križaljci krcatoj dinamičnim zbijanjima bitna je i Radojkina *de facto* prisilna udaja za uglednog odvjetnika odnosno suca, znatno starijeg udovca njezine tetke Antonije, Mimićine mlađe sestre, a sličnu je sudbinu djed Pejić namijenio i drugoj unuci, Dobrili, no ona se protiv njegove volje i uz Radojkiniu podršku udala, kako je rečeno, za mladog šumara Ferića. Sve podsjeća na likove i zaplete televizijskih sapunica, što je autoru vjerojatno bilo zabavno, ali, čini se, ne i dovoljno poticajno da bi se tome umjetnički ozbiljno posvetio (ili jednostavno, u relativno obimnom ukupnom tekstu romana, nije imao dovoljno daha za to), pa se tih četrdesetak godina porodične povijesti pretvorilo tek u skicoznu kroniku.

Sljedeće i najkraće poglavlje *Doba grobova* bavi se očevom porodicom u razdoblju Drugog svjetskog rata, gdje su ključni događaji preseljenje obitelji Ilike Ferića iz Dubice u Srijemsку Mitrovicu (*de facto* su pobjegli kad su partizani zavladali tim područjem jer je Ilija prije rata nehotice u lov u bio susjeda Srbina, zbog čega je dobro kotirao u očima ustasa iako mu je supruga bila »polutanka«, pa se familija bojala partizanske osvete), a onda i partizansko regrutiranje Ilijinih mlađih sinova, Mirka i jedva punoljetnog Tvrtnka. Tvrtnko će preživjeti klaonicu probijanja srijemskog fronta, gdje su leševi ležali jedan pored drugog »kao crvi« i gdje je svjedočio jezivom umiranju najboljeg

prijatelja od njemačkog bacača plamena. Kraj rata Feriči su dočekali u Zagrebu, u stanu Tvrtkova tetka suca i tetke Radojke, a potvrda njihove odluke da u Zagrebu i ostanu bit će prodaja obiteljske kuće, jedinog što im je u Dubici ostalo.

Doba grobova završilo je priču o očevom dijelu obitelji, priču koja je u cjelini romana, ako se gleda čisto kvantitativno, gotovo intermeco (dva poglavlja s ukupno 68 stranica od 473 stranice cijelokupnog narativa, dakle tek jedna sedmina). Pri kraju tog poglavlja usput se spominje i kako su majka i ujak Stjepan dočekali kraj rata (nova komunistička vlast preselila ih je iz velikog stana u prestižnoj Novakovoj ulici u garsonijeru na radničkoj Trešnjevcu), što navješće drugi dio romana posvećen majci i ocu, njihovu zajedničkom životu, a onda i samom autobiografskom pripovjedaču–autoru.

Nakon što se roman u svom prvom dijelu (prva četiri poglavlja), koji iznosi više od polovice ukupnog teksta djela, bavio složenom pretpoviješću jezgrovne obitelji pripovjedača–autora, drugi dio usredotočuje se upravo na tu malu tročlanu obitelj obilježenu međusobnom otuđenošću supružnika, te znatno većom privrženošću sina majci (s kojom kao ranopubertetski dječak spava u istom krevetu i nerijetko masturbira) nego ocu, za kojeg kaže da ga je već kao desetogodišnjak prerastao, shvativši da je sve vezano uz njega lažno. U tih preostalih pet poglavlja (*Balalajka*, *Čudo u Milanu*, *Vrijeme koje se čuje*, *Ay, Carmela*, *Smrt za koju je živio*) Ferić podiže razinu kvalitete (ona je počela rasti već s *Dobom grobova*), no ne ultimativno — kakvoča će i u njima oscilirati. Portreti roditelja — »neženstvene«, emotivno nešto suzdržane majke u vječnom strahu od izdvajanja iz prosjeka te od vulgarnosti i kiča, te samoživog, agresivnog i za modne trendove zainteresiranog oca, ljubomornog na ujaka Stjepana kojem Vera daruje mnogo topline i koji malog Zorana uči vjeri što bivši partizan ne može podnijeti, oca koji živi, da budemo na tragu

autorovoj intertekstualnosti u naslovljavanju poglavlja, imitaciju života — psihološki su bogati i iznijansirani, životno uvjerljivi, nadasve interesantni. Jednako tako i pripovjedačev odnos prema njima, pri čemu je u konačnici posebno složen onaj prema ocu jer usprkos svoj kritičkoj distanci, pa i povremenom preziru, čak mržnji, pripovjedač–autor naposljetku pokazuje pažnju i nježnost prema teško bolesnom roditelju. Ferićev bespoštedan prikaz promašenosti jednog bračnog odnosa, i to odnosa vlastitih roditelja, naime nije jednodimenzionalan u svojim nakanama poput recimo onog Jergovićeva; dok potonji pisac ide za skandaliziranjem čitatelja bespoštedno razornim oslikavanjem, na primjer, svoje majke u romanu *Rod*, ostavljajući snažan dojam da želi biti južnoslavenski Bernhard, u Ferićevu pristupu osjeća se autorska autentičnost, da to što čini nije plod kalkulacije (šokirati po svaku cijenu, čemu je inače bio vrlo sklon u ranoj fazi karijere), nego jedini način na koji može pisati o svojim roditeljima, jedini jer izvire izravno iz njegovih složenih emocija prema njima. Manje je, međutim, uspiješan kad se bavi vlastitim ljubavnim životom. Središnji ljubavni odnos njegova lika s djevojkom nazvanom Carmela načelno je vrlo intrigantan (ona je u tom odnosu dominantna, njega koristi primarno seksualno dozirajući mu svoje pozitivne emocije, ali ipak dovoljno osjeća za nj da bi bila povrijedena kad se on emancipira od nje), no potencijali tog odnosa nisu do kraja iskorišteni, a kreiranje erotskog četverokuta, koje Ferić poduzima, realizirano je nemušto te djeluje, neovisno o eventualnom uporištu u zbilji, odveć fiktivno u negativnom smislu riječi. No i u tom drugom dijelu romana autor je povremeno sposoban kreirati prizore izvanredne atmosfere, usporedive s onima iz prvog i vjerojatno najboljeg poglavlja *Sjene*. Tako, na primjer, u 15. potpoglavlju poglavlja *Čudo u Milanu* briljantno oblikuje ljepljiv i beskrajno opušten ugodač vrućeg ljetnog popodneva u dvorištu i vrtu obiteljske

kuće iznenada prekinut jednim telefonskim pozivom, iz kojeg se stvara napetost neizvjesnosti koju će navečer relaksirati majka priopćivši Zoranu da je nesretnim slučajem preminula djevojka iz susjedstva.

Ferić će nekoliko puta u romanu posezati za autentičnim dokumentima, odnosno tekstovima koji su predstavljeni kao dokumentarni (npr. vjenčani list roditelja, pismo majčine sestre majci kojim je odgovara od namjere da se razvede, očeve pismo majčinoj sestri oko grobnog mjesta na Mirogoju), nekad više, nekad manje uspjelo, ali nikad tako efektno kao kad je prvo poglavlje poantirao opisanom fotografijom bake medicinske sestre i djeđa kirurga s upravo operiranim pacijentom. Tu i tamo desit će mu se i faktografske greške (naprimjer, prvu popularnost *pizza* u Zagrebu smješta pod kraj 1960-ih, iako su se one u nas pojavile desetljeće kasnije; ustvrđuje da je apstraktno slikarstvo 1950-ih bilo neprijatelj državi, premda se baš tad apstrakcija u nas intenzivno afirmirala djelovanjem Exata 51 i Ede Murtića, što država nije onemogućila), ali će s druge strane otvoriti prostor za motive ekstremno rijetko viđene (ako ikada) u našoj književnosti, poput sadomazohističkih maštanja svog lika u pretpubertetskoj dobi o djevojčici vršnjakinji, ili njegovo plaćanje seksualnih usluga u maloljetnoj dobi mladoj prostitutki u koju se zaljubio. Naposljetku, Ferić je najbolji kad najviše treba, u samoj završnici romana. Posljednje potpoglavlje, jednakо kao završni dio *Prologa*, opisuje jednu fotografiju — ovog puta majke i oca kako nasmijani gledaju kroz prozor dalmatinske kamene kuće. Na temelju te fotografije pripovjedač–autor inscenirat će kratku i efektnu priču o vlastitom začeću, u koju je vješto utkao dubinsku erotsku srodnost s ocem te se usput osvrnuo na suprotstavljena stajališta o trenutku početka života. Priča završava prvo manjim eseističkim umetkom o fenomenu vremena, mogućnosti odnosno nemogućnosti njegova pamćenja, čime se vraća na početak, na *Prolog*, ali i na *Ka-*

lendar Maja koji također pitanje vremena, sjećanja i pamćenja stavlja u središte, da bi sam posljednji odlomak donio čežnju pripovjedač–autora za zamrznućem vremena u jednom trenutku, trenutku sreće kad su se u rodilištu njegovi mladi roditelji sretno držali za ruke, a on kao beba bio na majčinim prsimu. Taj trenutak možda se u stvarnosti nikad nije dogodio, čega je pripovjedač–autor savršeno svjestan, ali to njegovu čežnju ne čini manje plennitom — »I ako je svaki trenutak prozor u sve vrijeme, želim zapamtiti upravo onaj kojeg se ne mogu sjećati.« Citirana završna rečenica ljepotom svoje emocije i izričaja divno zaključuje jedan vrlo nesavršen, ali nesumnjivo vrijedan roman.

250

DAMIR RADIĆ

Najambiciozniji dosadašnji pothvat Marka Gregura

Marko Gregur: *Vošicki*. Hena com,
Zagreb, 2020.

U jednom razdoblju na početku 21. stoljeća mali koprivnički izdavač i knjižar Šareni dućan postao je nacionalno relevantan izvanrednim nakladničkim programom koji je uključivao širok i svjež izbor svjetskih klasika te literaturu povezanu s takozvanom pop–kulturom, pa iako taj uspon, nažalost, nije predugo trajao, nesumnjivo će ostati zabilježen kao bitno mjesto suvremenog hrvatskog izdavaštva. Međutim, Šareni dućan sa svojom vlasnicom Sašom Husnjak i urednikom Krunoslavom Jajetićem nije bio prvi koprivnički izdavač i knjižar nacionalnog značenja. Dvadesetih godina 20. stoljeća češki imigrant Vinko Vošicki (izvorno Vincenc Vošický) u Koprivnici je držao knjižaru i po-

stao izdavač sabranih djela tada još mlađog Miroslava Krleže te njegova časopisa *Književna republika*, također još jednog istaknutog ljevičarskog (komunističkog) pisca Augusta Cesarca (u vrijeme kad je režim Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca zabranio djelovanje komunističke partije i kad su ljevičari bili u velikoj nemilosti), a uz to je objavljivao klasike svjetske književnosti poput Hugoa, Tolstoja i Hamsuna, filozofskoga genija Schopenhauera, ali i izrazito popularne romane Karla Maya. Osim toga, Vošicki je imao i vlastitu tiskaru. Iz rodne Češke, gdje je svladao knjižarski i tiskarski zanat, u Koprivnici, tada u sastavu iste države, Austro-Ugarske, doselio se 1909., s 24 godine, i tu je ostao do kraja života 1957., pokrenuvši vlastiti knjižarsko–izdavačko–tiskarski posao, sudjelujući u Prvom svjetskom ratu, preživjevši razdoblje NDH i Drugi svjetski rat, te koju godinu nakon njegova svršetka zapavši u nemilost komunističkih vlasti koje su mu oduzele i tiskaru, i knjižaru, i stan iznad knjižare, pa je najveći dio poratnog razdoblja živio u vinogradarskoj klijeti bez struje i tekuće vode. Naposljetku nije dobio ni mirovinu jer mu nadležne službe nisu priznale najveći dio radnog staža, te je zadnje godine proživio primajući socijalnu pomoć i prodajući vino iz vlastita vinograda. Nakon smrti ipak su mu priznate zasluge za razvoj kulture u Podravini, a lokalno izdavačko poduzeće s njegovom je udovicom sklopilo ugovor po kojem će ona dobivati postotak od prodaje hrvatskih prijevoda Karla Maya na koje je Vošicki imao autorska prava. Na nacionalnoj, pak, razini nekoć važan češko–podravski izdavač posve je zaboravljen, osim donekle u uskim krugovima krležologa, s obzirom na to da je bio bitan u jednom kratkom razdoblju Krležine karijere. Otimanje Vošickog zaboravu zadatak je koji je pred sebe postavio najistaknutiji aktualni podravski pisac, Marko Gregur, a nakon objave njegova romana *Vošicki* te znatnog medijskog odjeka koji je izazvao može se reći da je u tome uspio.

Romansirajući biografiju Vinka Vošickog, Gregur se odlučio na složen kronološko–narativni pristup. Radnja počinje u godini Vošickijeve smrti, 1957., kad bivši izdavač već desetak godina obitava na brdu s vinogradom na području Starigrada, prigradskog koprivničkog naselja, i čeka operaciju želučanog ulkusa (za koji će se ispostaviti da je zapravo tumor), a tu djelomično i završava iste godine, odnosno produžuje se na Koprivnicu 1962. Pri tome se ne radi se o standardnom okvirnom (prstenastom) komponiranju — nai-me, unutar ionako produljenog okvira autor je ugradio niz »malih prstenova«, vrlo nepravilno raspoređenih. U prva tri poglavlja izmjenjuju se zbivanja iz Starigrada '57. i Mlade Boleslav, grada u Češkoj gdje je Vošicki živio i radio 1906., po standardnom izmjeničnom principu Starograd — Mala Boleslav — Starograd, da bi se od četvrтog poglavlja nepravilnim ritmom izmjenjivali Koprivnica u raznim godinama (uvijek linear nog kronološkog razvoja) i Starograd 1957., pri čemu od 14. do 19. poglavlja, koja obuhvaćaju period od početka Drugog svjetskog rata do ranog porača, Gregur niže čak šest koprivničkih poglavlja zaredom; uz to, sedmo poglavlje, posvećeno Prvom svjetskom ratu, obuhvaća Koprivnicu, Sarajevo, Prag i Balkansko bojište, trimaesto Koprivnicu, Marseille (koji autor sustavno krivo piše sa s na kraju, kao Marseilles) i Aix-en-Provance 1937., pretposljednje dvadeseto Starograd i Zagreb 1957., a posljednje 21. Starograd i Koprivnicu od 1957. do 1962. Unutar te relativno složene sheme kojom na razini označavanja poglavlja ipak izrazito dominira linearna kronologija, Gregur ide u daljnje usložnjavanje. Naime, većina poglavlja tek se djelomično događa one godine koja im стоји u naslovu, jer autor, osobito je to izraženo u prvoj polovici narativa, iz nominalne prošlosti skače u onu prošlost koja joj je prethodila, i tako više puta, na razne vremenske razine, unutar samo jednog poglavlja (doduše, poglavlja su većinom dosta duga). Isprva se može

steći dojam da je to posljedica Gregurova »spontanog« nedostatka daha za dulje narativne dionice smještene u jednom vremenu i prostoru, no poslije se čini da je riječ o vrlo svjesno odabranom postupku, iako potpisniku ovih redaka nije najjasnija njegova svrha s obzirom na to da prije izaziva konfuziju nego što impresionira možda namjeravanom narativnom nekonvencionalnošću. Pogotovo je problem što se takvim skokovima uvodi niz marginalnih, većinom suvišnih likova koji obično nemaju niti (naročitu) dramaturšku funkciju, niti su psihološki intrigantni, niti su ekspresivni, te brzo padaju u zaborav. Srećom, u drugoj polovici romana takva »ubrzana« naracija se smiruje, kao da se vrijeme usporilo, što možda ima neke veze s tim da protagonist Vošicki postaje stariji, a time valja i »sporiji«. No valja reći da Vošicki, iako naslov romana to sugerira, nije jedini protagonist. Paralelno s njim protagonist je i Koprivnica, ali i šira Podravina sa svojim ljudima, među kojima istaknuto mjesto dobivaju pripadnici ustaškog pokreta.

Kao i u prethodnom romanu *Mogla bi se zvati Leda*, Gregur piše i svojevrsnu povijest Koprivnice (da ga povijest rodнog kraja posebno zanima pokazao je i u svom prvom romanu *Kak je zgorel presvetli Trumbetassicz*). Dok je u *Ledi* obuhvatio onaj dio gradske povijesti koji je povezan s njim i njegovom obitelji, njihovim vremenom (nekih četrdesetak godina, otprilike od osamdesetih do današnjice), u *Vošickom* zahvaća nešto šire, oko pola stoljeća koliko je naslovni lik živio u Koprivnici i pokraj nje, obuhvativši gotovo cijelu prvu polovicu te sredinu dvadesetog vijeka, s početkom njegove druge polovice. No, Koprivnica ne biva sagledana samo iz vizure Vošickog; roman pripovijeda takozvani sveznajući pripovjedač u trećem licu koji dominantno progovara iz Vošickijeve perspektive, ali znatan dio naracije odvija se i mimo Vošickog, pa tako grad i regija egzistiraju i kao svojevrstan samostalni protagonist. Konceptacija po kojoj je Vošic-

ki dominantni fokalizator, ali je nemali prostor ostavljen i očištu drugih likova, odnosno neovisnom pogledu pripovjedača, nije uvijek najsjretnije realizirana. Na primjer, epizoda atentata na nadvojvodu Ferdinanda u Sarajevu 1914., gdje se posredstvom pripovjedača izmjenjuju očista četvorice pripadnika organizacije Mlada Bosna koji nemaju nikakve (izravne) veze ni s Vošickim, ni s Koprivnicom i Podravnom, itekako bode oči, a Gregurovo rješenje da to neutralizira povezivanjem sarajevskog atentata, po načelu paralelne montaže, s mladim koprivničkim žandarrom Lujom Raiznerom doima se nategnutim, tim prije što snažno uvedeni lik žandara kasnije u romanu neće imati veću ulogu. No istovremeno ta atentatorska epizoda s Mehmedbašićem, Čabrinovićem (Gregur krivo piše Čubrinović), Grabenžom i Principom jest uvod u Prvi svjetski rat u kojem će se uskoro naći i Vošicki, pa neka konekcija postoji, međutim čini se nedovoljnom da bi opravdavala vrlo kratkotrajno postavljanje četvorice mladića, kojima je to prvo i posljednje pojavljanje u romanu, na poziciju fokalizatora. Ili drugačije rečeno, radi se o stanovitoj zanatskoj nezgrapnosti. Puno bolje autor je postavio epizodu ustaško–vmroovskog atentata u Marseilleu na kralja Aleksandra 1934., ponajprije zato što jedan od njegovih organizatora, Podravac Mijo Bzik, postaje bitan epizodni lik romana u izravnom odnosu s Vošickim. Uopće, znatan prostor posvećen ustaškom pokretu 1930-ih opravdan je činjenicom da se takoreći neposredno preko Drave, na mađarskom teritoriju, nalazio jedan od glavnih ustaških logora za obuku, Janka-puszta, da je ustaška organizacija bila podosta razvijena u Podravini, da su neki relativno istaknuti pripadnici pokreta (Bzik koji je dogurao do pozicije ustaškog doglavnika, Martin Nemec koji je zapovjedao prvim ustaškim koncentracijskim logorom Danica u Koprivnici, Mijo Kralj i Ivan Raić koji su bili dio atentatorske ekipne na kralja Aleksandra — sve likovi u ro-

manu) bili Podravci. Svakako taj sloj djela ima i svojevrsno otkrivalačko svojstvo jer u široj javnosti, koja »po deafultu« ustaštvo povezuje sa zapadnom Hercegovinom i uopće dinarskim krajevima i takozvanim dinarskim mentalitetom, slabo je poznato koliko je Podravina bila važna za ustaški pokret i prije i za vrijeme rata (bitan epizodan lik romana je i zapovjednik Crne legije Rafael Boban, koji je u završnom dijelu ratovanja stolovao u Koprivnici). Uopće, dobro je vidljiv znatan trud koji je Gregur uložio ne samo u istraživanje osobne povijesti naslovnog lika, nego i društveno–političko–kulturnih okolnosti povijesnog razdoblja u kojem se zbiva radnja romana; takva autorova ozbiljnost izaziva poštovanje, a u čitatelja posebno naklonjena povijesnim temama, poput potpisnika ovog teksta, i pravo zadovoljstvo.

U romanu kao što je ovaj nemoguće je izbjegći pitanje ideologije. Vošicki je imao negativna iskustva i s ustaškim i s komunističkim režimom, pa nije čudno da ga Gregur postavlja kao svojevrsnog centrista između lijevih i desnih radikala. No pritom zna zaći i na sklizak teren potpunog suštinskog izjednačavanja nacifašista i komunista, kad Vošickom upisuje misli poput »(...) učinilo mu se da se sve ponavlja, samo da je klika druga, drugi je bog i sveći, ali vjera u vlastitu vječnost je ista. (...) Tisućljetni Reich zamjenila je vječna Internacionala.« Nije sporno da Vošicki kao lik, s obzirom na vlastito iskustvo, može tako misliti, ali dio je to šire, takozvane domobranske ideologije (kao konzervativnije varijante liberalno–demokratske opcije) koju roman afirmira i iza koje, čini se jasnim, stoji Gregur kao autor. Dakle, ideopozicija središnjeg lika je uvjerljiva, ali širi (»domobrani«) ideološki kontekst romana predstavlja opće mjesto, to jest stereotip kojeg bi se autor koji na svim razinama djela želi biti ozbijjan, a Gregur tome zasigurno teži, trebao kloniti. Inače, dojam je da je roman *en general* nešto kritičkiji prema ustašama

nego prema partizanima odnosno komunistima, no moguće je prigovoriti da Gregur, načelno slično Antunu Vrdoljaku u filmu *Duga mračna noć*, samo u konkretnoj izvedbi kud i kamo decentnije, povlači paralelu između stradanja Židova i ustaških simpatizera i pomagača kroz fabularnu liniju koja se bavi koprivničkim (fiktivnim) obiteljima Rosenberg i Ružić, njihovim međusobnim relacijama te odnosima s Vošickim. Pri tome je zanimljivo da je ta linija svojom povijesnom i psihološkom uvjerljivošću jedan od najboljih sastojaka romana. Također, u njegove kvalitativne vrhove idu dionice posvećene Vošickijevu iskustvu Prvog svjetskog rata, obilježene spojem naturalističke teksture i humanističkog angažmana, a sam završetak romana — kad Vošickijeva udovica Slavica i direktor izdavačkog poduzeća Glas Podravine, Valko Loborec, Vošickijev bivši šegrt i poslije istaknuti partizan s kojim je izdavač bio u trajnom sukobu, potpisuju ugovor za nova izdanja Karla Maya, što je trenutak stanovitog posmrtnog trijumfa Vošickog (i njegove male obitelji koja ga je naslijedila) — vjerojatno je emotivno najsnažniji trenutak djela. Njegovih završnih osam rečenica također podsjećaju da Gregur, kad tome posveti pažnju, može biti pravi majstor atmosfere, kao i majstor stila, što je uostalom (nužno) povezano. Šteta je samo da taj stil nije konzistentno proveden kroz cijeli roman, jer kad se trudi oko figura asocijacije i opće eksprezivnosti jezičnog izričaja, Marko Gregur sposoban je za odlična rješenja. Jedno od njih izvučeno je na ovitak knjige kao svojevrsni promidžbeni moto — »Tisak i knjižara bile su puls njegova života, a žene i politika žileti«. Može se primjetiti da tisku, knjižari i politici roman posvećuje znatno više pozornosti nego ženama odnosno ljubavnom životu Vošickog, pa od čak pet njegovih ljubavi (Magdalena, Anuša, Terezija, Zlata, Slavica) nijednu ne upoznajemo naročito dobro, odnosno sve su predočene kao više ili manje razvijene skice. To je poprilična šteta, ali čini se da

autor u ovom trenutku svoje karijere još nije spreman uložiti sve svoje potencijale u jedan tekst, jedno djelo; prema vlastitim riječima, *Vošickog* je pisao paralelno s prethodnim romanom *Mogla bi se zvati Leda*, pa je to vjerojatno jedan od razloga što aktualni roman ne doseže do one kvalitete do koje je mogao. No na stranu sve primjedbe, riječ je o respektabilnom ostvarenju u koje je uloženo mnogo truda, najambicioznijem dosadašnjem pothvatu Marka Gregura koji može pružiti nemalo čitateljskog užitka, ali i nadu da njegov autor u budućnosti može još više i bolje.

DAMIR RADIĆ

253

Eliptični govor čula

Mirjana Dugandžija: *Rujanska kupačica*. OceanMore, Zagreb, 2020.

Ponekad treba zastati s pisanjem.
(Rujanska kupačica, s. 124)

Vjeverica, novinarka, Sonja, Ojdana, Nataša, Vanda, Alisa; dijagnoza spletenih sa karakternim crtama koje su rezultat potisnuta emocija i vlastite prirode, junakinja ovih priča neprekidno kruži po obođima kasnog leta. U stalnoj suprotstavljenosti društvu, žena je sama inverzija života; mala, mlada ili starija, u svakom je stupnju samospoznanje — koja implicira i samozaborav, budući da bol i cenzura čine supstrat ženskog zrenja — na različite načine bespomoćna i neuklopiva.

Gladna kleptomanka opsednuta luksuzom, depresivka, lezbejka usred patrijarhalne kaljuge, devojčica koja tek otkriva vlastitu seksualnost i njena brojna naličja — sve se one opiru banalnosti ovozemaljskog bitka i vlastitim, dvodimenzionalnim odrazima u njemu sa kojim

ma ne uspostavljaju komunikaciju. Svest o vlastitoj oštećenosti ili nedorečenosti nije nužno put u samodestrukciju; no čak i kad jeste, Dugandžijina junakinja se sunovraćuje sa osmehom pod kožom.

Uz telo, čest motiv je i zemlja; podjednako su plodni, prljavi, prepuni sila bezimnih, ali strukturiranih tako da daju život ili mu se odupru i uniše ga. Telo je žilav materijal; potrošan i nepotrošiv ujednom. Neke od junakinja ovih priča u mlađim muškarcima traže još obmane, jaki »štof« koji će ih podsetiti na to da su žive. Kroz vizuru žene u »ranoj jeseni« bitka, koja još puca od životnih sokova (*Zajeban, visoki muški rep*), lomnost bivšeg manekena sustignutog bolešću, godinama i kilogramima suprotstavljenja je virilnosti mladog kelnera Raula. Dirljiv je način na koji autorica »milki po glavi« ocvalog leptotana, obukavši ga u ležernu kombinaciju kakva bi pre pristajala nekom mlađahnom plejboju, kao i njegovi grčeviti pokušaji da vlastitu krhkost prikrije komičnim erotskim »uletima« staroj prijateljici.

Druga junakinja, narkoleptična depresivka, »biće [je] koje nema um, samo tijelo (...) čist[u] protežnost«. Spava u samoodbrani, ali i da bi mogla preživeti sve banalnosti dana, od kojih je najnapornija ona u pokušaju da banalnost izbegne (fonom odećom, druženjem sa prijateljicama u kafiću itd.). Najradije bi prespavala život sâm i ta je hobotnica toliko moćna, da na kraju u »večnu horizontalu« prebacuje i mladog ljubavnika. Patrijarhat je razodeven, ugojen, ponižen u ovim pričama; kroz inertne, materijalistične ili erotski »nabrijane« muške likove proviruju osuđeni dečaci prošlih vremena, kojima je sadašnjost nabila okove podjednako nemilosrdno kao i njihovim savremenicama.

Samozaborav je matrica kroz koju pluta žena u ovim pričama. Kao i zemlja sa kojom se došaptava, uzorana je vlastitom prošlošću; zalivena krvlju, sa autohtonim oziljcima koje nosi na licu i naličju.

Jedino kad je potpuno sama, u dosluhu je sa svojim praizvorom, koji njena okolina (pa i ona sama) tumači kao bolest, nedozrelost, slabost. Ta inverzija »života po ženi« provlači se kroz svih jedanaest priča ove zbirke, vijuga rečenicama kao glista kroz mulj, čineći je nevidljivom, ali i nedodirljivom. Neobična je njena samopoznaja; Dugandžijina žena ne ustaje kao kakva ptica iz pepela, nema krila ni šljoke, šminka joj je razmazana, lak oljušten, odeća neuklopljena. Ona nije građanka, onaje mrak i svitac, mazohistički se smeje svom bolu i anomaliji svemira koji je uporno negira. Naučila je sebe da voli čak i tu negaciju. Nikome se ne sveti; ljudi su za nju nužno зло. Dok je oni prodaju, izdaju, dižu na pijedestale i obožavaju, ona skita, fotografiše, zapisuje; leži, sanja, čuči i traži pukotinu kroz koju će proći, posmatra svoja bedra, čeka sunce u danu bez jutra, konstantno se obraćajući zemlji. S njom se domundava i u njoj traži život koji je na silu iz nje izvukla i na nepoznato место zakopala civilizacija. Društvo privida i privid društva jasniji su joj, dok tetura po pesku i asfaltu polugola i na visokim potpeticama, no što su nekim njenim sapatnicima u ovim pričama jasni njihovi vlastiti odrazi u ogledalu.

Tromost i trulež rastaču živote na ovim stranicama, stvarajući humus za neke potonje; »podvodne trave« i »gnječavi zrak« (s. 39) čine scenografiju grada kojim hoda Jelena, crnih noktiju i suza. Siva gama kompletirana igrom ženske golotinje, oružja i velikog auta koji poskušuje pod nogom muškarca, snage udese-tostručene zadivljenim *female gaze*-om — beznadno i neodljivo podseća na scene »vrelog asfalta« devedesetih. Pištolj i dva muška spolovila kojima, iz nehata i bez trunke predumišljaja, barata skinuta žena — reklo bi se, čist kliše — zgušnjava se u realnoj blizini smrti pomešanoj sa prežuđenim uzbuđenjem, mlitavim i bez radosti. Olovnoj slici grada vrtoglavu je kontrastiran naslov priče: *Gdje ste male krijesnice, bubamare, krtice*. Traganje za

prirodom, svojom sopstvenom, ne može biti očiglednije.

Spašena i nespašena

Radnja ovih priča ukotvljena je u aktuelnom vremenu. Iako premorena i potpuno bez idealja, pražena–divljakuša se još uvek suprotstavlja idealu »dobre žene«, razularena erotomanka zadiže suknju krotkoj domaćici. Vraćanje na neka mesta, a ponegde i u »vreme zločina« lakonski su označeni kao »skitnja« (ne samo u naslovu po meni najsnažnije od priča, *Pravila skitnje*, nego i implicitno, od strane *neskitajućih*, »spašenih« žena koje se u pričama pojavljuju kao epizodni likovi ili su iz njih izostavljene, dočim je njihov narativ veoma živ u kostima njihovih susetki, rođaka, kćeri, unuka). Koncept spašene vs. nespašene žene potiče od Mary Ellman i distinkcija je koja proizilazi iz antiteze ženskog i ženstvenog. Ženskost se tretira kao urođena anomalijska, manjkavost *per se*; dočim se do ženstvenosti dolazi civilizacijski odobrenim stišavanjem žene, vaspitanjem čiji je cilj postizanje patrijarhalnog idealja onoga što bi ona *trebala biti* — krotka, pokorna, poslušna, verna. Na taj način, ona se »spašava« od ženskosti (sebe same), očitovane u slobodi da bude ono što jeste, a što patrijarhat čita kao bolest, infantilnost, promiskuitet, skitnju. Čak i ako žena ništa od toga nije, sama činjenica da ne vodi čist hetero-porodični život prema načelima patrijarhata čini je neuklopivom, nepoželjnom — nespašenom. Društvo je zato kažnjava diskriminacijom, nasiljem i odbacivanjem. (Izvor: Ellmann, M., *Thinking About Women*. New York, 1968.)

Dugandžijina protagonistica sama bira hoće li biti prožderana, ili će prožderati. Poneka se savršeno snalazi između ove dve uloge, recimo, gospoda Adora iz priče koja je zbirci dala naslov, *Rujanska kupačica* (s. 65), dok se neka druga tek kroz gusto šarenilo vlastitih neutrešnosti

na trenutak podseti da je hrana u koju zabađa vilicu nekad bila živo biće (»mrtvi losos« na tanjiru junakinje priče *Proleterski duh njihove ljubavi*, s. 19). Eskapističko ozračje otočkog gradića u priči *Rujanska kupačica* nudi drugačiju perspektivu — ovde je more jasno označeno kao nepriksnoveni simbol života; trenutak u kome je moguće čak i osetiti sreću, makar po cenu izolacije.

Manevr nedopričanosti ostavlja puno prostora za »dopisivanje« od strane čitaoca. Proces čitanja se tako pretvara u neprekidni *cliff-hanger*. Pojedine scene su prekinute tako da sledeća doslovno »razori« prethodnu; druge pak, presečene su hirurški, jednim rezom, da posle njih ne ostane ništa; jer šta bi moglo uslediti nakon šoka melanholične gošće kada, gonjena radoznalošću, posvedoći divljoj seksualnoj igri »crnog i belog« — gospode Adore i ostarelog vlasnika pansiona, u nako zaspalom otočkom gradiću?

Priča *Pravila skitnje* se možda najintenzivnije razračunava sa motivom ženine samospoznanje u senci odnosa sa roditeljima, najpre majkom, zadirući tako i u vreme pre njenog rođenja. Uprkos majčinu upozorenju da tamo može i »zaglaviti«, Sonja se upućuje ka Selu. Opšte ime kao toponim, suštinska »nedohvatljivost« mesta i njegova pripadnost prošlosti, ukazuju na to da se ovde radi o inicijatičkom putovanju u vlastito grotlo — ključajuću supstancu njenog bića prekrivenu zemljom, plodnom od emocija koje je tamo pre mnogo godina sahranila njena majka. Srce priče prošiveno je redom sekvenci koje nose imena devojčica: Eva, Lea, Ina, Mia. Svaká od tih minijatura za sebe predstavlja po jedan oštro izbrušen epitom ženskog odrastanja, ispričan kroz čutnju devojčica pred roditeljima koji ih uče sramu i kroz isticanje njihovih, zapravo, potcrtavaju vlastite nedostatnosti. Čak i pre prvog naleta životne radosti, raznorodni oblici maltretiranja, cenzure ženskosti unutar porodice i seksualnog uzinemiravanja, u njihova mlada tkiva ubrizgavaju moćni

sedativ — rezignaciju. Tako ukinute, lakše će biti podvrgnute teroru društvene prihvatljivosti, oličenom u banalnostima sveta okrutnog, materijalističkog, prožetog metastazama *lepše prošlosti*. Svi putevi koje odrasla junakinja bude odabrala (»opet Sonja zadaje nevolje«, s. 95), izrasli su trnoviti i šturi iz rezignacije. Vaspitanjem u smeru potpunog samoukidanja, lepljenjem srama preko usta i nerealnim očekivanjima, žensko biće je u zakulisju silovano od rođenja. Junakinje u ovoj zbirci otelovljuju različite strukture sindroma *dobre žene*, odnosno iščašenja koja nastaju nasilnim pokušajima da se uklope u društvo koje ih, u njihovom izvornom obliku, od početka negira.

256 Iz otvorenog završetka ove, motiv skitnje se proteže do sledeće priče, poslednje u zbirci. Razboljena od toksične ljubavi koju ne uspeva ostaviti u prošlosti, junakinja obitava u opseni bliskosti sa prirodom; za to vreme, bolest smrtonosnija čak i od ljubavi potmulo prožima njeni telo. Među stabljikama paradajza i paprike, Alisa (simptomatična je aluzija na istoimenu junakinju Lewisa Carolla u sintagmi »Alisa u paradajzu«, s. 122), traži opipljive dokaze da je bar tu, pri samoj zemlji, moguć život bez laži.

Svetlost vs. tama

U pojedinim pričama pojavljuju se figure gotovo napadno svetlih crta — bilo da se radi o njihovom poreklu, geografski udaljenom od vremenoprostornih okosnica junakinje, ili spoljnim karakteristikama. Kod Mirjane Dugandžije plavi likovi se sporadično pojavljuju kao kontrast tamni depresije u junakinjinu biću, mračnim i sivim stanovima i mrklini asfalta kojim gaze bosa ženska stopala; mada epizodni, značajno određuju putanje junakinja. To je (zamišljena) idilična švedska familija (s. 20) sa svjetloskom djecom, jednoratni ljubavnik »Viking« (s. 26) te Niks ili Lara, dominantne ličnosti izraženog erosa i samokontrole. Svuda je osetan

Fernweh, osobita vrsta eskapizma, »žudnja za daljinom«, nedefinisanim mestom ili osob(ina)ma koje nemamo sami. Sličan efekat imaju i pojedini umetnuti iskazi na engleskom jeziku. Plavooke su i Nemice iz postobjbine jedne od junakinja, no njihove oči su beskrajno čežnjive jer su istrgnute iz svog prirodnog staništa i posadene u slavonsku crnicu. U njihovoj *plavosti*, suprotstavljenoj crnilu immanentnom gotovo svim lirskim junakinjama (Jelenini nokti, zemlja u Editinom »uzoranom međunožju«, »mrtvačke boje« na Natašinim slikama, tamna koža Ojdanine nadlanice i pod njom tamna mast), nazire se mannovska dihotomija »svetlog« naspram »tamnog«; građanina naspram umetnika, materijalističke radijnosti naspram duhovne žedi, produktivnosti naspram (samo)destrukcije. Delo Thomasa Manna obiluje varijacijama ove antiteze, pri čemu se *plavo* i *plavooke* često poistovjećuje sa *zdravim*, *zdravorazumskim*, ali i naivnim, trezvenim, rutinskim, uzdržanim; ovi su likovi nesvesni pretvornosti ovozemaljskog života, koji se prihvata kao jedini mogući. Za njih je život prirodna datost, koja se prihvata i sprovodi prema uputstvu stečenom vaspitanjem i školovanjem, bez većeg uloga duha. Pokazivanje osećanja za njih je slabost. Njima nasuprot, stoje figure jasno pozicionirane »na rubovima« društva, čak i ako nisu »otpadnici« u doslovnom smislu, već takvi poradi svoje neuklopivosti — bilo da se radi o društvenoj neprihvatljivosti njihovog ponašanja ili načina na koji tumače život, ili sklonosti ka patološkom i ekonomskoj »neproduktivnosti«. Njih karakterišu tamne spoljne crte (očitovane recimo, u smeđim kovrdžama i dubokim zenicama te urođenoj bolešljivosti Hanna Buddenbrooka, čijim zrenjem dozревa i klica propasti bogate, uspešne porodice senatora i trgovaca), izražena osećajnost, kreativnost i potpuna odbojnost, čak prezir spram svega što je prizemno i odredivo ovozemaljskim merilima.

Ne radi se, dakako, tu o »crno-bejom« svetu, niti je moguće koristiti nečiju

fizionomiju da bi se objasnila struktura ličnosti i/ili životne preference; više je ovde reč o simboličkoj »plavookosti« onih koji ne sagledavaju ponore ljudskog duha ili se od njih svesno okreću u samoodbrani (radom, disciplinom, orijentisanošću na opipljiva dobra), ne gubeći vreme na aktivnosti koje ne donose novac ili ne garantuju egzistencijalnu sigurnost. Moguće je da ovakvi karakteri slute opasnost kretanja po rubovima vlastite duše; onima drugima pak, takva su kretanja jedina mogućnost postojanja. Mann, i sam senatorski sin, u svojim se delima na taj način težio razračunati sa (ne)mogućnošću postojanja umetnika unutar građanskog društva (razumevanja radi, ovde treba navesti i semantičku razinu termina: u nemačkom, izraz *blauäugig* — plavook, sinonim je za *naivan*).

Lik Niksa (*Sjajan posao u Slavoniji*) u kontrastu je sa drugim muškarcem iz priče, čija spoljašnjost »omekšalog, rumenog« (s. 25) muzikanta slabo skriva jezgro perverznog seksualnog nasilnika koji nevernu suprugu kažnjava brutalnim nasiljem. Sitna, skvrčena rečenica »Kum ju...« (s. 28) kojom Stjepan objašnjava zašto se »rastao« od žene, u toj proceđenoj zamjenici i akuzativu, sublimira položaj ženskog bića na ovim prostorima — njoj se autonomija nad vlastitim telom oduzima do te mere, da joj se čak ne priznaje ni pravo da je sama odabrala onoga sa kim je prevarila muža, niti mogućnost da je bila »aktivna« u tom smislu (iako je takav sled sugerisan u pripovednom delu). Žena ovde može i sme biti samo *akuzativ*, objekat, bilo muškarčevog seksualnog zadovoljstva ili njegovog brutalnog nasilništva.

»Plavi lik« je možda i izmišljen; neko dalek i nedefinisan, ili pak alter-ego same junakinje koji je prati od detinjstva, prve menstruacije, prvog kljanja »slatke smrti« erotizma koji se budi i biva ugušen u detinjoi duši; ona osoba koja sama nikad nije postala. Potreba za razmišljanjem i istinom, izdržljiva i za okolinu nepristupačna poput trnjine, ipak joj održava disa-

nje. U njoj i pod njom (zemljom, ženom), počiva život; možda ga i napipa — kao prostu sreću u pokretima podzemnog stvorenja, praznu kućicu puža, mlad koren; ako zagrabi dovoljno duboko u crnicu, asfalt, neosušene boje na slici, ogledalo.

JOVANA NASTASIJEVIĆ

Razbiti Homunkulovu epruvetu

Lidija Deduš: *Razglednice iz prašnjeve republike*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2020.

257

sve što je ikad nastalo okretanjem zemlje,
neka sada legne u tišini.

(Razglednice, s. 37)

Treću pesničku zbirku Lidije Deduš otvara osobiti prolog: Jungov citat. »Nepoznatost« vlastite kuće kojom se u snu kreće, otkrivajući je uz radoznu jezu, simbolički neupitno predstavlja put u središte sebe. Pritom nam se najinteresantniji slojevi otkrivaju što se niže spuštamo ka skrivenoj spilji u dnu; što smo skloniji zaći u teskobu, to nam se jasnije ukazuje ko smo stvarno. Na početku i na kraju tog puta — krhotine su, čoveka i stvari.

Prozaide Lidije Deduš jedinstvena su tvorevina na našem govornom području. Brzopotezni dijalekt duše — nadrealističko-onomatopoetska igra zvuka i jezika, u pomalo je zastrašujućem neskladu sa »teškom« emocionalnom potkom: teskobom, snažnim osećanjem (često neudobnih) tela i života, te potragom za sebi srodnim.

*

Postupak »silaska u sebe«, poetski je применjen u prvom od četiri ciklusa ove zbir-

ke. Metonimijsko »sebegubljenje« iz prve pesme inicira taj put. U vlastitom telu/gradu, kakofoničnoj mnogoživoj riznici, lirsкој je junakinji istodobno dosadno, tesno i beskrajno zabavno. Poigravanje sa dvojnicama (kako bi Tin rekao: sebe-vidima) i žudnja za najrazličitijim oblicima prisustva (*crtica.*, s. 18), sa ove ili one strane postojanja, preispituju i na volšeban način izvrću »neprikosnovenost« građanskog života na naličje. »Pristojna platforma« ovozemaljskog, trivijalnog ali i sigurnog bitka, počinje se opasno ljudljati; a junakinja se, bez pojasa za spasavanje, na njoj kikoće poput deteta (čujemo je, skriveni u sigurnosti potpalublja!) (*naročito ludilo.*, s. 11). Vlastito biće je arheološko nalazište, skica za budućnost koju je pojelo uveličavajuće ogledalo: uz dvojnost, ono je jedan od dominantnijih motiva ovog ciklusa.

Nepomirljivost građanskog i umetničkog bitka produbljuje se daljim kretanjem kroz zbirku. U začudnim sintagmama (»moj tudi život«, s. 14; »negdje, koje zbujuje«, s. 17 itd.) i relativizaciji samog postojanja, osetna je i međusobna čežnja suprotstavljenih strana. »Pred ogledalom, u sebe, u ništa« (s. 21), junakinja intenzivnije oseća u sebi mrtve nego žive, nesnađena u svetu licemerja i nasilja; možda odgovor na pitanje tko smo, zna onaj »noćni čovjek« Bogdana Bogdanovića, čovjek misli, eterični i nepostojani čovjek duha i kreacije, koji ritmično kucka kažiprstom po obodima poslednje od pesama ovog ciklusa.

U drugom ciklusu, lirska putnica (izraz ovde bolje pristaje no »junakinja«) došaptava se sa prostorima izvan sebe. Sama je »kuća koju nastanjuje mrak« (s. 29), a njeno srce »leži u mraku [nje]« (s. 31). Jastvu se suprotstavljaju ili u njemu nastanjuju motivi svemira, boga, sobe; delovi tela, poput srca ili glave, potuduju se i postaju entiteti sa vlastitim čudima. Telo i svemir se radaju i umiru svakodnevno, potvrđujući se u interakciji sa drugim tvorevinama i prostorima. Poslušno

i otuđeno telo boli, neudobno je; u njega se veruje i sa njim ratuje. Biće je sa njim u neizbežnoj simbiozi, zasnovanoj na zajedničkoj datosti — poput one fonetske u rečima »(...) umiranja, mirujemo« (s. 27).

Pesma *skica ni o čemu*, na najjasniji način opertava centralni motiv ove zbirke — egzistencijalističko preispitivanje »ja« u odnosu na prostorvreme, druga bića i stvari. Poput Goetheova Homunculusa, sveznajuće »ja« pluta u nerođenosti; da bi se rodilo, pak, mora razbiti epruvetu koja ga štiti od spoljnog sveta. Zato, kod Deduš »netko tko misli da sam ja« (a ne »da je ja«), ostaje tamo gde se najbolje ne prepoznaće: u prostoru između »ja« i »ne-ja«.

Citat koji prati naslov trećeg ciklusa potpisani je sa »internet«. Nepoznatost autora otvara pitanje »egzistencije« misli: može li nju iko prisvojiti? Traži li misao čoveka koji će je ozbiljiti? Pripada li onima kojiima je upućena ili sebi samoj? Potraga za čovjekom je potraga za drugim, da bismo se iznova kroz njega potvrdili. Nežna i strašna je simbolika neprepoznavanja dva lica koja se najzad sretnu, nakon godina traženja (*laž.*, s. 37). Put ka sebi istodobno je i put ka Drugome, koje će nas prepoznati čak i promenjene. Ako bih moral definisati najjaču od pesama ove zbirke, to bi sigurno bila *laž*. Motivi prodora bolesti u um i telo, stareњa i sa-mozaborava potcrtaju ovaj ciklus.

Razbacane kartoline — različite sličice koje naoko nemaju jačih međusobnih poveznica, čine mozaik poslednjeg od ciklusa ove zbirke. Autorica u njih pakuje kabaste teme — smrt, smak sveta, tugu obezljudeñih kuća, hladnoću. Lirske putnici strah ulivaju mogućnosti života koje su ostale s one strane šupljeg džepa; toj slici suprotstavlja sujevernu inverziju motiva ogledala, koje se ovde javlja kao zlokobni prenosilac smrti sa jednog na drugog člana porodice. Nadrealne slike su u ovom ciklusu na vrhuncu (»usisana iz kreveta kroz prozorsko staklo«, s. 55 ili morbidno-humoreskni opis jedenja ribe u kome glad poživotinji čoveka, s. 63). Put-

nica nam se smeši sa dna kutijice za nakit — iz najboljeg od svih svetova: onoga, u kome su slova njenog imena (svaki put na drugi način) razbacana.

*

Vinjete Lidije Deduš neobični su omaž životu za koji se tako grčevito držimo, kao da je on sve što postoji. Svaka od ovih prozaida je mali lirozofski traktat o nama.

JOVANA NASTASIJEVIĆ

Disertacija o biohazardu

Svetislav Basara: *Kontraendorfin*.
Laguna, Beograd, 2020.

Život zaista ničemu ne vodi, život je čist biohazard, gospodine Kaloperoviću.

(Basara, *Kontraendorfin*)

Roman *Kontraendorfin*, dobitnik Ninove nagrade za 2020. godinu, tekst je koji demonstrira i p(r)okazuje kontinuitet diskontinuiteta Basarine proze.

Ideja o »izgubljenosti za ovaj svijet« središnji je motiv u raspravama koje vodi pri povjedač Basarine fikcionalne i eseističke proze. Pri povjedač propovijeda svojevrsnu religijsku istinu; pozicionira se kao narativni teolog. Ovakvom pozicijom implicitni autor ispisuje neku vrstu trilogije religiozne introspekcije (*Priče u nestajanju, Kinesko pismo, Peking by night*) u ranoj fazi svojega stvaralaštva. U ovim tekstovima likovi pokušavaju odrediti vlastito ja u odnosu na pri povjedača, narativno ja se pokušava odrediti u odnosu na autora, a autor se pokušava odrediti u odnosu prema Bogu. Ovakva tendencija obilježava Basarin cjelokupni opus.

Prema Basari, angažman u prozni nasušno je potreban, a sastoji se u ukazivanju na dimenziju čovjeka okrenutu apsolutnom bitku, nesvjesnome ili Bogu. Basara to naziva *angažman deangažmana*. Mogućnost spasa problematizira u prostoru pukotine koja nastaje razaranjem samog jezika — pisanje sa sviješću da ništa ne možemo napisati ni dokazati može nas osloboditi manje dokazivanja, jer dokazi su — prema Basarini sudu — znak nepoznavanja onoga što se dokazuje. U tom smislu, on vidi početak propasti zapadne civilizacije u trenutku kad se okreplila logici.

Basarin roman *Kontraendorfin* (2020) žanrovske je podnaslovljena kao »disertacija«.

Koju tezu brani ova Basarina disertacija?

259

Kroz četiri poglavља — *Mikrofonija*, *Kontrainicijacije*, *Metafizika evrodizela* i *Samsung galaxy J5* i furiozni pri povjedački glas isprekidan fusnotama i glasovima drugih pri povjedača koji se bore za prevlast u orgijastičkoj polifoniji, ovo je opet — kao i uvihek kod Basare, priča koja p(r)okazuje ne(o)zbiljnost stvarnosti. Riječ je o postupku koji sam, pišući o razvoju Basarine proze, nazvala *mimezom nestvarnosti zbilje*.

U ovome romanu zbilje ima ili pre malo ili previše. Problem realnosti rješava se na sljedeći način: »Nije realnost za svakoga, Stojkoviću, pogotovo ne za likovne umetnike, nemojte se ljutiti, vidim da se mrštite, nemate vi iskustva s realizmom, reče Andrić. Dragi ste mi, otkriću vam tajnu, realnost ne postoji, postoje samo realisti i to isključivo kao realisti odabiru šta treba da bude vidljivo, šta nevidljivo, šta viđeno, šta previđeno, šta rečeno, šta prečutano, šta na snazi, šta van snage, šta van zakona, šta treba (i šta može, ovo je vrlo važno) da postoji, šta pak ne, zaboravili da kažem da mnogo toga zavisi od kriterijuma selektora.« (Basara 2020: 30)

Selektori realnosti su u *Kontraendorfinu* raznovrsni: od Ive Andrića do Stoj-

kovićeva čmara. I svi su neumjesni. Svi govore stvari koje nam se ne sviđaju, s namjerom da upravo tako i bude. Ovaj roman je krležjanskoga habitusa. On grmi, pljuje, dere se, psuje, proklinje, proriče, sudi, prosuđuje, dosuđuje i osuđuje. Sve to čini u furioznom ritmu i uz puno humora, koji cijelu stvar čini probavljivom. *Kontraendorfin* je — kao, uostalom, i sve što Basara piše — nezamisliv bez humora, jer bi bez humora bio nepodnošljiv.

Metaprozni i autoreferencijalni aspekti romana, i inače obilno prisutni kod Basare, sudjeluju i u stvaranju ovoga opakoga *biohazarda*, pa tako imamo, primjerice, uobičajeno pripovjedačko fraziranje tipa »precrtaj zbog nezajažljivosti dupeta, napiši zato sam dupetom i slikao«, reče potom Stojković. Pripovjedači u ovom romanu uvijek prepričavaju riječi nekoga drugoga pripovjedača, uključujući Stojkovićev čmar i Ivu Andrića. Riječ je o smjesi govora koja se premješta s jedne instance na drugu u brzom ritmu, tako da govor nije ni upravan ni neupravan nego naprsto — neugodan.

Srbija je za Basarina pripovjedača u *Kontraendorfinu* zemlja kolektivne amnezije u kojoj se stvari, ljudi i događaji koje bi trebalo zakonom zaboravljati i brisati iz pamćenja prenose s koljena na koljeno i stoljećima se povlače po kolektivnom pamćenju. Najmoćnija medijska kuća u Srbiji — Radio Televizija Srbije — mjesto je s kojega se po cijeli dan emitiraju imbecilni sadržaji, prostote i otvorena huškanja na masovna ubojstva.

Odnos društva o kojemu pripovijeda prema najvišim, božanskim instancama, ilustrativno je prikazan u opervaciji »(...) a meni sinu da tamo gde ima popa mora biti i Boga — popovi i služe da nas na to podsete — i u poslednji se praktično čas setih da gde ima Boga nema zaborava.« (ibid. 180) Pamćenje i zaborav preokrenuti su naglavačke u Basarinu ironijskom poigravanju — bilo da je riječ o pamćenju političkih zvjerstava ili osobnih, intimnih ljudskih sagrješenja. Pamti se ono što bi

se trebalo zaboravljati, a kolektivno zaboravlja ono što mora biti upamćeno.

U svojem *vjeruju* Basarin se pripovjedač dotiče i problema ekologije — zaštite sistema vrsta, zraka i drugih bića. Poglavlje romana *Metafizika evrodizela* donosi promišljanje o ljudskoj civilizaciji u kontekstu ekosustava: »Ova civilizacija hiperaktivnih monstruma, duhovnih i telesnih bogalja i nakaza — razmišljaо sam kasno noću, uz pivo, na pumpi Beška 2 — ova civilizacija sprudnje sa idejom egzistencije i zloupotrebe protoplazme u najniže svrhe, zapravo počiva na mrtvim kostima brontosaurusa, tiranosaurusa, pterodaktila i drugih džinovskih reptila, to je ustvari — nastavljaо sam da mislim — groteskna civilizacija koja srlja u propast koristeći kao pogonsko gorivo tečne leševe napred pomenutih izumrlih vrsta, pod pritiskom Proviđenja pretvorenih u naftu, supstancu u hemijskom i svakom drugom smislu sličnu Cicvarićevom lešu.« (ibid. 195)

Roman otvara temu rata u Hrvatskoj i u kontekstu rata problematiku jačanja srpskog i hrvatskog nacionalizma — osobito položaja izopéenih žena u toj situaciji (tzv. *miješani* brakovi četnikuša i Srba i *ustaških kurvi* i Hrvata) — uvođenjem ženskog lika, doktorice Sande V., čitateljice Basare i Bernharda, čiji je Basara čitatelj i u dobroj mjeri nasljednik. Osobito je zanimljiva jedna fusnota u ovome dijelu romana: dok Kaloperović, glavni pripovjedač romana, pripovijeda priču o doktorici Sandi V. i nacionalističkom ludilu njezina oca, u fusnoti slijedi glas u off-u doktorice Vande: »Deset godina posle završetka rata majka mi je poverila da je njeno hrvatstvo bilo puki izgovor za odvajanje od postelje i trpeze, a da je pravi razlog bila očeva impotencija koje se užasno stideo.« (ibid. 254).

Nešto kasnije Kaloperović konstatiра: »Nejebica je primarni *casus belli* većine ratova na prostorima bivše Jugoslavije na kojima — osim u obećanjima, na rečima, na dođem ti, u hvalisavim zapisima

po kafanskim nužnicima, i sličnim mestima — gotovo da i nema seksualnih odnosa vrednih pomena, a ako se neki snošaj i dogodi, to po pravilu bude silovanje, ili ti ga slučajni ljubavnik, pritajeni peder, surdukne u dupe.« (ibid. 273)

Kada razmotrimo ove Kaloperovićeve poglede na rat, muškost, patrijarhat i čuvenu balkansku *jebežljivost*, čine se u najmanju ruku neobičnima napadi koje je doživio zbog ovoga romana, u kojemu se na jednome mjestu postavlja pitanje Desanki Maksimović voli li analni seks. Nije baš jasno što je problematično u tome da fikcionalni lik — a Desanka Maksimović ima upravo taj status u ovome romanu, kao i Ivo Andrić, uostalom — upražnjava i preferira analni seks. Nije baš jasno ni što je problematično u tome da *zbiljska* Desanka Maksimović voli analni seks. U Basarinom orgijastičkom romanu čmar postaje pripovjedač priče, i to na više mjesta, pa ne vidim razloga zašto u njemu analni seks ne bi bio prostor igre i uživanja, kao što je pripovijedanje samo. Basarini pripovjedači / likovi progovaraju na čmar jer je toliko toga što nam moraju ispričati. Desanka osobno ne biva pitanjem zgranuta kao čaršija koja je pročitala (jedino) tih par stranica Basarinog romana, nego se nasmije i pravi se nevješta, čime odaje dojam polivalentnosti, šarma i zagonetnosti. Ako itko sumnja u Basarin — ili je možda bolje reći: *basarijanski* — feminizam, treba samo pomnije čitati što to njegov Kaloperović (ili bilo tko drugi, uključujući i govoreći čmar) govori: »U Srbiji i srpskim zemljama na žene se još uvek gleda — i verovatno će se zauvek gledati, iako u većini slučajeva s pravom — kao na japanske seksualne lutke na naduvavanja koje su, za razliku od japanskih lutki, besplatne, koje čutke trpe batine i još kuvaju i peru.« (ibid. 281)

U ovom romanu vlada anarhija jezika, a ne ideologija teksta, kako su — pogrešno — zaključili neki njegovi tendenciozni čitatelji. Sve što se izrekne uglavnom se i porekne, a ako se i ne opovrgne,

dovede se do apsurda. Takav se postupak, primjerice, koristi u pripovijedanju o strijeljanju, strijeljanima i ljudima koji strijeljaju, te o odnosu fašizma i antifašizma. Naivno bi bilo vjerovati da je Basara nakonio uvjeravati svoje čitatelje da povjeruju u to da su jednako krivi onaj koji strijelja i strijeljani — riječ je o proizvodjenju nelagode. Cijeli ovaj tekst je u službi jedne velike nelagode. Individualne i kolektivne nelagode, koja ima veze s prešućenim stvarima i nerazriješenim konfliktima. Basara odlučuje izmisliti čitav jedan kemijski spoj — *kontraendorfin* — kako bi objasnio ljudsku nesposobnost suočavanja sa samim sobom, pa tako i s drugim. *Kontraendorfin* kao hormon, a još više kao *tekst*, izaziva čitatelja da osjeti nelagodu, da je izdrži i da u njoj ugleda nešto što mora ugledati. U tom smislu, možemo reći da je *Kontraendorfin* nalik na platno koje pripovjedač romana opisuje: nije riječ o prizoru, nego o prozoru. Platno kao da samo stvara prizore, kao što u romanu jezik *sam* generira iskaze. Ovaj je roman erupcija govora i *dijagnoza*; uvrnuti feministički manifest; oda ženskom orgazmu i užitku; serija nekrologa zbiljskim, polufikcionalnim i izmišljenim ličnostima, antiratna proza; kritika kapitalizma, transicije i patrijarhata — drugim riječima, *kontraendorfin je smrt za testosteron*.

DUBRAVKA BOGUTOVAC

Queer i okvir

Igor Perišić: *Srpski (o)kvir. Prilozi za čitanje srpske književnosti u svetlu kvir teorije*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2020.

Nije raspikuća i probisvet, što ga već čini sumnjivim u očima dominantnog patrijarhalnog maskuliniteta.

(Perišić 2020: 72)

Svoju šestu knjigu, *Srpski (o)kvir*, Igor Perišić otvara riječima: »Po prirodi optimista, autor *Srpskog (o)kvira* veruje i da je kvir teorija već dovoljno poznata domaćoj akademskoj i široj kulturnoj zajednici.« Dočitavanje *Srpskog (o)kvira* dovodi do zaključka da je ovakvoj knjizi potreban ne samo optimističan autor, nego svakako i optimističan čitatelj, jer čitanje *Srpskog (o)kvira* izaziva asocijacije u obliku pitanja: kako bi, primjerice, izgledala jedna queer povijest hrvatske književnosti? Kako bismo mogli čitati Krležine, Desničine, Novakove, Kamovljeve, Marinkovićeve junake kad bismo ih sagledali u potencijalu njihovih queer identiteta? Bi li slika hrvatske književnosti bila drukčija kad bi sve te neodlučne muškarčine koji su njeni protagonisti suočili s puninom njihovih unutrašnjih proturječnosti? Što proizvodi ambivalencija koja je u temelju tolikih značajnih likova koji su obilježili stoljeća jedne književnosti? Kako izgleda, primjerice, homoerotski aspekt djelovanja tih junaka? Što određuje njihovo unutrašnje kretanje — heteronormativna matrica ili nešto puno kompleksnije i zanimljivije od očiglednoga?

Sve su to pitanja koja pokreće u inspiraciji čitatelja knjiga *Srpski (o)kvir*, jer se bavi rubnim pitanjima uspostavljanja jednog literarnog svijeta. Mogli bismo reći da se bavi čak i onime što promiče samome pripovjedaču i liku — autor se strpljivo

i ustrajno bavi mjestima neodređenosti i kontradikcijama tekstova koje istražuje, a cilj mu je u svakoj pojedinačnoj studiji prikazati fino tkanje teksta koje leluja iznad očiglednoga. U svakom članku Perišić demonstrira kako tekst *izmiče* svojim protagonistima, pa i svome tvorcu. On hvata na djelu nemarne pripovjedače dok upadaju u zamke heteronormativnih matrica, a pritom pokušavaju biti vrlo osviješteni i avantgardni. Ponekad je taj postupak hotimičan — kao kod Albaharija, primjerice, gdje pripovjedač romana *Brat* demonstrira načinom svoga pripovijedanja svu silinu nasilja, homofobije i autohomofobije »pokušavajući« ispričati priču o nečemu drugome, možda pametnjem i plemenitijem. Perišić nigdje u analizama ne ide do kraja sa zaključcima — ne kaže misli li da se radi o nehotičnoj ili hotimičnoj homofobiji — nego ostavlja čitatelju taj prostor slobodnim, pripremajući ga za suočavanje s vlastitim ograničenjima i udaranje o zidove svoje privatne heteronormativne matrice.

Autori kojima se Perišić bavi pripadaju gotovo svi kanonu srpske književnosti: to su, redom, Jakov Ignjatović, Stevan Sremac, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović, Slobodan Selenić (njegov status je po nešto drukčiji od svih ostalih pisaca ovoga niza jer nije *okamenjen* kanonizacijom poput drugih i svako bavljenje njime već tradicionalno izaziva sporove, probleme i unutarnje proturječnosti), Borislav Pekić, Uroš Filipović (njegov je, pak, status hotimično *antikanonski* jer njegova literatura sama sebe vidi u izrazitoj opoziciji prema svemu što je srednjestruško i normativno) i naposljetku nekanonizirani klasik David Albahari. U ovome nizu nalazi se još jedan pisac, Jean Genet, koji naravno ne pripada srpskoj književnosti, ali je neobično važan za ovu knjigu jer njegov roman *Gospa od cvijeća* (u srpskom prijevodu *Bogorodica od cveća*) performativno dokazuje kako *zapravo* izgleda i djeluje queer pozicija pripovjedača.

Citajući ovih osam analiza stječe se dojam da jedino sa Genetom ne postoji

nikakav ideološki problem ni zbrka: svi ovi drugi veliki muževi srpske književnosti, koliko god bili otvoreni prema problematici *queera i campa*, imaju svaki svoga unutrašnjega kolonizatora koji ih muči, ne da im mira i tjera ih da pišu gluposti. Perišić nam minuciozno i živahno nabraja i prikazuje sve te unutarnje proturječnosti s kojima se bore svi ti pekići, seleniči i albahariji, a sve u pokušaju da budu vrlo otvoreni, moderni i *queer* — poput vlastitih junaka. Svaki od tih pripovjedača ima svoj homofobni i autohomofobni aspekt. Pitanje na koje Perišić ne odgovara, međutim, je: radi li se o hotimičnom postupku? Naravno da je razdvajanje autora i pripovjedača nešto što smo naučili odavno, pa bismo sve ove romane mogli proglašiti vrhunskim umijećem prikaza jedne (i više) heteronormativne, represivne, homofobne svijesti, a njihove autore proglašiti metasvjestima koje generiraju te samosvjesne strukture. Međutim, je li to zaista tako? I možemo li mi i jednom metodom dokazati što oni *zaista* misle? Vjerljivo ne možemo, jer nismo u poziciji psihoterapeuta, nego čitatelja. Ali ova igra koju organizira Perišić neobično je važna, jer nas uvlači u vrtlog. Dok čitamo ovu knjigu, shvaćamo da ni mi nismo nevini. Zato mislim da knjiga ima snažan aktivistički potencijal, iako se na prvi pogled doima kao uredna teorijska rasprava. Ona je i jedno i drugo: i teorijsko rastresanje epistemiološkog polja i aktivistički udarac u trbuh koji čitatelja pita: *A ti?*

Perišić otvara svoje čitanje uvođenjem pojma *camp-a* u referentni okvir tumačenja romana *Večiti mladoženja* Jakova Ignjatovića. U ovakovom konceptu prisutna je ambivalencija odnosa javnih i privatnih namjera ili sukob cenzuriranog i anarhičnog čitanja teksta i svijeta. Vječiti mladoženja daje lažna obećanja iako zna da se neće oženiti zato što je kod njega na snazi jasno razlikovanje dva referentna sustava: javnog i privatnog. Riječ je o ambivalentnoj ili hibridnoj svijesti koja se ponaša po principima *camp-a*. *Camp* kon-

cept u tumačenju ovoga lika primjeren je zato što ne uključuje nužno homoseksualnost. On je psihološki tip skrivenog homoseksualca ili *camp-homoseksualca*.

Queer feminitet u patrijarhalnoj zajednici tema je druge Perišićeve studije, u kojoj se bavi analizom lika »čudne tetke« u *Zoni Zamfirovoj* Stevana Sremca. U patrijarhalnoj zajednici, gdje je za žene rezervirana uloga multipliciranja jednoga modela, izdvaja se uveliko drukčiji lik tetke Doke. Kako bi se ogradio od njene rodne transgresije, koja je potencijalno subverzivna po patrijarhalni poredak, pripovjedač je mora proglašiti na neki način ludom, kako bi se mogao otvoriti karnevalski prostor za njene komičke i kulturološki transrodne performanse. Roman završava smještanjem Doke u svojevrsnu karantenu: onaj tko kvari sreću patrijarhalnoj idili mora biti na neki način naposljetku izopćen iz zajednice ili se komički pomiriti s vlastitom sudbinom, prihvaćajući vlastita iskliznuća kao prolaznu zabavu. Kratkotrajna Dokina emancipacija ispostavlja se epizodom *queer* slobode u kojoj je bilo dozvoljeno da ona karnevalski prolazno bude ono što zaista jest.

Treća studija bavi se Vinaverovim čitanjem Prousta. Perišić konstatira da bi se Vinaverova tumačenja mogla svrstati u imaginarnu povijest srpske *queer* esejistike. Vinaver bi u projiciranoj povijesti srpske *queer* književnosti, ili *queer* povijesti srpske književnosti, bio ona figura po kojoj bi se takva povijest mogla amblemski identificirati. Tekst koji Perišić analizira u svojoj studiji je pronađen u Vinaverovo rukopisnoj ostavštini. Naslov mu je *Marsel Prust sazdaje u ropcu svet od uspomena i preobražava ga u marionetski trepetni raj bolesničke žudnje*. Vinaver zaključuje da roman *U traganju za izgubljenim vremenom* treba stalno iznova čitati. Taj zaključak može se doimati banalnim, ali Perišić uočava da strateškom apropijacijom ovakve banalnosti ona postaje još jedna »nastrana« poruka koja govori da je čitanje slaba humanistička transgresija

tjelesnih i duhovnih poraza, pokušaj evo-ciranja iščezle slike virtualnog, odsutnog ili nastranog smisla.

Sljedeći Perišićev tekst istražuje homoerotizam u obrnutom *queer* pogledu čitajući *Afriku* Rastka Petrovića. Zanimljiva je primjedba koju Perišić daje o kolonizaciji *queer*-a: Petrović u svojoj uvrnutoj optici promatra *queer* na homonormativan način — kao Drugost koja treba pokazati jednu od mogućnosti stabilnog identiteta i stabilne društvene organizacije. Rastko Petrović se trudi da vlastiti *queer* pogled predstavi kao »normalan« ili barem podjednako legitiman kao onaj koji je proizvod heteronormativne tradicije. Perišić u ovom poglavlju uvodi pojam *queer-patriotizma*: riječ je o patriotizmu koji nudi Rastko Petrović. On diskurzivno poručuje da treba prihvati *queer* pogled kao »normalan« i vidi u tome rješenje problema civilizacije.

Queer nekropolitike tema su Perišićevog čitanja Seleničevih romana *Prijatelji* i *Očevi i oci*. Junak koji nema pravo glasa u romanu *Prijatelji* postaje samo objekt pigmalionske strasti i time potencijalno postavljen u polje u kojem može biti tijelo za nekropolitički odstrel. Pigmalionsko obrazovanje ima za cilj spas duše kako bi se napravio mali korak u privođenju *queer* civilizacije redovnom poretku, na način da se kreće ispočetka. Međutim, kako ističe Perišić, u samom procesu pigmalionskog obrazovanja krije se *queer* obrat: u predmet civilizacijskog obraćenja upisuje se želja koja samo nasilnim putem može postati »prirodna«. U romanu *Očevi i oci* događa se javljanje stereotipa iz kolektivne patrijarhalne svijesti koji arhetipski dozivaju poriv za fizičkim odstranjenjem tijela Drugosti — za patrijarhalnom *queer* nekropolitikom. Perišić zaključuje da su kod Selenića na ideološkom planu naracije za *queer* likove uvijek nekropolitike.

Queer dijalektika centra i marginje tema je kojom se Perišić bavi u studiji o *Zlatnom runu* Borislava Pekića i *Stakleniku* Uroša Filipovića. Ovo poglavlje knji-

ge bavi se možda ponajviše paradoksima *queer* identiteta. Prvi od njih je činjenica da homoseksualni identitet zapravo ne postoji u tradicionalnim kategorijama mišljenja, ili ako postoji, onda samo služi potvrdjivanju heteronormativnosti, odnosno binarno shvaćenom konceptu društvenog ustrojstva simboličkih formi. Perišić zaključuje da je potrebno vidjeti vodi li i ispitivanje na koji se način takav identitet reprezentira u tekstuálnim tvorevinama novim paradoksima. Čini se da je ovim zaključkom izrečen osnovni impuls Perišićeve knjige i njegova fundamentalna analitička namjera. »Tekst ne treba čitati estetički već erotički«, sugerira Perišić naznačavajući glavno obilježje pornografske literature: ertoško koje namjerno isključuje estetsko. Paradoksalni, *queer*-dijalektički odnos književnosti i pornografije, centra i margine jedna je od tema koje Perišić istražuje u ovom poglavlju, zaključujući da *Zlatno runo* ima u svojoj strukturi književni plan kojem je sporedno sredstvo reprezentacija čulnih iskustava ukloplivih u opću konstelaciju djela, dok *Staklenac* odbija princip umjetničkog strukturiranja u svrhu nesputanog perpetuiranja seksualnosti. *Zlatno runo* se više konstituira kao umjetnički subverzivan roman, a *Staklenac* kao djelo glavnog kulturno-ideološkog toka, što svjedoči o Pekićevoj »intuitivnoj modernosti«, kako zaključuje Perišić: »Melanholična senka koja boji ovaj iskaz čini da on dobije na svojoj puноći, i da još jednom potvrdi da umjetnički uspelo predstavljanje bilo kog identiteta rađa polifoniju, za razliku od jednoglasja čulnih uživanja u pornografiji.«

Posljednje poglavlje Perišićeve knjige tematizira modele nadziranja i kažnjavanja *queer* maskuliniteta na primjerima romana *Gospa od cvijeća* Jeana Geneta i *Brat* Davida Albaharija. Zajedničko im je tematiziranje *queer* maskuliniteta, ali na radikalno različite načine. Jean Genet ispisuje tekst koji je, prema sudu feminističke teoričarke Hélène Cixous, žensko pismo. »Zato čitalac i ne mora mnogo da

se trudi oko fabule i sižea, već da uživa u tekstu, njegovoj gotovo oplijivoj materijalnosti, da zapravo vodi ljubav s njim, sa Ženeovim u isto vreme i strogim i razbojkorenim rečenicama«, zaključuje Perišić. Kod Geneta nema, kao kod Albaharija, potrebe za pripovijedanjem koje bi kažnjavalo nestabilne, *queer* ili transidentitete. Genet pripovijeda bez primjesa bilo kakvih diskurzivnih mehanizama nadziranja i kažnjavanja. Kod njega su muško-muški odnosi neopterećeni rodnim ulogama karakterističnim za heteronormativne i patrijarhalne zajednice. Glavni junak romana *Brat*, za razliku od pripovjedača romana *Gospa od cujeća*, ne samo da ni na koji način ne dovodi u pitanje represivnu bratocentričnu i androcentričnu osnovu zapadne filozofske tradicije, već je na opsesivan način želi potvrditi, upozrava Perišić. Albaharijev pripovjedač, zaključuje Perišić, nastoji odstraniti *queer* maskulinitet kao nepoželjno, »(na)strano telo u srpskom društvu«.

Zaključno bih istaknula jedan vrlo važan aspekt Perišićeve knjige i Perišićeva pristupa načelno: transgresivnost. To je riječ koja se ponavlja puno puta u knjizi dok se govori o čitanju drugih, ali rekla bih da se odnosi prvenstveno na Perišićevu metodu. Njegovo čitanje prekoračuje vlastiti epistemiološki okvir i dovodi ga u pitanje. Jedino takav pristup adekvatan je za obuhvaćanje, propitivanje i analizu *queer* strategija. U prethodnoj knjizi koketirao je s *queer*-pravoslavljem, u ovoj knjizi s *queer*-patriotizmom, a čini se da je vrlo ozbiljan sa svojom *queer* povješću srpske književnosti. Riječ je o vrlo osvježavajućoj knjizi koja rastresa prašnjave episteme i zbog toga je krajnje dobrodošla. Perišić elegančno demonstrira da znanost može biti istovremeno akribična, subverzivna i zabavna. Nadam se da će ova knjiga potaknuti kroatiste na srodna istraživanja hrvatske književnosti, koja će obogatiti književno polje i rekонтекстualizirati okamenjena značenja.

DUBRAVKA BOGUTOVAC

Zabranjeno voće

Tanja Stupar Trifunović: *Otkako sam kupila labuda*. VBZ, Zagreb, 2020.

265

Živimo u vremenu u kojem je jedan od najvećih kulturnih narativa onaj o feminizmu u raznim oblicima te problematiči vezanoj za njega, kao što je seksizam, rodni identitet i nasilje nad ženama. No feminizam obuhvaća mnogo toga. Jer kao što ni žene nisu karakterno jednoobrazne tako i dijapazon onoga o čemu danas govori tzv. žensko pismo nije ograničen isključivo na kulturološko iskustvo spola, nego i svijeta općenito. Iako je takva kategorizacija lako moguće pomalo u raskoraku sa vremenom, jer se pojavio tako velik broj vrsnih autorica da je preuzetno govoriti o specifičnoj ladici. U tom smislu primjerena je etiketa »muško pismo« naprsto zato što su navedene manje ili više dominantne u aktualnom književnom diskursu, pritom posebno mlada generacija autorica čiji se glas proširio svuda od izloga (preostalih) knjižara, časopisa, književnih nagrada itd: Monika Herceg, Katja Grcić, Anita Pajević, Marija Dejanović itd. Osim u književnosti, pojavio se i u drugim umjetničkim medijima. U kultnom filmu Ridleyja Scotta »Thelma & Louise« iz 1992. Susan Sarandon i Geena Davis glume dvije žene na putu u Meksiko kako bi pobegle od policijskog progona kod kuće. U međuvremenu je dobio status feminističkog klasika koji se uzima kao primjer ženske neovisnosti i borbe protiv sustava.

Žene su ispričale mnoge priče, i mnoge tek trebaju ispričati. Jedna od njih svakako je bosanskohercegovačka autorica Tanja Stupar Trifunović, koja je objavila roman »Otkako sam kupila labuda« (VBZ, 2020.). Riječ je o afirmiranoj i prolifičnoj autorici koja je 2016. nagrađena Na-

gradom Europske Unije za književnost (EUPL) za roman »Satovi u majčinoj sobi«. Novi se bavi tematikom intimnih tajni, seksualnih maštarija i autocenzurom zbog koje poklekнемo pod pritiskom drugih da se uklapamo u prosječnost očekivanja. Zahvaljujući specifičnosti stila, tekst se čita još intimnije, jer je formuliran u epistolarnoj formi. Riječ je o formi koja je sama po sebi puna zamki jer je element strasti, koji je nužno prati, sklinski teren patetike koja cijeli tekst može odvesti u nepoželjnom smjeru ukoliko ga se čvrsto ne »drži na lancu«. Tradicija epistolarnog romana je poprilično bogata pa se knjiga prirodno naslanja na niz koji su već uspostavili autori poput Saul Bellowa, Jane Austen ili Junichiro Tanizaki.

266

Autorica pisma/romana je sredovječna knjižničarka koja se neočekivano zaljubljuje u studenticu dramaturgije i njihova veza tvori okosnicu priče. Budući da sve promatramo iz perspektive knjižničarke, skloni smo svjesnom ograničavanju perspektive pa na određeni način »ovisimo« o onome što priča, čuje i vidi pripovjedačica. No to je uvjetovano logikom prezentirane forme, pa se moramo snaći s time što imamo. Zanimanje glavne junakinje još više podcrtava njenu povučenu, ispraznjenu egzistenciju svedenu na entropijsku izmjenu dana i noći, između kojih se ne dešava apsolutno ništa važno, sve dok jednog dana u njenu knjižnicu i život ne ušeta studentica koja će je podsjetiti na sve ono što želi a svjesno si, uporno, uskraćuje. Uslijedit će strastvena ljubavna veza u kojoj će se obje naći na brodu bez kormila, što povremeno može biti i dobra metafora za roman pun rasijanih, očekivanih referenci i aluzija.

Seksualnost, odnosno senzualnost, u svojoj najotvorenijoj formi rijetko je tema književnog mainstream diskursa na sceni gdje ženama rado ulaze u dušu ali rjeđe u tjelesne otvore, a da pritom nije riječ o površnosti pornografije, već nepatvorenoj erotici bez vulgarnog vokabulara. Tu i tamo ipak se ovđe »uvuče« ponešto ko-

lokvijalno, više zbog efektnih, komičnih tonova koji podcrtavaju gotovo mentorski odnos prema mlađoj studentici u knjizi:

Ostavi tude nesreće na miru. Ne možeš to razumjeti. Vireći u Virdžinijine gaće nećeš naći vlastitu pičku.

Naravno, budući da je riječ o svojevrsnoj »poruci u boci«, potrebno je određeno poznavanje građe kako bismo ispravno kontekstualizirali odnos dvije junakinje. U nekoliko navrata autorica se referira na Vladimira Nabokova i njegova profesora Humberta (kao da do tog zaključka iole informiran čitatelj ionako ne bi sam došao). Naime i sama pripovjedačica u braku je sa starijim muškarcem, profesorom, koji na određeni način oslikava budućnost svakog *happy enda* nakon što se transformira u rutinu iz koje se onda na kraju pokušava pobjeći. To će i uslijediti, kada u priču uđe druga žena. Isprva se ne snalazi i opire, da bi kasnije prešlo u stadij svojevrsne emotivno–seksualne ovisnosti o drugome. U njenom će zvučati kao ples prije nego seks. Moguće da autorica junakinju želi portretirati kao nekoga tko je već davno zakasnio na vlak za ševu dočekavši tek onaj zadnji vagon za vođenje ljubavi. Samim time i njena putenost ima notu nježnog i krhkog, poput bojažljiva tinejdžera koji je tek krenuo u istraživanje seksualnosti i njena značenja za sebe i vlastito tijelo.

U tonu kojim se obraća primateljici svog pisma melankolija se miješa sa očajanjem i rezignacijom, potrebom za nečim što je istovremeno blisko i daleko, što bi rado ne razumjela. Druga je glumica, čija je glumačka karijera svojevrsni pozadinski narativ, druga strana okvira kojeg jednakopravno sačinjava brak glavne junakinje, ustajao poput suhe smokve. Sve prolazi kroz mijene, studentica je konstantno konfrontira sa istinom koju si ne želi priznati, gura je pred ogledalo koje bi najradije razbila. To u sebi ima terapijski učinak, ali samo onoliko koliko smo ga spremni dopustiti. Glavna junakinja po-

kušava se zaštiti zastarjelim štitom životnog iskustva kojeg zapravo ni nema, jer je njen život prikazan kao još jedan od bezbrojnih čije je jedino sazrijevajuće iskušto biološke, kronološke prirode. Stoga i optužbe zvuče tako elokventno, zrelo za nekoga tako mladog:

Ti si okrutna. Praviš od živog cvijeća plastično. Ničemu ne daš da nestane, da istruli, nego sve pretvaraš u nepropadljivu bezmirisnu i bezukusnu plastiku. Kao tvoj brak. Neću to. Osjećam da ti više nisam zabavna. Hoćeš da me složiš na policu sa ostalim nezanimljivim knjigama. Ponašaš se da su ljudi kao knjige u biblioteci i da ih možeš lako pozajmiti i vratiti.

Generacijski sukob prikazan je kao neizbjeglan element svakog, pa i neplatoniskog odnosa, čime autorica pod znak pitanja dovodi vječni fetiš takvih ljubavi, utjelovljenih upravo u liku Nabokovljeva Humberta. Prijevjetačica se u svijetu mlade glumice osjeća pomalo nelagodno jer se u taj diskurs teško može ravnopravno uključiti, budući da funkcioniра ako ne na drukčijim principima onda drukčijim uvjetima i pravilima koja tek trebaju biti naučena. Njen prijašnji, izolirani život davao joj je ispriku da nikada ne istraži ono što je propustila, da njena mašta postane stvarnost. Umjesto toga od stvarnosti bježi, kao što su od nje bježale i Thelma i Louise, no tu nema nekoga, možda ga čak niti ne traži, nego tek njegovu mogućnost. Vidljivo je to i kroz njen odnos prema Beogradu, kojeg definiraju istodobno nemir i letargija, što projicira i na druge odnose u životu. Možda zbog toga u životu glavne junakinje ima više krajeva nego onih sretnih, no zbog njihove prirode za sobom rijetko nose neke pretjerano neugodne repove. Opis konačnog razlaza sa profesorom

gotovo je u maniri filma »You've Got Mail« gdje dođe kao prirodan i nekonfliktni zaključak odnosa koji više ne ispunjava potrebe oboje partnera. No takvo što rezervirano je za upravo takve ljude, a sa strastvenom studenticom to ne ide tako. Glavna junakinja svjesna je svoje želje za novim početcima i otkrićima iako joj sve oko nje govori da je za to kasno. Djevojci priča o svojim uništenim prijateljima i njihovim pokušajima budućnosti, no ona za tuđe budućnosti nema vremena: previše je zauzeta življnjem vlastite. Na kraju će se to i desiti, a dvije junakinje završit će na dva kraja svijeta, dva pisma od kojeg jedno nikako da stigne, jedna priča koja je poletjela da bi nenadano aterirala na tlo daleke stvarnosti koja je više siva nego ružičasta.

Tanja Stupar Trifunović piše o onome što nazivamo životom, ovaj put kroz oči istospolne ljubavi, zabranjenog voća koje svoj miris krije po zakutcima gdje krade vrijeme za svoju slast. Sve ima svoju cijenu, pa i sreća, pogotovo kada ju je teško ostvariti. Na tome se pokazuje spremnost da idemo do kraja jer nam ju jedino to garantira: bez toga su dvije junakinje nepotpune. Obje će na kraju doći do nečega što su željele, iako u kompromisnoj formi. *Otkako sam kupila labuda* je, posred *Tatinog sina* Dine Pešuta, još jedan predstavnik nadajmo se rastućeg literarnog žanra koji se bavi LGBT narativima. Njihov je broj potencijalno beskrajan, jer svatko od nas nosi jednu priču, kakva god ona bila. Samo je potreban adekvatan glas da je ispriča. Jedan od njih zasigurno je i autorica ove knjige.

267

MIRKO BOŽIĆ