ISSN 0015-8445

FORUM

SIJEČANJ — OŽUJAK 2022.

VIKTOR ŽMEGAČ / SILVESTARSKA ANTROPOLOGIJA
LUKO PALJETAK / DVADESET MUČNIH PJESAMA I JEDNA TAKOĐER TAKVA
BOETIJE / UTJEHA FILOZOFIJE
JÁNOS PILINSZKY / PJESME

BORNA MARČAC / JÁNOS PILINSZKY – VELEGRADSKA IKONA
MILKO VALENT / PJENA ZA RUŠENJE
MARKO GRČIĆ / S MARULIĆEVOM *JUDITOM* PRIVATNO

JOSIP UŽAREVIĆ / O GOLOTINJI
DUBRAVKA BRUNČIĆ, SUZANA COHA / REPREZENTACIJE INTIMNOSTI U PJESNIŠTVU HRVATSKIH KNJIŽEVNICA 19. STOLJEĆA

NICOLAS RALJEVIĆ / MOJ KAZALIŠNI PRIJEVOD
DUBRAVKO JELAČIĆ BUŽIMSKI / IZLOŽBA PTICA
JOSIP LISAC / *IN MEMORIAM* WIESŁAW BORYŚ (1939. – 2021.)

ŽARKO PAIĆ / IZAZOVI
KREŠIMIR NEMEC, MARIO KOLAR / RAZGOVOR S POVODOM
BOŽO KOVAČEVIĆ / DNEVNIK INTIMNOG ČITANJA

KNJIŽEVNA KRONIKA
KAZALIŠNA KRONIKA
LIKOVNA KRONIKA
GLAZBENA KRONIKA
FILMSKA KRONIKA
PRIJEVODNA KRONIKA

1–3

Osnivač i izdavač: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, Trg Nikole Šubića Zrinskog 11.
Za nakladnika: akademik Dario Vretenar, glavni tajnik
Uredništvo i uprava: Zagreb, Trg Nikole Šubića Zrinskog 11
Tel. 48-95-164
E-mail: forum@hazu.hr

Urednički savjet: Razred za književnost HAZU
Glavna i odgovorna urednica: Dubravka Oraić Tolić
Uredništvo: Mladen Machiedo, Miro Gavran, Helena Sablić Tomić
Tajnica uredništva, lektorica i korektorica: Livija Reškovac
Grafička urednica: Nina Ivanović

KAZALO

VIKTOR ŽMEGAČ	**SILVESTARSKA ANTROPOLOGIJA**	**5**
LUKO PALJETAK	**DVADESET MUČNIH PJESAMA I JEDNA TAKOĐER TAKVA**	**15**
BOETIJE	**UTJEHA FILOZOFIJE**	**28**
JÁNOS PILINSZKY	**PJESME**	**63**
BORNA MARČAC	**JÁNOS PILINSZKY – VELEGRADSKA IKONA**	**75**
MILKO VALENT	**PJENA ZA RUŠENJE**	**78**
MARKO GRČIĆ	**S MARULIĆEVOM *JUDITOM* PRIVATNO**	**114**
JOSIP UŽAREVIĆ	**O GOLOTINJI**	**124**
DUBRAVKA BRUNČIĆ, SUZANA COHA	**REPREZENTACIJE INTIMNOSTI U PJESNIŠTVU HRVATSKIH KNJIŽEVNICA 19. STOLJEĆA**	**138**

***Forum* izlazi tromjesečno. Cijena pojedinog broja iznosi 52,50 kuna. Godišnja je pretplata za Republiku Hrvatsku 157,50 kuna, a za inozemstvo 50 eura, odnosno odgovarajuća protuvrijednost u drugoj valuti. Narudžbe zaprima *Forum*, Trg Nikole Šubića Zrinskog 11, 10000 Zagreb. Molimo da se naznači da se uplata odnosi na časopis *Forum*.**

ZA TUZEMNE PRETPLATNIKE:
Naziv računa: DRŽAVNI PRORAČUN RH
IBAN računa: HR1210010051863000160
Model za plaćanje: HR 65, Poziv na broj: 7129-035-21828, Iznos:157,50 kuna

ZA INOZEMNE PRETPLATNIKE:
Naziv računa: DRŽAVNI PRORAČUN RH
IBAN računa: HR1210010051863000160, BANK NAME: HRVATSKA NARODNA BANKA
ADRESA: TRG HRVATSKIH VELIKANA 3, ZAGREB
POST CODE: 10000, BIC CODE/SWIFT: NBHHRHR2XXX
Model za plaćanje: HR 65, Poziv na broj: 7129-035-21828, Iznos: 50 €

FORUM

TROMJESEČNIK RAZREDA
ZA KNJIŽEVNOST
HRVATSKE AKADEMIJE
ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredničkи savjet
RAZRED ZA KNJIŽEVNOST

Glavna i odgovorna urednica
DUBRAVKA ORAIĆ TOLIĆ

Uredništvo
MLADEN MACHIEDO
MIRO GAVRAN
HELENA SABLIĆ TOMIĆ

Tajnica, lektorica i korektorica
LIVIJA REŠKOVAC

FORUM

SIJEČANJ – OŽUJAK
2022.

LXI. GODIŠTE
XCIV. KNJIGA

RAZRED ZA KNJIŽEVNOST
HRVATSKE AKADEMIJE
ZNANOSTI I UMJETNOSTI

ZAGREB

ISSN 0015-8445

FORUM
TROMJESEČNIK RAZREDA ZA KNJIŽEVNOST HRVATSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Godište LXI. Knjiga XCIV. Broj 1–3. Zagreb, siječanj – ožujak 2022.

Viktor Žmegač

SILVESTARSKA ANTROPOLOGIJA

Ne vjerujem da su ljudi, koji su na Staru godinu bučili svojim raketama i bombama, bili svjesni toga da se definiraju antropološki. Uostalom, i mnoge druge naprave naše epohe potiču takva razmišljanja – od gomilā električnih gitara na *rock*-koncertima do drugih zaglušnih aktivnosti. Ukratko, čovjek naše epohe mogao bi se (antropološki) shvaćati kao biće koje rado proizvodi maksimalnu decibelsku buku. To je svojevrsna inovacija koja ne mari za uši. Da su stari Rimljani to morali doživjeti, rekli bi *homo turbidus* ili *homo tumultuosus*.

U ranijim razdobljima u povijesti čovječanstva, izuzmu li se ratni pokliči i bubnjanje, posezali su za drugim vrstama ljudskoga samoshvaćanja. Što je čovjek, kako ga definirati, dakle odrediti njegovu bît i posebno mjesto u mnoštvu oblika egzistencije? Polazimo, dakle, putovima antropologije.

Ánthrōpos je grčka riječ za čovjeka (kao što je latinski *homo*), pa je stoga opravdano razmotriti svijet grčko-rimske antike. Shvaćanja o ljudskoj bîti očituju se u Ateni i Rimu malokad eksplicitno. Filozofijska literatura upozorava na to da se ona pojavljuju vjerojatno prvi put kod sofista. Njihova je misao da čovjek svoj poseban položaj među bićima zahvaljuje sposobnosti govora. I životinje se mogu na svoj način sporazu-

mijevati, danas bismo rekli: odašiljati komunikacijske signale, ali samo čovjek može s pomoću jezika vladati, to jest oblikovati svoj životni prostor organizirajući zajednice, naobrazbene ustanove, države. Neki suvremeni antropolozi prvom cezurom u egzistenciji ljudskih bića smatraju njegovu sposobnost da se služi vatrom. Rimska tradicija pak osobito ističe retoričku vještinu, ljudsku težnju da govor uzdigne iznad pragmatike. Cicero i Kvintilijan istaknut su primjer. Kvintilijanova rasprava *Institutio Oratoria* sustavno je prikazala tu vještinu.

Dublji uvid u čovjekov totalitet pruža renesansni duh, možda najdojmljivije zastupljen u stvaralaštvu filozofa koji se ne spominju tako često kao Leonardo da Vinci ili Nicolò Machiavelli. Njihov je suvremenik Giovanni Pico della Mirandola, čije je glavno djelo filozofska rasprava *O čovjekovu dostojanstvu* (*De hominis dignitate*, 1496.). Čovjekov ugled i ponos temelje se na okolnosti da je Bog ljudsko biće obdario slobodom da sâm bira put kojim će poći. Ukratko, čovjeka definira njegova sloboda. U tome je svojstvu on gospodar nad drugim živim bićima. On stvara, određuje i raspoređuje – on je *homo faber*. Znakovito je za autorovo razdoblje, petnaesto i šesnaesto stoljeće, da je to epoha tehnologije, izražene, uz umjetnost, u Leonardovim izumima i u osvajačkim otkrićima pomoraca, poput Kolumbova. (Hrvatski je doprinos padobran Fausta Vrančića. U filozofijsko-tehničkome pogledu ta je naprava pokušaj da se modificira sila teže. Čovjek je *homo volans* u zbilji, a ne u fikciji kao u grčkim mitovima.)

Iscrpno nizanje, na primjer s osvrtom na Francuze Michela de Montaignea i Jeana Condorceta, može zamoriti. Stoga ću se uputiti prema autoru bez kojega je jedan od bitnih pokušaja samorazumijevanja teško zamisliv. Kad je riječ o Friedrichu Schilleru, osrednje naobražena osoba pomišlja na dramatičara. Međutim, intenzivnu pozornost zaslužuju njegovi filozofski i povjesničarski radovi. Jedna od tih rasprava sadrži poseban antropološki naboj. Čime se odlikuje čovjek i samo čo-

vjek, Schillerovo je polazno pitanje. Odgovor pruža vrlo opsežna studija *O čovjekovu estetskom odgoju* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795.). Ključno značenje ima šesnaesto poglavlje (Schiller rabi naziv *Brief*, pismo). Autor polazi od uvjerenja da se čovjekov razvoj mora temeljiti na skladu duhovnih i tjelesnih osobina, pri čemu ideal možemo zamisliti kao težnju prema usavršavanju duhovnosti. U njoj se, naime, očituje najbitnija odrednica ljudske naravi. Nije dovoljno reći da čovjek doseže najviši stupanj u stvaranju i doživljavanju umjetnosti. Ljepota mora biti spojena s najdubljim slojem ljudske naravi – s igrom. „Jer čovjek, da to naposljetku utvrdimo, samo se igra kad je on to u punome smislu riječi, kad u igri nalazi sebe." (Preveo V. Ž.) Schiller nam, dakle, pruža vidike koji su primarno antropološki. Čovjek je na najvišoj razini biće za koje se kasnije uvriježio naziv *homo ludens* (od lat. *ludus*, igra).

Na ovome mjestu napuštam kronološki slijed jer se nameće tematski pogled. Uz Schillera se u toj vizuri može svrstati njemački filozof Friedrich Nietzsche (koji je, usput rečeno, isticao da mu je ime poljskoga podrijetla; Nijemce s nacionalno-političkoga motrišta nije mnogo cijenio: u pjesništvu su mu posebno bili omiljeni Goethe i Heine). Njegova je slavna rasprava *Rođenje tragedije iz duha glazbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872.) zaokupljena i mnogim drugim pitanjima, pa se ne može smatrati antropološkim prilogom u strožem smislu. Pa ipak je u njoj filozofsko-antropološka okosnica očita. Nietzscheu pozornost nije usmjerena samo prema dionizijskom i apolonijskom duhu grčke kulture; njegova spoznajna težnja želi obuhvatiti totalitet egzistencije. Svoju središnju misao iznosi čak dvaput, u prvome dijelu studije i na kraju: „bitak i svijet vječno su opravdani samo kao estetski fenomen…" (Citiram prema najnovijem, kritičko-filološkom izdanju Nietzscheovih djela, što su ga priredili talijanski filozofi i filolozi Giorgio Colli i Mazzino Montinari, Berlin/München,

1967. – 1988. Neka od ranijih izdanja Nietzscheovih djela nisu pouzdana.)

Antropološki predznak uključen je kod Nietzschea u tvrdnji o trajnom fundamentu svijeta. Tko prihvati to shvaćanje, mora i specifičnu ljudsku bît definirati kao estetsku pojavu.

Vraćajući se kronologiji, prelazim na knjigu koja je u potpunosti zaokupljena antropološkom problematikom. Autor joj je poznati nizozemski povjesničar kulture Johan Huizinga. Po njegovoj je teoriji igra univerzalna konstanta svake kulture, pa je svoje djelo i primjereno naslovio: *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri* (*Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, njemačka verzija, 1938.). Autor upozorava da se igraju i životinje, pa se može zaključiti da je igra starija od kulture. Na viši stupanj, međutim, ona se podiže kada nastupa kao svestrani organizacijski čimbenik *ljudskog* društva.

> *U našoj svijesti igra je suprotstavljena zbilji. Ta suprotnost za sada ostaje isto tako neodrediva kao i pojam igre. Ali suprotnost igra-zbilja, kada je bolje promotrimo, ne čini nam se ni čvrstom ni jednoznačnom. Možemo slobodno reći: igra je ne-zbilja. Ali i bez obzira na to što rečenica o pozitivnim ustrojstvima igre ne izriče ništa, izvanredno ju je lako oboriti. Čim mi umjesto: 'Igra je ne-zbilja' kažemo 'Igra je neozbiljna', ta suprotnost nas dovodi u škripac; jer igra može biti doista vrlo ozbiljna. Osim toga, nameću nam se odmah i različite druge kategorije života koje su obuhvaćene pojmom ne-zbilje, pa ipak ne odgovaraju pojmu igre. I smijeh je na određen način suprotan ozbiljnome, ali nije nipošto bezuvjetno vezan uz igru. Djeca, nogometaši i šahisti igraju s najdubljom ozbiljnošću, ali ne pada im ni na kraj pameti da se pri tom smiju. Valja primijetiti da je upravo smijeh kao čisto fiziologijski čin svojstven isključivo ljudima, dok im je igranje kao smislena funkcija zajednička sa životinja-*

ma. Aristotelovsko animal ridens *označuje gotovo još jasnije nego* homo sapiens *čovjeka suprotstavljena životinji*. (S njemačkoga preveli Ante Stamać i Truda Stamać, Zagreb, 1992.)

Nakon ovog uvodnog pokušaja definiranja Huizinga široko izgrađuje svoje polazište. Njegova temeljita erudicija svakako je preduvjet. Posebnost ljudske igre, izuzme li se dječja zabava, u tome je što je organizirana djelatnost, koja je u svojoj biti obilježena pravilima, ali i napetošću što ju stvara ishod. U tome je sadržana i njezina natjecateljska narav. Tako, na primjer, autor u poglavlju o igri i pravnim procesima, u „igrama" pred sudom, upozorava na univerzalni značaj ludičkih motiva. U natjecanju državnog odvjetnika i odvjetnika okrivljenika postupak može suca i odvjetnike staviti pred moralne dvojbe, no karakter igre ostaje.

Još je drastičniji primjer u poglavlju o ratnim vještinama. I najteže bitke vojuju se prema – u povijesti promjenjivim – pravilima. To znači da i okrutan, krvav sukob očituje svojstva planske, „general-štapske" igre. Huizinga u tome sklopu začudo ne spominje okolnost da se, osobito u razdoblju od baroka do kraja devetnaestoga stoljeća, isticao ludički (a ne pragmatički) karakter ratovanja u uniformama. Danas maskirno odijelo posve prikriva identitet vojnika, dok su u prošlosti časnici i vojnici ponosno očitovali svoju nacionalnu pripadnost. Britanci su nosili pretežito crvene uniforme, Rusi zelene, Francuzi tamnoplave, a Prusi svijetloplave. Moglo bi se poentirano reći da je krvava sudbina bila dekorativna. Ratovi su bili koloristički sukobi. Da se Huizinga osvrnuo na tu temu, mogao je reći „igra bojama".

Da je Huizinga našao bitnu temu, pokazuje i esej koji ju preludira. Riječ je o duhovitu tekstu njemačkoga pisca Christopha Martina Wielanda (1733. – 1813.), čiji su romani *Agathon* i *Povijest Abderićana* prevedeni i kod nas. Esej je nastao u do-

ba kad i Schillerova studija, a raspravlja značenje igara kojima prikraćujemo vrijeme. Autor ustvrđuje, poput Schillera, da se čovjek osjeća zdravo i čilo kad u svemu vidi igru. „Djeca se igraju prirodom, pjesnici svojom maštom, filozofi svojim idejama i hipotezama, ljepotice našim srcima, a kraljevi – nažalost! – našim glavama.“ (*Zeit-Kürzunsspiele*) Wieland je na svršetku eseja izrekao misao koja djeluje poput nacrta za Huizinginu knjigu. „Smatram da i najoštroumnijim proučavateljima ljudske naravi ne bi smjelo biti ispod časti da se late toga da proniknu u povijest igara s filozofijskog motrišta i napišu o tome predmetu analitičku i obuhvatnu raspravu.“ (Preveo V. Ž.)

Vraćajući se lucidnu nizozemskom eruditu, želim se naposljetku osvrnuti na poglavlja koja prikazuju elemente igre u pojedinim kulturnim razdobljima, od starog Rima i srednjeg vijeka do baroka i romantizma. Ti prikazi epoha *sub specie ludi* vrlo su poticajni svagdje gdje pronalaze skrivene veze između umjetnosti, mode, tajnih društava i drugih očitovanja razigrana duha. Manje je uvjerljiv kada književna djela pokušava svesti na to načelo. Naprimjer, sastavnice mnogih vrsta pjesništva kao što su artificijelnost stiha i rime nisu dovoljne da nas uvjere u ludički karakter lirike. Drama je mnogo prikladnije područje.

Među najuspjelijim dijelovima knjige je završno poglavlje gdje raspravlja o igri u suvremenoj kulturi, na primjer o ludičkim elementima u sportu, poslovnome životu, politici.

U odužem citatu s početka Huizingine knjige sadržana je natuknica koja nas vodi do studije objavljene 1941. godine u Švicarskoj. Autor joj je njemački filozof i sociolog Helmuth Plessner, koji je nakon rata postao profesor u Göttingenu. (Živo se sjećam njegovih predavanja.) Riječ je o opsežnoj raspravi *Smijeh i plač. Razmatranje o granicama ljudskog ponašanja* (*Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach der Grenzen menschlichen Verhaltens*). Premda Plessner samo

štedljivo rabi pojam antropologije, nema dvojbe o tome da je njegovo djelo izrazito antropološko. U svojoj argumentaciji autor ističe da su granična stanja ljudskog ponašanja smijeh i plač razlikovne kategorije, koje čovjeka određuju kao specifično biće. Jer svagdje gdje smijanje i plakanje nisu puke fiziološke reakcije (kao škakljanje, dim i plin), nego su duhovni izraz, ekspresija vedrine i tuge, ti oblici definitivno očituju svoju antropološku dimenziju. „Smijeh i plač izražajni su oblici (*Ausdrucksformen*), koji su u punome smislu riječi upravo ljudska svojstva." (Preveo V. Ž.) Čovjek je – kako je Plessner mogao reći – *homo ridens* i *homo plangens*. Autor u nastavku svojeg izlaganja uspostavlja vezu između antropološke generalizacije i vrstā artificijelne pojavnosti smijeha i plača – komedije i tragedije.

Budući da Plessner navodi Freudove misli, prilika je da se osvrnem na antropološki prilog psihoanalize. Središnje mjesto u tome pogledu pripada opsežnoj studiji iz posljednjeg desetljeća života *Nelagoda u kulturi* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930.). Kulturu (ili civilizaciju) Freud definira kao ukupnost svih tekovina koje čovjeka uzdižu nad životinju: čovjek sublimira svoje nagone i stvara oblike suživota u društvu. Međutim, te tekovine od njega zahtijevaju odricanje od primitivnijih nagona (*Triebverzicht*). Svakoga čovjeka tijekom života prati protuslovno dvojstvo. Ako preteže nagonska (uživalačka) komponenta *Lustprinzip*, čovjek je bliži svom podrijetlu. Civilizirano ophođenje, međutim, traži korekture, što ih Freud sažima pod pojmom *Realitätsprinzip*. To načelo, dakako, nije spoznajna kategorija, nego društvena. Na svom najvišem duhovnom stupnju iskazuje se u pojmu etike. Psihoanalitički pristup prožima i *Nelagodu u kulturi*, ali u njoj Freud nije samo psihijatar; širok obzor kvalificira ga kao filozofa koji je blizak antropologiji.

Gotovo nema antropoloških studija koje, posredno ili neposredno, ne slijede misli njemačkog filozofa Martina Heidegge-

ra, koji je svojim glavnim djelom *Bitak i vrijeme* (*Sein und Zeit*, 1927.) bitno obilježio filozofiju do danas. Njegova poznata učenica Hannah Arendt izjavila je da se netko tko nije proučio *Sein und Zeit* ne može nazvati filozofom. Ovako ili onako, ta je knjiga esencijalan prilog antropološkom razmišljanju premda autor to svoje djelo nije definirao kao antropološko, nego kao ontološko. Temeljni je pojam *Fundamentalontologie*. Pojmovi, izrečeni u naslovu, konstituiraju Heideggerov sustav kao specifičnu misao o čovjeku i njegovoj egzistenciji (*Dasein*). Egzistencijalije, a to su svijest o vlastitu postojanju i njegovoj vremenskoj omeđenosti, tvore nazivlje kojemu je u recepciji Heideggerove filozofije pripala bitna uloga. Jean-Paul Sartre najbolji je primjer. Francuz je u filozofijskom segmentu svoga stvaralaštva neposredno slijedio njemačkoga mislitelja, napose u knjizi *Bitak i ništavilo* (*L'Être et le néant*, 1943.). Sartreovo djelovanje u poratnom Parizu dovelo je i do popularizacije naziva „egzistencijalizam", gotovo u obliku pokreta – koji je s Heideggerovom misaonošću samo u površnoj vezi.

Vraćam se od sljedbenika prethodniku. Antropološka dimenzija Heideggerova djela očituje se u usredotočenosti na čovjeka, na zasebnu ljudsku sudbinu. Unutar onoga što tvori zbilju (*das Seiende*) čovjeku pripada posebno mjesto po tome što je u građenju svog života, koji nije mogao svjesno odabrati, suočen s egzistencijalijama kao što su brige (*die Sorge*) i svijest o tome da nije sâm, da je upućen na suživot. U interakciji najvažnija uloga pripada jezičnom sporazumijevanju. Govor obuhvaća raspon od neobavezna razgovora do visokih oblika duhovne suptilnosti. Ako samo brblja, čovjek se gubi u stanju bez odgovornosti i postaje anoniman, bezličan (*ein Niemand*). To stanje Heidegger označuje supstantiviranom zamjenicom *man*, kojoj bi približno odgovarala naša kovanica *netkost*. Autor se ovdje služi posebnošću njemačkog jezika da se svaka riječ, bez obzira na to kojoj vrsti pripada, može prenijeti u sferu apstrakcije. U tome su pogledu najistaknutiji prethodnici Kant i Hegel.

Najvažniji je egzistencijal, koji obuhvaća sve ljude bez razlike, čovjekova svijest o tome da je vrijeme za njega ograničeno. Svjestan svoje smrtnosti, on doživljava neizbježivost smrti (*Dasein zum Tode*). To je istinsko čovjekovo određenje, njegova *conditio humana*.

Trinaest godina nakon *Bitka i vremena* objavljena je u Njemačkoj knjiga koju je autor Arnold Gehlen smatrao svojim izravnim prilogom antropologiji. Naslov glasi *Čovjek. Njegova narav i položaj u svijetu* (*Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*). Treba napomenuti da Gehlenovo djelo, premda publicirano u doba nacizma, ne sadrži ustupke vladajućoj ideologiji. Uostalom, da nije tako, Adorno se ne bi nakon rata kolegijalno odnosio prema njemu. Autorova je polazna misao da je čovjek u iskustvenoj zbilji posebno biće. Određen je time što je lišen sposobnosti kojima obiluju životinje. Za razliku od njih, on je ograničeno, manjkavo biće. Gehlen ovdje upotrebljava pojam, što ga je u povijest kulture uveo Johann Gottfried Herder u svome monumentalnom djelu *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784. – 1791.): *Mängelwesen*. Čovjek, tvrdi i Gehlen, ne raspolaže instinktom, dakle najjednostavnijim regulatorom orijentacije. On svoj manjak mora *kompenzirati* – najčešće na način što stvara duhovne vrijednosti: jezik, umjetnost, maštu, kulturu uopće. Bez tih velikih tekovina, svijet bi bio neizmjerno siromašniji, od davnih kultura, egipatske i dalekoistočne, pa sve do danas.

Neću se osvrnuti na lakše dostupna djela, na američku strukturalnu antropologiju i na francuske studije s antropološkim nabojem (Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard), od suvremenih Nijemaca na Petera Sloterdijka. Stalo mi je, naprotiv, do toga da zatvorim krug. Čovjek nije samo bučan nego i ispunjen potrebom za tišinom.

Navest ću dva primjera s područja glazbe, koja je inače obilježena upravo anti-tišinom. Američki multimedijalni avangardist John Cage napisao je prije sedamdeset godina neobič-

nu skladbu u kojoj nema tonova; ona zaziva tišinu. Pijanist sjeda za klavir, ali ne dodiruje tipke. Tišina traje četiri minute i tri sekunde. Treba zapamtiti da je istu misao, tridesetak godina prije Cagea, proveo češko-njemački skladatelj Erwin Schulhoff u svome klavirskom ciklusu op. 31. Treći je stavak također posvećen tišini, samo što je ona kraća: tri minute i tri sekunde. I glazba i minus-glazba dokumentirani su na CD-u, koji je danas raritet. Objavila ga je njemačka tvrtka Dabringhaus/Grimm (s engleskim naslovom *Czech Avantgarde*, 2002.).

Od naziva *homo turbidus* (ili *tumultuosus*) put nas je naposljetku doveo do zaključka da je čovjek u isti mah *homo quietus* (ili *tacitus*). Suprotnosti se i ovdje dodiruju.

Luko Paljetak

DVADESET MUČNIH PJESAMA I JEDNA TAKOĐER TAKVA

1.

VJETAR S MORA

Danas se vjetar s mora obrušio na ovaj
naš vrt, a ne znam zašto to radi i što traži,
neće te naći, dani potrošeni su, sad su
latice nekog cvijeća što nije htjelo svenut
a jest, a ljeto evo odlazi kao tanka
haljina s tvoga tijela, nekada; suncu stanka

potrebna je, a možda i srcu, neka kuca
na neka druga vrata, izvjesnija od ovih
na koja sada kuca, jučer je samo smjesa
od danas i od sutra, od nje je ovaj kruh
što ga za stolom žvačem bez tebe, munje rišu
autoportret bogu, a ljudi jedva dišu.

2.

CVRČCI

Neumorni su cvrčci i melju krhke kosti
anđela omamljenih od sunca, možda zato
nema tko poljsko cvijeće oplodit, da sam mlađi
preuzeo bih ovu ulogu, ne bih bio
anđeo, ali bumbar to mogao bih biti
i možda leptir, premda to već sam jednom bio,
svejedno, mogao bih ponovno biti leptir
kakav god, nalik onom koji će uvijek sniti

da leptir je i nije leptir, ni cvrčak ne zna
što je u njemu pjesma a što smrt koja stoji
u svakoj noti pjesme, zbog toga se i pjeva,
što glasnije to bolje, s namjerom da se nebo
sruši na zemlju ili da zemlja nebo ščepa
rukama svojim grešnim; neumorni su cvrčci,
melju i moje kosti, nije to ništa strašno,
i od njih može nastat za gladne dobro brašno.

3.

ONAJ

Nisam ja onaj koji ikakve veze ima
s onim što ovo piše, drugovali smo, jesmo,
sada smo stranci, jezik ne govorimo isti,
ali razumijemo kad jedan drugom nešto
opsuje, krupno, premda to nije tako često,
naprotiv, izbjegnemo, kad god se može, susret,
a sresti moramo se, uvečer kad nam zjene
gledaju različite zvijezde i kad nas prene

zviždaljkom svojom zora okrutna kao časna
majka u samostanu gdje i za posrnule se
djevojke brinu sestre bezgrešne kao ljiljan
i tužne kao vrbe nad vodom gdje smo nekad
stajali pitajući: kako da zapjevamo
na zemlji tako tuđoj? a ipak pjevali smo
promuklim svojim grlom, pa tako i ja činim
koliko mogu, pjevam, a kad ne mogu – hinim.

4.

POGLED

Kamo će ovaj pogled odvest me ne znam, samo
križaljku lastavica promatram, riječi kojim
svakodnevno se služim ne pomažu mi, nisam
u stanju ispunit je, početi možda treba
s imenicama kojih sve manje ima, ili
s glagolima što jedva pokreću mehanizam
u kojem potpuno sam nemoćan arhaizam,

kao i ova pjesma u kojoj možeš živjet
do kraja ovog svijeta i onog koji često
zamjenjuje s njim mjesto; jasno mi je da ne znam
križaljku lastavica ispunit, moje se pogled
odmetnuo od mene, ono što vidim njemu
beskorisno je, oči zaklopim da mu pružim
nekakvu pomoć barem, da nekako mu služim.

5.

SUNCE

Doći će opet sunce ujutro, ali što ću
s njim? ne znam, sebično je sunce i ništa novo
zbilja pod suncem nije, premda o tome sunce
zaista ništa ne zna, mi znamo, svaka noć nas
poduči kao stroga nastavnica što ima
duboke podočnjake i prekida nam svima

snove kad najljepši su, a rijetki; oči će nam
mirisati na mjesec, a kruh će biti tebi
nalik na kruh u doba najveće gladi, moje
za tobom, koja traje; doći će opet sunce
ujutro, sve do noći dolazit će, a zatim
ono što napušta nas; sve to nam plâća netko
nepoznat, ponekad se sretnemo, ali rijetko.

6.

IZAZOV

Iziđi, ako smiješ, preda me, ti što sa mnom
u ovom slabom tijelu boraviš, pa da vidim
tko si i možemo li izaći na kraj, mislim
da uspjeti mi neće, jači si, imaš više
iskustva s podvalama u svemu što je lijepo,
primamljivo i slatko, ja kao neko slijepo

stvorenje, a slijep nisam, prstima sve dodirnut,
kao i svirač, moram, znam da to smeta tvojim
ušima, tvoje note drukčije su od mojih;
iziđi, ako smiješ, ja pred tobom već dugo

stojim i primam ono možda nije meni
namijenjeno, a ti se skrivaš u mojoj sjeni

i dobro ti je, znam da preda me nemaš volje
izaći: to i tebi, a i meni je bolje.

7.

KANIBAL

Oduvijek volio sam zvijezde a sada spavam
samo pod onom koja nikakva nema sjaja,
iskrenom onom, koja ne nudi ništa nego
dovoljno ima tame za dane koji slijede;
ne moram tražiti je, ona me nađe točno
na mjestu gdje se uvijek izgubim, ipak želim
vidjeti što se skriva iza nje, tko joj gasi
i samu pomisao da zasja, da nas spasi;

odavno prestao sam pitati bilo koga
bilo što, šutim, čekam, odgovor ako dođe
doći će, kao što će, ranije ili malo
kasnije, doći doba trešanja: kad ih kupim
ja tvoje srce kupim, tako ga mogu jesti
svaki put ispočetka, do sada to mi nije
bilo moguće, sad sam kanibal, sad te mogu
pojesti svu, odjednom, od tjemena do nogu.

8.

ŽEĐA

Duboko shvaćam žeđu vrta, i moja žeđ
to je, vrt čeka kišu obilnu, a ja znoj

zvjezdanog tvoga tijela, da natopi me hladan
i topao u isto vrijeme, a više nema
vremena da na usne spuste se riječi one
koje su nekad mogle pretvarat ih u mjesto
pogodno za sve riječi što nitko neće izreći ih
neće na drugom mjestu; jasno je zašto cvijeće

ne traje dugo, ali miris u plahte uđe
i ugodno je leći na njih čak i u smrti
koja je san u tijelu prisutan od početka,
čim otvore se zjene i jutro u njih pticu
postavi kao malu zastavu što lepršа
na vrhu svake misli; oblijeva hladan znoj
mene i vrt, ti padaš iza zvijezda kao zrnje,
a nećeš, nećeš moći niknuti – ja sam trnje.

9.

CESTA

Pošao sam za ciljem koji je bio blizak,
dohvatljiv kao šljiva, a cesta se je zatim
izgubila i nitko ne pamti da je ceste
tu ikada i bilo, a šljive zriju, one
najslađe, podjednako dohvatljive i pláve,
ali se cesta više ne pruža k njima, k meni

ni k nebu, podjednako plavom i bliskom, barem
naizgled; tvrdim: cesta postojala je, tuda
prolazili su meni slični, i drugi, upitajte
tabane svoje, možda i prisjete se, ili konje
koji su tuda prošli, nećete, ne bih ni ja
da sam na vašem mjestu, a nisam, nema mjesta

takvoga, nema, nema, ni zà mene ni zà vas,
postoji samo cesta koja do njega vodi
baš zato što ga nema.

10.

KOSTI

Uzet ću one kosti što ostale su dolje
od tebe, sastavit ću pticu od njih, a nisam
znalac, poletjet treba nekamo, opet; nemoj
izabrat istu zvijezdu, ima i zvijezda mnogo
sretnijih, njih ja gledam u noći koja pada
na mene kao oštra sjekira, glava strada,

a ona nije važna, nije ni bila, nikad,
osim kad padala je na tvoje rame, kada
ono što već je bilo ostvareno u snu
trajalo je i više nego i jedan san
potraje, više nego i moj jer odmah zbrišu
strašni ga gospodari neba što sad te sišu.

11.

PITANJE

Zar zbilja nije ništa ostalo? čak i one
zvijezde što su nam sjale mŕtve su, šalju samo
svoj mrtvi sjaj u oči onih što bit će tužni
na isti ovaj način, ali ne odmah, ništa
ne događa se odmah, sazreti mora šljiva
pa onda može pasti, a uvijek ista njiva

čeka je i sve ono što ispod trave žívi;

zašto smo krivi bili za ono što je bila
nagrada nam za prošle krivice? naša radost
bila je posve čista, pravedna, kao kada
procvjeta badem, rano, u siječnju, pa ga bure
odnesu kao osmijeh s usana neke cure

mlade, i neiskusne, ako još takvih ima.

12.

ONAJ JELEN

Trebali smo ulovit jelena, onog jednog
u onoj gustoj šumi od kositra i zlata
kroz koju katkad prođu svatovi, a i stari
cigani koji znaju pjevati kao vjetar
kroz bagreme u kasnu i kišnu jesen, oni
napjeve druge i ne poznaju, nisu skloni

radovati se nečem radosno; nema zvijezda
na nebu koje nije vidjelo to što ja sam
vidio, ali reći ne smijem čak ni tebi;
trebali jelena smo ulovit, onog što je
zidove zabranjene preskakao, jer neće
naići njemu sličan, nismo mi takve sreće.

13.

DIVLJA NARANČA

Priveži za moj kamen svoj kamen ako kaniš
utopit se u more moga života, ja sam
od naplavina dvorac sagradio što gleda

daleko, kao oko galeba, a on vidi
ono što nì ti nì ja nećemo vidjet jasno;
ničega više nema i za sve već je kasno,

osim za tugu, divlju naranču koja nije
za jelo, ali sunce raduje joj se čak i
više: uzgajat ćemo sebe i njih i pčele
što prave med od slanih valova, nema boljeg
vjeruj mi od tog meda, ljepljivog: kad se zgusne
nema tog što će moći razrezati nam usne.

14.

ŠUTNJA

Ne čekaj što će reći onaj što nikad ništa
ne kaže, nema šutnje u kojoj riječi nisu
sazrele kao kasne jabuke kad se žȅnē
odavno ostarjeli momci, govòri ono
što nitko neće reći nikada, samo tako
možemo biti ovdje, neće nam biti lako

pretakati se jedno u drugo, vježbat ćemo
kao što vježba dizač utega, nitko neće
moći toliko zvijezda izdići, neće nitko
izreći ono što se izreći nije smjelo
u šumi ni na trgu, mi jesmo: sad smo nijemi
s potpunim pravom, ipak ponovno se priprémi.

15.

PORAZ

Znam da je ovo poraz, pobjeda neće doći
na konju – nema konja za pobjedu te vrste,
za nju je bolja deva pustinjska koja zvijezde
poznaje, ništa drugo; znam li te izbaviti
kad zalutaš u sebi? između onih koje
vidim i ove, gdje si? znam gdje si, ali to je

pitanje koje stih će postati, bit će pijesak
užareni što curi kroz ove moje riječi
što govore se samo u noći kada mjesec
u tvoje oči cijedi svoj gorki limun, sladak
postat će kada spaziš da dolazim na devi
kroz pustinju, kroz sunce što metak je u cijevi.

16.

RIJEČI

Razumio sam, mislim da jesam, da su riječi
preslabi posrednici između ovog mene
i one tebe, premda dolaze k tebi kao
leptiri, možda ćeš se sjetiti nekih mojih
jednoga dana, nijema, u noći koja leži
na tebi kao nanos snijega što bijel se plávi
kad svane, možda ćeš se sjetiti da na splavi

ima još mjesta; neću kazati ništa mudro,
nisam ni dosad, ono što govori iz mene
i hvali me i kudi, a meni je svejedno,
ne prilazim ti zato, želim da shvatiš sebe

između imenica i glagola u dugoj
rečenici u kojoj živiš, ja nemam náde
kao ni vjetar koji što može to ukrade.

17.

POLJUBAC

U tebi pada carstvo i ponovno se gradi
od riječi koje nisu moje i nisu tvoje
nego su neka povijest koja se sprema doći
u ove naše dane od kojih svaki ima
dovoljno šutnje, slutnje dovoljno, zato ptice
poštuju nebo kao igračke, kao skice

za neko novo čudo, a svako prâvo čudo
potpuno obično je, kao kad pada kiša
pa trava nikne iznad koljena, ima mnogo
staza od jedne ruže, i bespuća od jedne
usne do druge, ali poljubac, on je čista
samoća, kao rosa koja na trnju blista.

18.

TRAG

Na pijesku samo noge ostave trag a more
izbriše ih i nitko ne dozna nikad kamo
htjele su, nema takvog pijeska u kojem usne
trag ostavljaju, nije poljubac dokaz koji
duši na sudu tijela uvažava se: tko
svjedok će biti? ne znam kao ni bog, a to

ponekad jesam, tako čini mi se zbog riječi
koje se oko tebe okupe kao ljudi
na trgu oko onog govornika što nudi
još bolju im budućnost; ne nudim ja ti ništa,
a sve je tu: na nebu, na zemlji i u tvojim
očima, izaberi što hoćeš, nije nužno
da ja to budem, nije, uvijek će biti tužno.

19.

NJEMU

Još ne znam tko si niti otkuda stižeš k meni,
zato i ne znam što ću činiti kad u lice
pogledamo se, možda u istoj smo se ženi
začeli, ali moj je otac parkete nïce
postavljao, a tvoj je – ne smijem to ni reći –
drukčiji; meni moj je, oprosti, puno veći;

ipak smo slični, jesmo, u ovom slabom tijelu,
u ovom duhu spremnom da primi svaku muku,
jedemo jedan drugog u svakom svome jelu,
kad treba jedan drugom pružamo čvrstu ruku,
ali ti preko vode koračaš, a ja tonem,
tvoje je ime ime, moje je samo fonem.

20.

KRV

Posijali smo žito i krv, a samo krv je
niknula, žanjemo je, samljet ćemo je, kruh
svagdanji od nje ćemo napraviti i opet

bit ćemo gladni krvi i žedni kao pijesak
u pustinji u kojoj obasja svake noći
mjesec nas krvav, ne znam hoće li ikad doći

iz zemlje ili s neba kiša da opere nam
lice i ruke ove krvave, a kraj puta
našega, neprimjetno potpuno, raste sljez
plav kao ono nebo u vrijeme kad smo nježno
ljubili nožne prste cura što sve do mraka
žěle su žito, zatim svačija bješe svaka.

21.

KRILATO MORE

More je opet krila dobilo i sad leti
u nebo kao ptica iz kaveza u drugi
lukaviji, sve zvijezde postaju morske zvijezde,
a neke pojave se na zastavi, na čelu,
na pločniku, ni jedna ne utaži nam želju,
ni jedna, otoci smo i valovi nas melju

zubima istrošenim od davno skandiranih
heksametara; možda dobijem i ja krila
budući da mi krv je slana i gorka, slična
moru što svake noći tuče u strmu stijenu
pod ovom našom kućom u kojoj i sloboda,
i sve, tek naplavina s potonulog je broda.

Boetije

UTJEHA FILOZOFIJE

Pjesme

Anicije Manlije Torkvat Severin Boetije rimski je književnik i filozof s prijelaza petoga na šesto stoljeće poslije Krista. Približna godina njegova rođenja jest 480. Umro je u Paviji oko 524. Uz „književnik i filozof" može se dodati i matematičar, teoretičar glazbe, retoričar, političar… Svakako je, uza svetoga Augustina, najznačajniji latinski pisac kasne antike. Njegova su djela zaslužna za kontinuitet antičke baštine, Aristotela, Platona, Cicerona, Seneke… Najpoznatija mu je knjiga *Utjeha filozofije* (*De consolatione philosophiae*), dijaloški traktat u kojemu razmatra temeljna pitanja ljudskoga postojanja. Traktat je zasnovan na dvoglasju autora i Filozofije, u izmjeni proznih i poetskih dijelova. Takav se neuobičajeni oblik mogao naći u helenističkim književnim tekstovima, ali lakših sadržaja; ovakva dramaturgija ili dramatizacija filozofijskoga teksta prije Boetija nije poznata. Bez obzira na to što na samome početku djela Filozofija istjeruje Muze koje su se skupile oko ležaja (od neznanja bolesna) autora, ipak ni najstrože ni najteže ni najuzvišenije misli i riječi nisu odustale od pjesničkih formi. Velik dio knjige pisan je u raskošnu rasponu najra-

zličitijih metara, čime je Boetije pokazao svoju visoku virtuoznost, a stihovi su uključivali i pjev. Nabrajamo metre jer smo ih, unatoč teškoćama u sučeljavanju latinskoga i hrvatskoga jezika, nastojali vjerno prenijeti: adonej, asklepijadej, daktilski dimetar, trimetar, tetrametar, falekej, glikonej, elegijski distih, jampski dimetar, trimetar, sapfički jedanaesterac.

Boetijev život neobična je režija i scenografija njegovoj književnosti. Porijeklom iz bogate i moćne obitelji, ostao je zarana bez roditelja, pa ga je odgojio jedan od najuglednijih i najimućnijih rimskih patricija Simah, koji mu je dao i vlastitu kćer za ženu. U složenoj političkoj situaciji Boetijeva doba, odumiruća Rima koji se odupire Istočnomu Carstvu, Rimom je vladao Teodorik, kralj Ostrogota, regent Vizigota, kralj Italije. Boetije, pa i njegovi maloljetni sinovi bili su obasuti mnogim častima jer je Teodorik vlastiti legitimitet utvrđivao dobrim odnosima sa Senatom, preostalim, onemoćalim nositeljem rimske državnosti. Ti površinski dobri odnosi uopće nisu isključivali tiransku kontrolu znakova mogućih urota i veza s Istočnim Carstvom. Tako je Boetije u stanovitome trenutku želeći obraniti prijatelja, a s njim i Senat uopće, jamčio sobom za neistinitost jedne takve optužbe. Vladarska milost okrenula je palac i osudila Boetija na smrt. Nije bačen u tamnicu, nego je kao patricij prognan na imanje izvan grada gdje je, očekujući kaznu (ali i nadajući se pomilovanju), napisao *Utjehu filozofije*. Upoznao je tada, prema starome modelu, od Sokrata i Seneke nadalje, gubitak prijatelja, nedostojan otklon Senata, bijeg svake sreće… „Veneš iz ljubavi prema prijašnjoj sreći?“ – pita ga Filozofija i on se polako, na njezina usta, vodi prema nadilaženju granica *conditionis humanae,* spoznaji prave sreće i smisla života… Na kraju pomilovanja nema, Boetije biva pogubljen.

Rekli smo na početku da je Boetije jedan od najznačajnijih književnika i filozofa kasne antike. U svemu njegovu, u prisutnosti osobnoga koje je jače no što se očitovalo u antičkih

autora, zamjećuje se duh jedne druge epohe: Boetije, kršćanin koji se zbog svoje mučeničke smrti u gradu Paviji štuje kao lokalni svetac, zapravo ulazi u razdoblje srednjega vijeka. Tako njegova figura, između Senata i Teodorika, rimske baštine i barbarstva, Istočnoga i Zapadnoga Carstva, poganstva i kršćanstva, dobiva amblematske razmjere. On je golem lik *između* i golem prijenosnik, što se tiče položaja u vlastitu vremenu.

Ali kao svaka prava veličina, on nadilazi vrijeme. Njegova su pitanja, odnosno njihova razrada, nadvremenska. Pitanje providnosti, primjerice, to jest pitanje slobodne volje. Možda se rijetko i gdje kao u Boetijevu tekstu (ovoga bismo trena Boetija rado nazvali kasnoantičkim Camusjem) sav uzlaz k Višnjemu dobru, sve tumačenje božanske promisli doživljava kao grčevit ljudski napor da se opravda Bog. Ali on izlazi uvijek opravdan jer je „jedini odnos između ljudi i Boga odnos nade i molitve".

S. P. i Ž. Č.

I, 3

Carmina qui quondam studio florente peregi
Flebilis heu maestos cogor inire modos

Ja što nekoć sam s mnogo žara pisao pjesme,
Moram, jao, uz plač žalostan slagati stih.
Ranjene sad Kamene naređuju što mi je pisat,
Pravim suzama stog obraz obliven je moj.
Nikakav barem njih ne mogaše strah nadvladat
Da kao pratilje moj ne bi nastavljale put.
Nekoć ponos sretne i snažne mladosti moje,
Sada kada sam star tješe mi žalosnu kob.
Zla pospješuju starost i ona se pojavi naglo,
Bol zapovjedi tad njezin da nastupi čas.

Prerano počinju rasti sijede kose na glavi,
Drhti iscrpljen trup, koža mu mlohava svud.
Blažena smrt je onima koje ne pohodi sretne,
Onima tužnima pak zaziv kad usliši čest.
Gluho, jao, uho okreće ona od bijednih,
Oku što muti ga plač neće ugasiti vid.
Dok mi je varljiva sudba dijelila nestalna dobra,
Tužan je uspio čas glavu mi gotovo strt.
Sada kada je mračna promijenila prijetvorno lice,
Život produljuje loš nemilog trajanja tijek.
Zašto me, druzi, toliko puta smatraste sretnim?
Koga zadesi pad, ne bje mu siguran krok.

I, 2

Heu quam praecipiti mersa profundo

Jer u dubok je on propao ponor,
Oslabje njegov duh, napusti svjetlo,
Krenuvši putem sad izvanjskih tmina,
Štetne dok brige i strah vjetri zemaljski
Nadimlju te im rast seže u beskraj!
Slobodan nekad je on pratiti znao
Otvoren nebeski svod, putanje neba,
Tad je promatrao žar rumena sunca,
Ledena mjeseca k tom gledao zviježđe;
Raznih planeta hod, vraćanje stalno
Nakon što prevale put, opisa redom,
Spoznajuć to kao broj, pobjednik u tom.
Shvatio razlog je još zašto bučni
Valjaju vjetri uz huk pučinu morsku,
Koji okreće duh kruženje zemlje,
Zašto će tonut u mrak zapadnih voda
Sunce što rađa mu sjaj rumeni istok,

Otkuda proljetni čas blag je toliko
Zemlji da ružin ruj daje za ures.
Znao je tražiti tko učini tako
Godini kada je kraj, jesen da rodna
Grozdova teških plod obilan dade;
Otkriti skrivenu bit naravnih stvari.
Lišen sad leži on umnoga svjetla.
Okovi teški vrat pritišću njegov,
Dok mu teret k tlu obara lice,
Prazno, jao, tlo gledati mora.

I, 3

Tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae
Luminibusque prior rediit vigor

Tada me, pošto se noć raspršila, napusti tmina,
Očima mojim se moć prijašnja vrati;
Sjeverozapadnjak tako oblake stane gomilat
Vlažne od kiše i svod zagrne njima,
Sunce se skriva i zvijezda još na nebesima nema,
Na zemlju dolje noć odozgor pada;
Borej izišav iz tračke pećine bičem ju šiba
Dok na slobodu dan zatočen pušta;
Zatim, zadivljujuć oči i zrakama zadajuć rane,
Odmah se pomalja Feb, vitlajuć svjetlom.

I, 4

Quisquis composito serenus aevo

Taj što pod noge svoje može miran stavit
Usud ohol u svijetu red gdje vlada,
Motreć uspravan dvojaku sudbinu

Lica ne mora pred njom svog oborit,
Neće brinut ga bijes i prijetnje mora
Koje valove iz dubine valja,
Niti Vezuv kroz otvore kad prodre,
Vatru plamenu rigajuć odozdo,
Munja goruća neće ga uzbudit
Koja visoke kule uvijek tuče.
Zašto bijedni ljudi se tako dive
Bijesnu tiranu što bez moći prijeti?
Nemoj ničem se nadat, ničeg plašit,
Razoružat ćeš srdžbu nemoćnoga.
Tko pak drhti u strahu i u želji,
Jer je nestalan i ne vlada sobom,
Štit je bacio i napustiv mjesto
Lancem veže se da ga mogu vući.

I, 5
O stelliferi conditor orbis

O zvjezdonosnog kruga stvaraoče,
Što na prijestolju vječnom svome sjediš,
Brzo prevrćeš nebo te ga vrtiš,
Zvijezde pokorne redu svome držiš,
Tako mjesec da punim sada rogom
Svijetleć zrakama svima brata svoga
Manje zvijezde u potpunosti skriva,
Sad poblijediv od roga zatamnjena
Febu prilazeć svjetlo svoje gubi;
Ona koja u prvo vrijeme noći
Kao večernja zvijezda hladna stiže,
Poslije uzdama istim pravac mijenja,
Kao Danica blijedeći pred Febom.
Ti hladnoćom što lišće s krošnje trese

Kratko ostavljaš vrijeme svjetlu danjem:
Onda, goruće ljeto kada dođe,
Ti pridjeljuješ noći brze sate.
Mijene godine svojom moću miriš
Te kad Borejev zapuh nježno lišće
Strese, Zefir ga blago natrag vraća
I što Arktur još vidi kao sjeme
Prži Sirius kao visok usjev.
Mimo zakona pradavnoga ništa
Svoju zadaću ne može izvršit.
Svime upravljaš određenom svrhom,
Samo odbijaš ljudske silit čine
Mada vladarsko posjeduješ pravo.
Sudba nestalna zašto li se često
Mijenja? Nevine mori teškom kaznom
Koja zločinu prikladna bi bila,
Na visoku pak tronu krivci sjede,
Podli nepravdom časne šije gaze.
Tamom skrivena sjajna je vrlina,
Snosi pravednik zločin opakoga.
Niti zakletva kriva šteti njima,
Niti obmana lažju obojena.
Kad posegnuti uzmognu za silom,
Silne kraljeve podvrgnut će rado
Kojih narodi bezbrojni se boje.
K jadnoj napokon zemlji pogled svrni,
Ti po zakonu štono vladaš svijetom.
Nas, što važan smo dio tvoga djela,
More široko usuda kotrlja.
Hitro, vladaru, valovlje utišaj,
Trajno zemlju zakonom ti učvrsti
Onim kojim beskrajno nebo držiš.

6

Cum Phoebi radiis grave

Kada veliku zvijezdu Rak
Svojim zrakama prži Feb,
Onaj sjeme što sije tad
A ne želi ga primit tlo,
Ako Cerera izda njeg,
Neka otiđe on pod hrast.
Ni u rujanski nemoj gaj
Nikad ljubice ići brat,
Niti sjeverni vjetar kad
Bijesno škripeći krši lug
Nemoj požudnom rukom ti
Lozu proljetnu obirat
Ako poželiš jesti grozd.
Jesen ono je doba kad
Bakho davati voli dar.
Jer vremenima ravna Bog
Svakom dajuć zadatak svoj,
I ne podnosi da se slijed
Mijenja, njegov utvrdiv red.
Ako poredak stalan taj
Naglo napusti ikad što,
Neće sretno se svršit to.

I, 7

Nubibus atris

Oblaci crni
Zvijezde kad kriju,
Nikakvu svjetlost
One ne liju.
Žestok kad južnjak

Valjajuć more
Pučinom vitla,
Proziran talas,
Nekada danu
Vedromu sličan,
Uprljan sada
Dignutim pijeskom
Smućuje pogled.
Rijeci što s brda
Strmih vijuga
Rušeć se dolje,
Odronjen kamen
Zapreku stvara,
Puta joj ne da.
Ti ako želiš
Jasnu u svjetlu
Istinu gledat,
Ispravnim smjerom
Hoditi putem,
Radost odgoni,
Bojazan tjeraj,
Nade se kloni,
Boli odstrani.
To ako vlada,
Zatamnjen duh je,
Zauzdan uzdom.

II, 1

Haec cum superba verterit vices dextra
Et aestuantis more fertur Euripi

Kad oholom ti desnom rukom mijenja kob
Ko Eurip kada uskipi ustalasan,

Tad bijesna ruši nekoć moćne kraljeve,
I prijetvorna će pobijeđenom glavu dić.
Nit čuje ona bijednike ni njihov plač,
Izazvav jauk tek se smije okrutno.
Poigrava se tako, kuša svoju moć,
I vrlo se čudi kad u isti tren
I nesretan i sretan netko može bit.

II, 2

Si quantas rapidis fluctibus incitus
Pontus versat harenas

Ni toliko kad tko može bogatstvo steć
Pijeska koliko vrti
More valjajuć svoj jedan za drugim val,
Ili koliko zvijezda
Gore na nebu sja kad je zvjezdana noć,
Ipak rukom još seže
I kad obilja rog pun je, te ljudski rod
Jaukat, plakat će stoga.
Premda molbe je rȁd naše uslišat Bog
Koji zlatom je bogat
Te će željnome dat mnogu i sjajnu čast,
Koju stekav ne cijeni:
Što je tražio, već pohlepe guta bijes,
Druge otvara ralje.
Koja uzda će toj požudi silnoj znat
Čvrstu granicu stavit,
Kad uz prebogat dar obilno već joj dan
Imat žeđa još žarko?
Ne zna bogataš bit tko se iz straha sâm
Sebi potrebit čini.

II, 3

Cum polo Phoebus roseis quadrigis
Lucem spargere coeperit

Četveropreg kad rumen vozeć nebom
Svjetlo počinje sipat Feb
Tad odjednom zvjezdana svijetla lica
Čini blijedima njegov plam.
Kada topli dašak zefira gajem
Ruža proljetnih prospe ruj,
Ako južnjak oblačan bijesno puhne,
S trnja nestane ures sav.
Jedan čas za tiha i vedra dana
More sjaji bez valova,
Začas pak sjevercem oluja bijesna
More diže i prevrće.
Ako rijetko stalan je oblik svijeta,
Ako mijenja se svaki tren,
Vjeruj onda nestalnoj sudbi ljudi,
Vjeruj dobrima prolaznim!
Stalno jest i zakonom vječnim dano:
Ništa što je nastalo trajno nije.

4

Quisquis volet perennem

Tko pazeć, mirno želi
Trajnu graditi kuću
Da srušit je ne mogu
Vjetri s istoka burni
I sigurnu od mora
Koje valovljem prijeti,
Nek visa on se kloni,

Pijeska sipkoga isto.
Jer pijesak sipak neće
Teret zaljuljan nosit.
Izbjegavaj sudbinu
Kući opasnu miloj,
Na kamenu tek nisku
Kuću bezbrižan gradi.
I može bjesnit vjetar,
Rušit, morem prelijevat,
Ti siguran ćeš, miran,
Jakim zaštićen zidom,
Provodit život vedar,
Srdžbi neba se smijuć

II, 5
Felix nimium prior aetas

O blažena prijašnjeg doba
Sa poljima sigurnim sretna,
Što lijeno ni rasipno ne bje,
Te uvečer dovoljno sito
Od laganog bijaše žira.
Još nije se tekućeg meda
U Bakhov dar miješalo tada,
Nit serska bi bijela još svila
U tirski se bojila purpur.
Od trava su spavali zdravo,
Vrludav im potok bje piće,
Omorika davaše hlada.
Još pučina nije se sjekla
Nit s različnom skupljenom robom
Gost ne vidje obale nove.

Tad okrutne mučahu trube,
Ni krv što iz mržnje se proli
Još pusta ne oboji polja.
I čemu bi dušmanska jarost
Izazvati rat prva htjela,
Prem grozne bi vidjela rane,
Bez nagrade krv prolivenu?
O, sretna li vremena našeg
Da staroj se navadi vrati!
No žešća od ognja iz Etne
Za posjedom požuda plamti.
Tko najprvi bijaše onaj
Tko skupu opasnost iskopa –
Pokrivenu gomilu zlata,
Dragulje što krit su se htjeli?

II, 6
Novimus quantas dederit ruinas

Znamo kolik zator izazva onaj
Koji spali grad i pogubi oce,
Brata svoga okrutno nekoć ubi,
Ruke krvlju majčinom okrvavi;
Dok je njeno motrio hladno tijelo,
Nije lio suze niz lice, već je
Ocjenjivač zgasle ljepote bio.
Ipak žezlom pucima vladar bješe,
Što ih Feb, pod more skrivajuć zrake,
Gleda s krajnjeg istoka dolazeći,
Onim isto što ih sjeverci tuku,
Koje jugo žestoki suhim žarom
Prži, pijesak užaren kuhajući.

Zar, na koncu, tako visoka vlast je
Bijes promijenit Nerona zloga mogla?
Jao, kako teška je sudba kad se
Zao mač i okrutni otrov vežu!

II, 7

Quicumque solam mente praecipiti petit
Summumque credit gloriam

Tko posve ludo slavu željeti zna
I dobrom smatra nju nad svim,
Nek samo gleda neba beskrajni svod
I skučen ove zemlje svijet.
Ni malen opseg neće ispunit on,
Na stid će tašto ime bit.
Zaludu zašto čovjek nastoji tašt
Iz smrtnog jarma dignut vrat?
Ma nek i dalek narod dočuo glas
Što jezik putem širi svud,
Ma kuća sjala slavom titula svih,
Ne drži ništa do njih smrt,
I uzvišen i skroman zastire lik,
Visoko s niskim ravna sve.
Fabricijeve kosti gdje li su sad?
Što strogi Katon, što je Brut?
Ostatak krhke slave bilježi tek
Imena prazna, praznu riječ.
Pa znajuć možda lijepe pričice te,
Zar pokojnike ćemo znat?
Tä nepoznati zato ležite svi,
I neće slava glas vam dat.
Produljit život može, mislite vi,

To ime smrtno kao dah!
Kad dan vam zadnji još odnese i to,
Onda vas čeka druga smrt.

II, 8
Quod mundus stabili fide

Što u slozi se mijenja svijet,
Vjerno postojan štujuć red,
I što sjemenke unakrst
Vječno čuvaju savez čvrst,
Feb što rumeni vozi dan
Zlatnim kolima ravnajuć,
Feba pak da gospodari
Hesper kada dovede noć,
More lakomo plimni val
Drži ne dajuć crte prijeć
Da na golema ne bi tla
Taj proširio posjed svoj,
Sve to zbiva se jer taj slijed
Ljubav vezuje, morem, tlom
Vlada, nebu zapovijeda.
Da je uzde popustit njoj,
Sve što ljubi se u taj čas
Vodit stalo bi trajni rat,
Nastojeći razorit svijet
Koji ona u slozi sad
Skladom, vjernošću pokreće.
Svetim jednako savezom
Ljubav narode spaja svud,
Ljubav čista također brak
Svojom svetošću vezuje,
Vjernim druzima ona će

Svojih prava pokazat moć.
Sretna ljudskog li roda tad
Ljubav dušama kad je put,
Vršeć na nebu istu vlast.

III, 1
Qui serere ingenuum volet agrum

Tko nezaoranu zemlju zasijat
Hoće, taj njivu oslobodi grmlja,
Srpom on sasijeca trnje i korov,
Cerera nov plod da bogat donese.
Veća slatkoća je pčelinjeg meda
Nakon što okuse usta gorčinu.
Zvijezde se milije sjaje kad južnjak
Prestane slati kišonosne zvuke.
Onda kad Lucifer rastjera tmine,
Vedar dan rumenu zapregu goni.
Isto kad lažna ti promatraš dobra
S vrata svog najprije jaram ukloni:
Duša tad vidjet će istinska dobra.

III, 2
Quantas rerum flectat habenas

Da obuzdava moćna priroda svijet,
Kakvim zakonom brižno nadgleda red
U tom svemiru kojem ne zna se kraj,
Nerazrješiv njen gdje sve steže vez,
A i veže sve – o tom živ ja bih pjev
Gipkim žicama pjevat želio sad.

Premda lavovi punski podnose svoj
Lijepi lanac, iz ruke naučni jest,
Te se vođe svog boje oštroga svi,
Jer su navikli njegov trpjeti bič,
Ako ralje im strašne omasti krv,
Bivša srčanost opet u njih će ući,
Strašno urlajuć spomen postaju svoj.
Oslobađaju vrat, odrješuju čvor:
Prvo krotitelj njihov krvav će zub
Spoznat, srdžba kad njega razdre i bijes.
Ptica cvrkuće, s grane čuješ joj poj;
Kada zatvori tko u krletku nju,
Makar smiješno bi htio hranu joj dat,
Premazivat po maloj posudi med,
Brižno pazeć da može zobat i pit,
Ako napusti ikad tijesan taj stan,
Dragu ugledav sjenu što pruža gaj,
Ona prosutu hranu nogom će trt,
Svoju šumu će tužna tražiti tek,
Samo šumi će pjevat sladak joj glas.
Kada mladicu snažno tisnu na tlo,
Ona svijena k zemlji obara vrh.
Ako popusti ruka što svija nju,
Opet vršak će njezin u nebo poć.
Sveđ u zapadne vale potone Feb,
Ali opet mu njegov potajni put
Vraća kola na isti istočni smjer.
Sve što postoji teži povratku svom,
I taj povratak čeka s radošću sve.
Svakom jedini tek preostaje red,
Da s početkom valja vezati kraj,
Svoj da stalnim tako učini krug.

III, 3

Quamvis fluente dives auri gurgite

Prem gavan ima izvor zlata uvijek živ,
Lakom blago to crpeći nikada sit,
Prem crvenoga mora biserjem kitio vrat,
Premda plodna tla mnogi mu brazdao vol,
Sve dokle bude živ briga će uvijek ga grist,
A bezvrijedno ga blago pratiti neće u smrt.

III, 4

Quamvis se Tyrio superbus ostro
Comeret et niveis lapillis

Makar oholi Neron grimiz tirski
Nosio, uza nj još biser bijel kao snijeg,
Takva raskoš mu, takva obijest bješe
Da je zbog toga on omražen bio od svih.
Časnim ocima davaše bez stida
Službe kurulske, kad čast su izgubile već.
Tko međutim bi mogo smatrat srećom
Službe što bijedan stvor drugima htio bi dat?

III, 5

Qui se volet esse potentem

Tko poželi biti moćan, taj
Karakter nek divlji kroti svoj,
Pod sramotne uzde neka vrat
Ne podmeće, neka svlada strast.
Jer indijski makar dalek kraj

Podnosio strepeć tvoju vlast,
I krajnji ti sjever bio rob,
Ne prognaš li briga teret crn,
Također i tužbalica jad,
Ti ne možeš reć da imaš moć.

III, 6

Omne hominus genu in terris simili surgit ab ortu.

Svaki na zemlji ljudski rod ima podrijetlo slično;
Jedan je naime otac svih, jedan upravlja svime.
Zrakama obdari Feba on, mjesecu rogove dade,
Zemlji također ljude dâ kao nebesima zvijezde.
On je u tijelo zatvorio duh koji s visina posla.
Pupoljak dakle smrtne sve ljude plemenit rodi.
Čemu potomstvo, čemu rod takvu izaziva viku?
Ako li Bog je tvorac vaš, prezreni nećete biti,
Osim da manama gojeć zlo vlastit odbacite izvor.

III, 7

Habet hoc voluptas omnis

Uz užitak ide ovo:
Tko mu teži, toga goni;
Poput pčela koje lete,
Kad do slatkog meda dođe
Tad već bježi, tankim šiljkom
U sredinu srca boduć.

III, 8

Eheu quae miseros tramite devios
Abducit ignorantia!

Jao, jadan tko s neznanja gubeći cilj
Na pogrešan će skrenut put.
Nećeš zlato moć stablu na granama nać,
Ni s loze dragulj ubirat,
Nit na visok brijeg nećeš sa mrežama poć
Da gozbi riba dade slast,
Neće plovit brod tirenskim morem tvoj
Za srnom kreneš li u lov.
Ljudi mogu znat podmorski duboki svijet
Što sakriva ga od njih val,
Gdje je mjesto to s biserjem bijelim ko snijeg,
Il purpur gdje se može nać,
Koji morski kraj ježu je bodljastom dom,
A koji nježnoj ribi stan.
Gdje se dobro pak žuđeno sakriva, to
Propustio je slijepac znat,
K zemlji prignut sav tražeći ono na tlu
Kroz zvjezdan što se kreće svod.
Ludom umu tom što ću poželjeti ja?
Bogatstvo žudi on i čast,
Kada s mukom njih stekne i uvidi laž,
Tad istinska će dobra znat.

III, 9

O qui perpetua mundum ratione gubernas

Ti, koji pomoću zakona trajnog upravljaš svijetom,
Tvorče zemlje i neba, što vijekom tražiš da vrijeme
Ide i na mjestu stojeć da sve se pokreće daješ,
Koga na stvaranje djela od tvari gibljive vanjski

Uzroci nagnali nisu, već oblik u tebi rođen
Najvišeg dobra; bez mrlje, po višnjem uzorku stvaraš
Sve; kako prelijep si sâm, u umu svojemu imaš
Svijet tako lijep te mu oblik na sliku jednaku pružaš,
Tražeć da jednako svaki mu dio savršen bude.
Zakonom ti počela vezuješ, hladno da s vrućim,
Suho pak s vlažnim da ide, kako ni čistija vatra
Pobjegla ne bi uvis, a teret pritìsnuo zemlju.
Dušu što pokreće svemir u središte prirode slažeš
Trostruke, zatim ju opet dijeliš u dijelove skladne.
Kada se razdijeli tako i dva kad obiđe kruga,
K sebi se vraća i kruži okolo višnjega uma,
Vođena istim načelom tad natrag pokreće nebo.
Stvaraš iz razloga istog niže živote i duše
Te ih po nebu i zemlji siješ, a onima višim
Kola laganija daješ; pa kad se zakonom blagim
Upute k tebi, to ognjem ih dovodiš koji se vraća.
Oče, daj da se uzdigne um do sjedišta višnjeg,
Daj da promatra izvor dobra, te otkrivši svjetlo
Daj da pogled svoj duša uma usmjeri k tebi.
Rastjeraj maglu, razori težinu mase zemaljske,
Zasjaj u svome sjaju; ta ti si nadasve vedrina,
Pobožnu odmor i mir, i svrha je gledati tebe,
Ti si izvor i vodič, i vođa, i put i svršetak.

III, 10
Huc omnes pariter venite capti

Amo uznici svi na okup sada
Koje krutim lancima varke veže
Strast nastavajuć umove zemaljske.
Ovo odmor bit će od muke vama,
Ovo ugodna luka mira uvijek,

Ovo sâmo sklonište za sirote.
Ni sa zlaćanim pijeskom Tag što daje,
Niti Herm rumenog priobalja,
Nit do pojasa toplog Ind što seže
Bijeli šljunak miješajuć sa zelènim,
Ne izoštrava ništa vid u ljudi,
Prije slijepe duhove ù mrak skriva.
Sve što umovi vole, što ih draži,
Iz dubokih zemljinih špilja stiže.
Svjetlu koje životom neba ravna
Dalek mrak je kamo se duša ruši.
To kad zamijeti svjetlo, svak će reći
Da su zrake Febove manje sjajne.

III, 11
Quisquis profunda mente vestigat verum

Tko iz dna uma istinu poželi nać,
I nikakav ne privlači ga krivi put,
Nek osvijetli ga unutarnji njegov vid,
Nek smjer daljine zbije, savije u krug,
I ako um mu izvan sebe traži što,
Nek zna da davno u svom blagu skriva to.
Što varke mu je nekoć skrio oblak crn,
Zablistati će jasnije no isti Feb.
Ne istjera iz uma tijelo svaku luč
Odjenuv ga u zaboravu sklonu tvar.
Jer sjeme istine unutra klija već
Kad vjetar istine nad njime duhne dah.
A zašto točan vaš bi bio odgovor
Da plamen uronjen u srce nije živ?
Platonova li muza istinu će reć,
Svak nesvjesno se sjeća onoga što zna.

III, 12

Felix qui potuit boni

Sretan gledat kom dano bje
Izvor svijetao dobra sveg,
Sretan onaj tko raskinu
Teške okove zemljine.
Pjesnik trački je nekada,
Suze lijući, žaleć smrt
Žene vlastite, pjesmama
Šume nagnao poć u trk,
Rijeke tekuće zastat pak;
Srna, ne znajuć što je strah,
Bijesnom priljubi lavu bok,
Nije preplašen bio zec
Videć psa što ga smiri pjev.
Jer daleko je žešći plam
Njemu sagorijevao grud,
Pjev pak krotio što je sve,
Njemu utjehu ne htje dat,
Nebo proklinjuć gluho on
Stog u podzemni siđe svijet.
Ondje njegov umìljat poj
Plačem vraća uz lire zvuk
Sve što prije iz vrela on
Majke božice uze već,
Sve što nemoćan nosi jad,
Žalost s ljubavi dvostruku.
Oprost vladarâ sjena pjev
Moli, milost mu pruži Had.
Vratar troglavi stoji nijem,
Novi opčini njega poj,
Sada božice osvete
Koje zadaju krivcu strah

Liju suze od žalosti.
Iksiónovu glavu sad
Sporo okreće kotač brz,
Tantal, duga kog mori žeđ
Rijeke prezire svaku kap.
Jastreb, jer mu je hrana pjev,
Jetra Ticiju nè kljuca već.
Reče sjenâ gospodar tad,
Milost dijeleći: „Pobijèdi on,
Pratnju dajmo mu, neka muž
Ženu dobije za taj pjev.
Al po zakonu nek je dar:
Natrag pogledat neće smjet
Dokle Tartara ne nàpusti.“
Zakon ljubavi tko će dat?
Ljubav sebi je zakon sav.
Jao, ne bje još noći kraj,
A Euridiku Orfej već
Vidje, ìzgubi, ubi sâm.
Ova priča se tiče vas
Koji hoćete da vaš duh
Prođe putem u višnji dan.
Ako popusti naime tko
Pa u tartarski zirne mrak,
Dok u podzemlje gleda on,
Što je vrijedno, to gubi sve.

IV, 1

Sunt etenim pnnae volucres mihi
Quae celsa conscendant poli.

Ja naime brza krila sam dobio
I s njima k nebu mogu poć.
Duh kad ih brzi na sebe postavi

Odozgo s mržnjom gleda tlo,
Pojas nemjerljiv zraka nadlijeće
I lebde za njim oblaci,
Prelijeće vatre najviše vrhove
Što gori s brzim eterom,
Dok se do kuća zvijezda ne uzdigne
I s Febovim svoj spoji put,
Il ide starca hladnoga putanjom,
Ko pratnja slijedeć zvijezda sjaj,
Ili se vraća krugom zvjezdanim
Svjetlucanje gdje slika noć.
Kada se svega toga izdovolji,
Tad napusti taj zadnji kraj,
Staje na leđa eteru brzome
Do časnog svjetla dopiruć.
Žezlo tu drži vladar svih kraljeva
Te uzdom ravna ovaj svijet,
Upravlja stamen sâm brzim kolima,
Gospodar blještav stvari svih.
Ako te natrag onamo vrati put
Što ne znajuć ga tražiš sad,
Reći ćeš: sjećam se, to mi je zavičaj,
Potekoh iz njeg, ostajem tu.
Ako li opet poželiš pogledat
Taj zemljin napušteni mrak,
Ko prognanike vidjet ćeš silnike
Od kojih strepi bijedan puk.

IV, 2

Quos vides sedere celsos solii culmine reges

Vidiš gdje na visok popevši se tron kraljevi sjede,
Na njima je svijetal grimiz koji sja, oružje strašno,

Njihov prijeteć pogled veoma je mrk, srce pak bijesno,
S oholih pokrivač ako svuče tko isprazna sjaja,
U nutrini gospodarima će nać okrutne lance.
Pohlepni su oni, čuju žudnje zov, srca im truje,
S druge strane srdžba bičuje im um, valovlje diže,
Postao je svatko od njih tuzi rob, varljivoj nadi.
Videći koliki tirana je broj u jednoj glavi,
Činiti što hoće znaš da nema moć, vlast takvu trpeć.

IV, 3

Vela Neritii ducis

Snast vojskòvođe neritskog,
Splavi morem što lutahu
Nagna istočnjak k otoku
Gdje je božici lijepoj stan
Što od Sunca je potekla,
Novim gostima miješa sad
Vrč čarolijom dotaknut.
Ruka travama vješta njih
Preòbrazi u drugi lik,
Veprov jednome obraz dâ,
Drugi marmički posta lav
Komu pandža izraste i zub.
Kada plakati kuša taj,
Samo zavija kao vuk.
Poput indijskog tigra još
Jedan pitom obilazi dvor.
Tek što arkadski krilat bog,
Kom vojskòvođe žao bje
Što toliko ga tišti zlo,
Otrov božice poništi,
Već veslači bi stali pit,

Svatko začaran nagnuv vrč.
Već bi Cererin jeli plod
Kao svinje što jedu žir,
Nitko ostao ne bi zdrav,
Niti tijelo im niti glas.
Tek im postojan osta um
Plačuć, nakazan trpeć lik.
Kako nejaka ta je pest,
Kako nemaju trave moć,
Jer promijeniti mogu ud,
Al do srca ne mogu doć!
Snaga čovjeka leži tu,
Tvrđa skrivena čuva nju.
Otrov veću će snagu steć,
Čovjek gubit će sebe sâm,
Ako uspije u njeg uć.
Tijelu neće na propast bit,
Ali zadat će duši bol.

IV, 4

Quid tantos iuvat excitare motus
Et propria fatum sollicitare manu

Što vas raduje tolik bijes izazvat,
Vlastitom rukom htjet svoju zazivati kob?
Smrt li tražite, ona sama stiže,
Neće usporit ni tren konja jurećih lijet.
Oni plijen što su zmiji, lavu, vepru,
Ti u međusobni lov odlaze dižući mač.
Zar zbog razlike ćudoređa mogu
Zametnut bespravan rat, voditi okrutan boj,
Jedni drugima želeć smrt od strijela?
Ne može dovoljna to izlika biti za bijes.

Želiš prikladno zasluge uzvratit?
Dobrima ljubav daj, samilost imaj za zle.

IV, 5
Si quis Arcturi sidera nescit

Ako ne znaš da zvijezda Arktura
Uz sâm vrh svoda nebeskog tone,
Zašto sporo Boot ispreže kola,
I kasno plamen spušta u more,
Premda izać van jako se žuri,
Taj zakon neba bit će ti čudan.
Kada blijédi rog mjeseca punog
U sjeni stošca pretamne noći,
Ili Feba kad otkriva zvijezde
Što skrila ih je blistavim licem,
Zbunjen tad je puk zabludom tako
Te udara po mjedi da ječi.
Nije čudno kad puše sjeverac
I hučnim valom obalu tuče,
Niti kada led smrznut od zime
Vrelinom tali Febova jara.
Uzrok ovom svak lako će shvatit,
A ono prije smućuje srce.
Vrijeme ako što donosi rijetko,
To zbunjen narod zapanjen gleda.
Nestane li pak mračnog neznanja
Za tren će ovo čuđenje prestat.

IV, 6

Si vis celsi iura tonantis

Da čist tvoj um sagleda mudro
Što gromovnik dade za zakon,
Na krajnji vrh pogledaj neba.
Tu zvijezde mir čuvaju drevni
Po pravednoj svemirskoj svezi.
Ni crven žar sunčev ne koči
Hladovit hod Febinih kola,
A Medvjed, što svijetu na vrhu
Za krugom krug prelazi brzo,
Neùronjen nikad u zapad
Kud zvijezde sve ostale tonu,
U Okeanu plam neće gasit.
U dani čas najavi Vesper
Da sad će doć kasne sjene,
A dragi dan Lucifer vraća.
I sveopća obnavlja ljubav
To kretanje, zvjezdane staze
Da ne bi rat, nesloga takli.
Počéla sva drži u slozi,
Te tako čas vlažno, čas suho
Međùsobna mijenjaju mjesta,
S hladnoćom žar postaje jedno,
Dok oganj lak gore se penje,
A zemlju pak težina spušta.
Stog mirisom proljeća toplog
Cvjetònosna godina diše,
A ljetni žar usjeve suši,
Za plodom plod donosi jesen
I zimi dažd natapa zemlju.
Ravnòvjesje hrani i stvara
Na zemlji sve živo što diše.

Ali i sve odnosi, grabi
I konačno predaje smrti.
A tvorac sveg sjedi u visu,
I ravna svijet držeći uzde,
Gospodar, kralj, vrelo, počelo,
I mudar sud, zakon i pravda,
Zaustavlja već što pokrenu,
A nestalnom daje čvrstoću.
Da njegov zov ne vrati pravac
Kako bi krug slijedio opet,
Što sada red postojan drži
Bez vrela svog opstalo ne bi.
Jer ljubav ta pripada svima,
I teži svak istomu dobru,
Drugačije trajat ne mogu
S ljubavi tom ako ne teku
K uzroku što bitak im dade.

IV, 7
Bella bis quinis operatus annis

Dvaput pet je godina ratovao
Rušeć Troju Atrejev sin, da bratu
Oskvrnjene ložnice čast osveti;
Želeć grčko brodovlje da otplovi,
Krvlju svojom vjetrove kupujući,
Kao otac zatomljen, i pun tuge,
Al svećenik, kćerino grlo nudi.
Plače onaj s Itake drûge svoje,
Koje divlji Polifem u svom špiljskom
Stanu ù svoj golemi drob uvali.
No na koncu ljut zbog gubitka oka
Taj užitak suzama gorkim plati.

Slavu Herkul poslima teškim steče:
Ohole Centaure je krotit znao,
Bijesnu lavu kožu je mogo derat;
Ptice mnoge sigurnom strijelom pobi,
Zmaju on iz oka jabuku uze,
Lijeva ruka teška mu bje od zlata;
Stavio je Kerberu trostruk lanac.
Okrutna vozara on svlada, kažu,
Konjima ga bijesnim za hranu dade.
Hidri otrov zapaljen smrt donese,
Čelo, lice Aheloju nagrdi tako
Da od stida on ih u rijeku sakri.
Antej bješe libijskom pijesku predan,
Kak Euandra bijesnoga srdžbu plati,
Pleća gornji svijet što su imala nosit
Svojom pak je pjenom ukaljao vepar.
Kao napor posljednji, ravnom šijom
Dignu nebo; nagrađen stoga bješe,
Za to zadnje djelo zasluži nebo.
Sada, hrabri, krenite strmim putem
Kud vas uzor veliki vodi. Zašto
Vi ste tromi svoja okrenuli leđa?
Zemlja tekar svladana daruje zvijezde.

V, 1

Rupis Achaemeniae scopulis ubi versa sequentum
Pectoribus figit spicula pugna fugax

Iz ahemenske stijene, gdjeno bjegunca iz bitke
Stiže progonitelj, grud kadli mu nastrijeli taj,
Izviru Tigris i Eufrat iz jednog izvora istog,
Dijele se vode im tad, nalaze vlastiti tijek.
Ako bi opet one se sastale, spojile skupa,

Umjesto korita dva jedan bi dostao tok;
Sretale tu bi se lađe i trupci što struje ih nose,
Miješana voda bi njih nasumce vrtjela sve.
Tokom što siguran nije nagnutost zemljina ravna,
Priroda vala da sâm teče gdje pad mu je strm.
Tako i naizgled ono što lišeno uzda vrluda
Strpljivo podnosi njih, poštuje zakon i red.

V, 2

Πάντ' ἐφορᾶν καὶ πάντ' ἐπακούειν

Feb da čistim sjajući svjetlom
Πάντ' ἐφορᾶν καὶ πάντ' ἐπακούειν
(Stvari vidi sve i sve čuje)
Pjeva Homer medenih usta;
Ali zraka njegovih slabo
Svjetlo u dno utrobe zemlje
Ili mora ne može prodrijet.
Nije s tvorcem velikog svijeta
Tako, on s visine sve gleda,
Tvrdo tlo mu prepreka nije,
Niti crni oblaci noći.
Sad što jest, što bješe, što bit će
Jednim vidi pogledom uma.
Kako sâm je koji sve vidi
Možeš zvat ga istinskim suncem.

V, 3

Quaenam discors foedera rerum

Koji razlog razvrći može
Savez stvari? Koji to bog je

Kriv za razdor istina dviju:
Svaka za se opstaju stvari;
Pomiješane spojit se neće?
Ili razdor istina ne zna,
Te su skupa sigurne stvari?
Duh u slijepe udove smješten,
Gdje mu svjetlo suspreže oganj,
Zna li stvarî tanane veze?
Zašto želi tolikim žarom
Znake skrite istine otkrit?
Kojem znanju tjeskoban teži?
Tko se trudi spoznati znano?
Ako ne zna, slijep za čim teži?
Tko da želi nešto što ne zna,
Tko bi htio neznanom težit,
Gdje to naći? Mogao tko bi
Nađen oblik ne znajuć poznat?
Ili um je motreći višnji
Dio s cijelim spoznao skupa?
Zarobljen u oblaku tijela
Sâm se sebe ipak još sjeća,
Gubi dio, cjelinu drži.
Tko god dakle istinu traži,
Nema niti jedno od dvoga:
Nit sve znade, nit posve ne zna,
Već cjeline sjeća se, pamti,
Ono što je vidio gore
Razmatra, da dijelove može
Zapamćenom dodat.

V, 4
Quondam porticus attulit

Nekoć trijem proizvođaše
Starce podložne tlapnjama
Koji mišljahu da u duh
Vanjska tijela utiskuju
Razne slike i osjete,
Ko što običaj nekoć bje
Da se perom na bijeli list
Što neoznačen bješe još
Gusta slova utiskuju.
Premda može se kretat, duh
Ako ništa ne razvija,
Radin nimalo, podnoseć
Što mu tijelo utiskuje,
Odslik zrcalni postajuć
Mnogim ispraznim stvarima,
Takva otkuda duhu moć
Sve da gledajuć može znat?
Koja moć vidi posebnost,
Il razdjeljuje spoznato?
Koja spojit će opet to,
Naizmjeničan tražeć put,
Glavu uzdižuć k najvišem,
Onda silazeć k najnižem,
Da bi, k sebi se vrativši,
Istinom ukorila laž?
Ovaj djelatan uzrok sâm
Ima ùmnogom veću moć
Nego onaj što kao tvar
Mora utisnut trpjet znak.
Prije toga pak osjećaj
Živo tijelo pobuđuje,

Budi, pokreće duha moć
Kada udari svjetlo vid,
Ili odjekne sluhom glas.
Tada snažan, probuđen duh
Isto kretanje potiče
Svojih nutarnjih pojmova,
Vanjske utiske sravnjuje
S njima, slike sjedinjuje
S unutarnjim oblicima.

V, 5

Quam variis terras animalia permeant figuris!

Koliko mnogo raznih životinja kroči ovom zemljom!
Jednima tijela sva su isprùžena, njima prašinu metu,
Prsima svojim snažnima za sobom stalno vuku brazdu.
Ima ih koje krilima lakim, lepršavim šibaju vjetar,
Laganim lijetom plove širinama prostranoga neba:
Sretne su kada nogama utisnu ù tlo tragove svoje,
Ili kad trče zelenim poljima ili u šumu ulijèću.
Premda ti vidiš razliku koju im oblik njihov daje,
Prignuto lice njihove osjete slabi, tupljima čini.
Jedino ljudski rod može podići uvis svoju glavu,
Lako on stoji uspravna tijela i gleda odzgor zemlju.
Nisi li kao biće zemaljsko bez pameti, oblik ti kaže:
Ti koji težiš zà nebom uzdižuć čelo, dignute glave,
Uvis i dušu uzdigni, duh da tvoj ne bi postao težak,
Niže da on se spustio ne bi od tvoga uspravnog tijela.

S latinskoga preveo Stjepan Pavić
Prepjevala Željka Čorak

János Pilinszky

PJESME

PUSTINJA LJUBAVI

Most, vruća betonska cesta
i dan što si džepove prazni,
sve svoje redom izlaže.
U katatoničnom sutonu sâm si.
Pejzaž je k'o dno zgužvane jame;
u sumraku sjajnom ožiljci žarki.
Pada mrak. Sunčev sjaj skamenjuje,
sunce zasljepljuje. Ljeto je, pamtim.
Ljeto je, jarka vrućina.
Perad, znam, neprhnutih krila
stoji, k'o plamteći kerubini u
daskama obloženim kavezima.
Sjećaš li se? Prvo vjetar dođe;
zatim zemlja; zatim i kavez.
Oganj i gnoj. Uz poneki
zamah krila i pusti refleks.
I žeđ. Onomad sam tražio piti.
I danas čujem vrele gutljaje,
i nemoćno ih trpim, k'o kamen,

i gasim priviđenja, utvare.
Idu dani, godine, a nada –
k'o zdjela što je međ' slamom pala.

MORE

More, rekla si na samrti,
i otad ta jedna riječ
za me ima značenje mora,
i možda onog, tko si ti.
I možda onog, tko sam ja?
Dol vala i brijeg vala.
Tvoja agonija, k'o more,
oslobađa i pokapa.
Mama, mama. Radni dani.
Mrtva si, zovem te sada.
Strahoviti radni dani.
Jadna, jadna, jadna, jadna.

SEDMI KRUG PAKLA

Prvi, pa drugi, pa treći,
zatim četvrti krug pakla,
nakon toga peti, šesti
i naposljetku i posljednji.
Tu sam doma.
Dopusti da prilegnem
i napokon zaspim onako pogrbljen
jer i tu si prisutna.

DNEVNIK

N. N. opet prekrasna bje.
K. zaboravi pozdraviti.
P. me ne vidje.
Vani, u zahodu
stajah uz jednog starog gospodina.
Osjetih: i on je pio. No u zrcalu,
tu drugo vidjeh,
tu k'o da je janje
redom razbijalo,
tu neka velika krotkost
govorila je: sudit ću ti.

AKVARIJ

Starija mi se sestra skriva
u akvariju među algama.
Danonoćno tražimo gdje je,
tetke njezine, djeca, unuci ju
traže sa mnom na stranom groblju,
u tom lisnatom, sluzavom grobu.
Leži sklupčana. Smrvljena.
Drhti. Budi se. Prene se.
Zapali. Priča. Nama. Nikomu.
Kao ptica il' riba
što udara, lomi peraje svoje:
drhti i kuca. Njezine oči
ne traže posvuda naše oči,
samo buši rupe. Ne mari gdje,
samo da rupe bude bilo gdje,
protiv nas, mene il' sebe same
rupa, kako god.

SKICA

Sruši me. Brk ti dalje raste,
ja pak imam pokoju uspomenu
na to kako točno znadem razliku
između prirodne topline
tijela i topline ljubavi.
Mada je meni bilo tek pet,
a njoj šesnaest.
Najčudesnije je to što se dvije
topline mogu znati; to jest
između dvaju tijela može
biti bezbroj
poruka, a da se ne sretnu.
Micsicsák je nosila zatvorsko,
a ja baršunasto ruho i nabranu kragnu.
Ona je umrla, ja umirem.

ZELENILO

Tonu mi oči, lice, duša,
svako živo biće tone
u tom beskrajnom zelenilu
što se stablom jednim zove.

NA POLEĐINU FOTOGRAFIJE

Pogrbljeno hodam, nesigurno.
Druga ruka ima svega tri godine.
Jedna od osamdeset i jedna od tri.
Držimo se. Snažno se držimo.

AUSCHWITZ

Za Erzsébet Schaar

Može mi bit' četiri-pet,
i u mojoj dobi svijet,
ili – ako hoćete – stvarnost,
jednostavno sve što jest,
dva ljeta il' osamdeset godina,
teška cipela, kaputić od više tona,
a posebice ono, što će doći tek,
ima godina točno pet-šest.

PREOBRAZBA

Bijah loš, a ti si rekla da sam dobar.
Ružan, no ti si me smatrala prekrasnim.
Kad sam pričao, uvijek si slušala.
Tako sam od smrtnika postao besmrtnik.

OVDJE I SADA

Motrim tratinu, možda tratinu.
Pomiče se trava. Vjetar, pljusak,
il' jednostavno to što postojiš
pokreće čitav svijet ovdje i sada.

POSTUPNO

Kao što ništavilo poravnava
rovove agonije,
kao što se pejzaž nakon mećave

smiruje, vraća doma,
tako se nekako postupno sređuje,
oblikuje dijalog Boga
i čovjeka, rađanja i umiranja.

NA ZABRANJENOJ ZVIJEZDI

Na zabranjenoj zvijezdi rođen,
vučem se nasukan na žal,
praznina neba igra se mnome,
lovi me, baca k'o morski val.
I ne znadem: zašto se kajem?
Sve je zujeća tajna tu.
Neka ne bježi tko me nađe
na tom potonulom kopnu.
I ne boj se ni ti, ne bježi,
radije utišaj svoju bol,
žmireći me pritisni k sebi,
stisni me smjelo, kao nož.
Budi hrabra, nek' ti pripadam,
k'o noć mrtvacima dolje,
nek' tvoje rame moje drži –
ne mogu više sâm dalje!
Ja se nisam htio roditi,
rodilo me ništavilo,
voli me mračno, bez milosti,
k'o tu ostavljen mrtvog svog.

ROĐENJE SUNCA

Dugo su samo zvijezde
nastanjivale nebeski svod.

U tom je titravom svjetlu svijet
dugo živio u vječnoj sjeni,
u srebrnoj koroti.
U to je vrijeme zemlja
sasvim sama lutala u tmini.
Međusobno su zborili samo oni što
življahu jedan kraj drugog, tonući
pritom u polusan, ili pak
prespavavši cijelu zimu,
u dubokom snu i tužnoj samoći.
Raznorazne životinje
jedva se poznavahu, a čovjek je
šutke sjedio pred svojom kolibom.
Oblaci su tumarali naslijepo,
kao odvezane barke na vodi,
a ptice nisu ništa znale
ni o drugim životinjama s kopna,
ni o ribama što su po moru plivale.
Isto tako ni cvjetovi jedan drugom
ne vidješe boje, ne vidješe odjeću,
svagdašnje i svečano ruho.
Proljetni i ljetni pljuskovi
ne znahu kamo padaju,
a tako su i pahuljice,
bijela krasota zime,
stizale na zemlju kao kiša pepela
te su i ondje ostajale tamne i sive.
Tada se zbilo to da su mnoge
zvijezde odlučile skupiti se
kako bi njihova sićušna svjetla
skupa dočarala veliku svjetlost.
I krene tako oko tisuću njih jedna
prema drugoj. Iz tisuću smjerova,
tisućama staza tisuću zvijezda

krene s krajeva tame
kako bi na zjapećoj sredini neba
skupa proizvelo sjaj.
Prevališe dug put po napuštenoj,
crnoj polutci nebeskog svoda,
a naposljetku se svih tisuću
zvijezda s velikom srećom stopi u jedno,
u prekrasnu i jedinstvenu svjetlost.
Skupno gnijezdo tisuću zvijezda:
tako se rodilo okruglo sunce,
čudo nebeskog svoda, i tako je
počela prva proslava svjetline.
Bio je to blagdan, pravi blagdan!
Morski su valovi sad po prvi puta
mogli vidjeti morski žal,
tu dugu, dugu luku prema kojoj
more bez prestanka
juri – poput beskrajnog roja brodova –
sa svojim bisernim valima.
Započela je, dakle, proslava,
proslava prvog dnevnog svjetla,
za okruglim, golemim
i dotad neviđenim stolom svjetline.
Redom su pristizali gosti.
Ponajprije zrak
u sjajnom, vjetrovitom plaštu do tla,
zajedno sa starim nebom koje
– ako je moguće – nošaše još veći
plašt na svojim velebnim ramenima
te brižno poravnavaše svoje azurne,
dostojanstvene nabore oko nogu.
Treći veličanstveni gost bilo je
more. Tisuću je njegovih valova
tako zagrmjelo, poput počasne paljbe,

kročivši bosonogo na tlo
kao što voda vazda bosonoga ide
bio njoj naziv rijeka ili snijeg,
kiša ili pak more.
Tko je zatim slijedio?
Šuma.
Velike šume i dražesni lugovi.
Stabla, u zelenom ruhu od lišća,
šumeći na zajedničkom jeziku s vjetrima,
s nebeskim svodom i svakojakim vodama.
Peti je gost manja skupina.
No tim ljepša. Obitelj cvijeća.
Sanjarećim očima zauzeše mjesto
za blagdanskim stolom dnevnog svjetla.
Svi odreda bijahu šutljivi,
ali boje im tim kićenije.
Zboriše na jeziku plave, žute, bijele,
kimajući pritom učestalo glavama svojim.
Travke je zapao rub stola,
ali ni trunka manje svjetla,
manje općeg veselja.
Potom su došle životinje,
ptice u velikim jatima,
hitri konj, vjerni pas,
žuti tigar, snažni lav,
krotka košuta, roj osa.
Tko bi ih sve mogao nabrojiti
U međuvremenu je sunce, sjaj blagdana,
dosegnulo svoj vrhunac. I u toj su
svjetlosti, premda posljednji stigoše,
jedan vitak mladić i lijepa djevojka
– kao kraljevski par proslave –
zauzeli mjesto na čelu stola,
na radost ostalih uzvanika,

travki povučenih do ruba stola,
neba u plavom plaštu i
bosonogog mora te
cvijeća, šuma, lugova.
Svi prisutni mišljahu kako su
oni djeca tog podnevnog sunca.
Miljenici upravo rođenog
carstva sjajnog neba.
No iznenada,
na kristalnom stubištu svjetline,
na ulazu u sjaj,
pojavi se samotna sjena, i prišulja
se gladna stolu svetkovine
sklupčavši se pod noge gostiju.
Nitko nije mario za nju. „Nek' jede,
nek' se dobro najede" – mislili su u sebi –
„ako ničeg, onda palih mrvica svjetla
što se otkorljaše pod stol."
A potom, kako je vrijeme odmicalo,
novije sjene prikradale su se, skrivale
pod zlaćan stolnjak.
„Psi tame bez gazde" –
oglasi se velikodušno more.
„Danas svatko može jesti
i može imati udio u sreći.
Tko bi zavidio na palim mrvicama
za kojima se drugi ionako ne saginju?"
Istina. No kasnije ih se na ulazu pojavljivalo
sve više i više, sve dok naposljetku
ne zakrčiše vrata dnevnog svjetla.
Sve brojnije sjene nezvano su
se izmiješale među gostima,
a dok su to uočili,
bilo je više sjena nego svjetla.

Jedna je sjena bila malena poput djeteta,
jedva i od kamenčića veća.
Druga pak visoka koliko i
nebeske ljestve.
Jedna je bila naga,
druga se, zakopčana do brade, umotala
u suknen kaput što sezaše do tla.
Novorođeno je sunce počelo titrati,
kao da mu je dim zatomio snagu,
a ona ne tako davno vesela družina
sad se prestrašila i umalo bježala.
Stolci se prevrnuše, stol se
sruši na tlo, a u velikoj je gužvi
i zlatni stolnjak pao u prašinu.
Prve su otišle travke,
a posljednji more
i dostojanstveni nebeski svod.
Mladi par ljudi ostao je sâm
u sve dubljoj noći.
Ali mladićevo se srce ne preplaši.
Zagrlivši nježno svoju
dragu, svijetu uputi ove riječi:
„Ne bojte se, mora i cvijeće,
ne bojte se, životinje i travke,
novorođeno sunce nije umrlo,
tek počiva da sutra iznova svane,
novom snagom i obnovljenog sjaja."
Međutim, te prve noći
nitko nije sklopio oči,
ni trava ni stablo ni more ni vjetar.
Svi su čekali, svi su čekali da vide
je li istina da će se sunce vratiti baš
kao što je obećao njihov mladi kralj.
A kad se u kristalnoj dvorani

palače jutra probudilo svjetlo
te se nakon dugog protezanja
počelo razbuđivati i uzdizati – odjednom
ga na zemlji dočeka takvo klicanje,
veće od sreće prvoga dana.
Jer tada je već svatko mogao znati
kako je poslije toga noć tek san
koji blistava java prati.

Preveo Borna Marčac

Borna Marčac

JÁNOS PILINSZKY – VELEGRADSKA IKONA

U povodu stote obljetnice rođenja
Jánosa Pilinszkoga

János Pilinszky jedan je od najznačajnijih mađarskih pjesnika dvadesetoga stoljeća. Rođen je 27. studenoga 1921. godine u Budimpešti gdje u razdoblju od 1931. do 1939. pohađa Pijarističku gimnaziju. Nakon toga studira pravo, povijest umjetnosti te mađarsku i talijansku književnost. Tada piše prve pjesme. Budući da u jesen 1944. dobija poziv za vojsku, ne završava studij. Dospjevši u njemački Harbach kao ratni zarobljenik, Pilinszky do kraja rata svjedoči silnim strahotama koncentracijskih logora, što mu ostavlja trajnu traumu i zaokuplja ga kao pjesnika. Pjesme mu prvo izlaze u časopisima, a prvu zbirku pod nazivom *Trapez i ograda* (*Trapéz és korlát*) objavljuje 1946. godine. Glavna je tema zbirke egzistencijalna osuđenost na samoću. Valja napomenuti da mađarska književnost u poslijeratno razdoblje ulazi s velikim gubitcima. Naime, ne samo da neki od najvećih mađarskih autora odavno nisu među živima nego i sâm rat sa sobom odnosi oko dvije stotine pisaca. Kao urednik književnoga časopisa *Novi*

mjesec (Újhold), koji pokreću mladi pisci nadahnuti književnom baštinom Mihalyja Babitsa, još jednoga velikana mađarskoga pjesništva, i kao jedan od najzrelijih pjesnika svoje generacije, Pilinszky ubrzo stječe velik ugled. Godine 1948. završava razdoblje razvitka građansko-demokratske koalicije u Mađarskoj i započinje polaganje temelja socijalizma. Nažalost, radi se o vremenu kada političke promjene bitno uvjetuju književnost, pa tako od 1951. Pilinszkomu nije dozvoljeno objavljivati zbog političke nepodobnosti. Prisilna cenzura prestaje tek u srpnju 1956. godine, a 1958. počinje objavljivati u katoličkome tjedniku *Novi čovjek* (*Új ember*), čiji suradnik ostaje do smrti. Godinu dana poslije objavljuje zbirku poezije pod naslovom *Treći dan* (*Harmadnapon*), koja predstavlja pjesnikov nov pogled na svijet: ratni se događaji apokaliptičkim vizijama povezuju s biblijskom pasijom, a autor gleda na povijest čovječanstva kao na iskonski grijeh, izgubljeni raj, dugu patnju prikazanu kao opće načelo života. Književni kritičari ovu zbirku svrstavaju među najveća pjesnička djela mađarske poslijeratne književnosti. Pjesnički ulomci *Trnje* (*Szálkák*, 1972.) i *Krajnji ishod* (*Végkifejlet*, 1974.) su dnevni zapisi unutarnjih doživljaja. Neke od najpoznatijih Pilinszkyjevih pjesama su *Harbach 1944*, *Treći dan*, *Pasija iz Ravensbrücka*, *Četverostih* i *Francuski zarobljenik*. Riječ je o duboko humanim pjesmama koje opisuju užase Drugoga svjetskog rata, zrače osjećajima moralnoga bijesa i iskrene sućuti prema onima koji su propatili u logorima. Koliko je Pilinszky uistinu velik pjesnik, govori i činjenica da je dobitnik Baumgartenove nagrade, Kossuthove nagrade i Nagrade *Attila József*, triju najprestižnijih mađarskih nagrada na području književnosti. Od 1960-ih jedan je od najcjenjenijih mađarskih pjesnika. Tijekom života objavljuje još zbirki poezije: *Rekvijem* (*Rekviem*, 1963.), *Velegradske ikone* (*Nagyvárosi ikonok*, 1970.), *Krater* (*Kráter*, 1976.), a osim pjesama, piše i eseje, pjesme za djecu, kazališne ko-

made, filmske scenarije i dr. Godine 1977. izdaje čak i jedan roman pod naslovom *Razgovori sa Sheryl Sutton* (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal*), a 1979. izlazi ploča na kojoj sâm čita svoje pjesme. Umire 27. svibnja 1981. godine od posljedica srčanoga udara. Osim ratnih strahota, na život i stvaralaštvo Jánosa Pilinszkoga bitno utječu snažna privrženost katoličkoj vjeri i poriv za intelektualnim propitivanjem životnih fenomena. Bez obzira na katolicizam, njegovo je pjesništvo udaljeno od svakoga dogmatizma. Do kraja se života ne uspijeva osloboditi jarma grižnje savjesti. Glavni su motivi njegova pjesništva kajanje i nada u uskrsnuće, „popravljanje nepopravljivoga". Od knjiga koje nosi sa sobom u „zemlju ostavljenu od Boga" samo jedna ostaje uz njega, samo mu jedna ostaje vjerna – *Novi zavjet*. U svojim se djelima Pilinszky ne bavi pitanjem postojanja ili nepostojanja Boga, nego pitanjem Božje prisutnosti. On naše davne i trenutne grijehe ispituje preko odnosa prekinutih dijaloga između Boga i čovjeka. Teško je naći pjesnika koji vjerodostojnije od Pilinszkoga svjedoči o suosjećanju, ljubavi, patnji i grijehu koji čeka na iskupljenje. Njegov život i stvaralaštvo primjer su da se i u najtežim tragedijama skrivaju katarza i milost utjehe. Napisao je malo pjesama, ali je gotovo svaka savršeno umjetničko djelo. Zahvaljujući prijevodima njegovih djela na strane jezike, postaje svjetski poznat. Od svih prijevoda na hrvatski do sada objavljenih u raznim izdanjima (časopisi, antologije), knjiga naslova *Čovjek je ovdje nedostatan za ljubav*, objavljena 2016. godine u prijevodu Dinka Šokčevića, posljednja je te ujedno i najveća zbirka Pilinszkyjevih pjesama na jednome mjestu. Nekolicina ovdje prezentiranih pjesama pripadaju ili onim pjesmama koje se ne mogu naći u hrvatskome prijevodu ili su jednostavno tako važan dio Pilinszkyjeva opusa da bi pričati o njemu bez ovih pjesama bilo besmisleno i neshvatljivo.

Milko Valent

PJENA ZA RUŠENJE

Pjena za rušenje (Šesti dan)

Ako uvreda proizlazi iz istine, bolje je da dođe do uvrede nego da se sakrije istina.

Sveti Jeronim (Eusebius Sophronius Hieronymus)

Postoji samo jedan recept –
posvetite potpunu pozornost kuhanju.

Henry James

UVOD

Zbog doista hrabre i intrigantne, a plodonosne literarne ideje o književnim djelima koja nastaju usred globalne pandemije neke smrtonosne zarazne bolesti, u ovom slučaju ideje pisanja suvremene verzije glasovita *Dekamerona*, djelo *Pjena za rušenje* zahtijeva kratak uvod. Taj se uvod koristi ispred svih deset pjevanja (*Deset dana*) *Pjene za rušenje*. Uvod je manjim dijelom nadahnut Ravelovom skladbom *Boléro* i dru-

gim, isto tako manjim dijelom, starom latinskom poslovicom (čak i u ovo naše suvremeno doba korisnim pjesničko-pedagoškim alatom) *Repetitio est mater studiorum* ("Ponavljanje je majka učenja") i trećim, najvažnijim, te zbog toga bazičnim dijelom, stvorenim isključivo za korištenje u djelu *Pjena za rušenje*, nazovimo ga poetikom pisanja uvoda poetskom mnemotehnikom. Takav uvod ne može postati dosadan za čitanje, naročito ne lucidnim čitateljima koji imaju kulturu užitka u užitku čitanja, čak ni nakon deset pažljivih čitanja, osobito zbog slojevita i višeznačna sadržaja uvoda, kao i isto takva sadržaja koji slijedi nakon svakog uvoda u svih *Deset dana*, to jest u svih deset pjevanja *Pjene za rušenje*.

Većina riječi, pa i mnogih sintagmi, s mnoštvom uznemirujućih značenja u hrvatskom jeziku počinje kreativnim slovom "k": kuga, kolera, korona, karantena, krv, koronarografija, kriza, karcinom, katastrofa, kuhinja, krparija, kultura, krivica, krvarenje, kolumna, kontekst, klitoris, kukast, kljast, krepak, krepati, kulinarstvo, kolokvijalan, kirurgija, kirurg, klinika, klinka, kastrat, kišurina, križ, Krist, Kamov, književnost, književnik, književna kritika, kut, krdo kretena, krađa, krasta, kršćani, krucijalan kruh, krivolovac, kockar, klima, kilav, Krleža, kolaps, kič, krama, krznen kaput, krah, kapitulacija kreativnosti, Krležin kritički krizni krik *Kroacijska književna krivotvorina* (1919.), Kristova kruna, KOPB, kobne krune kapitalnih kolaboracijskih kraljevina, kaj, konvencionalne kurve kronično koruptivne kriminalne klijentelističke kapitalističke kukavne Kroacije, korozivne kuriozne kozmopolitske kurve, kroativne kreposne kućne kurve-kućanice konfuznog katoličkim kanonom križem krštenog kućanstva krcatog klincima koji kružeći kuhinjom kidišući kidaju kvalitetne klasične knjige klasika, krhke krupne kršne krepke krotke komunikativne kvartovske kurve, keš, kit, krš, kriminalac, kriterij, karta, kivan kreativac, kritična količina krempite, kárati (koriti, svađati se), krava, kerubin,

krutost, karizma, krizma, kurtoazija, klin, klinac, kraljica, kralj, krasuljak, kratak, kitnjast konsonant, krivo komponiran katren, katastrofalno kvarno kobajagi kreativno krasopisanje, krasna kitica, kompliciranа kita kaubojskog kaktusa, krimić, kolosalna krasotica, karavana, krutost, krvnik, kip, kap i tako unedogled, baš kao i dugotrajna monsunska kiša kroz koju jedne tamne tmurne noći jedan putnik-pjesnik kradom i krišom kriomice korektno kričeći kroči sve od stare ulice Vlaške pa do novije ulice Praške. Za vrijeme mučne neslobode i gotovo potpunog "zatvaranja" (*lockdown*), a zbog dozlaboga gadna zloglasna koronavirusa, u toj su simpatično kratkoj ulici, koja se nalazi u najstrožem centru Zagreba, prekrasan luksuzan prostran stan za uobičajeno i radno ladanje unajmili na dva tjedna studenti komparativne književnosti, to jest sedam studentica i tri studenta (Mateja, Marta, Marina, Magdalena, za prijatelje i prijateljice Magda, Marija, Melita i Mirna te Ivan, Marko i Luka). Ta napredna grupa hrabrih mladih ljudi, "najljepši buket intelektualaca s Filozofskog fakulteta", kako se čudno, ali slikovito i poetski ambiciozno izrazio uvijek vragolasti Luka, odlučila je ostvariti svoju odista kontroverznu ideju. Naime, ta je iznimno napredna grupa ljudi odlučila učiniti jednu uistinu veliku stvar povodom petstote godišnjice objavljivanja *Judite*, epa Marka Marulića, i sedamstote godišnjice smrti Dantea Alighierija, koji je po njihovu mišljenju, s izuzetkom Ivana, u zaista paklenu *Paklu* napisao jedan od najljepših stihova u povijesti svjetske književnosti (*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. – "Napustite svaku nadu, vi koji ulazite."), dok Ivan odlučno tvrdi da je to stih, iako se ne može sjetiti tko ga je napisao, dakle da je to potresan stih o sramotno ponižavajućoj oskudici: "I noćas su gladni leopardi žderali jorgovan." Tim je povodom ta grupa budućih komparatista odlučila napisati uzbudljivo djelo *Pjena za rušenje*, svojevrstan novi *Dekameron*, ali ne u relativno konvencionalnoj prozi kratke i

duže priče, kao što je to učinio Giovanni Boccaccio u bravuroznu besmrtnu *Dekameronu*, već ili u proznom stihu ili samo u stihovima, ili u poetskoj prozi ili čak u mješavini svih spomenutih mogućnosti, a slijedeći kvalitetu poetskih vrhunaca hrvatske poezije pisane u izvanrednoj, čak odličnoj, kombinaciji poetike neurotična realizma i poetike psihotična nadrealizma. Ukratko, odlučili su se za tip vrsne i vrhunske suvremene hrvatske poezije s kraja 20. i s početka 21. stoljeća (koju neki oskudno ili nedovoljno educirani književni kritičari, uglavnom profesori književnosti, s nepravom, dakle krivo, nazivaju stvarnosnom poezijom), a u namjeri da, barem mjestimično, jednim dijelom tematiziraju i vrlo kontroverznu *Bibliju*, jednoglasno se složivši da je ona jedno od najuzbudljivijih literarnih djela, doduše djela kolektivnog autorstva, prije nenadmašne Danteove *Komedije*, kojoj pridjev "božanstvena" nije dao autor, već ga je kasnije dodao upravo Giovanni Boccaccio, njegov strastven obožavatelj. Nakon ovog kratkog uvoda u *Pjenu za rušenje,* slijedi *Šesti dan* literarnog eksperimenta napisanog u četrnaestodnevnoj izolaciji (deset dana rada i četiri dana odmora) na radnom urbanom ladanju u najstrožem centru glavnog grada Hrvatske 2020., a potom redigiranog, izvan izolacije, u koronom obilježenom proljeću, i to 22. travnja 2021., dakle istog dana kad je Marko Marulić završio *Juditu* 1501. godine. Za taj proljetni i klimatski ćudljiv mjesec velik pjesnik male nefunkcionalne ljubavi i također takvog braka T. S. Eliot izravno kaže da je to "najokrutniji mjesec". U kontekstu razarajuće globalne pandemije koronavirusa i što se pak tiče, malo je reći zlosretne, još zadnjim ratom nezacijeljene Hrvatske s nemilim bolnim dodatkom teška potresa u Zagrebu, a kasnije i katastrofalna potresa u Petrinji, Glini i Sisku, taj je pjesnik u pravu s uznemirujućom napomenom da će ovogodišnji svibanj, a možda i lipanj te srpanj i kolovoz, no vrlo vjerojatno i rujan te listopad, studeni i prosinac biti još okrutniji mjese-

ci na hrvatskoj, na europskoj i na globalnoj razini, nego što je to bio travanj 2021.

***

Tražeći ga desetljećima, Diogen na kraju nije našao Čovjeka. Prekipjelo mu je. Tog jutra bacio je štap i svoju svjetiljku, tu svakodnevnu iluziju, te razočaran u ljudski rod otišao u kafić Olimp. *Pio je kvalitetnu i jaku alkoholnu medovinu, vičući: "Ja sam građanin svijeta!" Lokalni grčki alkoholičari, kao i gazda kafića Zeus, nisu ga shvatili. Nitko se danas tome ne čudi. Kozmopolitizam je čak i u 21. stoljeću unatoč golemim globalnim zarazama iznimno rijedak fenomen. Diogen je u svojoj staroj hrastovoj bačvi, potpuno shrvan, umro od tuge. Njegove posljednje riječi bile su: "Moja je biografija zauvijek slomljena."*

Valent, *Antičko ljepilo*

VOĆNI TRG: SKULPTURALNA IZVEDBA PISANJA *JUDITE*

(Ivan, student komparativne književnosti)

U dostojanstvenoj kontemplaciji Marko nasred bivše tržnice, a usred vreve njemu draga puka, ponosno drži svoju knjigu i smišlja voćni stih koji će svojom snagom unaprijediti prvi ep na hrvatskom jeziku.

Dragi svi! Šesti je dan našeg kreativnog ladanja. Ponosan na činjenicu što ste me izabrali za moderatora *Pjene za rušenje*, predlažem temu *Šestog dana.* To je nama draga književnost, i strana, ali i domaća, osobito ona koja je na svjetskoj razini, znači relevantna i za nas komparatiste. Prema već

uhodanom postupku, svatko od nas može izabrati način kojim će se izraziti u pjesmi: stih, poetska pisma, poetska proza, poetski esej ili pak mješavina te kompozicije. Dopuštene su šale, pa čak i one gorke na rubu pameti i političke korektnosti. Dopušteni su, dakako, i događaji iz privatnog života koji su povezani s književnošću. Predlažem da svi uobličimo po jednu pjesmu, kratku ili dugu, svejedno, nadahnutu osobom, djelom ili, zašto ne, čak i jednom rečenicom djela. Za *Šesti dan* ja sam izabrao pjesmu o "ocu hrvatske književnosti" i njegovoj *Juditi*, kojem sam napisao poetsko pismo. Evo nekoliko odlomaka te, inače duge pjesme.

Počtovani i Isukarstu uvik mio naš dragi književni oče Marko! Prema našoj navadi, dragi oče, stečenoj u dugim noćnim razgovorima *via* Skype ili *via* Viber s našom lipom šifrom "festina lente za sve talente", evo i poetske epistole ili pisma *e-mailom* povodom petstote godišnjice objavljivanja Tvog urnebesnog epa *Judita*, prvega i najvećega na bogatom hrvatskom jeziku "u versih harvacki složen", kako si na početku libra napisa. Evo, oče, pisma po našem guštu: jednim dilom laka sadržaja, a za zagrijavanje uma, koje je u skladu s Tvojom koncepcijom kreativne dokolice, koju si razradio u raju na Šolti u ponekad itekako čujnom Nečujmu, a jednim dilom digod i ozbiljna sadržaja. [...] Iako si bija i još si uvik strog, osobito kad je rič o pisanju libri, nikad Te se nisam bojao ili zazirao od razgovora s Tobom, te pišući Ti ovo pismo, sjetim se s tugom Tvog nesretnog kolege po peru Kafke, koji je, ka šta znaš, napisa svoje čuveno *Pismo ocu*, ali se, bidan, za razliku od Tvog književnog sina Ivana, nije usudio dati to svoje pismo ocu ili mu ga poslati klasičnim poštanskim putem. Oče Marko, ipak mu ne triba zamirit ili ga pak pogrdno zvati nadimkom Kunktator, i to stoga što je bolovao od ekskluzivne i teške psihičke bolesti, u slavenskim narodima znane kao besana turobno tužna ekscesivna depresija. Osim

toga, nažalost, neposlanog *Pisma ocu*, činjenicu o toj opakoj bolesti potkrepljuje i priko svake mire čudan njegov zahtjev prijatelju Maxu Brodu da nakon njegove smrti spali sva njegova djela i uopće sve ono ča je za kratka života napisa. Čudan zahtjev zbog toga jer je to i sâm moga učinit, da je to stvarno tija, isteg dana kad je to reka prijateju Maxu. No, dragi oče Marko, pustimo tu temu, koju sam načeo zbog vlastite sebičnosti, dakle zbog svoje hrabrosti koja se sastoji u tome što s Tobom bez ikakva straja razgovaram i da se potpuno normalno i skladno dopisujemo ka cili pošten svit na svitu, ka ljudi nazbilj, dakle ka ljudi koji su strojni i snažna identiteta ka naši geni kameni, što će reć ka ča je tvrd i jak naš lip dalmatinski kamen. Amen. Ipak, i Ti i ja, oče moj, počtujemo Kafkin spisateljski talent iako mu prezime nije Marulić ili Dante. Pri svega, štujemo ga zbog njegove koli umne toli mudre rečenice "Umjetnost i samoća najveći su ljubavnici ikada stvoreni.", a mnogo manje zbog vrsna, no zloćudna kafkijanskog zagušljiva narativa u njegovim romanima i mučna ozračja na toksičnu zraku njegove psihoterapijske prozne poetike stvorene za liječenje njegova i našeg svita u kojem čavka, po kojoj je nastalo prezime Kafka, crnosiva ptica pjevica iz porodice vrana, zlokobno zvuči kad grakće li ga grakće. [...] I tako, eto, moj književni oče, dok polupismene jezične sjene mraka padaju na hrvatski jezik, koji se danas brzo kvari, te inače po naravi lip usput i krvari sve u šesnaest, ča si i Ti sigurno već primijeti na nebeskim ekranima, gledajući našu Hrvatsku radioteleviziju i slušajući naš radio te čitajući naš tisak, koji u nama, oče, izaziva snažan, užasan vrisak, pišem ti ovu epistolu, dil ozbiljnu dil zabavnu i šempjastu, ali sve u svrhu za pinku te uzradovat i nasmijat na Nebu u Raju. Jes, jes, a di bi Ti, oče Marko, i moga bit nego u Raju, enti malega miša, kako je, blago psujući miša, govorila moja brižna mater. Mnijem da Ti je lipo u Raju. Mnijem da gore u Tvojoj nebeskoj radnoj odaji razgovaraš s našin li-

pin Korčulaninom, pjesnikom Petrom Kanavelićem. On je, ka i Ti, pisa erotske verse o mladicama i diklicama ili, kako bi Ti ka Splićanin reka, piplicama (na ingleškom *chicks*, na zagrebačkom *curke* ili *slatkice*), ali ih je meštar Petar, među ženskin svitom zvan i Diavolo, za razliku od Tebe pisa na hrvackom jeziku, moj oče s dvostrukom ličnošću, koji si ih lukavo, vraže, a to ti kaže Tvoj književni potomak Ivan, pisa na latinskom. Možda, kako rekoh, ćakulaš s Petrom (kad on završi nastavu u svojoj Rajskoj školi kreativnog pisanja u kojoj takvom čudnom pisanju poučava svetice i svece željne vrsnog književnog izražavanja) o prostim erotskim versima, kao i o ženskim resursima koje Raj kao alternativa Paklu socijalno osjetljiv nudi svim pjesnicima u Raju za uz lipu dalmatinsku klapsku pismu pasat slobodno i danje i noćno vrime u sve vrime godišća. [...] Evo za Te, a prije ozbiljnijih književnih stvari, osobito u vezi s Tvojon *Juditom*, a možda i s Tvojon *Suzanom*, nekoliko intimnih riči o mojem hibridnom književnom očinskom rodoslovlju. Paradoksalno je, čak i blasfemično reć, ali triba i to učinit, pa makar zaplakala i uvik časna ter lipa naša Gospa Sinjska, da to književno očinstvo, dragi oče, dijeliš s mlađim kolegom Marinom Držićem, koji je bija puno, puno živ, živ ka brza vidra. Nego, dragi oče, da se vratimo Tebi. Dalmatinci Te zovu drugim svjetlom Dalmacije, nakon sv. Jeronima, širom Dalmacije zvanog i Jerolim. Oni kažu i to da si bija štovan ka svetac. A kako, oče moj, i ne bi bio! Kad si 1521. u Mlecima iliti Veneciji objavio *Juditu*, koju su u Tvojem rodnom gradu, a po uzoru na Tebe zvali i Judit, poludija je cili Split ka nekad u cvitu hrvatskog jezika dražestan aorist, pa i perfektan imperfekt, koji se danas rijetko koriste u hrvatskom jeziku, osobito pak u književnom standardu pisanja, te bi se moglo reć da su u procesu izumiranja. Kad kažem da je zbog Tvog libra, koji si napisa u harvacki versih složenim, to jest epa *Judit*, poludija cili Split, to će reć u Tvoje vrime oko 150 ljudi, onih koji su znali čitati i

pisati. [...] Ali da se vratim petstotoj godišnjici objavljivanja Tvog epa *Judita*. Radosna je vijest, koju si već čuo, da je ta godišnjica u Hrvatskoj proslavljena na Tebi primjeren, dakle na veličanstven način. Naime, dragi oče, prije devet dana objavljen je Tvoj ep u nakladi od 17 tisuća primjeraka, koji su podijeljeni čitateljima *Nedjeljnog Jutarnjeg lista* 12. rujna, ali i svim učenicima srednjih škola. Naime, oče Marko, slijedeći Tvoje riječi iz *Judite*, kojima kažeš da pišeš svoj ep na hrvatskom jeziku za sve one koji ne umiju čitati talijanski i latinski jezik, znanstvenici Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje prilagodili su Tvoj vrhunski ep, kamen temeljac hrvatske književnosti, suvremenim čitateljima. Drugim riječima, preveli su Tvoj stari čakavski, današnjim generacijama slabo razumljiv stih, na suvremen prozni hrvatski standardni jezik da bi se tako *Judita* približila učenicima i studentima književnosti, ali usput i ostalim govornicima hrvatskog jezika. To je izdanje tiskano uz potporu Ministarstva kulture i medija RH, e da bi Tvoje djelo, oče, bilo dostupno svima. [...] Nekoliko riči o mom doživljaju čitanja Tvoje *Judite*. Meni je jedna od najbolje napisanih scena ona u kojoj se Judita zavodnički glamurozno uređuje za Holoferna, glavnog asirskog vojskovođu kralja Nabukodonosora, koji je nakanio pokoriti, između ostalih zemalja, i Judeju. To Ti je, oče moj, najbolji opis transparentne ljepote žene uz opis vrtla gole Suzane. S tim se složio i Vladimir Nazor Bračanin. On kaže da je u Tvom "spjevu najljepši poetski opis Suzanina vrta i njezina kupanja, u kojem se osjeća Marulićeva prikrivena erotičnost". (Osim mene, i Vladimir Te lipo razotkrio, no bez zle namjere.) Eh, taj opis! Maestralno, moj maestro! Opis Suzanina vrtla i njezina kupanja, koju golu i bosu gledaju pohotni voajeri starci i traže ju da im dade njezino lipo bilo tilo za činit one stvari, a ako ne pristane, da će ju tužit da je bludno općila s jednim mladićem. (Ti nisi zbog obzirnosti naveo da je u to biblijsko vrijeme, kad je prosječan ljudski vijek

bio oko 30 godina, starac bio muškarac od 50 godina, što znači osoba u punoj spolnoj snazi.) Uz opis Judite, priznajem kongenijalan, i opis Suzane te njezina, ah, lipog vrtla, jest na svjetskoj razini. Čita san s guštom taj Tvoj genijalan odlomak, oče, čak triput. "Starci", čoviče!, nemoj me, molin Te, znaš šta, s pohote žarom gledaju dok se ona, nadnaravna lipotica Suzana, kupa i gola i bosa. Lipo si ju opisa, lipo ka i Juditu kad se ono za Holoferna fino gizda ka globalno poželjna žena. Da, za ovu petstotu godišnjicu triba reć, a rič je o hrabroj i čednoj udovici Juditi koju si toliko lipo opisa da san se, ne samo čitateljski, jako uzbudio dvaput: prvi put na prvoj godini studija kad sam počeo ozbiljno čitati *Bibliju*, i to sve od početka pa do kraja, i drugi put kad sam u Tvom epu, koji si genijalno stvorio po biblijskom predlošku, čitao stihove o Juditinu preoblikovanju u lipoticu Bliskog istoka, nakon ča je skinula svoju udovičku kostrijet. Potaknut Tvojin gustim versima, koje triba čitat između redaka, zamišljao sam Juditu i njezinu udovičku sušnu šuškavicu. Lipotom su sjale njene pune usne, ali i, reka bih pinku lascivno, ča Ti tad nisi smi javno napisat, "sjajile su njene pune i gornje i donje usne", a privatno, mnijem, jesi, ali mjestimice i javno u nekim svojim erotskim pjesmama na latinskom, Ti splitski i šoltanski vragolanu! Da, lipotom je sjajilo Juditino lice sve do lipo oblikovane punašne oble linije njezine uvik pristojne i stidom neokaljane stidnice otkad joj umrije muž Manaše. Osim tjelesne ljepote, krasilo ju je vrlo profinjeno lukavstvo, inače karakteristika praktične inteligencije. Kad ju je okrutan vojskovođa Holoferno prvi put ugledao, zaljubio se on u Judit na prvi pogled ljepotom njezinom opit. Jednog dana pozvao ju je na svečanu večeru u svoj luksuzan šator napravljen po posljednjoj modi, kojoj je prisustvovala cila elita asirske vojske, ča oće reć svi njegovi poglavnici i doglavnici. Večeraše oni večeru sa sedam sljedova jela i pijahu jako vino rumeno, uključujući Juditu koja je odlučila ostvariti u svom

umu stvoren naum. Nakon sedmog slijeda jela, svi su uzvanici, vidjevši razoran ljubavni žar u očima svojeg vojskovođe Holoferna, diskretno otišli i tako je dvoje mladih ostalo samo u ljubavnoj noći. Holoferno je, tako kaže *Biblija*, a ponavljaš to i Ti, oče moj, Maruliću, kršćanstvom zadojeni tiću, Holoferno je pjan lipo zaspa, a Judita mu je zatim odrubila glavu s dva udarca mačem i dala ju sluškinji da ju stavi u vreću. Potom je sa sluškinjom otišla do vrata Betulije grada i, pokazavši Holofernovu glavu, rekla svim kćerima i sinovima Izraelovim da je Holoferno u tijeku te ljubavne noći nije okaljao. Međutim, postoji ozbiljna teorija koja niječe tu znanstvenofantastičnu činjenicu o neokaljanosti zbog nekoliko ozbiljnih razloga, a najozbiljniji jest sljedeći: pa nije, brate mili, iskusan glavni vojskovođa kralja Nabukodonosora, pravi mačomuškarac Holoferno, bio toliko neinteligentan da zaspe pjan prije no što izvadi, kako da kažem, oče moj, da izvadi svoju golemu biblijsku oblinu, u Hrvatskoj zvanu nježnik, te pozna Juditu. Tä, on je od rana puberteta do ranih srednjih godina, kad se zbiva radnja epa, kako bi to pristojno reka, moj bogobojazni Marule, obćio uzduž i popriko Bliskog istoka, i to lipo, šesno, s tisućama djevojčica, djevojaka, žena, udovica i još uvik poželjnih starica, koje su čak i u zreloj dobi njegovale svoj imidž nikad pokorenih nimfomanki željnih mnogostrukih orgazama epskih biblijskih razmjera. Evo Ti, moj oče, u kratkim crtama te uzbudljive teorije. Kad su poglavnici i doglavnici asirske vojske napustili šator silnog vojskovođe, Judita ustane i lukavo, vrlo lukavo, oh, Judit, iz poštovanja padne ničice pred svog gospodara Holoferna te zatim ustane i počne lagano izvijajući tijelom plesati trbušni erotski ples praćen striptizom (danas bismo ga na ingleškem nazvali *strip-show*). Da skratim, dragi oče Marko, Holoferno je posve poludio od ljubavne požude. I tako se njih dvoje okaljano družeći, a pijući vino, poznaše. On dobro pozna nju, a ona dobro pozna njega, dok je on, usred te dil nježne i dil brutal-

ne radnje poznavanja sve češće naginjao pehare s rujnim vinom i opio se ka ćuskija, ča će na okupatorskom turskom reć da je bija mrtav-pijan, te je zaspa ka top snom pravednika. Slijedi Juditina akcija odrubljivanja Holofernove alkoholičarske vojničke glave s dva udarca oštrim mačem i povratak u rodni grad u koji je stigla i poštena i ljubljena, spasivši Izrael (po nekim povjesničarima Judeju), koji je otad sve do gadna apokaliptičnog i za svaku osudu nacističkog holokausta bio u ekonomskom i obrazovnom usponu. (Iako, a to tvrdi znanstveno zasnovana povijest, Nabukodonosor je ipak pokorio Judeju i osvojio Jeruzalem, a sve Židove prognao u cili bili svit.) Poslije Juditina čina, čina poštene i čedne, hrabre i lipe udovice, slidi njena slava diljem židovskog naroda i doček na žarkocrvenu tepihu u Jeruzalemu. Poslije kraćeg boravka u glavnom gradu i posjeta Hramu, Judita se vraća na svoje bogato imanje u Betuliju i tamo življaše mirno te povučeno. Iako su ju mnogi muškarci prosili, sve ih je odbila, služeći se za utjehu najraširenijom alternativnom spolnom praksom na cilome svitu, uvik lako dostupnom, a nikad tuđim očima vidljivom, služeći se, dakle, samo svojom rukom, onom kojom je ubila Holoferna. I tako je na taj način, psihički stabilna, dočekala smrt, koja je stigla kad je imala 105 godina. Naravno, dragi književni oče, ni Ti ni ja ne virujemo u taj, da prostiš, prosti, da baš ne rečen prostački, spolni dio te priče, već virujemo biblijskoj verziji priče, onoj koja opisuje udovicu Juditu kao nikad posrnulu ženu, a ne, kako kažu naši kolege u bliskoj nam Italiji, kao posrnulu, odnosno korumpiranu ženu, dakle kao onu za koju se s pravom reče *una piccola traviata*. Mi virujemo, oče, u priču da je Judita, iz danas nepoznata grada Betulije u Judeji, bila uvik hrabra udovica iz dobrostojeće obitelji čiji je muž bio Manaše i čije se rodoslovlje niže 16 koljena unazad. Da, oče, mi virujemo da je ona bila velika junakinja Izraela, u jednu ruku prethodnica povijesne Ivane Orleanske iz Francuske, koja je, za razliku

od nje, Judite, bila nepismena i iz, nažalost, siromašne seljačke obitelji. Da, Judita je bila lipa bogobojazna Židovka čije ime Judit upravo to znači – Židovka. [...] I pri kraju ovog poetskog pisma, a za malo se uzradovat usred pošasti zvane korona, od koje je imuno Nebo, dakle Raj u kojem stanuješ, triba reć koju rič, što će rijet punašnu istinu o Tvom privatnom životu, a ne isključivo takozvanu hagiografsku istinu o javnom i čednom životu globalno poznata pisca. U javnosti čak i dandanas kruži nevjerojatna legenda da se nikad nisi predavao tjelesnim naslađivanjima i sladostrašćima te užicima takve genija nedostojne vrste života, već da si cili život svakog dana po cilu noć uza sviću čita puste libre i mislija o dubokim, mračnim i slojevitim sastavnicama ljudskog bića. I tako, moj oče Marko, nema ni malega slova o lažnoj vijesti (na ingleškom *fake news*), a kamoli riči o Tvom pustinjaštvu na rajskom otoku Šolti. Uostalom, moj oče, Ti si jedan od tih boravaka s čulnom nasladom opisa u svojoj latinskoj elegiji Franu Božićeviću u kojoj u Nečujam pozivaš šestoricu svojih prijatelja u posjet. I oni su došli, ali je vragolasti Ivan, što Fran nikad nije sazna, doveo usrid lita uz njih šestoricu i dvi lipe piplice iz Splita. Čudi me da nisi napisa barenko kiticu o tome kako su Te se dojmile te mediteranske lipotice. U toj elegiji svojim prijateljima obećavaš arkadijsku intelektualnu dokolicu (*otium*) i velik kulinarski tulum. E, moj oče, a zar nisi zna da se s ponistre dobro vidi cila Šolta i Nečujam u kojem si itekako čujno bančio s prijateljima, družeći se intimno s lipom piplicon, inače Splićankom iz ugledne obitelji Jelaska. Ti o svojim uzbudljivim "noćnim ribarenjima" pišeš na hrvatskom poslanicu lipoj nadstojnici benediktinskog samostana Katarini Obirtić, u kojoj se njegovanim čakavskim stihovima, dok opisuješ poteškoće u starosti i smrt koja Ti uskoro dolazi, spominješ svojih, citiram Te opet, davnih "noćnih ribarenja", misleći očito na svoje po svemu burne mladenačke pustolovine. Na stranu sad, oče, sve te legende, neka

činjenice govore! O jednoj Tvojoj mladenačkoj pustolovini, da ne rečen jubavi, pisa si ne na hrvatskom, već na latinskom stihove o lipotici u koju si bija zajubljen, i to svom pijanom prijatelju Peši koji je tu djevojku grlio i činio joj ono što bi joj i Ti, oče, rado činio da si se naša na njegovu mistu. Ima tega i nega puno i prikoviše, moj oče, i zbog toga Ti se divim. Često si, primjerice, u svojim erotskim stihovima na latinskom opovrgnuo lažne vijesti (*fake news*) koje su u tihu čednu hagiografskom tonu pripovijedale o Tvojem tobožnjem pustinjaštvu na erotičnom otoku Šolti. I tako dalje, *et cetera*. Jedino što pinku umanjuje moje divljenje Tebi jest činjenica da erotske stihove nisi pisa na hrvatskom, već na latinskom. No, dragi oče Marko, znanost o književnosti strahovito je napredovala i gotovo je sve otkriveno. Marljivi istraživači Tvog djela otkrili su, uz već poznato, naime, da si obradio motiv Suzane i njezina vrtla kao najčešći erotični motiv u europskoj ikonografiji, otkrili su da nisi uskratio sebi užitak pisanja prostih erotskih stihova. O tom zorno i nipošto sporno, da ne rečen pomalo porno, dokazuje otkriće hrvatskog klasičnog filologa i prevoditelja Darka Novakovića, koji je pronašao zbirku Tvojih latinskih epigrama u Glasgowu, u knjižnici, koje je taj znanstvenik objavio 1997. I sad, moj oče, među tim epigramima nalaze se i oni zorno, da opet ne rečen porno, erotski i erotični. Jedan je od njih adresiran nezasitnom rimskom zaštitniku vrtova i nasada, bogu snažne muške spolnosti i rasplođivanja Prijapu, koji se inače prikazuje kao patuljak s golemim falusom. I tako, pitaš Ti u pjesmi otvoreno Prijapa: "Reci, Prijape bludni, u kojem stanuješ kraju, / Sad kad se pronijela vijest da si napustio vrt? / Dva su brijega, a između njih je smradna dolina. / Usred doline te sada sam našao dom." (Mene ovaj Prijapov odgovor, oče moj, bez obzira na pomalo, da pomalo!, mizoginijsku sintagmu "smradna dolina", zadnjim stihom podsjeća na *Ježevu kućicu* Branka Ćopića, koji je svetost doma, pa makar i skromna, s glavnim

likom Ježurkom Ježićem doveo do vrhunca.) Unatoč mogućoj kritici, osobito feminističkoj, mogu s punom odgovornošću reći da je Tvoj poetski izraz "smradna dolina" umjetnički izvrstan. Čestitam ti na odličnoj pjesmi i usput upozoravam čistunce i čistunice svake fele da uvik moraju na pameti imati povijesni kontekst jer je u to vrijeme, kad su higijenske potrepštine bile tek u povoju razvitka kao i sustavna edukacija žena, bilo vrlo moguće da neke žene nisu pazile na higijenu, bilo iz nužde bilo iz neznanja, te je čistoća njihove ljupke i zamamne doline malo ponekad i neugodno vonjala. No mnijem da to sve one prave muškarce nije nimalo sprečavalo da se u toj Tebi, a i meni, miloj divnoj dolini, takoreći trajno nastane. U zaključku ću književnokritički reći da si Ti, oče, svojom politikom dvostrukih poetika, one patriotske i one erotske, odnosno ljubavne, anticipirao za svakog pjesnika vazda korisnu uputu svog mlađeg kolege, također mog književnog oca Marina Držića, koji u svojoj komediji *Dundo Maroje* kroz usta vragometna Pometa bez licemjerja kaže da "se je trijeba s bremenom akomodavat; trijeba je bit vjertuozu tko hoće renjat na svijetu. Kralj je čovjek od ljudi, kad se umije vladat. […] Trijeba je bit pacijent i ugodit zlu bremenu, da se pak dobro brijeme uživa." Brävo, Marko! Brävo, Marine! [...] I za kraj, evo jedne sličice koja će Te, dragi oče, virujen, ča virujen, znan, malo uzradovat u Tvojin kratkim predasima od pisanja u Tvom luksuznom stanu u Raju. Kad god sam u Splitu, stanujem na Voćnom trgu kod drage i dobre prijateljice, talijanistice Nives Bulimbašić, Bračanke, inače Tvoje strasne obožavateljice koja je kupila taj stančić samo zbog toga da može svaki dan, dok čita i proučava Tvoja djela na hrvatskom, talijanskom i latinskom, s prozora gledati spomenik Tebi, koji je učinio glasovit kipar Ivan Meštrović. Dvaput dnevno poslin marende i pri obida te *sièste*, a nakon spremanja za ispite, siđen niza skale i barenko kvarat, a ponekad i po pô ure pobožno meditiran naslonjen na Tvoj spomenik.

Najviše gledam Tvoje ruke s librom i Tebe cilega, "oca hrvatske književnosti". Ti, oče, držiš knjigu u ruci i u nju nešto zapisuješ, vjerojatno neki voćni sočni stih iz *Judite* ili iz *Suzane*. Meditirajući u poluglasu, vrtim simboličke investicije: "pjesnik na Voćnom trgu; pjesnik na bivšoj tržnici; i najveći pjesnik s môra mora nešto povremeno izist; voće i povrće te tržnica nesumnjivo znače užitak, a ljudski mozak obožaje trošiti šećer; glukoza proizvodi sudbinu". Prisjećam se onako, ispod glasa, *sotto voce*, na Voćnom trgu školskog gradiva: voćna poezija o hrabroj, pobožnoj i šesnoj udovici Juditi te o lipoj Židovki Suzani, s nepravom optuženoj, a neokaljanoj, te na kraju ipak oslobođenoj. Na stražnjoj strani spomenika, čuveni oče, jest pjesma *Oproštaj*, pjesma Tina Ujevića posvećena Tebi, Marku, pjesma koja se, veličajući tradiciju utjelovljenu u Tvojem pisanju, dobronamjerno oprašta od Tebe i te tradicije, e da bi Tin pokušao napraviti iskorak u pisanju, što je i učinio. Zbog toga mi se, skužaj, oče moj, najviše sviđa dio zadnjeg stiha: "gremo, mi puntari!" Sjetim se i poticajne Tinove rečenice: "Knjiga nije hrana, ali je poslastica." Volin, oče, iskaze koji su u stanju izbjeći i banalnost i uzvišenost življenja na tržnicama. Vrativši se u svoju sobu u stanu drage Nives Bulimbašić na prvom katu, koji gleda na Tvoj spomenik, otvorija san prije kratke *sièste* lipe trošne škure zelene boje i pogledao Meštrovićev spomenik na trgu. Ti i dalje držiš knjigu, Marko. Ti i dalje pišeš bez zastoja. I noću i danju. To je bio Tvoj dječački san. San Ti se ostvario, oče Marko. Pišeš povazdan cilu noć i dan, ča oće reć da bi i ja želija biti lud ka ča si i Ti u svoje vrime bija. U ime našeg Oca i Sina i Duha Svetog. Amen. [...] *Post scriptum* ovom poetskom pismu književnom ocu hrvatske književnosti Maruliću: *Čestitanje ocu.* Osim na petstotoj godišnjici objavljivanja *Judite*, čestitam Ti i na tom što si prvi u svitu upotrijebio riječ "psihologija" u svojem duboko pozicioniranom djelu *Psichiologia de ratione animae humanae*, nadahnuvši značenjem te

riči mnoge, pa čak i Sigmunda Freuda, psihoanalitičara ljudi, osobito dama, dezorijentiranih zbog njihove nimfomanske spolne žudnje, ali i na tom što se odlukom Hrvatskog sabora (1996.) 22. travnja obilježava kao Dan hrvatske knjige u spomen na Tebe, književnog oca, koji si na taj dan 1501., prema T. S. Eliotu, "najokrutnijeg mjeseca" u godini, a nakon burnih bura i nevera od Splita do Nečujma na Šolti, napokon dovršio *Juditu*! Čestitam Ti na svemu! Čestitam Ti osobito na najvećoj patriotskoj gesti, a takvom si ju i Ti smatrao, a to je ep *Judita* na hrvatskom! Evo, uz još jednu moju čestitku i nekoliko Tvojih, samo naizgled pretencioznih, ali u i po svemu istinitih riječi o tom velikom djelu: "kojim će hrvatski jezik dobiti svojeg Dantea i temeljno književno djelo kojim će potvrditi važno sudioništvo u književnostima zapadnoeuropskog kruga". Neka naš dragi književni otac Marko Marulić Splićanin Hajduk živi vječno! Neka naš dragi počtovani otac hrvatske književnosti, uvik zdušno suprotiva Turkom i svim ostalim neprijateljima s Istoka i s Juga, živi zauvik! Amen.

LEPTIRIĆI U TRBUHU LOLITE KAŽU: LOLITA JE PLANETARNI *ÉLAN VITAL*.

(Marta, studentica komparativne književnosti)

"Pedofilija je prirodna spolna orijentacija." (Mirjam Heine) *Vidi njezino odlično predavanje za vrijeme studija medicine: https://www.youtube.com/watch?v=knaxQPjHn2k! Pedofilija traje od postanka čovjeka. Vrhunac profinjenosti doživljava u antici prije ere Isusa Krista, a renesansu u doba interneta.*

Ja sam, kao i kolega Ivan, odabrala slavenskog pisca za svoju pjesmu jer u slavenskoj širokoj duši nema ni riječi o poetskoj suši. Za razliku od Ivana, moja pjesma nije poetsko pismo, već je autobiografski poetski esej o Loliti i *Loliti*. Silna

slina siline miline prožela je cijelu Prašku ulicu, ja sam za svoju pjesmu izabrala ubojitu rusko-američku sulicu. Sviđa mi se Markova Judita, hrabra žena nezrela Izraela, ali još mi je draža Lolita, slatka američka pita. *Lolita* je najbolji američki roman. Napisao ga je velik zavodnik Rus Vladimir Vladimirovič Nabokov. U nekoliko je skokova Vlado, lovac na rijetke leptire, iscijedio iz Lolite mnoštvo sočnih sokova. (Kontekst zvan *Martin kontekst*. Imućna obitelj. Majka i otac intelektualci. Velika kućna knjižnica i moj otac, također zavodnik djevojaka u pubertetu, u kuloarima Vrhovnog suda zvan Pedofil. Nevjerojatno! Vidjela sam njegove bujne djevojke, pravno svrstane u maloljetnice. Nevjerojatno!) Menstruaciju sam dobila prije 12. rođendana. Radostan, pozitivan šok. Još je radosniji bio istovrstan šok kad sam u 13. godini pročitala na engleskom, a zatim i na hrvatskom *Lolitu*. Već nakon prve dvije rečenice romana postala sam Lolita, "nimfica" (Nabokov), mračni predmet želje i užitak hormonalne panike u centralnom ZG-kvartu u kojem svi stariji muškarci vole Martu. Bila sam djevojka (pravno djevojčica, dakle maloljetnica) koja je postala žena. U 7. razredu osnovne škole zavela sam učitelja fizike kad mi je davao instrukcije. Prekinuli smo nakon tri mjeseca jer je bio premlad za mene, tek je završio fakultet. Nitko nikad ništa nije naslutio. Još i danas me voli do boli, a svoje *mailove* završava rečenicom iza koje stavi smješka: "Martice, ako trebaš instrukcije, samo javi. :-)" Evo dvije prve rečenice *Lolite* koje su promijenile moj život, i spolni i čitalački. *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul*. (U prijevodu Zlatka Crnkovića: "Lolita, svjetlo moga života, oganj mojih prepona. Grijeh moj, duša moja." Ja bih *fire* prevela riječju "vatra" iako je staroslavenska riječ "oganj" također dobar izbor.) A sad u *Lolitu* koja voli zrela cvijeća stručak! (Prije toga kratak info. Iz strane književnosti moja su tri omiljena ženska lika Lolita, Tessa i Lady Macbeth. Prvu volim zbog njezina virtuozna potencijala za-

vođenja, koji je sličan mojem, drugu zbog hrabrosti da zbog ljubavi počini ubojstvo, a treću zbog njezine snažne i okrutne osobnosti.) Nakon što sam triput pročitala *Lolitu* i izgubila nevinost u svemiru s mladim učiteljem, jedva 12 godina starijim od mene, moj je otac morao na službeni put u London. Zamolila sam ga da mi donese sve u vezi s *Lolitom*, a osobito neki CD kazališne adaptacije romana jer, kao što znate, obožavam glumu koju ću upisati nakon što diplomiram književnost. I hej, ljudi, bingo! Moj tata, stari zavodnik maloljetnica, prema čemu moja promiskuitetna majka nema ništa protiv, baš kao ni Vladimirova žena Vera, donio mi je čak četiri adaptacije. Zaljubila sam se u adaptaciju i režiju Aidana Elliotta i u Katherine Flaherty u ulozi Lolite, a u izvedbi Playground Productions, Oxford. Ludilo. Treptava pojava glumice Katherine Flaherty u ulozi Lolite toliko mi se svidjela da sam otad povremeno lezbijka. Prisjećam se da sam baš takvu Lolitu zamišljala kad sam čitala roman slijedeći užarenu imaginaciju pisca i punila njegove izvanredne karakterizacije svojim. Naravno, gledala sam, kao i vi svi, obje filmske verzije *Lolite*, ali sam nezadovoljna izborom glumice, i u prvoj i u drugoj verziji. I Sue Lyon iz prve verzije (1962.) i Dominique Swain iz druge (1997.), bez obzira na to što su dobre glumice i spolno privlačne djevojke, nemaju onu opasnu vibrantnu esenciju *nimfice* koju je u romanu prikazao Nabokov, a koja se, eto, napokon pojavila uživo u kazališnoj verziji. Doista, situacija gledanja predstave bila je rubno stanje šoka, svojevrsni *borderline*. Nekoliko riječi o ulozi te glumice, o djevojci koja na sceni izgleda kao onaj namreškani uznemirujući rub zamalo 13-ogodišnje djevojčice i djevojke, a zapravo ima 20 godina. Od svog prvog ulaska na scenu pa do poklona na kraju predstave, Katherine Flaherty je savršena Lolita. Cijelo to zamamno biće kao da je izišlo iz romana *Lolita*. Sve je tu, sve. I koordinacija njezinih pokreta u prividno nesvjesnu zavođenju, kao i u onom pravom zavođenju u ame-

ričkoj hotelskoj sobi; i tobože nespretno sklopljene noge ili tabani u izokrenuto slovo **V**; i ujednačena te nagonskim sinkopama života prošarana vrtnja zadnjicom u trenucima kad se rubovi "vrućih hlačica" pomaknu malo ustranu, a čiste bijele gaćice bljesnu kao podcrtani pornodiskurs ljudske istine, koji poput svjetionika nepogrešivo pokazuje put uvijek živoj ljudskoj spolnosti. Da, tu je i njezin cvrkutavi američki tinejdžerski akcent kad se ljupko prenavlja, kao i esencijalnovragolasto nagnuta glava te iskrice u očima kad iskosa zavodnički gleda u suputnika i supatnika u svijetu. Tu su i njeni nehajni koraci uz istodobno na "dječji način" izvedene pokrete glavom i rukama, kao i njezina gegava "dječja" elegancija hoda već spolno zrela tijela s urednom redovitom menstruacijom. Zapravo, smatram ja, Marta, da je Lolita Katherine Flaherty oličenje vječno žive seksualne vatre premazane kulturološkim "skidanjem" djevojačkog ponašanja, igranja i zaigranosti, a zbog svoje izvorne prirode, ta glumica nije bila u opasnosti da bude lažna Lolita, da bude *fake*. Nasreću, ona je početnica i nema glumačku rutinu koja bi mogla upropastiti metafizičku esenciju onog što Lolita predstavlja. A Lolita Katherine Flaherty, smatram kao nekadašnja Lolita, predstavlja ne samo ulogu Lolite nego i biće koje u represivnu zapadnjačkom društvu prividno ne postoji. Isto tako, smatram da Lolita Katherine Flaherty u toj predstavi funkcionira izvanredno, prikazujući u punoj mjeri ženski seksualni kapacitet. To je onaj kapacitet demonske ženstvenosti, demonski vječne mladosti, *lolita-mladosti*, koja, eto, u svojoj fertilnoj dobi mora stvarati ljudski svijet u odvratnu povijesnom kontekstu prava i morala, u suvremenom paklu tabua pedofilije. Taj demonski kapacitet vječne ženstvenosti, koju je prikazala glumica iz Oxforda, učinio je potpuno blijedim sve ostale uloge. To je, s jedne strane, dobro, ali s druge, kazališne, nije. No Nabokov bi sigurno bio zadovoljan predstavom jer u njoj igra glumica koja je uspjela udahnuti život

glavnom liku romana, koji svojom fatalnom spolnom energijom isijava i osvjetljuje sudbinu i bît ljudskog sisavca, a u isto vrijeme razotkriva banalnu prosječnost većine čovječanstva usmjerenu na puko pučko rađanje djece. Najkraće rečeno, dominacija te glumice spasila je barem onaj dio predstave koji ja nazivam Lolitinim teritorijem. Ako je išta perverzno u izvornom smislu te riječi u toj predstavi, to je kad pubertetski ozbiljan, a dječački nespretan Humbert Humbert Thoma Glovera mazi ili ljubi Lolitu Katherine Flaherty od koje je čak mlađi. To su doista odvratni prizori od kojih znalcima romana krv negodovanja navire u glavu. I na kraju ove pjesme o Loliti i *Loliti*, ja, Marta, Lolita od svoje 13. do 15. godine, svima vama nazdravljam ovim iločkim tramincem, izgovarajući dvije početne rečenice iz *Lolite*: *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul*. Da, da ne zaboravim. Nakon što sam pogledala tu kazališnu adaptaciju svojeg omiljenog romana, izišla sam, da se smirim, u noćnu subotnju šetnju Cvjetnim trgom i promatrala grupice glasnih mladića i djevojaka koji su odlazili u noćni provod. "Naći partnera, kao i prije 25 milijuna godina", rekla sam tiho naglas, "i dalje je glavni nalog prirode koja se nalazi u nesretnom društvu." Gledala sam vatromet tisuće seksualnih boja u očima tih mladih ljudi i zaključila: "To se očne iskrice u pogledima Lolite Katherine Flaherty rasprskavaju od onog što sam u ovoj večeri, posvećenoj romanu *Lolita*, nazvala: 'Leptirići u trbuhu Lolite kažu: Lolita je planetarni *élan vital*'". Tako sam govorila ja, Marta Zaratustra, bivša Lolita žustra, prava mustra, svoju pjesmu, svoj poetski esej u *Pjeni za rušenje* uza sljedeći *post scriptum*. Evo za vas provokativnog pitanja: "Čudite li se činjenici da je autor *Lolite* preveo na ruski *Alicu u zemlji čudesa* Lewisa Carrolla, knjigu za odrasle i mlade?"

IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ NA PUTU SREBRNA SVJETLUCANJA
(Magdalena, studentica komparativne književnosti)

Na zagrebačkom Srebrnjaku čak i jako srebro brzo kopni. Čini se da je Albert Camus bio u pravu.

Draga Ivana! Obilježila si moje djetinjstvo, zapravo cijeli moj život, moje biće. Dovoljno je spomenuti samo dva naslova: *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* i *Priče iz davnine*. Ostalo je teška povijest. Unatoč svemu, draga Ivana (hrvatski Anderson, nekoliko puta prijedlozi za Nobelovu nagradu za književnost, mnogo djece, vrsna majka, prijevodi itd., mnogo je toga što bi se moglo spomenuti), u tebi je godinama sazrijevala depresija. Oblačne demonstracije poetske jezgre u tvojoj duši. Nisi mogla dalje. Ne. Bajkoviti svijet bio je rezerviran za tvoja djela, ne za tvoju često okrutnu stvarnost. Iz tvojih lijepih obrva klize opake gorke kapi. U tvojem mozgu Sunce je toliko naraslo da se moralo rasprsnuti. Oprosti mi, draga Ivana, ne mogu više. Svečano nebo nad Zagrebom osiguralo je šok za cijelu hrvatsku kulturu i književnost. Ti si moje najdraže dijete za čitanje. Kad god se sjetim tvojeg samoubojstva, i ja sam na rubu rastrojstva. Čak me pomisao na tvoje veliko djelo ne može umiriti, čak ni ova naša *Pjena za rušenje*. Za mene si i dalje živa. Genijalni umovi nikad ne umiru, možda samo na tihu arhivskom administrativnom papiru. Kad god mi je teško, odem u šumu. Šumovi u mozgu. Uskoro se opet vidimo u divljim snovima kad se smrt kao hulja u nama tiho ili bučno šulja. Shvatila sam. U tvojoj životnoj priči svaka je psiha nesigurna, a psihoanaliza nemoćna. Volim te. Čujemo se opet, draga Ivana.

DIAVOLO U STALNOJ BORBI ZA POSTIZANJE UŽITKA KAO LJUDSKOG BITKA

(Marko, student komparativne književnosti)

Rijetko tko uspije napisati dobru ljubavnu pjesmu. To je uspjelo Petru Kanaveliću, zvanom Diavolo, vlasniku brodogradilišta u Korčuli i članu Akademije ispraznijeh u Dubrovniku.

Kao i Ivan, moj kolega na kreativnom ladanju za vrijeme korone, i ja sam se odlučio za pjesmu u obliku poetskog pisma naslova *Diavolo u stalnoj borbi za postizanje užitka kao ljudskog bitka*. Evo nekoliko odlomaka iz te inače opsežne pjesme u nastajanju.

Amîce! Oprosti što te tako intimno oslovljavam, ali ja već pomalo pišem, a kad završim studij, posve ću se posvetiti pisanju. [...] U dobroj vjeri i od srca pišem Ti ovo malo poetsko pismo o stvarima koje će barem malo razdragati Tvoje žiće, a i moje, u kreativnom sjećanju na slavne dane kad je poetski ponos pisanja poezije i ljuveni nagon požudna služenja bogu Erosu (grčki), odnosno bogu Kupidu i Amoru (latinski) plamtio, a i još uvijek gore, u Raju, plamti u Tebi, a plamti i u meni već dugo, dragi amîce i budući kolega po peru, dragi moj budući sudruže u strasnu poslu pisanja i u ljuvenom zovu te lovu na drage nam mladice i diklice. Ova će moja epistola upućena Tebi baciti tračak svjetla i na Tvoje žiće i na Tvoje vrijeme, ali trenutak i na moje, tek toliko da letimično registriraš našu sudbinsku povezanost u dragoj nam književnosti i u isto takvom životu. (Amîce, pišem ti ovu poetsku epistolu na standardnom suvremenom slovinskom ili slavenskom hrvatskom jeziku. Ne boj se, dragi moj amîce, sve ćeš učas razumjeti jer je naš jezik isti, i usput opaziti neke promjene koje su tijekom četiri stoljeća u njemu nastale.) Moja pjesma,

moje poetsko pismo Tebi, bacit će tračak svjetla na djelić Tvojih poetskih meandara s Muzama na Nebu, kao i na nekoliko Tvojih, inače vrlo brojnih ljuvenih meandara, to jest na Tvoj buran ljubavni život na Zemlji. Da, Petre, vraže ili Diavolo, kako te je strašću svojeg bijelog tijela zvala fina gospoja Anđelika dok si u svojoj rodnoj Korčuli (*talijanska riječ za Tvoj lijep rodni grad Curzola prvim dijelom podsjeća na gospojama dragu slovinsku riječ*) uz brojne sudske dužnosti radio i kao službenik u skladištu žita gdje si ju i zaveo, a za istinu reći gdje je ona Tebe zavela kao Tvoja uvijek marljiva voditeljica spisa, odnosno tajnica, da bi tako unaprijedila svoja primanja u skladištu finih žitarica na čijoj si jednoj hrpi, a za vrijeme bogate marende, bucmastoj Anđeliki priuštio blagdan blagovanja mesa. Tako te isto, Diavolo, zvala i gospòđa Marija, čedna supruga časna drvodjelca Marina u Tvojem brodogradilištu iliti škveru, koju si također zaveo, ili je ona zavela Tebe, a tako te zvala i gracilna gospòđa Dubravka u Dubrovniku, žestoka pristalica Dubrovačke Republike, za razliku od našeg nestašnog kolege Marina Držića Vidre, udovica pučanina koju si, dok je još bila u koroti, prvi put obljubio s desne strane Porporele na onim stijenama u dvije ure po ponoći. Da, i Tvoj je život, kao i moj život usred pandemije koronavirusa, zvanog COVID-19, koja je početkom prošle godine zahvatila i našu Europu, obilježio potres koji je vrlo teško pogodio moj rodni grad Zagreb 22. ožujka *anno Domini* 2020., dakle, amîce, kao što je i Tvoj život obilježio, nasreću ne izravno kao moj, Veliki potres u Dubrovniku 6. travnja *anno Domini* 1687., o kojemu si Ti, moj amîce, napisao plemenitu pjesmu *Grad Dubrovnik vlastelom u trešnji*. Zanimljivo je pritom, budući kolega, da je to Tvoja prva objavljena pjesma. Po svemu sudeći, čini se da je u hrvatskoj književnosti oduvijek bilo tako. Mora se, Petre, dogoditi neki potres, rat ili neka vrsta katastrofe, i tek onda javno i u punom sjaju zablista književnost, Tvoja i naša, dakle književ-

nost svih koji štujemo Akademiju ispraznih, ispraznijeh i dangubijeh, a čiji si i Ti uvažen i ponosan član bio te povodom primanja u nju kod Male Onofrijeve česme u Dubrovniku sa svojom prelijepom zemaljskom Muzom Dubravkom vino iz Konavla pio. I ja, moj budući kolega, pišem pjesmu povodom teška zagrebačkog potresa, i to usred korone, i jedva čekam da završim studij te da ju objavim u nekom časopisu. Sreća je naša da je digitalna tehnologija napredovala, pa ćeš ju, dragi amîce, istog dana gore, u Raju, gdje vodiš Rajsku radionicu kreativnog pisanja za svetice i svece željne književnog izražavanja i gdje se sad nalazi Tvoja radna soba, moći pročitati za vrijeme predaha od nebeskog užitka koji svakog dana, oh, Diavolo, činiš nebeskim djevicama. Ali da se načas vratim na Tvoju pjesmu o potresu. Zanimljiva je činjenica da za pjesmu o katastrofalnu potresu 1667. u Dubrovniku nisi dobio honorar, a za onu pjesmu u povodu dolaska generalnog providura A. Cornara u grad Korčulu 1660. dobio si 12 lira honorara, što transparentno dokazuje pisana potvrda. To je, dragi Petre, jedna od najstarijih zabilježenih isplata honorara u povijesti hrvatske književnosti, a taj podatak potvrđuje tezu Tvojeg budućeg kolege, mene, da je, eto, Tebi pripala čast da budeš jedan od prvih profesionalnih književnika, odnosno slobodnih umjetnika u sad napokon slobodnoj Hrvatskoj. Svaka čast i svaka slava Tvojoj pjesmi o potresu, ali Tvoje su ljubavne pjesme u samom vrhu pjesništva 17. stoljeća. Od svih Tvojih pjesama ljubavne tematike, svojom se literarnom vrsnoćom i neospornim kreativnim potencijalom već u naslovu ističu njih krasne dvije: *Pjesan jednoj gospođi, koja reče ne umjet cjelivat* i *Jednoj mladici, kojom 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 amîce, tu tajnu nisi mogao sakriti od Marka, Tvojeg budućeg sudruga u književnosti, ali sadašnjeg su-

druga u stvarnu lovu na mladice i diklice. Ti od mene, budući kolega, nisi uspio sakriti njezino ime, kao ni to zbog čega joj je obraz oteko. Evo kako je bilo, Petre, a to u Raju, na Nebu, ako si još uvijek hrabar kao što si nekad bio, eksplicitno naglasi studenticama i studentima u Tvojoj radionici kreativnog pisanja, koju je radosno odobrio sv. Petar, Tvoj imenjak, davši svoj placet. Naime, amîce, koji, kao i ja, voliš žene, Ti si rečenu mladicu, lijepa imena Cvijeta, koja je u rodu s vrlim plemenitim Nikolom Gučetićem, nasred Place, zvanom još i Stradun, zaveo biranim renesansnim narativom, govoreći joj pritom strastveno o poznatu književnom djelu *Razgovor o ljepoti* njezina praprapradjeda Nikole Vitova Gučetića. U tom djelu njegova tiha supruga Marija, rođena Gundulić, i poznata dubrovačka ljepotica pjesnikinja Cvijeta Zuzorić, imenjakinja Tvoje mladice kojoj je, eto, obraz oteko, šećući ljupko perivojem renesansnog vrta razgovaraju prisno o ljubavi. Prema jednoj od teorija literarnih zavjera, u tolikoj mjeri prisno da se njihovo toplo i vruće nježno prijateljstvo povezuje s njihovim nježnim lezbijskim akrobacijama u ljetnikovcu Gučetić u Trstenom. Zatim si, moj Petre, netom u Te zaljubljenu Cvijetu, zašto to skrivati, naveo na blud i Cvijeta, zaljubljena mladica, nije imala kud, pa si ju odveo u Trsteno, u ljetnikovac Gučetićevih, da joj uživo pokažeš što je to Amor. Pokazao si joj Amor u staroj mlinici za masline gdje ste tiještili svoja tijela i vaše žarke koincidencije, drsko provocirajući strog moral Dubrovačke Republike. E, Diavolo, upravo u toj mlinici joj je oteko obraz poradi toga što je Cvijeta voljela malo grubosti, pa Te je za vrijeme tiještenja Amora zamolila da joj udijeliš nekoliko šamara. Onu pak priču o Tvojoj vezi sa suprugom pomorskog kapetana u Orebiću u drugoj epistoli, u drugom poetskom pismu-pjesmi, ali tek nakon Tvojeg ljubaznog odgovora, plemeniti Petre Kanaveliću. Želim ti i nadalje dobru ruku, koja piše pjesni ljuvene, ali i mnogo, mnogo zdravlja uz jedno prijateljsko upozorenje Tvo-

jeg sudruga u služenju bogu Erosu. Prije stupanja u prisan kontakt ljubavi s nebeskim djevicama, provjeri na ginekološkom odjelu nedaleko od svoje radne sobe njihovo zdravstveno stanje. Ne zamjeri mi, dragi moj Diavolo, na ovom upozorenju, ali ustrašen eskalacijom suvremene kuge, rečenom pandemijom korone, koja se nezadrživo širi svijetom, bio sam prisiljen na to, moj dragi budući literarni sudruže. [...] Očekujući Tvoju epistolu, Tvoj meni uvijek drag odgovor, moram ti ushićen naglasiti i ovo: čast mi je i zadovoljstvo općiti na ovaj način s Tobom, razmatrajući kvalitetu dosega Tvojih i mojih budućih postignuća na Elizejskim poljanama književnosti, kao i na području proširene borbe za napredne mladice otvorena duha i tijela. Stoj mi dobro i zdravo! Vale! Tvoj štovatelj Marko, student književnosti.

U ZAČARANOJ PRAŠUMI POETSKI DRHTE I ŽAR I GAR

(Marija, studentica komparativne književnosti)

"Samoća je ono bez čega se ništa ne može učiniti." (Marguerite Duras) *Na ovoj Zemlji gdje u pepelu napučenom pukom tinja prolazno Ništa, sablasno pusto, Anka Žagar plete toplu vunu, vruću paučinu za novo ledeno doba na kojoj piše da se ono bitno nikad nije napravilo hitno.*

i na kraju dobra vijest: nije više moguć ni brijest ni
mrijest tamo gdje se zlatna ribica gubi u praiskonskoj
šumi tiho kao rijetka knjiga. ikra više nije iskra. epigrami
satirom satiru noć u Noći knjige. nitko više ne umire
dostojanstveno. i tako vječno pjevaju šume i prašume.
u knjižnicama studenti *online* kupuju *lines*, bijele crtice
koje stižu perolakim zrakoplovima kompanije Croatia
Airlines. tišina na policama uzbuđuje crve. jedu sve stranice
od zadnje do prve. siti i obrazovani šapuću o kolosalno

kvalitetnom kulinarstvu kulturne industrije kulture niz koju se cijedi gnoj zvučnog nadimka Noj. za to vrijeme čistačica Šarlota, igračica skraćene matematike bijede, lota, čita o blijedoj vatri Vladimirovih djevica, o pukotinama dubine duboke tmine. u to vrijeme njena šefica Anka luta brazilskim amazonskim kišnim šumama u kojima raste voćna poezija. internacionalni naziv za to voće jest *evergreen*, tekst sočan, uvijek zelen, uvijek fin. svi domoroci Anku zovu tragačica Anka Brazilijanka umjesto Brazilka. noć pada i danju, dok Anka, uz Emily D. najveća pjesnikinja na planeti, svoj laki *laptop* ima na panju. na njemu tipka tihotapke koje nisu za papke. zlato curi iz njezina mozga. samoća je povlastica bogata duha. ravnodušnost je miran mir u duši. to je najjača emocija na tržištu bitka i bića. tišina svaku noć u ponoć stiže. želi svemoć poezije dobitnika gubitka. reci sebi volim te. reci da je tišina svemoćna tek onda kada je suha kao smokva, kao ravnodušnost psa u predvečerje. zagrli Sunce, gipku vatru. pred jutro, koje je već sutra, a prije prvog putra, širom zatvorene oči psuju svjetlo. ako vidiš samo jedan cvijet, vidio si cijeli svijet. zaključak bukti: najveća prednost samoće jest tišina koja ručno no bučno slavi stih. svaka zdrava psiha živi od stiha. bog je maleno skretanje u nemoguće. amen. tko je bez stiha, neka baci kamen. kamenje pljušti sa svih strana. i tako, dok bezbožne knjige gore u paklu, u aleji velikana leluja se svaka aleluja.

KAMOV: SVILA ANARHISTIČKOG HUMANIZMA, OTAC RADIKALNOG TEKSTA *HR.COM* KNJIŽEVNOSTI

(Marina, studentica komparativne književnosti)

"Počeo sam s psovkom, a umrijet ću s uzdahom tolerancije."
(Janko Polić Kamov)

Dragi prijatelju, dragi moj *alter ego*, kaljuža još nije isušena, ista je scena. Tragedija većine bolesnih mozgova i dalje traje. Hej, brate, buntovni, lijepi i hrabri dječače, *enfant terrible* hrvatske, europske i svjetske književnosti, s radošću te pozdravljam ja, Marina, studentica puna tjelesnog aspirina i intelektualnih sparina, zaljubljena u te i tvoju anarhističku svilu, u tvoj tekst zvan svjetski kontekst. Sve što nam treba to je kompjutorska hartija (grčka riječ koja proizvodi i papir i matičnu mliječ), ištipana kao u još uvijek dječjem vrtiću naše književnosti teta puna puberteta. I onda, mili Janko, Kamove, tek može početi totalni tulum, partija, sulud *party* koji kroji vrsnoću na hrvatskoj, europskoj i svjetskoj književnoj karti. Hajdemo nešto za početak bogohulno, ali istinito. Nietzsche je bio u krivu. Bog nije mrtav. On to ne može ni biti jer nikad nije bio ni živ, živ kao ovaj vrabac na balkonu tvoje drage Kitty, koja se, nažalost, ne samo zbog tebe kiti, čemu to kriti, zatajiti. Recimo još nešto žešće, moj dragi gospodine Toplaku Arsene, u tebi je uvijek bio otrov koji usmrćuje prosječnu književnost. Ili još žešće. Razgrnuo si taj retardirane vjere oblak i recimo da je "gore na Nebu" tek kršćanska fraza. "Ako Boga nema, sve je dopušteno.", rekao je Dostojevski. Samo si pukom ironijom sudbine, ti psovač, ateist i agnostik umro u bolnici čudna imena Santa Cruz. Tvoje su zadnje misli bile katalonske djevice, isušena kaljuža, tuberkuloza, poetske spolne bolesti i velike orgije monaha. Rekao si: "Klin se klinom zabija." U tebi cvate opojna

kritika smrada apsurda, humanistički obojena anarhija, groteska, psovka. Ti si velik psovač i potpuno kreativna hartija. Pokopan si bez imena na javnom groblju u Barceloni. Ne, genije, nisi umro s uzdahom tolerancije. Umro si kao genije, kao herojski hrabra duša, hrabro kao smrt. Tvoje tekstove nije mogao podnijeti gvozdeni čovjek s Gvozda, tvoj, što se tiče morala, ne posve dostojanstven nasljednik u *HR.com* književnosti, koji te uporno prešućivao gotovo cijeli život. Netko je od njegovih kritičara primijetio je da "salijerijevski sindrom" prvi prepoznaje Mozarta. U tom kontekstu teksta sasvim je dovoljno reći riječ "Kamov". Bio si, i ostao si, uragan 5. kategorije u vrtložnu oku hrvatske književnosti.

MIROSLAV KRLEŽA I VALENT ŽGANEC, PRVI IZ ZAGREBA, DRUGI IZ VELIKOG TRGOVIŠĆA

(Luka, student komparativne književnosti)

Nije lako biti bard, osobito ne egocentrik, tamo gdje se množe hrvatske književne laži kao nagi satiri i gole sirene na plaži s malim kapacitetom tekstualnih vijuga. Nije lako biti bard i zbog činjenice da ti prethode neupitne veličine ili da su veličine tebi slične dobi.

Poštovanje i dobri den Vam želim, gospon Fric ili Fritz. (Nikad ne znam kak se, bumo rekli, pravzaprav ili prafzapraf piše Vaš tak lepi nadimak.) Bute mi nekak, Bogek moj, valjda oprostili kaj Vam se tak, kak se ono v narodu veli, tak intimno obraćam, gospon doktor, ali sam sve kaj ste napisali, sve kaj je glavno, pročital kad sam izišel z rešta vu studentskom domu gde sam učil za ispite tak da si nemrem pomoći. Ja sam Vam fest radišni Luka, študent komparativne književnosti, ali sam se identicijeral s Vašim, kak danas veliju, likom, s tim velikim človekom Valentom, onaj kaj je z

Vama bil vu pravom reštu i kojeg ste, neg me vrag mam zeme ak niste, tak fajn opisali vu 9. poglavlju (*Lamentacija Valenta Žganca zvanog Vudriga*), z Vaše simfonije, z Vašeg velkog romana *Na rubu pameti*. (Dok sam čital tu simfoniju, ja nis bil na rubu pameti, neg sam pal s teg ruba vu jamu bez mozga i pameti.) To poglavlje mi je, najte kaj zameriti, skup z *Baladama Petrice Kerempuha* nekaj najbolše i baš nalepše kaj ste, gospon doktor, napisali, pa pak bi, onak sam kratko, štel nekaj reči, baš onak kak bi i on, Valent Žganec, rekel Vama. (Evo jen komadiček prije nego bum to rekel kaj imam. Kaj se mene tiče, gospon doktor, uopče me se ne dotikavle, kak to danas na faksu veliju, Vaš moralni profil iliti ono kaj ste se u svojoj duši nekaj gužvali s gosponom Kamovom, pa ga, prosim lepo, tak veliju, prešućivali ili tak nekaj ili pak ono kaj je fini gospon Radovan Ivišić rekel o Vama i nekakšnoj katastrofi i tak daljše i tak bliže.) A sad bum počel i brzo bum završil ono kaj sam štel reči ja, Luka, *alter ego* Valenta Žganca (protiv žutih žganci nemam niš protiv, pogotovo ne ak su z belim mlekom) zvanog Vudriga. Kaj se mene tiče, ja sam Vam dost dobar človek, to se razme, kaj ne! A sad, prosim ih lepo, gospon doktor, čujte kaj nakon premišljanja, dugovečnog gruntanja i velkog študiranja imam reči o budizmu o kojem smo, kak se Vi dobro sećate, ima toga čudaj, pripovedali vu reštu. Nek me vrag mam zeme, gospon doktor, ak nisam zaključil ovo sve kaj bum Vam sad rekel. Budizam je, kaj se mene dotikavle, prafzapraf jako sličan pravom kršćanstvu i onom kaj je naučaval Isusek Kristek, a o toj tak fajn teškoj, kak se veli, temi, bum Vam za mesec i pol, morti dva, poslal esej u kojem bum fino obrazložil svoje, kak se veli, paradoksalno mišlenje, pa ga, ak Vam bu se svidel i ak gospon doktor to želiju, metnete vu nekšnu od čudaj enciklopedija koje furt delate vu Vašem zagrebačkemu Leksikografskom zavodu. Tulike za sad, dragi moj gospon doktor i moj drug z rešta. Šaljem Vam lepi pozdrav u Vašu, kak bi se izrazil, re-

zidenciju na grozdu Gvozda gde Vas vas zavidni susedi kaj se štimaju da su pisateli zoveju Grozd z Gvozda ili pak Železni človek i vu celoj hrvatskoj književnosti najplodnešnejši spisatel, znan još kakti pravi enciklopedist. Vaš Valent Žganec zvan Vudriga, kojeg sam ja, študent Luka, zgolil do crvenog luka središća iz Velikog Trgovišća.

EMILY DICKINSON ČAK I U VLASTITOJ TAMI PROIZVODI SVIJETLI SVJETSKI MED

(Mateja, studentica komparativne književnosti)

Ako si žena, draga Emily, živjeti, čitati i pisati u ''vlastitoj sobi'' (istoimena knjiga feministički intoniranih eseja Virginije Woolf – A room of one's own*) jest velika povlastica koju su imale iznimno rijetke spisateljice u tvoje vrijeme, Emily, pa i ti, ali i u vrijeme Virginije Woolf. Tihe nesretne psihe, kakva je bila i tvoja, Emily, čini mi se, ne prepoznaju tu povlasticu kao dar s neba u patrijarhalnom društvu. OK, sve što sam ovdje rekla ne umanjuje činjenicu da si ti uz našu Anku jedna od najboljih pjesnikinja svijeta.*

volim sve što vole viole. volim s tobom na Nebu tu i tamo razgovarati uz ribanje poda i nebeskog svoda. sve je to nešto mutno u nama, draga Emily. nije, što se mene tiče, draga Mateja. pa vidiš da svjetlost iz tame niče. vidim, draga Elizabeth, za prijatelje Liz, ali ja sam te uvijek zvala Emily, dok su te mladići u snu ljubili. znam napamet gotovo svaku pjesmu tvoju, osobito onu koja je shvatila toplu dušu moju, u središtu vruću. evo te tihe grandiozne pjesme u izvorniku, a zatim u prijevodu tako da ga svi ljudi gdje se govori hrvatski jezik i njemu srodni jezici mogu razumjeti, o, Emily.

599

There is a pain – so utter –
It swallows substance up –
Then covers the Abyss with Trance –
So Memory can step
Around – across – upon it –
As one within a Swoon –
Goes safely – where an open eye –
Would drop Him – Bone by Bone

599

Postoji bol – tako dubok –
On proguta jezgru –
I tada Transom prekrije Ponor –
Tako da sjećanje zakoračiti može
Okolo – prijeko – na nj –
Kao što Mjesečar –
Sigurno kroči – gdje otvoreno bi oko –
Srušilo Ga – Kost po Kost

Emily Dickinson, prevela Mirjana Valent uz
minimalnu asistenciju autora *Pjene za rušenje*

možda je sad pomalo oblačno u tvojem Amherstu u Massachusettsu, ali ti s Neba možeš iz prozirne ptičje perspektive vidjeti rezultat svojih psihičkih tegoba: rast i uzrast svoje poezije, toksičnu pticu, karneval interpunkcija, brz prodor ljubavne kiseline erosa pisanja, mračnu kćer svoje introvertne vlastite sobe. mokra si, Emily. uzbuđena samoćom. volim te svaki dan kao da je nedjelja. luda si, dakle zdrava. više se ne bojiš mrava. čitam tvoje psihičke mrvice i sve one

dijamante, demonstracije u jezgri, koje si čistila od banalnog blata svijeta kad si sanjarila o Roterdamu gdje se bruse pjesme do sjaja od sto karata.

VIRGINIJA WOOLF NA POETSKOJ STAZI U RIJEKU ZVANU NIŠTA

(Melita, studentica komparativne književnosti)

Oni koji teže svjetioniku, svjetlu koje osvjetljava noć, završavaju u mračnoj hladnoj vodi.

Danas nije dan za dubinu, danas je dan za ljudsku sudbinu. U svojoj "vlastitoj sobi" misliš o londonskom krugu. To su usputne crtice tvoje cjeline. Valovi modernističkih zvijezda kruže u tvojim vijugama. Eksperimentalni cvjetovi teksta rastu kao jutarnja pasta za zube na karijesima trule aristokracije. Tvoje pjesme u prozi voljela su i mitska bića: bozi. zaljubila sam se u tvoju čuvenu fotografiju i postala povremena lezbijka. tvoje tužne oči govore više, kad i nebo ne diše. ti si najjači buldožer ekscesivnog feminizma, radosna prizma revolucionarne žene. Ja, Melita, kad god sam tužna, hitam do svakog tvojeg hita. Ti si prva u svijetu uočila totalni spol jezika i pisma, tu androginu smjesu muškog i ženskog. Seksualnom ambivalencijom postala si kraljica ljudi, prolaznost tijela, čak i tamo gdje je znanost bijela. Podržavao te u svemu muž Leonardo Woolf. Prolazile su godine. Kristalne suze tuge kapale su na tihi tepih tvoje neumoljive depresije. Povremeni gubitak koncentracije praćen gustim oblacima težine. Plakala si, razgovarala sama sa sobom i šetala, šetala, i pisala, i pisala. Ta golema količina tvojih dnevnika, cijeli život pun uspona i padova. Tvoje oproštajno pismo Leonardu. "Pružio si mi potpunu sreću. Ali znam da se nikad neću oporaviti: i tratim tvoj život. Sve što želim reći jest da smo, dok se ova bolest nije pojavila bili savršeno sretni." I tako si, ljubavi moja, Virginija, uzela štap za šetnju i krenula

preko vrta prema rijeci. Štap si odložila na obali i ugurala velik kamen u džep kaputa. Ušla si u rijeku Ouse. Utopila si se u vrlo hladnoj brzoj vodi. Tvoje je tijelo pronađeno tek tri tjedna kasnije. Dušo, Virginija, iako smo na ladanju usred korone, pišući *Pjenu za rušenje*, u meni sad sve tone. Ovoj mojoj pjesmi neće pomoći ni ovaj opojni iločki traminac ni Matejini uski bijeli neboderi. Ja ću danas plakati, draga. Ja ću danas plakati samo za tebe, Virginija.

JAMES JOYCE NA PJESNIČKOM DRUMU GENIJALNOSTI, SLABOVIDNOSTI I ALKOHOLA

(Mirna, studentica komparativne književnosti)

Svaku veliku umjetnicu i svakog velikog umjetnika krase sljedeće karakteristike: snažna inteligencija, narkomanija, alkoholizam, epilepsija, depresija, psihoza i ostali brojni psihički poremećaji čija je bitna i osnovna zajednička osobina – genijalnost. Svi su oni raznobojan buket neuvela cvijeća koji njihovom srećom i patnjom omogućuje vrhunsku književnost.

Ja, Nemirna Mirna, danas slavim Tebe nemirnog, moja literarna ljubavi, uz pjenastu primjedbu: u Dublinu su rođeni pivo Guinness, pjesnik Yeats, prozaist i dramatičar Samuel Beckett, tvoj osobni tajnik, i ti, James Joyce. Preskočit ću *Dublince* i Tvoju osmogodišnju borbu zbog nevine riječi *bloody* (krvavo) čijim su izbacivanjem izdavači, još mamurni u kadi, uvjetovali objavljivanje te knjige. Dotaknut ću se *Uliksa* u kojemu nema nijednoga kiksa. Finale je romana snovito pokazivanje erotskog psihograma Molly Bloom, najbolji finale u svjetskoj književnosti. Na kraju romana njezino "[...] da hoću Da." omogućuje mi malu misu za našu *Pjenu za rušenje*, a to je moj odlomak po uzoru na tvoj roman sna *Finnegans Wake*, koji nije i nikad neće biti *fake*. "O, Isuse, Isuse, pogledaj ovo kljuse koje se u ritmu sambe njiše. Pritom zbori da u gori gori, da gore šume, da gore gore visoko, visoko gore. Nikad ta obitelj sna neće doživjeti zoru, a kamoli praskozorje i svitanje kao suvisloga Smisla skitanje. Brutalno, fatalno,

zauvijek zalutalo muško sjeme na Sljemenu Medvednice nijeme. Tako će, o, Jimmy *boy*, završiti naš boj na Zemlji toj. U *Pjeni za rušenje* svi smo spremni za pušenje, ali i za sušenje veša bez keša, dakle *pro bono publico*, moja hrvatska književna republiko. U grimizan pakao svi ćemo ući s virusom nalik na goruću koronu od koje trnu zubi u našem umu. Zubi tvoji i naši. Onoliko koliko si ti popio alkohola u smislu "svaki irski viski nam je bliski", ja nisam osjetila toliko bola iako sam gola ljubila Krista kao lampiona trista. A trista je tuga imala i lezbijka Buga, moja zadnja seksualna druga. Živio san zvan Kroasan! Jer, već pročitavši prvu rečenicu romana *Finnegans Wake*, koja počinje riječju *Riverrun*, postala sam zauvijek tvoj *fan*. Dobra večer svima, koji nikad neće postati dan! Bit ćete tek noge bose tek nadomak vlažne otvorene rose. Amen, *my dear Man like Everyman*."

Marko Grčić

S MARULIĆEVOM *JUDITOM* PRIVATNO

Judita (1521.) Marka Marulića – poput, npr., *Suza sina razmetnoga* Ivana Gundulića, baroknoga spjeva koji, po ocjeni poznate engleske kroatistice Celije Hawksworth, jedini u hrvatskoj starijoj književnosti evocira *stvarno* religijsko iskustvo po metodi *Exercitia spiritualia* Ignacija Loyole – vjerojatno bi, usprkos estetskoj i kulturnopovijesnoj vrijednosti, odavna pala u zaborav (izvan specijalističkih krugova) da već dugo ne izaziva javne kontroverzije zbog, naoko, priprosta pitanja: treba li ili ne treba da bude, u cjelini ili u dijelovima, dio srednjoškolskoga književnog kanona? Svaki će kulturniji čovjek u našoj sredini spontano odgovoriti da treba, i neće pogriješiti. I ja sam osobno spontano odgovarao, i javno i privatno, potvrdno. No, kao što se često zbiva, nakon pomnijega razmišljanja, čovjek otkriva da mnoga priprosta pitanja uopće nisu priprosta i da se na mnoga od njih mogu dati različiti odgovori, a da, istodobno, svi budu razložni.

Sâm spomen Marulićeve *Judite* lako može, a da to i ne opazimo, izazvati zbrku: *prvo*, govorimo li o *spjevu* pod tim naslovom i njegovim estetskim, povijesnim i drugim vrijednostima povezanim s tekstom; *drugo*, govorimo li o Juditi kao glavnomu *liku* spjeva i o tome kako ga je pjesnik, i zašto, pri-

kazao upravo onako kako ga je prikazao; *treće*, govorimo li o kontroverznome *toposu* Judite u književnim djelima od *Septuaginte* i *Vulgate* do Hebbela, Gavrana i drugih modernih pisaca; *četvrto*: postoji li danas uopće ono što se nekoć zvalo književni kanon? Ova su četiri aspekta teme istodobno *razdvojena*, tj. može se svaki razmatrati tako da se druga tri zanemare, i *isprepletena*, tj. mogu se razmatrati istovremeno kako bi jedan drugi bolje osvijetlili.

Kao nespecijalistu, a uz to čovjeku kojemu je to djelo, kao prevoditelju na suvremeni hrvatski jezik – što isto rade Rusi sa *Slovom o vojni Igorevoj*, Englezi s *Beowulfom* i kasnijim *Kenterberijskim pričama* itd. – još 1983. donekle postalo dio intimnoga svijeta, meni je ovaj drugi pristup, premda neodređeniji, mnogo bliži.

Prije svega, Marulićeva *Judita* nije prvi tekst u kojemu sam se susreo s *likom* Judite: zapravo, bilo je to *Sveto pismo* u prijevodu Ivana Evanđelista Šarića, nadbiskupa vrhbosanskoga (sarajevskoga), koje je izišlo za NDH.

Mnogo poslije, potkraj šezdesetih, dok sam davao skromni doprinos *Zagrebačkoj Bibliji*, stjecajem prilika pročitao sam tragediju *Judith* (1839.) J. P. Hebbela i tako se snažno zainteresirao za taj kontroverzni lik da sam, čisto amaterski, počeo uspoređivati vrlo različite priče izložene, mnogo bogatije, u grčkoj *Septuaginti* i, mnogo siromašnije, u Jeronimovoj latinskoj *Vulgati*, otkrivši, s iznenađenjem, da ta činjenica nimalo ne utječe na koherentnost njezine unutarnje formule, što znači da bi se, neizmijenjena, mogla iznijeti u bezbrojnim varijacijama, pri čemu bi u jednoj mogla biti aseksualna udovica-djevica; u drugoj žena koja čezne za vlastitim spolnim identitetom; u trećoj manipulativna ljepotica-ubojica koja svoj smrtonosni nagon prikriva rodoljubljem; u četvrtoj heroina-mučenica koju, da sebe zaštite, patrijarhalne hramske vođe šalju u smrt itd. Sve te inačice, i bezbrojne druge, sadržane su, neke čak izričito, neke tek naznačeno, u struk-

turi priče. Štoviše, tekst o Juditi u *Septuaginti* i *Vulgati* (koju ne sadrži hebrejski i protestantski kanon) toliko je prepun povijesnih nesuvislosti da se već na prvi pogled vidi da je to *književno*, a ne povijesno djelo, s jakim domoljubnim tendencijama, ali, kao i svaki proizvod umjetničke imaginacije, i ono, prije ili poslije, dođe do ruba prihvatljive ortodoksnosti: koliko god njezina kontroverzna poruka bila višom svrhom sankcionirana, tj. da, služeći se ženskim seksualnim čarima, Judita zavede i obezglavi neprijateljskoga zapovjednika koji joj, do ižednjavanja, opsjeda grad Betuliju – u čemu ona i uspijeva – u priči nema odgovora na pitanje: zašto, pokraj tolikih drugih žena u Betuliji, *upravo* Judita sama *bira* tu dvosmislenu sudbinu *znajući* da će počiniti *ubojstvo*?

Jer jedno je kada vojnik *pogine* u ratu u borbi s neprijateljem, a nešto sasvim drugo kada bude na prijevaru *ubijen*: u prvome slučaju on sluša *naredbu* države, po zakonu, suspendirajući osobnu savjest; u drugome sâm bira ulogu osobnoga ubojice. Seksualnost pak taj najintimniji dio ličnosti, upotrijebljena kao oružje, u karakternome je pogledu jedan od najmračnijih oblika podmuklosti: on, štoviše, pretpostavlja i *sadistički* užitak u nanošenju smrti. Nepoznati tvorac priče, očito, osjeća dubinu paradoksa i ne rješava ga: zamata ga u pobožnost i rodoljublje. Ali što ako ne vjerujemo ni u motive ni u pobožnost ni u rodoljublje?

Što se tiče književnoga kanona, gotovo je općepoznata činjenica da on, u onome smislu na koji se bila navikla još moja generacija, više ne postoji, ni kada je riječ o nacionalnoj ni kada je posrijedi svjetska književnost. Stare čitalačke potrebe gotovo je potpuno, u razmjerno kratkome vremenu, uništila informatička revolucija i dominantna kultura slike. Što se pak tiče odnosa prema tradiciji, on se iz temelja preokrenuo: iz načina mišljenja uklonjena je ukorijenjena *dijakronija*, tj. temeljni osjećaj povijesnosti, i nadomještena je *sinkronijom*. Moglo bi se, štoviše, kazati da je još Henri Berg-

son u *Stvaralačkoj evoluciji* – uzalud pokušavajući afirmirati, s pomoću intuicije, *vremenitost* postojanja – nagovijestio, možda i nesvjesno, slom toga koncepta: Ferdinand de Saussure u svojemu *Općem uvodu u lingvistiku* konačno je uspostavio (govoreći metaforički) prevlast *prostora* stvarajući doktrinu strukturalizma.

Kada se, uz to, uzme u račun i slom tradicije na prijelazu iz 19. u 20. st., koji je dosegao vrhunac nakon Prvoga svjetskog rata – s modernističkim fenomenima što ih je Louis A. Sass, u sjajnoj studiji *Madness and Modernism* (1992.), usporedio sa shizofrenijom kao posljedicom gubitka svih prijašnjih uporišta – između nas i klasičnih djela domaće i strane književnosti, ne tek zbog puke neukosti ili ravnodušnosti, izdigla se duhovna prepreka koju može, ako može, prevladati samo svrsishodna motivacija.

Kada je, dakle, riječ o Marulićevoj *Juditi*, prvi argument koji većini pada na um jest tretman toga djela kao jednoga od temeljnih sastavnica kulturnoga nacionalnog identiteta. Predaleko bi nas odvelo obrazlaganje stava da taj argument danas, za razliku od doba prije nastanka Republike Hrvatske, više nema mobilizacijsku snagu. Ako današnjemu čitatelju *Judita* ima što kazati, onda je, po mojemu mišljenju, to upravo njezina, premda prikrivena, do paroksizma prikazana moderna *podvojenost*: ona je, u istoj osobi, i svetica i zločinka, ili nije ni jedno ni drugo nego kompleksno žensko ljudsko biće suočeno – o čemu mi Europljani tako mnogo znamo i iz najnovije povijesti – s ekstremnom ratnom prijetnjom, na kakvu običan čovjek nikada ne može biti pripremljen, a mora se ipak s njom nositi. Njezin odgovor na izazov možda će zauvijek ostati kontroverzan, i možda je upravo u tome njegova čar.

Mi danas imamo gotovo opsesivnu potrebu za tzv. „aktualizacijom“, tj. za tim da stare obrasce, osobito u socijalnim umjetnostima kao što su drama i opera, jukstaponiramo s

nekim današnjim prepoznatljivim kontekstom. Manipulativni zahvati u izvornike već idu toliko daleko da oni, često, potpuno gube originalni identitet. Možda mlađa generacija više i ne može (ne svojom ili bilo čijom krivnjom, nego zbog promjene recepcijskih kodova) prići nekomu vremenski starom djelu bez toga adaptivnog ključa. A on, kao što se zna, uvijek pretpostavlja novo čitanje nečega suviše poznatoga kao da je svojevrsna *šifra*. No samo je dešifriranje, nasuprot uvriježenomu značenju, zasnovano ponajviše na asocijativnim dekontekstualizacijama koje, obično, zovemo interpretacijama. Kao što je, još davno, pokazao Umberto Eco u *Otvorenom djelu*, one su, praktički, beskrajne. A upravo Marulićeva *Judita* jest svojevrsna šifra. Ona je to, štoviše, i doslovno: sâm njezin čakavski jezik 15. – 16. st. treba, kao svaki stari jezik, naučiti, tj. dešifrirati. (Današnjemu je čitatelju, međutim, pristup otvoren činjenicom što postoje čak tri prijevoda na moderni hrvatski jezik i, pokraj toga, nekoliko prijevoda na nama poznatije svjetske jezike tako da je svladavanje značenjskoga, na lingvističkoj razini, sloja djela znatno olakšano.) Kao umjetničko djelo, ono je šifrirano složenim, dvanaesteračkim, sustavom rimovanja, koje je, samo po sebi, mimo uobičajenoga smisla, *metametrička poruka* (kako bi rekao Svetozar Petrović), tj. poruka namijenjena svjesno onima za koje pjesnik pretpostavlja da će ju odgonetnuti i u tome *uživati*. Nažalost, većina je današnjih kulturnih ljudi odavna izgubila naviku čitati opsežna književna djela, epove i sl., s takvim značajkama. No uvijek će se naći duhova zaljubljenih u ono što nije očevidno, a toga je *Judita* puna.

Judita nas, dakle, kao i druga starija epska djela suočava s poetičkim konvencijama koje u nama danas ne proizvode reakciju kakvu su proizvodili u svome vremenu i, stoga, ne samo da mnogima od nas ne pružaju estetski užitak nego pobuđuju odbojnost kakvu stvara svaka nepotrebna prepreka. Ali nema ni jedne estetske tvorevine koja, ovako ili onako, nije

konvencionalizirana: konvencija, naime, pokraj svega drugoga, jest čin *izdvajanja* iz svijeta svakidašnjega iskustva, i nitko ne može uživati ni u jednome umjetničkom djelu ako njome nekako ne ovlada. Neposredni doživljaj umjetničkoga djela obična je praznovjerica. Zato se samo može postaviti, i to opravdano, pitanje: zavređuje li Marulićeva *Judita* toliki trud? Moje je iskustvo – koje sam, nakon višegodišnjega oklijevanja, stekao izravno – zavređuje. Premda je, kada se susretnemo s njom, prvi dojam da pred sobom imamo spjev pedagoškoga moralizma, ona je, u biti, primjer krajnje *estetizacije* već banalizirane biblijske teme. Može nas, pritom, zavarati osjećaj da pratimo poznatu svetačku legendu, ali kada tekst počnemo naglas čitati, s čakavskom akcentuacijom, *priča* će, kao *libretto* u operi, na neki način pasti u drugi plan, i mi ćemo početi slušati *poeziju*. To su *dva* doživljaja – premda u našem umu stopljena – a ne *jedan*: priču čujemo kao *poeziju* ili poeziju čujemo kao *priču*. Teško je objasniti to paradoksalno iskustvo, ali je ono stvarno i susrećemo ga u svim velikim epovima, od *Ilijade* do *Izgubljenog raja* itd.

Uostalom, ako smo se navikli samo na zvuk gusli ili tamburice, teško ćemo uživati u nekoj simfoniji ili operi: za svaki viši tip užitka, od kulinarskoga preko seksualnoga do intelektualnoga, potrebna je navika ili, malo strože rečeno, kulturna vježba. Ako je kratka poruka na mobitelu vrhunac verbalne komunikacije, izbačeni smo iz cijeloga svemira imaginativnih čuda. To je, tek ovlašno, što se tiče tekstualnih aspekata *Judite*.

Što je pak Marulićeva *Judita* u povijesti hrvatske književnosti, to je, uglavnom, na temelju mnogih studija, poznato: ona je prvi naš autorski ep izrijekom napisan u hrvatskim stihovima u kojima, kao što kaže uvodna poslanica Balistriliću, povezuje baštinu domaćih *začinjavaca* (što god to doista značilo) s *antičkom tradicijom* i, za one koji ne znaju latinski da bi mogli čitati *Vulgatu*, prevodi u domaći medij poznatu

deuterokanonsku priču. Priča je, kao što već rekosmo, *poznata*, ali je njezina poetska transpozicija posve *nova*: obilježava ju izrazita *estetizacija*, što nije akcidentalno, nego bitno svojstvo.

Marulić, radi dramske opreke, do najsitnije pojedinosti, gotovo hiperrealistično, oblikuje dvije glavne slike: veličanstveno kretanje asirske vojske u beskrajnoj ratnoj koloni, pri čemu osjećamo njezinu nepobjedivost i nemoć svih branitelja na koje pri invaziji nailazi; plastično portretiranje, po sistemu od glave do pete, Judite kao *petrarkističke donne* (kako ju je nazvao Mirko Tomasović), tjelesno krhke udovice, ali čelične volje, prodahnute vjerom u Boga, spremne jedino oružje koje kao žena ima, svoju erotičnost, staviti u službu osvajačeva glavosijeka.

Mislim da je slika Holofernova najmanje uspjela: Marulić ga, premda je u priči uspješni vojni vođa, slika kao zadrigla pijanca i oblapornika kojim vlada najveći smrtni grijeh, grijeh Sotone, tj. grijeh oholosti premda je žrtva i ostalih šest. Ako sudimo po zdravorazumskome kriteriju tzv. „uvjerljivosti", i slika vojske u pokretu i slika vojske pri opsadi Betulije poetski su besprijekorne, potpuno žive, kao što je živa i slika Judite, od tjelesnoga izgleda do priprema za izvršenje atentata i, najposlije, događaja nakon toga.

Svaki je zapovjednik u ratu, čak i danas, suočen s trima temeljnim elementima: odabrati cilj, proračunati vrijeme da se on postigne i, najposlije, osigurati ljudska i materijalna sredstva da se to ostvari. Vođenje rata uvijek je bilo, kada je uspješno, racionalna aktivnost: Holoferno je, *implicitno*, uspješni vojskovođa, a *eksplicitno* njegova karikatura. Možda bismo se, čak, mogli usuditi reći da je Marulić, možda i ne znajući to, u njega projicirao upravo ono u svojemu karakteru ili u vlastitu ranijemu životu čega se, pokušavajući sve žarče postati pokajnikom, podsvjesno gadio, to više što u samome moralističkom spjevu ne može prikriti fasci-

naciju onim u liku Judite što ju čini ženom, tj. njezinom biološkom nadmoći. Kao muškarca, očito ga živo opsjeda slika vojne sile i slika žene, prividno slabe, silnije od te sile: to je njezina i rađalačka i smrtonosna seksualnost, sakrivena u tijelu udovice ostale bez muža, a da nije ni konzumirala brak. Po toj slici, a da se izrijekom ne spominje, ona je spremna radi više svrhe žrtvovati i vlastito djevičanstvo. Zanimljivo je da ona, zapravo, nakon toga postaje društveni tabu. Marulić se, vjerojatno, u sebi muči zbog „podzemnih" implikacija svoje teme.

Tekst *Judite* u latinskoj Jeronimovoj *Vulgati*, kao što je poznato, vrlo je okljaštren, te više podsjeća na grubi prednacrt za pisanje knjige nego na knjigu samu. U njemu je Judita – što je prevoditelju, kao svadljivu pustinjaku, moralo biti blisko – oslikana gotovo kao starozavjetna pustinjakinja, koja *kažnjava* svoju ljepotu noseći pokajničku kostrijet na golome tijelu. Ona je tu skicirana kao neženstvena bogomoljka koja se, nakon prerane smrti muža što ga je ubila sunčanica, odvaja od svih napasti vanjskoga svijeta, na kraju spremna da se žrtvuje, kao fanatička rodoljupka, za slobodu svoga naroda.

Grčka *Septuaginta*, nastala oko tri stoljeća prije Krista, u Aleksandriji, za potrebe Židova koji više nisu znali hebrejski, premda slično rodoljubno i pobožno koncipiran glavni lik, neusporedivo je, u književnome smislu, bogatiji tekst, i u portretiranju Judite i u slikanju asirske vojne prijetnje.

Ne znam koliko je Marulić doista znao grčki, ali mu je, po mojemu mišljenju, čak i da je dublje poznavao verziju *Septuaginte*, od veće koristi mogla biti siromašna Jeronimova latinska skica: davala mu je slobodu da, okvirno slijedeći priču potpuno ortodoksno, po volji, kao pravi pjesnik, a ujedno i kršćanski moralist, u njoj povećava i dovodi u opreku radi dramskoga efekta ono što, s jedne strane, pripomaže njezinoj *estetizaciji*, o čemu smo već govorili, i ono što govori o njezinim moralnim ili moralističkim sastavnicama.

Kada je, dakle, Marulić u jeku humanizma pisao svoju *Juditu* – skromno navodeći da mu je palo na um da je s latinskoga *stumači* (prevede) na naš jezik – on, kako rekosmo, striktno se držeći okvirne priče, *enormno* obogaćuje opis udovičine *tjelesne* ljepote i *raskoš* njezine odjeće i nakita kao da, opravdano, smatra da ni jedan klasično obrazovan čovjek njegove sredine nikada ne bi povjerovao da bi Judita, kako je opisana u *Vulgati*, bila kadra zatraviti, i do smrti zavesti, asirskoga vojskovođu Holoferna prezasićenoga svima vrstama tjelesnih užitaka: mogla bi u njemu pobuditi samo nadmoćni prezir.

To bi mogla biti njegova čisto pjesnička, profesionalna, motivacija. Meni se pak činilo da on daje maha *osobnoj* fascinaciji ženskom ljepotom i da tako zalazi na vrlo opasno područje uokvireno vjerskom ortodoksijom, nastojeći, kako zna i umije, zabašuriti tu intimnu dihotomiju.

Štoviše, nju još težom čini i dodatni razlog: ideali, vjerski i domoljubni, njegove heroine dolaze u izravan sukob s jednim od glavnih načela *Novoga zavjeta*: s poštovanjem drugoga po svaku cijenu. U *Evanđelju po Luki* (6,27–28) jasno stoji Isusova zapovijed: „Nego, velim vama koji slušate: Ljubite svoje neprijatelje, dobro činite svojim mrziteljima, blagoslivljajte one koji vas proklinju, molite za one koji vas zlostavljaju.“ Što se pak tiče zamki tijela, u *Evanđelju po Mateju* (18,8–9) stoji: „Pa ako te ruka ili noga sablažnjava, odsijeci je i baci od sebe. […] I ako te oko sablažnjava, izvadi ga i baci od sebe. […]“ Starozavjetna Judita, u grčkoj i latinskoj varijanti (jer se izvornik izgubio), radi nešto *potpuno suprotno*: zaziva Boga da zajedno s njom sudjeluje u *ubojstvu neprijatelja* i, štoviše, da joj pomogne ne bi li ga *tjelesnim* čarima začarala kako ne bi vidio smrtnu prijetnju.

Ako se izbližega pogleda ova inkongruencija između Marulićeve i starozavjetne Judite i Isusova novozavjetnog nauka, i ako se tomu doda odbojnost Katoličke Crkve prema načelu,

što su ga uspostavili protestanti, da je između vjernika i Boga samo Biblija, a ne Crkva, možda možemo donekle naslutiti razlog zašto se dogodilo da Marulić svoje veliko nacionalno djelo završi 1501., a da ono bude objavljeno tek 1521.

Marulićev lik Judite, za razliku od njezine slike u *Septuaginti* i *Vulgati*, ako se u drugome ključu protumači čak i njegova katekizamska kompaserija, i za današnje pojmove, i u psihološkome smislu, jest lik vrlo *moderne* žene, što ćemo osjetiti čim svladamo jezične i povijesne prepreke: ona bi se, s malo slobode, čak mogla vidjeti i kao nesvjesna, a poetski svjesna, projekcija *ženske strane samoga Marulića*, strane koju svaki muškarac nosi. Ona je njegova *anima*, kako bi rekao Jung.

Možda je i mene ovomu djelu, prije blizu četiri desetljeća, privukla ista sila. Kada bih imao kompetencije kojih nemam, rado bih ga proanalizirao i u tome ključu. Možda netko drugi hoće. Judita, i kao lik i kao Marulićev ep, to zaslužuje.

Josip Užarević

O GOLOTINJI

1. U POČETKU SVE BIJAŠE VRLO DOBRO

Biblijski izvještaj o stvaranju svijeta ističe apsolutnu pozitivnost svega stvorenoga. Pojedine faze stvaranja („dani“) praćene su tvrdnjom: „I vidje Bog da je dobro“, a na kraju toga procesa posebno se ističe: „I vidje Bog sve što je učinio, i bijaše veoma dobro. Tako bude večer, pa jutro – dan šesti“ (Post 1,1–31). Na pozadini te sveopće pozitivnosti prilično se neočekivanom pokazuje pojavljivanje zla i smrti u edenu, tj. u samu središtu pozitivnoga svijeta. Ne treba pritom misliti da se razgradbeni, negativni principi života i svijeta uvode samo zahvaljujući fatalnoj *ljudskoj neposlušnosti* koja, kako se često ističe, proistječe iz *dara slobode*.

Prodor zla i smrti u nevinu ljepotu svijeta i ljudskoga života nije moguće objasniti samo pozivajući se na element spoznaje i kazne. Da, Bog je prvim ljudima zabranio da jedu plodove sa stabla spoznaje dobra i zla jer će im se, u slučaju da pojedu taj plod (ili čak da ga samo dotaknu), „otvoriti oči“ te će, slično bogovima, moći *razlikovati dobro i zlo*. Najdramatičnija posljedica takva spoznajnoga proboja (gnoseologijskoga skoka), koji je prvobitno bio isključivo u kompetenciji

Boga („bogova“), bilo je stjecanje smrtnosti dotada besmrtnih ljudi.[1] Ipak se ne treba dokraja složiti s Hegelom kada on u svojoj *Filozofiji povijesti* utvrđuje da je upravo spoznaja istočni grijeh ljudi. Spoznaja je, po njegovu mišljenju, grešna stoga što zbog nje čovjek gubi svoju „prirodnu sreću“: „Dubo-

[1] Možemo pretpostaviti kako ni hardver (mozak) ni softver (svijest) ljudskoga spoznajnog aparata nisu bili dizajnirani obrađivati informacije najdubljega i najprovokativnijega reda, bez obzira na to što se čovjek, pojevši plod sa stabla spoznaje dobra i zla, zaista suobličio s božanskim bitkom (o čemu svjedoče i zmija i sâm Bog). Drugim riječima, podizanje čovjeka na božansku spoznajnu razinu imalo je za posljedicu čovjekovu psihofizičku razgradnju i, kao krajnji rezultat, njegovu smrtnost. Na mogućnost (ili čak nužnost) upravo takve interpretacije Božjega upozorenja-zabrane upućuje uzročni veznik *jer* (= *zato što*) u rečenici iz *Knjige postanka* (u prijevodu Ivana Šarića): „A dade Gospodin Bog čovjeku ovu zapovijed: ‘Sa svakoga drveta u vrtu smiješ jesti; samo s drveta spoznaje dobra i zla ne jedi! *Jer* čim bi s njega jeo, morao bi umrijeti’“ (Post 2,16–17). (Veznik *jer* pojavljuje se na danome mjestu u gotovo svim prijevodima *Biblije* (i našim i stranim), ali je izostavljen u izdanju *Stvarnosti*, a onda i u zagrebačkome izdanju *Jeruzalemske Biblije*.) Tu se uzročno-posljedična veza ne uspostavlja toliko između *zabrane* i *smrti* koliko između *kušanja ploda* i *smrti*. To znači da je smrt ponajprije rezultat opasnoga proširenja svijesti i spoznajnoga proboja, a nije toliko i nije samo posljedica Božjega kažnjavanja ljudi zbog njihove neposlušnosti. Drukčije rečeno, Božju zabranu ljudima da ne jedu plodove s drveta spoznaje dobra i zla ne treba razumijevati kao prijetnju, nego kao prijateljsko, dobrohotno (mada prilično energično) upozorenje. Takvo shvaćanje gore citiranih Božjih riječi podržava i veznik *da* u Evinu iskazu: „Plodove sa stabala u vrtu smijemo jesti. Samo za plod stabla što je nasred vrta rekao je Bog: ‘Da ga niste jeli! I ne dirajte u nj, *da* ne umrete!’“ (Post 3,2–3). Bez obzira na to što su ljudi stekli mogućnost „razlikovanja dobra i zla“, povećavajući na taj način svoju sličnost s Bogom, smisao zla u prirodi i u povijesti ipak za čovjeka ostaje jednom od najvećih i najtragičnijih tajni (usp. Užarević, 2013: 784–786).

ka je to istina, da zlo leži u svijesti, jer životinje nisu ni dobre ni zle, isto tako ni prosto prirodni čovjek. Tek svijest daje razdvajanje jastva. Ona se razdvaja prema beskonačnoj slobodi kao samovolja, i prema čistom sadržaju volje, prema dobru. Spoznavanje kao ukidanje prirodnoga jedinstva jeste istočni grijeh, koji nije slučajna, nego vječna povijest duha" (Hegel, 1951: 296). Na taj način, smatra Hegel, čovjek i postaje čovjekom u povijesnome, punom značenju te riječi. Hegelovu poziciju podržava zmija-provokatorica, koja prve ljude sablažnjuje idejom širenja spoznajnoga horizonta: „Ne! Nećete umrijeti! Nego zna Bog: onog dana kad budete s njega jeli, otvorit će vam se oči, i vi ćete biti kao bogovi koji razlučuju dobro i zlo" (Post 3,5).[2] (Uočimo zanimljivu činjenicu: „lukava" zmija vlada istim znanjima kao i Bog. A na Evu su dodatno utjecali – osim spoznajne radoznalosti i naivnosti – privlačnost i ukus plodova.)

[2] Ovdje se otvara više pitanja. Prvo: „bit ćete kao bogovi" ne upućuje na *oholost* (koja se često imputira Adamu i Evi), nego upravo na *poželjnost spoznaje*: „razlikovat ćete dobro i zlo *kao bogovi*". Drugo, indikativno je da lukava, umna i pokvarena zmija, dok uvjerava ljude kako neće umrijeti (u najmanju ruku da neće umrijeti istoga trena) i da će ovladati božanskom spoznajom, ništa ne govori o golotinji kao problemu s kojim će se oni suočiti odmah nakon kušanja fatalnih plodova. Treće, nejasnim ostaje zmijin motiv: zašto ona hoće naštetiti ljudima? Zbog zavisti, ljubomore, zlobe, osvete, dosade? Kao što sam već spomenuo, tradicionalni teologijski stav da je glavni motiv neposlušnosti prvih ljudi bila oholost nije utemeljen na biblijskoj pripovijesti. Ni Eva ni Adam ne pokazuju nikakvih znakova oholosti: motivi njihova sagrješenja bili su radoznalost i naivnost. A nakon prekršaja oni osjećaju stid, strah i žaljenje (kajanje). Uzgred rečeno, riječi kao *ohol*, *oholost* ili *oholica* u *Bibliji* gotovo uvijek upućuju na neprihvatljiv odnos ljudi prema ljudima, a vrlo rijetko prema Bogu (usp. Vojnović, 1991b: 865–866; Léon-Dufour, 1980: 772–775).

Što su pak Adam i Eva ugledali kada su im se „otvorile oči"? Tu nas čeka prilično neočekivan odgovor. Ugledali su ono što su vidjeli cijelo vrijeme, no ovoga puta s novoga – božanskog?! – motrišta: vlastitu golotinju: „Tada se obadvoma otvore oči i upoznaju da su goli" (Post 3,7).[3] I što? Prijašnja „nevina", „prirodna", „čista" golotinja odjednom se pokazala kao „zla", „grješna", „pohotna".[4] Indikativno je da je prva reakcija ljudi na „otvaranje njihovih očiju" bio uzajamni osjećaj stida. Da bi pokrili svoje spolne organe, oni su izradili improviziranu odjeću (pojase) od smokvina lišća.[5] Druga je pak reakcija bila – stid i strah pred Bogom: „Uto čuju korak Jahve, Boga, koji je šetao vrtom za dnevnog povjetarca. I sakriju se – čovjek i njegova žena – pred Jahvom, Bogom, među stabla u vrtu" (Post 3,8). Taj je svoj postupak Adam objasnio upravo golotinjom: „Čuo sam tvoj korak po vrtu; pobojah se jer sam go, pa se sakrih" (Post 3,10). Uzvratno Božje pitanje – „Tko ti kaza da si go?" – upućuje na to da znanje (spoznaja) dolazi čovjeku *izvana*, iz nekoga vanjskog izvora, a nije rezultat misaonih procesa u samu čovjeku.

[3] U vezi s „božanskim viđenjem" usp. riječi apostola Pavla: „Nema stvorenja njoj [riječi Božjoj] skrivena. Sve je, naprotiv, golo i razgoljeno očima Onoga komu nam je dati račun" (Heb 4,13). Drukčije rečeno: „golost" i „razgoljenost" – to je početna („prirodna") pozicija stvorenja pred Tvorčevim okom.

[4] Proces osvješćivanja golotinje može se shvatiti i kao čovjekovo psihofiziološko sazrijevanje, tj. kao pretvorba „nevinoga" djeteta u adolescenta koji počinje osvješćivati svoj spol. No i ovdje ostaje u magli odgovor na pitanje: „Što ustvari vidi adolescent kada vidi (prepoznaje) svoju ili tuđu golotinju?"

[5] Potom će prvim ljudima sâm Bog, istjerujući ih iz raja, napraviti pravu odjeću od kože: „I načini Jahve, Bog, čovjeku i njegovoj ženi odjeću od krzna pa ih odjenu" (Post 3,21; usp. Faryno, 1991: 181–182). Potreba za odjećom svjedoči, s jedne strane, da su surovi životni uvjeti izvan raja zahtijevali odjeću radi zaštite tijela, a s druge – da je „negativna" izvanrajska stvarnost postojala istodobno s „pozitivnim" rajem.

2. GOLOTINJA I PITANJE PODRIJETLA ZLA

Vidimo kako *Biblija* dopušta pretpostavku da ontologija golotinje prethodi njezinoj gnoseologiji. Drugim riječima, golotinja je, baš kao i zlo, postojala prije no što su ju bili prepoznali (ugledali) ljudi. Stvar je u tome da Adam i njegova žena i prije „sagrješenja", tj. prije kušanja plodova s drveta spoznaje dobra i zla, „bijahu oboje goli", ali „ne osjećahu stida" (Post 2,25). To kao da znači kako nije zlo sama golotinja, nego način njezina osvješćivanja/spoznavanja (viđenja). Da je tomu tako, Hegel bi bio u pravu u pogledu grješne naravi svijesti i spoznaje. Ali, kako sam već rekao, treba pred-postaviti da se iza gnoseologijskoga aspekta danoga problema skriva svojevrsna ontologija: zlo nije ni u golotinji niti u spoznaji golotinje, nego u *samu sustavu života i svijeta*, možda baš u temelju (jezgri) toga sustava. Isto to tiče se „lukave" (pokvarene) zmije i surove izvanedemske stvarnosti u koju su dospjeli Adam i Eva poslije sagrješenja. Svi ti momenti upućuju na činjenicu kako se zlo pojavilo na vrlo ranim etapama biblijskoga pripovijedanja i da ono djeluje ne samo kao pokretač narativnoga tkanja i narativne logike nego i kao važan čimbenik svjetskoga sustava.

U samoj pak *Bibliji* otkrivamo logičko-narativni prekid među apsolutno pozitivnim početnim stanjem stvorenoga svijeta (o čemu je već bilo riječi) i idućim njegovim stanjima (postojanjem) – kada u svijetu počinju jačati, pa čak i prevladavati, negativni fenomeni – zlo, smrt, mržnja, ubojstva, bolesti, ratovi i dr. Mada je svijet zla, nedvojbeno, usko povezan s pojavom i djelovanjem čovjeka u povijesti i prirodi (mogućnost zla obično se, kako je već rečeno, objašnjava „darom slobode"), ipak je teško okriviti ljude – Adama i Evu – da su upravo oni *prvotni izvor* ili *prvotni razlog zla*.[6] Logičnije

[6] Bog također, nakon zmije, priznaje da je Adam postao „kao jedan od nas [bogova] – znajući dobro i zlo". Pritom Bog kao da se pribo-

je izvor zla tražiti u „zmiji“ (Sotoni?), ali i tada, kao što sam već navodio, ostaje pitanje: odakle su se u apsolutnoj prvotnoj pozitivnosti pojavili „drvo spoznaje dobra i zla“ te „lukava zmija“? U *Bibliji* se taj problem ne rješava.[7]

3. DRUGOTNA GOLOTINJA

Nakon istjerivanja iz raja započinje vrijeme drugotne golotinje, tj. golotinje koja se očituje kao kulturno-povijesni fenomen.

U svojemu *Uvodu u znanost o književnosti* (*Vvedenie v literaturovedenie*), poglavlje *4.5. Odjeća i golotinja* (*4.5. Kostjum i nagota*) Jerzy Faryno golotinju razmatra u vrlo široku kulturno-povijesnome i semiotičkome kontekstu. Na povijesnome planu donosi pregled koncepcija golotinje od arhaičnih kultura (uključujući, dakako, i *Bibliju*), antike, renesanse, baroka, romantizma, realizma do kulture 20. stoljeća (Faryno, 1991: 197–198).

java Adamove prevelike bogolikosti. To se vidi iz činjenice da On protjeruje Adama iz raja kako taj „ne bi sada pružio ruku, ubrao sa stabla života pa pojeo i živio navijeke“ (Post 3,22). Bog je čak postavio kerubine s plamenim mačem da čuvaju stazu koja vodi prema stablu života. Tako je Adam, postajući sličniji Bogu nego što je to bio do sagrješenja (podsjetimo: čovjek je već u startu bio zamišljen kao „slika Božja“; Post 1,26–27), ujedno postao smrtan i ranjiv: „U znoju lica svoga kruh svoj ćeš jesti dokle se u zemlju ne vratiš: ta iz zemlje uzet si bio, prah si, u prah ćeš se i vratiti“ (Post 3,19).

[7] Preciznije govoreći, između izvještaja o stvaranju svijeta („sve bijaše veoma dobro“) i priče o životu prvih ljudi u edenu („stablo spoznaje dobara i zla“, „lukava zmija“) nedostaje povezna karika koja bi govorila o smislu stvaranja toga stabla i „lukavih“ (pokvarenih) bića kao što je bila zmija. Stvar je u tome da su na zemlji osim zmije postojala i druga „loša“ bića, a zmija je bila „lukavija od sve zvjeradi što je stvori Jahve, Bog“ (Post 3,1). (Možda će se jednom pronaći to propušteno ili zagubljeno poglavlje *Biblije*, koje, valja pretpostaviti, prethodi rajskoj epizodi…)

Golotinja se u različitu stupnju i na različite načine očituje u svim vrstama umjetnosti – u slikarstvu,[8] skulpturi, baletu, pantomimi, fotografiji,[9] filmu,[10] dramskoj umjetnosti (kazalištu), a u književnosti samo posredno – preko opisa. To se odnosi i na svakodnevicu, sport, različite profesije.

Dok je prvotna (prirodna) golotinja „gotovo asemiotična" (Faryno, 1991: 179), drugotna se (kulturna) golotinja odliku-

[8] Žanr akta, piše Faryno, oštro je suprotstavljen žanru portreta, a približava se žanru mrtve prirode: „I 'akt' i 'mrtva priroda' imaju iste unutarumjetničke zadaće, ali različite objekte prikazivanja i osmišljavanja. […] Opozicija prema portretu pokazuje da golotinja u slikarstvu nema status objekta prikazivanja, nego prikazivačkoga (modelativnoga) jezika" (Faryno, 1991: 199). Ovdje bih svratio pozornost na stav koji je bitan za umjetnost u cjelini: jedan od specifično umjetničkih mehanizama u umjetničkim djelima sastoji se od pretvorbe bilo kojega izvantekstnoga objekta (predmeta, pojave, događaja) u *svjetsku pojavu* – u skladu s Lotmanovom definicijom umjetničkoga djela kao „konačnoga modela beskonačnoga svijeta" (Lotman, 1970: 256). Stvar je u tome da golotinja, odjeća, drvo, emocija, jezik – dospijevajući u svijet umjetničkoga djela – postaju *svjetskim fenomenima*, tj. dobivaju *svjetsku semantiku* (sveznačnost). Pritom ostaje nejasno *kako* se jednoznačnost pretvara u sveznačnost, *kako* pojedinačni (odjeliti) objekt postaje svijetom. Ali se nedvojbenim čini da upravo umjetnost, i možda samo umjetnost, ima tu sposobnost uzajamne pretvorbe pojedinačnoga u sveopće (svjetsko), i obrnuto – sveopćega (svjetskoga) u pojedinačno i unikatno…

[9] „Golotinja je postala individualnom i pornografičnom s pojavom fotografije. No tako je bilo zato što se fotografija dugo nije znala otrgnuti od svojega referenta. Naučivši se uklanjati vezu s referentom, i fotografija je postala umjetnost te je uspjela izraditi svoj samosvojni žanr 'fotografskoga akta'" (Faryno, 1991: 199).

[10] „Golotinja u filmu, kolikogod to bilo paradoksalno, još je više odmaknuta od snimanoga glumca: ona ne samo da je pretvorena u znak bez referenta, kao na umjetničkoj fotografiji, nego je usto još predana liku (kao u dramskoj predstavi). Ona je istodobno i ničija i nečija" (Faryno, 1991: 199).

je znakovnošću u istoj mjeri kao i odjeća. Pritom odjeću valja smatrati jednim od elementarnih oblika („jedinica“) kulture – sa svim društvenim, spolnim, svagdanjim, religijsko-obrednim, jezičnim i drugim konotacijama što ih nose kulturne funkcije odjeće (usp. 1991: 178–192). Usprkos tomu, ističe Faryno, golotinja ima jednu semiotičku prednost: „dok je odjeća isključivo tvorevina kulture, golotinja je i prirodna i kulturna. Prirodna u smislu da je dana čovjeku od prirode, a kulturi pripada u smislu da ona u kulturi jest odsutnost odjeće – da nema odjeće, pojam golotinje uopće ne bi mogao nastati“ (Faryno, 1991: 193). Drugim riječima, semiotička (znakovna) prednost golotinje sadržana je u tome da ona može biti i prvotna i drugotna, a odjeća je samo drugotna. Dobiva se ovakav vremenski i logički slijed: prvotna golotinja (tijelo kao takvo) → odjeća → drugotna golotinja (razodjeveno tijelo). Ili na drugi način: dok golotinja može logički i ontički postojati bez odjeće (riječ je, dakako, o prvotnoj golotinji), odjeću valja shvaćati u prvome redu kao „pokrivanje golotinje (tijela)“ ili kao „drugo tijelo“, tj. kao nešto drugotno…

Određujući drugotnu golotinju kao tijelo bez odjeće, kao „odsutnost odjeće“, Faryno u analizu danoga fenomena uključuje niz strukturno-semiotičkih opozicija, zasnovanih na ishodišnoj opoziciji „odjeća – golotinja“: „društveno – osobno (intimno)“, „idejno – biološko“, „dopušteno – nedopušteno“, „dubinsko – površinsko“, „lažno – istinito“ i dr. Početna opozicija „prvotna golotinja – drugotna golotinja“ omogućuje da drugotna golotinja dobije u kontekstu kulture dvostruku (kontrastno-antinomičnu) ocjenu. To jest, drugotna se golotinja može shvaćati kao dopuštena i zabranjena, privlačna i odbojna, sakralna i demonska…

U kontekstu istočnoga (prvotnoga) grijeha, o kojemu je ovdje već bilo govora, bitnom se pokazuje opozicija „grješnost – moralnost“. Faryno ističe da „biblijsko osvješćivanje vlastite golotinje Adama i Eve nije ništa drugo nego konstituira-

nje moralnosti. No u sustavu kršćanstva to su zapravo dvije golotinje. Golotinja do sagrješenja jest znak jedinstva, punine postojanja, nediferenciranosti, znak jedinstva s Bogom. Osviještena golotinja, poslije sagrješenja, diferencira, razbija jedinstvo, znak je nepotpunosti materijalnoga svijeta" (Faryno, 1991: 194). Tako postavljen problem skriva dva paradoksa. S jedne se strane pokazuje da je upravo sagrješenje omogućilo ili je čak učinilo nužnim moralnost, tj. čovjekovo osvješćivanje vlastite grješnosti, kajanje, odluku da se pogreške isprave, težnju prema dobru. Drukčije govoreći, zlo je polazna točka i logički pred-uvjet ćudoređa, svjesne težnje prema dobru.[11]

Drugi je paradoks sadržan u tome da se prvotna golotinja, o kojoj govore početna biblijska poglavlja, shvaća kao „nešto prirodno, dano od rođenja (pa dakle od Boga), kao nešto najistinitije" (Faryno, 1991: 194). Ovdje se ponovno pojavljuje prijašnje pitanje: Što su ustvari ugledali (doznali, spoznali) Adam i Eva kada su im se „otvorile oči" i kada su ugledali svoju prirodnu, istinsku i, sudeći po svemu, prekrasnu golotinju dobivenu od Boga? Je li legitimno misliti da je baš otkriće vlastite seksualnosti (spolnih organa) ono *fatalno zlo* zbog kojega su prvi ljudi bili prognani iz raja u okrutni svijet povijesti i divlje prirode? Takva je pretpostavka još čudnija ako znamo da upravo *spolna razlika* ljudi leži u osnovi njihove bogolikosti: „Na svoju sliku stvori Bog čovjeka, na sliku Božju on ga stvori, *muško i žensko stvori ih*" (Post 1,27).[12]

---

[11] Jurij Lotman kaže u knjizi *Kultura i eksplozija*: „Mogućnost da se čini zlo jest prvi korak prema sposobnosti da se ono ne čini svjesno" (Lotman, 1992: 54).

[12] Ako se ne varam, Bog sebe na samo dvama mjestima u *Bibliji* određuje preko množine („Mi"): „Evo, čovjek postade kao jedan od nas – znajući dobro i zlo!" (Post 3,22); „Jahve reče: ‚Zbilja su jedan narod, s jednim jezikom za sve! Ovo je tek početak njihovih nastojanja. Sad im ništa neće biti neostvarivo što god naume izve-

4. DVOJNOST I TROJNOST GOLOTINJE

U kulturi svaka stvar ima, u najmanju ruku, dva imena ili obilježja – visoko i nisko (Bahtin, 1996: 63). To je pravilo u cijelosti primjenjivo na drugotnu golotinju, osobito na seksualnost kao njezin možda najvažniji aspekt.

Golo se tijelo u poslijerajskome vremenu uglavnom tretira kao nešto negativno, nisko, gubitničko. Tako je u socijalnome kontekstu golotinja znak siromaštva, obespravljenosti, elementarne ugroženosti života, pripadnosti socijalnomu dnu. U slučajevima kada golotinja nije znak krajnje društvene obespravljenosti, nego je npr. sastavnica javnoga performansa, ona se percipira kao nešto vulgarno ili, u najboljemu slučaju, kao provokacija, nešto što izaziva sumnjičavost i odvratnost. Stoga je „normalna" ili „dopuštena" golotinja ograničena, u pravilu, na intimne zone doma (spavaonica, kupaonica, zahod), a „javna" je golotinja ili ogoljenost rezervirana za saune, nudističke plaže, noćne barove i klubove, bazene. S tim u vezi Faryno primjećuje da se odsutnost odjeće u europskim kulturama osjeća kao „nešto protuprirodno", a „čin ogoljivanja sastavni je dio kažnjavanja ili vrijeđanja" (Faryno, 1991: 193).

U mitološkoj i religijskoj sferi, baš kao i u društveno-svagdanjoj, golotinja karakterizira „loša", „grješna" bića – vještice, čudovišta, demone, grješnike u paklu.

Seksualnost i erotičnost, shvaćene kao *pozitivni aspekti golotinje*, mogu s jedne strane biti povezane sa sferom svagda-

---

sti. Hajde da siđemo i jezik im pobrkamo, da jedan drugome govora ne razumije'" (Post 11,5–7). U svim drugim slučajevima Bog određuje sebe kao Ja: „Ja sam koji jesam" (Izl 3,14). Unutarnja mnoštvenost i raznorodnost Boga posebna je i kompleksna tema, ali njoj se donekle možemo približiti ako pokušamo shvatiti unutarnju mnoštvenost i raznorodnost (u tome sklopu i spolnu) bogolikoga čovjeka.

na (svakidašnjega života), a s druge – sa sferom umjetnosti. U prvome je slučaju, kako je već rečeno, golotinja ograničena intimnim zonama doma (gdje npr. bračni krevet može biti shvaćen kao dodatno sužavanje-zatvaranje prostora intimnosti),[13] a golotinja u umjetnosti (aktovi u slikarstvu, seksualno-erotične scene u filmu, erotski opisi u književnosti) smatraju se društveno dopuštenim oblikom konzumacije golotinje. Kao ideal ljepote u takvim slučajevima figurira u prvome redu žensko ogoljeno tijelo. Ne treba zaboraviti da je upravo Eva „otkrila" i u kulturnu povijest uvela kako odjeću (pojas od smokvina lišća) tako i erotsko ogoljivanje. Ukratko, erotski aspekt golotinje važan je element cjelokupne povijesti čovječanstva (usp. Faryno, 1991: 193–194).

Svojevrsno nadilaženje (ukidanje) i negativnih i pozitivnih aspekata golotinje susrećemo na području znanosti i medicine. Gola tijela muškaraca, žena i djece, kako se ona prikazuju u udžbenicima, priručnicima i znanstvenim izdanjima iz područja fiziologije, ne doživljavaju se kao seksualna, odnosno erotična tijela, nego se shvaćaju kao sheme, tj. kao svojevrsne apstrakcije ili modeli tijela. U znanstveni tip prikaza treba svrstati i *Vitruvijeva čovjeka* Leonarda da Vincija, gdje su proporcije gologa muškog tijela upisane u idealnu geometrijsku formu kružnice i kvadrata: estetika tijela podvrgnuta je zakonima geometrijskih likova.[14]

Najvišim oblikom pozitivne golotinje treba, sudeći po svemu, smatrati *sakralnu golotinju*. Njezin je uzor – golo Kristovo tijelo na križu. Podnoseći krajnje ponižavanje (razodijevanje, raspinjanje i sramotnu smrt), golotinja raspetoga i

[13] Golotinja izvan tih intimnih prostora doživljava se kao vulgarnost (usp. Faryno, 1991: 194).

[14] Granične slučajeve geometrizacije svijeta susrećemo u stvaralaštvu nizozemskoga slikara-grafičara M. C. Eschera, a isto tako i u ideji „fraktalne geometrije prirode" francuskoga i američkoga matematičara B. Mandelbrota.

potom uskrsloga Krista simbolizira pozitivnost novoga, višeg reda. Takvu – „ternarnu“ – golotinju valja shvatiti kao prevladavanje (iskupljenje) „drugotne“ golotinje i smrtnosti karakteristične za postedensku eru, tj. za vrijeme poslije izgona Adama i Eve iz raja. Tu nije teško prepoznati općekršćanski algoritam spasenja-otkupljenja: postizanje „svetosti“ preko iskustva „zla i smrti“.[15]

5. UMJESTO ZAKLJUČKA

Na koji se to način u golotinji skriva zlo i grješnost? O tome govore „niska“ imena golotinje. Ona su nastajala i utvrđivala se tijekom višetisućljetne povijesti društva i kulture: vulgarnost, razvrat, nezasitnost, nametljivost, sramota. Pokazuje se da zlo postoji *kao mogućnost* u svakoj pojavi, u svakoj stvari koja okružuje čovjeka (usp. Chevalier и Gheerbrant, 1987: 167). To znači da je zlo *potencijalno* bilo skriveno u golotinji i prije istočnoga grijeha, a rascvjetalo se kada su za to došli povoljni (rajski) uvjeti…

Prvotno pozitivne strane golotinje očituju se i nakon istočnoga grijeha – kako u intimno-svagdanjoj sferi (gdje su učinci vidljivi npr. u demografskome rastu društva) tako i u umjetnosti (gdje vlada ideja ljepote gologa tijela, uglavnom ženskoga).

---

[15] Sakralnu golotinju treba suprotstaviti grešnoj, nakaznoj *demonskoj golotinji*. No primjera demonske golotinje u *Bibliji* praktično nema (ako ne uzmemo u obzir ljude opsjednute zlodusima). No zato obilje primjera takve golotinje pronalazimo u kršćanskoj umjetnosti, koju valja shvatiti kao svojevrsnu kulturno-ideologijsku „nadgradnju“ nad *Biblijom*. U tome kontekstu golotinju ruskih *jurodivih* treba razumijevati kao prilično radikalno *negiranje tijela* (zbog njegove materijalnosti i propadljivosti), a ne kao afirmaciju njegove ljepote ili njegovih drugih pozitivnih funkcija. Na osnovi toga nije teško izvesti zaključak da je *jurodstvo* ustvari bilo antikršćanska ili, u svakome slučaju, antibiblijska pojava.

Nadilaženje golotinje kao takve, sa svim njezinim negativnim i pozitivnim obilježjima, vidljivo je, s jedne strane, u znanstvenoj sferi (gdje se tijelo shvaća kao nešto apstraktno i modelsko), a s druge – u kršćanskoj ideji „uskrsnuća mrtvih" („uskrsnuća tijela") i „života budućega vijeka" („života vječnoga"), o čemu se govori na kraju *Vjerovanja*.[16] Kao osnova za vjerovanje u uskrsnuće i besmrtnost tijela služi Kristovo uskrsnuće. Pritom ne treba zaboraviti da je Krist uskrsnuo bez (materijalne) odjeće: u grobnici je ostalo platno u koje je bilo umotano njegovo tijelo nakon smrti na križu.

Literatura

Biblija. 2004. *Jeruzalemska Biblija: Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem"*. Uredili: Adalbert Rebić, Jerko Fućak, Bonaventura Duda. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Biblija. 2007. *Biblija: Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, Zagreb i Sarajevo: Hrvatsko biblijsko društvo, Vrhbosanska nadbiskupija, Glas Koncila. Drugo popravljeno izdanje. Preveo Ivan Ev. Šarić.

Bahtin, M. M. 1996. *Sobranie sočinenij. Tom 5. Raboty 1940-h – načala 1960-h godov*, Moskva: Russkie slovari.

Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain (red.). 1987. *Rječnik simbola: Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi boje, brojevi*, Zagreb: Nakladni zavod MH. Drugo, prošireno izdanje. Preveli Ana Buljan, Danijel Bućan, Filip Vučak, Mihaela Vekarić, Nada Grujić.

[16] Usp. u apostola Pavla: „A kad se ovo raspadljivo obuče u neraspadljivost i ovo smrtno obuče u besmrtnost, tada će se obistiniti riječ napisana: *Pobjeda iskapi smrt*" (1 Kor 15,54).

Faryno, J. 1991. *Vvedenie v literaturovedenie / Wstęp do literaturoznawstwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Wydanie II poszerzone i zmienione.

Hegel, G. W. F. 1951. *Filozofija povijesti*. Zagreb: Kultura. Preveo Viktor. D. Sonnenfeld.

Jeruzalemska Biblija. 2004. Zagreb: Kršćanska sadašnjost. Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem". Uredili: Adalbert Rebić, Jerko Fućak, Bonaventura Duda.

Léon-Dufour, Xavier, ur. 1980. *Rječnik biblijske teologije*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Lotman, Ju. M. 1970. *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva: Iskusstvo.

Lotman, Ju. M. 1992. *Kul'tura i vzryv*, Moskva: „Gnozis", Izdatel'skaja gruppa „Progress".

Užarević, J. 2013. „Visoki napon bez katarze: Krist u Krležinoj lirici", u: *Forum*, Zagreb, br. 7–9, str. 758–791.

Vojnović, Tadej. 1991a. *Velika biblijska konkordancija. I. A–NJ*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost; Novi Sad: Dobra vest.

Vojnović, Tadej. 1991b. *Velika biblijska konkordancija. II.* O–Ž, Zagreb: Kršćanska sadašnjost; Novi Sad: Dobra vest.

Dubravka Brunčić
Suzana Coha

REPREZENTACIJE INTIMNOSTI U PJESNIŠTVU HRVATSKIH KNJIŽEVNICA 19. STOLJEĆA[1]

Hrvatsku književnost 19. stoljeća, a u okviru nje poglavito pjesništvo, određuje znakovita zaokupljenost dvama dominantnim tematskim kompleksima – domoljubnim i ljubavnim. Temelji takvoga ustrojstva 19-osotljetne hrvatske književnosti postavljeni su u razdoblju romantizma, koji se u početku razvijao u ozračju narodnoga preporoda (1835. – 1848.), fundamentalnoga razdoblja u povijesti hrvatske kulture i politike u kojemu su ostvarene pretpostavke utemeljivanja modernoga nacionalnog identiteta. S obzirom na to da se moderni hrvatski nacionalni identitet pretežito uspostavljao po modelu takozvanih *kulturnih nacija* (F. Meinecke)[2],

[1] Ovaj je rad prevedena i neznatno izmijenjena inačica teksta *Representations of Intimacy in the Poetry of Croatian 19th Century Women Writers*, koji su autorice napisale za zbornik *Representations, Scenes and Scenarios of Intimacy in Women's Writing*, urednice Carmen Dutu. Zbornik je u tisku kod izdavačke kuće Pro Universitaria, Bukurešt, Rumunjska.

[2] O implikacijama Meineckeove teorije, koju je kasnije razradio H. Kohn, usp. Katunarić, 2003: 140.

stožerna je zadaća u njegovu oblikovanju, osim jeziku i historiografiji, bila pridana i književnosti.

Nacionalnoidentifikacijska uloga pripisana romantičarskoj književnosti izravno se i samorazumljivo odrazila na povlašteni položaj što su ga u njoj zadobile politički relevantne domoljubne teme, a intimne su se, u okviru njih osobito ljubavne, s jedne strane, nastojale prilagoditi domoljubnima, a s druge su se doživljavale kao korpus koji ometa fokusiranost na nacionalnoidentifikacijske zahtjeve. Kao posljedica takvih trendova, središnje su mjesto u poeziji zadobila dva motiva – „domovina" i „draga"[3], pri čemu je očito da se perspektiva iz koje su oni konstruirani oslanjala na dominantno maskulinu književnu tradiciju, sukladno čemu se artikulirala kao muška, jednako u slučajevima u kojima je zaljubljenik pjevao svojoj voljenoj, kao i u onima u kojima je domoljub (*domorodac*) u svoje ili u ime dijela ili cijele nacije, koja se shvaćala kao „muževni branitelj ženske časti, odnosno ženskim likom predočenog vlastitog suvereniteta" (Badurina, 2009: 48), izražavao lojalnost domovini.[4] Pritom su se poetika i retorika tih dvaju korpusa zajedno s njihovim središnjim motivima *domovinom* i *dragom* u nekim kontekstima manifestirale i reprezentirale kao kontradiktorne, a u drugima su se isprepletale i prožimale u tolikoj mjeri da ih je ponekad teško razlikovati.[5]

Način na koji su se u romantičarskome pjesništvu međusobno uvjetovali i isprepletali privatni i kolektivni, intimni i javni glasovi i diskursi navodi na tezu po kojoj je u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća pjesništvo, analogno ulozi žanra mo-

[3] Usp. Tomasović, 2006: 19.

[4] Opširnije o feminizaciji političkoga tijela domovine i maskulinizaciji političkoga tijela nacije usp. Brunčić, 2018: 43–69.

[5] O prožimanju domoljubnih i ljubavnih tema u hrvatskoj književnosti romantizma usp. Tomasović, 2004: 135–146; Badurina, 2009; Coha, 2012; Brunčić, 2018.

dernoga romana u različitim (zapadno)europskim književnim tradicijama,[6] nastojalo stvoriti „gusto tkanje sastavljeno od osjećaja općeg dobra [*common sense*] i sentimentalizma koji i dandanas osiguravaju sveprisutnost moći srednje klase“ (N. Armstrong, cit. prema Šesnić, 2019: 96) i građanske kulture, te je postalo mjesto preobrazbe naslijeđenih, kao i oblikovanja i posredovanja novih modela strukturiranja emocija i intimnosti. (Pr)ovjeravajući tu tezu, u nastavku će se ovoga rada na izabranim primjerima njihova poetskoga stvaralaštva ukazati na to kako su se u domoljubno-ljubavnu paradigmu hrvatske 19-osotoljetne književnosti upisale tri književnice – Dragojla Jarnević, Ana Vidović i Jagoda Brlić – koje se u književnoj historiografiji ističu kao začetnice ženske linije tzv. „novije hrvatske književnosti“. Nastojat će se pokazati kako njihovi tekstovi, ali i sâm njihov autorski angažman svjedoče o tome da su – kao što je, analizirajući anglofonu transatlantsku književnost 18. stoljeća, ustvrdila J. Šesnić – u vrijeme konstituiranja temeljnih pretpostavki modernoga društva i žene mogle biti „dijelom novoga društvenog konsenzusa“ te da su mogle „funkcionirati kao suvereni subjekti barem u fikcionalnome svijetu“ (Šesnić, 2019: 96). Osim toga, nastojat će se pokazati kako im je njihova „rubna uloga“ otvorila „mogućnosti propitivanja zbiljnosti i granica tih novih društvenih formacija“ (ibid.), odnosno njihove subverzije.

U razmatranjima koja slijede polazi se od teorija, koje naglašavaju sociokulturnu konstruiranost fenomena koji se drže sastavnicama ljudske intimnosti, odnosno subjektivnih i individualnih osjećaja i stavova te koje osjećajima, posebice ljubavi, pristupaju kao povijesno promjenjivim (Foucault, Luhmann, Illouz) i orođenim iskustvima (Hollows, Illouz). Po utjecajnoj teoriji N. Luhmanna, ljubav se shvaća kao simbolički komunikacijski medij koji pretpostavlja usvaja-

[6] O tome usp. Luhmann, 1996; Šesnić, 2019.

nje i prilagodbu specifičnomu kôdu, odnosno propisanim oblicima međuljudskih interakcija (Luhmann, 1996: 20). Važne promjene u ljubavnome kôdu i semantici ljubavi povezuju se s modernizacijskim procesima koji su omogućili veći broj individualnih sloboda. Pritom ljubav predstavlja oblik komunikacije i samoafirmacije autonomnoga sebstva u proturječnostima opterećenu modernome društvu koje karakterizira porast anonimnosti i neosobnih relacija, ali i povećanje prilika za intenziviranje privatnih odnosa.

S obzirom na njihovu ulogu u sociokulturnim diskursima, kompleksi ljubavi i intimnosti mogu se motriti kao proizvodi učinaka moći i „režima istine“, odnosno poredaka znanja u nekome društvu (Foucault, 1994: 160–162), pri čemu su ljubavna ponašanja i prakse intimnosti podložni različitim disciplinskim diskursima i procedurama, prilagođavaju se i odupiru društvenim konvencijama te imaju bitnu ulogu u (re)produciranju i podrivanju rodnih hijerarhija. U razmatranju ljubavnih diskursa i koncepcija heteroseksualne romantične ljubavi relevantne su i analize E. Illouz, koja također naglašava ulogu sociokulturnih kôdova u formiranju fenomena ljubavi, nalazeći da ljubavne odnose oblikuju različite društvene i identitetske odrednice (klasa, nacija, spol, naobrazba, dob itd.). Promišljajući o heteroseksualnoj romantičnoj ljubavi, slično Luhmannu, Illouz navodi da je u modernosti došlo do preobrazbe kulture ljubavi. To povezuje s „kapitalističkom kulturnom gramatikom“ (Illouz, 2012: 9) koja je pridonijela „miješanju ljubavi s ekonomskim strategijama društvene mobilnosti“ (ibid.: 10) te preobrazbi ljubavnih izbora i ponašanja na rastućim ljubavnim tržištima, koja ujedno funkcioniraju kao poprišta novih (re)produciranja i destabiliziranja rodnih odnosa moći.

DRAGOJLA JARNEVIĆ: IZMEĐU DOMOVINE I DRAGOGA

Ime Dragojle (Karoline) Jarnević (1812. – 1875.), za koju se vežu atributi *prve dame hrvatskoga narodnog preporoda*, ali i *dobrovoljne*, i to *najveće usidjelice* ili *hrvatske George Sand*, u književnoj se historiografiji u pravilu ističe kao hvalevrijedan dokaz da se „u kolu hrvatskih preporoditelja javila književnim radom i jedna žena" (Zečević, 1985: 9). Ta se činjenica ističe kao još znakovitija s obzirom na to da je Jarnevićeva živjela i djelovala u „sredini koja će zadugo smatrati da je status književnika, pisca, 'prirodno' prikladan samo za muškarca, dok je za ženu 'prirodno' da se ne miješa u društvene 'muške' poslove" (ibid.: 10). Kao pjesnikinja i pasionirana dijaristica, autorica prvoga cjelovita izvornoga romana u novijoj hrvatskoj književnosti (*Dva pira*, 1864.); jednoga od najuspjelijih novelističkih opusa u predrealističkome njezinu razdoblju, i nekoliko drama, potvrdila se kao osoba kojoj je „pisanje bilo način života a nesumnjivo i profesija" (Detoni Dujmić, 1998: 71).

S obzirom na potonju tvrdnju, riječ profesiju bi, međutim, trebalo uzeti s velikom rezervom jer premda je svojim književnim radovima stekla društvenu prepoznatljivost, a objavljujući ih u periodici, za njih je dobivala i honorare, oni su nerijetko bili skromni ili sasvim simbolični, daleko od toga da bi se od njih dalo živjeti. U svojemu dnevniku, što ga je počela pisati u 21. godini života, a prestala nekoliko mjeseci prije smrti, ostavila je niz svjedočanstava o tome kako nije pisala da bi mogla živjeti, nego je – da bi mogla pisati – bila prisiljena baviti se najrazličitijim poslovima, u domaćinstvu i na gospodarstvu; kao švelja, guvernanta i učiteljica. Budući da se nije udavala, nije imala stalan dom, nego je ovisila o poslodavcima i obitelji tako da je svojim književnim radom prkosila glasovitoj tezi što će ju više od pola stoljeća poslije nje-

zine smrti artikulirati V. Woolf – da „želi li pisati – žena mora imati novca i vlastitu sobu“ (Woolf, 2011: 8). Premda je oporučno odredila da joj se dnevnik može objaviti tek deset godina poslije smrti, otpočetka ga je pisala s nakanom da će jednoga dana postati javan. Time se pokazala i iznimkom od tipa žene kakav je, po Woolf, (nažalost) prevladavao u povijesti – žene „koja nikad ne zapisuje vlastiti život, gotovo nikada ne vodi dnevnik“ (ibid.: 48). S druge strane, ono za što je Jarnevićeva bila spremna, njezina sredina očito nije. Zbog iskrenih i neposrednih prikaza vlastite intimnosti, između ostaloga i „ljubavi od 'uzvišene' do 'putene'“ (Zečević, 1985: 66), pokrivši čitav spektar romantičarskih varijacija „od ljubavi kao velike strasti do ljubavi kao površnog flerta, od ljubavi povezane s taštinom do ljubavi svedene na seksualnost“ (Bobinac, 2012: 275), dnevnik je „izazvao u prvih čitača pravu ćudorednu sablazan“, proglašen je „pornografijom“, a „slika njegove autorice“ bila je „skinuta sa zida Učiteljske zadruge“ (Detoni Dujmić, 1998: 74). U integralnoj i izvorniku vjernoj inačici, *Dnevnik* D. Jarnević objavljen je tek 2000. godine.[7]

Metaforički govoreći, dok „vlastitu sobu“ D. Jarnević nije uspjela steći do kraja života, prvi su njezini javni književni istupi bili motivirani željom da stupi u „vlastitu naciju“, da se potvrdi dostojnim i *korisnim* njezinim članom. Poslije prve pjesme *Fantasien eines gequälten Herzens*, koju je, kao i prvi dio dnevnika (1833. – 1841.), što će ga kasnije prevesti na hrvatski jezik, napisala na njemačkome, na kojemu je bila i odgojena[8], a koji se u ono vrijeme držao jednim od najopasnijih otežavajućih čimbenika hrvatske nacionalne identifikacije, počela je godine 1839. pisati liriku na hrvatskome jeziku.

[7] O životu i stvaralaštvu D. Jarnević usp. npr. Milčinović, 1907; Zečević, 1985; Detoni Dujmić, 1998: 71–85; Tomasović, 2001: 83–93; Nemec, 2006; Dragičević, 2017: 106–123.

[8] Usp. Novak, 2012: 2513–21.

Sudeći po prvima od nekoliko pjesama koje je objavila u periodici dok ih je dio ostao u neobjavljenoj rukopisnoj zbirci, D. Jarnević je ozbiljno shvatila zadatak *služenja domovini* proklamiran kao obligatan u romantičarsko-preporodnim diskursima.[9] Njezini tiskani prvijenci što ih je objavila u središnjemu časopisu hrvatskoga narodnog preporoda Gajevoj *Danici* (1835. – 1849.) težili su se predstaviti kao jasan prilog „domoljubnoj budničkoj lirici svojih sudobnika" (Detoni Dujmić, 1998: 72), što je evidentno već iz njihovih naslova (*Želja za domovinom*; *Domovini*, 1839.). U tim je pjesmama, prilagođenima zahtjevima *javnoga dobra*, moguće prepoznati reflekse konkretne, individualne autorske situacije, pa možemo pretpostaviti ne samo da simuliraju intimu lirskoga subjekata nego i da su neposredno motivirane autoričinom intimom. Izražavajući čežnju za domovinom, i jedna i druga pjesma nastale su za vrijeme Jarnevićkina izbivanja iz nje, prva tijekom boravka u Grazu, a druga u Trstu. Pasivniji od naglašeno aktivističkih, pragmatičnim (političkim, nacionalnoidentifikacijskim) ciljevima motiviranih lirskih subjekata egzemplarne hrvatske domoljubne lirike onoga vremena[10], lirski subjekti tih pjesama predaju se melankoliji i(li) maštanju. U prvoj su riječi lirskoga subjekta upućene oblacima koje moli neka prenesu njegove želje i poruke domovini („pozdrav, želju s tugom srca moga", *Danica Ilirska*, 1839, 31: [121]), a u drugoj zamišlja žuđene domovinske „gore, bistre vode, cvatuće doline" (ibid.).[11] U prvoj pjesmi domovina je definirana indikativnim geopolitičkim znakovima („ilirskim" imenom i rijekama Dravom, Savom i Kupom) i samo je predmet komunikacije, dok su neposredni naslovljenici poru-

[9] Usp. npr. Badurina, 2009: 49–50; Coha, 2012.

[10] Usp. Badurina, 2009.

[11] Citati iz svih pjesama D. Jarnević donose se prema reprint izdanju *Danice* (Zagreb, 1970. – 1972.).

ka lirskoga subjekta ne samo politički neobilježeni nego i nacionalnim, pa i uopće zemaljskim prostorom nevezani oblaci.

U drugoj je pak pjesmi domovina politički neoznačena, zamišljana kao ono što bismo nazvali krajolikom. U jednoj i u drugoj pjesmi domovina je predstavljena kao žena, u prvoj više kao „'ranjiva' žena koja treba zaštitu" (Özkırımlı, 2000: 193), a u drugoj, uzmemo li u obzir akcentuiranje domovine u naslovu, kao žena koja može potencirati nasladu: lirski subjekt bi se radovao „iz grudih dubine" (*Danica Ilirska*, 1839, 46: [181]) i ne bi želio prestati cjelivati. Time se te pjesme uklapaju i u načelne romantičarske nacionalnoidentifikacijske retoričke strategije[12], kao i u specifične preporodne koncepte u kojima se domovina predstavljala kao krasna i(li) tužna žena koja izaziva poriv da ju se štiti i voli; da joj se pomaže; da ju se štuje i da joj se služi (usp. Coha, 2012: 174). S druge strane, ono što te pjesme izdvaja iz navedenih kontekstā, činjenica je da u njima lirski subjekt nije prikazan u muškome rodu, ni kao *pojedinac-domoljub* ni kao *nacija* ili njezin *glasnogovornik*. U prvoj se lirski subjekt predstavlja imenicom „djeva", a u drugoj se posredstvom glagolskih oblika zaključuje da je riječ o ženskome rodu. Time te pjesme, dijelom ih podupirući, zapravo očuđuju, pa i iznevjeravaju „bit preporodnoga identificiranja nacije kao subjekta dominantno određenoga (muškom) žudnjom i zaštitničkim (muškim) funkcijama", utemeljenu na „patrijarhalnim i heteroseksualnim obrascima (na)rodne identifikacije" (ibid.). Izražavajući ljubav prema domovini iz perspektive ženskoga roda, nacija se razotkriva kao korpus koji se ne može (i ne želi) svesti pod zajednički muški nazivnik. Odbijajući „(na)rodnu množinu" predstaviti kao nacionalnu (mušku) jedninu[13], u tim se pjesmama ženska perspektiva, bez obzira na to što u pitanje do-

[12] Usp. npr. Özkırımlı, 2000: 193; Wehler, 2005: 8.
[13] Usp. npr. Coha, 2015: 552.

vodi (rodnu) homogenost nacionalnoga identiteta, predstavlja kao njegova legitimna sastavnica.

Čitajući ju izvan rečenoga domoljubnog konteksta, a u intertekstualnoj povezanosti s kasnijim pjesmama D. Jarnević objavljenima u *Danici* (npr. *Cvětak priateljstva*; *Molba na prolětje*; *Udaljenomu priatelju*; *Moj ljubovnik*) moguće je interpretaciju druge pjesme o kojoj je bilo riječi usmjeriti i u pravcu što ga je predložila D. Detoni Dujmić utvrdivši da je u njoj „ljubav prema domu" povezana s „ljubavlju prema dragom" (Detoni Dujmić, 1998: 73). Po onome što sugerira D. Detoni Dujmić, „gotovo erotski" doživljaj u pjesmi *Domovini*[14] povezan je zapravo s „osobnom ljubavnom patnjom", odnosno s „prekinutom ljubavi" (ibid.).

Pjesme *Cvětak priateljstva* (1839.) i *Udaljenomu priatelju* (1842.) mogle bi podržati tvrdnju da stihovi D. Jarnević izražavaju ljubav „prema onomu koji je zbog ravnodušnosti ili udaljenosti uzrok stalnoga pjesnikinjinog jadanja nad vlastitom nesretnom sudbinom" (ibid.). Na početku prve pjesme moguće je zamijetiti strategije „sakralizacije zemaljske ljubavi" kao jednoga od čestih postupaka u romantičarskoj književnosti (Bobinac, 2012: 275). Sluteći romantičnu ljubav kao kombinaciju „platonske spiritualnosti i tjelesne žudnje" (ibid.: 277), lirski subjekt ju najavljuje dvama ultimativnim kršćanskim imperativima *ljubavi* i *ufanjem*, dočim treći u tome nizu (*vjeru* (u Boga)) zamjenjuje *vjernošću* (objektu romantične ljubavi). S obzirom na to da su „ljubav" (romantična) i „vjera", odnosno vjernost *povenule*, pa je *ona* čiji lirski glas izgovara pjesmu izgubila i „ufanje" (sada u smislu

[14] Indikativno je da Detoni Dujmić u interpretaciji koristi riječ muškoga roda – „dom", vjerojatno stoga da bi lakše argumentirala tezu o *erotskom doživljaju* ženskoga lirskog subjekta, koji bi, sa stajališta normativnih heteroseksualnih principa, bio u najmanju ruku čudan kada bi se odnosio na ženski objekt (što bi sugerirala riječ „domovina").

nadanja u nastavak romantičnoga odnosa), miri se s prijateljstvom kao sa zadnjom utjehom. Pjesma *Udaljenomu priatelju* također govori o prekinutu ljubavnome odnosu i u njoj se također ističe prijateljstvo kao relikt ljubavi, ali ne više kao utjeha, nego kao izvor „věčne rane" (*Danica Ilirska*, 1842, 35: [137]). U njoj je, reminiscencijama na „oproštajni 'rendes vous'" i na „zavjetovanje na uzajamnu vječitu ljubav u dekoru prirode i posljednjih zagrljaja" (Tomasović, 2011: 89), na djelu tematiziranje senzualne ljubavi, što u kontekstu onovremene hrvatske lirike predstavlja izniman, „dosta slobodan opis tjelesnog dodira zaljubljenih" (ibid.): „Kad tva pěst me oko těla / Obuzimljuć njegovaše" (*Danica Ilirska*, 1842, 35: [137]). Ili: „Krěpka tvoja kad mišica / Valovima ote mene" (ibid.). Još jedan detalj koji privlači pozornost je i to da se u pjesmi *Udaljenomu priatelju* objekt ljubavi imenuje vlastitim imenom – Franjo, što je ime jednoga od ljubavnika o kojima je D. Jarnević pisala u svojemu dnevniku. S jedne strane, to otkriva da je ona intimne autobiografske činjenice svjesno i intencionalno upisivala u svoju poeziju, a s druge objašnjava to da hrvatski književni povjesničari, analizirajući njezine pjesme, lako izjednačuju pjesnikinju, odnosno autoricu s lirskim subjektom.[15]

Pjesma *Molba na prolětje* također aludira ne samo na emocionalne nego i na senzualne aspekte ljubavi, pa završava stihovima koji kažu da „zrak" proljeća „veže duše u razbludi" (*Danica Ilirska*, 1842, 20: [77]), dok se u jednoj od ranijih strofa, odmičući se od romantičarskoga pojma ljubavi kao „apsolutne i beskonačne" (Bobinac, 2012: 274), poručuje da „ništa nije věčito" (ibid.). Posebno je pak zanimljiva pjesma *Moj ljubovnik*, koju je Jarnević zadnju objavila u *Danici*. Ta pjesma reprezentira rodnu inverziju tradicionalne hrvatske

[15] Usp. npr. Detoni Dujmić, 1998: 73; Tomasović *Neznane*, 2011: 88–89.

ljubavne poezije oblikovane u petrarkističkoj maniri[16]: njezin lirski subjekt je ženskoga roda i „*ona* opisuje svojega dragog od očiju preko kose, usana i smješka do krepkoga stasa i jasnoga čela, dakle na način na koji su svoje gospe ili ljube opisivali hrvatski (neo/re)petrarkistički pjesnici“ (usp. i Coha, 2013: 56; 2015: 338). Ali suprotno od hrvatske petrarkističke tradicije, a onda i od obnove te tradicije u hrvatskoj romantičarskoj književnosti[17], u kojoj je voljena žena „zapravo pasivan i samonedovoljan objekt muškoga pogleda, koji joj dopušta da bude vidljiva“ (Coha, 2013: 46), u pjesmi *Moj ljubovnik* ženski je lirski subjekt aktivni opažatelj i registrator viđena (muškoga objekta). Također, „suprotno tradicionalnoj petrarkističkoj poeziji, u kojoj je draga hladna i nedostižna, lirski subjekt Jarnevičkine pjesme zna da joj njezin ljubavnik uzvraća osjećaje“ (ibid.). Takvim osnaživanjem pozicije ženskoga subjekta, kao i prikazivanjem ljepote (muškoga) objekta njezine ljubavi po modelu *vila* iz tradicije hrvatskoga petrarkizma[18] postiže se „blaga ljubavna ironija kojom pjesnički subjekt, opisujući mušku ljepotu, smišljeno izvrće, odnosno relativizira svoj iskaz, pa on mjestimice dobiva naznake karikirane ljubavi“ (Detoni Dujmić, 1998: 73). S druge strane, osim atributa tjelesne ljepote, koji ga povezuju s *vilama* iz petrarkističke poezije, dragi u pjesmi *Moj ljubovnik* odlikuje se i vrlinama „‘domorodstva’ i ‘neustrašivosti’“ (Tomasović, 2011: 89), što ga povezuje s odabranicama lirskih subjekata hrvatskih preporodnih re/neo/petrarkista[19], odnosno on je moralno savršen, ali također podudaran s lirskim subjektom po nacionalnoj pripadnosti i po političkim stavovima (usp. Coha, 2013: 56).

[16] Usp. Tomasović, 2004; Bogdan, 2012.

[17] O fenomenu romantičarskoga re/neo/petrarkizma usp. Tomasović *Neopetrarkizam*.

[18] Usp. Tomasović *Neznane*, 2011: 89.

[19] Usp. Badurina, 2009: 46–47; Coha, 2013: 46.

Osim u *Danici*, Jarnević je publicirala još manji broj pjesmama u drugim periodicima, a poslije 1843. prestala je objavljivati poeziju. Imajući na umu nestabilne i nezahvalne privatne i društvene okolnosti u kojima je stvarala, to što je glavninu kasnijega spisateljskog rada posvetila prozi, moglo bi se povezati s tvrdnjom V. Woolf po kojoj su žene, zbog drugih obveza, više pisale „pripovjednu prozu" jer je to bilo *lakše*, jer zahtijeva „manje koncentracije" (Woolf, 2011: 69). Tomu bi u prilog, između ostaloga, išla i činjenica da pjesme koje je D. Jarnević zapisivala u rukopisnoj zbirci ponekad prelaze u ritmičku prozu.[20] Usto, njezino odustajanje od pisanja poezije mogle bi, među ostalim, retroaktivno objasniti i rečenice što ih je dvadeset godina nakon što je prestala objavljivati pjesme zapisala u dnevniku: „Da, Da! Daj Dragojla piši s pukoga rodoljublja pa uza to se hrani suhimi gučki. Svi bi rada da im pišem u ime rodoljublja…"[21]

Prihvatimo li tvrdnju V. Woolf, po kojoj je žensko stvaralaštvo određeno naglašenim doživljajem pisanja „kao načina samoizražavanja" (ibid.: 81), *način samoizražavanja* što ga je svojom poezijom manifestirala D. Jarnević bio je presubverzivan za javnost njezina doba. Iako im se nastojala prilagoditi, a dijelom ih je i osnaživala, D. Jarnević se svojim pjesmama i otimala zahtjevima kulture u kojoj je stvarala, čiji su utjecajni, principima „maskuline dominacije" (Bourdieu, 2001) legitimirani zastupnici, poput „biskupa i dekana, doktora i profesora, patrijarha i pedagoga" o kojima piše Woolf, pozivali „[lj]upke buduće spisateljice", istovremeno im namećući stroga pravila: „ovo ne možeš, ono ne smiješ" (Woolf, 2011: 94). Ono o čemu je prestala pisati u pjesmama, Jarnević je najotvorenije nastavila zapisivati u dnevniku, čije je objavljivanje međutim odgodila, za vrijeme kada ju ne bude.

[20] Usp. Milčinović, 1911; Detoni Dujmić, 1998: 74.
[21] Prema: Zečević, 1985: 8.

ANA VIDOVIĆ – (NE)MOGUĆE LJUBAVI

Za Anu Vidović (1800. – 1879.), uz D. Jarnević najplodniju hrvatsku romantičarsku spisateljicu, u književnoj se historiografiji eksplicite ili implicite sugerira da je bila „[s]retnija od mnogih svojih suvremenica“ jer je živjela „sređenim građanskim životom kao brižna majka i vjerna supruga čovjeku, koji je imao razumijevanja za njezin književni rad“ (Zorić, 1995: V). Ta pjesnikinja talijansko-hrvatskoga podrijetla, koja je osim na hrvatskome pisala i na talijanskome jeziku, bila je udana za ugledna i dobrostojeća pravnika iz plemićke obitelji Marka-Antuna Vidovića, koji je bio „neka vrsta ‘bel esprita’“ (Tomasović, 2011: 46); štovatelj i poznavatelj hrvatske i svjetske književnosti; prevoditelj s hrvatskoga na talijanski, koji se bavio skupljanjem i zapisivanjem usmene književnosti, a i sâm se okušao u pisanju. Svoju suprugu, koja ga je nadmašivala pjesničkim talentom, poticao je i podupirao u književnome radu; financirao je objavljivanje njezinih djela; prevodio ih i javno branio od negativnih kritika. Kao i D. Jarnević, i A. Vidović je poeziju počela pisati krajem 1830-ih, a u preporodnim glasilima pjesničke je priloge objavljivala tijekom 1840-ih godina. Iz njezina opsežna i žanrovski raznovrsna opusa, koji čine „lirske pjesme, stihovane pripovijesti, jedna prozna pripovijest, epiliji i epovi, ‘lirske tragedije’, pisma […], autobiografija“ (ibid.: 49), posebno se izdvaja lirsko-epska i epska poezija romantičarske fakture u kojoj je moguće prepoznati odjeke klasika europske, osobito talijanske književnosti; sentimentalističkih i romantičarskih književnih trendova; hrvatske (pred)romantičarske književne tradicije te usmene književnosti južnoslavenske provenijencije.

Iako se potvrdila i kao nacionalnoidentifikacijski osviještena i angažirana pjesnikinja, koja je podupirala i hrvatski narodni preporod, kao i talijanski Risorgimento, njezino naj-

opsežnije talijansko djelo ep *Romolo ossia la fondazione di Roma* (1859.) ostalo je bez ikakva uspjeha, a njezina poezija na hrvatskome jeziku zaokupljena je u prvome redu ljubavnim temama. S obzirom na potonje, kao stanovit autoreferencijalni komentar zanimljiva je lirska pjesma *San*, objavljena u književnome časopisu *Zora Dalmatinska* 1846. godine, koja se u književnoj historiografiji čita kao autobiografska i u kojoj se (ženskom) lirskom subjektu ukazuje lik pokojnoga oca riječima: „Rasti, draga, bićeš pjesnikinja, / Ti ćeš zgode ljuvezne pěvati, / Ćaćka tvoga hoćeš pokrěpiti" (Vidović, 1846, 4: [25]). U maniri klasične, kao i hrvatske romantičarske književnosti što su ju poznati pisci posvećivali društvenim moćnicima, A. Vidović je svoje spjevove upućivala uglednim suvremenicama, čime se implicitno usmjeravala i na šire žensko čitateljstvo, pa se ističe da je „pružala lektiru građanskom ženskom svijetu Dalmacije" (Barac, 1964: 268).

Od triju knjiga epske poezije što ih je objavila kao samostalna izdanja, s prijevodima na talijanski, u hrvatskoj se književnoj historiografiji kao značajniji ističe tek ep *Anka i Stanko* (1839.), vjerojatno i stoga jer je u njemu ljubavna fabula ispjevana na način koji se mogao interpretirati kao nacionalno svrhovit. Središnja tema spjeva motivirana je usmenom predajom o imenovanju jednoga lokaliteta u Dalmaciji gdje je Vidović živjela i djelovala. Vrlo brzo po objavljivanju spjeva, godine 1842. proslavljeni je hrvatski preporodno-romantičarski pjesnik I. Mažuranić u kritici objavljenoj u *Danici* napisao kako je riječ o djelu u kojemu se ogleda „čisti narodni duh ilirski" (prema Detoni Dujmić, 1998: 63). Taj je ep pozitivnim ocijenio i Niccollò Tommaseo, koga su Ana i njezin suprug osobno upoznali i s kojim su se dopisivali dijeleći sličan (romantičarski) pjesnički senzibilitet i s njim povezanu fascinaciju usmenom književnosti. Kao i spjev *Anka i Stanko*, tako i ostale dvije knjige epske poezije A. Vidović (*Pjesme*, 1844. i *Bezmišljenja u ljubavi*, s. a.) posreduju lju-

bavne fabule. Dok spjev *Anka i Stanko* tematizira jasno konkretiziran lokalitet na dalmatinskome (hrvatskome) prostoru, a likovi su mu kršćani, radnje se *Pjesmi* i *Bezmišljenja u ljubavi* odvijaju na širemu južnoslavenskom feudalnom prostoru i s likovima koji su atribuirani ili kao kršćani ili kao muslimani, a katkad im identiteti u tome smislu nisu jasno razgraničeni.

Takvo premještanje fokusa na prostor koji su tradicionalno karakterizirali sukobi, ali i suživot kršćanstva i islama, odnosno na prostor istočnije od jadranske obale gdje se hrvatski etnokulturni i geopolitički identitet suprotstavlja, dodiruje i prožima s drugim balkanskim identitetima, moglo bi se protumačiti kao refleks romantičarskoga egzotizma, specifična vida europskoga orijentalizma pod čijim se utjecajima hrvatska kultura (iz perspektive europskoga Zapada i sama percipirana kao egzotična) okretala egzotičnijim horizontima s kojima se dijelom i autoidentificirala.[22] Time su se, po obrascu orijentalističkih (Said, 1999) i balkanističkih strategija u tradiciji zapadne kulture (Todorova, 1998; Luketić, 2013) te prekomjerne i „nedolične" žudnje, odnosno-ljubavni ekstremi i ekscesi izmještali iz ili potiskivali na rubove vlastite matice (moderne zapadne kulture) da bi se moglo progovarati o tabuima u njezinu središtu.

Reprezentacije ljubavi u epskoj poeziji A. Vidović, kako potvrđuje i njezin spjev kojemu je riječ „ljubav" istaknuta u naslovu, uvelike odražavaju prepoznatljiva mjesta iz viteško-avanturističkih i(li) junačkih sižea lektire svoje autorice, od Ariosta i Tassa do hrvatske barokne i usmene južnoslavenske epike, no moguće ih je čitati i u odnosu prema aktualnim sociokulturnim mehanizmima i paradigmama. Romantičarsko-sentimenalistički stilizirana priča spjeva *Bezmišljenja u ljubavi* u središtu ima poznate topose iskušavanja djevojči-

[22] O tome usp. Coha, 2015: 490–518.

ne (ženske) ljubavi i višekutnih ljubavnih konflikata (u ovome slučaju riječ je o četverokutu). Radnja spjeva prati borbu u kojoj se za naklonost djevojke Vire nadmeću vitez Zorko, u koga je zaljubljena, i turski carević Vladimir koji ju na prijevaru pokušava osvojiti, a koji bi trebao, i na kraju ženi njezinu sestru Agu. M. Tomasović je u spjevu iščitao „ljubavn[i] ekumeniz[am] između muslimanske i kršćanske mladeži" (2011: 60), no izgleda da je priča nešto kompliciranija: iako glavni muški protagonisti imaju kršćanska, odnosno slavenska imena, Vladimir je turski carević, Zorko turski vojnik, a djevojka Vira, čiji je otac muslimanski uglednik – beg (Alimbeg), ima slavensko ime (vjera), za razliku od svoje sestre Age, čije je ime muslimansko. Osim što može potvrđivati prije spomenutu egzotističku (balkanističku) optiku, tvorba takvih hibridnih identiteta, neuobičajena za hrvatsku književnost 19. stoljeća u kojoj je opreka islam-kršćanstvo, odnosno slavenski-turski identitet imala važne nacionalnoidentifikacijske konotacije, oprimjeruje kako se u epskoj poeziji A. Vidović ne inzistira na povijesno-kulturnoj autentičnosti i aktualiziranju političkih i religijskih prijepora, nego se u fiktivni svijet upisuju aktualne 19-ostoljetne građansko-ideološke konstelacije, pri čemu su intimni i ljubavni kompleksi prepoznati kao sfere propitivanja (ne)mogućnosti ženskoga (samo)osvješćivanja i osamostaljivanja u patrijarhalnome sociopolitičkom poretku.[23]

Žensko-muški odnosi u spjevu prikazuju se dvama načinima oblikovanja ljubavnih veza. Zaručništvo i dogovoreni aristokratski brak između Age i Vladimira uspostavljaju se slijeđenjem društveno propisanih, „etabliran[ih] ritualn[ih] stadij[a]" (Illouz, 2012: 43), a emotivna se privrženost tek naknadno razvija. Ljubavni odnos između Vire i Zorka gra-

[23] O životu i stvaralaštvu A. Vidović usp. Zorić, 1995; Detoni Dujmić, 1998: 59–69; Rados, 2007: 25–29, 60–61; Tomasović, 2011: 45–81; Dragičević, 2017: 91–105.

di se na „režim[u] autentičnosti emocija“ u kojemu osjećaji čine „prave gradivne elemente veze“ (ibid.: 43). Međutim, i njihove odnose karakteriziraju stroga društvena pravila ljubavnoga ophođenja. U ljubavni su kôd tako ugrađeni različiti ljubavni rituali poput društveno propisana načina udvaranja i prosidbe uza suglasnost očeva autoriteta te Zorkova dokazivanja vlastite vrijednosti kao udvarača i potencijalnoga supruga (odlazak u rat, vojni uspjesi kao javna, društvena ovjera vrijednosti: „Medj Viteze ja ću se brojiti / Tvome ćaćku ja ću te prositi / Tad te neće meni zakratiti“, Vidović, s. a.: 12). Usto se javljaju i privatni oblici ljubavnih rituala poput „romantičnoga vremena“ (*romantic time*)[24] (tajni ponoćni ljubavni susreti čiji početak signalizira zvuk Zorkove sviralice) i Zorkova testiranja Virine ljubavne iskrenosti i vjernosti pretvaranjem da je poginuo u ratu.

Iskušavanje ljubavne vjernosti gradi se na varijaciji motiva povratka iz mrtvih preuzeta iz usmenih predaja, poznata u brojnim europskim književnim tradicijama i reinterpretirana, primjerice, i u poznatoj gotičkoj baladi G. A. Bürgera *Lenore* (1774.), kao i u hrvatskoj romantičarskoj književnosti.[25] U spjevu je riječ o fingiranu povratku iz mrtvih, djelo-

[24] Po E. Illouz, „[i]ako je ljubav sekularno ponašanje, ona se u potpunosti proživljava kada je prožeta ritualnim značenjem“ (1997: 113) koje joj pridaje kvazireligijsku dimenziju, a manifestira se uspostavljanjem simboličnih granica (vremenskih, prostornih itd.) koje razdvajaju privatne i javne živote. Jedan je od vidova ljubavnih rituala i romantično vrijeme, vremenski razgraničeno i suprotstavljeno svakodnevici (ibid.: 114).

[25] O tome usp. Cox, 1912. Poticaje za intertekstualna preispisivanja toga motiva A. Vidović mogla je pronaći i u baladi hrvatskoga književnika Ljudevita Farkaša Vukotinovića *Okichke vrane* (*Danicza Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinzka*, 1835.), pisanoj pod Bürgerovim utjecajem (usp. Gavrin, 1970: 70), kao i u prijevodu Bürgerove balade, koju je hrvatski pjesnik Petar Preradović objavio u časopisu *Zora Dalmatinska* 1845.

mično oblikovanu u gotičkome aranžmanu i spojenu s motivom otmice djevojke na prijevaru, koji je također preuzet iz usmene književnosti.[26] Pretvarajući se da je duh mrtvoga Zorka, carević Vladimir, aristokratski libertin očaran Virom i upoznat sa Zorkovom ljubavnom igrom, pojavljuje se u ponoć pred Virinim prozorom i pokušava s njom odjahati iz dvora, ali Vira shvaća prijevaru i gubi svijest. Međutim, zbivanja su istovremeno degoticizirana jer se iz kazivačke perspektive jasno naznačuje da nema narušavanja granica između realnoga i irealnoga, a lik Vladimira gubi metaforički potencijal gotičkoga zazornog Drugog za propitivanje sociokulturnih, rodnih i seksualnih normi[27] jer, nakon što Zorko spriječi otmicu, doživljava (neuvjerljivi) preobrat i postaje ženski zaštitnik, zagovornik bračne vjernosti i prava na samostalan ljubavni izbor.

Tema romantične ljubavi kao (ne)mogućega temelja braka i naznačena kritika aristokratskoga dogovorenog braka i etičkih prijepora, koji proizlaze iz te institucije (inače jedna od važnih tema hrvatskoga romantizma[28]), upućuju na znakovitost načina determiniranja rodnih hijerarhija i uloga. Nasuprot muškomu, aristokratskom libertinizmu, u spjevu su postavljeni ženski likovi kao nositelji vrijednosti 19-ostoljetnoga građanskoga morala temeljena na idealu „doličnosti".[29]

[26] Usp. Čulinović-Konstantinović, 1996.

[27] O transgresivnosti gotičkih maskulinih figura usp. Baker, 2007.

[28] O tome usp. Badurina, 2014: 193.

[29] Po G. Mosseu, 19-ostoljetni ideal „doličnosti" (*respectability*), temeljen na konceptima pristojnosti i čestitosti, imao je značajnu ulogu u kontroli ženske i muške seksualnosti te osnaživanju i reproduciranju rodnih stereotipa (1985: 1–2). Novi etički sustav, koji po Mosseu svoje korijene ima u 17- i 18-ostoljetnoj vjerskoj obnovi, važan je za razumijevanje razvoja modernoga društva. Prvotno je bio u funkciji legitimiranja građanske srednje klase i isticanja nadmoćnosti u odnosu spram „nižih klasa i raskalašene aristokracije" (ibid.: 5), no postupno se počeo širiti na cijelo društvo.

Virin je potencijal za romantičnu ljubav prikazan kao težnja prema ideal(izira)noj ljubavi koja nadilazi puku požudu; ljubavi koja je „apsolutna i beskonačna“ (Bobinac, 2012: 274) i usmjerena sjedinjenju u onostranome („Ali mira veče neću imati / Dok u grob ne legnem s tobom skupa“, Vidović, s. a.: 26). Iako se ne dokida rodna asimetrija, vrednovanjem Virine ljubavne vjernosti, a time i ženske moralne čistoće, ujedno se naglašava i njezina duhovna superiornost spram Vladimira, čije se ponašanje primarno temelji na kôdu *amour passion* i na ekscesu, odnosno na zanemarivanju društvenih i moralnih normi.[30] U tome je kontekstu vrijedno spomenuti da se nasuprot višestruko problematičnu muškomu prijateljskom savezu, koji Zorko iskorištava za manipuliranje ženskim osjećajima, a Vladimir narušava zbog vlastite pohote, u spjevu apostrofira dosljednost ženske, sestrinske solidarnosti likova Vire i njezine sestre Age u nošenju s ljubavnim patnjama i izazovima.

S druge strane, prikazi likova Vire i Age uklapaju se u romantičarski ideal krotke, naivne i šutljive ženstvenosti koje funkcioniraju isključivo u okviru obiteljskoga i ljubavnoga konteksta. U Virinim se susretima sa Zorkom naglašavaju njezina nemoć i nijemost („Niti može mlada uzdisati, / A kamo li riečcu govoriti“, ibid.: 10). To se posebice ističe u njezinu buđenju iz nesvjestice u kojemu se varira motiv iz bajke o Trnoružici (umjesto muškarčeva, Zorkova poljupca, djevojku budi njegova suza koja joj kapne u usta) i prikazuje pasiv(izira)na ženska figura koju budi/oživljava voljeni muškarac.

Svoje pasivne uloge ženski likovi napuštaju potaknuti Virinom ljubavnom zabludom, seksualnom i životnom ugrozom. Izlazak iz obiteljskoga, očinskog doma, koji metaforički označava žensku sputanost patrijarhalnim konvencijama,

[30] O kôdu *amour passion* i retorici ekscesa usp. Luhmann, 1996: 63–90.

i kršenje pravila dopuštene razine žensko-muške predbračne bliskosti rezultiraju novom prijetnjom – očevim sankcijama („Da učinim sa njihovom kervi / Sve politi ove dvore moje / Jer mi tešku zadaju sramotu!“, ibid.: 56). U reakcijama oca Alimbega odražava se patrijarhalni moral koji žene smatra „čuvaricama poretka i morala i istodobno inherentno subverzivnima“ (Pateman, 1998: 32) te stoga nameće potrebe društvenoga nadzora i kontrole ženske seksualnosti i reprodukcije,[31] pri čemu ženska seksualna čistoća i čast utjelovljuju čast (obiteljske, etničke, vjerske) zajednice.[32] Time se Vladimiru pruža prilika da se iskupi za probleme koje je prouzročio i stane u obranu djevojaka, čime se ponovno uspostavlja klišeizirana, patrijarhalnomu poretku prihvatljiva rodna podjela na poslušne i šutljive žene te muške zaštitnike i branitelje ženske časti i pokornih žena. Budući da parovi Vira i Zorko te Aga i Vladimir dobivaju Alimbegov blagoslov i ne remete društveni poredak, nego ga i osnažuju, nagrađeni su bračnim *happyendom*.

Kako proizlazi iz izložene analize, može se zaključiti da se u spjevu *Bezmišljenja u ljubavi* oblikuju ambivalentne predodžbe ženstvenosti, dijelom se problematiziraju i transgrediraju zadane rodne uloge, no u velikoj se mjeri i potvrđuju patrijarhalne granice obitelji i u njoj propisane pozicije uzornih ženskih subjekata (kćeri, supruga).

[31] M. Foucault upozorava na sociopolitičku ulogu seksa, koji u različitim strategijama moći „služi kao matrica discipliniranja i kao načelo regulacije“ društva (Foucault, 1994: 101).

[32] O tome usp. Yuval-Davis, 2004: 64–65.

JAGODA BRLIĆ: INTIMNE PJESNIČKE ISPOVIJESTI

Književni rad Jagode (Marije Agate) Brlić (1824. – 1897.) mogao bi se, donekle usporedivo sa stvaralaštvom D. Jarnević, interpretirati kao primjer „utišane" 19-ostoljetne ženske književne produkcije. Ta je autorica podrijetlom bila iz ugledne, plemićko-građanske obitelji „iz koje su prije i poslije nje potekli brojni intelektualci, političari, znanstvenici te umjetnici" (Tomasović, 2011: 95). Otac joj je bio poznati hrvatski gramatičar Ignjat Alojzije Brlić, a brat književnik i političar Andrija Torkvat Brlić. Njezin roditeljski (a po udaji za ugledna liječnika Ivana Amruša) i bračni obiteljski dom bili su mjesta okupljanja brojnih hrvatskih književnika i kulturnih uglednika. Iako je u roditeljskome domu vladala atmosfera koja je poticala njezino kulturno usavršavanje, zbog ograničenih mogućnosti formalnoga obrazovanja djevojaka u hrvatskome društvu 19. stoljeća[33] nije završila viših škola i svoje je obrazovanje u prvome redu imala zahvaliti „bogatoj obiteljskoj knjižnici te očevoj erudiciji" (Dragičević, 2017: 134). Za života je objavila samo jednu pjesmu, naslovljenu *Čekanje* (1842.). Drugi su joj tekstovi ostali u rukopisu i objavljeni su posthumno. Dio ih je bio objavljen 1919. godine u zbirci *Pjesme* koju je, uz brojna preinačivanja, pridavši im i neke što ih je ispjevao njezin brat Andrija Torkvat, priredio hrvatski književni povjesničar Branko Vodnik. Sačuvana ostavština J. Brlić, vjerna autoričinim rukopisima, objelodanjena je 2010. godine.[34]

U prikazima života J. Brlić u hrvatskoj književnoj historiografiji ističu se njezini stihovi iz pjesme *Od onoga što sam*

[33] Usp. Župan, 2013.

[34] Opširnije o životu i književnome radu J. Brlić usp. Vodnik, 1919; Kassowitz-Cvijić, 1924; Detoni Dujmić, 1998: 87–95; Brunčić, 2008; Tomasović, 2011: 83–93; Dragičević, 2017: 133–148.

snila u kojoj ženski lirski subjekt evocira uspomene na mladost (romantičnu ljubav i užitak u pjesničkome, kreativnom radu) i suprotstavlja ih („ženskim“) dužnostima što su joj bile nametnute zbog obiteljskih prilika determiniranih patrijarhalnim okvirima:

> Ljubav mladu zakopala, […]
> Dužnost bi mi oca tješit,
> biednom radeć da uspješit
> i odklonit kućnu biedu
> bolji dani dok se vidu.
> I pjevanju bio kraj,
> prem u pjesmi nađoh raj.
> (Brlić, 2010: 39)

Ti se stihovi i čitava pjesma, koji se linijom izjednačavanja lirskoga subjekta s autorskom osobom čitaju kao autobiografsko svjedočanstvo o odricanju od mladenačke ljubavi kako bi se poslije majčine smrti mogla brinuti o ocu i braći, mogu interpretirati i kao zapis o utišavanju (ženskoga) spisateljskog glasa, a time i potencijalā kojima je taj glas mogao pridonijeti (su)kreiranju ženske dionice hrvatske književne (pri)povijesti 19. stoljeća. No premda neobjavljena za njezina života, sačuvana književna ostavština J. Brlić može, makar i u odgođenoj recepciji, pridonijeti (re)valorizaciji hrvatske književnosti 19. stoljeća koju su pisale žene.

Pjesničku ostavštinu J. Brlić karakterizira intimni, dnevničko-memoarski diskurs, a uz tekstove domoljubne i obiteljske tematike te one koji reprezentiraju majčinska iskustva, istaknuto mjesto imaju i pjesme u kojima se prikazuju različite koncepcije heteroseksualnih romantičnih ljubavi. Pjesništvo J. Brlić djelomično korespondira s romantičarskom idealističkom tradicijom koju karakterizira viđenje ljubavi kao jedne od manifestacija ljudskih duhovnih težnji i traga-

nja za čistoćom osjećaja.[35] Kao i u poeziji D. Jarnević i A. Vidović, u takvim reprezentacijama ljubav može predstavljati užitak, ali i iskustvo patnje, što je kod Brlić povezano s tipičnim romantičarskim motivom neizbježnosti ljudske kobi (*Spomen mladih dana*). Djelomice usporediva s pjesmom *Moj ljubovnik* D. Jarnević, pjesma *Čekanje* također je primjer ženskoga romantičarskog neopetrarkizma,[36] ali i ambivalentnih predodžbi ženstvenosti koje balansiraju između traganja za samosvojnim ženskim glasom, upisivanja ženske rodne razlike u konvencionalni maskulini pjesnički diskurs i (re)produciranja rodnih stereotipa. U pjesmi se tematizira antinomični žensko-muški ljubavni odnos, ali se umjesto muškoga govorećeg subjekta i ušutkane žene (kao objekta ljubavne čežnje) oblikuje glas ženskoga subjekta. Adaptira se petrarkistička tema ljubavi kao bolesti vidljiva u opisima plačnih stanja lirskoga subjekta („Tražila bi, za kim ronim / Suze svete ljubavi", Brlić, 2010: 19) i u motivu ljubavnih rana („Da si samo sarca rane / Nuz nju mogu utažit", ibid.: 19). Kao i u poeziji A. Vidović, motiv čežnje i nadanja oprimjeruje ono što N. Luhmann naziva „romantičarska paradoksnost" koja se očituje u porastu snage ljubavnoga doživljaja i užitka „*kroz distancu*" (Luhmann, 1996: 167). U skladu s nacionalno-integracijskim tendencijama hrvatskoga romantizma koje su se, kako se vidjelo i na primjeru D. Jarnević, među ostalim, manifestirale amalgamiranjem neopetrarkističkoga ljubavnog s domoljubnim diskursom, u pjesmi *Čekanje* muški odabranik ima „sardašce slavjansko" (Brlić, 2010: 19). Međutim, dok je u hrvatskome romantičarsko-preporodnom neopetrarkističkom pjesništvu bio naglašeniji nacionalno-domoljubni aktivizam, a u D. Jarnević je evidentirano osnaživanje

[35] O tome opširnije usp. Singer, 2009: 284–289.

[36] Usp. također Detoni Dujmić, 1998: 91–92; Tomasović, 2011: 96–97; Brunčić, 2008: 257.

aktivnosti ženske pozicije, tu su naglašenije ženska intimna patnja i pasivnost. Takve i srodne emocije i stanja ne korespondiraju toliko s petrarkističkim predodžbama izmučenih (muških) zaljubljenika, nego s 19-ostoljetnim idealom pokorne i suzdržane ženstvenosti vezane za privatnu sferu doma. Tako, slično junakinjama iz spjeva *Bezmišljenja u ljubavi* A. Vidović, lirski subjekt u pjesmama J. Brlić naglašava vlastitu sputanost, ograničenost kretanja i osuđenost na čekanje voljena muškarca:

> Ah, da mogu ići mlada
> Tam za one planine, […]
> Al badava, kada nije
> Slavuljkom mi biti moć,
> Suznim okom čekat mi je,
> Makar kada – on će doć.
> (Ibid.: 19)

Motiv zatočeništva kao specifična toposa ženske 19-osotljetne književnosti, na koji su upozorile S. Gilbert i S. Gubar (1984: 85) i koji je vidljiv i kod A. Vidović, u ovoj se pjesmi manifestira kao subjektova sputanost društvenim konvencijama koje su determinirale okvire ženske (ne)mobilnosti.

U dijelu se Brlićkinih pjesama motivi blaga senzualiziranja ljubavnoga odnosa prožimaju romantičarskim sakraliziranjem ljubavnih osjećaja,[37] idealiziranjem iskrene, autentične ljubavi koja oplemenjuje, transcendira puke tjelesne, seksualne užitke i koja „transformira primordijalnu sebičnost u nesebično jedinstvo s drugom osobom“ (Singer, 2009: 296):

[37] O prožimanju ljubavnoga i religijskoga diskursa u romantizmu usp. Bobinac, 2012: 274–275.

ljubismo se svakim danom veće. […]
tog je spomen sveta mi do groba,
jer ne vidjeh podlih strasti roba.
Ljubav prava, što ljubi i štuje.
(*Liepo ti je ovd mirno živiti*, Brlić, 2010: 45).

U pjesmama J. Brlić se također, kao i u poeziji A. Vidović, tematiziraju sukobi između društvenih konvencija i vlastitih ljubavnih izbora, pri čemu se reprezentiraju ambivalentni učinci romantične ljubavi. S jedne se strane pokazuje kako je ona osnažila žensku emotivnu samostalnost, čime se potvrđuje teza E. Illouz da je romantična ljubav „u privatnoj sferi ojačala moralni individualizam koji je prethodno popratio uspon javne sfere" (2012: 23). S druge strane, ni prema pjesmama J. Brlić potencijal takve ljubavi ne pokazuje se nužno emancipatorskim jer se i u njima naglašava pokoravanje patrijarhalnim društvenim konvencijama i 19-ostoljetnom idealu poslušne ženstvenosti (*Od onoga što sam snila*; *Mila mi je uspomena*). U pjesmi *Prije i sad*, u skladu s 19-ostoljetnim idealom heteroseksualne romantične ljubavi, brak se prikazuje kao poželjan ishod ljubavne veze, pri čemu se ljubav ne svodi na radikalno idealiziranje, odnosno mistificiranje voljene osobe, nego je povezana s „realnijim" premda još uvijek idealiziranim moralnim vrijednostima i karakternim vrlinama (skromnost, pobožnost, brižno majčinstvo), na kojima se gradi ljubavna privrženost. Lirski se subjekt kritički osvrće na promjene ljubavnih običaja i kriterija ljubavnih odluka te osuđuje ekonomske interese koji upravljaju ljubavnim i bračnim izborima („ona na visoko štima", 90). Potonja se kritika ne odnosi na predmoderne sustave uspostavljanja muško-ženskih veza (socijalno legitimiranih institucijom braka), kojima su se stvarali „obiteljsk[i] savez[i]" (Illouz, 2012: 21), održavala klasna, vjerska i/ili etnička endogamija te osiguravao „ekonomski opstanak"

(ibid.: 48), nego na pretjerano uključivanje „racionalnih metoda […] u izbor partnera“ (ibid.: 210), poglavito na „visoko sofisticiran[u] racionalizacij[u] […] koju motivira želja za maksimizacijom i rafiniranjem vlastite dobiti“ (ibid.: 212). Antimodernistički intoniranomu sklopu kritike praksi, koje razaraju predodžbu ženske čednosti kao „arhetip[a] ljudske moralnosti“ (I. Watt, cit. u Illouz, 2012: 81), pripadaju i stihovi koji osuđuju prekomjerno erotiziranu kulturu, odnosno shvaćanje da je „erotski […] kapital dio ekonomskog kapitala žene“ (ibid.: 75):

> Danas mati djevi kaže,
> nek u svemu liepa bude,
> jer ljepota njoj pomaže,
> da se takoj prosci nude
> (Brlić, 2010: 90).

Prokazujući modernizacijske prakse kao moguću prijetnju ženskomu integritetu, tim se stihovima implicira i kritika (samo)objektifikacije i kodiranja ženstvenosti „kao erotskoga objekta za muški pogled“ (Hollows, 2012: 46). Reagirajući na prikazane kontradikcije modernoga društva, lirski subjekt reproducira patrijarhalni diskurs hrvatske 19-ostoljetne kulture promoviranjem ideologije kućanske sfere i disciplineiranjem žena ulogama privrženih supruga, majki i kućanica kao poželjnim ovjerama njihova ljubavnoga i bračnoga statusa[38]: „Dobra žena blago muža / djece sreća prevelika; / svojoj kući svjetlo pruža“ (Brlić, 2010: 91).

[38] O ideologiji kućanske sfere u hrvatskome romantičarskom pjesništvu usp. Brunčić, 2018: 189–215.

POLITIKA INTIMNIH I LJUBAVNIH DISKURSA U PJESNIŠTVU HRVATSKIH SPISATELJICA 19. STOLJEĆA

Književnice o kojima je bilo riječi u ovome tekstu razlikovale su se i po individualnim, privatnim i po općim, javnim, socioekonomskim uvjetima u kojima su živjele i stvarale, kao i po svojim društvenim angažmanima i statusima. Osim toga, i u strategijama je njihova književnoga izražavanja, u žanrovima u kojima su se poglavito ostvarivale, kao i u osobnome stilu svake od njih moguće primijetiti znakovite razlike. Unatoč tomu, kako se interpretacijama odabranih primjera njihova pjesništva htjelo pokazati, gledajući ih usporedno i sumarno, njihovi književni radovi reprezentiraju specifičnosti kulture u kojoj su pisale, zaokupljene problemima konstituiranja modernoga hrvatskog nacionalnog identiteta, s jedne, i inspirirane načelnim romantičarskim trendovima s druge strane. Prateći prikaze intimnih osjećaja, stanja i iskustava u njihovim djelima, s posebnim naglaskom na preobrazbe u ljubavnome kôdu u modernoj (romantičarskoj) kulturi, pokazalo se kako im je zajedničko tematiziranje različitih vidova heteroseksualnih romantičnih ljubavi. Iako u analiziranim tekstovima nije bilo primjera političkog angažmana ženskih subjekata ili zahtjeva za takvim angažmanom, načini na koji su u njima predstavljani intimni, poglavito ljubavni sadržaji mogu se interpretirati kao modusi propitivanja (ne)mogućnosti ženskoga (samo)osvješćivanja i osamostaljivanja u patrijarhalnome društvenom poretku. (Ne)ostvarivanje prava na vlastite ljubavne izbore, a time i (ne)stjecanje prava na govor, neovisnost i mogućnost (rodnih) otpora neka su od pitanja što su ih pjesnikinje hrvatskoga romantizma otvorile i ostavile u naslijeđe vlastitoj nacionalnoj književnosti i kulturi. Ilustrirajući kako intimne teme ne samo da mogu imati nego u pravilu i imaju javne političke

uzroke i učinke, potvrdile su integriranost hrvatske romantičarske književnosti i kulture u šire europske modernizacijske procese.

Literatura

Badurina, Natka. 2009. Gospoja i domorotka u preporodnom petrarkizmu. U: *Nezakonite kćeri Ilirije: Hrvatska književnost i ideologija u 19. i 20. stoljeću*, 46–57. Zagreb: Centar za ženske studije.

___. 2014. *Utvara kletve*. Zagreb: Disput.

Baker, Brian. 2007. Gothic Masculinities. U: *The Routledge Companion to Gothic*, ur. Catherine Spooner i Emma McEvoy, 164–173. London i New York: Routledge.

Barac, Antun. 1964. *Hrvatska književnost od preporoda do stvaranja Jugoslavije, knj. 1. Književnost ilirizma*. 2. izd. Zagreb: JAZU.

Bobinac, Marijan. 2012. *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam international.

Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike*: *Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press.

Brlić, Jagoda. 2010. *Pjesme*. Vinkovci: Riječ.

Brunčić, Dubravka. 2008. Tvorba rodnoga identiteta u pjesništvu Brođanke Jagode Brlić. *Kolo* XVIII, br. 1 (jesen – zima): 242–265.

___. 2018. *Zamišljena obitelj: O rodu i naciji u pjesništvu hrvatskoga romantizma*. Osijek: Filozofski fakultet.

Coha, Suzana. 2012. Između drage i domovine: O pjesništvu hrvatskoga narodnog preporoda. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIV. (Romanti-*

zam – ilirizam – preporod) sa znanstvenog skupa održanog od 29. do 30. rujna 2011. godine u Splitu, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer Fraatz, 159–174. Split: Književni krug; Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

___. 2013. (In)compatible with Patriarchal Borders of Nation: The Status of Female Readers and Authors in the Croatian National Revival. U: *Transnational Identities of Women Writers in the Austro-Hungarian Empire*, ur. Ramona Mihăilă, 41–63. New York: Addleton Academic Publishers.

___. 2015. *Medij, kultura, nacija: Poetika i politika Gajeve* Danice. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada i Filozofski fakultet – Periodica croatica.

Cox, Edward Godfrey. 1912. The Return of the Dead in Ballad Literature. *The Sewanee Review*, Vol. 20, br. 3: 342–365. https://www.jstor.org/stable/27532553. (16. travnja 2021).

Čulinović-Konstantinović, Vesna. 1996. Tradicija sklapanja braka otmicom u Bosni i Hercegovini. *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu: Etnologija*, br. 48–49: 145–169.

Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dragičević, Josipa. 2017. *Književnost u hramu ljubavi: Hrvatska nacija, rod i književnost u prvoj polovici 19. stoljeća*. Zagreb: Ex libris.

Foucault, Michel. 1994. *Znanje i moć*. Preveo Rade Kalanj. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Frangeš, Ivo, Mladen Kuzmanović, Boris Dogan i Slavko Goldstein, ur. 1972. *Danica Ilirska 1835-1849. Reprint izdanje*. Zagreb: Liber.

Gavrin, Mira. 1970. Pjesništvo narodnog preporoda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, 51–119. Zagreb: Liber.

Gilbert, Sandra M. i Susan Gubar. 1984. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven i London: Yale University Press.

Hollows, Joanne. 2012. *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester i New York: Manchester University Press.

Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

___. 2012. *Zašto ljubav boli*. Prevela Andrea Pongrac. Zagreb: Planetopija.

Kassowitz Cvijić, Antonija. 1924. Jagoda Brlićeva, ilirska pjesnikinja (o 100–toj obljetnici njena rodjenja. *Vijenac* II, knj. III/2: 33–39.

Katunarić, Vjeran. 2003. *Sporna zajednica: Novije teorije o naciji i nacionalizmu*. Zagreb: Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.

Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: O kodiranju intimnosti*. Prevela Darija Domić. Zagreb: Naklada MD.

Luketić, Katarina. 2013. *Balkan: Od geografije do fantazije*. Zagreb i Mostar: Algoritam.

Milčinović, Adela. 1907. *Dragojla Jarnevićeva: Životopisna studija*. Zagreb: Hrvatska knjižara i industrija papira (Lav. Klein.).

___. 1911. Zaboravljene pjesme. *Srpskohrvatski almanah za godinu 1911*. Beograd, Zagreb: 90–98.

Mirić, Milan i Tihomil Maštrović, ur. 1994–[1998]. *Zora Dalmatinska. 1844-1849. Reprint izdanje*. Zagreb: Erasmus i Nacionalna i sveučilišna knjžnica.

Mosse, George. 1985. *Nationalism and Sexuality*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Nemec, Krešimir. 2006. Ženski nered Dragojle Jarnević. U: *Osmišljavanja: Zbornik u čast 80. rođendana akademika M. Šicela*. 235–255. Zagreb: FF Press.

Novak, Kristian. 2012. *Višejezičnost i kolektivni identiteti iliraca: Jezične biografije Dragojle Jarnević, Ljudevita Gaja i Ivana Kukuljevića Sakcinskoga*. Rijeka: Filozofski fakultet; Zagreb: Srednja Europa.

Özkırımlı, Umut. 2000. *Theories of Nationalism: A Critical Introduction*. New York: St. Martin's Press.

Pateman, Carole. 1998. Ženski nered: *Demokracija, feminizam i politička teorija*. Prevela Mirjana Paić Jurinić. Zagreb: Ženska infoteka.

Rados, Zvjezdana. 2007. *Hrvatska književnost u Zadru (19. st.)*. Zadar: Thema.

Said, Edward W. 1999. *Orijentalizam*. Prevela Biljana Romić. Zagreb: Konzor.

Singer, Irving. 2009. *The Nature of Love, vol. 2: Courtly and Romantic*. Cambridge i London: The MIT Press.

Šesnić, Jelena. 2019. Anglofona transatlantska književnost 18. stoljeća: Novi senzibilitet, sentimentalizam i moderni subjekt. *Književna smotra* LI, br. 194 (4): 83–98.

Todorova, Mariia Nikolaeva. 1998. *Imaginarni Balkan*. Prevele Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Beograd: Čigoja štampa.

Tomasović, Mirko. 2004. *Vila Lovorka: Studije o hrvatskom petrarkizmu*. Split: Književni krug.

___. 2006. Kontinuitet hrvatskog petrarkizma (u povodu međunarodnog simpozija *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti*). U: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti. Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, ur. Bratislav Lučin i Mirko Tomasović, 9–23. Split: Književni krug.

___. 2011. *Neznane i neznani*. Zagreb: Konzor.

Vidović, Ana. S. a. *Bezmišljenja u ljubavi*. S. l., s. n.

Vodnik, Branko. 1919. Jagoda Brlićeva. U: Jagoda Brlić. *Pjesme*, III–[XII]. Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.

Wehler, Hans-Ulrich. 2005. *Nacionalizam: Povijest, oblici, posljedice*. Preveo Marko Lehpamer. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Woolf, Virginia. 2011. *Vlastita soba*. Prevela Iva Grgić. Zagreb: Centar za ženske studije.

Yuval-Davis, Nira. 2004. *Rod i nacija*. Zagreb: Ženska infoteka.

Zečević, Divna. 1985. *Dragojla Jarnević*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, Sveučilišna naklada Liber.

Zorić, Mate. 1995. Pjesnikinja Ana Vidović. U: Ana Vidović. *Anka i Stanko*, V–XIII. Šibenik: Gradska knjižnica.

Župan, Dinko. 2013. *Mentalni korzet: Spolna politika obrazovanja žena u Banskoj Hrvatskoj (1868-1918)*. Osijek: Učiteljski fakultet Učiteljski fakultet; Slavonski Brod: Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje.

Nicolas Raljević

MOJ KAZALIŠNI PRIJEVOD

Razmišljanja o mome kazališnom prevoditeljskom radu s hrvatskoga jezika na francuski

Prošlo je desetak godina otkako sam počeo prevoditi drame iz hrvatskoga dramskog repertoara, pa ih tako do danas brojim više od stotinu, a raspon prevedenih kazališnih komada pokriva razdoblje od gotovo pola tisućljeća povijesti hrvatske dramaturgije. Svaki mi novi prijevod omogući rekonstruirati i puniti križaljku toga segmenta povijesti hrvatske književnosti suočavajući me s djelima, autorima i njihovim stilovima, odnosno samim pričama. Usto, svaki mi prijevod pomogne uznapredovati u vlastitoj djelatnosti, razvijati metodologije i promišljati o svrsi prijevoda. Sve skupa razvilo se u samovoljno nametnutu disciplinu, rekao bih čak zamalo i u askezu, jer nema dana, a da se ne posvetim prevođenju s hrvatskoga jezika na francuski tako da su rijetki trenutci kada nisam zaokupljen svakodnevnim angažmanom, koji je možda mjerljiv i po broju sati i stranica. Dijeli se između prve ruke i bezbroj lektura. Može se protegnuti i na više dana, pa čak i godina kada su posrijedi zahtjevniji zahvati. Ponekad istovremeno radim na više prijevoda kombinirajući slo-

ženije tekstove s pristupačnijim, tj. prohodnijim. Zahtjevan je to izazov, tim više što je djelo koje čeka na prijevod golemo.

Istim sam zanosom 2017. godine osnovao nakladničku kuću *Prozor-éditions*[1]. Širom otvoren prozor koji iz Francuske pruža pogled na hrvatsku kazališnu scenu. Tako je cilj učiniti dostupnim dosad nepoznata kazališna djela na francuskome govornom području. Više je čimbenika posredovalo da se nakon samoga prijevoda prihvatim i objavljivanja. Prvi je svakako vezan za poteškoće na koje nailazimo prilikom objavljivanja tih djela. Nemalo ljudi kupuje knjige, s tim da kazališni tekstovi izvan školskih okvira ili perimetra kazališnoga stvaralaštva čitateljima nisu od primarna interesa, a u nedostatku zanimanja nakladničkih kuća najpristupačnijim se rješenjem pokazalo samoizdavaštvo. Tim pristupačnijim što me je moje učiteljsko zvanje u strukovnoj školi, gdje se izučavaju zanimanja vezana za svijet knjige, dovelo u izravan dodir sa sredstvima za proizvodnju i znanjima potrebnim da i sâm prerastem u izdavača. Drugi odlučujući čimbenik je prilika koja se ukazala kada su mi studenti u potrazi za diplomskim projektima ponudili urediti i ukoričiti neke moje prijevode. Konačno, da bismo se prepustili izdavačkim izazovima, koji su uvijek iznova rizični i rijetko kada isplativi, treba prije svega voljeti knjige: tako *Prozor-éditions* danas predstavlja 25 publikacija podijeljenih u dvije edicije: jedna je posvećena klasicima hrvatskoga teatra, a druga se bavi suvremenicima; klasicima u smislu pokojnih, dok su suvremenici živući autori. A tu su i posebna izdanja, koja se po zadanim karakteristikama ili formatu ne uklapaju u spomenute edicije. Utjecaj u nakladništvo nesumnjivo potiče i održava veću disciplinu u odabiru i u realizaciji mojih prijevoda.

[1] www.prozor-editions.com

Ovaj je tekst nastao povodom konferencije održane na Sorboni za vrijeme Salona slavenske kulture u jesen 2021. godine. S obzirom na skromnu posjećenost, prvo izdanje Salona teško bi iznašlo mjesto u analima nezapamćenih uspjeha, no samo me iskustvo potaklo zamisliti se nad svojom djelatnosti prevoditelja. Čemu me je naučilo kazališno prevođenje? Tada sam bio u prilici donijeti prvu procjenu i ova koju izlažem prije svega je osobna. Prevoditelj, ali ne i stručnjak u oblasti prevođenja ili jezikoslovac, oslonjen na vlastito iskustvo i lektiru, pokušavam dokučiti praksu koja mi već više od desetljeća omogućuje upoznavanje s djelima i pruža fascinantna otkrića. Tekst koji čitate može se mjestimice učiniti zbrčkanim ili konfuznim, nedostatno strukturiranim, nespretno ilustriranim ili nedovoljno upućenim. Moguće je čak da rezultat s razlogom izmami osmijeh ili pak uznemiri stručnjaka; apeliram pritom na pravo na prostodušnošt i na pogrešku. Konačno, nadam se kako će mi ova vježba omogućiti napredak u mome prevoditeljskom radu. U svakome slučaju, upravo tomu teži.

Stoga mi je, pozivajući se na moj kazališni prevoditeljski rad s hrvatskoga na francuski jezik, namjera proanalizirati desetogodišnji angažman u koji sam se munjevito upustio, a da mu nisam, evo, do danas teorijski pokušao formalizirati obrise. Tako da mi je organizirati misli o vlastitoj aktivnosti kao prevoditelja. U tu ću svrhu ovim istraživanjem artikulirati tri glavna pitanja: zbog čega studija o kazališnome prevođenju iziskuje ukazivanje na specifičnosti kazališnoga teksta u odnosu na druge književne rodove; potom ću ukazati na partikularne probleme koje nosi kazališni prijevod; naposljetku, pokušat ću iznaći mjesto, koje prevoditelj zauzima tijekom svoga rada na prijevodu suočen sa specifičnostima kazališnoga teksta.

Za početak, utvrđeno je da je kazališni prijevod dugo bio siroče traduktologije. Tako da se otpočetka, a onda i tije-

kom duga razdoblja zanemarivala specifičnost prevođenja kazališnoga teksta u odnosu na prijevod ostalih književnih vrsta. Jer iako je teoretizacija književnoga prevođenja uzela maha u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća, tek su se 1980-ih afirmirale studije posvećene specifičnostima prevođenja kazališnih tekstova.[2] Od tada su se potvrdile razne škole potičući konstruktivne rasprave. Danas smo, po Fabiju Regattinu[3], u stanju razlučiti četiri različita pristupa kazališnomu prevođenju: književne teorije koje zanemaruju scensku dimenziju u korist striktno književne dimenzije; teorije oslonjene na dramski tekst, koje prepoznaju i specifičnosti koje iziskuje inscenacija („stvaranje teksta za izgovor"); teorije temeljene na izvedbenome potencijalu teksta kojima je kazališni prijevod dramaturška preinaka usmjerena na izvedbu naušrtb dramskoga naboja; neoknjiževne teorije koje plediraju za povratak književnomu prevođenju prepuštajući scenografiju scenskim profesionalcima. Čak i ako se čine suprotstavljenima, sve ove strategije mogu prevoditelju biti od koristi, ovisno o njegovim ciljevima i mogućnostima koje pruža sâm tekst.[4]

---

[2] Ipak, naglasimo odmah da specifičnost kazališnoga prijevoda unutar književnoga prijevoda nije jednoglasno tretirana: vidi: Michel Volkovitch, *Prose, poésie, théâtre* (*Proza, poezija, kazalište*) ili Pierre Deshusses, *Beaucoup de bruit pour rien: une traduction propre au théâtre: mythe ou réalité?* (*Mnogo vike ni za što: prijevod specifičan za kazalište: mit ili stvarnost?*) u: *Équivalences*, br. 1–2, 2017., *La traduction théâtrale* (*Kazališni prijevod*), https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1495.

[3] *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique* (*Kazalište i prijevod: pregled teorijske rasprave*), *L'annuaire théâtral*, br. 36, 2004., https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2004-n36-annuaire3682/041584ar.pdf.

[4] Fabio Regattin stoga predlaže da se prva metoda razmotri za prijevod namijenjen objavljivanju; druga i treća za suvremeni tekst, čiju trajniju kazališnu vrijednost prevoditelj želi sačuvati; četvrta

U odnosu na prijevode ostalih književnih vrsta, kazališni prijevod svakako nameće dodatna očekivanja. Uz pjesničke, odnosno jezične zahtjeve, slične onima u drugim književnim tekstovima, ne smijemo zanemariti i dodatnu problematiku: scensku, koja integrira igru, onu koju implicira tekst, a da ju formalno ne izrazi. Kada se dva lika pozdrave na pozornici, zapravo je to više od dvaju „Dobar dan" koje tekst nudi. Dekor, kostimi, geste, pokreti i intonacija upućuju nas na mnogo više od samih riječi: odjeća označava društveni, profesionalni odnos, ton otkriva romantičnu ili pak hijerarhijsku vezu, privlačnost ili odbojnost, interes ili ravnodušnost, nelagodu ili radost, gesta odaje obrazovanje, društvenu klasu, karakter, osjećaj... dva tako obična „Dobar dan" u kazališnome tekstu – no jesu li se ikada mogli smatrati baš običnim? – mogu tako označavati kudikamo više od nekoliko stranica opisa pozdrava u romanu. Kako je kazalište namijenjeno izvođenju, njegova oralnost na sceni nudi vrlo široke perspektive. Replike i didaskalije tek su poziv na mnoštvo kreativnih interpretacija, na onoliko inscenacija koliko je redatelja, u čijoj je ulozi i svaki čitatelj, ali i tada tek kao jedan od mnogih.

Kazalište je živa umjetnost. Jer čitati kazalište, podariti mu smisao, znači rekonstituirati scenu, priču serviranu na pozornici.[5] Kazališni je diskurs izravan. Odvija se pred našim očima, živi u sadašnjosti. Možemo se vratiti romanu, zadržati se na pjesmi; kazališni tekst djeluje izravno na gledatelja bez ikakva zastajkivanja. Izravnost kazališnoga diskursa, koji nameće instantno razumijevanje gledatelja, isto

za prijevod klasičnoga teksta uzimajući u obzir književnu vrijednost djela, a da ga se ne liši mogućnosti uprizorenja.

[5] „Mi dobro znamo da se komedije prave samo kako bi bile izvođene; te savjetujem da ih čitaju samo oni koji će čitajući znati otkriti svu kazališnu igru.", Molière, *L'Amour médecin*, *Au lecteur* (*Čitatelju*), Œuvres complètes, Paris Gallimard, 1971.

tako razlikuje kazališni od ostalih književnih tekstova. Tako da je čitanje kazališta – kao i pisanje i prevođenje – već kazališni čin. Odvraćaju li se toliki čitatelji od njega upravo zbog takvoga napora koji iziskuje? Naravno, i drugi književni tekstovi traže angažman u čitanju. S tim da su možda zahtjevi kazališnoga teksta prema čitatelju glasniji s obzirom na posebnost teksta koji ishodi riječ na djelu, riječi koje su ujedno i geste. U kazališnome tekstu neizrečeno zauzima središnje mjesto. Onkraj najbanalnijih radnji ili same didaskalije, riječi razotkrivaju interakcije među likovima unutar prostora, prizivaju igru zvuka i svjetla, sugeriraju nove, otvaraju scenske mogućnosti. Čitati kazalište znači postaviti ga na scenu, predstaviti si ga s kudikamo većim dosegom nego što to dopuštaju druge književne vrste. Prvi je to sloj prijevoda: ukazati na metajezične elemente u izvornome tekstu. Otuda iznova ta nevoljkost kod mnogih čitatelja, kojima je, umjesto da si prvo sami stvore priču, lakše joj se prepustiti. Tako da je, u odnosu na druge vrste tekstova, lakše „poigrati se" kazališnim tekstom s obzirom na to da mu je predstava implicitna, pa čak i neophodna. Shodno njegovu autoru, *Lorenzaccio* nije stvoren za scenu, no nikada nije prestao provocirati najveće redatelje koji su ga nastojali postaviti na kazališne daske, čak i pod cijenu da tekstu zavrnu vrat. Pitanje „igrivosti"[6] nekoga teksta ne sprečava da ga se odglu-

[6] Sâm taj pojam, koji treba shvatiti kao scensku perspektivu, pronašao sam kod Anne Maurin, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, mémoire de master, 2012. – 2013., https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00835578/document. Obično se izraz odnosi na mogućnosti ponuđene igraču videoigara. To je također francuski prijevod engleskoga *performability* (vidi: *Jouabilité: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible? / Igrivost: neodrediv, nezaobilazan koncept... prevodiv ili neprevodiv?*), William Gregory, *Traduire*, br. 222, 2010., https://journals.openedition.org/traduire/433).

mi. „Neigrivost" je tako neminovno izazov koji tekst baca sceni, neprekidno prizivajući zahvaćanje novih iskustava.

Kako prevoditi? Odgovori na pitanje svest će se ponajprije na to da kažemo ili barem pokušamo izreći što je zapravo prevođenje[7] – znajući pritom kako neprestano ulančavamo prijevode polazeći od kazališnoga teksta: onaj čitatelja, prevoditelja, redatelja, glumca, gledatelja... Naravno, usredotočit ću se na onaj prevoditelja. Svjesni smo itekako izreke traduttore, traditore. Čuveni je paronim nemilosrdan. „Prijevodi su sluge koje prenose poruku svoga gospodara i kažu upravo suprotno od onoga što im je naređeno", kaže Madame de Sévigné. A Victor Hugo govori o „aneksiji", izdajicu smatrajući i nametljivcem. Tahar Ben Jelloun uspoređuje prijevode sa ženama koje „kada su lijepe, nisu vjerne, a kada su vjerne, nisu lijepe" sugerirajući opasnost manipulacije prevoditelja kako bi zaveo čitatelja...[8] pritom mu možda i lažući. Može li se onda uopće prevoditi, a da se sâm pojam ne iscrpi u svome smislu?[9] Besmisleno je žaliti se kako prijevod ni-

[7] Pitanje titlovanja, koje se razlikuje od prijevoda utoliko što je napisani tekst „ponovno prisvojen" tekstom izgovorenim na izvornome jeziku na pozornici, otvara mnoga pitanja. Titlovi sudjeluju u uprizorenju, upisuju tekstove (pismene i usmene) u predstavu na drugačiji način, mogu se poigrati grafikom i estetikom na ili oko pozornice, ponekad negativno interferiraju zbog dezinkronizacije ili zbog okrnjena originala... Vidi po ovome pitanju: Agata Golebiewska, *Le traducteur dans un théâtre à mille temps*, (*Prevoditelj u kazalištu od tisuću vremena*), 7. poglavlje: *Le sur-titrage, ultime manifestation de la traduction?* (*Titlovanje, krajnja manifestacija prijevoda?*) u: *Meta*, knj. 62, br. 3, prosinac 2017.

[8] Citati s bloga Planète-traduction, 10. siječnja 2014., http://www.planete-traduction.fr/traduire-cest-trahir/.

[9] Onkraj kazališnoga prijevoda, Philippe Lavergne u francuskome predgovoru romana *Finnegans wake* Jamesa Joycea, djela koje mnogi smatraju neprevodivim, čak i nečitljivim, podsjeća da je „in-

kada neće biti istovjetan izvorniku. Stručnjaci mogu odobravati Baudelaireove francuske prijevode Edgara Allana Poea, no čitatelj će s pravom čestitati ponajprije autoru, a tek potom prevoditelju. I ta je svijest o izdaji prevoditeljeva muka, tjeskoba stvaranja djela lišena interesa, šupljeg, ispraznog, kojemu u očitoj nemogućnosti dosezanja originala ne uspijeva čak niti odati počast. Jer prevoditelj je u službi i djela i autora. Iz zakonodavne perspektive, katalogizirati prevoditelja kao punopravnoga autora i nositelja prava dovodi u pitanje načelo istinska poštovanja izvornoga djela. Jer ako autor ima prava, prevoditelju su prije svega zadane dužnosti. Prijevod je iznad svega djelo poniznosti. Upire se doseći nedostižno savršenstvo i sve vrijeme toga svjestan, prati trag nedostižnoga. I u toj je kontradikciji prevoditeljev angažman dijalektički, prihvaća vjernost vlastitim izdajama, izborima iza kojih stoji, o kojima je promislio, koje će znati argumentirati. Jer prevođenje doista znači stalno podvrgavanje izboru.

Stoga su i pitanja višestruka. S obzirom na specifičnosti spomenutoga kazališnog teksta, prevodimo li tekst za čitanje ili tekst za igranje? Trebamo li prevesti riječi ili situacije? Usto, teško bi bilo prevesti kazališni tekst, a da nismo bar malo familijarizirani s kazalištem ili barem na njega osjetljivi, ako ne već i strastveni obožavatelji. Koliko sâm čitatelj-prevoditelj razumije ono što čita? Što nudi u ciljnome teks-

---

teres prijevoda u tome da se, a da se ne razgrne veo teksta, na što potiče i sâm Joyce, iznese *tragalački* aspekt toga podrugljivog pisanja". Preostaje, dakle, samo definirati taj „veo", gral uspješna prijevoda. Što se tiče bosansko-hrvatsko-crnogorsko-srpskoga prostora, Paul-Louis Thomas smatra da se prije može govoriti o „teško prevodivome" nego o neprevodivome na francuski. Vidi: *L'intraduisible du BCMS* (*Neprevodivo BCHS*), u: *Propos sur l'intraduisible* (*Iskaz o neprevodivom*) Olge Artjuškine i Charlesa Zaremba (ur.), Presses Universitaires de Provence, 2018., https://books.openedition.org/pup/7884.

tu u usporedbi s potencijalom koji nudi autor u izvornome tekstu? Potonji je otvorio put višestrukim uprizorenjima: koliko ih uspijeva prenijeti ili ponuditi sâm prevoditelj, koji su scenski potencijali njegova rada? Što igra gubi u dramskome prijevodu? Čak i onkraj deontologije, ne riskira li prevoditelj proizvesti tumačenja strana izvornomu djelu? Kako onda izbori načinjeni u prijevodu utječu na dramaturgiju? Jer nedvojbeno je da prijevod mijenja potencijal igre. Trebam li se i dalje predstavljati kao „izvorni prevoditelj", koji se do te mjere drži izvornoga jezika da krši ili barem protresa ciljni jezik ili je pak kao „ciljni prevoditelj" spreman intervenirati u originalni tekst kako bi se olakšalo razumijevanje ciljnoga teksta, pa i pod cijenu prihvaćanja prohibiranih prilagodbi koje svojom izdvojenosti, prevelikom slobodom u odnosu na izvorni tekst, krše najosnovnija pravila prevođenja?[10] Trebamo li, dakle, prevoditi s hrvatskoga ili na francuski, dati odraz izvornoga jezika ili ga prigušiti u ciljnome tekstu? A kada su stariji tekstovi posrijedi: trebamo li historizirati do te mjere da posežemo za izmišljenim jezikom, koji bi navodno dopirao iz nekoga danog razdoblja ili pak ažurirati tekst oduzimajući mu pritom njegov jezični i povijesni štih?[11] La-

[10] No čemu god pribjegli, možemo li izbjeći neizbježnu propusnost između prijevoda i adaptacije? Ne riskira li se u permutaciji s izvornoga teksta prema tekstu, publici i ciljnoj kulturi uvijek ukliziti u nužnu adaptaciju zbog naleta dviju različitih kultura? Do koje mjere dobra vjera ili čak prevoditeljeva ozbiljnost dostaje da izbjegne prigovor adaptacije?

[11] Što se tiče *Dunda Maroja* Marina Držića, Filip Krenus se 2018. odlučio za prilično historicistički prijevod na engleski. No kako ukazati na dubrovački jezik renesanse, a da se čitatelja, odnosno gledatelja ne liši prikladna razumijevanja, osim riskiranjem zapadanja u simulakrum historicizacije ili otklizavanjem u pastiš? Ne riskiramo li zaključati djelo u eruditski kružok, sretni što smo zaintrigirali kakva učenjaka lišavajući pritom djelo šire percepcije? Patrice Chéreau: „Tekst se prevodi na jezik kojim danas govorimo: ništa

gati o jeziku ili lagati o vremenu? Što god činili, prijevod se uvijek upisuje u svoje doba. Treba li onda i dalje prevoditi, barem određena djela?[12] I, za koga prevoditi? Također je moguće da je ciljni tekst usmjeren na određenu publiku, što isto tako može utjecati na prijevod.[13] U nedostatku čvrstih odgovora, ova mi pitanja danas služe kao orijentiri u mome prevoditeljskom radu. Upućuju prevoditelja poduzimati male korake istovremeno gledajući u daljinu na cjelokupno djelo i gdje kročiti za svaku riječ, svaku rečenicu.

---

nije opasnije od maštanja o prijevodu Shakespearea imitirajući vlastiti jezik s kraja 16. stoljeća", citirao Jean-Michel Déprats, *Traversées de Shakespeare*, br. 24, jesen 1998., https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1998-n24-annuaire3670/041361ar.pdf. Nakon nekoliko pokušaja čiji su mi se rezultati učini nategnutim, u nemogućnosti da se uhvatim u koštac s francuskim jezikom 16. stoljeća, odustao sam od ideje arhaične verzije *Dunda*, što ni na koji način ne umanjuje kvalitetu rada F. Krenusa.

[12] Je li bilo potrebno prevoditi, i možemo li prevesti Držića ili druga klasična djela na francuski kada su toliko udaljena od nas da su čitavi odlomci danas čak i hrvatskim suvremenicima ponekad nerazumljivi, nepoznati ili neprohodni? Jesu li moji izbori dovoljni opravdati takav prijevod? To su mnogobrojna pitanja koja si prevoditelj postavlja. Vijest je u Hrvatskoj dočekana s oduševljenjem, srdačno su mi čestitali. Pritom, nažalost, imam dojam kako tamo nitko nije uistinu doživio moj rad. Znači li to kako je važnije da uopće postoji francuska verzija *Dunda* od toga da ta bude i kvalitetna? Prevoditelj je često usamljen u svome poslu.

[13] Već nekoliko godina prevodim klasične dubrovačke komedije. Čvrsto sumnjam da će ikada biti postavljene, što mi ionako nije prioritet jer njihov interes sagledavam više iz književno-povijesne vizure nego s dramskoga gledišta. Tako da je ciljana publika prvenstveno akademska. Zbog toga i toliko fusnota, što otkriva i adresate. Po tome pitanju, vidi: Christillu Vasserot, *Pour qui traduit-on?: l'exemple du théâtre de Rodrigo Garcia* (*Za koga prevodimo?: primjer kazališta Rodriga Garcije*) u: *Équivalences*, 2017., članak u kojemu autor objašnjava kako je izbor uprizorenja mogao navesti R. Garciju na izbor prijevoda.

Konkretno, na listu papira ili na ekranu, kako prevodim? Nemam fiksna recepta. Oblici su raznoliki. Prije svega, odabir prijevoda vrši se na temelju čitanja ili izvedbe (uz opasnost potpadanja pod utjecaj[14]), savjeta ili narudžbe, teme ili razdoblja, projekta ili stila, susreta ili istraživanja... Mogu oklijevati prevesti djelo koje smatram teškim kako ne bih predstavio nedostatan prijevod.[15] U određenim slučajevima, prije negoli počnem prevoditi djelo, mogu osjetiti potrebu saznati više o autoru ili pročitati neka druga njegova djela.[16] Tada mi je dokučiti energiju koja izvire iz pisma, stila, daha, glazbe. Zatim uglavnom slijedi razdoblje neizvjesnosti tijekom kojega radim na drugim projektima, neka vrsta sumnjičave i plahe neodlučnosti, tjeskobe, straha od praznine – katkada čak i za prijevode „lakih" komada – do trenutka kada začnem stranicu prezentacije novoga projekta predajući se tekstu. Nanosim prvu ruku ne posustajući do kraja. Uronim, a da ne izranjam, vrteći tekst dan za danom. Poslije ga neću prepoznati, a možda ni sebe kada ga iznova pročitam otkrivajući ga nakon što odleži gotovo kao nepoznat tekst.

---

[14] Znam da je moj prijevod *Dunda* usko povezan s mojim otkrićem ovoga teksta, prije svega njegovim uprizorenjem Marca Sciaccaluge 2011. godine u zagrebačkome kazalištu *Gavella*. Predstavu si uvijek zamišljam s tom scenografijom, kao što i Pometa vidim u liku glumca Frane Dijaka.

[15] Tako je bilo i s Držićevom *Novelom od Stanca*: trebalo mi je više pokušaja tijekom nekoliko godina kako bih došao do rezultata koji sam smatrao prezentabilnim. Aleksandrinac je dugo potiskivao moj zanos. Naposljetku sam se odlučio za mješovitu opciju kombinirajući nepravilne stihove i aleksandrince.

[16] Ciklus *Glembajevih* Miroslava Krleže naveo me je da, prije no što se upustim u prijevod, pročitam prozu o Glembajevima; Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* potakla me je upoznati se s poviješću Napoleona u Dubrovniku; pročitati čitava Rabelaisa prije prijevoda *Dunda*, Moliereova *Škrtca* i Plautovu *Aulularij*u prije Držićeva *Skupa* itd.

Dugo sam radio olovkom, u međuvremenu sam prešao na računalo. Čini mi se da je ovaj ulomak vezan za stjecanje samopouzdanja koje mi je nedostajalo na prvim prijevodima, koji su se na početku uvijek mjerili s kapitalnim djelima hrvatske dramaturgije. Od tada sam razvio razne metode rada na računalu – između ostaloga – formu *à la carte*, kako ju je nazvao jedan prijatelj, a sastoji se u tome da prvi nacrt predloži varijante prijevoda određenih odlomaka od kojih će neki konačno biti odabrani i prerađeni u fazi lektoriranja. Ovu metodu uglavnom koristim dok radim na teorijskim radovima koje moram brzo zgotoviti. Usto, zapisujem po knjigama iz kojih crpim, a kao pripremu za neodložne lektire bilježim i podcrtavam sporne ili meni nejasne odlomke konzultirajući katkada brojne rječnike i leksikone... Dovršeni se rad potom dijeli mogućim lektorima, čuva za doradu i dodatnu obradu u slučaju mogućnosti objavljivanja. Pridodao bih da se za stare tekstove, u kojima se susrećem s neobičnim ili zaboravljenim dijalektima i izrazima, redovito obraćam stručnjacima, akademicima, teatrolozima i istraživačima, koji se uglavnom vrlo ljubazno odazovu na moje molbe i bez kojih ne bih mogao u potpunosti iznijeti prijevode.

Prijeđimo sada na tekst i jezik. Prirodno je da se sintaktička i gramatička pravila razlikuju od jezika do jezika. Primjerice: ponavljanja koja su u francuskome jeziku prezrena, osim u ime stilskih efekata, široko su prihvaćena u hrvatskome; višestruka proširenja epitetima prisutna u hrvatskome na francuskome nameću apozicije ili veznike itd. Stoga je legitimno najprije se priupitati o posljedicama po značenje koje će proizaći tijekom prijevoda. Što vrijedi i za leksik, u izrazima, ali i kod zasebnih riječi čije značenje može sadržavati konotacije koje prevoditelj mora uzeti u obzir.[17] Isto tako, često nije lako odgovoriti na za-

[17] Paul-Louis Thomas na jednome primjeru navodi slučaj riječi *cheval*/*konj*. Na francuskome je životinja uglavnom pozitivno konotirana, ali na BCHS-u može biti shvaćeno u smislu tromosti. O tome vidi: Roman Jakobson, *Lingvistički aspekti prijevoda*, u: *Es-*

htjeve polisemije s jednoga jezika na drugi. Da ne govorimo o jezičnim igrama po zvučnosti, koje je uvijek teško prenijeti kada je na prevoditelju da bude i glazbenik. I kada bi se prevodile samo riječi, već bi praksa bila zahtjevna. A potrebno je isto tako ukazati i na ekspresivnost ritma koji su modificirali različiti ciljni leksik i drukčija interpunkcijska pravila[18], isti tekst koji će, u odnosu na hrvatski, na francuskome uglavnom zadobiti na obimu,[19] pismo prilagođeno usmenoj ekspresiji i scenskoj gesti, pismo za uši i oči, jezik koji nam se čak može učiniti novim u svojoj izvornoj impregnaciji. Metafore ponekad iznalaze ekvivalente u obama jezicima, nerijetko kada iziskujući pribjegavanje ustupcima kako bi se zadržao smisao, odnosno preciznost izraza.[20] Neke se riječi opiru prijevodu: kakva bi šteta bila linijom manjega otpora

---

sais de linguistique générale, Éditions de minuit, 1963., str. 78–86 (stručni prikaz). Često je citirano poglavlje u kojemu R. Jakobson razlikuje tri načina prevođenja: unutarjezični prijevod (perifrazom), međujezični prijevod (između dvaju jezika) i intersemiotički prijevod (prijevod iz jednoga znakovnog sustava u drugi). S tim da čak i ako ni sinonimija ni međujezični ekvivalenti (prijevod od riječi do riječi) nisu savršeni, možemo ustvrditi da se prevodi unatoč gramatičkim preprekama jer su jezici ravnopravni u pogledu izražajnosti. Ako je ono što svaki jezik mora izraziti specifično za taj jezik, nema te neizrecive misli koja se ne bi mogla prekodirati i prevesti. Po autoru, jedino je poezija neprevodiva i nalaže kreativnu transpoziciju.

[18] Krleža obožava uzvike koji mu služe kako bi označio izražajnost svojih likova; do te mjere da me jedan od mojih francuskih čitatelja jednom priupitao zbog čega svi ti ljudi toliko viču.

[19] „Do 20 %, pa čak i više", po Paul-Louisu Thomasu.

[20] Bliskost pojedinih izraza, novijih ili starih, svjedoči tako i o uzbudljivoj kulturnoj – i ljudskoj – bliskosti. Pritom neki izrazi ne podnose doslovan prijevod: tako je, na primjer, uzrečica *pala mu sjekira u med* u *Hrvatsko-francuskom rječniku* (Jean Dayre, Mirko Deanović i Rudolf Maixner, Dominović, Zagreb, 1996.) sretno prevedena s *nevjerojatno je sretan, ima vjetar u leđa*.

prevesti kolo s *la ronde*, koja na francuskome odzvanja djetinjastim prizvukom, ili opanke sa *sandales*! Osobna imena, pogotovo broje li se dijakritički znakovi ili bivaju izgovarana uza slavenski intoniran *r* koji muči francuskoga govornika, povremeno bivaju podvrgnuta aranžmanima koji mogu djelovati zlosretno, ako ne i groteskno.[21] Balkan – pa katkada i kazalište s toga prostora[22] – voli psovke nudeći uzorke koje prevoditelj neće znati uvijek prenijeti.[23] Narječja, tako prisutna u hrvatskome prostoru i vremenu, nova su briga: afereza se koristi toliko često da postaje umjetna, isto vrijedi i za registar familijarnoga jezika...[24] Tijekom rada na prije-

[21] *L'écrivain yougoslave Miroslav Karléja est mort* (*Umro je jugoslavenski književnik Miroslav Krleža*) Predraga Matvejevića, *Le Monde*, 30. 12. 1981.

[22] *Kate Kapuralica* (1800.) Vlahe Stullija (Stulić) je sjajan primjer. Komad bez premca, po S. P. Novaku, radikalna je kritika plačljivih komedija toga vremena u Dubrovniku. Vidi: https://www.prozor-editions.com/about-3.

[23] „Iz zatvora u zatvor prešao sam Jugoslaviju. Sreo sam tamo kriminalce, nasilne i tmurne, gdje psuju na divljem jeziku, gdje su uvrede najljepše na svijetu.
– Jebem majku Božju u dupe!
– Jebem zid!"
Jean Genet, *Journal du voleur* (*Dnevnik lopova*), Folio Gallimard, 1949., str. 129. Ako se dugo u Francuskoj i koristilo prijevodom Shakespearea François-Victora Hugoa iz 1860-ih kao referencom – i to s pravom; vidi: *Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction* (*Hugo, otac i sin, Shakespeare i prijevod*) Nicolasa Malleta, u: *L'histoire en traduction*, Vol. 6, br. 1, 1. semestar 1993.; https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1993-v6-n1-ttr1478/037140ar.pdf, pojavili su se i novi pokušaji prijevoda (M. Grivelet i G. Montsarrat kod R. Laffonta od 1995. do 2002., J-M. Déprats u *La Pléiade* od 2002., A. Markowicz kod Babela od 1997.), koji su, između ostalih doprinosa, predložili i manje saniran jezik, otvoreniji za uvrede i psovke kojima je ukrašeno Shakespeareovo pismo; dajte Cezarovo...

[24] Danilo Kiš (1935. – 1989.), poznati jugoslavenski pisac, u svome prijevodu Molièreova *Don Juana* imao je briljantnu i dobrodošlu

vodu uistinu nije lako biti stalno na oprezu unutar makro- i mikro- strukturalne dijalektike, te prevoditelj zasigurno neprestano oscilira unutar zahtjeva koji nadolaze od izvora do cilja, i obrnuto, uvijek „između dviju obala"[25]. Ponekad potraje dok se ne ukaže rješenje. Kao rezultat zbrke upitnih izbora, dolazi do zastoja u produkciji, procesa se uvijek treba iznova prihvaćati jer je trajno nedovršen, efemerna umjetnost na svoj način. Upozorio nas je Antoine Vitez: „Prijevod treba stalno prepravljati".

A što je s prevoditeljem? Riječ prevesti dolazi od latinskoga *traducere* što znači prijeći, provesti kroz. Prevoditelj je svojim radom zapravo prijenosnik kulture, most između dvaju sustava kulturnih vrijednosti. Ova definicija podrazumijeva da barem dovoljno poznaje obje kulture. Što bismo trebali očekivati u ovome „prijelazu"? Je li onda prevoditelj tek instrument permutacije jednoga sustava vrijednosti u drugi ili mora služiti novim vrijednostima koje bi približile dvije kulture? Trebamo li sve prevesti, sve prožvakati za čitatelja, odnosno ciljanu publiku ili potonjoj dopustiti pravi susret, prisvajanje, vlastito usvajanje... ukratko, zajednički trud? Zar je moguće da prevoditelj ne bude ništa više od onoga što nude digitalni rječnici, potpuna akulturacija izvornoga teksta u službi pasivne apsorpcije ciljane publike? Radije težim tomu da se prijelaz odvija u uzajamnu poštovanju, dobrovoljnu otkriću i da dopušta nov prostor – uz već onaj pozornice – u kojemu se dvije kulture doista susreću i razmjenjuju. U tu

ideju da dubrovačkim dijalektom prevede komentare Charlotte i Pierrota, seljaka koji u izvorniku govore normanskim dijalektom. Ali očito nisu svi Danilo Kiš.

[25] „Intrinzično je to stanje prevoditelja da stalno bude između dviju obala: između pjesnika i akademika; između stvaratelja i književnoga kritičara; između umjetnika i zanatlije; između iskonskoga i materinjega jezika; između književnoga i doslovnoga.", Jean-Michel Déprats.

svrhu vjerujem da se neki simbolički nabijeni pojmovi ne mogu prevesti bez osiromašujuća gubitka. Isto vrijedi i za prezimena ili toponime: čitatelj ili javnost ne moraju se nužno zadovoljiti pantagruelskim apetitom posežući za zgotovljenim skuhanim jelom. Isto tako, nema razloga inzistirati na *bourrée* kada se pokreće kolo,[26] od ciljane publike treba moći očekivati da se potrudi spoznati izvor kako sve skupa ne bi splasnulo u parodičnu ili karikaturalnu potrošnju. Treba, dakle, prevladati svaki otpor koji ciljna kultura suprotstavlja prodoru elemenata iz izvorne kulture. Leksik, ilustracije, dodatna objašnjenja, glazba…[27], sve su to segmenti koji promiču cjelovitiju kulturnu razmjenu, aktivnu i učinkovitu transmisiju. Prevoditelju se priznaje istančan sluh, osjetljivost, ne zaboravljajući pritom i osjećaj odgovornosti za vlastite izbore – koji su, kao što smo vidjeli, nezaobilazni. Prevoditelj je u ulozi autora nesumnjivo taj koji je zaslužan za tekst na francuskome jeziku. No smijemo li se ponadati da i ciljana publika sudjeluje u tome slušanju, toj osjetljivosti i toj odgovornosti u otkrivanju Drugoga, na što poziva književni prijevod općenito, a posebno kazališni prijevod?

Prevoditelj je u isti mah i prvi tumač. Zbog toga ga živući autori često časte posebnom pažnjom. Proživljava tekst svojim glasom, svojim tijelom. Scena više nije nepoznanica, ne-

[26] Tko uopće može garantirati da će riječ steći priznanje? *L'Uscoque* Georgea Sanda nije se probio u francuski leksik dok *guzla* ili *haïdouk* jesu. Prijevod isto tako može ukorijeniti neke navodno „neprevodive" pojmove u univerzalno.

[27] Osobno često koristim fusnote u svojim dramskim prijevodima, posebno kada tekst pršti zemljopisnim, povijesnim, kulturološkim, simboličkim odrednicama... Moj prijevod *Dunda Maroja* broji ih gotovo 500, uključujući i kritičku aparaturu, koliko i ciklus Glembajevih, od kojih su mnogi vezani za korištenje njemačkoga jezika... Smatram kako su sastavni dio prijevoda i da mogu pridonijeti eventualnoj inscenaciji. Pritom znam da fusnote nisu uvijek prevoditelju po volji.

go prisutna i aktivna u tekstu. Njegov um je taj koji će podariti prvu materijalizaciju teksta. Svaki lik ima svoj zasebni glas. Vrlo brzo mu prevoditelj daje i profil, identitet, psihologiju i geste, odijeva ga i animira. Koliko god želio ostati transparentan, prevoditelj ipak riskira nametanje novih čitanja, koja ne pripadaju likovima koje je autor stvorio.[28] Možemo li onda očekivati da će svladati hipotetičku vježbu samoispitivanja Bourdieuova tipa, čisto književni oblik refleksivne analize, koja bi subjektu omogućila da se u svojoj studiji udalji od sebe kako bi bolje uronio u nju? Naravno, ego se ne bi trebao pozivati pod svaku cijenu u vježbi prevođenja. Štoviše, vidjeli smo da kazališni tekst nije tek tekst; to je kazalište, tekst u koji je upisana predstava. U kazališnome prijevodu ne prevodimo samo riječi nego i geste.[29] Posredovatelj teksta, prevoditelj, i dalje je manje-više

[28] „U prevedenome tekstu postoji tako autonomija riječi koja proizlazi iz više ili manje svjesnoga procesa prevođenja. Uspostavlja se ravnoteža specifična svakomu tekstu, sa svojim snažnim trenutcima i momentima opuštanja, dajući osobnost svakomu tekstu koji je povezan jezikom, kulturom i mentalitetom publike kojoj se autor obraća.", Margaret Tomarchio u *Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter)* (*Kazalište u prijevodu: neka razmišljanja o ulozi prevoditelja (Beckett, Pinter)*), *Palimpseste*, br. 35, 2021., https://journals.openedition.org/palimpsestes/431.

[29] Vidjeti: *Un théâtre qui traduit ? Pistes de réflexion sur la théâtralité de la traduction* (*Kazalište koje prevodi? Ideje za razmišljanje o teatralnosti prijevoda*) Antoinea Palévodyja u: *Les arts du spectacle*, br. 243, 2020., str. 34–43, https://journals.openedition.org/traduire/2127?lang=es. Autor inzistira na teatralnosti koju prevoditelj prinosi u svome radu, pozvan da u svome tekstu otvori „želju za kazalištem". Time prijevod svojom sposobnosti da projicira geste u tekst i prostor zadobiva na teatralnosti. Pritom prevoditelj nije redatelj i prijevod se isto tako mora znati suzdržati ukazujući na svoje pukotine, nedostatke („podprevođenje", „svjesno ostajanje ispod razine predstave", po Antoineu Vitezu, citiranomu u članku)

posredovatelj predstave. Prevoditelj je dvostruk: prevodi jedan tekst na drugi i tekst za izvedbu. Izvjesno je kako je kazališni prijevod i novo dramaturško ispisivanje. Tako da je prevoditelj često prepoznat kao karika lanca kazališnoga stvaralaštva. Polazeći od toga pa do legitimnoga propitivanja uloge prevoditelja u produkciji, njegove spremnosti da sudjeluje u stvaranju predstave, samo je jedan korak koji jedni prihvaćaju, a drugi ne. Dok J-M. Déprats smatra kako redatelj iznova prevodi već preveden tekst, Patrice Pavis tvrdi da je samo tkivo upisano u tekst, ističući time prevoditeljevu neizbježnu dramsku participaciju.[30]

Od čega živi prevoditelj? Koliko čujem, prije svega bi živio od neizvjesnosti kada bi se oslanjao isključivo na svoju prevoditeljsku djelatnost. Općenito, čini se da je kazališni prijevod prvenstveno strast, entuzijazam koji se njeguje uz neku drugu financijski atraktivniju aktivnost. Plaćen po znaku, kazališni prevoditelj mnogo radi dok ispisuje manje unosne stranice. A financijski se interes ukazuje tek scenskom izvedbom, što dodatno otežava svako financiranje. Postoje, nara-

---

kako bi zadržao plodnu sugestivnu moć, generirao nove scenske prijevode.

[30] Za Patricea Pavisa su tekst i gluma u kazališnome tekstu nerazdvojni, te je posao prevoditelja transkripcija onoga što on naziva *verbo-corps* [tijelo-glagola] iz izvornoga jezika u ciljni jezik znajući da prelaskom iz jedne kulture u drugu nije dovoljno kopirati taj odnos između teksta i igre, nego predložiti drugi, ekvivalentni *verbo-corps*, prilagođen ciljnoj kulturi. Vidi i: Anne Maurin, *La traduction théâtrale et ses enjeux dramatiques* (*Kazališni prijevod i njegova dramaturška pitanja*). „Kazalište je tijelo", naglasila je Anne Ubersfeld. Pokušaji Edwarda Gordona Craiga da likvidira glumca u kvazimehaničkoj izvedbi zapravo ne isključuju svu simboličku interpretaciju. Koji bi onda bio taj nedohvatljivi dio prevoditeljeva procesa identifikacije i prisvajanja proizvoda njegove djelatnosti?

vno, i potpore za prevoditelje. Maison Antoine Vitez[31] tako sudjeluje u velikome broju projekata. Pridonose i ministarstva kulture. Subvencionirati mogu i neke druge strukture. Te se potpore dijele između onih namijenjenih objavljivanju knjiga i onih namijenjenih izvedbi... Samo, teško se živi jedino od toga. Besmisleno bi onda bilo kazati kako prevoditelj živi od svoje strasti. Iako je financijski rijetko zadovoljan, ne nedostaje pritom motiva koji ga pogone nastaviti. Zašto onda prevoditi ako ne da bi se zaradio novac?

Prije svega, da bismo podijelili svoja saznanja i kazališna otkrića, ono što nas je oborilo s nogu ili ubilo u pojam, zatim kako bismo omogućili otkrivanje strane kulture i negdje drugdje, u razlikama nazrijeli identitete, na svojoj skromnoj razini radili na stvaranju globalna kulturnoga fundusa. A to je i način da upoznate druge kulturne aktere, akademike ili kazališnarce, prevoditelje i izdavače, posrednike koji također rade na izgradnji interkulturalnih veza između dvaju ili više prostora, možda i neke pozitivne luđake… I dalje je zadovoljstvo raditi na jezicima, svojim i tuđim, koji, koliko god se opirali prijevodu, dopuštaju i brojna zbližavanja. Prevođenje je prije senzualni nego intelektualni angažman s jezikom.[32] Prilika je to i da se vlastiti prvi jezik suoči s drugim, koji će ga kao jeka dozvati i prosvijetliti. Prigoda je to i za proživljavanje velikih pustolovina koje održavaju gore navedeni razlozi, osjećaj darivanja kulturā svijetu i otvaranja

[31] Vidjeti: https://www.maisonantoinevitez.com/. Kuća Antoinea Viteza nastala je 1991. godine i za cilj ima promovirati kazališno prevođenje i otkrivanje svjetskoga dramskog repertoara.

[32] Vidi: Jean-Pierre Vincent, *La traduction dans toutes ses formes* (*Prijevod u svim njegovim oblicima*) u: *Équivalences*, 2017., str. 23–26. Članak predstavlja perspektivu i praksu redatelja-prevoditelja kojemu je jezični prijevod jedan od elemenata scenskoga prijevoda, a to isto tako vrijedi, kaže, i za francuske tekstove, „prijevod čak i unutar našega jezika".

svijeta kulturama, pridodavanje vlastita otiska milijunima drugih kako bi se svakodnevnoj prozaičnosti suprotstavilo promicanje univerzalnoga znanja. Riječima zahvatiti sve ostalo. Omogućiti da se kazalište nastavi širiti, da osvaja novu publiku i možda nas poduči scenskom iluzijom kako se katkada bolje obraniti od cinične nam stvarnosti. Prevođenje je konačno stvaranje nova ontološkoga prostora, konstrukcije koja okuplja svjetove, koje svakodnevno razdiru višestruki identiteti, nacionalni, društveni, kulturni itd.; odbiti biti iz više odijeljenih kultura unutar jedinstvena unikulturalnoga identiteta,[33] biti otvoren prema drugima, raditi za sve, postati čovjek svijeta i, sasvim skromno, tek čovjek u svijetu.

[33] Prevoditelj u svemu, uvijek i svugdje, a ne Hrvat u Francuskoj ili Francuz u Hrvatskoj. Talijansko-kanadski prevoditelj i dramatičar Marco Micone stvorio je iz osobnoga iskustva pojam *iskorijenjenosimilacije*: asimilaciju uz pomoć kulturnoga prisvajanja putem prijevoda kombinirajući tri faze njegova života: iskorijenjenost – prihvaćanje – asimilaciju, katarzičim se pismom otvarajući rekonstrukciji identiteta. Propitivanje o migracijskome rascjepu na izvoru prevoditeljske djelatnosti brojnih dvojnih državljanina osjećam kao očitost, i sâm se dijelom prepoznajući u tome.

Dubravko Jelačić Bužimski

IZLOŽBA PTICA[1]
(groteska s ljudskim glasovima i cvrkutom ptica)

NJURAJT	– došljak s novim idejama
MAJOR	– elegantni vrhovni šef
SKRIBER	– službeni pisac
POTKORNJAK	– predsjednik Ptičjeg sindikata
ANA POTKORNJAK	– njegova supruga
GITRA	– šef osiguranja
MARIETA	– društvena ljubimica s ugledom
ŠPICA	– direktor tvornice za prehranu
ZVIŽDUKALO	– šef protokola
PROFESOR	– predsjednik Ptičje akademije
FILA	– direktor Muzeja punjenih ptica
ANABELA	– njegova supruga
SILVIA	– njihova kći

[1] Forum prvi put objavljuje dramu napisanu prije pedeset godina, kojom je autor ušao u kazališni svijet. Praizvedba *Izložbe ptica* održana je 1973. u Gradskome dramskom kazalištu *Gavella* u Zagrebu.

I.

(*Scena izgleda kao gigantska krletka. Sa svih strana zatvorena je rešetkama na kojima vijore srebrne i zlatne trake. Iako prostor djeluje poput luksuzna zatvora, svi se prisutni šeću, smiju se i žamore s vidljivim zadovoljstvom na licima. U pozadini su brojne krletke iz kojih neprekidno dopire cvrkut ptica i miješa se s njihovim glasovima. Na uzvišenu pijedestalu, u veliku naslonjaču drijema Skriber.*)

SKRIBER: Još uvijek nad muljevitim močvarama, ponad otrovnih plinova, koštanim, lepezastim repom zamahuje arheopteriks. Iz tamne vlažne paprati viri buljavo oko hesperonisa. Ostarjeli, iznemogli *Pteranodon*, šupljih kostiju, s glavom nadolje propada u divovskoj crvotočini i preslici, a kroz njegove kosti huči vjetar i propušta zvuk kao kroz divovsku frulu. Teško, ljubičasto nebo i bijele pukotine prema svemiru. Krici. Još krici i... tišina. (*Skriber tone u san, a okupljeno društvo reagira pljeskom.*)

MARIETA: Izvrstan je, zar ne, Majore? Tako dubok i nedostižan.

MAJOR: Naravno, naravno. I informativan, dakako.

GITRA (*prema Potkornjaku*): Znate, bit ću iskren, on mi je malo dalek. Ali vjerujem da je to korisno. I taj zvuk. Pratili ste zvuk njegovih riječi.

POTKORNJAK: Možda bi ipak trebao biti malo konkretniji. Spominje samo izumrle članove zajednice. Mislim da bi pokoju riječ trebao posvetiti i živima.

GITRA: Znam ja zašto vi to govorite, Potkornjak. Ljubomorni ste jer ne spominje nikog iz Ptičjeg sindikata. Kao šef te institucije, to emotivno ne možete podnijeti.

POTKORNJAK: Niti govora. Mislim da bi trebao biti bliži, jasniji, a ne ovako tajanstven.

GITRA (*tapše ga po ramenu*): Malo sam se šalio. Recite, kako stojimo s članstvom?

POTKORNJAK: Zar ne dobivate izvještaje?

GITRA: Dobivam, ali ljepše mi je da kao šef sigurnosti dobijem izvještaj iz prve ruke.

POTKORNJAK: Posljednjih mjeseci primili smo dvoje iz redova grabljivica, pa smo sad kompletni. Vjetrušu kliktavku i kostoberinu žutoglavu.

GITRA: Ah, grabljivice, vi ih volite. Čuo sam da ste ludi za njima.

ANA POTKORNJAK: Točno, dobro ste čuli, Gitra. Da mi nije muž, zapitala bih se odakle ta sklonost. A znate prema kome najviše?

GITRA (*znatiželjno*): Kome?

ANA POTKORNJAK: Prema kopcu ptičaru.

GITRA: Kopcu?! Toj drskoj, lukavoj, razbojničkoj ptici? Ne mogu vjerovati da netko može voljeti tog koljača. Zašto?

POTKORNJAK: Iz razloga koje ste upravo spomenuli.

ANA POTKORNJAK: Znala sam. Tako je i meni odgovorio.

GITRA: Hoćete reći da upravo to što je ta ptica lukava, bezobrazna, kradljiva, ne znam sve kakva, da je zbog toga volite? Pa vi ste šef sindikata!

POTKORNJAK: Gitra, osjećate netrpeljivost prema jednoj lijepoj ptici. A, vidite, čak i od kopca ima netko koga više volim. Moja miljenica je zapravo jastrebova ženka.

ANA POTKORNJAK: Čujete ga? A kobac je prema njoj umiljati dječak. Morali smo je ipak odstraniti.

GITRA: Što? Imali ste je u kući?

POTKORNJAK: Kratko vrijeme. Pokušao sam sve i sva. Držao u kavezu, no ona je bijesno kljunom grizla rešetke. Pustio sam je jednom da leti, a kad nije našla izlaz, okomila se na mene. Jedva sam je svladao.

GITRA: Zašto ste je uopće držali zatvorenom?

POTKORNJAK: Sad ja mogu vama s čuđenjem uzvratiti. Zar vi niste šef sigurnosti i državne kaznionice? Volio sam je, Gitra, volio. Koliko znam, vi volite male, nježne ptice?

GITRA (*raznježeno*): Da, naročito male pjevice, one koje stanu u šaku, čije očice bojažljivo titraju dok ih prstom gladite po glavi. Tako su krhke, bespomoćne, a tako lijepo pjevaju kad god to poželim.

ANA POTKORNJAK: I ja ih volim.

POTKORNJAK: Vi mislite da se razlikujemo? Naši su razlozi isti. Dok vi carića ili zebu uzimate kao nešto umiljato i dobro, svinute kandže i prodoran pogled ljepota su grubosti. Afiniteti su nam isti tako da čine puni krug.

GITRA: Da, možda... ali lakše je s malim, poslušnim pticama.

ANA POTKORNJAK: A da znate, Gitra, kako je tek bilo s hranjenjem.

POTKORNJAK: Pusti sad to.

ANA POTKORNJAK: Hoću, reći ću. Davali smo joj male mrtve drozdove i kosove.

GITRA: Mrtve?

ANA POTKORNJAK: Da, ali je odbijala. Tražila je žive. Ubijala ih je tolikim sadizmom da je bilo mučno za gledati.

GITRA: Grozno.

POTKORNJAK (*tihim glasom*): Divno. Ipak sam je pustio. Vidio sam da sužanjstvo teško podnosi. Počela je mršavjeti. Kad sam otvorio prozor, odletjela je s bijesnim pogledom.

GITRA: I sad svejedno držite kopca. Čudan vam je ukus, Potkornjak. Nisam znao da ste tako skloni grabljivicama. Djelujete sasvim drugačije.

ANA POTKORNJAK: Kako vam djeluje? Kako? Baš me zanima?

GITRA: Kao... kao ljubitelj labudova ili lastavica.

POTKORNJAK: A tko bi rekao za vas? Šef sigurnosne službe, a zaljubljen u male pjevice. Za našeg Majora mi je razumljivo. On voli orla jer ga podsjeća na trijumf i snagu.

ANA POTKORNJAK (*gleda prema Majoru koji razgovara s Marietom*): A Marieta voli ono što joj ponude. Zato i ima tako bogatu kolekciju.

POTKORNJAK: Molim te, ne počinji s tim. Vidiš da prilaze.

MAJOR (*prilazi*): Morate vidjeti Marietina češljugara. Krasan primjerak.

ANA POTKORNJAK: O, to je nešto novo. Sigurno poklon? Zar niste prošli put imali rajsku pticu?

MARIETA (*nasmijano*): Mladi češljugar je moj novi ljubimac. Nemate pojma koliko radosti unosi u cijelu kolekciju.

ANA POTKORNJAK: Koja je prilično obimna, zar ne?

MARIETA: Točno. Ne može se reći da je malena. I stalno raste. Navečer ih sve poredam pred sebe, vragoljaste kardinale, crvenoglave zebe, čiope i raskošnu lilorepu.

ANA POTKORNJAK: Lilorepa? Nije li to poklon od vas, Majore? (*Major se samo nasmije kao da nije* čuo.)

MARIETA: Krivo ste obaviješteni, draga moja Ana. Nju mi je poklonio šef protokola Zviždukalo. Od Majora je tukan. Major ga je za mene naručio direktno iz Brazila. I nije bio baš jeftin, zar ne, Majore?

MAJOR: Ha, čujte, kako se uzme. Imam ja po svijetu prijatelje kojima se uvijek mogu obratiti. Mogu dobiti i veće životinje ako poželim.

ANA POTKORNJAK: Vi ste onda vječni Majorov...

MARIETA (*prekida ju*): Htjeli ste reći dužnik? Niti govora. Svi moji pokloni u kolekciji imaju protuvrijednost. Adekvatno su plaćeni. Tukan naročito, slažete se, Majore?

MAJOR: Apsolutno, Marieta. (*prijeti joj prstom*) Marieta, Marieta, vi ste češljugar koketa.

ANA POTKORNJAK: Ne zamara li vas sve to skupljanje? Velik je to broj.

MARIETA: Dapače, u tom je čar. Uživam. Vama je to vjerojatno nerazumljivo. Navikli ste samo na poklon svoga supruga. To je vuga, ako se ne varam, jer je već godinama dovodite na izložbu. Malo monoton poklon, zar ne?

MAJOR (*kesići se*): Marieta, Marieta, vi ste globalna koketa.

PROFESOR (*glasno nadvikuje sve u mrmoru druge grupe u kojoj stoje Špica, Fila i Zviždukalo*): Niti govora, kažem vam, to je dokazano; dopustite, Zviždukalo, kao šef protokola, vi biste to morali znati.

ZVIŽDUKALO: Pa znam.

PROFESOR: Ne, ne znate. Šljuka bena ili *Scolopax rusticola* nema veze sa svojim imenom. To nije *nomen est omen*. Ona je izvan očekivanja pametna. Sjajan ptičji um.

MARIETA: A znate, draga Ana, kakvu sad pticu priželjkujem?

ANA POTKORNJAK: Teško je to pogoditi u ovako bogatoj ponudi.

MARIETA: Zasitila sam se lijepih boja i raskošnog perja. Nedostaje mi neka robusna ptica kao kruna kolekcije. Oštar, čvrst kljun, jake, obrasle noge, prodoran glas, da osjetim jezu i užitak, trnce u leđima, po cijeloj koži kad raširi snažna krila. Kako divan prizor. Moram nešto tako što prije nabaviti. Makar ga držala skrivenog od ostalih ljubimaca.

MAJOR: Sad imate Giglija, mladog češljugara. (*prema Gitri*) Gitra, vaši ljudi su na svojim mjestima? Nemate pojma koliko sam sretan da smo svi skupa na izložbi.

GITRA: Rekao bih, Majore, pravom kongresu ptica.

MAJOR: Na toplom, mirnom, sigurnom, kao perjem okruženi. Gledamo se, razgovaramo, naše ptičice cvrkuću, možemo se povjeriti jedni drugima, kao velika obitelj. Zamislite, Potkornjak, pitao sam danas Špicu kako je njegov tetrijeb gluhan i sav se rastužio. Rekao mi je da je bolestan. Pa učinite nešto, k vragu, kažem mu ja, vi ste direktor tvornice za ptičju hranu. Nađite neko jelo, lijek, bilo što, valjda će djelovati. Ako treba, uvest ćemo izvana. Bar ja imam prijatelja po svijetu.

ANA POTKORNJAK: Špicin tetrijeb je bolestan? Baš me to rastužilo.

POTKORNJAK: Vidite, Majore. Mi se možemo ne slagati u boji, dužini repa ili vrsti kljunova, ali ja obožavam vašeg orla

imperatora, vugu moje žene, Skriberovu sovu, Filina pupavca... Sve... sve ljepotane Marietine kolekcije. Važno je samo da ih nitko sa strane ne dira i da ih štitimo od svih opasnosti koje im prijete. One su s nama zauvijek.

MAJOR: Točno. Pametno zborite, Potkornjak.

SKRIBER (*budi se iz drijemeža*): Velika je prednost što *Epiornis* nije bio u stanju podići svoje golemo tijelo jer bi onda napustio Madagaskar i zaplovio nebom, a to bi bilo od nesagledive opasnosti, naročito u vrijeme divljeg parenja. Nesposoban da sleti, ispustio bi jaja poput lubenice iz velike visine i ona bi padala uz tutnjavu i mukle eksplozije, ostavljajući male kratere pune guste, ljepljive, želatinaste smjese.

MARIETA: Riječi poput slapa.

ANA POTKORNJAK: Poput muzike.

GITRA: Još uvijek praptice.

POTKORNJAK: Da, ali genijalno rečeno.

(*NJURAJT se pojavljuje na krovu kaveza. Vješto se spušta po žicama i viseći na jednoj ruci, glasno govori iznad njhovih glava.*)

NJURAJT (*glasno*): Samo naprijed, sretni stanovnici Nefelokokigije!

(*U podnožju prestaje* žamor *i svi se zbijaju u krug oko Majora.*)

MAJOR: Tko je ovaj? Gitra, jeste provjerili jesu li su vaši ljudi na svojim mjestima?

GITRA: Sve je pod kontrolom, Majore.

NJURAJT: Kako se zove kolonija? Kukumaglen – grad, pretpostavljam. Ne raspoznajem, doduše, Euelpida, ali onaj tamo gospodin (*pokazuje na Zviždukala*), vi, vi što sklanjate pogled, vi mi sličite na Pistetera. Profil à *la* Pisteter. (*Njurajt ih oštro motri dok oni stoje u tišini. Stražari u papagajskim kostimima su napeti.*)

MAJOR: Gitra, neka vaši ljudi budu u pripravnosti.

NJURAJT: Čini se da vas bogovi i heroji još nisu posjetili. Činim li vam se pomalo krut, nerazumljiv i dvosmislen? Jer ako to nije grad iz legende, čemu onda taj šaroliki panoptikum perja i kljunova?

MAJOR (*odlučno*): Razlog koji među nas vas doveo je, stranče, voljeli bi znati. Gitra, najveća budnost.

NJURAJT: Pticoljupci, papige, vrapci, prepelice, šišmiši. (*U grupi komešanje i mrmor.*)

GITRA: Da ga hapsim, Majore?

MAJOR: U čije ime vi nas, kako da kažem, tako optužujete?

NJURAJT: Iz ovog malog prostora vidi se samo ptičji svemir. Kakaduova galaksija, veliki i mali fazan i romantična paunova slama. Gospodo klaunovi, znate li da izvan vašeg svijeta perja i ptičjih izmetina ima još po koji svijet? Spustite li koji put pogled tamo gdje kulja mutna, šutljiva gomila sivih glava? Znate li da se tamo grizu kletve, da se suze, znoj i proklinjanja otiru u prljave rukave, da se povraća zbog zaborava i sve tako bestijalno smrdi kao stara oteklina. Svijet podanika koji trpi.

MARIETA: *What he is talking about? Is he serious, Major?*

ŠPICA: Kužiš kaj to pipl špreha?

GITRA: Sad je pretjerao. Da ga ja zgrabim, Majore?

MAJOR: Ne, ne još. Ako je protivnik, pustit ćemo ga da još malo djeluje.

NJURAJT: Naravno, ovdje je svijet izvan domašaja. A dolje ispod vas plaćeni crnorukavci s tintnblajkom iza uha i analfabetskim rečenicama rješavaju cijeli kozmos želja, nada, očaja i patnji. Do kada? Crne zarđale hale se otvaraju, škripe glomazna vrata i gutaju sive trudbenike, još bijele na ulazu, a crne na izlazu, crne od prastarih neispravnih kotlova, peći, remenika, cijevi i zadimljenih tornjeva. Do kada? Reže se čelik s kostima, preša guma s mesom, a vaši crnorukavci s dupetom punim hemoroida pišu tanko-debelo. A onda ti trudbenici u slobodnim satima piju jeftino vino, grohotom se smiju, prde, podriguju i štipkaju meso u jeftinim najlonkama. S otupjelim osjećajima sjedaju pred crno-bijele ekrane iz kojih odzvanja jeftin smijeh. Stare rimske igre. *Panem*, *panem*, gospodaru.

GITRA: Potpuno je nerazumljiv, ali remeti mir. Ako naredite, ja ću ga zgrabiti, Majore!

MAJOR (*obraća se Zviždukalu*): Razumijeti, vi, nešto, Zviždukalo, kako da kažem, vi ste šef protokola? Obratite se tom čovjeku.

ZVIŽDUKALO (*monotonim glasom*): O*po* Če*pe* Mu*pu* Vi*pi* U*pu* STVA*pa* Ri*pi* PRI*pi* Ča*pa* Te*pe*?

NJURAJT (*s podsmijehom*): To su različite frekvencije, paraleni pravci za bolju budućnost. Sve je fantastično izbalansirano, ritmički uglađeno, kao otkucaji sata. Esteti, poete, publicisti i ostali vaši plaćenici duha, natrpani frazama siju mudroserstva i gnječe sve muze odreda, ali ih nitko ne razumije jer avangardna dreka namjerno zaobilazi istinu.

NJURAJTOV DOBRI GLAS (*off*): *Ja sam tvoj dobri glas, Njurajt. Kuda srljaš? Šake su ti okrvavljene od udaranja u tvrdo. Zapamti: katkada je dovoljno govoriti onoliko koliko je dopušteno. Prihvati njihova pravila i svladaj ih lukavom ljubaznošću. Jednog po jednog, Njurajt. Prazni su iznutra. Kažem ti još jednom*: *kad si među njima, govori koliko je dopušteno. Jezikom koji vole i razumiju. Za početak je to dovoljno.*

NJURAJT (*mijenja svoj oštri ton u milozvučno obraćanje*): Vi mi zapravo djelujete nekako ljubazno i molim vas za oprost zbog grubih riječi. Vjerujte, kajem se za sve što sam rekao. Oprostite.

ZVIŽDUKALO: Ču*pu* Je*pe* Te*pe* Ma*pa* Jo*po* Re*pe*? On*po* Se*pe* Ka*pa* Je*pe*. PRO*po* Mi*pi* Je*pe* Ni*pi* O*po* Se*pe*.

MAJOR: Da, da, i meni se čini da je drugačiji. Ali još mi je sumnjivo.

MARIETA: Ne izgleda tako loš. Mlad je, brzo se zaleti. Prave kvalitete se kasnije otkriju.

MAJOR: Da, da, mlad je, no još uvijek je sve to sumnjivo.

NJURAJT: Samokritično vas molim da mi PRU*pu* Ži*pi* Te*pe* šansu. ŠAN*pa* Su*pu*.

ŠPICA: Sad već bolje zvuči.

FILA: Ipak treba biti oprezan.

SILVIA: Ali, tata!!!

PROFESOR: *Errata corrige*! Treba mu dati priliku i prijeći preko svega.

MAJOR: Možda se da nešto učiniti.

NJURAJT: Ja čekam. Če*pe* Kam*pam*.

MAJOR: Neka mu bude oprošteno. Mladi kadar nam treba. Još samo da zavoli ptice. (*Svi zaplješću.*)

ZVIŽDUKALO: Kako se zovete, mladi čovječe?

NJURAJT: Njurajt.

ZVIŽDUKALO: Čudno ime. Ima li neku simboliku?

NJURAJT: Ima, ali sad se moram naviknuti na ptice.

ZVIŽDUKALO: Koju ste odabrali? Kako se zove?

NJURAJT (*tihim glasom*): Svračak.

II.

(*Ista scena. Svi su na okupu, šeću se, gledaju ptice, neki su posjedali i razgovaraju. Skriber i dalje spava u svom naslonjaču. Njurajt i Major razgovaraju.*)

MAJOR: Zašto ste baš svračka izabrali?

NJURAJT: Činio mi se od svih preostalih najpogodniji. Nije bio prevelik izbor.

MAJOR: A, kako ne! Mogli ste izabrati trčku, galeba, vivka. I među pjevicama također, recimo, brgljeza, šojku, muharicu ili crvenrepku. Izabrali ste baš svračka.

NJURAJT: Tako je malen, neugledan, pepeljastosiv po glavi i ružičast po trbuhu. Djeluje skromno.

MAJOR: Izgleda da ne znate ništa o toj ptici. On je drzak, nemiran, hrabar i vrlo okrutan.

NJURAJT: Ma, dajte. Onda se odlično prikriva.

MAJOR: Da, da, čak i kad je sit, nabada svoje žrtve na oštro trnje. Leptire, gusjenice, skakavce, čak male žabe i lastavice. Dok one umiru, on sa strane pjeva.

NJURAJT: Ufff, onda je on opasna ptica.

MAJOR: Nema čak ni vlastitu melodiju nego imitira ostale ptičje glasove. Zamislite, čak 32 ptice je u stanju oponašati, kao da se izruguje. Prava ptica rugalica. Kad se žrtve smire, on prilazi i znate što im radi?

NJURAJT: Što?

MAJOR: Kljuje im mozak.

NJURAJT: Mozak?!

MAJOR: Mozak... mozak, to mu je poslastica. (*Njurajt zamišljeno gleda u pod, a Major ga prijateljski tapše po ramenima.*) No nema u tome ništa loše. Sve su ptice lijepe na svoj način. Vi sad pripadate nama, uklopili ste se, da tako kažem, i svatko ima svoj ukus. Znate da je Potkornjak lud za kopcem? Meni je važno samo da su ptice važnije od svih ostalih životinja. Prve među jednakima, shvaćate? (*gurka ga laktom i šapne*) Nego, jeste primijetili kako vas gleda mala Silvia? Filina kći.

NJURAJT: Silvia me gleda?

MAJOR: Ne skida očiju s vas. Nemojte tako buljiti. Majka joj je stroga. Treba diskretno.

NJURAJT: Ali, Majore, kako ja mogu... smijem li...

MAJOR: Kad ste naš, smijete. Bez straha, samo diskretno.

(*Major se smješka i pogledom traži Marietu, a Njurajt polako prilazi Silviji. Ona ga prati pogledom i odmiče se od majke. Oboje oprezno stanu u kut kaveza zaklonjeni od pogleda.*)

SILVIA: Gleda li moja majka ovamo?

NJURAJT: Ne, ne može nas vidjeti. Zapričala se. Zašto te tako čuva?

SILVIA: Boji se za mene.

NJURAJT: Boji se? Ovdje ti nitko ništa ne može učiniti.

SILVIA: Znam, ali ona je takva. (*nježno ga gleda*) Znao si da ću doći? Primijetio si da te gledam.

NJURAJT: Ustvari da, vidio sam.

SILVIA: Nemoj krivo shvatiti. Htjela sam razgovarati s tobom. S njima ne mogu. Ti si nov i najmlađi ovdje.

NJURAJT: O čemu želiš da razgovaramo?

SILVIA: Kako, o čemu? O pticama, naravno. Naročito o mojem malom slavuju.

NJURAJT: Imaš slavuja?

SILVIA: Malog, divnog pjevača. Šteta što ti ga ne mogu pokazati, tamo je u krletci gdje moja majka stoji.

NJURAJT: Nije te strah ako primijeti da te nema?

SILVIA (*uzdrhtalo*): Strah me je, ali vrijeme je kratko. Pričajmo o slavuju. Vidio si ga, čuo, nešto lijepo ti se dogodilo s njim... slušao si ga uvečer, rijetko ujutro... bilo što, pričaj o njemu. Nemoj me mučiti, pričaj. (*Trese se od uzbuđenja. On ju pažljivo motri.*)

NJURAJT: Pričat ću ti, hoću. Njegova pjesma se nadvija nad žbunje i oštre malinove grane, klizi niz padine jaraka i brdovitih divljih voda. Iz tog malog grla miješaju se tonovi kao prsti ludog pijanista po klavijaturi. Na trenutke krici radosti, onda otegnuto, melankolično pojanje tuge, zatim se sve rasplinjuje kao boja na ravnoj plohi, pa stvrdne, kruti u jednoličnom dugom... dubokom tonu, sve snažnije i snažnije, te nam se čini kao da sva ta glazba dolazi iz našeg tijela... kože... toliko smo u nju uronjeni.

SILVIA (*prilazi mu bliže, zaklopljenih očiju, zaneseno*): Divno, prekrasno pričaš.

NJURAJT (*nježno uzima njezinu ruku i prinosi ju licu*): Čarobne slike promiču nam pred očima. Uz njegov pjev tijelo olakša, lebdi, nestajemo u visinama, njegov pjev klizi, penje se i uranja... tako i naša tijela lelujaju, sad smo već nad zapuštenim zidinama balkona u Veroni, jak miris divljih cvjetova ulazi u kosu, poput kapi klizi po koži, niz vrat... grudi... trbuh... bedra...

SILVIA (*zatvorenih očiju privila se uz Njurajta*): Oh, Bože, ovo je san.

NJURAJT: Umorni od sreće padamo leđima na mahovinu... kao da vječno padamo i uranjamo u nešto mekano, po-

put perja, a zvuk ide za nama i kako mi bivamo manji tako je i on sve slabiji... sve tiši i tiši... mi sve sitniji... sitniji, dok napokon zajedno ne iščeznemo. (*Silvia je naslonila glavu na Njurajtovo rame i zagrlila ga. Tiho plače od sreće.*)

NJURAJTOV DOBRI GLAS (*off*): *Njurajt, ova predstava mora završiti drugačije od ostalih. Zapamti: mora!* (*Njurajt uzdignute glave sluša, lice mu tvrdne, zagrli Silviju i lagano ju vuče u pozadinu iza kaveza.*)

SILVIA (*uplašeno*): Ja sam još nevina. (*Kao da je prečuo, pogladi ju po kosi i vodi dalje.*)

SILVIA: Molim te, Njurajt, ako moja majka sazna, ah, ne smijem to ni pomisliti. (*On ju, blago se smiješeći, odvodi iza kaveza. Čuje se njezin slabi glas opiranja i ništa više.*)

SKRIBER (*budi se iz sna*): Strahoviti su dani parenja *Fororacosa*. Tada se dižu u ogromnim jatima i zacrne nebo nad lijepom Patagonijom. Zamasima krila uznemire zrak dok ogromnim glavama poput konjskih zazivaju jedni druge, nalaze se u zraku, hrvaju, bore i onako teški padaju poput krhotina neba i zemlja muklo tutnji. Proklete dekadentne ptičurine, pare se, pare, kao da će svakog trenutka buknuti zemljina utroba užarenim kamenjem. Frca perje i krv na sve strane u neobuzdanoj igri nasljedstva. Onda se odmaraju kao krepaline, nemoćni da umaknu strašnom *Tiranosauru*, koji ih pobire i komada zubima poput bodeža, a njihovi hropci pune zrak i stravično odjekuju. (*Vraća se u pozu sna, a pljesak ga kao uvijek nagrađuje. Iza kaveza se pojavljuju Njurajt i Silvia. Djeluju umorno. Ona ga pokušava zagrliti i poljubiti, njegovo je lice tvrdo.*)

SILVIA: Ti me voliš? (*On nijemo motri ostale.*) Reci, Njurajt, ti me voliš, molim te, reci!

NJURAJT (*hladno, ne gledajući ju*): Ne govori gluposti.

SILVIA (*pred plačem*): Kako možeš... nakon svega, to je okrutno, oh, Bože, što sam napravila! (*On pokuša otići, ona ga grčevito hvata za ruku.*) Ne ostavljaj me, ne ostavljaj... to mi ne smiješ učiniti! Ja sam ti se žrtvovala.

NJURAJT: Tvoja će se stara uznemiriti. Već dugo te nema.

SILVIA (*kroz prigušen jecaj*): Ne govori tako o njoj. Zašto me ostavljaš? Što sam ti učinila?

NJURAJT: Ništa meni, baš ništa.

SILVIA (*ponovno ga pokušava uhvatiti za ruku*): Nemoj ići, molim te.

NJURAJT (*prigušeno i ljutito*): Čuj, slavujeva ljubiteljko, valjda ti je poznato da porodica slavuja naizmjenično sjedi na jajima. Sjedila si do maloprije na njima, pusti sad malo mene.

(*Ona slomljena, tiho plačući sjedne u kut, neprimijećena od ostalih. Njurajt prilazi Profesoru koji šeta s knjigom pod pazuhom.*)

NJURAJT: Profesore, rado bih vas nešto pitao.

PROFESOR (*uslužno*): Izvolite, Njurajt, izvolite.

NJURAJT: Škanjac mišar, profesore...

PROFESOR: Mislite *Buteo buteo*?

NJURAJT: Upravo njega, Profesore. Niste li kod njega nešto čudno zamijetili?

PROFESOR: Čudno? Ne znam kako to mislite...

NJURAJT: Već s imenom nameće se sumnja. Škanjac – mišar. Vi dobro znate, ne trebam to ni spominjati, da su njegova glavna hrana miš i štakor.

PROFESOR: Ne isključiva, ima još nekih...

NJURAJT: Naravno, nisam rekao isključiva, ali najmilija. Zatim te oči koje žućkasto svjetlucaju.

PROFESOR: Što ima u tome čudno? To su sve poznate karakteristike *Butea butea*.

NJURAJT: Čekajte, nisam još sve rekao. Znate kako se on glasa?

PROFESOR: Naravno. Čudan rezak zvuk... mie-mie, jako slično mački.

NJURAJT: To sam i mislio. To. To me je i čudilo.

PROFESOR: Čudilo?!

NJURAJT (*povjerljivo*): To mjaukanje. Profesore, jeste li se ikad zapitali, vi, kao najveći ekspert, jeste li se zapitali da škanjac mišar, ili *Buteo buteo*, možda i nije ptica?

PROFESOR (*zaprepašteno*): Nije ptica?!

NJURAJT: Anomalije su čudne u prirodi, a evoluciju još nismo sasvim protumačili. Ni početak svega nije još definiran. Pitanje „Darwin" riješit će budućnost. Vi ste znalac, učenjak, ekspert, akademik. Vi biste to mogli dalje istražiti.

PROFESOR: Hoćete reći da škanjac mišar nije ptica, već... mačka?

NJURAJT: Ništa ne tvrdim, već sumnjam. Trebalo bi izvršiti analizu kostiju, krvi, dijelove spolnih kromosoma... i usporediti s mačkom. Ne znam. Možda postoji neka veza. Obratio sam se vama, neću valjda glupom Zviždukalu.

PROFESOR (*sebi u bradu*): *Buteo buteo* mačka?! Besmislica. Ali zaintrigirali ste me. Sad me to kopka. To je ludost, no možda bi ipak trebalo neke analize, samo kao pokus... kosti glave za početak... kao pokus.

(*Prilazi Špica. Profesor sav zaokupljen mrmlja i otvara knjigu. Gospođa Anabela primijetila je nestanak kćeri i panično razgledava i traži, a onda ju nalazi šćućurenu u prigušenu plaču na dnu kaveza. Profesor odlazi.*)

ŠPICA: Sigurno vam je nešto tumačio? On uvijek nešto objašnjava.

NJURAJT: Dobar je, ali malo čudan. Ne čini vam se da je malo senilan?

ŠPICA: Apsolutno. Ne možete živjeti kraj njega od tog latinskog. Nisu mu dosta ptice, sad je i ptičju hranu počeo krstiti. A kakve, molim vas, veze ima latinski s prehrambenom industrijom? Što je vama objašnjavao?

NJURAJT: Čudan je, čudan. Pažljivo sam ga slušao, ipak je znanstvenik, ali ono što je rekao čak je pomalo i komično.

ŠPICA: Recite. Baš me zanima.

NJURAJT: Teško je to ponoviti, on se stručno izražava, ali koliko sam shvatio, govorio je o nekoj sličnosti između škanjca mišara, on ga je zvao *Buteo buteo* i mačke. Obične domaće mačke.

ŠPICA (*grohotom se nasmije*): Mačke? Izvrsno, izvrsno. To je nešto novo. Što je još rekao?

NJURAJT: Kažem vam, nisam pola toga razumio, ali namjerava izvršiti neke probne analize krvi, kostiju, lubanje...

ŠPICA: Totalno je skrenuo.To je sad već za dijagnozu. Još bi mogao mojeg tetrijeba gluhana proglasiti dikobrazom.

NJURAJT: Čuo sam za vašeg tetrijeba. Jako bih ga volio vidjeti.

ŠPICA (*snuždeno*): Bolestan je, sirotan. Tko vam je pričao o njemu? Sigurno Major?

NJURAJT: Ne, nije on. Pričao mi je Potkornjak. Baš bih ga volio vidjeti jer znam vrline tetrijeba, a ono što mi je rekao Potkornjak...

ŠPICA (*prekida ga*): Što? Što je rekao? Nešto ružno?

NJURAJT: Pa... kako da kažem... Više podrugljivo.

ŠPICA: Klipan! Što je rekao?

NJURAJT: Ne želim stvarati zlu krv. Možda je bolje da vam ne kažem.

ŠPICA: Sad je kasno. Počeli ste i morate ići do kraja. Recite!

NJURAJT: Ne mogu, Špica, ne mogu. To bi vas sigurno naljutilo. (*Špica ljutito odlazi prema kavezima tražeći pogledom Potkornjaka. Blijeda u licu, prilazi Anabela.*)

ANABELA (*suspržući bijes*): Njurajt, trebala bih vas na trenutak.

NJURAJT (*ljubazno*): Izvolite.

ANABELA: Prokletniče, ne pravite lažno lice. Dobro znate zbog čega vas trebam. Ne želim skandal, inače bih vas javno žigosala.

NJURAJT: Polako, polako. Čemu tolika ljutnja? Zar se nešto strašno dogodilo?

ANABELA (*teško dišući*): Nešto strašno?! Vi kao ne znate? Moja kći je bila s vama, sama mi je rekla, a sad neprekidno plače i ne želi ništa reći. Što ste joj učinili, vi, podlače jedan?

NJURAJT: Gospođo, svladajte se malo. Na izložbi smo, čut će nas netko. Imat ćete neugodnosti, a može vam i pozliti. Rekla mi je vaša kći da ste srčani bolesnik i da se ne smijete uzrujavati. Govorim u interesu vašeg zdravlja. Rekla je da sve na vas djeluje, najmanja sitnica, a naročito proste riječi. Je li to istina, recite, pička mu materina!

ANABELA (*zaprepašteno*): Kako smijete, prostačino... što ste joj učinili?

NJURAJT (*unosi joj se u lice*): Što sam učinio? Ako baš hoćete, u redu, reći ću vam jako detaljno sve o vašoj maloj, slavujevoj junferici. (*Sva izvan sebe, Anabela se hvata rukama za grudi.*)

NJURAJT: Nije bilo teško s njom. Možda ste i vi bili takvi u mlađim danima? Osjetila je želju i sama mi otkopčala šlic. I onda... kuca li vam bïlo brže? Onda sam joj cijelog nabio, razumijete, potekla je krv, trzala se i boljelo ju je... Boli li i vas srce? (*Ona sve teže diše.*) Vrtila je dupetom u krug, radosna što sam duboko u njoj, kao što su sad moje riječi još dublje u vama, stežu pluća i krvotok, još malo... Još malo i nećete imati dovoljno zraka, nije ga ni ona imala. Stenjala je, niste čuli? Vaš pupavac je sigurno govorio huk-huk, tako se pupavci glasaju, a mislio je fuk-fuk... Svježe jebanje s vašom kćerkicom, madam, malom, smušenom radodajkom i njenom vlažnom pičkicom... Zaboga, vama je slabo, čekajte, čekajte da vam velim kako je svršavala... Kuca li vam, kuca, dok meni živo puca... (*Hvata se rukama za međunožje. Anabela glavinja, široko otvara usta, rukama steže srce kao da lovi posljednje udisaje.*) Pomozite, pomozite! Gospođi je pozlilo!

(*Svi pritrčavaju, Anabela pokušava nešto reći, ali se još jednom grčevito uhvati za grudi i sruši na pod.*)

FILA: Anabela! Anabela! (*Naginje se nad nju i pridiže joj glavu.*)

MAJOR: Gitra, vode, brzo vode!

ZVIŽDUKALO (*nagnut uhom nad njezinim grudima*): Kasno. Umrla je. (*Svi stoje nijemo ukrug oko mrtvog tijela. Čuju se samo ptice u kavezima. Skriber se budi iz svog sna.*)

SKRIBER: Svečano, maestetično jutro. Javili su tam-tam bubnjevima da se *Pteranodoni* sele. Tko će ostati na pustoj zemlji? Tko? Unatoč bolesnoj, šizofrenoj situaciji, treba popodne popiti kaduljin čaj na nekom tihom mjestu u perivoju mamutovca kraj velikog jezera. (*Nitko ne plješće. Njurajt rukom pokazuje na Skribera, ali Major samo smrknuto odmahuje. Silvia jeca nad majčinim tijelom.*)

MAJOR: Njurajt, kako se to dogodilo?

NJURAJT: Mirno smo razgovarali, onda je problijedila, uhvatila se za srce i pala.

FILA (*slomljeno*): Moja žena je bila težak srčani bolesnik.

ANA POTKORNJAK: Užasno! Tako naglo. (*Silvia i dalje plače.*)

GITRA: Sirotica, strašno ju je pogodilo.

MAJOR: Što da radimo sad? Ovo nije dobro. Zviždukalo, kao šef protokola, imate li kakav prijedlog?

ZVIŽDUKALO: Možda bi trebalo prekinuti izložbu.

FILA: Ne bih želio, zaista ne bih želio, da ovaj nesretni slučaj naruši svečanost izložbe. (*Pogladi Silviju po kosi koja sveudilj briše suze.*) Smiri se, dušo, smiri. Svi ste svjedoci ove tragedije koju naprosto ne mogu još u potpunosti shvatiti. Silvia i ja ćemo se povući. Bol je prevelika i nismo u stanju ostati, no, molim vas, vi ostanite. Spremnost da s nama podijelite tugu je dovoljna. (*Još neki članovi društva brišu suze, a ostali stoje pognutih glava.*) Gitra, bi li vaši ljudi mogli pomoći?

GITRA: Naravno, naravno, Fila, kako to možete uopće pitati!

(*Gitrini policajci u uniformama nalik na papige donose nosila i na njih stavljaju mrtvo tijelo. Ostali sućutno stežu Fi-*

li ruku, dok Silvia drži ruku na majčinu ramenu. Izlaze. Tišina. Ne čuju se ni ptice u kavezima. Svi zamišljeno hodaju ukrug.)

MAJOR: Strašno! Tko bi to očekivao? Nije to dobar znak. Smrt se uvukla u naše redove.

MARIETA: Jadna Anabela, bila je tako vesela večeras.

ZVIŽDUKALO: Ja mislim da bi ipak trebalo prekinuti izložbu.

NJURAJT: Zviždukalo, nemojte demoralizirati situaciju. Dogodila se strašna stvar, sve nas je pogodila, ali što se može? Da se pasivno prepustimo, čekamo, mirujemo ili da krenemo dalje, s tugom, ali dalje? Ne stvarajte paniku.

ZVIŽDUKALO: Ja ne stvaram paniku, ali vi stvari pojednostavljujete. Od nedugo ste tu. Nije vas toliko pogodilo.

NJURAJT: To što ste rekli je glupost.

ZVIŽDUKALO (*ljutito*): Pazite što govorite! Pratim ja stvari od samog početka. Od trenutka kad smo vas primili kao ravnopravnog člana uvukla se neka čudna atmosfera u cijelo društvo. Kao möra. Sve je nekako krenulo nizbrdo. I da budem iskren, ne djelujete mi utučeno.

NJURAJT: Vrijeđate, Zviždukalo! Ako me ne trpite, igrajte fer. Ne koristite tragičan slučaj za bijedne smicalice.

MAJOR: Mir, prijatelji, mir! Ne želim svađu nakon svega.

POTKORNJAK: Nema smisla.

ŠPICA (*gleda ga oštro*): Nema smisla, točno, Potkornjak, nema.

ZVIŽDUKALO: Dozvolite, želio bih još nešto reći. Nešto što me muči. Bojim se da nam se nešto ružno sprema, neka opasnost, a da je još nismo svjesni. Sve od trenutka od kada je on među nama. A mogu reći...

NJURAJT: Ne izazivajte, Zviždukalo, prisilit ćete me da i ja igram nepošteno.

ZVIŽDUKALO (*nastavlja*): A mogu reći da je sve to jako čudno. Anabela je bila vesela cijelu večer i onda joj je u raz-

govoru s njim naglo pozlilo. Zar to nije čudno? Zar se nitko od vas nije to upitao? (*Svi šutke pogledavaju Njurajta.*)

NJURAJT: Dobro, sami ste to htjeli. Htio sam to prešutjeti zbog tragedije, zbog časti jedne obitelji, u ime ugleda našeg direktora Muzeja za punjene ptice, našeg File, što mu se radi iza leđa, što mu netko od nas, to jest vi, Zviždukalo, spremate. (*Žamor. Zviždukalo zapanjeno gleda.*) Nisam se to usudio reći, ali ste me toliko izazvali da sam prisiljen. Da, ja sam zadnji razgovarao s Anabelom. Došla je blijeda, uzrujana i pitala može li mi nešto povjeriti. Prihvatio sam u nadi da joj mogu pomoći. I tada mi je otkrila jednu besramnu ucjenu.

POTKORNJAK: Ucjenu?!

ZVIŽDUKALO (*bijesno*): Insinuira. Ne vjerujete mu.

NJURAJT (*prema Zviždukalu*): Zašto vas to najviše pogađa? Zašto reagirate ako nisam spomenuo još nijedno ime? Vi ste podlac, karijerist, a sada još i ucjenjivač. Ucjenjivali ste gospođu Anabelu. Podlo... nisko.

ZVIŽDUKALO: Prokleti lažljivče! To je laž! Izmišlja... sve je laž.

MAJOR: Mir! Njurajt, recite do kraja.

ZVIŽDUKALO: Sve što kaže prljava je laž.

MAJOR: Zviždukalo, šutite!

NJURAJT: Čemu takvo reagiranje ako nema krivice? Ništa još nisam rekao, ali ne može se sakriti. Ucjenjivali ste ju, sve mi je rekla. Tražili ste da od muža zahtijeva da dade ostavku na mjesto ravnatelja Muzeja punjenih ptica. Htjeli ste njegovo mjesto.

ZVIŽDUKALO (*viče*): Odvratna laž! Vi, prokleti stvore!

NJURAJT: Da, laž je kad vi kažete da je laž.

MARIETA: Zašto ju je ucjenjivao? Nisu bili veliki prijatelji, ali kakav je motiv imao?

NJURAJT: Varate se, Marieta, nitko od vas ne zna da je ovaj čovjek, što sad viče, dugo bio ljubavnik gospođe Anabele. I ne samo to. On je najvjerojatnije i Silvijin otac.

MAJOR: Zviždukalo?!

ŠPICA: Otac?

ANA POTKORNJAK: S Anabelom? Zaklela bih se da je bio na nekoj drugoj adresi.

ZVIŽDUKALO: Gade, svinjo! Razbit ću te! (*Krene na Njurajta, ali ga on brzim udarcem sruši na pod.*)

NJURAJT: Majore, vidjeli ste, on je opasan.

MAJOR: Doista, tako čudno ponašanje. Gitra, neka vaši ljudi djeluju. (*Prilaze policajci u uniformama papagaja i svijaju ruke Zviždukalu.*)

NJURAJT: Vidim da vas je zaprepastilo. I mene je. Uporno ju je ucjenjivao i bila je očajna. Bio sam iznenađen da mi se povjerila. Ipak sam ja ovdje novi.

POTKORNJAK: S nama u društvu bila je dobro raspoložena.

NJURAJT: Rekao sam joj da to ne smije tolerirati, već da to javno kaže. Bojala se skandala... Zatim joj je pozlilo, pala je. Ostalo znate.

ZVIŽDUKALO: Gade! Sve je ružno s tobom počelo. Trebalo bi te ubiti.

MAJOR: Vežite ga. Odvedite tog bijednika, Gitra. Ne mogu vjerovati koga smo imali za šefa protokola. Silvijin otac? Zvuči kao neka reakcionarna bajka. Jadna Anabela! Korov treba odstraniti iz naših redova. Van s njim!

ZVIŽDUKALO: Nisam kriv. Sve je izmislio, dokazat ću. Tko zna što je još u stanju! Pustite me. (*Policajci izvode Zviždukala van.*)

NJURAJT: Žao mi je, ali morao sam to reći. Najviše mi je žao Silvije.

MARIETA: Ne treba joj ništa reći.

NJURAJT: Slažem se, Marieta. To je dobar prijedlog.

MARIETA (*gleda ga pažljivo*): Imam ja još puno dobrih prijedloga, Njurajt.

MAJOR: Tko bi to i pomislio? Zviždukalo! A dobro je napredovao i imao sam u njega veliko povjerenje.

POTKORNJAK: Tko zna nije li spremao i gorih stvari!

ŠPICA (*gleda Potkornjaka, muklim glasom*): Da, da. Ima takvih, ima.

POTKORNJAK: Što mislite, Špica? Kako mislite, ima takvih?

ŠPICA: Kažem samo da ih ima. I svašta vam rade iza leđa.

PROFESOR (*s knjigom, zaneseno prilazi Njurajtu*): Pogledajte, Njurajt. Ne, ne tu, ovu gornju, gdje piše *Garrulus glandarius*, šojka kreštalica!

NJURAJT: Što je s njom?

PROFESOR: Ustanovio sam da i ona mjauče mjau-mjau, baš tako. Spremam se na seciranje škanjca mišara, jedan potpuno novi izlet u nepoznato... Treba sve to dobro proučiti jer indicije su doista neobične... Drago mi je da ste me upozorili na te neobičnosti.

POTKORNJAK: Majore, trebalo bi istražiti nije li spremio i nešto gore.

MAJOR: Što još?

POTKORNJAK: Možda je imao na umu i poneku likvidaciju? Ubojstvo?

MAJOR: A tko bi ga znao? Imao je sigurno i veće planove. Ucjena File je možda bila početak. Primjećivao sam ja nešto sumnjivo u zadnje vrijeme. Znao je biti šutljiv... zagledan u jednu točku. Kao da sve pomno analizira... sortira. Čeka pravi trenutak.

ANA POTKORNJAK: Znate, Majore, i ja sam u njega sumnjala. Bio je mističan.

MAJOR: Mističan? Kako to mislite, mističan?

ANA POTKORNJAK: Pričao je o svom gavranu Edgaru, da, Edgar se zvao, kako je taj gavran jedne noći recitirao ljudskim glasom neku groznu pjesmu. U toj pjesmi se stalno ponavljao kraj, nešto kao: *nećete vi nikad više.* Kao da je htio da zamrzimo ptice.

POTKORNJAK: Stvaranje psihoze straha. To je to. Išao bi sigurno i dalje. Sutra ja, zatim Gitra, a na koncu možda i vi, Majore?

ŠPICA (*prilazi Njurajtu, tihim glasom*): Recite mi, napokon, što vam je rekao za mog tetrijeba?

NJURAJT: Pustite me na miru, Špica. Već se toliko danas dogodilo. Zašto vam je to toliko važno?

ŠPICA: To je pitanje časti. Želim znati: je li bilo uvredljivo?

(*Gitra sa svojim papiga-policajcima uvježbava letenje između rešetaka velika kaveza. Profesor s knjigom kruži naokolo.*)

PROFESOR (*zaneseno*): *Garrulus glandarius* izgovara jasni, izraziti mijau, što je akustički savršenije od škanjčeva mie, ali se istovremeno glasaju i s kre-kre, što je čudan rudiment. Možda je stvar u položaju jezika? Lomu zraka u kljunu? Ali savršen mijau.

MAJOR: Izgleda da nas je sve mrzio. Bio je pohlepan i zavidan.

POTKORNJAK: Možda je s nekim i kontaktirao izvana? Moglo je doći do sabotaže. Čekao je pravi trenutak.

ŠPICA (*opet se obraća Njurajtu*): Preklinjem vas da mi kažete.

NJURAJT: Ali zašto? Ne želim biti u to umiješan. Bilo mi je dosta sa Zviždukalom.

ŠPICA: Garantiram vam da neće saznati tko mi je rekao.

NJURAJT: Nemojte, Špica. Nema smisla inzistirati na takvoj sitnici.

ŠPICA: Nije sitnica. Za mene je od nevjerojatne važnosti. Čast, Njurajt.

NJURAJT: Vaša ili tetrijebova?

ŠPICA: Zajednička. Neće nekakav šmokljan kao Potkornjak, ta ulizica, pogrdnim imenima nazivati mojeg ljubimca. Što je rekao? Imate moju direktorsku riječ da vas neću umiješati. Hajde, recite već jednom!

NJURAJT: Rekao je da vaš tetrijeb nije tetrijeb, već debeli, ofarbani puran.

ŠPICA: Kako? Debeli ofarbani puran?! Tako je, znači, rekao?

NJURAJT: I ne samo to, kad već inzistirate, reći ću sve. Da je vaš tetrijeb gluhan ustvari ofarbani puran glupan poput vas. I da sličite k'o jaje jajetu.

ŠPICA: Puran, glupan!!! Sličimo k'o jaje jajetu?

NJURAJT: E, pa čujte do kraja!

ŠPICA (*bijesno*): Ima još?

NJURAJT: Ima. Da ga hranite prošvercanim mravljim kukuljicama, koje uvozite i prodajete kao vlastiti proizvod u tvornici gdje ste direktor i... naravno, dijelite dobit s proizvođačem. Sad imate sve i bilo bi najbolje da prijeđete preko toga.

ŠPICA (*s mržnjom gleda prema Potkornjaku*): Da prijeđem preko toga? Nemojte se šaliti. Uvozim mravlje kukuljice i dijelim dobit s partnerima? K'o puran glupan. Neće to tako proći. Neće, ne zvao se ja Špica! Vas neću miješati, ne brinite.

NJURAJT (*lažnom zabrinutošću*): Nema smisla produbljivati zlo.

ŠPICA: To je sad moj problem. Ne brinite, Njurajt, zabavljajte se, gledajte ptice, šećite, budite bezbrižni. Puran glupan zna uzvratiti. (*Odlazi mrk i stisnutih šaka. Gitra i njegovi policajci uporno treniraju let.*)

MAJOR: Ma, kakav nered, Marieta? Mogao je izazvati rasulo. Gitra, jeste li ga spremili na sigurno mjesto dok ne organiziramo suđenje? (*Spazi šefa sigurnosti kako vježba let.*) Dobro, Gitra, koga vraga to radite? Rekao sam vam već sto puta da se kanite tih ludorija. Pitao sam je li Zviždukalo pospremljen na sigurno?

GITRA: Bez brige, Majore. Sve je obavljeno kako spada. Na sigurnom je.

MAJOR: On je opasan element i vi ste odgovorni za daljnji postupak. I dosta toga eksperimentiranja u zraku sa snagama reda. Zadnji put vam je čovjek slomio nogu dok je letio s krovne grede u drugi kut dvorane. I kakve su to gluparije? Letjeti? Čovjek ste, a ne ptica. Dapače, šef sigurnosti izložbe. Budite na svojim mjestima.

GITRA: Oprostite, Majore, malo smo se zanijeli. Neće se ponoviti. (*Gitra šalje ljude na svoja mjesta. Profesor secira mrtvog škanjca kojeg je odnekud izvukao. Špica stoji sa strane i nervozno puši. Njurajt sa smiješkom prilazi Gitri.*)

NJURAJT: Major se naljutio. Kao da nema previše sklonosti za vaše pokuse.

GITRA: Došli ste mi se rugati?

NJURAJT: Ni govora. Dapače, vaše pokuse ne smatram neozbiljnim. Vi ste entuzijast, Gitra, obavljate svoj posao predano, pa vjerujem da tako i eksperiment s letenjem obavljate jednakom ozbiljnošću.

GITRA: Major to smatra ludorijom.

NJURAJT: Ah, Major! Autoritativan je, voli imponirati, no to mu se ne može zamjeriti. Na njegovim leđima je velika odgovornost. Mislim da se čak iza te stroge maske krije duboka humanost. Tako je spontan i srdačan da vjerujem kako čak skriva simpatije za vaše pokuse.

GITRA: Iskreno sumnjam u to.

NJURAJT: Nemate razloga. On spram vas mora biti nešto službeniji, vi ste mu osoba od povjerenja. Jedino zbog toga. Ali mislim da dijeli moje mišljenje.

GITRA: Vaše mišljenje? A što vi mislite o toj mojoj „ludosti"?

NJURAJT: Ne trebate biti ironični na svoj račun. Meni se vaš pokus s letenjem sviđa. Kako radite, mislim, kako trenirate sa svojim ljudima?

GITRA: Grupno. To je jedini mogući način. Služimo se trakama.

NJURAJT: Trakama?

GITRA: Da, moj izum. Dugo sam razmišljao kako se vinuti u zrak, a onda mi je sinulo. Elastična traka, poput one u cirkusu. Daje osjećaj pravog lebdenja. (*Špica ponovno prilazi Njurajtu i tiho mu šapće u uho.*)

ŠPICA: Kako je rekao? Smrdljivi, debeli, ofarbani puran glupan?

NJURAJT: Nije rekao smrdljivi. Zar vas to još muči?

ŠPICA: Nije rekao, ali je sigurno mislio. Kao jaje jajetu. Prokleti sindikalni grabljivac. Neka, neka! Uvijek mi je bio odbojan taj čovjek.

NJURAJT: Obećali ste mi da nećete biti neugodni.

ŠPICA: Budite mirni, gledajte ptičice, pričajte s Gitrom, to je samo moj problem. I moj tetrijeb, zar ne? Riješit ću to na svoj način.

PROFESOR (*zaneseno secira lešinu škanjca*): Imam te, *Buteo buteo*. Slatki sijamski letač. Kosti se gotovo podudaraju, krv treba laboratorijski obraditi. Na dobrom smo putu. Mijau! (*smije se*) Mijau! A *Garrulus glandarius* je više primjer divlje mačke. Zapravo, prototip *Felis silvestris*.

GITRA (*ne prekida svoj govor, Njurajt prati čas jednog čas drugog*): Palo mi je to na pamet kad sam bio u cirkusu. Moji momci su se bojali kad sam tražio prve probe. Nije u početku bilo baš lako. Padalo se, razbijalo glave, lomilo ruke i noge. Morao sam usavršiti metodu.

NJURAJT: Nije li to ipak opasno? Nadam se da vam je poznat tragičan slučaj „Dedal i Ikar“?

GITRA: Naravno. Proučio sam sve povijesne primjere. Ali mi ne želimo prema Suncu. Nama je dovoljno ako uspijemo poletjeti s ovog prozora na krov susjedne zgrade. Sasvim dovoljno. Znate koliko bi to unaprijedilo efikasnost naše službe?

NJURAJT: Kako ste usavršili metodu?

GITRA: Uz dugotrajan rad i strpljenje. Gledajte! (*Vadi malu bilježnicu iz džepa*.) Sve je bazirano na principu kosog hitca, to jest balističke krivulje, uzimaju se u obzir i elementi slobodnog pada. Pomoću tijela formira se oblik letjelice, a elastična traka je nešto kao pogonsko gorivo.

NJURAJT: I to je sve? Tako funkcionira?

GITRA: Još ne funkcionira, ali mi uporno vježbamo. Moji policajci se zalijeću, vezani smo trakama, ja u sredini i oni daju početnu brzinu. Važno je odraziti se pod kutem od 45 stupnjeva. Fijuuuuu!

NJURAJT: Vi ste, znači, spremni za let?

GITRA: Moglo bi se tako reći, pred samim smo ciljem. Ali, čuli ste, Major to ne odobrava.

NJURAJT (*tapše ga po ramenu*): Naprotiv, Gitra, uvjeren sam da bi bio oduševljen kad bi vidio kako letite s ovog prozora do susjednog krova.

GITRA: Mislite? Da ga ipak pitam za dozvolu?

NJURAJT: Niti govora. To je vaš projekt. Vaša autonomija volje, raskoš mašte. To mora biti spontano. Kad osjetite onaj čudni fluid neba i lakoću u rukama i nogama, otisnite se sa svojim momcima na elastičnoj traci prema plavom nebu... Hoću reći, crvenom krovu. Poletite!

GITRA: Mislite da to može proći bez sankcija? Da se neće naljutiti?

NJURAJT: Bit će oduševljen! Svi ćemo biti radosni. Tko može bolje od vas i vaših policajaca pokazati što je divan osjećaj slobode?!

ŠPICA: Hvala vam na ohrabrenju. Kako ste to lijepo i precizno rekli! Još jednom hvala.

(*Gitra znakom ruke poziva svoje policajce u uniformama papagaja. Oni spremno prilaze. Njurajt ih veselo gleda.*)

ŠPICA (*sebi u bradu*): Rahitični, ofarbani puran. Puranglupan! Potkornjak, Potkornjak, svašta se može dogooditi. Svašta.

NJURAJT: Još uvijek vas to muči? Da sam znao, ne bih vam rekao, tako mi svega, ne bih.

ŠPICA: Nije vaš problem. Zabavljajte se, radujte se, uživajte. To je privatna stvar, mene i mog purana... Oh, tetrijeba! Čujete li? Toliko me smutila ta pogrda da više ne znam što govorim. Prokleti sindikalist! (*Odlazi na drugu stranu, a Njurajtu prilazi Marijeta. On svira na frulicu imitirajući pjev kanarinca.*)

MARIETA: Izvrsna imitacija, Njurajt. Kad ste to naučili?

NJURAJT: Vježbam svaki dan. Kad sam došao, mislio sam da će mi s vama biti teško, no postaje sve ljepše.

MARIETA: Jeste pomislili da bi vam ovdje moglo biti još ljepše?

NJURAJT: Kako to mislite?

MARIETA: Tako da vam osim ove svirke predložim još neke vježbe.

NJURAJT: Budite konkretniji, Marieta.

MARIETA: I hoću. Vi mi se sviđate. Od trenutka kad ste došli, jako mi se sviđate. Reći ću vam otvoreno. Željela bih spavati s vama.

NJURAJT (*mirnim glasom*): Mislite da bi vam to bio poseban užitak?

MARIETA: Sigurno. Nikad se ne varam u procjenama.

NJURAJT: Ali ja vam nemam bog zna što pokloniti. Točnije, nemam ništa. Ako se ne varam, vi ste na to navikli.

MARIETA: Zbog vas bih se mogla toga odreći. Ovog puta me rukovodi predosjećaj, a on me je rijetko kad iznevjerio.

NJURAJT: Rekli su mi da ste do sada skupili lijepu kolekciju ptica. Zaista, ako nije prediskretno, otkuda su sve stizali darovi?

MARIETA: Mogu vam to reći kasnije. Dođite, možemo malo odšetati iz ove gužve.

NJURAJT: Ne, jako me zanima. Baš sad. Recite za svaki poklon, pa ću onda s veseljem prionuti na vaše vježbe.

MARIETA (*lizne usne i nježno ga gleda*): Baš ste tvrdi. Znate li da bi mi Major za ovako iskren poziv bio u stanju pokloniti sve zlatorepe fazane na svijetu? Čudni ste, Njurajt, i ne znam što to u meni uzbuđujete.

NJURAJT: Znači, Major je glavni donator?

MARIETA: Da, pola moje kolekcije je njegov poklon.

NJURAJT: O-hoo, pa to je onda uhodano darivanje.

MARIETA: Ne budite zlobni. (*uzdahne*) Ali poželjni ste i svladat ću vaš otpor. Hoćete dalje? U redu. Vaš prijatelj Zvižduka lo, s kojim ste imali sukob, on mi je poklonio lilorepu, ali njezin raskošan rep u obliku lire postao je brzo nekako mlo-

hav. To je jedini njegov poklon. Da mi je znati čime je zaveo Anabelu? Zatim Špica...

NJURAJT: Zar i Špica?

MARIETA: Da, Špica i Profesor... zatim...

NJURAJT: Profesor?! Nije moguće. Što vam je Špica poklonio?

MARIETA: Poklonio mi je svraku. Odlična ptica. Puštala bih je van, a navečer se vraćala. I znate što je donosila?

NJURAJT: Da nije hranu iz tvornice u kojoj je on direktor?

MARIETA: Ma, kakvu hranu! Donosila je male zlatne predmete. Prsten, privjesak, ogrlicu, jednom čak i dukat. To ju je Špica istrenirao. Jedne večeri se nije više vratila. Mora da je negdje zaglavila.

NJURAJT: Koristan poklon. A Profesor, baš me zanima što vam je Profesor dao?

MARIETA: Baš me silite na ispovijed. S Profesorom je ispalo nekako komično. Donio mi je šest malih crvenih kardinala. Bio je zbunjen, hodao gore-dolje, tumačio, mrmljao, objašnjavao...

NJURAJT: Je li i one proste stvari izgovarao na latinskom?

MARIETA (*nasmije se*): Da, sve je odzvanjalo od penisa, vagina, *coitusa*... ali čak nije ispalo loše. Sasvim solidno s obzirom na godine i ugled.

SKRIBER (*budi se iz drijemeža*): Nema više ničeg. Samo gusta magla polegla po paprati. Padaju sleđeni *Arheopteriksi*, zgrčenih krila *Pteranodoni* vise na mamutovcima kao sige, napokon i smrznuti *Hesperornis* u pokušaju bijega iznad zaleđenog jezera. Piramida mrtvih grdosija. Bez zvuka, bez titraja, čak ni svjetla nema, tek se siva boja prelijeva s ruba horizonta i koči sva pomicanja i sve groznija je tišina... sve teži je san. Spavati... spavati... zauvijek zaspati.

(*Nitko ne plješće. Major razgovara s Potkornjakom i njegovom ženom. Gitra u dnu kaveza uvježbava let sa svojim ljudima u papagajskim odorama, Profesor nervozno lista debelu knjigu. Špica sa strane neprekidno motri Potkornjaka.*)

NJURAJT (*pokazuje Skribera*): A on? Nemate li u kolekciji i nekog manjeg arheopteriksa?

MARIETA: On uglavnom sanja. Bilo bi nepristojno iskoristiti njegove budne trenutke.

NJURAJT: Lijepa zbirka, Marieta. Neću vas dalje mučiti. Zadovoljili ste moju radoznalost.

MARIETA: Nadam se da ćete i vi zadovoljiti moju?

NJURAJT: Naravno, pristao bih, ali me nešto smeta, dapače, muči u cijeloj stvari, da ne kažem u kolekciji. Indikativno je da pola vaših poklona dolazi od Majora. Je li to neki specijalni afinitet?

MARIETA: Što vam je? Stvar je u tome što se druge može odbiti, a Majora ne.

NJURAJT: Znači, Major ima neku vrst monopolnog prava na daljnje popunjavanje vaše kolekcije?

MARIETA: Nažalost, tako je.

NJURAJT: U tom slučaju, nema ništa. To me smeta.

MARIETA: Smeta vas?

NJURAJT: Da, volim biti ekskluzivan. Shvatite me pravilno, po tom sam pitanju čak malo konzervativan. Sigurno mislite da sam tašt i ljubomoran? I to sam. Osim toga, vaša bi kolekcija već ovim brojem morala biti zaključena.

MARIETA: Tražite previše od mene.

NJURAJT: Marieta, šarmantna gospo, zar ja išta tražim od vas?

MARIETA (*priđe mu bliže*): Vi ste tako puni nečeg... ne znam što mi je, ali zaista vas jako želim. (*Pogladi ga rukom po licu, ali se on izmiče.*)

NJURAJT: Neoprezni ste. Nemojte to više ponoviti. Zamislite da je to Major vidio. Što bi se dogodilo? On ima pravo na vas.

MARIETA (*zamišljeno ispod oka motri Majora*): Zar nam je on jedina prepreka? Njurajt, mislite da nam je on doista prepreka? (*Njurajt šuti. Prilazi Špica.*)

ŠPICA: Najebat će on meni za te riječi, najebat'! Vi samo gledajte i uživajte. To je Špicin problem i on će ga sâm riješiti. Sâm! Razumijete?

MARIETA: O čemu to Špica govori?

NJURAJT: Nemam pojma. Cijelo vrijeme se čudno ponaša. Dakle, što ste odlučili?

MARIETA: Znate, ja pripadam onoj vrsti ljudi koja brzo donosi odluke. Zašto bih oklijevala? Neću se više obazirati na poklone.

NJURAJT: To ne pomaže. Hoće on.

MARIETA: U tom slučaju postoje mjere koje sve rješavaju, mili moj dječače. I za njih se mogu odlučiti brzo.

NJURAJT: Ne razumijem, kakve mjere?

MARIETA: Zar ste toliko čisti i neiskvareni, egoistični moj satiru? Spomenut ću samo jednu. Viski ili džin, omiljeno piće vojskovođa i šefova, s nešto čudnijim okusom koji nevjerojatno brzo pali utrobu i gasi oči. Lijepo rečeno, zar ne? Pomalo pjesnički, kao iz starih drama.

NJURAJT: Ti si vještica, Marieta. Divna, poželjna vještica.

MARIETA: Oho, prešli smo na ti! Volim to od tebe čuti. A kad mu se više nijedan mišić na tijelu ne trzne, možemo se prepustiti užitku. Ti i ja. Bez darova. Želim s tobom potonuti u ponor, dubok, beskrajno dubok ponor uživanja. Dugo ćemo to raditi, reci, mili moj tvrdoglavče, duuugoo.

NJURAJT: Duuugooo, Marieta, ako sve napraviš kako si naumila. (*Tog trenutka, vezani elastičnom trakom, kroz prozor na velikom kavezu izletješe Gitra i njegovi ljudi u papagajskim uniformama.*)

MAJOR (*zaprepašteno*): Gitra, čovječe, zar ste poludjeli? Kamo ćete, hej, stanite! Zaustavite ih, sasvim su pošemerili. Njurajt, kamo su otišli?

NJURAJT (*prilazi prozoru*): Preletjeli su na susjedni krov. Sretni su i smiju se. Mašu. Ponovno se spremaju. Lete na drugi. Dobro su aterirali.

MAJOR: Oni lete?! Što, oni stvarno lete? (*Bijesno prilazi prozoru.*)

NJURAJT: Već su na trećem. Vidite kako vam veselo mašu.

MAJOR (*viče*): Gitra, natrag! Natrag! Koji vas je vrag tamo naputio?

NJURAJT: Ne čuju vas. Samo mašu i smiju se. Gledajte, lete na četvrti... Ne, preskočili su dva zaredom. Već su na petom krovu.

MAJOR: Pa što se to događa? Poludjeli su. Šef sigurnosti umjesto da čuva izložbu leti sa svojim ljudima poput ptice po krovovima. (*Tog trenutka začuje se oštar pucanj. Potkornjak pada uz bolan krik. Svi se trgnu. Špica drži revolver u ruci.*)

ŠPICA: Pokazat će tebi Špica. Usrani, debeli, smrdljivi, prljavi, ružni, tužni, izjebani, ofarbani puran-glupan. Eto ti sad purana, glupane! Krivog si uvrijedio. Ja znam braniti čast svojih konzervi i svojih ptica. Sad ćeš moći jesti mravlje kukuljice. Neka ti ih Lucifer prošverca u pakao, pa s njim podijeli dobit. (*Ana Potkornjak se u plaču baca na tijelo nepomičnog muža. Major zaprepašteno gleda Njurajta i Marietu.*)

MAJOR: Što se ovo događa? Špica je ubio Potkornjaka, ako sam dobro čuo, zbog nekakvog purana. Gitra je odletio sa svojim ljudima. Umjesto da uhapsi Špicu, on leti po krovovima. Što se to događa? Tko će sad uhapsiti Špicu?

PROFESOR: Mjau-mjau, fenomenalno otkriće (*hoda na svim četirima*), cijeli se sistem mijenja, cijeli... Stvari su bile obrnuto tumačene... Sredio sam sistem, huuura! Zelena žuna *Picus viridis* zabunom je smatrana dijetlom, a ona spada u rod kuna *Martes martes*... lastavica ili *Hirundo rustica* ne bi smjela letjeti... u direktnoj vezi je s domaćim psom *Canis familiaris*... (*glasno se smije*) Sovuljaga buljina ili *Bubo bubo*, pa to je najobičniji tvor *Putorius putorius*... Provjereno, analiza krvi će dodatno potvrditi (*pleše i pjeva*): *mjao-mjao, tko me zvao, je li mačka ili škanjac zao, kre-kre, je l' to šojka krede, il' pod stolom mirna maca prede...*

MAJOR: Je li to naš Profesor? Njurajt, recite, jako liči na njega, ali nisam baš siguran. Što vi mislite?

NJURAJT: On je, on. Nešto se izgleda s njim dogodilo.

MAJOR (*uzrujano*): Nešto se izgleda dogodilo? Kakva glupa konstatacija! Nešto se paklenski sa svima događa. (*Ana Potkornjak diže se od mrtvog muža i pogledom traži Špicu. On sjedi na stolici i razgovara sâm sa sobom.*)

ŠPICA: Ajde, nek sad kaže da je puran. Špica zna braniti čast. Kakva drskost nazvati plemenitu pticu pogrdnim imenima. Pu...

(*Ana Potkornjak prilazi kavezima s pticama, vadi veliki nož za rezanje salate, prilazi Špici s leđa i zabija mu ga dva puta u visini srca.*)

ŠPICA (*Riječ mu zastaje na ustima. Ruši se i ostaje nepomičan*): ... ran.

MARIETA: Neeeeee!

PROFESOR: Labud žutokljuni *Cygnus cygnus* i klokan golemi *Macropus giganteus*... Hop-hop, hop-hoooooop!

ANA POTKORNJAK: Ubojico! Bijedni direktorčiću. Konzervo. Šuplja konzervo! (*Baca se opet na nepomičnog muža.*) Mili moj nesretniče! Ja dalje ne mogu sama. (*Zabija si nož u želudac i pada preko Potkornjaka. Profesor puže četveronoške, Skriber spava, a Major, Marieta i Njurajt nijemo gledaju.*)

MAJOR (*nasmije se*): *Ein*, *zwei*, *drei*, *one*, *two*, *three*, jen, dva, tri. Ako sam dobro čuo, oni su se poubijali zbog nekakvog purana. Onako, iz čista mira. Lijepo. Šef protokola Zvižduka održava vanbračnu vezu i pravi djecu direktoru Muzeja za punjene ptice, sprema sabotaže i ubojstva. Ovo troje se zaista i pobiše. Zbog purana. Bravurozno! Profesor, Njurajt, jeste sigurni da je to Profesor, znanstvenik, mijenja zoologiju i hoda četveronoške? Šef osiguranja, ma kakav šef, da je samo on, bilo bi lako, cijelo, cijelo cjelcato osiguranje odletjelo je tamo u nepoznatom pravcu preko krovova u plavo ne-

bo. (*smije se*) Stvarno bajno! Koliko nas još ima? Vi, ja i Marieta. (*pokazuje Skribera*) Da, i on. Mogli bismo to proslaviti, zar ne? Mogli bismo se malo razveseliti, zapjevati! Njega nećemo buditi. Hajde stvarno da nešto popijemo. Marieta, gdje je moj viski, piće za vojskovođe? Amo s njim! (*Prijateljski zagrli Njurajta dok Marieta odlazi po piće.*) Pa i nije loše ovako utroje, ha? Nedostajat će nam ostali, ali dade se pregorjeti. Jedini problem je sigurnost izložbe. Onaj ludi Gitra poveo je u svemir sve svoje ljude. Trebao sam ga na vrijeme smijeniti.

NJURAJT: Vezane elastičnom trakom. Poput one iz cirkusa.

MAJOR: Kako? Elastičnom trakom? Kao pupčanom vrpcom u bijelo nebo? Divno!

(*Marieta za to vrijeme toči piće u čaše. Neprimjetno sipa bijeli prašak u jednu od čaša. Nasmijana prilazi.*)

MAJOR: Bravo! Bravo, Marieta! Treba nam svima osvježenje. Živjeli! (*Diže čašu u zrak. Marieta i Njurajt grozničavo se gledaju.*)

NJURAJT: Stanite, Majore! Ne dirajte to piće. Otrovano je. Vidio sam kada je bacila bijeli prašak u vašu čašu.

MAJOR (*blijed gleda Marietu*): Je li istina, Marieta? Reci, dušo, je li to istina? (*Ona šuti kao skamenjena i očima probada Njurajta.*)

MAJOR (*grubo ju hvata za bradu, umilnim glasom*): Hajde, zlato, reci svom starom Majoru, je li istina što ovaj mladić govori? On se samo šalio, zar ne? Jesi li zaista bacila otrov u moju čašu? Reci, dušo, reci.

MARIETA (*prema Njurajtu*): Zašto? Jesi li siguran da znaš zašto?

MAJOR: Zašto, a to te muči? Hajde, Marieta, dokaži da unutra nema otrova. Popij, sunce moje, popij iz ove čaše za svog starog, umornog Majora.

MARIETA (*sa smiješkom uzima čašu*): Rado, Majore! Dokazat ću da vas je ovaj mladić prevario. Da nas je sve prevario. Evo, gledajte! Kao u antičkoj drami. (*Njurajt je blijed.*

Major napeto gleda. Marieta elegantnom kretnjom iskapi čašu i nasmije se obojici. I oni se nasmiju. Ona se hvata za trbuh i sruši se bez riječi.)

MAJOR: Lagala je. Zanosna ptičja koketa. Otkud joj tolika želja da se otruje? Što se to sa svima dogodilo? Ipak, lijepo je umrla.

NJURAJT: Pjesnički. Zapaljene utrobe i ugaslih očiju.

MAJOR: Lijepo rečeno. Pazi, bogati, nas smo dvojica ostali sami.

NJURAJT: Sami samcati.

MAJOR: Toliko se toga dogodilo u kratkom vremenu. Čini mi se kao da sam na nekom drugom mjestu, nekom drugom svijetu. Osjećaš ti to? Ne smeta te što smo prešli na ti? Idemo sjesti i tamo lagano pijuckati. (*U uglu kaveza Profesor dubi na glavi, Skriber spava, ostali su mrtvi.*)

MAJOR: Ona je rekla da si nas ti sve prevario. Mislim o njenim riječima i glavom mi prolaze različite slike. Povezuju se, uklapaju u logičnu cjelinu, ali mi je teško sve objasniti. Je l' da nas nisi prevario?

NJURAJT: Nisam, nisam.

MAJOR (*veselo*): Znao sam premda, vidiš, sve se to nekako povezuje. Od samog početka. Reci, jesi ti malu Silviju... Jesi joj ga... ha, jesi?

NJURAJT: Nisam, nisam.

MAJOR: E, vidiš, da jesi, sve bi bilo jasnije. Anabelu bi infarkt zbog toga udario, bio bi to šok koji ne bi podnijela, ali je nisi uzrujao, je l' da nisi?

NJURAJT: Nisam, ne, nisam.

MAJOR: Pa naravno da nisi, jer onda bi bilo nelogično da optužimo Zviždukala. Ovako si ti otkrio veliku spletku i opasna čovjeka. Latentnog sabotera, kontrarevolucionara i potencijalnog ubojicu. Je l' da jesi?

NJURAJT: Jesam, jesam.

MAJOR (*otpije gutljaj*): Misli mi samo naviru kao iz neke tamne komore. Poput starog filma koji se sâm od sebe okre-

će. Fino se zabavljamo. Znaš, čak si i Profesora bio u stanju smutiti. Njemu ionako nije puno trebalo. Gledaj ga, dubi na glavi. Znanstvenik zagledan u život. Da, da, i njega si bio u stanju, ali nisi, je l' da nisi?

NJURAJT: Nisam, nisam.

MAJOR: Prateći dalje tu nit, dolazimo do onih nesretnih letača. Odoše kroz prozor preko krovova. Iako su to ljudi osiguranja, i oni su mogli biti tvoj posao, je l' da jesu?

NJURAJT: Jesu, jesu.

MAJOR: Ali nisu.

NJURAJT: Nisu, Majore, nisu.

MAJOR (*poteže iz boce*): Nekako si mi drag. Trgni malo. Mirno je, tako mirno da i Skribera čujem kako hrče. Prije je uvijek bilo tako bučno, radosno, kolektivno. A sad mir. (*pokazuje na mrtvace*) A gledaj njih. Zbog nekakvog purana se izrešetali kao na streljani. Ako to opet stavim u onaj sustav vjerojatnosti tvoje krivice, i njih bi mogao imati na duši. Ali ja znam, dapače, siguran sam da nisu, je l' tako?

NJURAJT: Ne, ne, nisu.

MAJOR (*prijateljski zagrli Njurajta i pokazuje na Marietu*): Da si ju bolje poznavao, zaplakao bi od tuge što se više nikad neće pokrenuti. A to pokretati, bilo je nekako karakteristično za nju. Puna gracioznosti i mekoće, znala je pružiti užitak, bome je znala... Njen smijeh je odzvanjao, hrapav i nadražljiv. Napunila bi kožu trncima. Eh, Marieta, Marieta, sad već ledena koketa! Nju bih ti najteže oprostio, znaš. Ostale još kako-tako, ali nju nikako. No siguran sam da nemaš veze s tim što je pokušala, da nisi umiješan, zar ne? Nisi, imam li pravo?

NJURAJT: Nisam, nisam.

MAJOR: Baš nam je lijepo. Je li i tebi ugodno?

NJURAJT (*potvrđuje glavom*): Majore, gdje je vaš orao?

MAJOR: Na ti smo, zar si zaboravio? Misliš, moj imperator? Odmara se negdje u kavezu. Plemenita ptica, znaš, jako ga volim. Zašto te zanima?

NJURAJT: Htio bih vam... Pardon, htio bih ti nešto u vezi s orlom ispričati.

MAJOR: Pričaj. I trgni malo.

NJURAJT (*potegne iz boce*): Nisi ni svjestan, Majore, kakvu pticu imaš. Sjećaš se kad si ti meni objašnjavao svračka kojeg sam izabrao? Ali ti moraš znati da je orao nešto više od ptičjeg poglavara, cara visina. To što mu oči stravično bljeskaju, što u skvrčenim pandžama zna visiti i rastrgani vuk, to je sve ništa u usporedbi s jednom drugom činjenicom. Orao je povijesni, mitski ubojica.

MAJOR: Mitski ubojica? Što to znači?

NJURAJT: Tu počinje priča i neću duljiti. Siguran sam da ćeš me shvatiti.

MAJOR: Pričaj.

NJURAJT: Jednog povečerja, velikim lijepim vrtom šetao je gospodin Eshil.

MAJOR: Tko?

NJURAJT: Gospodin Eshil. Stari Grk.

MAJOR (*poteže iz boce*): A on! Dobro, dobro, nastavi.

NJURAJT: Šetao je tako gospodin Eshil vrtom na toploj Siciliji, zamišljen, zanesen, okružen tišinom i samoćom. Na popločenoj terasi, na mramornom stolu ležali su razbacani papiri na kojima je pisao *Prometeja*.

MAJOR: Koga?

NJURAJT: *Prometeja*. Također Grka.

MAJOR: A njega. Pričaj, pričaj.

NJURAJT: I tako, dok je gospodin Eshil plutao u mislima kako da završi *Prometeja*, nebom se prolomio kliktaj. Veliki suri orao lepetao je krilima noseći u kandžama ogromnu kornjaču. U trenutku dok je nadlijetao vrt, naglo se spustio i tik nad glavom gospodina Eshila ispustio tu grdosiju. Od udarca kornjače, glava gospodina Eshila nestala je u ramenima. Zapuhao je vjetar i raznio papire zrakom poput uvelog lišća. Eshil je ležao mrtav u vrtu, s glavom zabijenom u ramena, a orao okružen papirima *Prometeja* gubio se u tamnoj daljini.

MAJOR: Lijepo, jako lijepo si to ispričao.

NJURAJT: Drago mi je da ti se sviđa. Nije ipak to sasvim bezazleno. Krije se tu jedna značajna poruka.

MAJOR: Poruka? Kakva poruka?

NJURAJT: Za tebe pogubna.

MAJOR (*naglo se uspravi*): Pogubna?! Što to govoriš, kako pogubna?

NJURAJT: Slušaj, nebeske sile odlučile su da nad mrtvim tijelom gospodina Eshila kazne sve buduće vlasnike orlova.

MAJOR: Da ih kazne?

NJURAJT: To je kazna u ime umjetnosti. Ali nema razloga za očaj. Oni su sretnici. Sele se u vječnost gdje ulaze u vrt gospodina Eshila i s njime se zajedno šeću i razgovaraju.

MAJOR: A tako. S gospodinom Eshilom. A ima li ih puno, mislim, tih bivših vlasnika orlova?

NJURAJT: Puno. Tijekom povijesti ih se dosta nakupilo. Moglo bi se reći da su na, neki način, bili ne samo vlasnici orlova već i tuđih života.

MAJOR: Zvuči interesantno. A u čemu se sastoji kazna?

NJURAJT: U probadanju nožem.

MAJOR: O, ne!

NJURAJT: O, da! Kažnjenik se mora sâm probosti nožem kroz grlo.

MAJOR (*trlja vrat*): Nije baš najugodniji način da se dođe u vrt gospodina Eshila.

NJURAJT (*oštro*): Ti si odlučio. Tako ti je suđeno.

MAJOR: Pa sad, čuj... i nisam, ne znam, meni se još malo šeće u ovim dolje vrtovima. Iako su svi moji nestali, uvijek mogu obnoviti članstvo. Ima kandidata koliko hoćeš. Gospodinu Eshilu mogu i kasnije.

NJURAJT (*vadi dugačak bodež iz Majorova pojasa i pruža mu ga*): Ti si već odlučio. Orao je samo tvoja ptica i to ima svoju cijenu. Kukavičluk ti je bio uvijek stran, i zato ti s povjerenjem pružam ovaj bodež.

MAJOR (*gleda i poteže zadnju kap iz boce*): Veliš, kazna u ime umjetnosti? Tko bi rekao da i umjetnost može biti tako okrutna. A gospodin Eshil gore sigurno čeka?

NJURAJT: Naravno. (*gleda u visinu*) Da, imaš pravo. Umjetnost znade uzvratiti udarac.

(*Dok Major oklijevajući drži bodež u ruci, s visine tog trenutka s treskom pada velika kornjača ravno na njegovu glavu. Ostaje nepomično ležati.*)

NJURAJT: Uvijek, nažalost, sve završi. Drugačije, ali zapravo isto. (*Primijeti Skribera koji spava u svojoj povišenoj fotelji. Prilazi mu.*)

NJURAJT: O, Skriber, još samo ti. Hajde, probudi se. Vrijeme je da se napokon probudiš. (*Trese ga za ramena. Skriber se sruši s fotelje i ostaje nepomičan.*) O, Bože, ja sam mislio da sanja, a on je ustvari već odavno mrtav.

(*Njurajt prolazi pustom scenom među mrtvacima. Čuje se sve glasniji pjev ptica iz kaveza, prava kakofonija ptičjih zvukova. Tad Njurajt polako podiže ruke u zrak i naglo ih spusti poput dirigenta koji završava koncert. Sve naglo utihne.*)

Josip Lisac

In memoriam
WIESŁAW BORYŚ (1939. – 2021.)

Veliki poljski slavist Wiesław Boryś, rođen u mjestu Bzin (vojvodstvo Świętokrszkie) 4. siječnja 1939., preminuo je u Krakovu 29. studenoga 2021. Bio je članom Poljske i Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, filolog posvećen prije svega dijakronijskoj lingvistici, etimologiji i dijalektologiji. Velik dio njegova rada posvećen je kroatistici, polonistici i proučavanju kašupskoga jezika. Rano se upoznao s Benešićevom hrvatskom gramatikom, a Marko Marulić ga je najtješnje povezao s čakavštinom kojoj je posvetio desetke prinosa, a bavio se je i kajkavštinom i štokavštinom. Među čakavološkim prilozima su i knjige o čakavštini Jurja Križanića (Wrocław, 1986.; Rijeka, 2007.), koja se prvenstveno bavi akcentuacijom imenica u toga autora i o čakavskome leksiku (Warszawa, 1986.; Zagreb, 2007.). Kako vidimo, njegove su knjige prevođene na hrvatski i objavljivane i u Hrvatskoj, a publicirao je mnoge priloge i na hrvatskome (*Hrvatski dijalektološki zbornik*, *Onomastica Jugoslavica*, *Riječ*, *Tabula*) i na srpskome jeziku (*Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, *Južnoslovenski filolog*). Doktorirao je 1969. baveći se tvorbom imenica u čakavskim tekstovima

15. i 16. stoljeća (Wrocław, 1969.). Studirao je na glasovitu Jagelonskome sveučilištu (Krakov) kod izvrsnih profesora (Francisek Sławski, Vilim Frančić, Stanisław Urbańczyk, Jan Safarewicz, Tadeusz Lehr-Spławinski, Witold Taszicki itd.). Nakon studija, radio je u Krakovu u Zavodu za izradu *Rječnika staropoljskoga jezika*, zatim od 1969. u Zavodu za slavistiku Poljske akademije znanosti. U habilitaciji se bavio prefiksalnom tvorbom imenica u slavenskim jezicima (1974.). Redoviti profesor na Jagelonskome sveučilištu postao je 1993. Predavao je poredbenu gramatiku slavenskih jezika, povijesnu gramatiku hrvatskoga i srpskoga jezika te hrvatsku dijalektologiju. Temeljna su mu djela etimološki rječnik kašupskoga jezika (koautorica Hanna Popowska-Taborska) i etimološki rječnik poljskoga jezika. Bio je urednik važnih poljskih časopisa, također i urednik *Čakavske riči* i *Riječi* u Hrvatskoj.

Prvi kroatistički tekst posvetio je Boryś sufiksu *-ac* u čakavštini 1967., sljedeći se bavi sufiksima u kastavskome govoru, a izlaze i članci o leksičkim vezama čakavsko-slovenskima, o leksiku u hrvatskim povijesnim rječnicima, o ostatcima arhaičnoga praslavenskog jezika u kajkavštini, o inovacijskim tendencijama tvorbe riječi u štokavskome narječju, o Mieczysławu Małeckome kao proučavatelju hrvatskih dijalekata, o dijalektološkim rječnicima kao izvoru za proučavanje najstarijega sloja domaćega leksika itd. U svojim radovima često donosi leksik brojnih hrvatskih autora: Mavra Vetranovića, Marina Držića, Brne Karnarutića, Šime Budinića, Fausta Vrančića, Hanibala Lucića, Jurja Barakovića, Ivana Tanclingera Zanottija, Pavla Rittera Vitezovića, Jurja Habdelića, Petra Kanavelića, Ivana Belostenca, Andrije Jambrešića, Ignaca Kristijanovića, Frana Kurelca, Augusta Šenoe, Josipa Kozarca, Milana Begovića, A. G. Matoša, Slavka Kolara itd. Recenzirao je *Čakavisch-deutsches Lexikon* Hrastea, Olescha i Šimunovića te Šimundićev *Rječnik osobnih imena*.

Svakako je bio jedan od najistaknutijih slavista posljednjih desetljeća. Godine 2014. pojavio se je opsežan zbornik radova *Studia Borysiana* u povodu njegova 75. rođendana, a u njemu su, uz poljske, najzastupljeniji hrvatski suradnici.

Josip Lisac

Žarko Paić

DRUGI POČETAK?

Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit ist, daß wir noch nicht denken.
Najdvojbenije u našemu dvojbenom vremenu jest da mi još ne mislimo.
Martin Heidegger, *Was heisst Denken?*

UVOD

Što još može biti izazovnije od samoga izazova mišljenja bez kojega čovjek ne može ispuniti svoju egzistenciju kao bît slobode? Izazov nije istovjetan s rješavanjem problema. Uostalom, grčka riječ pro-blema, *πρόβλημα,* odnosi se na ono što je nabačeno, što stoji ispred kao prepreka, te se svagda pojavljuje kao ono što zahtijeva rješenje u smislu uklanjanja prepreke bez obzira je li riječ o tzv. „zbiljskoj" ili zamišljenoj situaciji u kojoj se čovjek nalazi. No što ako je problem nerješiv i nadilazi čak i granice onoga što je Edip raskljućao kao tajnu Sfinge? Nije li ono nerješivo razlika tajne i zagonetke, pri čemu tajna pripada izazovu ljudske egzistencije u području onoga mističnog, a zagonetka traži svoje odgonetanje s pomoću racionalnoga načina rješenja problema? Izazov nije, dakle, istovjetan s problemom iako sâm može biti problematičan ako se svede samo na tzv. „aktualno racioniliziranje" kojim suvremene tehnoznanosti rješavaju sve probleme

prirode i čovjeka na pragmatičan način. Izazov proizlazi iz samoga događaja mišljenja s kojim se suočavamo kada se nađemo pred tajnom onoga što Heidegger tako zagonetno iskazuje rečenicom – *Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit ist, daß wir noch nicht denken.*[1]

Koliko samo problema nastaje već u prijevodu na druge jezike onoga što mislilac ovime iskazuje. Engleski prijevod upućuje da je ono *das Bedenklichste* zapravo sinonim za *The most thought-provoking thing*, a neki predlažu da bi to hrvatski moglo zvučati kao ono što je *najupitnije*. No nije li izazov u tome što sama stvar ili zadaća mišljenja do koje je Heideggeru stalo, a time i nama samima, pretpostavlja promjenu u bîti mišljenja kakvo smo naslijedili od Grka i metafizike platonizma, pa je nužno učiniti i obrat u samoj bîti jezika kada se susrećemo s nečim novim, nepoznatim, čudovišno neodređenim (*Unheimlich*)? Ono što je ovdje „najupitnije" jest da je riječ o onome najopasnijem i najproblematičnijem uopće u bîti našega vremena u kojemu *mi još ne mislimo*. Nije, dakle, izazov nastaviti s tehnoznanstvenim prodorom nihilizma u beskonačnost, nego pokušati promisliti zašto ono što pred-leži u nadolazećoj budućnosti predstavlja gotovo apokaliptički dosuđen kraj mišljenja koje je još imalo mogućnost spasa i očuvanja mišljenja izvan službe izvanjskim interesima onoga što ne pripada izvornomu nabačaju ljudskoga u odnosu na bitak kao takav. Izazov dolazi svagda iz budućnosti kao one ekstaze ili dimenzije izvornoga vremena, koja je, za razliku od prošlosti i sadašnjosti, jedina što prispijeva iz *otvorenosti događaja*.

Tko god govori o budućnosti polazeći od iskona mišljenja u Grka nužno ima samo dvije mogućnosti – propast ili spas

[1] Martin Heidegger, *Was heisst Denken?*, GA, sv. 8, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2002., str. 7.

bitka kao sabirališta bića i bîti čovjeka. Ono treće se, dakako, pretpostavlja. To je očuvanje ili zadržavanje stanja kakvo jest u ovjekovječenu prisutnost trajanja. Propasti, spasiti i trajati su tri načina pojavljivanja bitka uopće. Ono što propada nije tek određeno nešto, nego bitak sâm. Propadljivost bitka ne svodi se nipošto na ontičku razinu kojom se bića u cjelini izlažu mogućnosti razaranja i uništenja različitih modusa njihova kraja. Što je izloženo propasti, ima rang onoga što je najugroženije uopće. Astrofizika upozorava na neminovnu propast naše galaksije i toplotnu smrt sunca. No to je samo kozmologijski izraz za propast bitka uopće u kojemu se kozmička katastrofa pojavljuje ujedno i kao kraj života na zemlji. Spasonosno se pak zbiva u događaju očuvanja bitka kao smislena vremenovanja vremena. No ono što spasonosnomu podaruje iznimnost u zbivanju metafizike od Grka do suvremenosti jest nenadanost događaja koji dolazi iz nadolazećega tako što ga se ne očekuje.[2] Uostalom, značajka je takvoga događaja u njegovoj nesvodivoj kontingenciji i emergenciji. To, naravno, ne znači da se događaj može smatrati slučajem bez sveze s okvirom mišljenja u kojemu nastanak onoga spasonosnog biva upisano u pojam nužnosti izvan tradicionalnoga shvaćanja zakona uzročnosti i smisla svrhovitosti. Tek ono treće kao trajanje pripada kontinuitetu vremena bez onoga što se određuje negativno ili pozitivno kao propast ili spas.

Iako se često sama metafizika, osobito u Heideggera, opisuje kao *eshatologija bitka*,[3] njezine su krajnje dimenzije otvo-

[2] Vidi o tome: Jacques Derrida, *Donner le temps,* Galilée, Pariz, 1991.

[3] Martin Heidegger, „Der Spruch des Anaximander" (1946.), u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 8. nepromijenjeno izd., 2003., str. 327. Vidi isto tako: Herman Diels, *Predsokratovci: Fragmenti*, I. svezak, Naprijed, Zagreb, 1983., str. 76–86. Dodatno i Martin Heidegger, *Der Anfang der abendlandischen Philosophie: Auslegung der Anaximander und Parmenides*, GA, sv. 35, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2012.

renosti izvedene iz apokalipse i soteriologije. Ono što propada neizbježno otvara put onomu što mora nastati. Sve iskazano pogađa znamenovanje bitka od Parmenida kao *physisa*. Metafizika se i utemeljuje polazeći od onoga što pripada prirodi kao *physis* i onoga što je s onu stranu njezine obuhvatnosti. Kada imamo u vidu četverstvo koje Heidegger određuje bitnim ustrojstvom svekolikoga mišljenja Zapada, a riječ je o bitku, bogu, svijetu i čovjeku, onda je ovdje posrijedi nešto istodobno samorazumljivo i nešto što nadilazi takvu misaonu odrednicu.[4] Naime, četverstvo (*Geviert*) nije uspostavljeno nikako drukčije negoli kao događaj koji formalno sve utemeljuje i podaruje mišljenju izvjesnost započinjanja. Taj događaj pak ne proizlazi iz nečega izvanjskog mišljenju, nego je mišljenjem otvoren i kao takav već uvijek iziskuje drukčiji način kazivanja od govorenja o predmetnoj naravi bitka bića. Ontologija koja pita o tome što jest nešto kao nešto (*quidditas*) unaprijed se pojavljuje i kao pitanje o tome kako nešto jest da jest tako što jest (*quodditas*). Sve mogućnosti nastanka i pojavljivanja bitka u bićima otuda su metafizički uspostavljene iz ovoga četverstva. Ono zaokružuje udes i poslanstvo zapadnjačke povijesti. Mišljenje se, dakle, ne pojavljuje čovjeku u iskonu ni u suvremenosti bez onoga što povezuje u četverstvo pitanje o bitku, bogu, svijetu i čovjeku.

Isto je ono što kazuje o tome Parmenid i astrofizika. Zato što i unatoč dosezima fizikalne kozmologije danas o podrijetlu svemira i tajni njegove svrhe, ne možemo izmaknuti nužnosti onoga što je u iskonu Grka bilo znamenovano ontologijskom tajnom uopće – da bitak jest svagda u odnosu spram božanske naravi, spram svijeta i spram čovjeka. Posve je u ovome slučaju nevažno je li svijet nastao slučajem u smislu kontingencije bitka uopće ili se pak bog ne kocka, kako je

[4] Martin Heidegger, „Das Ding“, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2000., 8. izd.

to izrekao Albert Einstein. Ni kontingencija ni nužnost nisu nešto posve razdvojeno, nego pripadaju nužnoj slučajnosti onoga što nadilazi, rekao bi Stephen Hawking, fiziku kakvu poznajemo, poput tajne crnih rupa kada informacija u susretu s nematerijalnošću njihove supstancije ne iščezava u bezdanu, nego se zaustavlja u *horizontu događaja*. Iako se ovi pojmovi za suvremenu astrofiziku ne mogu razumjeti po analogiji s kasnim mišljenjem Heideggera jer su ponajprije dospjeli iz fizikalnoga razumijevanja odnosa prostora – vremena i odnosa tvari – antitvari, njihovo metafizičko podrijetlo je nesumnjivo. I horizont kao okvir za razumijevanje odnosa između tvari i antitvari i događaj kao prostor-vrijeme zbivanja odnosa između energije, tvari i nestanka zakonitosti djelovanja fizike kada je riječ o crnim rupama u svemiru, sve su to pojmovi koji proizlaze iz apofantičke bîti jezika kao metafizičkoga izvora ljudskoga mišljenja.

Filozofija koja više ne može utvarati da u novome vijeku u doba Descartesa, Leibniza, Spinoze i Kanta otvara nove mogućnosti prirodno-tehničkim znanostima poput matematike i fizike, iznova se nalazi u gotovo istovjetnu položaju kao i u 20. stoljeću. Tada je konačno izrečen stav da je s njezinom budućnosti zapravo gotovo. Poznato je da je baš Heidegger bio onaj mislilac koji je ovu postavku zapečatio promišljanjem odnosa između značenja zadaće filozofije kao metafizike na njezinu kraju u kibernetici.[5] Posve su u krivu oni koji misle da je tako implicitno priznao kako znanosti odnose pobjednosnu prevagu nad spekulativnim odnosom spram bitka, boga, svijeta i čovjeka. Ne, postavka je upućivala na nešto posve drukčije od kraja filozofije u znanostima. Razlog je bio taj što kibernetika nije znanost u tradicionalnome smislu. Umjesto toga, kibernetika obuhvaća sve moguće znano-

[5] Martin Heidegger, „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens“, u: *Zur Sache des Denkens*, M. Niemeyer, Tübingen, 1969.

sti kao metateorija upravljanja sustavom i okolinom i nije ništa drugo negoli pronađen izraz za dovršetak cjelokupne metafizike Zapada. *Filozofija se, dakle, dovršava zajedno sa znanostima na taj način što njezina forma i sadržaj postaju momenti samoproizvodnje tehnogenetski konstruiranih svjetova na temelju novoga četverstva tehničkoga svijeta.* Umjesto bitka, boga, svijeta i čovjeka, susrećemo se s četverstvom *informacije-povratne sprege-kontrole-komunikacije*.

Metafizika kao dovršena kibernetika na taj način gubi razlog svoje tradicionalno određene logike djelovanja. S *tehnosferom* sve se usmjerava u kružno-linearno-spiralno kretanje, koje više nema svoj prvi uzrok i posljednju svrhu u bitku-bogu-svijetu-čovjeku.[6] Ono što pokreće stvari prema naprijed, pragmatično i autonomno, jest preobrazba metafizike u kibernetički način mišljenja koji nadilazi tradicionalno shvaćene pojmove filozofije i znanosti naprosto zbog toga što im je u tzv. „temelju i bîti" ono isto i različito, ono što povezuje tzv. *ontologijsku razliku* bitka i bića i tzv. *kibernetičku razliku* živoga i umjetnoga, čovjeka i stroja. Heidegger je, dakle, budućnost ili ono nadolazeće u mišljenju vidio izvan okružja filozofije kao metafizike i izvan okružja znanosti kao metafizike. Kibernetika mu nije pritom bila novi apsolut. Umjesto takvoga preostatka Hegela u doba tehnoznanstvenih modela konstrukcije i vizualizacije, ostalo je promisliti ono što srednjovjekovna teologija naziva *tertium datur*. Ni filozofijski ni znanstveni put mišljenja, koji u otvorenosti bitka kao događaja iziskuje drukčije kazivanje, pretpostavlja odgovor na pitanje o odnosu između događaja i mišljenja nadolazećega. Stoga je svaki govor o suvremenoj filozofiji, htjeli mi to ili

[6] Vidi o tome: Žarko Paić, ur., *Homo Kybernetes: The Technosphere as a New Aesthetic*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2022.

ne, već uvijek otvaranje horizonta koji se orijentira u okvirima Heideggerova mišljenja.[7]

Ako se filozofija dovršava u kibernetici, onda je isto tako sudbina znanosti da okončaju u vladavini *tehnosfere*. Ono što razlikuje dovršavanje ili okončavanje ovih dvaju presudnih likova duhovnoga bitka čovjeka tijekom povijesti ne samo Zapada nego i svijeta uopće jest da filozofija podaruje znanostima višak spoznajnoga erosa unutar metodički zadana polja eksperimentalnoga odnosa spram prirode kao takve. To, nadalje, ne znači da je filozofija ostala bez svojega predmeta time što su znanosti postale proizvodno-praktički pogon istraživanja bîti same prirode u metafizičkome značenju cjeline bitka bića. Naprotiv, filozofija je svedena na onto-teo-kozmo-antropologijsko promišljanje temelja svake moguće znanstvenosti znanosti, a znanost je u svojemu istraživačkom napretku i razvitku od opisa bitka postala čista informacija i vizualizacija svemira. Kibernetička redukcija filozofije na čistu ontologiju onoga što više nije bitak ni biće, nego fluidno polje autopoietičke konstrukcije sustava i okoline neljudskoga uopće, istodobno otvara pitanje granica tehno-znanstvene spoznaje onoga što fizikalna kozmologija ima kao svoju zadaću, a to je istraživanje odnosa između kaosa i reda u fraktalnim strukturama svemira. Znanosti su kao tehnoznanstvena konstrukcija i vizualizacija reducirano mišljenje otkrića ne onoga što jest bitak uopće, u smislu fizikalne, kemijske, biologijske danosti i faktičnosti. Umjesto toga, mi se susrećemo s logikom *tehnosfere* koja ne reflektira o entitetima i supstancijama stvari-o-sebi, nego se pojavljuje kao konstrukcija onoga što nije više nikakvo otkriće u prirodi. *Tehnosfera* pu-

[7] Alain Badiou priznaje već na početku svojega glavnoga djela *Bitak i događaj* kako je „Heidegger posljednji filozof univerzalnoga priznanja“, dok je „suvremena ‘filozofijska ontologija’ u cijelosti određena vladavinom Heideggerova imena“. Alain Badiou, *L’etre et l’événement*, Seuil, Pariz, 1988., str. 7 i 15.

tem tehnoznanosti i njihove vizualizacije stvara nove svjetove kakvi ne postoje u prirodi. Stoga je kibernetika kao kraj metafizike, ako bismo htjeli radikalizirati Heideggera, kraj znanosti kao otkrića tajne bitka i početak *tehnosfere* kao eksperimentalnoga nastanka čistoga događaja izvan granica ljudskoga i neljudskoga. Što nam drugo svjedoči težnja astrofizike o tzv. „Teoriji svega", odnosno o sjedinjenju Einsteinove teorije relativnosti s teorijom kvantne fizike?

Nije ovdje tek riječ o kraju metafizike njezinim dovršenjem u kibernetici kao jedinstvu dovršene filozofije i znanosti. Ono što proizlazi iz konstelacije odnosa događaja i mišljenja nadolazećega čini se da je s onu stranu granicā metafizike i astrofizike. Pitanje o smislu i svrsi stvaranja svemira, kako ga postavljaju Stephen Hawking i Roger Penrose, pretpostavlja odgovor na pitanje o mogućnostima mišljenja koje i samo pretpostavlja događaj nastanka mišljenja kao najviše mogućnosti osmišljavanja ljudske egzistencije, kao i svih drugih bića.[8] No to više nije ontologijsko pitanje o bîti i o kontingenciji-nužnosti bitka kao takvoga. To je pitanje o uvjetima mogućnosti da svijet ima ili nema smisao ili posljednju svrhu izvan granica djelovanja tzv. „fizikalnih zakonitosti" s pojmovima koje je ponajbolje sažeo Einstein u znamenitoj formuli $E = Mc^2$. Čemu uopće smisao ili svrha onoga što pripada bîti metafizike kao njezin prvi početak i posljednji kraj?

1. *EREIGNIS* – DOGAĐAJ I OSMIŠLJAVANJE BITKA

Heidegger je sredinom 1930-ih u predavanjima naslovljenim *Prinosi uz filozofiju (O događaju)* jasno i nedvosmisleno pokazao kako ono što nazivamo

[8] Vidi o tome: Roger Penrose, *The Road to Reality: A Complete Guide to the Laws of the Universe*, Jonathan Cape, London, 2004.

budućim mišljenjem jest misaono-zbivanje, kroz koje dosad uopće skriveno područje prebivanja bytka (Seyn) prolazi i tako se tek rasvjetljava i biva dosegnuto u svojem najnavlastitijem karakteru događaja. Stoga nije više riječ 'o' nečem i o prikazivanju predmetnoga, nego o z-godi koja se zgađa, što dovodi do bitne mijene čovjeka iz 'umne životinje' (animal rationale) u tu-bitak.[9]

Buduće mišljenje pripada nadolazećemu vremenu. No ono mu pripada tako da proizlazi iz sudbine metafizike na Zapadu, koje se dogodilo u iskonu u Grka. Zbog toga je karakter ovoga mišljenja o kojemu Heidegger govori svagda dvoznačan. S jedne je strane posrijedi njegova usmjerenost na predmetnost, što mišljenju podaruje značajku znanstvenoga istraživanja bitka bića, a što je svoj vrhunac poprimilo u novome vijeku kod Descartesa i Leibniza, a s druge je strane mišljenje otvoreno kao događaj razotkrivenosti samoga bitka polazeći od bitne sveze bitka i tu-bitka (*Da-Sein*), što je poznati Heideggerov izraz za čovjeka još u njegovu glavnome djelu *Bitak i vrijeme* (*Sein und Zeit*) iz 1927. godine.[10] Stoga se buduće mišljenje ne može više određivati iz metafizike prisutnosti koja polazi od horizontalne strukture vremenitosti u smislu linearnosti vremena. Posve je očito da budućnost u nadolazećemu pretpostavlja ono što nazivamo *prijelazom* između metafizike i ne-metafizike.

To se mišljenje mora, dakle, razračunati s predmetnim karakterom upućenosti na stvari kao predmete iskustva i rastvoriti drevnu odredbu čovjeka kao *animal rationale*. Što znači prijelaz? Što se to prelazi, kakav se to događaj zgađa

[9] Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1989., str. 3.

[10] Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, sv. 2, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2018., 2. izd.

u prelaženju, koje očito nije puki prijelaz preko nečega, nego ima mnogo dublje značenje od prostorno-vremenskoga odnosa između ovdje i ondje te prije i poslije? Heidegger je u načelu mislilac jednostavnosti kazivanja samoga jezika, kojim mišljenje ne raspolaže kao svojim priručnim alatom ili instrumentom. Jezik misli tako što govori, a mišljenje se jedino može iskazati govorom kojim imenujemo bitak. Otuda nelagoda i nemogućnost izravnoga prijevoda njegovih „pojmova", „misaonih figura", „kategorija" u druge jezike proizlazi iz svojevrsne zatvorene otvorenosti njemačkoga jezika. Mnogo se o tome pisalo. Ovdje nam je dostatno tek ukazati da je njegov jezik mišljenja od početka do kraja, u svim tzv. „fazama" jedinstven i neponovljiv eksperiment sveze izvornoga kazivanja u Grka i onoga do čega je dospjela zapadnjačka filozofija u svojim najvišim vrhuncima u Schellinga, Hegela i Nietzschea. Dakle, prijelazni karakter budućega mišljenja odnosi se na pokušaj dospijeća do *drugoga početka* (*anderen Anfang*).[11] To je onaj početak koji zahtijeva istodobno razračunavanje s prvim početkom filozofije kao metafizike kako se ona razvila od Platona i Aristotela do Hegela. Nema dvojbe da je to ono mišljenje koje filozofijski prolazi putanjama metafizike i dospijeva do njezina vrhunca u sustavnome filozofiranju, što je bila značajka novovjekovne spekulative i dijalektičke metafizike. Hegel je, naravno, najviši vrhunac i kraj toga prvog početka. Heidegger zato opravdano kaže

da je vrijeme 'sustava' prošlo. Vrijeme izgradnje bitnog sadržaja bića iz istine bytka (Seyn) još nije došlo. U međuvremenu mora filozofija u prijelazu k drugome početku izvesti

[11] Martin Heidegger, *Über den Anfang*, GA, sv. 70, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2005. Vidi o tome: Damir Barbarić, *Zum anderen Anfang: Studien zum Spätdenken Heideggers*, Karl Alber, Freiburg/München, 2016.

ono bitno; nabačaj, tj. temeljno otvaranje igre-vremena-prostora istine bytka. [...] *Prijelazno mišljenje izvršava temeljni nabačaj istine bytka (Seyn) kao povijesno osmišljavanje. Povijest nije pritom predmet i okružje nekog razmatranja, već ono što misleće propitivanje tek sačinjava i čini kao mjestom svojeg odlučivanja.*[12]

Ako je „vrijeme sustava prošlo", onda je vrijeme za filozofiju koja otvara druge mogućnosti mišljenja izvan redukcije na predmetnost i izvan službe znanstveno-tehničkomu napretku i razvitku. Heidegger zahtijeva od filozofije, dakle, mnogo više negoli je to uzmogla metafizika tijekom povijesti Zapada. U čemu se ogleda zadaća mišljenja koje teži biti prijelazno od prvoga do drugoga početka ako ne u drukčijemu razumijevanju povijesnosti povijesti. No povijest nije puko događanje bitka bića kao nužnosti i sudbine nečega što je zauvijek zadano s Heraklitom i *logosom* te Parmenidom i *physisom*. Povijesno je mišljenje, koje Heidegger ima u vidu na razini promišljanja *Ereignisa* koncem 1930-ih godina, ništa drugo negoli drukčije mišljenje od metafizički osustavljene filozofije povijesti s Hegelovim pečatom istovjetnosti supstancije i subjekta. Nije to logika apsoluta koji za svoj predmet ima povijest kao historijski cilj znanstvenosti znanosti o događanju u vremenu kao vječnomu kretanju apsolutne ideje. Umjesto toga, susrećemo se s izrazom koji označava misaoni događaj s onu stranu metafizičkoga logocentrizma Zapada. Heidegger takvo prijelazno mišljenje, koje zahtijeva nabačaj drugoga početka, naziva njemačkom riječju *Besinnung*, što možemo samo uvjetno prevesti kao *osmišljavanje.*[13] *Ereignis* i *Besinnung* su u korelativnome odnosu kao i

[12] Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, str. 5.
[13] Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1997.

bitak i mišljenje. No niti je prvo drukčiji izraz za bitak, a niti je potonje tek drukčije znamenovanje mišljenja s onu stranu metafizike. Oboje su međusobno upućeni jedno na drugo stoga što nema događaja bez prigode-zgode misaonoga osmišljavanja povijesnoga udesa-poslanstva bitka (*Geschick*), s kojim tek čovjek kao tu-bitak ima podobno vrijeme i svoje izvorno mjesto u svijetu. Što iz prijelaznoga karaktera ovoga nabačaja budućega mišljenja proizlazi jest osmišljavajuće kazivanje u doba prijelaza spram onoga što je nadolazeće (*Zukünftigen*). No ono što je u doba kraja sustavne filozofije neizbježno i nužno nije napuštanje i odbacivanje metafizičke sheme povijesti uopće s njezinim onto-teo-kozmo-antropologijkim ustrojstvom. Ona se, uistinu, i ne može napustiti i odbaciti bez da se radikalno ne otvori događaj budućega mišljenja koje zahtijeva ne samo ničeanski prevrednovanje starih vrijednosti nego i obrat u bîti same metafizike. Stoga je za Heideggera osmišljavanje iz horizonta *Ereignisa* istodobno i

priprema 'budućeg' 'posljednjega boga'.[14]

O kojemu to „bogu" jest ovdje riječ? Nije to ni bog filozofa ni teologijski Bog kršćanske eshatologije i soteriologije, a ponajmanje je posrijedi božansko u smislu prirodne ili racionalne teologije kakvu je imao u vidu Leibniz s njegovom teodicejom ili metafizičkom „velikom pričom" o providnosti Božjoj i povijesno-duhovnome iskupljenju čovjeka. *Bog o kojemu je ovdje riječ mitopoetski je događaj blizine čovjeka i smisla bitka nakon iskustva drugoga početka. Svjedok za obogotvorenje povijesnoga događaja mišljenja onoga nadolazećeg koje prelazi granice metafizike i utire put drukčijega osmišljavanja ljudske egzistencije i svijeta uopće jest pjesnik Friedrich Hölderlin*. Ovaj „posljednji bog" nije po analogiji misliv s prvim bogom i

[14] Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, str. 7.

bogovima Grka usuprot kršćanskoj ideji stvoritelja svijeta i svekolikoga bitka bića. Naprotiv, posljednji se bog pojavljuje u horizontu budućega mišljenja iz onoga nadolazećeg, ali ne kao teologijski događaj sukladno kršćanskomu nauku o drugome došašću Isusa Krista na zemlju. Iako se to može naizgled tako činiti, ipak je Heideggerovo mišljenje *Ereignisa* daleko od svake emfaze teologijske redukcije filozofije na dolazak Boga u svijet na kraju povijesti.[15] Stoga govor o „posljednjemu bogu" pretpostavlja već uvid da čovjek u doba znanstveno-tehničke raskorijenjenosti ne može biti spašen tek tako što će ga Bog ljubavi i iskupljenja odvesti iz ove doline suza u rajske poljane vječnosti. Bilo bi to krajnje naivno i čak na rubu patetične pseudokršćanske soteriologije. Heidegger stoga misli pripremu dolaska „posljednjega boga" iz perspektive zadaće osmišljavanja drugoga početka, a to će reći iz nužnosti da ovo prijelazno doba mišljenja bude i događaj posvemašnje otvorenosti onoga što omogućuje izvorni odnos bitka i vremena na autentičan način. Kantovski rečeno, taj uvjet mogućnosti da Heidegger može i mora govoriti o „posljednjemu bogu" izvan teologijske redukcije apsoluta postavlja se kao temeljni problem ovoga pripremnog osmišljavajućeg mišljenja. *Ereignis* otuda nije tek događanje bitka u povijesnoj otvorenosti kao identitetu i razlici svjetova, primjerice grčkoga i srednjovjekovnoga, nego ono što na skriveni način ima „moć" nadolaska i „snagu" uspostavljanja nove konstelacije odnosa između bitka i vremena. „Posljedni bog" moguć je samo iz horizontalno-vertikalne otvorenosti neba i zemlje, besmrtnika i smrtnika. Uvjet mogućnosti ove otvorenosti jest *Ereignis*. Bez događaja božansko ne ulazi-u-svijet, kao što se i ono što označava „posljednji bog" ne može izvesti nikako drukčije negoli tek iz nesvodive „biti" događajnosti događaja.

[15] Vidi o tome: Norbert Fischer i Friedrich-Wilhelm von Hermann, ur., *Die Gottesfrage im Denken Martin Heideggers*, F. Meiner, Hamburg, 2011.

Da bismo dospjeli do mogućnosti razlikovanja bitka i događaja, potrebno je ponajprije napustiti ono što je Heidegger u doba *Bitka i vremena* nazivao ontologijskom diferencijom. Nije, dakle, više stvar u tome da između bitka i bića postoji razlika koja zapečaćuje ono što nazivamo bît metafizike. Sada je misaona zadaća uspostaviti mogućnost plodotvornijega pristupa povijesnomu načinu zbivanja bitka samoga u horizontu izvornoga vremena polazeći od promijenjenoga položaja tu-bitka. Njegov način bitka kao egzistencijalni nabačaj spram budućnosti postaje pitanje koje više ne zadire u odnos bitka i vremena kao kružne strukture pitanja o smislu bitka. Ono što Heidegger ima u vidu jest dospijeće do prijelaza spram drugoga početka s kojim metafizika postaje u bitnome nedostatno mišljenje za ono što slijedi kada se bitak razumije u povijesnosti svojega epohalnog otvaranja iz *Ereignisa*. Pritom valja znati da sada u tzv. „II. fazi" Heideggerova mišljenja razlog uvođenja ove presudne riječi suvremene filozofije proizlazi iz najveće ugroženosti i mogućnosti propasti bitka samoga u epohi znanstveno-tehničke makinacije (*Machenschaft*), a što znači svođenja mišljenja kao osmišljavanja (*Besinnung*) na puko pragmatiziranje i učinkovito djelovanje po zadanim modelima znanstvene racionalnosti. Ono što je temeljni razlog uvođenja ove uputne riječi mišljenja nakon *Bitka i vremena* nesumnjivo pripada otvorenosti autentičnoga načina zbivanja povijesti.

Filozofija je od samoga početka ono najbliže iskustvo ljudske otvorenosti spram bitka uopće, ali istodobno i najdalje tzv. „zdravorazumskomu" iskustvu dohvaćanja neposredne zbilje. Možda to nitko nije bolje uspio pokazati svojim mišljenjem i kazivanjem od Heideggera. Svi njegovi „pojmovi" proizlaze iz sveze i odnosa suvremenosti i onoga arhajskog u Grka (*arché*). Ali s dodatkom da je suvremenost približio izvorima, a izvore učinio suvremenim upravo tako što je, kako je to primjereno i čak duhovito izrekao Hans-Georg Gada-

mer, mislio „grčkije od Grka“.[16] No vrijedi i drukčije. Mislio je i suvremenije od suvremenika unatoč prigovorima s mnogih strana da nije razumio bît umjetnosti, bît znanosti, bît suvremene tehnologije itd. Sve su to, naposljetku, posve promašeni kritički odjeci u pokušaju da se omalovaži ono što je na najvišoj razini bilo mjerodavno za razumijevanje ne tek bîti filozofije na kraju njezinih iscrpljenih mogućnosti unutar kruga metafizike Zapada. Mnogo je, čini se, važnije da ovo mišljenje, za razliku od mnogih drugih naizgled bližih rezultatima suvremenih znanosti poput Whiteheada i Deleuzea, koji također rabe pojam događaja, ali na posve drukčiji način, uspostavlja prijelaz između onoga što određuje metafizičko mišljenje i ono koje se tek sluti, nazire i fluidno izvodi kao mišljenje nadolazećega. S mišljenjem ontologijske diferencije još uvijek smo u okružju svih vladajućih pojmova metafizike, ali s mišljenjem *Ereignisa* otvara se mogućnost slobode povijesnoga lutanja i nastanka drugih i drukčijih svjetova i otuda mogućnosti druge i drukčije povijesti.

U tumačenju je ovoga bitnog problema daljnjega razvitka suvremene filozofije Vanja Sutlić pokazao da upravo otvorenost kao bitan karakter onoga što Heidegger imenuje *Ereignisom*, a Sutlić prevodi izrazom zgoda i prigoda, za razliku od otvorenosti bitka, potrebuje drukčiji odnos bitka i čovjeka izvan metafizičke svedivosti na egzistencijalni nabačaj njegove slobode. Otvorenost, prema Sutliću, jest ono što *Ereignis* čini izvornijom strukturom upućenosti bitka čovjeku i čovjeka bitku, bez ikakve nad-povijesne izloženosti čovjeka nekomu transcendentnom udesu bitka, a ni bez antropologijske redukcije povijesti na puku stvaralačku dimenziju ljudskosti. Ono što se događa u ovome ne-dijalektičkom odnosu bitka i biti čovjeka jest

[16] Hans-Georg Gadamer, „Die Griechen“ (1979.), u: *Neuere Philosophie 1: Hegel Husserl Heidegger* (Gesammelte Werke, sv. 3), J. C. B. Mohr, Tübingen, 1987., str. 285–296.

otvorenost karaktera zgode*, u kojoj zgodi se bitak ne samo daje nego i* susteže*, tako da prava egzistencijalna otvorenost može naići na zatvorenost bitka, pa se čitava situacija zgode kazuje kao situacija* odgode*. U tome je usidrena diferencija onog bitnog u Heideggerovu mišljenju koje isključuje svaku dijalektičku sintezu ili identitet, diferencija bitka i bitosti bića, diferencija egzistencijalnog ustrojstva tubitka i otvorenosti bitka samog. Kad bi se one poklapale, onda bi mogla biti samo jedna epoha, ili nijedna epoha – gola otvorenost bitka i bitosti. Ali u zbivanju, događanju sustezanja ima odnos biti čovjeka i bitka samog karakter* povijesnog događaja *jer se zgoda zgađa. U tome što se bitak zgađajući se* odgađa *leži mogućnost epoha i* konačnost *događanja u smislu povijesti zgode – koja je kao zgoda ujedno odgoda (Ent-eignis).*[17]

Pogledajmo kako u Sutlićevu tumačenju Heideggerova *Ereignisa* postupno dolazimo do nečega iznimnog i stoga dalekosežnoga za mogućnost nadolazeće filozofije. Nije to ni u kakvome mitopoetskom očekivanju dolaska događaja božanskoga nakon poslanstva i udesa tzv. „posljednjega boga" kao nadomjesnoga mesijanstva, a još manje u poznanstvljenoj verziji filozofijske kozmologije, koja danas mnogima izgleda mjerodavnom alternativom kvaziontologijskim pitanjima kakva se zlurado i posve neobrazloženo pripisuju zagovornicima hajdegerijanskoga puta mišljenja. Ono što Sutlić u dijalogu s Heideggerom otvara kao problem jest upravo karakter „otvorenosti zgode". Ne smijemo zaboraviti da mogućnost povijesti nakon kraja metafizike u kibernetici nije nešto samorazumljivo. Uostalom, i sâm se Heidegger na nekoliko mjesta u spisu *Prinosi filozofije (O događaju)* pita o

[17] Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera: Uvod u problematsku razinu „Sein und Zeita" i okolnih spisa*, A. Cesarec, Zagreb, 1988., str. 200–201.

mogućnosti povijesnoga iskrsavanja „novoga“ nakon što je sama struktura nadolazećega zatvorena u trijadi računanja-planiranja-konstrukcije onoga mišljenja koje je makinacijom ili postavom (*Gestell*) postalo uslužnom djelatnosti znanstvenoga karaktera mišljenja. Povijest je otvorenost *Ereignisa*, ali ne u nekome metafizičkom potezu otvorenosti za intervenciju novoga boga u teologijskome smislu iskupljenja, a ni u smislu onoga što bi, recimo, Whitehead iz kozmologijske perspektive imenovao „kozmičkom epohom“.[18] Ako se zgoda zgađa, onda je, naravno, takvo zbivanje sve drugo negoli određeno prvim uzrokom i posljednjom svrhom. *Ereignis* nije povijestan o-sebi kao takav, nego je posrijedi njegova otvorenost koja omogućuje bitku da u epohalnoj konačnosti dovede do smislenoga odnosa bitka i čovjeka izvan bilo kakve dosadašnje metafizičke redukcije jednoga na drugo, bitka na biće, bića na bitak, bitak na bît čovjeka i čovjeka na bîtost bitka. Ovaj odnos u svojoj slobodnoj upućenosti relata u relaciji ne bi uopće bio moguć kao slobodan odnos bez otvorenosti samoga *Ereignisa*. Otuda je nužna konačnost epoha još uvijek ono što spaja izvornu vremenost bitka s izvornim vremenovanjem vremena. Konačnost je epohalna značajka ne *Ereignisa*, nego povijesnoga razumijevanja smisla bitka u njegovoj jednokratnoj zgodi pojavljivanja kao udesa i poslanstva (*Geschick*). I zato Sutlić baveći se Heideggerom dolazi do bîti vlastita povijesnoga mišljenja.

Povijest dakle nije nešto što se samo čovjeku zbiva, nego je zbivanje, događanje, događaj, udes (van konotacija modernog kolokvijalnoga govora), podešenost bitka samog koji je povi-

[18] Alfred N. Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, The Free Press, New York, 1929./1978. Vidi o tome: Žarko Paić, „Stvaralačko doba i nova metafizika: O filozofijskoj kozmologiji Alfreda N. Whiteheada“, u: *Tehnosfera*, sv. 2., „Crna kutija“ metafizike: Kibernetika i apsolutno vrijeme stroja, str. 393–436.

jestan. Stoga razumjeti povijest znači s jedne strane napustiti antropologijski aspekt, a s druge strane napustiti apartnu karakteristiku nadpovijesti i nadvremenitosti bitka, tj. bitosti u metafizici. Drugim riječima: znači stajati s onu stranu suprotnosti *bitka i bivanja, vječnosti i vremenitosti. Što znači 's onu stranu'? To nije nešto što bi bilo* iznad *zbivanja bića, neko biće pomišljeno kao bog. 'S onu stranu' je okružje zgode bitka i vremena, bitka i čovjeka i njegove vremenitosti.*[19]

Biti nije moguće bez ovoga povijesnog odnosa između bitka i načina kojim se čovjek pojavljuje i bitstvuje u svijetu. Otuda je jasno da su svjetovi u povijesti svagda svojevrstan udes kao događaj bez unaprijed određena scenarija događanja. Probiti se izvan sheme metafizičkoga mišljenja znači prijeći *s onu stranu*, prije svih Hegela i njegove spekulativne dijalektike apsoluta. No ako znamo da je i za Hegela apsolut povijestan, ali u drukčijemu značenju od ovoga što Sutlić govori kada tumači Heideggera, onda je pitanje kako se i zašto otvorenost *Ereignisa* može razumjeti u otklonu od metafizike koja je i sama pripisivala događaju božanske prisutnosti i odsutnosti ono isto u razlici svetoga i svjetovnoga? Je li, dakle, *Ereignis* tek drukčije mišljenje onoga istog u smislu onto-teologijskoga ustrojstva metafizike jer se, naposljetku, i kod Heideggera pitanje o boštvu toga nadolazećeg „posljednjeg boga" pokazuje odlučnim za spasonosnost povijesti ugrožene totalnim mobiliziranjem postava (*Gestell*) kao bîti tehnike? Kada bi to bilo tako, onda bi povijest u smislu zgađanja zgode bilo očekivanje tek svete prigode došašća „posljednjega boga" u samo zbivanje nalik povratku grčkih bogova u poetskoj teofaniji Hölderlina. Naprotiv, riječ je o povijesnome slobodovanju događaja koji je utoliko neizvjestan ukoliko je epohalno konačan u svojoj višedimenzionalnosti. Sutlić o tome izričito kaže i ovo

[19] Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera*, str. 201–202.

Sada je očigledno da nije bitak povijestan po čovjeku, nego da je čovjek povijestan po bitku*; da nije čovjek onaj koji stvara povijest, niti je bitak neki bog, kreator, kojega je povijest samo kreatura, da nije ni apsolut u smislu spekulativne filozofije, za razliku od relativnosti čovjeka; da nije ni sama historija apsolutno postavljena u historicizmu [„doista jest samo zbivanje", tu metafizičku tezu smo već razmatrali] – nego da je povijest prilika, konstelacija, odnos i razlika, u kojoj se razlici događaju zgoda i odgoda bitka i autentičnost, odnosno neautentičnost egzistencije čovjeka, tubitka.*[20]

Ove riječi jasno upućuju na „bît" *Ereignisa*. Povijesno se događanje ne zbiva kao slijepa nužnost neke pseudotragedije, nego kao kontingentni nabačaj prigoda i zgoda u određenome kontekstu i sklopu snaga. Uzevši stvar ontologijski, dakle metafizički, nikada ne možemo govoriti tek o transcendentalnome uvjetu empirijskih danosti u nekome singularnom događaju. Zato je nužno lučiti između vulgarnoga i autentičnoga načina pojavljivanja *Ereignisa*. Ako se bitak prikriva, ako k tomu još od Aristotela znamo da se biće znamenuje višeznačno i mnogoznačno, onda je posve bjelodano kako Heideggerovo temeljno pitanje o smislu bitka iz doba *Bitka i vremena* nije odbačeno i napušteno u korist pitanja o „bîti" *Ereignisa*. Kada umjesto filozofije kao metafizike ulazimo u područje osmišljavanja (*Besinnung*) bitka, kada ga se nadalje piše prekriženo kao *Seyn*, što znači da u četverstvu neba i zemlje, božanskoga i smrtnika ulazimo u otvoreno područje čistine svekolikoga onto-teo-kozmo-antropologijskog odnosa onoga što se nadaje mišljenju kao nužnost uokvirenosti baš onoga što se ima misliti, tada je povijesno događanje već uvijek upravo ono što pripada bitku i čovjeku u njiho-

[20] Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera: Uvod u problematsku razinu „Sein und Zeita" i okolnih spisa*, A. Cesarec, Zagreb, 1988., str. 202.

voj međusobnoj svezi i odnosu bez apsolutiziranja i bez pada u bezdan. Imati priliku, odnosno prigodu znači biti otvoren iz vlastite nesvodljive slobode nabačaja bitka spram smisla onoga što se zbiva bez prvoga uzroka i posljednje svrhe. Nije stoga slučajno da Heidegger u predavanju „Vrijeme i bitak" („Zeit und Sein") iz 1962. godine tvrdi da vrijeme vremenuje, a bitak bitstvuje, dok jedino biće „jest". A to u obratu metafizike znači da *ima bitka i ima vremena* zbog toga što su podareni-pruženi iz otvorenosti *Ereignisa* kao svojevrstan dar na imanje bez uzvrata.[21]

Otuda Heidegger može govoriti kako je samo traganje već uvijek cilj, a ne ono što stoji na kraju ovoga puta u lutanju između svjetova. Onaj koji traga za smislom bitka, egzistencijalno određeni tu-bitak kojim se čovjek iskazuje bitno ontologijski u svojemu metafizičkom karakteru ne može više biti podveden pod definiciju umnoga živog bića koje ima govor (ili *animal rationale*). Razlog leži u tome što Heidegger mora tragatelja za smislom, onoga tko postavlja pitanja i na njih odgovara nagovoren od samoga bitka, smjestiti u otvoreno područje između prvoga i drugoga početka. Stoga čovjek mora biti usmjeren s onu stranu svakoga antropologizma, psihologizma i biologizma. Usto, on se mora osloboditi najvećega bremena koji mu je metafizika namrijela od novoga vijeka, a to je da bude subjekt predstavljajuće-računajućega mišljenja.

Ovo oslobađanje pretpostavlja uvid koji suvremenu filozofiju prati kao tamna sjena još od rezultata filozofijske antropologije u Schelera, Gehlena i Plessnera. Riječ je o negativnoj odredbi, koja je samo drugo lice odredbe o *animal rationale*. Kada se čovjek određuje neopskrbljenom životinjom u biološkome značenju, onda je to tek korak do postavke koju je

[21] Martin Heidegger, „Zeit und Sein", u: *Zur Sache des Denkens*, M. Niemeyer, Tübingen, 1969.

iznio već Sigmund Freud. Naime, da je čovjek biće koje kulturom kao tehničkom protezom sublimno nadomješta svoju prirodnu konačnost i ograničenost. No to je upravo ono što je konačno s mišljenjem *Ereignisa* jednom zauvijek otpravljeno na groblje povijesti svakoga antropo-psiho-biologizma. Ne, čovjek nije biće među bićima jer bi to značilo njegov pad na razinu ontičnosti uopće. Umjesto toga, ono što karakterizira egzistencijalnu otvorenost čovjeka kao tu-bitka jest njegova sloboda novoga započinjanja, drugoga početka, polazeći ne više od bitka kao takvoga, nego od odluke o smislu same zgode-odgode povijesnoga svijeta u kojemu on sâm bitstvuje kao čovjek navlastite ljudskosti.[22]

U svjetlu promišljanja tzv. „uvjeta i mogućnosti" pod kojim *Ereignis* dopušta i otpušta, ali ne u teologijskome smislu, da ima bitka i vremena i da je takvo vrijeme darovano kao ono što ne pripada čovjeku u „vlasništvo" Heidegger se upušta u razmatranje odnosa filozofije i znanosti. No jasno je da njegov pristup ovomu pitanju proizlazi iz već uspostavljena horizonta svojevrsne kritike novovjekovnoga načina obradbe i preradbe bića u informaciju kao isporuku energije. Drugim riječima, promišljanje bîti znanosti unutar *Prinosa filozofije (O događaju)* iz 1936. godine smjera prema postavci da znanost kao

> *positum, i svaka znanost jest u sebi* 'pozitivna' znanost (i matematika). [...] *Svaka znanost je stroga, ali nije svaka znanost i* 'egzaktna znanost'.[23]

Razlog zašto govor o strogosti i egzaktnosti znanosti ima značenje određenja bîti mišljenja koje pozitivno izlaže ono

[22] Vidi o tome: Žarko Paić, *Suvišan čovjek: Refleksije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2021.

[23] Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, str. 145. i str. 149.

što se pokazuje kao priroda u cjelini svojih prirodnih zakonitosti i svrsishodnosti jest u tome što je ovo mišljenje od novoga vijeka početak posvemašnje vladavine shvaćanja bitka kao informacije. *Moja je postavka, naime, da je Heideggerovo promišljanje odnosa znanosti i tehnike ključ za razumijevanje onoga što će uslijediti s kibernetičkom razlikom i tehno-genetskom konstrukcijom događaja koji se više ne može objasniti otvorenošću* Ereignisa. Što je pošlo prema zatvorenosti ovoga Heideggerova ključnog pojma mišljenja 1930-ih godina i uopće ključnoga poticaja za čitavu suvremenu filozofiju jest da je mišljenje postalo od onoga ljudskog-suviše-ljudskog nešto krajnje neljudsko. U formi *tehnosfere* ono nezadrživo smjera spram singularnosti apsolutne tehnogeneze.[24] To ponajprije znači da se svaka moguća otvorenost bitka i vremena iz *Ereignisa* zatvara unutar nečega što više nije horizont smisla, nego autopoietički sklop značenja objekata koji misle tako što vizualiziraju pojmove u beskonačnoj proizvodnji virtualnih svjetova. Sve se umnaža. I sve postaje simulakrum zbilje koja više nema svoj izvornik ni kopije. Filozofija koja bi u nadolazećemu razdoblju još imala mogućnost biti ono mišljenje spasonosnoga bez „posljednjega boga" jer je čitava metafizička struktura mišljenja uvučena u ponovljivu neponovljivost *tehnosfere* kao njezina ovojnica i zavojnica, ne može se osloboditi vezanosti za novovjekovnu sudbinu svoje zapalosti u konstrukciju objekta mišljenja.

Što to znači? Ništa drugo negoli da je svaki drugi i drukčiji put filozofije od mišljenja *tehnosfere* nužno potraga za onim što čovjek više nije ili što mu je možda nekoć pripadalo kao njegova tragična sloboda udesa i poslanstva povijesnoga događanja. *Ereignis* se kao uputna riječ na metafizičkim tragovima mišljenja od *logosa*, *ideje*, *energije*, *volje*, *duha*, *ra-*

[24] Žarko Paić, *Tehnosfera*, sv. I–V, Sandorf i Mizantrop, Zagreb, 2018. – 2019.

da, *volje za moć*, *egzistencije* pokazuje kao „posljednja riječ" filozofije na ishodu njezina puta bez povratka. Taj put je dovršen. Više se ne može preusmjeriti ono što je preostalo od tzv. „svjetske povijesti", čak i po cijenu nade u intervenciju „posljednjega boga" kao spasonosna održavatelja onoga što bitku, bićima i bîti čovjeka podaruje osmišljavajuću moć rasvjetljenja pred tminom suvremenoga nihilizma. Kao i svi veliki mislioci zapadnjačke filozofije prije njega, od Platona, Aristotela, Kanta, Hegela, Marxa, Nietzschea, tako je i Heidegger dobro znao da se mišljenje u bilo kojemu svojem liku mora suočiti i razračunati s onim što proizlazi iz *Moći* upravljanja svijetom. Ta je moć uistinu čudovišan izvor političkoga i politike.[25] Bez istinske *politike nadolazećega* mišljenje kao spasonosni izgled preokreta i obrata metafizike nema više nikakva izgleda u tzv. „praksi" samoga života. Zašto? Zato jer totalnoj mobilizaciji *tehnosfere* ne može suprotstaviti ništa osim onoga što je zapravo nasljeđe Heideggera i njegova oporuka mišljenja. A to je mišljenje *Ereignisa* kao puta rasključavanja tajne smisla bitka i vremena u zgodi-odgodi posljednje odluke koja je već pala i prije no što je ovo dospjelo do zbiljskoga stanja stvari. Odluka koja je već pala pripada svemu drugomu, a ne pragmatici znanja i tomu pripadnom mišljenju neljudskoga. Heidegger je 1950-ih to imenovao nazivom *Gelassenheit*, opuštenost.[26] No i svaki trag opuštenosti naspram izazova moderne tehnološke apokalipse još uvijek je u okrilju osmišljavajućega mišljenja mitopoetskih izvora u onome što pripada području *poiesisa.* Biti usuprot tehničkoga svijeta ne znači biti iz njega isključen. Prije to znači biti mu neprilagođen do mjere slobode egzistencijalnoga otkazivanja nepovjerenja. *Događaj* potrebuje, naime, mišljenje

[25] Žarko Paić, *Nemezis – Aporije političkoga i politike*, Naklada Breza, Zagreb, 2022.
[26] Martin Heidegger, *Gelassenheit*, K. Alber, München, 2014.

ne više kao svoj dar bez uzvrata, nego kao nalog za susret s nadolazećim polazeći od pokušaja da zajedno s napretkom i razvitkom tehnoznanstvenoga konstruktivizma dosegne drukčije shvaćenu singularnost od one tehnološke kakvu zagovaraju posthumanisti. Može li se suvremeno mišljenje na ovome tragu uopće sučeliti s nečim što je najčudovišniji znak iskrsavanja propasti i to u trenutku kada sâm svijet nije ništa drugo negoli ono što su i Heidegger i Sutlić imenovali *stabilnošću u promjeni?*

2. *ÉVÉNEMENT* – DOGAĐAJ I KAOS

Drugi i posve suprotstavljeni put u razumijevanju filozofije s obzirom na mišljenje nadolazećega otvorio je Gilles Deleuze. Njegovo shvaćanje događaja, francuski *événement*, već je od samoga početka njegova puta mišljenja bilo, za razliku od Heideggera, preusmjereno iz horizonta moderne ontologije, s Nietzscheom, Bergsonom i Whiteheadom, polazeći od pojma postajanja (*devenir*). Njegova posvemašnja „simfonija vječnoga stvaralaštva" za svoje temeljne pojmove više nije imala epohalnu konačnost bitka u povijesnome osmišljavanju niti se metafizika u njegovu djelu pojavljuje kao razdjelnica spram onoga što povezuje iskon (*arché*) i suvremenost u smislu nečega neautentičnog i otuda nihilističnog. Umjesto smisla bitka i mišljenja *Ereignisa*, iz kojega bitak i vrijeme poprimaju svoje bitstvovanje i vremenovanje u otvorenosti zgode-odgode, sada je naglasak premješten na pojmove beskonačnosti, razlike, virtualne aktualizacije i drukčijega shvaćanja metafizike tako što Bog i bogovi više nemaju svoj razlog opstojnosti niti bilo kakvu regulativnu moć za mišljenje događaja (*événement*).[27] Samo se mišljenje u svo-

[27] Žarko Paić, *Mišljenje kao događaj: Kako čitati Deleuzea*, Mizantrop, Zagreb, 2022.

joj troznačnosti kao umjetnost, znanost i filozofija pojavljuje događajem koji povezuje ono prošlo, sadašnje i buduće iz perspektive sučeljavanja ili borbe s kaosom. A to znači da se mišljenje ne skriva u metafizičkim izvorima bitka. Ono je izazvano i izvedeno iz događaja koji stvara troznačnu reakciju na njegovu strukturu preusmjeravanja povijesti iz nekoga stanja pra-forme u metamorfozu formi čija se postojanost mijenja u postajanju onoga Drugog i drukčijeg. Načelo individuacije, preuzeto od Nietzschea, postaje unutarnji poriv stvaralačke dimenzije mišljenja, što ontologiju dovodi do procesualnosti bez kraja. U knjizi napisanoj s Felixom Guattarijem *Što je filozofija*? iz 1991. godine Deleuze radikalno uspostavlja novi diskurs i način izlaganja onoga što nazivamo *mišljenjem kao događajem*.

Mišljenje u svoje tri velike forme – umjetnosti, znanosti i filozofiji – uvijek se definira suočavanjem s kaosom, ocrtavanjem ravni, prostiranjem ravni nad kaosom. No filozofija želi sačuvati beskonačno dajući mu konzistenciju; ona ocrtava ravan imanencije koja, djelovanjem konceptualnih likova, dovodi događaje ili konzistentne koncepte do beskonačnosti. Nasuprot tome znanost se odriče beskonačnog kako bi stekla referenciju; ona ocrtava ravan nedefiniranih koordinata koja svaki put, djelovanjem djelomičnih promatrača, definira stanja stvari, funkcije ili referencijalne propozicije. Umjetnost želi kreirati konačno koje obnavlja beskonačno; ona ocrtava ravan kompozicije koja, djelovanjem estetičkih figura, nosi spomenike i kompozitne senzacije. [...] *Misliti znači misliti s pomoću koncepata, ili s pomoću funkcija, ili s pomoću senzacija, i ni jedno od tih mišljenja nije bolje od ostalih, ni potpunije, cjelovitije, sintetičnije 'mišljenje'.*[28]

[28] Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Što je filozofija?*, Sandorf i Mizantrop, Zagreb, 2017., str. 153. S francuskoga preveo Marko Gregorić.

Evo, na kraju svojega puta mišljenja Deleuze je dospio do naizgled čudovišno provokativne postavke koja se ne podudara s poviješću metafizike. Ako je mišljenje upravo to sučeljavanje s kaosom, onda su sve tri forme u kojima se mišljenje pojavljuje – umjetnost, znanost i filozofija – ne samo ravnopravne. One su sintetičke jer povezuju koncepte, funkcije i senzacije, i to na taj način da bez hijerarhijskoga ranga uspostavljaju legitimnost navlastita diskursa tako što se suočavaju s kaosom da bi svijet postao i sâm događaj misaone konzistencije. Ali ne u hegelovskome smislu, koji Deleuze tako strasno i uporno tijekom vlastita puta mišljenja otklanja iz horizonta suvremenosti. Filozofija, dakle, nije više kao u Heideggera 'kraljevska moć' usmjeravanja povijesnoga događanja Zapada, koja u formi mišljenja *Ereignisa* doduše ne utemeljuje bitak, bića i bît čovjeka spekulativno-dijalektički s vjerom u apsolut koji sâm sebi misli kao u Hegela. Umjesto toga, Deleuze u razračunavanju s Heideggerom i njegovim *prebolijevanjem metafizike* razara onto-teo-kozmo-antropologijsko ustrojstvo metafizike time što isključuje bilo kakvo transcendentno djelovanje božanske supstancije u mišljenju. Ako Heideggeru u njegovu mišljenju *četverstva* (*Geviert*) nužno treba i ono što iz *Ereignisa* slijedi kao spasonosni dolazak 'posljednjega boga' za mišljenje 'drugoga početka', u slučaju Deleuzeove ontologije postajanja riječ je o trijadi umjetnosti-znanosti-filozofiji koje unutar događaja mišljenja drži i usmjerava u borbi s kaosom – *ravan imanencije.* Nije, dakle, imanencija samo ontologijski pojam zadobiven u negiranju transcendencije. Ovosvjetovnost u prostorno-vremenskome smislu od Dunsa Škota, Spinoze do Nietzschea zahtijeva od mišljenja da metafiziku uzme kao okvir za razumijevanje beskonačna procesa stvaranja virtualnih svjetova polazeći od toga da je, ničeanski rečeno, Bog mrtav. Na njegovo mjesto ne dolazi nikakav subjekt-supstancija, čovjek ili čovječanstvo, nego se ono, što je u tradicionalnoj metafizi-

ci pripadalo bogu kao nepokretnomu pokretaču u Aristotela ili stvaratelju svijeta kao kršćanskomu izvoru transcendentalija u sv. Tome Akvinskoga, nadomješta logikom *imanentne transcendencije*. Mišljenje nastaje iz događaja u svojoj troznačnosti, koja je formalno rezultat nestanka hijerarhije Jednoga, temelja, ideje, transcendencije. Vladavina Mnoštva, razlike, simulakruma, postajanja otuda nije tek nadomjestak za strukturalni platonizam zapadnjačke metafizike. Pojmovi s kojima Deleuze misli svijet u radikalnoj promjeni stanja postaju koncepti-funkcije-senzacije, odnosno stvaralački stimulans samoga života koji iz suprotstavljanja kaosa i poretka postaje, kako je to rekao James Joyce, *kaosmosom*. Događaj se događa kao misaoni pokušaj borbe s kaosom i stoga uvijek ima dalekosežne posljedice jer otvara mogućnosti promjene onoga nadolazećeg iz bitne promjene sadašnjosti.

Tri se mišljenja presijecaju, isprepleću, ali bez sinteze ili identifikacije. Sa svojim konceptima filozofija izaziva događaje, umjetnost podiže spomenike sa svojim senzacijama, dok znanost sa svojim funkcijama konstruira stanja stvari. Između ravni može se uspostaviti bogat splet podudarnosti. Ali mreža ima svoje vrhunce, ondje gdje sama senzacija postaje senzacija koncepta ili funkcije, gdje koncept postaje koncept funkcije ili senzacije i gdje funkcija postaje funkcija senzacije ili koncepta. I ni jedan se od tih elemenata ne može pojaviti a da se drugi tek ne bi trebao pojaviti, još neodređen ili nepoznat. Svaki na ravni kreirani element priziva druge heterogene elemente, koje tek treba kreirati na drugim ravnima: mišljenje kao heterogeneza.[29]

Mišljenje kao heterogeneza? Upravo to. I kada Deleuze istodobno tvrdi da mišljenje proizlazi iz događaja koji je izvanj-

[29] Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Što je filozofija?*, str. 154.

ski i koji mišljenje aktivira iz stanja inercije te da događaje izaziva jer se služi konceptualnom demijurgijskom moći stvaranja onoga čega nema u prirodi stvari, onda je ova logika *i-i* zapravo uspostavljanje djelovanja ravni imanencije kao novoga načela mišljenja onoga nadolazećeg. No nadolazeće nije tek formalno rečeno ono što će biti u budućnosti. Nadolazeće se već događa kao stupanj vjerojatnosti događaja iz duha *tehnogeneze* kojim nastaje i oblikuje se kibernetički sustav proizvodnje i pohrane informacija. Heterogenost nije posljedica umnažanja Jednoga jer bi tako metafizika od Platona do Hegela imala i nadalje svoju vjerodostojnost u uvjetima vladavine umjetne inteligencije i umjetnoga života. *Heterogeneza označava nužnost načela individuacije, a to pretpostavlja da ono singularno u svojoj ponovljivo-neponovljivoj egzistenciji određuje nastanak vrste i roda iz apsolutne pojedinačnosti kao iznimke, a ne pravila.* Nije heterogeno mišljenje ono koje je tek suprotnost homogenomu mišljenju, koje svagda počiva na vladavini Jednoga kao temelja svekolikoga bitka, bića i bîti čovjeka. *Iz heterogeneze postaje razvidno da se kaosu kao konceptu, funkciji i senzaciji može suprotstaviti samo na ravni imanencije ono mišljenje koje je već u sebi pluriperspektivno i transverzalno.*[30] Kako razumjeti događaj u Deleuzea kada je posrijedi troznačnost odnosa mišljenja spram kaosa ako ne iz elementarne strukture imanencije kao samoga života? Jer, kao što vidimo, metafizika nastavlja i nadalje svoju Odiseju. Ali ne više tek na zemlji, nego prije svega u svemiru. Taj kozmologijski aspekt nije tek preseljenje čovjeka u svemir. Ono što s Deleuzeom uistinu nastaje 'novo' nije ništa drugo negoli događaj virtualne aktualizacije mišljenja kao postajanja drugim i različitim. To je kao kada bismo htjeli slikovno predstaviti ono što proizlazi

[30] James Wiliams, *The Transversal Thought of Gilles Deleuze: Encounters and Influences*, Clinamen Press, Manchester, 2005.

iz njegove nesvodive heterogeneze i uzeli bismo stoga metamorfozu mnoštva likova iz SF TV serije *Star Trek: The Next Generation* (1987. – 1994.). Mutacije i permutacije onoga što nije izvornik dovodi do toga da više ne možemo govoriti o nekoj vječnoj i univerzalnoj 'ljudskoj prirodi'. Umjesto ove metafizičke iluzije, susrećemo se s mnoštvom plastičnih formi u kojima mozak zamjenjuje um i tako pokreće stvorove kao žive i umjetne objekte koji misle. Između organskoga i tehničkoga ne postoji više jaz svjetova. Događaj u borbi mišljenja s kaosom zahtijeva uvijek „samo malo reda da se zaštitimo od kaosa".[31] No to nije moguće bez potpuna obrata u razumijevanju i reda i kaosa. Red nije metafizička stabilnost ovjekovječenja bitka u prolaznosti vremenitosti, kao što kaos za Deleuza nije ono što su Grci od Hesioda mislili pod tim pojmom u smislu čudovišne bezobličnosti, amorfne mase i kozmičko-ljudskoga stanja rasapa bitka uopće. Što zapravo mislimo kada danas govorimo o kaosu?

Postoji već uvriježena prispodoba o tzv. „deterministički" određenome kaosu u suvremenih znanstvenim teorijama. Naime, tvrdi se da kada leptir zatreperi svojim krilima u Argentini, tri tjedna poslije nastane tornado u Teksasu. Kaos se, dakle, shvaća kao determinizam, nelinearnost i kao osjetilna ovisnost. Matematički pojam kaosa pojavljuje se u astronomiji, meteorologiji, biologiji, ekonomiji i socijalnoj psihologiji. No podrijetlo ovoga pojma seže u grčku metafiziku kod Aristotela. On je ukazivao na mala odstupanja od pojma istine kao jedinstvenosti i homogenosti iskaza o zbiljskome stanju neke stvari. No baš te male razlike ili odstupanja, svojevrsna skretanja od izravnoga smjera kretanja čine kaos fenomenom u istraživanjima fizike, primjerice kod Poincaréa onom veličinom koja utječe na dostatne uvjete postojanja tvari u svojoj konzistenciji. Kaos se stoga uobičajeno

[31] Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Što je filozofija?*, str. 155.

shvaća kao matematička veličina dinamičnoga sustava. To je deterministički matematički model u kojemu je vrijeme ili ono koje protječe kontinuirano ili s diskretnim odstupanjem od varijable. *Kada se, dakle, pojave nelinearni učinci u djelovanju determinističkoga modela, možemo govoriti o kaosu jer se u igru uvode momenti skretanja i kvantitativno-kvalitativnoga odnosa veličinā kao graničnih slučajeva.* Tako se teorijom kaosa naziva kvalitativno proučavanje nestabilnih povremenih postupanja u deterministčkim nelinearnim sustavima. Ukratko, ono što se podrazumijeva kao nelinearnost odnosi se na nepostojanje mogućnosti uspostavljanja izravne sveze djelovanja tzv. „zakona kauzalnosti" i teleologije, uzroka – svrhe, u modelu proučavanja fizikalno-kemijsko-biologijskih stanja i činjenica. Zbog toga je uz pojam kaosa uvijek riječ o pojmovima slučaja ili kontingencije kao protuteže tradicionalnomu metafizičkom razumijevanju bitka kao postojanosti u promjenama. No za razliku od klasične metafizike, ovdje se sada suočavamo s djelovanjem obrata u bîti ne samo uzroka nego i učinka unutar deterministčke sheme mišljenja.[32]

Kada suvremene teorije endofizike i deterministčkoga kaosa rabe pojmove tzv. „nelinearnih modela" istražujući odnos između kaosa i reda/poretka u svijetu (svemiru i životu nastalom kozmičkom evolucijom), odjednom se nalazimo u logici transjunkcije (*i-i*). Zato nije nimalo neobično da će u spomenutome spisu Deleuze i Guattari sklapati razdvojene pojmove i stvarati hibridne odnose supstancija kao pravilo „nove metafizike". Takvi su, primjerice, pojmovi – *geofilozofija* i *kaosmos*. A nastanak novoga izvan metafizike prirode u smislu stabilnosti i postojanosti dovest će do toga da se bitak kao postajanje (*devenir*) u stalnim preobrazbama shvati

[32] Peter Smith, *Explaining Chaos*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

stvaralačkim načelom triju vladajućih formi (duhovnoga) života: filozofije, umjetnosti i znanosti. Za Deleuzea i Guattarija kaos ne predstavlja „raspad poretka". Umjesto toga, njihov je stav da je posrijedi beskonačna brzina promjene formi života. Sve što se događa na taj nas način uvodi u konstelacije odnosa mišljenja kao virtualnosti ili heterogeneze. Posljednje poglavlje knjige *Što je filozofija?* naslovljeno je „Od kaosa do mozga". U njemu nailazimo na vrtoglavicu mišljenja kojemu u svakome trenutku prijeti gubitak orijentacije i pad u ništavilo, bezdan, zaborav. Stoga Deleuze i Guattari ne misle kaos kao nešto postojano i trajno jer to nije puka alternativa redu kao što to, uostalom, u klasičnoj ontologiji nije ni Ništa ni ništavilo nasuprot bitku. Usto, kaos ne obuhvaća tek imaginarni i stvarni prostor u kojemu proces postajanja tvari i objekata ne funkcionira na temelju fizikalnih zakonitosti u svemiru. Nije to, dakle, neka hiperprostorna crna rupa antitvari u kojoj iščezava sve stvoreno i materijalnim granicama omeđeno.

U svojoj najvažnijoj ontologijskoj knjizi iz ranoga razdoblja, naime *Razlici i ponavljanje* iz 1968. godine, Deleuze je bavećи se problemom „slike mišljenja" dospio do postavke da odnos između mišljenja i događaja u kontekstu nastanka greške, negativnoga i gluposti proizlazi iz suprotstavljanja onoga što pripada transcendentalnomu načelu uvjeta mogućnosti pojavljivanja istine u svijetu i onoga što je shvaćeno kao rezultat ove metafizičke 'velike priče', koja od novoga vijeka određuje filozofijsku arhitektoniku uma, ponajprije u Kanta, a potom u Hegela. Greška, negativno i glupost otuda postaju ono radikalno Drugo u svjetlu dogmatske metafizike, nešto krajnje nepropusno za svaki logički sustav mišljenja koji, naravno, kartezijanski počiva na *clare et distincte* pretpostavkama *cogita*. No za ontologiju postajanja ili filozofiju koja počiva na logici imanencije kakva je Deleuzeova, to je samo odstupanje ili skretanje od posvemašnje neodređenosti isti-

ne koja nije rezultat božanske objave apoluta čovjeku, nego predstavlja proces dolaženja do najvećega stupnja izvjesnosti o kvantitativno-kvalitativnome odnosu među veličinama u razmatranju.[33] Mišljenje nije unaprijed programirana aktivnost kojom se konceptualno, funkcijama i senzacijama dopire do tajne *pra-događaja*. Ništa od toga. S mišljenjem smo neprestano u borbi s kaosom jer je put od kaosa do mozga posve netransparentan. Evo, o čemu se tu radi.

Filozof, znanstvenik i umjetnik izgledaju kao da se vraćaju iz zemlje mrtvih. Filozof donosi iz kaosa varijacije *koje ostaju beskonačne, ali su postale nerazdružive na apsolutnim površinama ili u apsolutnim volumenima što ocrtavaju sjecišnu ravan imanencije... Znanstvenik donosi iz kaosa* varijable *koje su postale neovisne zahvaljujući usporavanju, odnosno uklanjanjem svih drugih varijabilnosti koje bi se mogle umiješati u proces... Umjetnik donosi iz kaosa varijatete koji više ne konstituiraju reprezentaciju osjetilnog u organu, nego uspostavljaju biće osjetilnog na anorganskoj ravni kompozicije sposobnoj da obnovi beskonačno.*[34]

Carstvo razlika, zar ne, koje Deleuze donosi iz svoje ontologije postajanja u fascinantnu eklektičkome spoju Spinoze i Leibniza, Nietzschea i Bergsona, Whiteheada i Simondona, pokazuje nam da se događaj fiksira u mišljenju kao njegova sveprodiruća ravan imanencije u sâm život do njegove posljednje točke prelaska iz jednoga stadija u drugi. To je ta temeljna razlika u razumijevanju događaja spram Heideggerova *Ereignisa*. Ako je logika imanentne transcendencije da je namjesto Boga u metafizičkome ustrojstvu ontologije stu-

[33] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Pariz, 2011., str. 192–198.
[34] Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Što je filozofija?*, str. 156.

pio stvaralački proces virtualne aktualizacije svjetova, onda je uistinu posrijedi samo i jedino ono što bismo deridijanski nazvali *dekonstrukcijom metafizike*. Ona bez nekih daljnjih poteškoća i nadalje funkcionira. *Samo što je nebo prazno, Bog mrtav, a zemlja izložena na milost i nemilost prostornim procesima teritorijaliziranja i reteritorijaliziranja.* Ono spasonosno ne leži, dakle, u mišljenju koje u četverstvu neba i zemlje, smrtnika i besmrtnika priprema prijelaz nadolazećemu mišljenju onkraj metafizike s iščekivanjem „posljednjega boga". Deleuze je u suvremenu filozofiju vratio beskonačnost i bivanje kao postajanje (*devenir*) oslobodio emfatičke snage razaralačkoga nihilizma koji se korijeni u bîti moderne tehnike. Namjesto toga, mišljenje se materijalizira i energetizira, a mozak na putu do kaosa i natrag prelazi sve putanje spiralnoga kretanja vremena bez kontinuuma i bez početka i kraja.[35] Filozofija postaje konceptualnom montažom svjetova, znanost jest ono što s pomoću funkcija misli tako što računajući planira i konstruira same događaje bez udjela u reprezentaciji stvarnosti, dok umjetnost iz logike senzacija uokviruje sâm kaos kao događaj koji istodobno u svojoj nelinearnosti i kontingenciji nalikuje stvaralačko-razaralačkoj ideji umjetnosti uopće. Kada se bavimo događajem koji je izgubio karakter spasonosnoga *Ereignisa*, mi smo neprestano u vrtoglavici konceptualne igre s mogućnošću nastanka novih svjetova. I doista, ta Deleuzeova heterogeneza otima dah. Što da radimo s tim mozgom koji više nije puki prijenosnik ili organ mišljenja, nego struktura proizvođenja troznačnosti mišljenja kao forme singularnosti samoga života? Ništa. Mozak radi sâm i postaje hologram i program, monogram i heterogenetski objekt svake moguće subjektivacije.

[35] Gilles Deleuze, „Mathesis, Science, and Philosophy", u: *Letters and Other Texts*, Semiotext(e), New York, 2015., ur. David Lapoujade, str. 289–299.

Što se događa s mišljenjem u doba apsolutne tehnogeneze kao heterogeneze? Ono se razvija kao vizualiziranje događaja onoga nadolazećeg u formi mreže. U povijesti ontologije i kozmologije najzagonetniji pojam svih vremena kao da postaje zadaćom mišljenja onoga što nije i ne biva, nego što omogućuje svako buduće pojavljivanje i postajanje. Riječ je o *chôri*.[36]

EPILOG

Filozofija kao mišljenje nadolazećega vremena upravo je poput *chôre*. Nemoguće ju je izbjeći čak i kada joj se poput bezobzirnih suvremenika tehnoznanstvene konstrukcije svjetova u liku astrofizike i kozmologije upućuju riječi prijekora i prezira. Filozofija se ne razvija u vremenu kao što se to isto tako može reći i za umjetnost. Razlog leži u tome što je mišljenje događaj koji prelazi granice epohalnih svjetova i što istodobno pripada svojemu vremenu. Samo ono što određuje znanost u njezinu apsolutnome nastojanju da dosegne

[36] „Platon je u *Timeju* (48e4) skovao pojam za to stvaralačko-razaralačko Ništa. Nazvao ga je *chôra* (χώρα). Na taj je način otvorio problem nečega što nije tek puki prostor nalik kontejneru za prazne objekte, već materijalni supstrat ili interval. Ako *chôra* nije ni bitak ni biće, ako nadalje podaruje prostoru mogućnost egzistencije za stvari, objekte, predmete, onda se radi o razlici između bitka i Ništa utoliko što svako iščeznuće predstavlja mogućnost nastanka novoga. Granica više nije apsolutna. Tehnika u formi neljudske *tehnosfere* prelazi sve metafizički utvrđene granice. Naposljetku nadilazi i ono ljudsko uopće. Mi više ne vladamo tehnikom, a niti ona nama. Sve je u stalnim preobrazbama i ništa više nema postojanu bit. Ono što je neizbježno i neumitno jest da *chora* sada nije izvan ovoga svijeta. Ona je u samome središtu vrtnje bez vrtloga, čista informacija u stanju entropije svih živih i ne-živih sustava.“ – Žarko Paić, *Tehnosfera*, sv. I., *Žrtvovanje i dosada: Životinja-Čovjek-Stroj*, Sandorf i Mizantrop, Zagreb, 2018., str. 9.

posljednju granicu tzv. „objektivne“ spoznaje i da u Teoriji svega kao singularnosti spozna smisao i svrhu onoga što nazivamo svemirom, a posrijedi je tehnogenetski izvor znanstvenoga napretka i razvitka, može doseći, delezovski rečeno, *beskonačnu brzinu*. Filozofiji je to, na sreću, uskraćeno. Umjetnost pada pod jaram ove težnje uvijek kada želi izići iz svojega okružja osjetilnosti i senzacije i postati mišljenje koje misli tako što oblikuje svijet kao slučaj i privid vječnoga sjaja bitka. Otuda je umjetnost, doduše, uvjet mogućnosti suvremene filozofije kao promišljanja i osmišljavanja suvremenosti bez podilaženja onomu što čini logiku *tehnosfere*, a to je trijada računanja-planiranja-konstrukcije u sintezi racionalnosti i intuicije. Ne treba biti zabrinut za budućnost filozofije jer je više uopće nema. Ono čega ima nije ništa drugo negoli ono nadolazeće u znaku otvorenosti spasonosnoga izgleda bez boga kao događaja, koji i Heideggerov *Ereignis* i Deleuzeov *événement* dovode do kazivanja o onome što ne stoji ni iza ni ispred kao metafizičko pitanje o smislu ili svrsi bitka uopće. Kada to kao posljednje pitanje postavljaju astrofizičari i kozmolozi na putu dosezanja tzv. „konačne“ Teorije svega, onda je to znak da je znanost u svojemu nadvladavanju svih drugih formi mišljenja u bitnome istovjetna filozofiji i kada to strasno poriče. Zašto? Zato što ju ne vodi samo mišljenje koje računa-planira-konstruira nego i ono što misli tako što stvara nove koncepte i pristupa kaosu borbom s njim putem senzacija. Ono što mišljenje koje struji formama filozofije, umjetnosti i znanosti razlikuje od vjere u „posljednjega boga“ nije nikakva racionalnost protiv mistike objave.

Naprotiv, posljednja riječ nadolazećega mišljenja pripada sintetičkoj formi univerzalne „racionalne intuicije“, koja nasuprot ‘umjetnoj intuiciji’ *tehnosfere* zna da smisao ili svrha ovoga i svih mogućih svjetova nije ni u kakvoj pragmatici znanja ili poetičkome djelu nalik božanskoj simfoniji beskonačnih sfera. Umjesto toga, ono što još preostaje jest pita-

nje čemu je na putu još uvijek otvorena mogućnost da čovjek, bez kojega nema filozofije, umjetnosti, znanosti, a ni religije, opravda svoju egzistenciju u svijetu kao misaonu zadaću uvida u ono što događaju podaruje više od *chôre* ili mreže života uopće?

KANONSKI TEKSTOVI TREBALI BI BITI U SREDIŠTU STRUKE I OBRAZOVANJA

S Krešimirom Nemecom razgovarao Mario Kolar

Miroslav Krleža, Marijan Matković, Ivo Frangeš, Slavko Mihalić, Nikola Batušić... samo su neka od imena koja su ostavila urednički trag u bogatoj povijesti *Foruma*, časopisa Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Do šezdesete obljetnice njegova neprekinuta izlaženja (1962. – 2022.), kao glavni i odgovorni urednik u posljednjih deset godina, zajedno sa suradnicima doveo ga je akademik Krešimir Nemec, jedan od naših najvažnijih književnih povjesničara, autor kapitalnih književnopovijesnih i leksikografskih djela te dugogodišnji sveučilišni profesor, od nedavno u mirovini, ali i dalje itekako djelatan u znanstvenim, uredničkim, izdavačkim i popularizatorskim aktivnostima oko hrvatske književnosti, nerijetko zadirući u slabije neistražena, ali i aporijska područja. Sve je to povod ovomu razgovoru, no krenimo ipak s *Forumom*.

Uz *Republiku* Društva hrvatskih književnika, *Forum* je književni časopis s najduljim kontinuitetom izlaženja kod nas. To je dobrim dijelom vjerojatno rezultat činjenice da iza njega stoji Akademija, no časopis ipak prije svega čine ljudi. Među nemalim brojem onih koji časopis čine živim (od redakcije preko autora do tehničkih službi), najvažnije mjesto ipak pripada uredniku. No nekima, a pogotovo onima koji se u njemu nikada nisu okušali, urednički je posao nevidljiv. Je li to ustvari nezahvalan posao? Kakva su Vaša iskustva, prije svega s obzirom na urednički angažman u *Forumu*?

Preuzeo sam mjesto glavnoga urednika *Foruma* nakon smrti akademika Nikole Batušića 2011. Dakle, bio sam na toj dužnosti punih deset godina. Izračunao sam da je u tome vremenskom intervalu objavljeno više od 16 000 stranica. Sve objavljene tekstove pročitao sam i ocijenio. Ako tomu pridodamo i barem desetak tisuća odbijenih (neobjavljenih) tekstova, nije teško izračunati koliko vremena iziskuje pripremanje svakoga pojedinog broja. Uz to sam kao glavni urednik morao pisati periodična i godišnja izvješća, popunjavati razne formulare kako bi se iskamčila potrebna financijska sredstva (Ministarstvo kulture i medija, Gradski ured za kulturu, Ministarstvo znanosti i obrazovanja, Zaklada za znanost), pregledati svaki broj prije odlaska u tiskaru, odrediti honorare, brinuti se da svaki suradnik na vrijeme dobije ugovor. Često sam obavljao i poslove lektora i korektora. To su ti manje ugodni, „nevidljivi poslovi“ koji oduzimaju mnogo vremena. S druge strane, pozicija glavnoga urednika *Foruma* donijela mi je i poznanstva velika broja ljudi i sklapanje brojnih prijateljstava. Moram napomenuti da su, sve do pojave COVID-a, redovite uredničke sjednice srijedom bile pravi praznik rasprava, diskusija, često i polemika. Suradnja s urednicima Mladenom Machiedom, pokojnim Nikicom

Petrakom i, nakon njegove smrti, s Mirom Gavranom bila je istinski užitak. Često bi nam se na našim „seansama“ pridružio i Marko Grčić, velik erudit, pa samo znali voditi duge, nezaboravne razgovore. Sve u svemu, radi se o jednome korisnom iskustvu, vrlo važnom u mome životu.

Često se čuje kako su književni časopisi (posebice tiskani) izgubili smisao postojanja. Nekada su bili glavni medij za predstavljanje novih pisaca, ali i predstavljanje novih djela afirmiranih stvaratelja. Danas ne samo da postoji velika ponuda virtualnih platformi za objavljivanje pojedinačnih tekstova (od portala do društvenih mreža) nego je relativno jednostavno, pa i jeftino (posebice virtualno), objaviti i knjigu. Koliko takve široke mogućnosti objavljivanja doprinose ili odmažu suvremenoj književnosti i kakvu ulogu u svemu tome mogu imati časopisi, posebice tiskani, uključujući i *Forum*?

Forum još izlazi u papirnatome obliku, ali samo je pitanje vremena do kada, odnosno kada će doći dan prelaska časopisa samo na elektronički format. Slutim da bi to moglo biti brzo: za godinu-dvije. Teško mi je reći je li to dobro ili ne. Svatko može s pravom reći: tekst je tekst, bez obzira na to je li zapisan na glinenim pločicama, papiru ili na zaslonu računala. Osobno ipak sumnjam da je to baš tako. Uvjeren sam da je čitanje na ekranu drukčije od čitanja tiskane knjige: letimičnije, fluidnije, površnije. Tiskani tekst daje strukturu koja je u digitalnome formatu često razbijena hipertekstom, uputnicama i poveznicama. Zbog bogatstva informacija i mogućnostima „preskakanja“ s teme na temu, digitalni sadržaj nije strogo fokusiran, pa se čitatelj, koji nema jasan cilj ili je nedovoljno discipliniran, nerijetko u njemu gubi. Možda tako mislim jer sam se i sâm formirao u vrijeme tiskanih

medija. Ali ne samo to. Bio sam i svjedok vremena kada su književni časopisi bili važni, kada su bitno utjecali na književni i kulturni život. Nije ih slučajno Stanislav Šimić nazvao „motorima književnosti“. Bilo je to u vrijeme kada je i književnost bila važna u društvu, kada se glas pisaca slušao. Danas je upravo suprotno: umjetnost/književnost ima vrlo nisko mjesto na društvenoj ljestvici vrijednosti, a glas pisca gubi se u zaglušnoj medijskoj buci. U društvu spektakla i sveopće komercijalizacije cijeni se senzacionalnost, spektakularnost, efekt, pomodnost, umreženost. Zapravo, u bespućima interneta svi glasovi postaju jednako važni ili – točnije rečeno – nevažni. Mislim da je konzumerizam paralizirao sve „uzvišenije“ kulturne funkcije. Sve ono što nema uporabnu vrijednost, sve što se ne može „unovčiti“ gurnuto je na marginu.

Vaše najnovije djelo je *Leksikon likova iz hrvatske književnosti*, koji je pretprošle godine objavila Naklada Ljevak. Leksikon je odmah s pravom prepoznat kao kapitalan doprinos književnoj kroatistici, ali i hrvatskoj humanistici uopće, a prošle mu je godine dodijeljena i Nagrada „Josip i Ivan Kozarac“. I ranije ste urednički i autorski sudjelovali u leksikografskim pothvatima, izdvojimo samo *Leksikon hrvatskih pisaca* (Školska knjiga, 2000.), gdje ste bili autor koncepcije i urednik za noviju književnost. Koliko je leksikografsko ustavljivanje književne građe i znanstvenih spoznaja važno za neku nacionalnu kulturu i je li se kod nas to pojavilo relativno kasno?

Leksikona nikada dovoljno! Sjetimo se kako je Antun Barac u eseju *Između filologije i estetike* (1929.) kukao zbog toga što nemamo dovoljno relevantnih studija, monografija, podrobnih biografskih istraživanja, leksikona i enciklopedija. Za-

to je svaki proučavatelj književnosti u svojim istraživanjima bio primoran uvijek kretati praktički od početka. Sada je situacija ipak bolja i mnogo se toga u međuvremenu napravilo. Danas znamo i da je kultura bez leksikona siromašna kultura, lišena spoznaje o sebi i svojim vrijednostima. Leksikografsko ustustavljivanje definira kriterije vrednovanja, unosi red u golemu produkciju, stavlja stvari „na svoje mjesto". Čak i kada nije dobar, leksikon je koristan.

Leksikon likova iz hrvatske književnosti **može se shvatiti kao nov iskorak u domaćoj književnoj leksikografiji. Naime, poslije leksikona pisaca i djelā te opće književne enciklopedije, kao i enciklopedija/leksikona pojedinih pisaca (Krleža, Držić, Matoš), Vašim smo leksikonom zakoračili u još minucioznije ustustavljivanje naše književnosti, što će omogućiti i donošenje različitih zaključaka. Ako književnost, osim kao estetsku, shvatimo i kao društvenu činjenicu, može li se tako, na primjer, s obzirom na velik broj ženskih likova koji ne uspijevaju ostvariti životne potencijale, zaključiti da smo (bili) izrazito patrijarhalno društvo ili da smo – s obzirom na vrlo malen broj umjetnički relevantnih humorističkih likova – društvo koje baš nema smisla za humor? Provocira li učestalo pojavljivanje određenih likova/tipova takve i neke druge zaključke?**

Da, iz analize likova mogu se donijeti i određeni zaključci o nekim karakteristikama društva, mentaliteta, nacije. Izuzmemo li arhetipske figure („kućni anđeo", „femme fatale", „plemeniti vitez") i transpsihološke karaktere (koji agiraju kao predstavnici određenih ideja), način prikazivanja ostalih aktera daje, kako sam napisao u predgovoru svoje knjige, karakterološku „krvnu sliku" hrvatske književnosti. Recimo, u romanima realizma kreirani likovi naših mladića koji od-

laze na školovanje u grad i tamo propadaju (Kovačićev Ivica Kičmanović) te likovi neshvaćenih umjetnika (paradigma: Novakov Amadej Zlatanić). Općenito, kada govorimo o muškim likovima, iznenađuje sklonost hrvatskih pisaca prema kreiranju likova dekadenata, bezvoljnih ljudi oslabljene životne energije, često sklonih suicidu. Obično se takvi likovi javljaju u razvijenim kulturama i povezani su s osjećajem zasićenosti i dosade. No kod nas sve vrvi od dekadenata i „suvišnih ljudi" (tipične su figure Gjalskijev Janko Borislavić ili Leskovarov Marcel Bušinski). Česti su i likovi neshvaćenih umjetnika koje slama malograđanska sredina. Likovi gubitnika i dezorijentiranih intelektualaca česti su i u drugoj polovici 20. stoljeća: Novakov Mali, Marinkovićev Melkior Tresić, Šoljanov Slobodan Despot…

Što se ženskih likova tiče, one su uglavnom rađene u duhu patrijarhalnih predodžbi o rodnim ulogama. Zanimljiva je pojava Lucije Stipančić kao prvi primjer otvorene pobune kćeri protiv oca i prvi ženski pokušaj propitivanja očeva autoriteta u hrvatskoj književnosti. Lucija Stipančić jedinstven je primjer subverzije patrijarhata. Ženski likovi dugo su bili podložni krajnostima – ili ekstremnoj idealizaciji ili ekstremnoj demonizaciji. Ipak, neki su se pisci uspjeli oduprijeti mizoginim stereotipima u tretiranju ženskih likova i stvoriti figure jakih i samosvjesnih žena: Krležina Laura Lenbach ili Begovićeva Giga Baraćeva.

Imamo i neke antologijske likove koji odlično ocrtavaju hrvatske regionalne posebnosti. „Bećar" i raspikuća Đuka Begović ili tragična ljepotica Tena pravi su reprezentanti slavonskoga kulturnog miljea. Treba spomenuti i nekoliko posebnih, upravo apartnih likova: prvi je Cvitanov Ervin Lakošta, jedinstven primjer, upravo oličenje političke nekorektnosti, čovjek koji ne štedi nikoga i ne priznaje nikakve društvene norme i regule, a drugi je Brešanov Fabricije Viskov: potpun moralni relativist koji negira uvriježena mišljenja o

čvrstoći karaktera, moralnim načelima i svetostima ideala kao što su domovina, vjera ili pravednije društvo.

Tijekom znanstvene karijere najviše ste se bavili proznim žanrovima (roman, novela). Vrhunac toga je trosveščana *Povijest hrvatskog romana*, u kojoj ste dali pregled toga žanra od njegovih početaka do 2000. godine. Objavili ste i više studija o pojedinim proznim djelima, a priredili ste i nekoliko antologija hrvatske novele. U proznim djelima likovi mogu predstavljati glavni, najizraženiji sloj djela, sve im može biti podređeno ili mogu predstavljati manje važan sloj djela, mogu biti samo u funkciji fabule. Za koju su se opciju hrvatski prozaici češće odlučivali? I je li za dobar roman ili novelu važnija dobra fabula ili dobar lik/likovi?

Na prvu loptu rekao bih da su dobra fabula i dobro karakterizirani likovi podjednako važni. No pitanje izbora između dobre fabule ili dobrih likova vraća nas u daleku prošlost, sve do Aristotela. On je u svojoj *Pjesničkoj umjetnosti* dao primat radnji; štoviše, smatrao je da tragedija ne može postojati bez radnje, ali može bez karaktera. No sama romaneskna praksa pokazala je da je važnost lika u romanu vrlo često veća od važnosti zapleta. Možemo li zamisliti *Braću Karamazove* ili *Uliksa* bez likova? Što više idemo prema našemu vremenu, primjećujemo sve izraženije slabljenje funkcije fabule. Već su u realizmu, bez obzira na važnost priče, likovi u centru pozornosti, o čemu govore i naslovi romana i novela: *Otac Goriot*, *Ana Karenjina*, *Lucien Leuwen*, *Gospođa Bovary* ili kod nas *Ilustrissimus Battorych*, *Janko Borislavić*, *Tito Dorčić*, *Gospođa Sabina*… Viktor Šklovski je točno primijetio da junaci ne samo da „igraju“ radnju nego ju i mijenjaju. Radnja postupno prestaje biti centar pozornosti, a težište se premješta na protagoniste. Tomu je osobito prido-

nio razvoj psihološke proze, ali i procesi kao što su esejizacija i lirizacija pripovjedne proze. Defabularizacija je obilježila i neke od naših najvećih romana *Proljeće Ivana Galeba*, *Kiklop*, *Mirisi, zlato i tamjan*.

Uza spominjana leksikografska i književnopovijesna, ostvarili ste još nekoliko djela koja u velikoj mjeri teže prema zaokruženu prikazu određenih područja. To se prije svega odnosi na monografije o pojedinim piscima počevši od one o Vladanu Desnici iz 1988. do recentne o Ivi Andriću (*Gospodar priče*, Školska knjiga, 2016.). Potonja je, ustvari, u novije vrijeme rijedak primjer sinteznoga prikaza života i djela pojedinoga pisca. Treba li suvremena književna znanost na tragu postmodernističkoga relativizma znanja i *velikih priča* odustati od književnopovijesnih i ostalih sinteza?

Postmodernistički mislioci uzrdmali su same temelje književne historiografije tvrdeći da historija nije rekonstrukcija, nego konstrukcija prošle zbilje i da se prema zbilji odnosi slično kao i književnost. Odnos između historiografije i književnosti dodatno je zaoštren problematiziranjem razlike između istinitoga i „poetskoga“, faktičnoga i fiktivnoga. Teoretičari poput Haydena Whitea ili Dominicka LaCapre ukazuju na usku vezu između historiografije i naracije. U svakome slučaju, vjerojatno svjedočimo kraju tradicionalne književne historiografije kao discipline koja se strogo odvajala od književnosti i koja se proglašavala objektivnom i nepristranom rekonstrukcijom „gotovih“ činjenica i prošlosti „onakve kakva se dogodila“. To su tektonske promjene u našoj struci. Pretpostavljam da će se književnopovijesne sinteze u praksi ipak održati, ali obogaćene novim pripovjednim modelima, stečevinama socijalne i kulturne povijesti te sinergijom s različitim znanstvenim disciplinama (antropologija, psihoanaliza, *gender studies*, teorije sjećanja i sl.).

Osim težišta znanstvenih istraživanja, postupno se mijenjaju i težišta u visokoškolskoj nastavi (hrvatske) književnosti. Sve je više izbornih sadržaja, koji su nerijetko orijentirani sve do nedavno zanemarivanim piscima i djelima, a fokus se sve češće okreće i inter/trans-disciplinarnim/medijskim područjima/fenomenima. Smije/treba li se i koliko studij nacionalne književnosti, po Vašemu mišljenju, udaljiti od tradicionalnoga književnog kanona, ali i općenito od same književnosti (samih tekstova)?

Studij nacionalne književnosti mora obuhvatiti sve književne procese i fenomene. Ipak, kanon i kanonski tekstovi trebali bi biti u središtu pozornosti. Mali narod kao što je hrvatski ne može si dopustiti da u središnjemu studiju nacionalne književnosti prevladaju sadržaji koji su primjereniji kulturalnim studijima. Uostalom, u Hrvatskoj na nekoliko sveučilišta imamo baš kulturalne studije. Ono što je lako uočljivo na studijima humanistike, a osobito hrvatske književnosti, jest pogubna posljedica doktrinarne primjene tzv. „bolonjskoga procesa“ na sveučilištima. Nakon toga se u potpunosti promijenio rad interpretativnih zajednica. Studij književnosti je razmrvljen (svi su kolegiji jednosemestralni), teži se mikrospecijalizaciji, a sve je primjetnija i pomodna tendencija (uvezena baš s anglo-američkih „kulturalnih studija“) da se u proučavanju književnosti daje sve veći naglasak na djela i fenomene iz područja popularne kulture ili čak estrade. Ta trivijalizacija ili čak kičifikacija studija odvija se, dakako, na štetu kanona. Danas je, primjerice, moguće da student/ica završi studij kroatistike, a da nije pročitao/la kapitalne kanonske tekstove.

Vaša spominjana knjiga o Ivi Andriću prva je hrvatska monografija o tome piscu koji se opire nacionalno utemeljenim književnopovijesnim sistematikama. Je li Andrić adekvatno, pa i dovoljno prisutan u hrvatskoj književnoznanstvenoj svijesti i u hrvatskoj kulturi općenito?

Na razini čitatelja i čitanosti Andrić je stalno prisutan: uvijek je imao i ima svoje štovatelje. Osim toga, u hrvatskoj književnosti Andrić ima i svoje brojne sljedbenike, pisce koji su se oblikovali na njegovu poetičkome i stilskome tragu. To je čitava jedna „Andrićeva škola" koja obuhvaća pisce raznih naraštaja. Kada govorimo o slaboj prisutnosti Andrića u našoj sredini, onda bih rekao da su najviše zakazale kulturne elite: književne udruge, nakladnici, kulturne ustanove, urednici u medijima. Dakako, ne treba bježati ni od odgovornosti akademske zajednice. U hrvatskome medijskom prostoru postoje i javne i pritajene „rezerve" prema Andriću; to je ona tipično hrvatska „figa u džepu". Slušam to već godinama: otišao je u Beograd, „prodao" se za diplomatsku službu, bio je notorni Jugoslaven, unitarist, posrbica i sl. Kada bi se takvim „etičkim" i ekskluzivnim nacionalnim sitnozorom promatrali i drugi naši pisci, bojim se da bismo ostali bez polovice književnoga Parnasa. Zanimljiv je sljedeći paradoks: Srbi svojataju Držića, Gundulića, Palmotića ili Boškovića, a za nas čak ni Andrić nije (i) hrvatski pisac. Pa ni Mirko Kovač – koji je napravio nešto slično kao i Andrić, samo u suprotnome pravcu – nije dovoljno integriran u hrvatsku književnost.

Osim o Andriću, mnogo ste pisali i o Miroslavu Krleži; najnoviji rezultat toga je knjiga *Glasovi iz tmine*, koju je 2017. objavila Naklada Ljevak. Među ostalim, u toj ste knjizi dali i prikaz njihova odnosa, koji je u najmanju ruku bio ambivalentan. Nerijetko se i o njihovu stvaralaštvu govori kao o gotovo suprotstavljenim modelima, no u pozadini sagledavanja njihovih biografija i recepciji njihovih opusa često se nalaze i neki nesporazumi i zablude, pa i ideološke ili medijske manipulacije. Koliko su Andrić i Krleža – ili bolje reći njihovi tekstovi – svojevrsne žrtve takvih čitanja?

I mi bismo u svome poslu trebali slijediti Tacitovu operativnu (historiografsku) devizu: *sine ira et studio*. No pokazalo se da su u pristupima Andrićevu i Krležinu djelu upravo dominirale i mržnja i pristranost. Otkada se pojavio na književnoj sceni 1914. godine kao istinski „big bang", Krleža je izazivao, frojdovski rečeno, *nelagodu u hrvatskoj kulturi*. U recepciji njegova djela formirala su se tijekom vremena dva tabora, dva jasno profilirana kritička stava: krležofilija i krležofobija, što je u praksi proizvelo fascinaciju i odbijanje, apologetiku i kontestaciju, pisanje panegirika i pamfleta. Obožavatelji („idolopoklonici") su ga proglašavali „Prometejem", „vatesom", najvećim hrvatskim, najvećim jugoslavenskim i najvećim piscem „na ovim prostorima", „tvorcem čitave jedne epohe". No kada je umro, pisalo se da je u svakome pogledu precijenjen pisac, „čista štetočina", „velika režimska kurva", „udvorica i malograđanin", sve do one legendarne Ivšićeve izjave (izrečene baš na manifestaciji *Krležini dani* u Osijeku 2001.) da je Krleža „najveća katastrofa koja nam se mogla dogoditi". Nije mi poznat nijedan sličan primjer u drugim nacionalnim književnostima da se ocjene o jednome piscu kreću u tako ekstremnim amplitudama – od adoracije do potpune negacije. Isto tako, potpuno je nezamislivo da

bi, primjerice, Nijemci za svoga Thomasa Manna rekli da je „najveća katastrofa“ koja im se mogla dogoditi ili da bi Francuzi svoga Marcela Prousta nazvali „čistom štetočinom“.

Ni interpretacije Andrićeva djela nisu bile pošteđene ideološko-političkih zloporabi i etnofobičnih narativa. Uglavnom je posrijedi selektivno, manipulativno i nelegitimno čitanje, koje je dovelo do posve pogrešnih zaključaka, pa i opasnih krivotvorenja. Spomenut ću samo dva novija primjera. Rat u Bosni devedesetih godina 20. stoljeća aktualizirao je tematiku Andrićeve novele *Pismo iz 1920. godine*. Kao što je poznato, u njoj glavni lik Max Löwenfeld izriče tezu da je Bosna zemlja mržnje, odnosno da su jazovi između različitih vjera toliko duboki da ih je moguće prevladati samo mržnjom. Poznato je, isto tako, i kako novela završava: Max bježi iz Bosne, „zemlje mržnje“, ali pogiba u Aragoniji 1938. za vrijeme Španjolskoga građanskog rata. Poenta je, dakle, u činjenici da glavni junak nije pronašao mjesto u kojemu nema mržnje jer mržnja nema zemljopisnih granica. Ipak, ta se novela tumačila u dnevno-političkome ključu, a riječi koje u noveli izgovara književni lik (Löwenfeld) pripisivale su se stvarnomu autoru (Ivi Andriću). Srpski ratni zločinac Radovan Karadžić, osuđen na doživotni zatvor, dijelio je za vrijeme rata na Palama stranim diplomatima i emisarima prijevod Andrićeve novele *Pismo iz 1920. godine* kao krunski dokaz u kojemu, eto, i nobelovac govori o neizbježnosti krvoprolića u Bosni, dakle i o opravdanosti srpskih nasilja. Drugi slučaj tiče se bošnjačkih prijepora u vezi s Andrićem, koji su započeli još šezdesetih godina prošloga stoljeća. Iskrivljenim i pseudoznanstvenim čitanjem, često s elementima etničko-religioznoga esencijalizma, bošnjački intelektualci (Š. Kurtović, M. Rizvić, R. Mahmutčehajić) predbacuju Andriću islamofobiju, sotoniziranje bošnjačkoga naroda, estetizaciju antibosanstva, a neki idu čak toliko daleko da ga smatraju i idejnim pretečom suvremenoga etničkog čišćenja u Bosni.

U novije vrijeme bavili ste se i književnom urbanologijom, o čemu govori knjiga *Čitanje grada* (Naklada Ljevak, 2010.). Kako pokazujete u knjizi, reprezentacija grada i općenito urbanoga iskustva varira od fascinacije do straha i nelagode, jednako kao što i sâm pojam *urbanoga* podrazumijeva širok spektar fenomena, od blještavila velegrada do zagasitosti predgrađa. Jednako tako i pojam *ruralnoga*, čini mi se, obuhvaća širok raspon, od pastoralnosti do kultiviranosti. Koliko su *ruralno* i *urbano* uopće suprotstavljeni pojmovi, odnosno shvaćaju/prikazuju li ih hrvatski pisci najčešće stereotipno?

Važan ideologem hrvatske predmoderne proze, osobito one pravaškoga ideološkog usmjerenja, bila je opozicija selo ↔ grad, koja je dugo hranila hrvatsku književnost specifičnim tematskim i motivskim repertoarom. Hrvatski su pisci prema gradu bili izrazito negativno nastrojeni: za njih je on bio leglo moralne izopačenosti, zla i dekadencije. Slika grada izgrađena je na temelju predrasuda i stereotipnih predodžbi: grad je mjesto propadanja nevinosti i čestitosti, projekcija zla i destruktivna potiskivanja prirode, poprište pohlepe, nasilja i nesigurnosti. Ivica Kičmanović iz Kovačićeve *Registrature* ostaje paradigmatski lik u kontekstu tematizacije urbane iskorijenjenosti i potenciranja demonske prirode grada. Taj će „kičmanovićevski kompleks“ sudbinske povezanosti čovjeka s ruralnim mikrokozmosom ostati vitalnom komponentom hrvatske književnosti tijekom duga vremena. Tek je hrvatska avangarda počela pokazivati zanimanje za grad kao potencijalno zanimljivu estetičku stvarnost. Zanimljivo je da se reprezentacija grada u djelima tranzicijskoga razdoblja (Bović/Balenović, Zajec, Vidić) svojim brutalnim, pesimističkim slikama ponovno vraća mračnim kovačićevskim vizijama urbanoga prostora kao oživotvorenja biblijske Sodome

i Gomore. Grad je sada postao prostorom vulgarne profanosti i konzumerističke manipulacije.

Voditelj ste uredničkoga odbora edicije *Stoljeća hrvatske književnosti* Matice hrvatske, čija je namjena predstavljanje najvažnijih hrvatskih pisaca i djela od srednjovjekovlja do suvremenosti. Do sada je u toj ediciji objavljeno gotovo 150 svezaka uključujući i neka od najvažnijih književnih imena i djela, ali i neka manje poznata. Što su, po Vama, prioriteti u daljnjemu razvoju te edicije? Koje biste pisce/djela među prvima voljeli vidjeti u njoj?

Biblioteka *Stoljeća hrvatske književnosti* ušla je u slijepu ulicu: izlazi već 27 godina, a još nisu izišla izdanja naših najvažnijih pisaca. Sastavio sam listu od barem 200 autora koji po svim kriterijima moraju ući u SHK. Uza sadašnji ritam izlazaka knjiga, to je daljnjih 35 – 40 godina. Dakle, sve skupa je već na rubu apsurda. Inzistirat ću na što bržemu objavljivanju izbora iz djela kanonskih hrvatskih pisaca i autora koji zaslužuju književnu revalorizaciju i „novo čitanje". Volio bih što prije u ediciji vidjeti izabrana djela Gundulića, Hektorovića, Lucića, Brezovačkoga, V. Novaka, Zagorke, Kosora, I. G. Kovačića, Krleže, Andrića, Marinkovića, Desnice, S. Novaka, Šoljana, V. Parun. Isto tako, u planu je objava djela značajnih autora preminulih u zadnjih 10 – 15 godina koji nisu bili uvršteni u ediciju PSHK-a (Fabrio, R. Ivšić, V. Krmpotić, Cvitan, Stamać, Petrak, Petrasov Marović...).

Božo Kovačević

ROĐENDAN S BARANOVSKIM

1. siječnja 2022.

Ne sjećam se da sam ikad na samu Novu godinu čitao knjigu poezije. Ovog sam puta to učinio. U rukama mi je knjiga hrvatskog pjesnika Lazera Roka Lumezija *na dva neba*. Autor o sebi kaže da „troši svoje vrijeme na skupljanje godina, kamenja, oblika, slika, stanja i kilometara. Istražuje inženjering i kemiju sviđanja, promjena, pamćenja i začuđenosti". Kritičari, teoretičari i knjigoznalci bi rekli: nadrealizam. Tko sam ja da se ne složim s njima? Svaki stih te knjige im, vjerojatno, daje za pravo. Tako i onaj iz pjesme *Kao svaki Stvor dolazim iz dubine*: „Ja imam ono što mi uporno izmiče, a baš je ono što jesam". Kao svaki pravi pjesnik, Lazer nastoji izreći neizrecivo. Ne baš kao svaki izrađivač nakita – jer on u svom ateljeu u Vlaškoj 113 radi nakit kakvog nigdje nema – on rukama pravi nenapravljivo. I da, kad se našao sa svojom prekrasnom, mudrom, osjećajnom, brižnom i duhovitom Natalijom, njih su dvoje, čini se, uhvatili neuhvatljivo.

Danas – kao što je bilo nekoliko prethodnih dana i kao što će biti nekoliko idućih dana – čitam rukopis neobjavljene knjige Juliusa Baranovskog *Svjedočenje o staljinskim čistkama i o onima koji o njima drugačije pišu*. Zapravo, pripremam taj rukopis za tisak. To je njegov obračun s njima, s onima koji su kao i on bili žrtve staljinskog terora, ali su o tome pisali s antisovjetskih pozicija. Baranovski je, razgovarajući s Jožom Vlahovićem, koji je temeljem tog objavio opširan feljton

u *Politici* 1969. godine, na neki način potaknuo objavljivanje svjedočenja i literarnih djela o strahotama Gulaga. Nakon tog feljtona objavljena je Štajnerova knjiga *7000 dana u Sibiru*, Kišova *Grobnica za Borisa Davidoviča,* prijevod knjige Evgenije Ginzburg *Kronika kulta ličnosti* i prijevod knjige Nadežde Mandeljštam *Strah i nada*. Baranovski kao da se uplašio da bi on mogao biti odgovoran za te knjige i za krajnje negativnu predodžbu o SSSR-u koju su one mogle stvoriti, pa je odlučio opisati što se točno i zašto ondje događalo. On i strahovite patnje u logorima smješta u kontekst ostvarivanja ciljeva sovjetske revolucije. Nepokolebljiv u vjeri usađenoj mu u svijest i srce još dok je u međuratnoj Jugoslaviji bio član ilegalne Komunističke partije, Baranovski brani svoje ideale unatoč čudovišnoj praksi njihova ostvarivanja.

Portal *Ideje* pratim zbog doista dobrih članaka o mnogim aktualnim i zanimljivim temama o kojima se u *mainstream* medijima ne govori ili se govori površno. Povremeno i sâm ondje objavim pokoji tekst. Večeras sam pročitao članak Željka Ivankovića u povodu zbornika *Money Talks*. Raspravlja se o razmjenjivosti novca, o različitim vrstama novca koje nisu sve razmjenjive jedna za drugu, o novcu kao izrazu društvenih odnosa i o etnologiji novca.

2. siječnja 2022.

Želimir Brala poslao mi e-poštom intervju Branka Brezovca objavljen u *Nacionalu*. Kaže, spomenut sam ondje. Naravno da sam ga pročitao. Katkad bi čovjek, ako ne bi znao da govori Brezovec, pomislio da je intervjuiran Vjeran Zuppa. Refleksivno, upućeno (da ne kažem učeno), duhovito, neskriveno ambiciozno, retorički teatralno. Brezovec najavljuje samospaljivanje *Eurokaza* 13. siječnja. Još prije nekoliko dana pristao sam sudjelovati na tribini u povodu uskrate državnog financiranja za *Eurokaz*. O samospaljivanju nije bilo riječi. Zanima me hoću li preživjeti. Brezovec sigurno hoće. A

Eurokaz ionako živi u povijesnom sjećanju usprkos tomu što je povijesti već odavno došao kraj, kako je proglasio Fukuyama. Želimir se čudi zbog ukidanja financija za *Eurokaz*. Devedesetih je kao hrvatski diplomat radio u Brazilu. „*Eurokaz* je svjetska institucija, za koju su u Brazilu znali kad sam bio tamo, a jedva da su znali gdje je to Zagreb."

Još u ranojutarnjem mraku probijam se kroz rukopis Baranovskog. Želim da ostane njegov način govora, njegove su riječi nerijetko više ruske nego hrvatske, a da tekst ipak bude čitljiv. Ne znam hoću li uspjeti u tome.

3. siječnja 2022.

Jutro je otpočelo s Baranovskim. Uređujem njegov amaterski pokušaj dramatizacije događaja u Kalinjinu 1937. godine, koji su doveli do njegova uhićenja. Svojevrsni socijalistički hiperrealizam.

Još sinoć sam počeo čitati zbornik *The Palgrave Handbook of Populism* na kojem piše da je objavljen 2022. na Pučkom otvorenom učilištu, a u okviru programa Sveučilišta za treću životnu dob ove školske godine predajem o populizmu. Nastojim pratiti recentnu literaturu. Dakako, nitko ne može pročitati baš sve što se o tome objavljuje u posljednje vrijeme. U predgovoru ovoj knjizi navodi se da je tijekom 2020. godine objavljeno oko 20 000 članaka o populizmu samo u akademskim publikacijama. Taj je popis, nedvojbeno, znatno proširen 2021. godine, a na početku ove godine, evo, čak 61 autor i autorica članaka u ovom zborniku otvaraju raspravu o toj temi. Zasad nisam našao ništa što već nije bilo spomenuto u knjigama koje sam ranije pročitao. No valjda će na 700 stranica ove knjige biti rečeno i nešto novo.

4. siječnja 2022.

I dalje Baranovski. Redaktura napreduje sporije nego što sam zamislio.

Ono što sam danas čitao ne bi se moglo nazvati beletristikom. Branko Brezovec mi je e-poštom dostavio prepisku između *Eurokaza* i Zaklade *Kultura nova* koja je, kao što je poznato, uskratila financiranje *Eurokazu*. Kako ću sudjelovati u javnoj tribini o toj temi, zatražio sam tu korespondenciju. Isprazna pravno-birokratska blagoglagoljivost opširnih odgovora na pitanja o razlozima uskrate financiranja svodi se na sljedeće: tako je, i drukčije ne može biti. Zapravo, neistinito se prikazuje, kao da je odluka donesena po nekakvom algoritamskom automatizmu potpuno neovisnom o bilo čijoj volji. To je politika TINA (*there is no alternative*) – nema alternative. Poziv predstavnicima Zaklade da sudjeluju u raspravi o razlozima uskrate financiranja glatko je odbijen. Na festivalima *Dani mladog teatra* i *Eurokaz*, kao i na smotrama kazališnog amaterizma, uvijek su se poslije predstavā održavale rasprave. Ali kad je riječ o odlukama državnih i paradržavnih tijela, rasprave nema.

Čitajući *The Palgrave Handbook of Populism*, i dalje plutam u poznatim vodama.

5. siječnja 2022.

Danas dan bez beletristike. Probijam se kroz jezični košmar Baranovskog.

Samo sam se kratko zadržao na populizmu. Preveo nekoliko prikladnih citata.

Nazvao me Petar Vlahov s HTV-a i zamolio da sutra sudjelujem u emisiji o neredima u Kazahstanu. Pregledao *online* praćenje tamošnje pobune u ruskim medijima. Za njih, to je nova obojena revolucija. Najavljuju rusku vojnu pomoć kazahstanskim vlastima. Službeni Kremlj pak ističe kako je važno da se nitko izvana ne miješa u unutrašnje stvari te zemlje. A ondje je pravi ustanak. Zauzet je aerodrom u Almati, opljačkane su banke, trgovački centri. Pobunjenici su vojsci oduzeli nekoliko oklopnih vozila. Pucalo se u blizini pred-

sjedničke palače. Na jednom videu prikazano je kako netko nepoznat dijeli puške pobunjenim građanima. Očito, opet se Istok i Zapad nadmeću za prevlast.

6. i 7. siječnja

Kazahstan. Da bih mogao govoriti o toj temi – najprije u *Studiju 4* u četvrtak, pa u *Dnevniku* u petak – morao sam pročitati mnoštvo informacija i komentara. Kako su sredinom prosinca 2021. Amerikanci s Kazahstanom postigli načelan dogovor o provedbi dijaloga o demokratskim reformama na najvišoj razini, neuvjerljiva je teza koju šire ruski mediji da su Amerikanci organizirali pobunu protiv vlasti. Tä, nakon bijega iz Afganistana kompletno osoblje kabulskoga ureda USAID-a premješteno je u Kazahstan. Amerikanci su pohvalili Kazahstan zbog toga što je preuzeo islamske teroriste iz različitih zemalja nakon što su ih Amerikanci pustili iz Guantanama. Ove je godine trebao biti potpisan američko-kazahstanski sporazum o trgovini i investicijama, a trebala je isto tako biti intenzivirana suradnja na popularizaciji engleskog jezika u Kazahstanu. Možda najvažnije od svega, ove je godine trebao biti potpisan četvrti po redu petogodišnji plan suradnje ministarstava obrane SAD-a i Kazahstana. Sve to navodi na zaključak da Amerikancima ne bi bilo u interesu rušiti režim kojim su uspostavili tako uspješnu suradnju.

Na djelu je, očito, obračun sadašnjeg predsjednika Tokajeva s kadrovima bivšeg predsjednika Nazarbajeva. Tokajev je došao na vlast kao čovjek od Nazarbajevljeva povjerenja. Zapravo, kadrovsku politiku i izravan nadzor nad sigurnosnim službama sve je vrijeme provodio Nazarbajev. Pretpostavljam da je i prozapadna orijentacija vlade bila kreirana pod njegovim utjecajem. Osamostaljenje Tokajeva u odnosu na Nazarbajeva podrazumijevalo je oslanjanja na Rusiju. To potvrđuje i jedan članak objavljen 7. siječnja u ruskom časo-

pisu *Pogled* (*Vzglyad*) u kojem je novoj kazahstanskoj vlasti na čelu sa sadašnjim predsjednikom Nogajevom predložen ovakav program: 1. priznati Krim, 2. vratiti ćirilicu, 3. proglasiti ruski jezik drugim službenim jezikom, 4. ostaviti na miru ruske škole, 5. prognati antiruske terorističke organizacije i 6. jasna bratska unutrašnja politika koja isključuje igre s nacistima.

Draga prijateljica Sanja, donedavna knjižničarka i sadašnja mlada umirovljenica, preporučuje mi i nudi na posudbu knjigu suvremenog ruskog pisca Lebedeva *Debitant*. Čitao sam njegovu prethodno objavljenu knjigu *Granica zaborava*. U njoj obrađuje ruski društveni posttraumatski sindrom, koji je posljedica Staljinova terora i trajnih podjela na one koji su represiju provodili i na one protiv kojih su ju provodili. Gotovo je u svakoj obitelji bilo i jednih i drugih. Uvjeren sam da je i njegova nova knjiga izvrsna. Ali nemam vremena. Sanjinu ponudu otklanjam do kraja semestra.

8. siječnja 2022.

Polaznici kolegija na Sveučilištu za treću životnu dob većinom su toliko obrazovani i kvalificirani da bi gotovo svaki od njih mogao biti predavač ili predavačica. Mnogi su od njih to i bili radeći kao profesori u školi ili na sveučilištu. Otkada su umirovljenici, opet su sjeli u studentske klupe slušajući predavanja, najčešće o onim temama kojima se nisu bavili dok su bili profesionalno aktivni. Predajući na Sveučilištu za treću životnu dob, upoznao sam mnoge zanimljive ljude. Jedna od njih je Mia Pervan.

Jedna samozatajna polaznica obratila mi se molbom da ju savjetujem o pravom terminu za Francuze koji su živjeli u Alžiru. Treba li ih zvati kolonima ili kolonistima? Predstavivši se kao Mia Pervan, rekla mi je da s francuskog prevodi knjigu jednog alžirskog pisca. Na svoju sramotu, nisam znao kako mi se obratila prevoditeljica koja je već tad bila

dobitnica jedne nagrade za životno djelo, a uskoro je dobila i drugu. Nekoliko tjedana nakon našeg razgovora donijela mi je na poklon knjigu Kamela Daouda *Zabor ili Psalmi* koju je prevela. Kad sam počeo čitati to zahtjevno štivo, shvatio sam kakvo je prevoditeljsko umijeće bilo potrebno da se prevede ta autorefleksivna proza kojoj u podjednakoj mjeri pečat daje frustrirajuće iskustvo Alžirca koji piše na jeziku nekadašnjih kolonizatora i iskustvo pisca koji pisanjem želi prevariti smrt izazivajući time zazor sunarodnjaka jer ne poštuje njihove običaje, vjeru i predrasude. Ta je knjiga istodobno potvrda Daoudova alžirskog identiteta, ali i pripadnosti francuskoj spisateljskoj kulturi uvelike određenoj uvidima tekstologija pod čijim se utjecajem oblikuje. Samo prava majstorica svog zanata mogla je u prijevodu sačuvati bogatstvo i istančanost Daoudova jezika omogućujući na hrvatskom jeziku takav čitateljski užitak kao da se čita izvornik.

Naravno, kasnije sam doznao da je Mia Pervan napravila prvi i najbolji prijevod *Malog princa*, kao i cijelog niza vrhunskih djela francuske, američke, engleske i irske književnosti. Banvilleov roman *More* jedan je od primjera njezina nenadmašnog prevoditeljskog umijeća. Još neobjavljeni prijevod Banvilleova detektivskog romana *Snijeg* pokazao je kako se izlazi na kraj i s najzahtjevnijim prevoditeljskim zadaćama. Neuvjerljivu fabulu tog romana, odnosno izostanak uobičajena ishoda policijske istrage ubojstva Banville je uvelike nadišao uvjerljivim oblikovanjem odnosa među likovima, pri čemu je odnos katolika i protestanata prikazan osobito iznijansirano. I to, kao i njegove nezaboravne metafore, koje opise prirode čine zanimljivima poput fabule, savršeno je vjerno preneseno u tom prijevodu koji još čeka predstavljanje našoj publici.

Zavodljivu lakoću čitanja pripovijedaka Williama Saroyana objavljenih u knjizi *Smion mladić na letećem trapezu* jamči mladenačkom energijom ozračen prijevod Mije Pervan. Taj

melting pot nudi nam, osim prizora iz života armenskih emigranata u Americi, i susrete s Asircima, Poljacima, Židovima i Nijemcima na stranicama Saroyanove proze obilježene dodirom s ranim oblicima američke masovne kulture: film, strip, gramofonske ploče. I s vremenima velike depresije tridesetih godina 20. stoljeća.

Tek što je Saroyanova knjiga dospjela na knjižarske police, Mia Pervan završila je prijevod knjige irske spisateljice Nuale O´Connor *Nora. Priča o ljubavi Nore Barnacle i Jamesa Joycea.* Pisma koja su Nora i James slali jedno drugom i arhivska građa poslužili su autorici kao materijal temeljem kojeg je ispričala dirljivu priču o životu umjetnika od trenutka kad su se njih dvoje sreli u Dublinu 1904. pa do Joyceove smrti 1941. u Zürichu. I više. Ne samo o životu umjetnika nego cijele obitelji Joyce. Joyceove fantazije, katkad s onu stranu, ma kako široko shvaćena normalnog, kanalizirane su u njegovim knjigama, ponajprije u *Uliksu* i *Fineganovu bdijenju.* Ali tmurno naslijeđe irske povijesti i svakovrsne represije – od političke represije koju su provodili Englezi do psihičke represije koju je provodila Katolička Crkva – kao i obiteljsko prokletstvo alkoholizma materijalizirali su se u tragičnoj sudbini njihove kćeri Lucy. Ona je kao mlada djevojka dospjela u umobolnicu iz koje nije izišla do kraja života. Sin Giorgio naslijedio je očev lijepi glas i njegov lik, što je majku Noru usrećivalo nakon Joyceove smrti. Ali naslijedio je i sklonost alkoholu. Giorgiova prva žena dospjela je u umobolnicu, baš kao i njegova sestra Lucy. Dirljiva priča o emigrantima koji jedva spajaju kraj s krajem u Puli, Trstu, Zürichu i Rimu čekajući da Joyce postane slavan. Kad je slava stigla nakon objavljivanja *Uliksa*, Joyceovi su živjeli u Parizu. Financijski su živjeli sve bolje. Kretali su se u društvu s poznatim i bogatim ljudima. Kad su tantijeme počele stizati, oni više nisu bili siromašni. Samuel Beckett bio im je kućni prijatelj i Joyceov blizak suradnik. Ali i uzrok jednog od živ-

čanih slomova njihove kćeri Lucy. S materijalnim blagostanjem kao da je u obitelj Joyce došlo i sudbinsko prokletstvo. Dodamo li tomu da su kao emigranti doživjeli dva svjetska rata i da u Irskoj – a Irska je srž Joyceova i Norina života – nisu htjeli objavljivati njegova djela, jasno je kako ova knjiga svjedoči o povijesti nevolja, stradanja i patnji. Ali i o bezgraničnoj predanosti jednog drugom, o čudesnoj povezanosti i nesalomljivoj ljubavi koja ih je vodila kroz najgora iskušenja. Nora je Joycea zvala Jim. Evo kako u nadahnutu prijevodu Mije Pervan završni pasaž opisuje njezin susret s Jimom dugo nakon njegove smrti kad se i ona počela pripremati za ponovni susret s njim:

„Za Jima, ja sam Irska, da, još to jesam. Imam oblik otoka, kaže on, velika sam ko sama zemlja, malena ko greben Muglins, žena ispružena nauznak, raširenih udova i gladna, čeka ljubavnika. Ja sam vapnenac i trava, vrijesak i granit. Ja sam grud nabrekla i rasjed u dolini. Ja sam kišna kap što moči i more što rubi obalu."

9. siječnja 2022.

Budući da sam studirao i sociologiju te sam povremeno objavljivao radove i u sociološkim časopisima, katkad pročitam poneki novi zanimljiv članak ili knjigu iz tog područja. Ovog puta to je članak Asada Zamana *The Puzzle of Western Social Science*. Ovaj pakistanski autor, polazeći od pretpostavke kako je društvena znanost eurocentrična i da poopćavanje europskih povijesnih iskustava predstavlja kao univerzalne istine, predlaže da se odustane od navodno vrijednosno neutralne društvene znanosti oblikovane po uzoru na prirodnu znanost i da se oblikuje metodologija koja će uvažavati vrijednosnu utemeljenost. Predlaže tri točke novog metodološkog pristupa. Društvene znanosti moraju otvoreno specificirati: 1. normativnost: idealno društvo; 2. objektivnost: opis postojećeg društva u smislu nedostataka u odnosu na ideal;

3. transformativnost: učinkovite politike za otklanjanje tih nedostataka.

Na portalu *Ideje* pročitao članak Josipa Lučeva *A sada nešto drukčije! Kina i Azija, kakav je to kapitalizam ustvari?* Članak pokazuje neprimjenjivost zapadne tipologije ekonomskih sustava na suvremenu kinesku ekonomiju. Ukratko, kineske vlasti provode reforme u korist radnika, a te reforme nisu posljedica kolektivnog pregovaranja nezavisnih partnera/suparnika. Ondje pregovaraju partijski insajderi i postižu učinke usporedive s onima koje je Bismarck postigao u Njemačkoj u 19. stoljeću: kako bi se preduhitrilo socijaldemokrate i onemogućilo im se pripisivanje zasluga za poboljšanje položaja radnika, vlada je predložila i provela reforme za koje bi se inače zauzimali socijaldemokrati. U Kini je, dakako, izostanak kolektivnog pregovaranja, kakvo je poznato na Zapadu, posljedica nepostojanja demokracije, što znači i nezavisnih sindikata. Partija svojom zadaćom smatra modernizaciju društva i, u tom sklopu, postupno poboljšanje životnog standarda radnika. Dosad je Kina u tome bila iznimno uspješna. Način na koji globalni Zapad odgovara na te kineske uspjehe nije predmet ovog članka. Ti kineski ekonomski i tehnološki uspjesi mobilizirali su Zapad. Danas svjedočimo koordiniranim nastojanjima Zapada da se spriječi kineski skok s razine države sa srednjim prihodima na razinu države s visokim prihodima. Neuspjeh Partije da to ostvari, nadaju se zapadni stratezi, rezultirat će krahom kineskog političkog sustava.

Mišo Milun poslao članak Marina Prvana objavljen u *Slobodnoj Dalmaciji*. Naslov je poduži: *Jedna zemlja je 1971. organizirala da umjetna inteligencija upravlja čitavom državnom ekonomijom. Onda se umiješala CIA, izvela vojni puč i uvela 20-ogodišnju diktaturu*. Riječ je, dakako, o Čileu, a članak je napisan u povodu pobjede Gabriela Borica na nedavnim predsjedničkim izborima u toj zemlji. Boric je pobijedio

jer je obećao ukidanje nepravdi koje sadašnji ekonomski i politički sustav perpetuira. Njegov je program podsjećanje na predsjednika Allendea protiv kojeg su SAD organizirale državni udar 1973. godine. Ali osim poznata lijevog usmjerenja, Allende se zauzimao i za računalno upravljanje ekonomijom. U članku je opisan Allendeov pokušaj da uvede kompjutorski upravljanu ekonomiju putem projekta *Cybersyn*. Ono što danas rade *Facebook* i *Amazon* da bi, manipulirajući ljudskim potrebama što je moguće više, zaradili prodajući im i ono što je i ono što nije potrebno bilo je zamišljeno kao samoregulirajući sustav upravljanja usmjeren na poboljšanje životnog standarda. Velike transnacionalne kompanije i SAD nisu mogli dopustiti da napredna tehnologija budućnosti bude iskorištena za suzbijanje njihova utjecaja, a ne za povećanje njihovih profita. Zanimljiv članak koji iznosi pojedinosti uglavnom nepoznate široj javnosti.

10. siječnja 2022.

S užasom sam ustvrdio da posljednjih desetak stranica redakture Baranovskog moje računalo naprosto nije spremilo. Dugo je trajalo dok sam tih posljednjih desetak stranica priredio za tisak, a još će duže trajati ponovljena redaktura.

I dalje pratim zbivanja u Kazahstanu. Sada je zbivanja manje, a informacijā i spekulacijā o tome što im je prethodilo i što će uslijediti sve je više. Na sastanku Organizacije sporazuma o kolektivnoj sigurnosti, čije vojne snage ureduju u Kazahstanu, jasno je rečeno da se Uzbekistan i Kirgistan nalaze u sličnoj situaciji kao i Kazahstan te da bi te države trebale biti spremne na suradnju u okviru te organizacije.

Ugledni američki *Council of Foreign Relations* danas je objavio publikaciju *Preventive Priorities Survey 2022* (Preventivni pregled prioriteta za 2022. godinu) u kojoj su navedena potencijalna krizna žarišta u svijetu. Kazahstan, Uzbekistan i Kirgistan nisu spomenuti ni u jednoj od triju

skupina rizika: visoki, srednji, niski. Publikacija je napravljena temeljem ankete među vodećim stručnjacima za međunarodnu sigurnost u studenom 2021. godine.

11. siječnja 2022.

Rođendan mi je. Nastojim ga provesti radno, s Baranovskim. No javljaju se brojni čestitari telefonom, e-poštom i putem *Facebooka*, pa baš i ne uspijevam u toj namjeri.

12. siječnja 2022.

Održao nastavu na Sveučilištu za treću životnu dob. Kolegij: Kina u sustavu međunarodnih odnosa. Kad imam nastavu, više govorim nego što čitam. Ipak sam pročitao nekoliko članaka o Kazahstanu, zanimljivu opservaciju na portalu *German Marshal Fund* o susretljivu odnosu Njemačke prema Kini nasuprot američkom inzistiranju da se Kina izolira. Zainteresirao me i članak poznatog ruskog publicista Andreja Kolesnikova *Masovna politička kultura staljinizma kao dominanta današnjega dana*, objavljen danas na ruskom portalu *carnegie.ru*.

13. siječnja 2022.

Danas nastava o populizmu. Dakle, dan kad više govorim nego što čitam. Govorio i navečer u Knjižnici Bogdana Ogrizovića na tribini u povodu odluke Zaklade *Kultura nova* da *Eurokazu* uskrati financiranje.

14. siječnja 2022.

Čitam i redigiram Baranovskog. Naletio i na knjigu Rade Iveković *Migration, New Nationalisms and Populism*, objavljenu ove godine. Još jedan naše gore list na prenapučenu zapadnom intelektualnom tržištu. Čitam odlomke o populizmu. Trebat će mi za nastavu.

15. siječnja 2022.

Čitao o Vladi demokratskog jedinstva. Pripremao se za sudjelovanje u emisiji na HTV1 u povodu 30. obljetnice međunarodnog priznanja Hrvatske. Prisjetio se mnogo čega, da bih u emisiji rekao tek nekoliko rečenica.

16. siječnja 2022.

Opet Kazahstan. Lucidni urednik moskovskog centra *Carnegie* Aleksandar Baunov, između ostalog, primjećuje: „U suvremenom svijetu nije moguće biti modernizirana, Zapadu prijateljska autokracija i istodobno na svoj teritorij pozivati rusku vojsku."

Dopala mi ruku, odnosno pojavila se na ekranu, knjiga *Hitler´s Allies* koju je napisao John P. Miglietta. Pročitao poglavlje *Croatia: the vassal state*. Sâm početak ove godine iznio je tako na svjetsku akademsku scenu podsjećanje na to nesretno povijesno naslijeđe.

17. siječnja 2022.

Od jutra s Baranovskim. Redigiram njegov dramski tekst u kojem je prikazao zbivanja u strukturama vlasti Kalinjinske oblasti 1937. godine, koja su dovela do njegova uhićenja i slanja u logor gdje je proveo idućih dvadeset godina.

Kako sam navečer nastupio u programu N1 komentarom o posjeti našeg ministra vanjskih poslova Rusiji, morao sam se pripremiti. Osim izjava dvojice ministara, pročitao sam još jedanput *Daytonski sporazum* kako bih mogao kompetentno govoriti o stanju u BiH, što je i bila jedna od tema njihova razgovora.

18. siječnja 2022.

Dan započeo baveći se Baranovskim. Goran Bandov nazvao i predložio da se sretnemo kako bi mi predao primjerak knjige *Diplomatski pečat*, u kojoj je objavljen i moj skromni pri-

log. Prelistao sam knjigu, ponešto pročitao. Koristit će mi u kolegiju o diplomaciji na *Libertasu*.

Večeras u emisiji *Otvoreno* o Rusiji, SAD-u, NATO-u, EU-u, Kazahstanu i Hrvatskoj. Nije bilo vremena za beletristiku.

19. siječnja 2022.

Posljednje predavanje semestra u okviru kolegija Kina u sustavu međunarodnih odnosa.

Sutra je posljednje predavanje o populizmu. Domogao sam se netom objavljena priručnika *Routedge International Handbook of Contemporary Social and Political Theory*. Pročitao nadahnuto napisan prilog o populizmu. Filipe Carreira da Silva i Mónica Brito Vieira, autori tog priloga, napisali su između ostalog: „[...] populizam postoji samo u odnosu prema demokraciji. Bez normativne orijentacije prema jednakosti i jednakom poštovanju i neraspoloženju koje proizvodi njihovo uskraćivanje ne može biti populizma" (str. 535). I još: „To znači da je bilo koje istraživanje populizma danas isto tako istraživanje same demokracije i njezinih granica. Populizam izvire iz neostvarenih obećanja demokracije o jednakosti i uključenosti" (str. 535). Čini mi se da su u pravu kad zaključuju: „Doista, ako postoji povijest populizma, ona može biti sažeta tom dijalektikom nade i razočaranja" (str. 536).

20. siječnja 2022.

Ujutro predavanje o populizmu pred visokomotiviranim i vrlo informiranim polaznicama i polaznicima Sveučilišta za treću životnu dob.

Poslijepodne Baranovski. Taj posao napokon privodim kraju.

Prelistavam netom objavljenu publikaciju *Detterence and Escalation in Competition with Russia*, koju je objavila Rand Corporation. Glavno pitanje: djeluje li povećana prisutnost američkih vojnika u blizini granica Rusije više kao odvraćanje Rusije od agresivnih namjera ili provocira daljnju eskalaciju napetosti? Klasična sigurnosna dilema.

21. siječnja 2022.

Završio redakturu Baranovskog. Treba sve još jedanput pročitati da se uklone previđene pogreške.

22. siječnja 2022.

Odgledao izvrstan film o Edwardu Snowdenu. Sve što je on razotkrio, naslućivalo se. Samo su naivni – kao što je bio i on – vjerovali da američke sigurnosne službe rade u skladu s ustavom i zakonima, da prisluškuju samo temeljem sudskih naloga i osnovane sumnje. Iluzija je bila i uvjerenje da se Amerikanci širom svijeta bore prvenstveno protiv terorista. Oko 130 tisuća civila ubijenih tijekom posljednjih dvadeset godina u različitim, navodno antiterorističkim, američkim operacijama to jasno demantira. Neovisno o tome što on nije ni za kog špijunirao niti je ikom prodavao informacije, nego je javnost upoznao s užasavajućim razmjerima zloupotrebe tajnih službi, ne progone se oni koje je razotkrio, nego je on progonjen. Osnova za optužbe zbog kojih bi mogao biti osuđen i na smrt, ako bi ga se američke vlasti domogle, jest neovlašteno raspolaganje informacijama u vlasništvu sigurnosnih službi, koje su te službe pribavile na nezakonit način. Knjigu Lukea Hardinga *The Snowden Files* pročitao sam u rukopisu, još prije nego što je bila objavljena, i pisao o njoj na samom kraju 2013. godine. No film je prikazao Snowdenov život s mnogo više pojedinosti nego Hardingova knjiga, čime je objašnjena njegova strelovita geneza od neuspješna komandosa preko informatičkog *freaka* i miljenika ljudi iz vrha sigurnosnog sustava do najtraženijeg bjegunca današnjice.

Redigiram Baranovskog i smišljam teze za svoj predgovor. U SSSR-u su tridesetih godina 20. stoljeća, bez računala i interneta, anticipirali današnje vrijeme zastrašujućeg totalnog državnog nadzora nad građanima.

Helena Sablić Tomić

USPJEŠNA TERAPIJA TEKSTOM

Edo Popović, *Kako sam brojio ručičaste robote,* Zagreb: Ocean More, 2021.

Edo Popović napisao je još jednu knjigu koja se može proglasiti meandriranom, kroz nju prolaze poetski zapisi, esejistička razmišljanja, prozna događajnost, autobiografsko iskustvo, intimna odiseja borbe s vlastitom bolesti i pandemijskom zbiljom, a strukturirana je kao prilog kratkoj povijesti svakodnevice između ruralnoga i urbanoga, šume, livade i ulice.

Kako sam brojio ružičaste robote intimni je krajolik pripovjedača udubljena u prirodni okoliš kojim vladaju ptice, kiša, oblaci i mačke. On posjeduje snažan osjećaj za vanjsku i unutarnju ravnotežu, dizajn je tamnoplava neba i jedne male kuće na naslovnici, posve u skladu s unutarnjim tekstom.

Kao i u nekoliko predhodnih knjiga (*Priručnik za hodače*, 2009.; *U Velebitu*, 2013.; *Čovjek i planina – kratki uvod u sjeverni Velebit,* 2018.; *Zapisi iz Stranice Gornje* s Ljiljanom Đorđević, 2019.) kojima je fenomen hodanja, Popovićeva potreba za odvajanjem od društvene i političke okolnosti primarnoga prostora, kao dio samotna iskustva, u ovoj knjizi postaje poriv za životom na osami, u kući na selu iz kojega svi odlaze. Ona je u isto vrijeme i subverzivni akt otpora urbanomu prostoru, kolektivizmu, digitalnomu dobu, medij-

skoj dominaciji, medij kritike društvenih vrijednosti. Popović kroz tri poglavlja (*Buđenje*, *Povlačenje*, *Prekid*) iz pozicije pripovjedača u prvome licu jednine razgovara ponekad sa svojim alter egom Sjenom, ponekad s osamdesetogodišnjim starcem, a najčešće s mačkama, drvećem i tišinom, slušajući glazbu udubljen u zen-pjesnike. U njoj oblikuje poseban oblik psihogeografije pokazujući načine na koje specifično geografsko okruženje utječe na unutarnje stanje čovjeka.

Roman *Kako sam brojio ružičaste robote* naslovljen je po parafrazi naslova jedne od pjesama američkoga psihodelična benda The Flaming Lips *Yoshimi Battles the Pink Robots*, koji Sven sluša u zagrebačkome stanu. „Nakon prve kemoterapije nisam baš bio siguran kako se trebam postaviti prema situaciji u kojoj sam se našao, tih dana prala me je tjeskoba, bio sam vrlo depresivan, a onda sam iz sobe našeg sina čuo tu pjesmu. To je bio okidač za izlazak iz tog stanja", pripovijeda Popović.

Glavni lik romana šezdesetogodišnji je književnik, koji živi sa suprugom Lilom i sinom Svenom, na početku se budi u iznimno tešku stanju u jednoj od zagrebačkih bolnica, uz bolest zbog koje je završio u bolnici, otkriven mu je i limfom u zdjelici zbog kojega mora krenuti na kemoterapiju. Nakon uspješna liječenja odlučuje se vratiti na selo gdje većinu vremena provodi u prirodi, hodajući šumom u društvu šest mačaka i psa.

Može se ova knjiga čitati na tragu šezdesetih godina 20. st. kada se pojavom *land arta* prvi put isprepletalo hodanje i priroda, Richard Long i Hamish Fulton bili su samo neki od autora koji su hodanje koristili kao svoju umjetničku praksu pokušavajući ili ostaviti trag u prirodi ili izbjeći tradicionalne poglede na umjetničko djelo kao objekt: zanimala ih je dematerijalizacija umjetničkoga djela i stavljanje naglaska na proces.

Ti su performansi počeli koristiti tijelo (svjesno svojih granica tjelesnosti kao što ga je svjestan i Popović), a kreću se

na tragu spoja rituala i istraživanja. Važnost procesualnosti u performativnome činu isprepleće se s čitanjem prirode i krajolika kao procesa, nikada potpuna i fiksirana značenja. „Osjećam da sam potreban ovdje. Dobar je to osjećaj – biti potreban. U Zagrebu sam izgubio taj osjećaj."

Kako sam brojio ružičaste slonove bavi se složenim odnosom čovjeka i prirode, kao i istraživanjem nudi li prisutnost tijela u prirodnome okolišu mogućnost za transformaciju vlastita psihofizičkoga stanja i unutarnjega svijeta u kojemu nastaje nešto izvan bolesti, korone i nametnutih društvenih konvencija. Je li to misao, prepuštanje, prisutnost, odsutnost, vraćanje k sebi, prisjećanje, ozdravljenje, ponovno otkrivanje, zaboravljanje, to zna samo pripovjedač.

Jutra u prirodi, hodanje šumom nikada nije isto dva puta, ono je uvijek put u nepoznato, sakupljanje, ostavljanje traga, makar nevidljiva, želja da se bude drugdje, nikada na istome mjestu, čista potreba za kretanjem, odmak od sebe, od drugih, ono je i sve i ništa od toga, tek naznaka blaga osvajanja prostora, tenzija onoga što je prošlo i što tek dolazi, a zapravo više od svega, sada i ovdje.

Na taj se način pomiču granice vlastita tijela i uma, priroda je u stalnu procesu kretanja, a prisutnost pripovjedača ne mijenja samo prostor nego i kretanje bitno mijenja onoga koji dotakne nešto iz nje. To uzajamno mijenjanje i oslanjanje nameće izrazito antropocentrično pitanje hijerarhije: dominira li čovjek nad prirodom ili je obrnuto? Dominacija ljudi nad ljudima prethodila je ideji dominacije nad prirodom, a hijerarhija u društvu oblikovala je i naš nadmoćni i okrutan pogled na nju. U ovome slučaju, proza Ede Popovića izrazito je neinvazivan čin, intiman dodir s prostorom izvan urbanoga.

Nakon bolesti i pandemijski propisana ograničenja kretanja autor odlazi na selo, pri tome istražuje osjećaje straha, povezanosti, izdržljivosti, udaljenosti, memorije. Prostor se-

la tretira se kao mjesto sigurnosti, ali i izazova, svojevrsni je to intimni čin ponovna približavanja mjestima, koja se invazivnim djelovanjem i načinom života udaljuje pretvarajući se u male oaze divljine.

Autor se prepušta kao da se pokušava prisjetiti jezika koji je zaboravio i pažnjom, nježnošću, ali i strahom istražuje kako njegovo tijelo reagira u susretu s prirodom. Priroda može biti, kao što napominje Suzana Marjanić, neutralni ambijent, očišćen od svih ideologija, ali jednako tako tjelesan, prirodno bludan. Autor se tekstom bori protiv osobnih strahova od smrti, dugotrajne slabosti, depresije. „Pojednostavljeno rečeno, strah valja prihvatiti, promatrati ga, razumjeti ga, vidjeti odakle dolazi, i tako ćemo ga se riješiti. Plašimo se samo stvari koje ne poznajemo i ne razumijemo. Bilo da je riječ o bolesti, o drugim i drugačijim ljudima, o čemu god. Da, važno je, ne bih koristio izraz pobijediti, već znati se nositi sa strahom, nadići ga."

Knjiga je napisana tijekom *lockdowna* kada je Hrvatska nekoliko mjeseci bila zatvorena u svojim četirima zidovima, pa je priroda postala jedino mjesto kojim se slobodno moglo kretati, postala je ona mjestom slobode, utjehe i meditacije. Ovdje je to razdoblje zabilježeno taktikama koje su gotovo nevidljive, a nose snagu osobne transformacije i upućuju na važnost blaga odnosa prema prirodi, kojim se ništa ne mijenja, ne uznemiruje, ne narušava. Sadrži ona transformativni i iscjeljujući potencijal, nalikuje nekoj vrsti ritualnoga čišćenja od stvarnosti i nepodnošljivo sputavajućih društveno-nametnih razina. Ova proza još je jedan autorov bijeg prema susretu sa sobom, uz izmještanje iz konteksta grada koji ga opterećuje.

Molim pročitati!!!, jer ova na prvi pogled mala knjiga otvara cijeli niz pitanja vezanih za trenutke osobnih susretanja u zrcalu, posebice u trenutcima izolacije bez prijatelja i zagrljaja. Edo Popović po osobnome izboru izbjegava telefonske

razgovore i virtualnu komunikaciju, ali u njemu, na trenutak, nedostatak fizičkoga kontakta stvara osjećaj da mu se tijelo smanjuje, a koža naprosto suši jer intimna, ali i ritualna grljenja iscjeljuju. Postavlja se uz rub teksta retoričko pitanje kako nedostatak tjelesnoga kontakta utječe na potenciranje strahova i tjeskoba.

„Kako će to izgledati, ti skrpani životi? Lijepo, rekao je. Izgledat će lijepo. Japanci razbijene posude ne bacaju, nego ih spajaju posebnom tehnikom. Krhotine spajaju smjesom smole i zlatnoga praha, ne skrivajući mjesta loma. Tu tehnika zovu kintsugi. Takve posude smatraju ljepšima i dragocjenijima nego kad su bile cijele. Tako treba gledati i ljude. Smatrati da su bolji i dragocjeniji s lomovima. Pukotinama i ožiljcima… Željan sam dodira."

INTRIGANTNA KAPILARNA UMREŽENOST U EUROPSKU SVAKODNEVICU

Slavenka Drakulić, *U kavani Europa: Život poslije socijalizma*, prevele s engleskoga Brigita Dielacher i Rujana Jeger; *Ponovno u kavani Europa: Kako smo preživjeli postsocijalizam*, prevela s engleskoga Rujana Jeger, Zagreb: Fraktura, 2021.

„Ostanimo kod metafore kavane. Kao i u svakoj kavani, kad uđete, prvo osjetite atmosferu. Atmosfera je, naravno, nešto neopipljivo, to je samo ugođaj mjesta. Prije trideset, dvadeset, pa čak i deset godina mogli ste osjetiti uzbuđenje, nadu, dobre vibracije u zraku. Kafić ili, bolje rečeno, kavana, kavarna, kawiarnia – kako se ova jedinstvena srednjoeuropska institucija na različitim jezicima naziva – nekada je izgledala pomalo otrcano, svjetla su bila prigušena, mnogi su pušili. Danas, čim otvorite vrata, prvo primjećujete novi namještaj i moderne uređaje, puno je svjetla, kava koju serviraju sada

je *espresso*, a papirnate novine više nitko ne čita", uvodne su rečenice iza naslova *Nepredviđene promjene* kojima Slavenka Drakulić postavlja pravce čitanja esejističkoga dvoknjižja o promjenama identiteta političkoga i ekonomskoga u ujedinjenoj Europi u kojoj „će brzo nestati razlike između Istoka i Zapada, a kad pogledate oko sebe, njih ćete prepoznati po razočaranju na licima".

Ona je žena između kuće i putovanja: *backpacking* putnica kao utjelovljenje značenja doma i kretanja u globaliziranome svijetu, u starim i novim esejima o/iz europskoga prostora propituje poimanje domovine i egzila u vrijeme globalizacije s posebnim osvrtom na identitete putnika i onih koje zatiče u nekim drugim državama, gradovima, ulicama. Kao da se u njima istražuje neka čežnja za daljinom kao pokazateljicom (ne)potrebe za „ukorijenjenošću" ili „mobilnošću".

Ovo se dvoknjižje ubraja u intimističko, društveno-ideološko propitivanje, u one rijetke esejističke knjige koje u času objavljivanja budu hvaljene zbog aktualnosti tema koje obrađuju, ali ponekad to i zasmeta kada (ili ako) se uvidi njihova vrijednost izvan granica aktualnoga trenutka, pa je još jedno izdanje prve knjige *U kavani Europa* (prvo je objavljena kao *Café Europa: Life after Communism* 1996. u Abacusu, a 2005. u *Sabranim djelima*) dobro pročitati s distancom i s iskustvom protoka vremena. U njoj je prikazana „nova Europa, ona koja je nastala nakon iznenadnog i posve neočekivanog kraha cijelog socijalističkog bloka iz 1989. Bio je to povijesni potres koji je nas Istočne Europljane ostavio u šoku, nakon čega su uslijedile euforije i gomila djetinjastih očekivanja, namijenjena onima koji su već pomalo zaboravili tu prošlost, ali naročito onima koji se i ne mogu sjećati jer se nisu rodili kad se sve to događalo".

Slavenki Drakulić misaoni je horizont proistekao iz trenutnih zbivanja što ju uključuje u određeni društveni trend, sustav ideja, ideološke konfiguracije, čak politička kretanja, to

umanjuje mogućnost da se uvidi transvremenski potencijal eseja i sustav vrijednosti koje oni utemeljuju. Subverzivne su prema centrima moći koji svojim ideološkim, epistemološkim, etičkim, političkim ili nekim drugim matricama formiraju službene i normativne interpretacije povijesti, ovakve knjige prelaze preko granica recentnoga vremena utemeljujući forme budućnosti suprotne onima što ih zasnivaju ideološka i politička sila.

Slavenka Drakulić piše knjige prozā i esejā na hrvatskome i engleskome, neke su prevedene na više od dvadeset jezika. U publicističkim knjigama uglavnom se bavi svakodnevicom u socijalizmu, njezina knjiga *Smrtni grijesi feminizma* jedan je od prvih priloga feminizmu u bivšoj Jugoslaviji, uslijedili su potom naslovi *Kako smo preživjeli*, *Oni ne bi ni mrava zgazili*, *Tijelo njenog tijela* i *Basne o komunizmu*.

Njezini eseji u knjizi *Ponovno u kavani Europa; kako smo preživjeli postsocijalizam* (prvo objavljeni kao *Café Europa Revisited* 2020. u Penguinu) su kulturno-antropološki pristupi tematizaciji nasljeđa socijalizma, čitaju se u njima različite osobne sudbine u državama Europe kojima se autorica kreće, piše o političkim promjenama, socijalnim pretvorbama, promjenama ideoloških sustava, uništenim i zatvorenim tvornicama, kavanama, granicama, prostorima koji su dijelom napušteni i devastirani, a jednim dijelom zauzeti novim migracijskim kretanjima (*Život papagaja u Švedskoj i druga imigrantska pitanja – o starim imigrantima i novim izbjeglicama*), otvara u njima različita pitanja iz konteksta socijalističkoga i postsocijalističkoga sustava, odnosno načina mišljenja, radne svakodnevice, društvenoga položaja pojedinca.

U tematiziranju Europe kao ženskoga kolektiva s neizbježnim pitanjima o nostalgiji i identitetu često pristupa s rodnoga aspekta. Namjera joj nije bila iznošenje povijesnoga presjeka života, kao ni izlaganje problematike socijalističkoga sustava, nego joj neka izvanjska zbivanja služe kao sred-

stvo nadopunjavanja i kontekstualiziranja osobnih pogleda na prekretne povijesne događaje kojima se mijenja poredak društvenih zakona, prokazujući uz rub esencijalističko poimanje kulture i književnosti kao eskapističku fantazmu. „Da mi je netko prije trideset godina rekao da će Europska unija doživjeti još jednu krizu, koja će je dovesti do ruba kolapsa, ovaj put zbog masovne imigracije izvaneuropskih stanovnika, još bih se jednom nasmijala."

Osvjetljavajući mnogostrukost veza ideologije, književnosti, političke prakse i spisateljskih uloga u njoj, Slavenka Drakulić razvija interpretativni horizont u kojemu više nije moguće povući čvrste granice između fenomena društvenoga pamćenja i sjećanja (Holokaust i zatiranje sjećanja – o različitim načinima komemoriranja žrtvama), intelektualnih praksi, između opozicije kritičkoga, ideološkog i privatnog kao što je vezanost za europsku karticu zdravstvenog osiguranja EHIC („Moja najdraža kartica – pukotine na čarobnom komadu plastike") bez obzira nalazila se u Austriji, Njemačkoj, Slovačkoj, Bugarskoj, Švedskoj, Hrvatskoj, na Balkanu ili u Americi.

Gotovo svaki esej začinjen je privatnim iskustvima iz obiteljskoga ili prijateljskoga okruženja, metoda vlastite kože i pogled vlastitim očima poticaj je čitanju tako da se širi kontekst izvanjskih zbivanja posve osobno zrcali u perspektivi ženskoga pogleda („Izgubljena u tranziciji – dug je put od društvenog do privatnog vlasništva; Sjedinjene Države Europe? – istočnoeuropska migracijska groznica"), koji često puta nameće ili otvara nove perspektive gledanja na promjene u vanjskome krajoliku.

Doda li se ovomu Foucaultov stav o odnosu moći i znanja te teorijska stajališta o kulturnim hegemonijama, jasnim postaje horizont intelektualnih praksi koje su oblikovale ideologije na europskim prostorima od devedesetih godina prošloga stoljeća do danas.

Kapilarna umreženost esejističkoga diskursa u svakodnevnicu zbiva se u rasponu od osobnih iskustava, privatnih praksi, političkih iskaza pisaca i intelektualca preko nekih revizionističkih interpretacija povijesti do ideoloških zasnovanih (pseudo)mitskih naracija koje mu pribavljaju moguću povijesnu dubinu. Oni su označeni i polemikom kojom se istražuju modaliteti preko kojih se navedeni povijesni događaji i društvena zbivanja koriste kao argument za ideološko djelovanje. Kultura kao metaoznačiteljska razina ideologije prevodi se u konkretne, ponekad i političke iskaze, a autorica ima utjelovljenje u društvenoj praksi.

Na taj način Slavenka Drakulić uspostavlja opoziciju kritičkoga, ideološkog i kulturološkog u prijelomnim trenutcima na europskome prostoru pronicljivo pronalazeći društvenu moć u umjetnosti, filozofiji i književnosti koje nadilaze administrativne granice. „Sjećate li se da su nekada postojale granice? Ne mislim na ove novo uspostavljene zbog koronavirusa, zbog kojega pokazujemo kojekakve potvrde – nego one druge, gdje vam pregledavaju bunker od auta, prevrću torbe i zaviruju u novčanik? Tako je još nedavno, (hm, nedavno je, doduše, relativan pojam…), recimo prije dva desetljeća, bilo na ulazu u Hrvatsku, kamo se nije smjelo unijeti više od sto eura vrijednosti. Sjećate li se, primjerice, da u vrijeme socijalizma stanovnici Mađarske, Poljske ili Rumunjske nisu jednostavno mogli uzeti putovnicu i otputovati, recimo na skijanje u Austriju odnosno u zapadnu Europu? Ili da je zamjena tzv. društvenih stanova, jedan veći za dva manja, bio način odvajanja od roditelja? Ili da je u Albaniji u vrijeme socijalizma izgrađeno skoro milijun bunkera? Puno toga bilo je dio našeg života prije trideset godina, a sada je prošlost.“

Putujući Zapadnom i Istočnom Europom, Slavenka Drakulić prikazuje kojim se pogledom nakon dvadeset i pet godina međusobno gledaju stanovnici, koliko je u njima prisutan strah od Drugoga, je li prošla faza idealizacije onoga što se u

EU-u čeka, na koji se način prilagođuje vlasti, jesu li se pojedinci nastavili ponašati na stari način, koliko je prisutna briga za opstanak identiteta i nacionalnosti, što je donio veliki migrantski val 2015. godine, želi li se itko u EU-u prisjećati socijalizma, prenose li se bivši događaji na mlade, prestaje li se preklapati sjećanje i povijest.

Galerija likova koja prolazi esejima pretežno zadržava gorak okus na usnama, potišteni su, samozatajni, nesigurni i nepovjerljivi, zatečeni pred mogućnosti izbora koji ih često dovodi do egzistencijalnoga rizika, dok se autorica zaklanja iza humornih pasaža i različitih prostora osobne nomadologije.

Eseji o običnome čovjeku u vihoru ideologije, kulture i društvenih struktura ogledaju se u autoričinim britkim i zaigranim razmišljanjima, dinamična analiza stvarnosti kasnoga dvadesetog i prvih desetljeća dvadesetprvoga stoljeća nudi autorefleksivne lucidne uvide onima koji su zainteresirani za ova područja.

KRATKOPRIČAČKI ŠARM LUCIDNE DUHOVITOSTI

Karmela Špoljarić, *Ringišpil*, Zagreb: Hena com, 2021.

U kontekst hrvatskih pripovjedačica kao što su Maša Kolanović, Tena Lončarević, Jelena Zlatar, Tatjana Gromača, Kristina Gavran već se nekoliko godine pronalazi i ime Karmele Špoljarić, čiji romani i priče nenametljivo, a opet dovoljno snažno upotpunjuju novi val ženske proze. Njezina je proza zanesena, suosjećajna, protkana toplinom i sluhom za riječ, duhovita, sklona izletima u fantastiku, nudi suptilnost impresionističkoga čitanja. U njoj se često daje prilika glasovima s ruba, glasovima koje nitko ne čuje, koji razgovaraju sami sa sobom. Za tinejdžersku dramu *Nula kuna po minuti* dobila je nagradu Ministarstva kulture *Marin Držić* (2011.), za roman *Nije ovo Twin Peaks* dobila je nagradu

DHK-a *Slavić* (2014.), objavila je zbirku priča *Pazi što ćeš poželjeti* (2013.), romane *Major Tom* (2014.) i *Rašomon* (2020.).

U zbirci dvadesetak, stilski različitih priča *Ringišpil* kao da se narativno odmotava povijest pričanja, koje se nalazi pred iskušenjem sažetosti, fragmenta, događajnosti očekivane u dobroj kratkoj priči koja brzo treba uvjeriti čitatelje u svoju snagu, bilo samo jednom rečenicom ili paragrafom, prije nego se počne misliti o njezinoj strukturi i značenju. Otvaraju se vidljiva i nevidljiva pitanja iz svakodnevnih odnosa kojih je bezbroj, koja se događaju kada se i ne pomišlja na njihova značenja koja okružuju, dodiruju i čekaju.

Razgovori u kratkim pričama (*Sporedni lik*, *Rupe*, *Priča na dar*) pokušaj su da se iz različitih perspektiva sagleda životna paradoksalna narav, a kratkoća i narativne krhotine u njima proizvode začudnost i neobičnost koja je pamtljiva, upečatljiva, promišljena.

Priče obično počinju *in medias res,* dobro i brzo se čitaju, neke su započete jednostavno i poticajno (*Roze*, *Ljubavnica*), neke su pak snažnije i nesigurnije, brže, kraće i poduzetnije, kroz njih se približavaju različiti trenutci ženskih i muških odnosa, prelazi se u njima iz svijeta virtualnosti u realnost, nastoji se stvoriti dojam nestalnosti i trajnosti, one svojom stilskom različitošću naglašavaju nestalnost trenutka i ritma u njemu, koji kao da traga za nečim drugim, a opet istim, mirnijim vremenom. Pripovjedači su ženski, muški, sveznajući, osobni, u prvome, drugom ili trećem licu, zaokružuju oni početnu ideju vrlo jezgrovito i oprezno.

Autorica u nekim pričama o naoko banalnim stvarima inzistira na minimalizmu, koji može biti shvaćen putem izostavljanja prepričavanja kako bi se dalo šire značenje, pomoću asocijacije. Neke su, one nešto duže i razvodnjenije (*Jbs, madam*; *Ringišpil*), naoko nestilizirane i čak nespretne u pokušaju da se opiše mozaik svakodnevnoga života, imaju glavnu svrhu stilističke naravi prljava realizma. Moguće je pisati o

svakidašnjim stvarima i objektima upotrebljavajući banalne izraze, ali preciznim jezikom obdariti te stvari kao što su *emotikon*, kuća, kiša, ulica, zavjesa, vilica, kamen, žene učinila je Karmela Špoljarić iznenađujućom narativnom moći.

Tematika priča može se raščlaniti na nekoliko cjelina, najvažnija je ljubav kao svemoguća sila, nakon nje slijedi nemogućnost ostvarivanja bliskih odnosa, gubitak identiteta i naposljetku krah komunikacije dvaju supružnika ili ljubavnika. Ljubav, kao i sve drugo, treba vremena i pažnje te neprestano ulaganje (*Ne brini mama*, *Smijeh*, *Svjetionik*). Onaj koji je odustao od ulaganja u ljubav i društvo ili ih se u potpunosti odrekao ostaje zatvoren kao individualac, bez mogućnosti razvitka.

Likovi su često prikazani u krizama identiteta preispitujući osobnu samosvijest i prihvaćanje, na tome putu patnja je neizbježna. U nemogućnosti ostvarivanja prave intime izoliraju se u neke nedodirljive virtualne svjetove, zbog toga nemaju bliske odnose, doživljavajući pri tome pseudointimnost, površne međuljudske odnose i emocionalne barijere. Odgovor na neuspjeh komunikacije između partnera, u anksioznosti i strahu od odlaska partnera, kompenzira se literaturom, odlascima i osamljivanjima.

Ljubav kao tema predstavlja silu koja ima moć približiti likove jedne drugima, ali i napraviti velik razdor, dobar odnos je tek težnja, a likovi ostaju zarobljeni u pokušaju komuniciranja sa svojim partnerima i naposljetku su u nemogućnosti ostvariti bliske odnose.

Karmela Špoljarić stavlja čitatelja u središte ljubavnih odnosa koji su redovito u krizi ili pred raspadom, te s određenom dozom nelagode pratimo razmirice i svađe. Obično se radi o onima koji su nanijeli bol Drugomu zbog čega ih razdire grižnja savjesti, ali koji istovremeno uporno ustraju na nepriznavanju vlastite krivice. Nepristajanje na kompromise najčešći je uzrok nesuglasica.

Upravo zbog svoje sposobnosti opažanja na prvi pogled zanemarivih sitnica i suptilna osjećaja za goli trenutak, priče su prostorno smještene u skromnu kulturnome okruženju, u kućama i stanovima ili na društvenim mrežama. Na taj se način osigurava okružje u kojemu isti pripovjedač izlazi iz priče i sagledava svoje postojanje u trenutku kada mu je dana mogućnost samopropitivanja, oni doživljavaju epifaniju i postaju svjesni svoga zatvorenoga života. Težnju za traganjem identiteta stavljaju na čekanje i posežu za trenutnim razrješenjem problema, neki su trajno izgubljeni, dobivaju nadu tek na samome kraju jer zadnjom rečenicom svake priče metaforički zatvaraju vrata, ali se otvara prozor, ideja o boljemu sutra ili neka nada.

Na taj način autorica čitatelje, kao i likove, tješi i poručuje da nije sve tako strašno i nije sve još gotovo. Pripovjedač je ponekad nepouzdan, njegovo je pripovijedanje u ovome slučaju određeno osjećajima vlastite izgubljenosti i neuspjehom u pronalasku rješenja svojih problema.

Priče u *Ringišpilu* donose precizne, gotovo faktografske izvještaje iz stvarnosti, jezik je asketski, štur, škrt, ulični, precizan, neukrašen, svakidašnji, realističan, jednostavan, neposredan, običan, govorni, lakonski, ogoljen, čist, oskudan, prepoznatljiv, izravan, jasan. Ne označava siromašnost teksta, nego minimalno autoričino nametanje sebe kao činjenice u tekstu. Može se reći da ta distanca i svojevrsno uklanjanje autora otvara prostor u kojemu se uspijeva izgraditi zamjetan broj uspješnih zapisa iz svakodnevnih komunikacija u jednoj, ne naročito preopširnoj knjizi priča.

Glavne karakteristike stila prepoznaju se u upotrebljavanju kratkih deskriptivnih rečenica, naracija je često bez prelaska između rečenica, ponekad nedostaje fabule, premalo je informacija, kratke rečenice ocrtavaju probleme s kojima se susreću likovi i zadržavaju fokus čitatelja na bitnome. Ove priče preživljavaju apsurde s humorom u podtekstu, držeći

opasnost u zraku, odlučuju one same da je ljudski osmjehnuti se i podnijeti životni vrtuljak bez obzira koliko se brzo ili visoko kretao.

Autorica se u većini kratkih priča, a unutar postavljena narativnoga okvira, duhovitim, često i (auto)ironičnim dosjetkama nastoji othrvati svakodnevnoj ispraznosti, usamljenosti, stereotipnim obvezama, ustaljenim navikama. Ova lucidna promatračica sredine u kojoj živi najčešće kroz žensku perspektivu komentira frustracije, potrebu za drugim, tugu, strah, glupost, naivnost, sreću. Diskurzivna različitost priča kreće se od onih označenih minimalizmom forme preko onih natopljenih internetovskom virtualnom komunikacijom toliko potrebnom noćnim usamljenicima, terapeutskim dijalozima ili meandriranjem između proze, poezije, jedne riječi i *emotikona*.

Karmela Špoljarić otvorila je još jedan prostor ženskoga teksta u kojemu se borba sa sve naglašenijom egzistencijalnom tjeskobom rješava bez naglih obrata i strasnih izleta. *Ringišpilu* možda nedostaje nešto više eksplicitne energične provokacije, možda više nagla ženskoga bunta. Ali možda bi upravo tada ova zbirka izgubila narativni šarm koji se ogleda u autoričinu izabiru lucidne duhovitosti, urbane autoironije i jednostavnosti kao strategijā preživljavanja svakodnevnoga.

Lucija Ljubić

MARTINIĆEVA I NAŠA MIRJANA

Ivor Martinić, *Drama o Mirjani i ovima oko nje*,
koprodukcija: T25 i Teatar &TD, režija: Ivor Martinić,
Polukružna dvorana Teatra &TD, premijera: 29. rujna 2021.

Drama o Mirjani i ovima oko nje praizvedena je u Jugoslovenskome dramskom pozorištu u Beogradu 2010. godine u režiji Ive Milošević, a naslovnu je ulogu tumačila Mirjana Karanović. Svoju hrvatsku premijeru drama je imala u zagrebačkome HNK-u iste godine u režiji Ane Maksić Japundžić, a Mirjanu je tumačila Alma Prica. Godinu poslije toga Martinićeva je drama *Moj sin samo malo sporije hoda* izvedena u režiji Janusza Kice u Zagrebačkom kazalištu mladih, u kojemu je svoju premijeru 2019. imao još jedan Martinićev dramski tekst *Dobro je dok umiremo po redu* u režiji Aleksandra Švabića. Prethodno je u suradnji Gradskoga dramskoga kazališta *Gavella* iz Zagreba i Theater und Orchester iz Heidelberga 2015. izvedena i njegova drama *Bojim se da se sada poznajemo* u režiji Dominiquea Schnizera. Teatrografija Martinićevih tekstova time nije ni izdaleka iscrpljena jer su njegova djela doživjela i više inozemnih premijera, posebice u Južnoj Americi i Španjolskoj, gdje Martinić i živi. Od teatrografije je možda i važnije naglasiti da je u Martinićevu slučaju riječ o dramskome rukopisu, koji posebnom pomnjom i zanimanjem ispituje međuljudske odno-

se, kao i sve njegove, na prvi pogled nevidljive, krhke i ključne niti bez kojih bi se svaka dramska situacija lako rasporila i uništila.

Martinić se u hrvatskome kazalištu dokazuje ne samo kao dramatičar bogate međunarodne recepcije nego i kao umjetnik zaokupljen položajem autora u kazalištu te izvedbom u najširemu smislu, a ovdje se nije na odmet podsjetiti ni njegove intrigantne predstave iz 2019. *Bilo bi šteta da biljke krepaju* prema njegovu dramskome tekstu (produkcija: TetatruM, T25 i KunstTeatar). U slučaju jesenske &TD-ove predstave, Martinić se okušao kao redatelj. Njegova je redateljska pozicija još zanimljivija uzme li se u obzir da je riječ o osobitoj obradi vlastita dramskoga teksta, koji je imao uspješan život kao ansambl predstava, a ovoga puta riječ je o predstavi za tri glumice – Ivanu Krizmanić, Maju Posavec i Marinu Redžepović – koje tumače Mirjanu, njezinu majku Violetu i kćer Veroniku, i tumače ih naizmjence. Kuriozum je da je Maja Posavec u HNK-ovoj *Mirjani* tumačila Veroniku (nastupila je i u *Bilo bi šteta da biljke krepaju*).

&TD-ova Mirjana je ona dobro poznata Mirjana kojoj je četrdeset godina, rastavljena je, pomalo iscrpljena i nezadovoljna svojim životom, posebice odnosom s majkom i kćeri. Međutim, Martinić se u ovoj predstavi upustio u zanimljivo istraživanje kojemu su u središtu tri glumice i njihov pristup dramskomu tekstu, kao i tumačenju triju ženskih likova. Na početku predstave glumice sjede za stolom u jednakim, nepretencioznim, svakodnevnim kostimima Matije Dijanovića (kućne haljine cvjetna uzorka) i jednostavnih frizura, i dogovaraju se o početku predstave. Ozračje nalikuje čitaćoj probi, no glumice se predstavljaju svojim imenima i prezimenima da bi tek potom ušle u svoje uloge, a sa svakim premještanjem na drugi stolac, odnosno drugo mjesto za stolom, one se premještaju i u novu ulogu te potom ponovno u novu od triju uloga. Unatoč višekratnim promjenama uloga, gledate-

lji nisu zabludi tko je tko i predstavu nije teško pratiti. Dapače, čini se kako je irelevantno poznaju li gledatelji dramski tekst i jesu li *Mirjanu* već i ranije gledali na pozornicama velikih kazališta ili ne. Osim dramaturško-redateljske ideje o svođenju na tri ženska lika, koji mijenjaju svoje interpretkinje, intiman prostor &TD-ove polukružne dvorane i neposrednost praćenja glumačkih nastupa osvaja uvjerljivošću i neposrednošću. Tomu pridonosi i decentna rasvjeta te scenska glazba Maje Posavec. Tri glumice tijekom predstave i zapjevaju, a pri kraju se posredstvom zvučnika nakratko pridruži i Ivor Martinić.

I likovi i radnja u Martinićevim dramama, bez obzira na teme kojima se bave, bliski su suvremenim gledateljima, a reakcije i postupci dramskih likova djeluju tako prirodno i jednostavno kao da se drukčijima nisu niti mogli zamisliti, nego ih zapravo svi imamo u zalihi vlastita iskustva. Vjerojatno ni glumicama ni glumcima stoga nije teško razumjeti i tumačiti Martinićeve dramske likove, one koje šute i one koje galame, one koje razgovaraju, one koje tuguju, one koje dolaze, koje ostaju i koje odlaze. Iako se čini da je njegov dramski rukopis posebno prilagođen ženskim dramskim likovima i glumicama, točnije je reći da je u Martinićevim dramskim tekstovima nemoguće previdjeti sućut i duboko razumijevanje za svakodnevne ljudske priče koje su, zahvaljujući dramatičarevu umijeću, lišene banalizacije i patetike. Tri glumice različito tumače Mirjanu (iako te razlike nisu drastične), pa u ovoj predstavi nije riječ o glumačkoj stilskoj vježbi, nego o novome scenskom ispitu *Drame o Mirjani*, štoviše – na ispitu je Mirjanina dramaturška vjerodostojnost. U tome smislu nije nevažno što je prošle godine Martinićeva *Mirjana* u filmu *Plavi cvijet* Zrinka Ogreste, za koji su scenarij potpisali Ogresta i Martinić, doživjela i svoju filmsku inačicu, pa se čini da Mirjanu odavno poznajemo tako dobro da već zajedno s njom možemo igrati igru *što bi bilo, kad bi bilo*, a neka unu-

tarnja dramska nit koju je uveo Martinić toliko je pouzdana da igra mora uspjeti, i u kazalištu i na filmu, i ponovno u kazalištu. Ipak je u pitanju – naša Mirjana.

VODITI LJUBAV I RADITI NA DJETETU

Tena Štivičić, *64*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, režija: Arija Rizvić, premijera: 14. listopada 2021.

Tena Štivičić među malobrojnim je suvremenim hrvatskim dramatičarkama i dramatičarima koji uprizorenjem svojih djela izazivaju pozornost i na inozemnim pozornicama. Primjerice, njezin je dramski tekst *Tri zime*, izvorno napisan na engleskome jeziku, svoju svjetsku praizvedbu imao u londonskome Royal National Theatreu 2014. u režiji Howarda Daviesa, a u Hrvatskoj je prvi put izvedena 2016. u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu u režiji Ivice Buljana. Najava premijere autoričina novoga dramskog teksta *64* u istome kazalištu izazvala je očekivanu pozornost javnosti. Međutim, i ta je drama praizvedena u inozemstvu, u beogradskome Ateljeu 212, u prijevodu s engleskoga jezika i u režiji Alise Stojanović.

Eva i Danijel bračni su par na pragu četrdesetih godina koji želi začeti dijete u medicinskome postupku potpomognute oplodnje, a brojka 64 iz naslova dramskoga teksta odnosi se na šezdeset i četiri injekcije koje Eva mora ubrizgati samoj sebi u jednome ciklusu toga postupka. Brojka iz naslova pruža prostor i za matematičke igre: dramski tekst okuplja osam dramskih likova, a osam je drugi korijen od šezdeset i četiri, a šezdeset četiri je dva na šestu (…), što nuka i na interpretacijsku ideju o parovima. Okosnicu dramske strukture čini odnos Eve i Danijela, no dramski vrtlog postupno zahvaća Evinu majku Helenu, Danijelova oca Olivera, Evinu prijateljicu Belu, susjeda Aleksa, Doktora, pa i Lunu, avatara. Helena i Oliver su kronični bolesnici, a Eva i Danijel nji-

hovi su jedinci o kojima oba roditelja ovise i u čiju se pomoć uzdaju u starenju. Roditelji su suputnici bračnomu paru u njihovim nastojanjima oko začeća djeteta, ali zahtijevaju pozornost i u svojoj bolesti i starosti te se ne ustručavaju prigovora i objekcija, što dramskomu tekstu dodaje na humorističnosti. Bela je Evina vršnjakinja koja živi sama, ne želi imati djecu i iznosi svoje razloge za takvu odluku, a tim se dramskim likom provlači eksplicitna kritika suvremenoga društva koje, unatoč deklarativnu zastupanju ženskih prava, još uvijek ženama ne omogućuje pravo na izbor samačkoga života. Susjed Aleks privlačan je muškarac koji ustupa Evi svoju internetsku vezu kako bi ona obavila vlastiti posao likovnoga uređivanja (poljepšavanja) fotografija osoba u reklamama i na naslovnicama časopisa. Danijel se bavi dizajniranjem različitih praktičnih predmeta za kućanstvo, a doima se suprotstavljenim Aleksu koji je restaurator. Opreka između dvojice dramskih likova – utrka za novim idejama o predmetima i oživljavanje starih predmeta – u dramskome tekstu nije jedina. Ona se zrcali i u podvojenoj suvremenoj ženi koju utjelovljuju Eva i Bela, jedna koja želi postati majka (na kraju krajeva, ona se zove Eva i simbolično joj je namijenjena uloga roditeljice, na sceni čak i jabuka u ruci) i druga koja to ne želi, ali želi svoj mir iako svesrdno pomaže prijateljici. Ni Evi ni Beli njihovi životni izbori nisu laki i obiluju nesigurnošću i stranputicama, što ih ujedinjuje kao žene. Međutim, nije lak život ni roditeljima, a posebice ne Danijelu od koga se očekuje da bude propulzivan, asertivan, kreativan (…) i sve ono što menadžerska korporacijska pravila ponašanja nalažu. Slabije je izražena opreka između nehajnije Evine majke Helene i zagrižljiva Danijelova oca Olivera, ali vidljiva je u Heleninu nježnu pristupu i Oliverovoj ironičnoj grubosti. Doktor je izvor nade za Evu, a Luna je Danijelovo utočište, no ni jedno ni drugo ne mogu razriješiti brojna pitanja pred kojima se dramske osobe nalaze.

Upravo je nerazrješivost postavljenih pitanja – a ona se kreću u široku rasponu od želje za stvaranjem djeteta preko poteškoća u profesionalnoj afirmaciji do starenja i bolesti – bila i najveća zamka za redateljicu predstave Ariju Rizvić. Nema sumnje da je dramski tekst potaknuo brojna aktualna pitanja, koja se ponajprije usredotočuju na žensko mjesto u braku, obitelji i društvu, no djeluju kao natuknice i, poput nekih malih petardi, praskaju svaka u svome trenutku tovareći na scenu još jedan i još jedan problem pred kojim se nalazimo. Dramski tekst obiluje intrigantnim temama, pa je i predstava zanimljiva i lako se prati, ali čini se da se odviše snažno oslanja na vjerno prenošenje dijaloga na scenu, a manje na redateljsko viđenje postavljenih pitanja. Sudeći prema dramskome tekstu otisnutom u popratnoj kazališnoj knjižici (*64* izlazi uskoro i kao nova knjiga T. Štivičić), dramaturginja Mirna Rustemović nije odviše intervenirala u zadane okvire, a Mirna Rustemović veliku je scenu HNK-a pokušala svladati simultanošću prizora i korištenjem stare Miletićeve zaokretne pozornice. Scenografiju potpisuje NUMEN oblikujući prepoznatljive bijele zavjese, koje mogu podsjetiti i na bolničke zavjese među krevetima, te unoseći pokoji detalj namještaja koji pridonosi realističnosti prizora. Posebnu pozornost oblikovanju svjetla i videoprojekcijama posvetili su Ivan Lušičić Liik i Ivan Štrok. Sofa na kojoj Eva i Danijel na samome početku nastoje napraviti dijete (ili se to kaže: voditi ljubav?), u koreografiji Larise Lipovac Navojec, blizu je gledalištu i tijekom predstave uspješno se ugrađuje u svijest, a kreveta i naslonjača u ovoj predstavi ima više i različiti su (ginekološki stol, očev krevet, majčina sofa…). Kostimografkinja Ana Fucijaš oslanja se na realističnost očekivanja susljedno prateći dramski tekst, pri čemu Evu odijeva u žarkonarančastu haljinu, a Belu u crno, Danijela i Aleksa u hipstere, majku u motive sedamdesetih, liječnika u bijelu kutu... Zagonetan crnogorični šumarak u središtu pozornice

pokreće pitanja o njegovoj dramaturškoj svrsi jer se do kraja predstave ne uključuje u dramsku radnju, ali se može tumačiti kao šuma postavljenih pitanja i nedoumica s kojima se dramski likovi susreću.

Glumački ansambl u dramskome je tekstu prepoznao svakodnevne situacije i životnost napisanih dijaloga koji su ih ponukali na zanimljive, angažirane kreacije. Pritom prednjači Olga Pakalović koja Evu igra i strastveno i srčano, i nježno i sućutno, i komično i tragično održavajući ostale glumce i glumice u tenziji igre. U tome joj izvrsno parira Lana Barić iskazujući smisao za komiku, ali i unoseći ponešto elemenata ženske samosvijesti. Alma Prica kao Helena koja puši i odbija zdravu hranu te Dragan Despot kao tehničkim napravama opsjednut Oliver vješto su iskoristili dramske signale za komičan učinak, a Luka Dragić korektno je oblikovao manju ulogu susjeda Aleksa. I Igor Kovač kao Danijel kapitalizira poneku humorističnu repliku, ali veću pozornost privlači prikazanom kontroliranom mirnoćom iz koje povremeno probije frustracija i nezadovoljstvo. Livio Badurina tumači Doktora kao iznimno profesionalna koordinatora potpomognute oplodnje, a to znači (u izvedbi možda i pretjerano) emocionalno hladna muškarca, koji ne može znati što se zbiva između Eve i Danijela kada ne sudjeluju u projektu začinjanja djeteta. Tako ni Luna, u izvedbi Tese Litvan, ne zadobiva dublje obrise: ona, doduše, zna što se zbiva između supružnika, ali dolazi iz virtualnoga svijeta i o njoj se drugo ne doznaje.

Izuzev Doktora i Lune – koje se može doživjeti kao reprezentacije emocionalne sterilnosti u svijetu u kojemu je sve na svome mjestu – šestero dramskih likova su reprezentacije emocionalnih nesigurnosti i krhkosti u svijetu u kojemu valja pronaći put da sve bude na svome mjestu: voljeti se ustrajno, seksati se strasno, ljubav voditi nježno, a usput marljivo raditi na djetetu i roditi ga. Fragilnost identiteta tema je kojom se Tena Štivičić često bavila u svojim dramskim

tekstovima. Redateljica Arija Rizvić možda je tu fragilnost prikazala i kao šumu kojom tek valja proći, i prokrčiti put prema vlastitoj sreći.

KRALJEVSKI *REALITY* O UMIRANJU

Eugène Ionesco, *Kralj umire*, Teatar &TD, Zagreb, režija: Ivan Planinić, premijera: 15. listopada 2021.

Uz nešto manje medijske pozornosti i odjeka, unatoč činjenici da je riječ o najavi šezdesete obljetnice objavljivanja Ionescove drame *Kralj umire* (*Le Roi se meurt*, 1962.), prošla je &TD-ova istoimena predstava u režiji i adaptaciji Ivana Planinića. Ionesco je jedan od omiljenijih autora u hrvatskome kazalištu. U Hrvatskoj je, primjerice, u veljači 2021. bila premijera Ionescova *Ludila u dvoje* u Istarskome narodnom kazalištu u Puli, a tekst je prilagodio i predstavu režirao Luka Mihovilović, u srpnju je bila premijera *Nosoroga* u Teatru Ulysses i režiji Lenke Udovički, a u prosincu je održana premijera *Ćelave pjevačice* kao glazbeno-scenskoga djela, što je diplomski projekt Ene Subotić, a u režiji Aleksandra Švabića i izvedbi Maje Posavec i Borka Perića u Zagrebačkome plesnom centru.

Nesumnjivo, Ionesco je prošle godine zaintrigirao hrvatsko kazalište, a činio je to od prvih objavljenih tekstova – zahvaljujući naporima ponajprije Vlade Habuneka, Tomislava Durbešića, Koste Spaića... Ionescov antikomad *Kralj umire* u Hrvatskoj je prvi puta izveden 1965. u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku u prijevodu i režiji Vlade Habuneka, a 1967. premijerno je postavljen u zagrebačkome Teatru &TD, ponovno u Habunekovu prijevodu, ali u režiji Tomislava Durbešića. Međutim, hrvatska kazališna recepcija Ionescovih djela započela je desetak godina ranije, među ostalima, Habunekovim režijama *Ćelave pjevačice* 1956. u Zagrebačko-

me gradskom kazalištu *Komedija*, *Instrukcijom* 1957. na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, a 1958. *Stolice* je u tadašnjemu Zagrebačkom dramskom kazalištu (danas Gradsko dramsko kazalište *Gavella*) režirao Kosta Spaić. *Nosoroga*, u kojemu se pojavljuje lik Bérengera, režirao je Vladan Švacov 1962. u Zagrebačkome gradskom kazalištu *Komedija*. Uslijedio je niz redatelja koji su Ionesca uprizorivali na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, a Ionescova djela često uprizoruju i poluprofesionalne i amaterske družine.

Prvi Ionescovi antikomadi rukovođeni su idejom da jezik nije vjerodostojan prenositelj iskustva, da riječi koje koristimo nisu u neposrednoj, nego u arbitrarnoj vezi – a time i apsurdnoj i zbunjujućoj – sa sadržajem koji želimo prenijeti. Nepouzdanost jezika i nepovjerenje u njegove obrasce, a još više strah od usamljenosti i umiranja tema je i drame *Kralj umire*. Kralj Bérenger Prvi ustane jednoga jutra i shvati kako nema ni sunca ni grijanja, a njegovi ga najbliži – kraljica Margareta, kraljica Marija, Doktor, služavka Julija i Stražar – nastoje osloboditi straha od smrti i suočiti ga s njom kako i njih ne bi povukao za sobom ili ih zarazio svojom smrtnošću. Uzimajući možda u obzir Ionescov opetovan otpor prema vjerodostojnosti jezika, Planinićeva režija i adaptacija antidrame *Kralj umire* usredotočena je ponajprije na vizualnu dimenziju predstave kojom se posreduje i kraljev strah i strah njegovih bližnjih od umiranja. Za oblikovanje svjetla i projekcija zadužen je Ivan Lušičić Liik. Strah je najavljen već uvodnim, malo predugim videom pukotine u kamenu, koja se ispadanjem sve većih komada, praćena zastrašujućim i kontinuiranim zvukovima, nezaustavljivo širi i izaziva tjeskobu, u zagrebačko-banijskome slučaju i poslijepotresne vrste. Plavičasta scenska pozadina – ispred koje izbezumljen kralj pretrčava s jednoga na drugi kraj Velike scene Teatra &TD-a dok se naoko nasumično susreće s ostalima naređujući sun-

cu i grijanju da se uključe – utjeruju osjećaj hladnoće. Plavičasto osvjetljenje pri kraju predstave priziva scenografiju popularnih televizijskih zabavnih emisija iz kojih – dok studijski gledatelji srčano plješću – netko izlazi kao pobjednik, a netko kao gubitnik. Pri kraju predstave, u vrijeme obreda koji dvorjani priređuju kralju pri odlasku s ovoga svijeta, scenski se duhovito realizira scenografska apoteoza jedne jedine stolice, prijestolja sa svim mogućim konotacijama. Scenografiju i kostimografiju potpisuje Petra Pavičić, koja se u ovoj predstavi odlučila za minimalističku scenografiju i za nešto raskošnije kostime iako i oni balansiraju na rubu groteske. Kraljev plašt nije težak i ne vuče se dostojanstveno po tlu, nego je lagan poput kućne haljine, a njegovo kraljevsko prstenje djeluje frivolno.

Domagoj Janković tumači Bérengera kao lakomislenu naivčinu, koji na trenutke može ostaviti dojam neustrašiva borca protiv prolaznosti da bi u sljedećemu prizoru samoga sebe opovrgnuo kukavičkim spoticanjem. Pritom zadržava elemente idealističke ludosti nalik donkihotovskim jurišima. U zahvalnoj ulozi Stražara nastupa Ivan Pašalić vješto koristeći prigode za približavanje dramskomu stereotipu dosjetljiva sluge zbog čega izaziva naklonost publike. Za razliku od njega, Anica Kontić u interpretaciji lika služavke Julije uskraćena je za takvu mogućnost, pa svoj lik inventivno oblikuje kao jedan od onih distanciranih koji, doduše, sudjeluju u igri iako im ništa nije jasno, ali se i kriomice pitaju tko je tu lud. Luka Bulović ulogu Doktora, zahvaljujući možda i aktualnim pandemijskim okolnostima, interpretira u registru zastupnika znanstveno neosporne izvjesnosti, koju je bolje iskazati kao zlu slutnju jer će tek tako naići na odjek. Pravo malo glumačko nadmetanje ostvaruje se između Dajane Čuljak kao prve i Nike Barišić kao druge kraljeve žene. Pritom Dajana Čuljak nastoji očuvati gledateljski horizont očekivanja kao autoritativna prva supruga, koja se

umije snaći i kada joj okolnosti izbiju uzde iz ruku, a Nika Barišić svojom glumačkom nesputanošću i lijepim glasom u pjesmi iz uvoda predstave na scenu donosi zanimljiv lik, koji kažiprstom sustiže i svoje suze, a ružičastom perikom i gestikulacijom parira Bérengeru. &TD-ova predstava najvećim dijelom djeluje kao lakonotni glazbeni festival sa specijalnim efektima, čemu pridonosi i glazba skladatelja Nikše Marinovića. Iako je na tome festivalu nešto pošlo po zlu i zasigurno će nepovoljno završiti, pokrenuta mašinerija neće se zaustaviti, nego će Jankovićeva Kralja nagnati da spretno plazi gledalištem sve do konačnoga kraja.

Međutim, Bérenger nije klasičan autoritarni monarh, dapače, čini se da su svakoj izvjesnosti sklonije njegove supruge i podanici, koji su uvjereni u kraljevo umiranje, a još više od toga zabrinuti za svoju egzistenciju, pa su spremniji žrtvovati kralja i sebi sačuvati još koji dan, tjedan ili mjesec života premda je jasno da je kraljevstvo sve manje, da su resursi iscrpljeni i da su izgledi za preživljavanje jako loši. Čak i kada ga tjelesne tegobe nedvojbeno podsjete da je kraj blizu i kako više nema nade u preživljavanje, Bérenger se ne ustručava suprotstaviti onomu što nazivamo zdravim razumom. On je, poput Ionesca, sasvim svjestan da misliti znači ne razmišljati poput drugih. Zato se i ne boji odustati od kraljevanja. On se, zapravo, boji smrti. A po tome se ne razlikuje od svojih podanika.

PROPITIVANJE PRIVIDA U MATIŠIĆEVOJ ŠPILJI

Mate Matišić, *Ja sam ona koja nisam (tri jednočinke)*, Zagrebačko kazalište mladih, režija: Paolo Magelli, praizvedba: 22. listopada 2021.

„Ja sam onaj koji jesam" starozavjetna je biblijska rečenica kojom se Bog obratio Mojsiju najavljujući mu da će izraelski narod izvesti iz ropstva (Izl 3,14). Tim riječima Bog potvrđuje da postoji i da se u njega valja pouzdati. Naslov nove Matišićeve trilogije posve je suprotan toj rečenici, a teško se oteti dojmu kako se u svojim intertekstualnim slojevima ne oslanja i na nju okrećući, baš kao što smo u Matišićevu dramskome opusu i navikli, uvriježene obrasce naglavce i ukazujući da ništa na ovome svijetu nije onakvim kakvim se čini. Dapače, ukazuje da su naše predodžbe proizvedene zbrojem različitih utjecaja na koje ili ne možemo ili ne želimo utjecati, i poigrava se tim okamenjenim predodžbama, stereotipima koji su proizvod tvorbe kulturnih identiteta u najširemu smislu i na različitim područjima naših života. U novoj trilogiji *Ja sam ona koja nisam* u središtu Matišićeva interesa je položaj žena u suvremenome hrvatskom društvu. Riječ je o temi koja privlači pozornost hrvatske kazališne javnosti od početka ove sezone, a svaka predstava donosi svoju predodžbu.

Središnja tema Matišićeve trilogije ne dolazi neočekivano, posebice uzme li se u obzir njegov noviji dramatičarski rad (*Posmrtna trilogija*, *Ljudi od voska* i *Moji tužni monstrumi*) u kojemu se dotiče sličnih pitanja. *Ja sam ona koja nisam* sastoji se od triju jednočinki: *Hrvatska Lolita*, *Pornofilm* i *Žena djevojčica*, koje je u Zagrebačkome kazalištu mladih režirao Paolo Magelli nastojeći svojim redateljskim rukopisom zaogrnuti Matišićeve najnovije (i neobjavljene) jednočinke u plašt groteske, a dramaturginja Željka Udovičić Pleština slijedila je dramsku strukturu bez znatnijih uplitanja. Matišić

se u svojim dramskim djelima bavi različitim, brutalnim iskorištavanjem žena (podvođenje maloljetnica, pornografska industrija, seksualne perverzije, nametanje osjećaja krivnje…), ali izbjegava aktivistički zamašnjak situirajući iskorištavanje žena u suvremeno društvo, koje nije probirljivo ni prema iskorištavanju muškaraca, a ni prema različitim socijalnim slojevima (dovoljno je prisjetiti se njegove jednočinke *Mi tu* iz *Mojih tužnih monstruma*).

Kao središnji se lik u novoj trilogiji nameće Jerkica, iskusan mafijaš koji svoje dugove naplaćuje u naravi, pa zato olako ubije čovjeka s kojim nije uspio raščistiti račune, a njegovu maloljetnu kćer Nikolinu zaposli u striptiz-klubu zahtijevajući od nje poslušnost dok ne vrati dugove. Jerkicu izvrsno tumači Milivoj Beader, jedan od najboljih glumaca u predstavi, koji uspijeva živopisno, kretnjama i govorom oblikovati povjereni mu dramski lik i nadograđivati ga s ostalim članovima ansambla. Jerkica i Nikolina, u interpretaciji Anđele Ramljak, pojavljuju se i u trećemu dijelu predstave, sada kao brižan bračni par mutne prošlosti, sadašnjosti, a i budućnosti. U prvoj jednočinki valja spomenuti Doris Šarić Kukuljicu kao otmjenu i suzdržanu Susjedu, Mara Martinovića kao Ivana, koji se ne snalazi u mafijaškome miljeu i vjeruje da i akademskim i mafijaškim svijetom upravljaju jednaka moralna načela te Barbaru Prpić kao Anu, s najizraženijim grotesknim elementima. *Pornofilm* se događa u stanu ugledna ginekologa Mihovila koji posumnja u vjernost svoje supruge i odanost prijatelja Filipa, u tumačenju Uga Koranija, da bi se radnja premjestila u dijalog s kućnom pomoćnicom Ružom nastranih seksualnih sklonosti koje krije od muža, a o kojima doznajemo iz njezina razgovora s Mihovilom, da bi se pokazalo kako sve to i nije običan razgovor nego scenarij pornografskoga filma. Frano Mašković u ulozi Mihovila zadržava uglađenost predodžbe o uglednome liječniku, iza koje proviruju natruhe sadizma, a Lucija Šerbedžija kao Ruža

donosi nešto svježine u brutalnošću iščašen svijet jednočinke. Za snažan udio komike zaslužan je Filip Nola kao susjed koji se dolazi žaliti na odviše bučno vođenje ljubavi. U *Ženi djevojčici* Urša Raukar je starija gospođa Stanka koja je požrtvovno ponijela i svoj i mužev teret gubitka djeteta nastojeći od sebe napraviti veći problem ne bi li muža odvratila od samoubojstva. Urša Raukar uspijeva balansirati između ludosti i mudrosti, scenski realizirati ideju žene koja održava psihičku stabilnost svih oko sebe, a sebi dati oduška u bijegu u alkoholizam. Vlado Zorana Čubrila suzdržan je u ulozi inertna supruga, a Dado Ćosić kao njihov sin Janko donosi na scenu stereotip o napetu poslovnjaku u jurišu na profesionalni uspjeh.

Matišićevi su dramski tekstovi najvećim dijelom obilno natopljeni tragikomičnim elementima i posebice groteskom, pa ZKM-ova predstava nudi dvostruko grotesknu predstavu, koja zaokuplja jezovitošću dramskih prizora. Uvjeren da Matišićevo dramsko pismo nije prikladno realističkoj režiji, Magelli je glumcima i metaforički i doslovce oduzeo tlo pod nogama – naime, scenograf Miljenko Sekulić veći je dio namještaja stavio na kotačiće tako da je teško i sjesti i sjediti i ustajati, čime se unosi snažan dojam nesigurnosti i nepovjerenja. Anja Đurinović kao suradnica za pokret pobrinula se je da je i hod glumaca na sceni isprekidan i ukočen (posebice u prvome dijelu). Scenski pokret u videima, čiju ideju i realizaciju potpisuje Ivan Marušić Klif, naglašava izopačenost svijeta maloljetničke prostitucije. Svakako valja spomenuti i glazbu Ivanke Mazurkijević i Damira Martinovića Mrle koja pridonosi intrigantnosti predstave. Kostimografkinja Marita Ćopo kostime je osmislila prateći redateljeve nakane i ne odustajući od stereotipa (sveučilišni profesor u sakou i hlačama bez kravate, tugujuća majka u crnini, gospođa sa psima u elegantnoj odjeći, razgolićene prostitutke u seksi odjeći i štiklama…), no zanimljivo je da su i mafijaš Jerkica i po-

slovnjak Janko slično odjeveni odajući time valjda profesionalnu usredotočenost, ali i brišući razliku između kriminalaca i korporacijskih poslovnjaka. Ipak, glavna je glumica u ovoj predstavi Katarina Bistrović Darvaš, koju će na početku predstave uočiti svi, zaboraviti mnogi, a zapamtiti malobrojni, uglavnom oni koji u podjeli uloga na kraju popisa uoče da ta glumica tumači Onu koja nije. Ona sjedi uz lijevi zid pozornice, tiho svira gitaru i ne govori u predstavi. Dramski tekst i predstava tako postaju posveta svim onim ženama o kojima se ništa ne zna, koje nisu vidljive, pa se misli da niti ne postoje.

Po čemu nisu one koje nisu? Po tome što im nije dopušteno propitivanje vlastita tijela i, još više, duha – duha vremena. Jerkica sigurno ne bi rado čitao kazališne kritike o uprizorenju Matišićeve trilogije. Ionako je još u prvome dijelu predstave naglasio kako, osim što čita Krležu i voli njegova Barutanskoga, ne podnosi propitivanje i neverbalno kazalište, ono čega je mnogo i u predstavi. Najviše je propitivanja, no ne uvijek po ukusu dežurnih ideologa ovih ili onih usmjerenja. Štoviše, Matišić ne upire prstom, nego postavlja pitanja ovomu našem naprednom dobu koje će se, eto, junački izboriti i protiv pandemije, ali ne zna što bi s desetljećima feminističke misli i akcije, koja još uvijek ne uspijeva i praktično svladati davno detektiran problem. Kulturna hegemonija koja je žene, ali i muškarce, gurnula među nevidljive i nečujne, odnosno u one za koje se misli da jesu ono što drugi o njima govore ili žele da oni budu, u Matišićevoj je novoj trilogiji podvrgnuta upravo – propitivanju. Platonova špilja, čini se, i nije tako zastarjela misao ako se oživotvoruje i danas. Matišić ima svoju dramsku špilju: najprije prikaže jezovite prizore, a onda nas uvede unutra i kaže: još je i gore nego što vam se čini.

KAMEN SA SRCA

Marius von Mayenburg, *Kamen*, koprodukcija: Zagrebačko kazalište mladih i Beogradsko dramsko pozorište, režija: Patrik Lazić, premijera: Beograd, 11. prosinca 2021. i Zagreb, 22. prosinca 2021.

Njemački suvremeni dramatičar Marius von Mayenburg nije nepoznat u hrvatskoj kazališnoj sredini. Njegove je drame u prijevodu Marka Torjanca objavio časopis *Kazalište* (*Vatreno lice*, 2002. i *Ružni*, 2009.), a u izboru Dunje Dragojević pod naslovom *Nova njemačka drama* (Znanje, Zagreb) objavljeni su 2003. Mayenburgovi *Paraziti* (izvedeni u Gradskome dramskom kazalištu *Gavella* u režiji Ivana Lea Leme 2002.). Od novijih izvedbi moguće je navesti njegovu dramu *Ružni* na Sceni Zvonimira Rogoza u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu 2012. u režiji slovenskoga redatelja Jerneja Kobala, a 2016. kazalište Playdrama u splitskome je Gradskom kazalištu mladih, u režiji Ivana Plazibata, postavilo njegovu dramu *Zbunjoza* (izvorno: *Perplex*). Marius von Mayenburg rođen je 1972. u Münchenu. Studirao je srednjovjekovnu književnost u Münchenu i Berlinu, a scensko pismo na Universität der Künste u Berlinu. Autor je brojnih dramskih djela prevedenih na više od trideset jezika i izvođenih u Njemačkoj i inozemstvu. Od 1998. započinje suradnju s Thomasom Ostermeierom u Baracke am Deutschen Theater Berlin, od 1999. u Schaubühne am Lehniner Platz. Bavi se dramskim pisanjem i režijom, ali i prevođenjem, i u prevoditeljskome su smislu posebice značajne njegove suradnje s Ostermeierom na produkcijama Shakespeareovih djela. Prevodio je i djela Sarah Kane, Martina Crimpa i Oscara Wildea. Posljednjih nekoliko godina samostalno je režirao i više vlastitih dramskih djela. Njegovo djelo *Stein* (*Kamen*) praizvedeno je u Schaubühne am Lehniner Platz u Berlinu

2008. u režiji Inge Berka. *Kamen* je, u prijevodu Drinke Gojković i Borisa Perića, u prosincu 2021. premijerno izveden u koprodukciji Zagrebačkoga kazališta mladih i Beogradskoga narodnoga pozorišta u režiji Patrika Lazića, koji je rođen 1995. u Puli, a režiju je diplomirao na beogradskome Fakultetu dramskih umjetnosti postavivši *Fine mrtve djevojke* Mate Matišića.

U skladu sa svojim interesom za društvenu zbilju i pitanja identiteta u poremećenim društvenim, ali i osobnim odnosima, Mayenburg je napisao dramu koja prati sudbine stanovnika i vlasnika jedne kuće u Dresdenu, a utjelovljuje njemačku povijest od tridesetih do devedesetih godina 20. stoljeća. U predstavi nastupaju glumci obiju kazališnih kuća, a u istaknutim ženskim ulogama su Doris Šarić Kukuljica kao Mieze, Židovka koja je sa suprugom 1935. bila prisiljena budzašto prodati raskošnu građansku kuću u Dresdenu i pobjeći, te Mirjana Karanović kao Witha, Njemica i pristalica nacističke ideologije, koja je s mužem kupila tu kuću. Nakon podjele Njemačke njemačka je obitelj otišla u Zapadnu Njemačku, a kuća je ponovno dobila nove stanare. Poslije pada Berlinskoga zida postavlja se pitanje čija je kuća, tko na nju i zašto smije polagati pravo, što su uspomene i, najvažnije, izranja nepovjerenje ne samo u povijest kao svjedoka u razrješavanju obiteljskih sudbina nego i u konstruiranost osobnoga pamćenja, prekrojena prema zahtjevima službene povijesti. Njemačka povijest u ovoj je predstavi samo povod za razmišljanje o više manjih europskih povijesti 20. stoljeća i prije, pa i našoj, s naglaskom na to da minulo stoljeće i događaji koji su ga obilježili nisu baš toliko udaljeni da se ne bi mogli ponoviti i u sadašnjosti. Tomu pridonose brojni i česti prijelazi prizora iz različitih faza prošlosti u sadašnjost i obratno, što može otežati praćenje slijeda događaja, no čini se da je zbunjenost i nesnalaženje u vremenu zapravo namjerno prouzročeno i Mayenburgovim dramskim tek-

stom, ali i vještom dramaturgijom Katarine Pejović. Nepotpuno snalaženje gledatelja, pa i odustajanje od utvrđivanja o kojoj je godini u pojedinome prizoru riječ, čini se da i jest redateljev cilj. Videoprojekcije Jelene Tvrdišić i Aleksandra Jakonića, kao i poneki dodatci kostimima ili rekviziti, nastoje pružiti naznake o vremenu radnje pojedinih dramskih prizora, no predstavom kao da se žele istražiti granice između službene i prešućene povijesti te na scenu donijeti što povlačenje svih vrsta granica može učiniti ljudima koji se nađu s ove ili s one strane. Jezične razlike u glumačkoj igri koprodukcijske predstave markirale su i neke druge granice koje nisu dio samo njemačke prošlosti, obilježene u devedesetima 20. st. tenzijama između *Wessija* (zapadnjaka) i *Ossija* (istočnjaka) koji su konačno srušili betonski zid između sebe, ali je onaj drugi, mentalni, još postojao.

Kostime za predstavu osmislila je Marta Žegura odjenuvši ansambl u jednostavnu odjeću neupadljive sivkaste i bež boje, odustavši od historiografske vjernosti i pridonijevši dojmu da nijedan dramski prizor nije zastario, nego da ima svoje posljedice u sadašnjosti. I scenografija Vesne Popović, obilježena sanducima (ili kutijama za selidbu), stolom (za kojim se može piti i jesti, svađati i voljeti, ali se i ispod njega sakriti), jednom ljuljačkom i malim vrtom u koji su sve obitelji zakopavale svoje tajne, izbjegava jasne naznake o vremenu i prostoru. Svjetlo Aleksandra Čavleka suptilno je, blago i toplo, a suprotstavljeni su mu manje ugodni plavičasti prizori na stražnjemu videozidu scene.

Na pozornici se pojavljuje ukupno šestero likova, od kojih je samo jedan muški (Dado Ćosić kao Within suprug Wolfgang), a ostali su likovi ženski, pa se čini da je i na taj način velikoj, službenoj povijesti, smještenoj u muško rodno polje, sučelice postavljena ona manje vidljiva i čujna, prešućena povijest koja svoje reperkusije ima u osobnim životima. Kuća u Dresdenu u službenoj je povijesti zgrada koja je mije-

njala vlasnike, a u neslužbenoj povijesti ona je dom iz kojega su mnogi njezini stanovnici odlazili silom ili se u nju vraćali pamteći ono što su htjeli, ili se još uvijek u nju žele vratiti i ispričati svoju povijest – jer žele imati dom. Mirjana Karanović i Doris Šarić Kukuljica različito, no obje majstorski i oslanjajući se na svoje bogate glumačke biografije, oblikuju svoje dramske likove. U skladu sa svojom ulogom Withe, Mirjana Karanović više govori, energičnija je, bučnija i nametljivija, mjestimice i duhovita, a Doris Šarić Kukuljica kao Mieze šutljiva je, suzdržana, ali i tužna i zgrožena, pa tijekom predstave uspijeva glumački osmišljenim bivanjem na sceni postići gradaciju dramskoga naboja. Svaka na svoj način, dvije glavne glumice svojim nastupima uspijevaju sublimirati povijest i njezine skrivene kamene smutnje. Nataša Marković kao Heidrun i Nataša Ilinčić kao Hannah dobro im parirаju, a Mia Melcher unosi ponešto mladenačkoga idealizma u istraživanje obiteljske prošlosti niti ne sluteći da će se suočiti s konstruktima i okamenjenim predodžbama. Tijekom sat i pol trajanja predstave nema predaha za glumački ansambl, koji se kontinuirano premješta iz vremena u vrijeme, a nema predaha ni za gledatelje koji su nevidljivim dramaturškim nitima i vrsnom glumačkom igrom ponukani na retoričko pitanje o vlastitoj krivnji i dopusnici za kamenovanje drugih.

U Berlinu se i danas mogu vidjeti arhitektonske razlike između nekadašnjih dviju država, ali vidljivih granica više nema. Dresden je obnovljen i obiluje svakovrsnim tragovima njemačke kulturne prošlosti. Turisti koji posjećuju Berlin neizostavno obilaze i nekadašnji granični prijelaz Checkpoint Charlie, pa poslije obilaska prigodnih izložbi u okolnim zgradama i šatorima ondje mogu za nevelik novac kupiti komadić zida kao suvenir. Na stranu sumnja u autentičnost suvenira, ali nije neosnovano postaviti pitanje o veličini i važnosti nekadašnjega Zida kada se i nakon više od trideset godina njegovi dijelovi ustrajno prodaju i još usrdnije razno-

se u domove po različitim dijelovima svijeta – da se ne zaboravi. Možda otuda i Mayenburgov naslov *Kamen*.

Ivica Župan

JOSEPH BEUYS: TKO NE ŽELI MISLITI, LETI VAN!

MSU, Black Box, 9. 12. 2021. – 31. 1. 2022., kustosice Vesna Meštrić i Iva Rada Janković

Ove se godine diljem svijeta obilježava 100. obljetnica rođenja Josepha Beuysa, a velikoj i važnoj obljetnici pridružio se i zagrebački MSU, u kojemu je – u sklopu projekta *Beuys100* – trajala izložba posvećena tomu velikom i osebujnom umjetniku, slikaru, kiparu, filozofu, pedagogu, aktivistu, radikalu, provokatoru, osnivaču njemačke Zelene stranke, samoincijacijskom šamanu, *showmanu*, stvaraocu kojega kritika naziva „najvažnijim mrtvim umjetnikom u svijetu“. Ovaj sugestivni teoretičar i zagriženi politički aktivist jedan je od najradikalnijih umjetnika druge polovice 20. stoljeća, čije su ideje i utjecaji i danas snažno nazočni u djelima suvremenih umjetnika diljem svijeta.

Inicijativa je došla od Goethe-Instituta Kroatien, koji je tijekom ove godine predstavio zbirku njemačkoga kolekcionara Karla Heinza Rummenyja, čiji važan dio čine upravo Beuysovi radovi. Pokazani Rummenyjevi artefakti su razglednice, grafike, plakati, knjige i multipli pomoću kojih je Beuys najučinkovitije raspačavao svoje ideje. Početci formiranja njegove zbirke povezani su s prvim susretom Beuysa i Rummenyja 1972. na *documenti 5*, u Beuysovu Uredu za direktnu demokraciju. Među na izložbi pokazanih sedamdese-

tak Beuysovih ostvarenja bila je menzura u koju je Beuys stavljao uvijek svježu ružu, prvi put upravo na toj *documenti* kada je sa svojim pustenim šeširom sjedio sâm u prostoru i dočekivao posjetitelje da bi s njima raspravljao o značenju i važnosti „neposredne demokracije".

Izložba u MSU-u naslovljena je *Tko ne želi misliti, leti van!* i podastrla je djela ne samo iz Rummenyjeve zbirke nego i iz zbirke MSU-a, među kojima su dominirali multipli kao podsjetnici na neke od ključnih trenutaka Beuysova umjetničkoga i političkoga djelovanja. Naziv izložbe Beuysove su riječi koje je uputio sudionicima rasprave održane na svjetskoj izložbi suvremene umjetnosti *documenta 6* 1977., postavljene u Kasselu, kako bi sudionike potaknuo na razmišljanje i odgovorno djelovanje. Kustosice izložbe bile su Radmila Iva Janković i Vesna Meštrić. Multipli koje je Beuys neumorno stvarao kako bi najlakše širio svoje misli i strategije asocijativni su podsjetnici na neka njegova važna djela, događaje, akcije. Razglednicama pokazanim na izložbi bilo je moguće pratiti širinu spektra Beuysovih interesa: od umjetničkih djela do političkoga i ekološkoga angažmana. Svojim je akcijama, performansima, instalacijama i objektima i uopće djelovanjem proširio granice onoga što držimo umjetničkom aktivnošću i djelom, neprestano ukazujući na besmislenosti granica između života i umjetnosti jer je za njega život bio umjetnost, a umjetnost život.

Posebice su zanimljive, drži Vesna Meštrić, jedna od kustosica izložbe, njegove razglednice. „Njegovim potpisom stjecale su status umjetničkih djela, a najzanimljivije od njih nastale su u atipičnim materijalima poput drva, filca, metala." Na izložbi je, primjerice, pokazan set razglednica koje govore o njegovoj profesuri na Staatliche Kunstakademie u Düsseldorfu. „Početkom 1960-ih Beuys se priključuje Fluxusu te svoj aktivizam provodi i kroz rad sa studentima na Akademiji. Držao je da studenti prigodom upisa moraju imati svi

jednako pravo da budu upisani na Akademiju bez prijamnih ispita te se zalagao za ukidanje akademske hijerarhije. No djelovanje u tom smjeru nije naišlo na plodno tlo i 1972. dobiva otkaz, nakon čega osniva vlastito slobodno sveučilište, Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research (F. I. U.), na koje su se mogli upisati svi koji su to željeli", kaže Meštrić. Svoje Slobodno sveučilište Beuys predstavlja i na *documenti 6* na kojoj je izložio instalaciju *Crpka za med na radnom mjestu kao simbol slobodnog tijeka i razmjene misli.* U akciji *Das Kapital*, koja se razvijala od 1970. do 1977., Beuys se obračunavao s kapitalističkim sustavom tumačeći kapital prvenstveno kao potencijal u kreativnosti svakoga pojedinca. „Za njega je najvažniji kapital kapital duhovnost koju svi posjedujemo i trudio se osvijestiti tu činjenicu među ostalim i izjavom da je svaki čovjek umjetnik", tumači Radmila Iva Janković, druga kustosica izložbe.

Uz razglednice i druge multiple poput boca s uljem i vinom te dva *ready-madea*, u zbirci MSU-a nalazi se i mapa u ofsetu tiskanih fotografija Bubyja Durinija, koji je za svojom suprugom Lucrezijom de Domizio Durini, autoricom 14 knjiga posvećenih Beuysovu stvaralaštvu, vjerno pratio Beuysa posljednjih petnaest godina njegova života. MSU je otkupio te radove zahvaljujući izložbi *Znakovi komunikacije*, kojom je 1997. Antun Maračić po prvi puta u Zagrebu i Hrvatskoj, u Galeriji *Zvonimir* predstavio Beuysovu umjetnost. Ti su radovi potom četvrt stoljeća čamili u mračnu muzejskome depou, daleko od očiju onih za koje su nabavljeni.

Izložba u MSU-u započinjala je Beuysovim likom i djelom preko cjeline Šaman ili showman, u duhu njegova djelovanja. Slijedile su dokumentacije njegovih najvažnijih akcija koje je predstavljao na kasselskoj *documenti*: *Organizacija za izravnu demokraciju javnim referendumom* (*documenta 5*, 1972.), *Slobodno međunarodno sveučilište za kreativnost i interdisciplinarno istraživanje* (*documenta 6*, 1977.), koje

će postati paradigma njegove koncepcije socijalne skulpture i monumentalna akcija *Sadnje 7000 hrastova* kao najava velika Beuysova ekološkoga projekta *Obrana prirode* (*documenta 7*, 1982.). Zadnja dionica izložbe bila je posvećena Beuysovoj suradnji s barunicom Durini i njezinim suprugom tijekom koje je on na njihovu imanju u Bolognianu sudjelovao u proizvodnji ulja, vina, sadio stabla i držao predavanja o važnosti prirodna načina života.

Beuys je jedan od važnijih performansa izveo u Americi kada je u jednoj umjetničkoj galeriji u New Yorku boravio s kojotom. „Na podu galerije bile su naslovnice *Wall Street Journala* po kojima je kojot mokrio, što je odražavalo autorov odnos prema američkome kapitalizmu i svim njegovim negativnim aspektima. Tu je začetak njegova odnosa s prirodom. Boraviti s divljim kojotom u galeriji nije bilo lako, ali polako je, nakon trećega dana, uspio s njim uspostaviti kontakt“, otkrivaju kustosice.

Na *documenti 7* Beuys je predstavio akciju *7000 hrastova – Gradsko pošumljavanje umjesto gradske uprave (Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung)*, koja je ujedno i prva njegova velika ekološka akcija. Bila je to jedna je od njegovih najpoznatijih akcija, započeta na *documenti 7* iz 1982. Uz pomoć volontera, Beuys je tijekom četiriju godina na različitim mjestima u Kasselu posadio 7000 stabala hrasta zajedno s pratećim bazaltnim kamenom, nazivajući to „socijalnom skulpturom“. Projekt, koji se s vremenom razvio u nezaobilazan dio javnoga prostora grada Kassela i važan čimbenik njegove urbane vizure, bio je umjetnička i ekološka intervencija glede poboljšanja urbana životnoga prostora, ali i velika promjena u shvaćanju umjetnosti. Naime, to je bila za to doba tipična ekološka akcija, koja visokoindustrijskomu društvu, u kojemu se sve intenzivnije širi opasnost od općega onečišćenja i potopa, daruje 7000 skupih sadnica hrasta kako bi inicirala transformaciju svijesti o gorućim ekološkim pro-

blemima. Transformacija počinje, tumačio je „šaman“, kada promatrač napusti promatračku funkciju i uključi se u akciju. Cilj akcije nije samo očuvanje prirode nego i njezino stvaranje, i to oslobađanje čovjeka kao kreativca.

Izložba, među ostalim, dokumentira da je„šaman“ mentalno bio blizak umjetničkoj skupini Fluxus. Oni koji su sudjelovali u tome pokretu pokušali su ukloniti granicu između života i umjetnosti. Promicali su odstupanje od tradicionalna koncepta slikarstva, glazbe i književnosti, a po njihovu mišljenju, potrebno je uspostaviti blizak duhovni kontakt između stvaraoca i javnosti. Nastojao je motivirati i animirati materijalne i ljudske potencijale, skrivene duhovne resurse. Radovima, hepeninzima i akcijama zalagao se za izravnu komunikaciju s posjetiteljima svojih izložbi te za oslobađanje kreativnosti u svakome ljudskom činu. Za njega je svaki čovjek bio umjetnik, a svaka akcija umjetničko djelo. Beuys je takvom definicijom umjetnosti diljem svijeta izazivao oprečne reakcije. Umjetnine koje je stvarao za njega su bile prolazne poput života, nije želio stvarati za vječnost, nego je svojim djelima htio ljude potaknuti na razmišljanje i aktivizam. Za mnoge je, međutim, njegov diskurs od početka bio preapstraktan, visokointelektualan i diskurzivno isprazan.

Mitologizirao je vlastiti životopis, apostrofirao je svaki trag svoje geste u materijalu kojim je također održavao konstantu njegove posebnosti. Pa je tako, uz ostalo, upotrebljavao filc, mast i med kao tvari koje sugeriraju toplinu i energiju, ali i evociraju okolnosti njegove ratne epizode preživljavanja nakon pada njegova zrakoplova. Bio je svjesno usmjeren na kreiranje fetiša, počam od svoje figure i pojave s vječnim filcanim šeširom i pilotskim prslukom.

Njegovo je djelovanje svojevrsno jedinstvo umjetnosti, antropologije, filozofije, ideologije i politike; nazori mu proizlaze iz njemačkoga romantizma, a temeljno mu je vjerovanje utopija. Znatno je utjecao na svjetsku postavangardu. Kod

Leonarda da Vincija otkrio je vezu između umjetnosti i prirodnih znanosti, umjetnosti i medicine. Istraživao je prirodu i kao nijedan umjetnik prije njega pozabavio se i alternativnom medicinom. Mitološke, filozofske, medicinske i religiozne priče Beuysu su nudile perspektive za razvoj ljudskijega društva. Mnogo njegovih crteža, plastikā, akcijā i predavanjā prožeto je motivima iz svijeta medicine.

Beuys je umjetnik koji je svojim djelovanjem želio proširivati granice umjetničkoga stvaralaštva, kao i percepcije toga što je umjetnost, odnosno umjetničko djelo. Svojim je akcijama, performansima, instalacijama, ambijentima i multiplima neprekidno pokazivao kako te granice uopće nije moguće – a niti je potrebno – jasno definirati. On također nije priznavao ni razliku između umjetnika i neumjetnika, a njegova već spomenuta rečenica „Svaki je čovjek umjetnik“ i danas izaziva iritaciju i nerazumijevanje.

Za Beuysa je bilo najvažnije da se od umjetnosti ne radi fetiš, nego da umjetnički rad predstavlja utjelovljenje žive materije, odnosno energije i da se umjetničkim djelovanjem – akcijama – registrira i dokumentira protok i djelovanje te energije. Zbog toga je za Beuysa upravo umjetnost imala vrlo značajnu ulogu u društvu. Zalagao se za to da umjetnost preuzme neku vrstu katalizatora društvenih procesa, kojima je bio cilj prevladavanje okoštalih društvenih struktura.

Čuvena je Bueysova misao kako je cilj umjetnosti da oslobađa ljude. „Zbog toga je za mene umjetnost znanost o slobodi“, govorio je. Zato ga mnogi pamte kao revolucionarnu ličnost suvremene umjetnosti, fizički atraktivnu s njegovim karakterističnim šeširom, balonerom i prslukom, a i njegovi brojni nastupi u javnosti imali su karakter provokacije, revolucije i atrakcije. To je njegovo ponašanje izvanredno izražavalo duh 1960-ih i 1970-ih, doba u kojemu je Beuys bio umjetnički najaktivniji i najprovokativniji.

Danas se Beuysovi radovi nalaze u svim značajnijim institucijama koje predstavljaju umjetnost 20. stoljeća, a na tržištu umjetnina njegovi su se radovi pretvorili upravo u to što Beuys nije želio – u prave fetiše, istrgnute iz svoga izvornog konteksta, čiju vrijednost diktiraju neumoljivi zakoni tržišta, koje regulira beskrupulozni sistem umjetnosti.

Beuysovo stvaralaštvo je na posredan ili neposredan način ostavilo snažan trag na hrvatske umjetnike koji su usvajali njegove metode, a ponekada i reinterpretirali njegove radove. Tako je jedna dionica izložbe podastrla odabir radova suvremenih hrvatskih autora nastalih kao neposredan odgovor na Beuysovo učenje u smislu primjenjivanja njegovih metoda ili reinterpretacije njegova rada. Među onima koji su se na različite načine referirali na Beuysovo stvaralaštvo su Lovro Artuković, Željko Badurina, Braco Dimitrijević, Ivan Ladislav Galeta, Igor Grubić, Željko Jerman, Kristina Leko, Vlado Martek, Zoran Pavelić i Ivan Šeremet.

SLAVKO KOPAČ

Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Meštrovićev paviljon, 17. 12. 2021. – 27. 3. 2022., kustosica Anita Ruso Brečić, kustoski savjetnik Željko Marciuš

Izložba Slavka Kopača (Vinkovci, 21. kolovoza 1913. – Pariz, 23. studenoga 1995.), hrvatsko-francuskoga umjetnika, koji pripada vrhunskim dometima domaće i europske likovne umjetnosti i koji je obilježio francusku i europsku likovnu scenu druge polovice 20. stoljeća stvarajući s renomiranim svjetskim umjetnicima poput Jeana Dubuffeta, Andréa Bretona i Michela Tapiéa, postavljena je u Meštrovićevu paviljonu. Vidjeli smo odabir najizvrsnijih Kopačevih slikarskih, kiparskih, ali i pjesničkih ostvarenja iz muzejskih ustanova i privatnih zbirki, a pružila nam je i uvid u kulturno-antropološke prilike sredina u kojima je ovaj umjetnik djelovao

(Vinkovci, Zagreb, Firenca, Mostar, Pariz). Na više od 1400 četvornih metara izloženo je 200 najuspješnijih radova iz različitih Kopačevih faza, od jednostavnih, školskih crteža i portreta oca i majke, nastalih još u Vinkovcima, preko zagrebačkih veduta i mrtvih priroda, većinom u ulju i akvarelu, koje su nastale na realističkoj i postimpresionističkoj tradiciji hrvatskoga modernog slikarstva, do profinjenih aktova. Izložba je obuhvatila i galerijski eksterijer u kojemu su bile postavljene instalacije referentne na Kopačev rad. Ispred ulaza u Paviljon postavljena je simpatična instalacija – skulpture triju buba – koje je prema motivima Kopačeve slike *Ples* iz 1949. izradio akademski kipar Marin Marinić.

Glavna ambicija izložbe bila je revalorizacija i kontekstualizacija lika i djela stvaraoca koji se autentičnim likovnim pristupom pozicionirao kao jedan od važnih protagonista europskoga informela i art bruta izražavajući se za to doba inovativnim i neumjetničkim umjetničkim materijalima. Među prvima je na platnu koristio i olovo, boju je miješao s grafitom, ugljenom prašinom, gipsom ili pijeskom, pritom u nekim prigodama na nju dodavši i tekstil ili papir u boji. Odbačeni materijali, kamenje i kora drveta, ništa mu nije bilo strano u izvedbi umjetničkih ostvarenja.

Organizatori izložbe Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, udruga Art Rencontre i Cloverfield nisu zaboravili ni Kopačevo vinkovačko i slavonsko podrijetlo, pa se u Meštrovićevu paviljonu ekskluzivno našao i znameniti Kopačev zastor, koji je 1989. izrađen za osječko Hrvatsko narodno kazalište i nosi naziv *Slavonija*, a nastao je na temelju Kopačeve ratne slike koju je naslikao u Firenci. Riječ je o zastoru impresivnih dimenzija (šezdeset i tri četvorna metra), koji je prvi put donesen u Zagreb i za koji je izgrađena posebna konstrukcija unutar Meštrovićeva paviljona.

Zadnja Kopačeva izložba u Zagrebu održana je još 1997. kao posmrtna kritička retrospektiva. Recentna izložba nije

retrospektiva, nego monumentalna izložba s dvjema stotinama njegovih djela. Djela su uglavnom posuđena iz jedne velike privatne zbirke i još nekoliko manjih, ali i svih hrvatskih ustanova koje posjeduju Kopačeva ostvarenja. Najviše ih imaju Klovićevi dvori, kojima je Kopač još za života poklonio šezdesetak djela, a posmrtno su njegova supruga Paulette i njegov sin darovali Gradskomu muzeju *Vinkovci* njih pedeset. I zagrebački Nacionalni muzej moderne umjetnosti ima dvadeset Kopačevih slika, možda i najprobranijih. Po nekoliko djela postoji i u Umjetničkoj galeriji *Dubrovnik*, Galeriji umjetnina *Split* i Muzeju suvremene i moderne umjetnosti u Rijeci.

Jedan hrvatski kolekcionar je 2017. u Parizu kupio veći broj Kopačevih djela i shvatio da ta zbirka ima velik potencijal. Francuska je država tada organizirala aukciju, bila je pozvana i hrvatska država, međutim, velik broj umjetnina završio je u rukama hrvatskoga kolekcionara koji je utemeljio udrugu Art Rencontre, u kojoj se danas nalazi oko četiri stotine Kopačevih djela kupljenih u Parizu. Sjajna činjenica je ta da su djela na jednome mjestu, u Hrvatskoj!

Izložba dokumentira kako su u prvoj fazi Kopačeva stvaralaštva nazočni utjecaji realizma i postimpresionizma, i to u tradiciji hrvatskoga modernog slikarstva, a u kasnijim se fazama, poput pariške i talijanske (1939. – 1948.), okreće slobodnijemu pristupu u organizaciji kompozicije i prostora, uz nazočnost nadrealnih elemenata. Sintetizira pretpovijesni i nevješti dječji crtež te stvara infantilne likove kojima gradi maštovit svijet.

Za boravka u Italiji (1943. – 1948.) slikao je akvarele obilježene nadstvarnim elementima i krajnjom kompozicijskom i prostornom slobodom (*Cirkus,* 1947.). Te 1943. odlazi u Firencu na neplaćeni dopust i tu se njegovo slikarstvo oslobađa pomičući granice te Kopač odbacuje do tada akademski stečena znanja. U firentinskoj fazi prekida s akademizmom i

sve se više priklanja nadrealističkim temama i spontanosti. Kompoziciju gradi mrljama i bojama svodeći oblike na primitivne aluzije i ostavljajući posvemašnji dojam infantilnosti.

Od 1948. pa do smrti 1995. živio je u Parizu družeći se i stvarajući s umjetnicima u rangu Jeana Dubuffeta, Andréa Bretona i Michela Tapiéa, priključivši se art brut pokretu i djelujući u tome idiomu kao ravnopravan sudionik. Njegovo je artbrutovsko slikarstvo sirovo, dekultivirano, izvorno, ostvareno u čistim neintelektualističkim operacijama i evokacijama. Kreira stilizirane nadrealne prostore i situacije bogate slojevitom simbolikom. Ova umjetnost odbacuje standardne, konvencionalne forme komunikacije, pristupa stvaranju i uporabe uobičajenih gradbenih materijala. U tim umjetničkim formama Kopač je stvorio svevremenska likovna djela koja svojim nevinim, otvorenim pristupom i vedrinom jasno podastiru temeljne ideje njegova stvaranja: poruke mira i uključivosti. Tragajući za arhetipskim, sintezom značajki nevješta dječjega i prethistorijskoga crteža (*Udovica,* 1946.; *Nalakćena žena* i *Majčinstvo*, 1948.) stvara maštovit i naivan svijet, suprotstavljen tradicionalnoj estetici (*Krava*, *Plava mačka*, *Otok bijeloga pitona*, sve iz 1949.). Njeguju intuitivan i spontan izraz oslobođen konvencija, registar boja sužava se na smeđu, a crtež, često blizak stilu šaranja po zidovima, unosi dobroćudan humor i ludičnost. Predočava nam što misli, a dok iznosi ideju i projektira svoju svijest, služi se osobnim simbolima. Slikarsko platno javlja se kao osobni prostor – intimna kartografija u koju slikar nesputano i neopterećeno, bez sentimentalnosti ili patetike upisuje nade, strahove, razočaranja, fantazije, snoviđenja... Pokušao je otključati najdublje tajne života, tajanstvenu koegzistenciju dobra i zla. Takav pristup postaje baza njegova vizualnoga izraza (*Šaranje* i *Pobjednik*, 1949.). Istodobno napušta posljednje aluzije prostora, koji podređuje slobodi poetske imaginacije; iluziju prostornoga podržava jedino život

oblika na plohi (*Loža* i *Mornar*, 1949.), kojim pobuđuje arhetipska sjećanja i osjećaje (*Majka*, *Automobil* i *Slonovi*, 1949.; *Krava*, 1949.).

U 1950-ima i 1960-ima Kopačeve slike postaju intimnije i poetičnije, a sliku gradi različitim materijalima (osim bojom, služio se i pijeskom, gumom, kovinama). Izrađivao je keramiku i skulpture od kamena, drva, papira, stakla i ugljena, na kojima su uočljive figuralne reminiscencije, osobito u djelima kojima se približio art brutu. Bavio se ilustracijom i grafičkim dizajnom.

Poneki su Kopača promatrali u Dubuffetovoj sjeni, što je, pokazala je izložba, netočno jer je on u Pariz došao kao potpuno izgrađen „artbrutovac". Dubuffet u svome pismu iz 1981. govori o prvome susretu s Kopačem i njegovom umjetnosti: „Kopač i ja upoznali smo se kada je stigao u Pariz, prije više od trideset godina. Njegova je umjetnost tada već bila formirana, te je takva i ostala; njegove pozicije, već čvrsto utvrđene, više nisu bile podložne promjenama. On nije znao ništa o mojim slikama, koje su slijedile sličan dizajn, jednako kao što ja nisam znao ništa o njegovoj umjetnosti. Naše međusobne težnje su nas spojile; započele su naše blisko prijateljstvo. Jako volim njegova djela; ispunjavaju me životnom emocijom i divljenjem." Razliku između Dubuffetova i Kopačeva rukopisa najeklatantnije je opisao Zdenko Rus: „Ali, dok je Dubiffetov pristup čvrsto drži odnosa 'terre a terre', ostvarujući jedan naturalizam koji, međutim, nema ništa s pojmom mimesisa, Kopačev pristup ipak uključuje fluid imaginativnog, maštovitog, koji ga u nijansi uzdiže iznad rudimentarnog probijanja kroz materiju, koji razrjeđuje tvrdoću i sirovost tvari, unosi spontanost koja je više poetska, a manje biološke vrste. [...] Sâm Dubiffet okarakterizirao je djelo svoga suputnika riječima: 'Kopačevi radovi, baš kao i moji, okreću leđa institucionalnoj umjetnosti. ne želeći uzeti ništa od kulturološkog intelektualizma, on se posve opredijelio za vatrenu i divlju duhovnost.

Traga samo za nevinošću. Ipak, njegova je umjetnost krajnje kontrolirana i istančana. To je ona barbarska istančanost koja, polazeći od najjednostavnijih, najškrtijih evokacija i služeći se rudimentarnim sredstvima doseže intenzitet kakva više nema u akademske produkcije.'"

Na dan otvaranja Kopačeve izložbe dobili smo nove dokaze dobra prijama njegove ostavštine u Parizu. Dubuffetova slika, objavljeno je 17. prosinca 2021., ponuđena je na aukciji za početnu cijenu od 300 tisuća eura i naposljetku je dosegnula čak milijun eura. Prodaja je održana u znamenitoj pariškoj aukcijskoj kući *Hôtel Drouot*, a našoj je publici zanimljivo da je riječ o slici *Mali krajolik s figurama* posvećenoj Kopaču. Uza sliku, na stranicama aukcijske kuće navodi da je, kada se hrvatski umjetnik smjestio u Parizu u kolovozu 1948., u dobi od trideset pet godina, sa starijim Dubuffetom razvio povezanost i odnos povjerenja. Iste je godine Dubuffet s različitim poznatim osobama, uključujući Jeana Paulhana i Andréa Bretona, pokrenuo art brut, pa je Kopača pozvao da se pridruži toj jedinstvenoj avanturi. Breton i Dubuffet su se često znali svađati, no Kopač je održao vezu njih dvojice i nadrealizma te art bruta surađujući i s jednim i s drugim. „Divljenje, ta živa emocija koju je Dubuffet osjećao prema Kopačevim radovima, kao što iznosi u pismu iz 1981., zapečatila je dugo prijateljstvo obilježeno obostranim težnjama." A ovako je Dubuffet pisao o Kopaču: „Umjetnost Slavka Kopača sasvim je originalna, ne znam ni jednu koja bi joj bila nalik. Pomoću izražajnih sredstava, obnavljanih na razne načine – preuzimajući u raznim etapama sve vrste neočekivanih materijala i koristeći se njima na još neočekivanije načine – zapanjujućom postojanošću, na sebi svojstven način tijekom čitavog svog razvoja, očuvao je jedinstveni status. Status začuđujuće inventivne i poetične umjetnosti. Ako se želi naći stvaralaštvo srodno njegovu, ne treba ga tražiti u kulturnim kreacijama našeg doba ni u klasičnim tradicijama, već u

djelima koja nemaju ništa zajedničko s grčko-latinskim svijetom, kao što su skitska ili nordijska iz ranog doba koje naši povjesničari nazivaju barbarskim, u djelima koja ipak nemaju u sebi ničega barbarskog, u onom pogrdnom smislu koje ovoj riječi daju Rimljani, nego su, naprotiv, nastala iz vatrene duhovnosti i izvanredne profinjenosti, kao što je svojstveno i Kopačevoj umjetnosti. No ipak bi, što se njega tiče, bilo pogrešno govoriti o arhaizmu. Njegova je umjetnost, naprotiv, neposredno vezana za prizore iz svakodnevnog života, sklona prikazivanju najbanalnijih, često potpuno običnih predmeta. Toliko običnih da izmiču našem pogledu, čak ih više i ne uočavamo. Ali Kopač ih vidi intenzivno...“

Oslikao je naš slikar i Bretonove zbirke pjesama, tiskane u 100 primjeraka, a zajedno su napravili plakat za prvu izložbu art bruta, što govori da je Breton prepoznao Kopača kao umjetnika i upriličio mu i dvije izložbe. Daljnje prepoznavanje iznimne Kopačeve nadarenosti očituje se u tome što mu je Breton u svojoj galeriji *L'Etoile scellée* 1953. organizirao samostalnu izložbu u sudjelovanju na skupnoj izložbi s veličinama poput Giacomettija, Maxa Ernsta i drugih. Sâm Dubuffet u pismima potvrđuje da iznimno cijeni Kopačev rad i stvaralaštvo i iskazuje zadovoljstvo što je upravo njega odabrao kao voditelja Zbirke art bruta, a tu funkciju obavljao je skoro 30 godina, do selidbe zbirke u Lausannu. Skrbio je i o tome koja će se djela u nju uvesti, a koja ne. Kopač je bio jako posvećen Zbirci art bruta – u Kopačevo doba sadržavala je pet tisuća djela, a sada ih ima 70 000.

Kopač je u razgovoru s Mirkom Galićem izjavio: „Ne volim se uspoređivati, čak ni s Dubuffetom, s kojim sam najviše povezan. Mi smo dva čovjeka koja vole istu stvar… Dubuffet je počeo vladati svijetom. Što sam ja, čovjek s periferije Europe, mogao napraviti? Ili se skloniti ili mu se pokloniti? Dobro, ja se nisam sklonio, ali se nisam ni poklonio. Zašto bih? Moja poznata krava nastala je prije Dubuffetovih krava.“

Kopačeva veličina očituje se i u tome što ga je Michel Tapié 1952. u svojoj enciklopediji enformela *Un Art Autre* uvrstio kao jednoga od najznačajnijih predstavnika toga pravca, zajedno s veličinama poput Pollocka, Tobeyja, Fontane i Dubuffeta. Ta knjiga predstavlja početak informela kao umjetničkoga pravca. Sve je to zabilježeno i samim time svrstava Kopača u vrh svjetske umjetnosti 20. stoljeća, što su potvrdili i brojni kritičari umjetnosti toga doba Peret, Ragon, Leveque...

Veleposlanik Francuske Republike Gaël Veyssière je na otvorenju ove izložbe izjavio kako je Nacionalni centar umjetnosti i kulture *Georges Pompidou* odlučio u svoje zbirke uvrstiti nekoliko Kopačevih radova te pripremiti izložbu posvećenu njegovu radu, a renomirana francuska izdavačka kuća Gallimard, utemeljena 1911., objavila je monografiju o Kopaču, koja će se od siječnja 2022. moći kupiti u knjižarama diljem Hrvatske i Europe, što, po Veyssièreu, svjedoči o ponovnu zanimanju za stvaralaštvo našega slikara i propitivanju njegova mjesta na međunarodnoj sceni. U sklopu ove velike izložbe mogli smo pogledati i izložbu *Kopač i Pariz* u Francuskome institutu.

SEDAMDESETPRVA

Galeriji *Klovićevi dvori*, 11. 1. – 13. 3. 2022., idejna koncepcija Ana Filep, koautori Mislav Barić, Petra Braun i Andreja Smetko

Izložba Hrvatskoga povijesnog muzeja *Sedamdesetprva*, kao jedne od prijelomnih godina u kojoj je simbolički sažeto dinamično razdoblje hrvatske suvremene povijesti, danas poznatije pod nazivom Hrvatsko proljeće, trajala je u Galeriji *Klovićevi dvori*. Izložba se pridružila raznim događanjima i manifestacijama kojima su se lani osvježila sjećanja i produbio uvid u proces političke i nacionalne emancipacije hr-

vatskoga naroda progovarajući o događajima, stavovima i neuralgičnim točkama ne tako davne prošlosti. Međutim, *Sedamdesetprva* je prvo muzeološko predstavljanje toga složenog, višegodišnjeg sazrijevanja hrvatske političke i nacionalne misli koje je uvelike anticipiralo demokratske procese i razvoj pluralističkoga političkog sustava u kojemu danas živimo.

Izložba je bila dio službenoga programa obilježavanja 50. obljetnice Hrvatskoga proljeća 2021./22., koji se održava pod visokim pokroviteljstvom Vlade RH. Čak je 50 ustanova i 40 privatnih posuđivača sudjelovalo u ostvarivanju izložbe, čiji su autori – povezivanjem materijalnih činjenica i fizičkih artefakata – ponudili novu interpretaciju ovoga, za Hrvate važna fenomena, i vjerno rekonstruirali ozračje i emotivni naboj tih burnih dana, koji se kretao od optimističkih očekivanja, nade i goleme euforije do strašna poraza, razočaranja, straha, očaja i osjećaja izdaje. Stoga je izložba mladim naraštajima svojim vizualnim, akustičnim, pa i taktilnim komponentama pružila vjerodostojno i pouzdano svjedočanstvo o jednome vremenu, uz poruku da su Hrvati za slobodu i demokratske vrijednosti – dosege koji se danas čine gotovo samorazumljivima – uvijek plaćali visoku cijenu. Stoga je izložba simbolično otvorena 11. siječnja, na dan kada su u zoru 1972. počela masovna uhićenja prvaka Hrvatskoga proljeća.

Izložba je golemim brojem izložaka, sistematiziranim po temama, podsjetila kako su tri glavna nositelja hrvatskoga reformnog pokreta bili reformno krilo Saveza komunista Hrvatske, Matica hrvatska i studentski pokret. Oni nisu imali zajednički program i unutar njih samih očitovale su se razlike i događala razmimoilaženja u pristupu i metodama, ali ih je snažno ujedinjavao opći hrvatski nacionalni interes. Glavno obilježje pokreta bilo je isticanje hrvatskoga identiteta i kulture u gotovo svim segmentima društva, uz veliku podršku javnosti. Ustrajavalo se na temeljitim reformama

gospodarskoga sustava, čuvanju i jačanju hrvatskoga gospodarskog, političkog, jezičnog i kulturnog identiteta; demokratizaciji, decentralizaciji i debirokratizaciji društva. Vrhunac, a ujedno i dramatičan kraj, pokret je doživio upravo 1971. kada započinje dugogodišnje razdoblje „hrvatske šutnje". Represivni aparat jednopartijske diktature s Titom na čelu surovo se obračunao s njegovim nositeljima.

Pomno pripremljena izložba, s obiljem uistinu relevantne vizualne i druge građe, razvijala se u šest kronološko-tematskih cjelina. Uz uvodni pregled događaja do 1971. pod nazivom *Neka bude živost…*, četiri glavne izložbene cjeline podastiru kronološki slijed zbivanja tijekom 1971. i to opisom djelovanja reformista, matičara i studenata. Cjeline su nosile simbolične nazive po godišnjim dobima, koja su više simbolički nego strogo kalendarski odgovarale razvojnim fazama reformnoga pokreta. Širi kontekst vremena donesen je pregledom općedruštvenih zbivanja u zemlji i svijetu. Posljednja cjelina izložbe *Čuvanje nade* uputila je na posljedice sloma pokreta i sadržala dragocjena sjećanja svjedoka, kao i potresne podatke o okrutnosti Titova režima u odmazdama.

Nedvojbeno je da je sâm pokret, koji je trajao od siječnja 1970. do prosinca 1971., bio sjajno organiziran i pripremljen, u skladu s medijskim dobom u kojemu se pokret razvijao. Masovni mediji, koji prenose nove smjerove hrvatske partijske vlasti, zadobivaju sve veću ulogu u politizaciji javnosti, čemu u prilog, primjerice, govori činjenica da se 10. sjednica CK SKH-a, održana u siječnju 1970., prvi put javno emitirala u televizijskome prijenosu, čime je pokretu vrlo brzo prilazilo sve više Hrvata i on se omasovljuje.

Jedna od glavnih poruka izložbe je da Hrvatsko proljeće nije djelo samo spomenutih ustanova, činitelja i istaknutih pojedinaca, koji su najbolnije osjetili posljedice neuspjeha na svojoj koži, nego je to bio širok pokret hrvatskoga naroda rođen kao posljedica višegodišnjega procesa sazrijevanja hr-

vatske političke i nacionalne misli, koji je bio zahvatio gotovo cijelo društvo. Druga je važna poruka da je Hrvatsko proljeće posijalo sjeme koje je 1991. dalo ploda – dvadeset godina nakon brojni su *proljećari* sudjelovali u ostvarivanju potpune hrvatske samostalnosti i njihova su nastojanja iz 1970-ih utkana u to postignuće.

Iz izložbe je bilo razvidno kako 1971. nije bila samo godina političkoga nego svekolika uspona hrvatskoga naroda – industrijskoga, ekonomskog, kulturnog, umjetničkog, sportskog... Te su godine, na primjer, tiskane brojne knjige koje su rasvjetljavale važne epizode iz hrvatske povijesti, primjerice sudbinu Zrinskoga i Frankopana te Eugena Kvaternika, tiskan je *Hrvatski pravopis*, tzv. *londonac*, koji je, premda zabranjen, ostao u uporabi. Te je godine, primjerice, u Hrvatskoj već potpuno artikulirana konceptualna umjetnost (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Josip Stošić), javlja se, prvi put u svijetu, fenomen mobilne grafike (Miroslav Šutej), u nevjerojatnu su kreativnu zamahu svi aspekti domaćega duhovnog života, posebice književnost, kazalište i film, hrvatski klubovi osvojili su prvenstva države u svim sportovima!

Zahvaljujući rastućemu razvoju industrije, Hrvatska je u to doba imala potpuno razvijeno potrošačko društvo sa svim, za takvo društvo karakterističnim strategijama proizvodnje, ponude i prodaje najrazličitijega asortimana.

U odjeljku izložbe *Svjedoci vremena* vidjeli smo videorazgovore s 38 svjedoka vremena i članovima njihovih obitelji, od kojih su neki doista potresni.

Zdenka Weber

UGROZAMA KORONAVIRUSA USPRKOS

Već drugu godinu svijet globalno proživljava ugrozu koronavirusa, koji stalnim mutacijama donosi nove opasnosti i ugrožava uobičajeni tijek života kakav je vladao prije te pandemije. Svakodnevne vijesti dramatične su brojke zaraženih, svih onih koji su na respiratorima i time u još većoj opasnosti, kao i tragične brojke preminulih, koje se na svjetskoj razini već kreću u milijunskim ciframa. Današnje generacije, pa ni one najstarije, ne poznaju takvu opasnost za osobno zdravlje, a mjere koje propisuju autoriteti zaduženi za narodno zdravlje mnogima su mrske i odbojne. Pa ipak, nužno je prihvatiti ograničenja, neophodno je pridržavati se uputa zdravstvenih stručnjaka i pokušati ostati nezaražen. Kako bi se postigli ciljevi što manje ugroženosti, uvedeni su propisi prema kojima je bitno smanjen broj slušatelja i gledatelja na pojedinim glazbenim i glazbeno-scenskim događanjima, a zahvaljujući ponešto liberalnijemu pristupu pandemiji, u Hrvatskoj su mnoga vrata koncertnih dvorana i opernih kuća ipak ostala otvorena. Dakako, uz obvezatno nošenje zaštitnih maski, držanje udaljenosti i navedeni smanjeni broj publike. Zahvaljujući takvomu pristupu javnim događanjima, dio predviđenoga repertoara ostvarivan je tijekom 2020. i 2021. godine po planu, a i u prvome mjesecu 2022. godine održani su najavljeni koncerti. Činjenica da kao umirovljeni-

ca živim u dvama gradovima, u rodnome Varaždinu i u Zagrebu u kojemu sam već više od pola stoljeća, pružena mi je mogućnost praćenja umjetničkih programa i izvan metropole, koja mi omogućuje donošenje osvrta na umjetničke programe u Varaždinu, Zagrebu i Osijeku.

VERDIJEV *REQUIEM* PRVI PUT UŽIVO U VARAŽDINU

Valentina Fijačko Kobić, sopran, Francesca Provvisionato, mezzosopran, Stjepan Franetović, tenor, Christoph Seidl, bas, *Chorus angelicus*, *Ensemble Koinoia*, Savaria orkestar, Anđelko Igrec, dirigent, franjevačka crkva sv. Ivana Krstitelja, Varaždin, 7. studenoga 2021.

Prije dvije godine u varaždinskoj franjevačkoj crkvi po prvi je puta u gradu baroka izveden velebni oratorij *Elias* Felixa Mendelssohna Bartholdyja. Bila je to povijesna izvedba u kojoj se varaždinski amaterski mješoviti zbor *Chorus angelicus* ujedinio s kolegama iz zborova sv. Vida iz Varaždina i Kantorei sv. Stjepana iz Badena, a sudjelovali su i vrsni solisti i Savaria simfonijski orkestar iz mađarskoga grada Szombathelyja, sve pod ravnanjem dirigenta Anđelka Igreca. Izvedbi u Varaždinu prethodila je izvedba u Szombathelyju, a cijeli je projekt kao CD-album objavila varaždinska diskografska tvrtka Vladimira Gotala *Aulos*. Suradnja glazbenika iz Hrvatske, Austrije i Mađarske očito je za sve uključene bila izuzetno inspirativna, a pogotovo se pokazalo da odličan dirigent Anđelko Igrec, koji je i renomirani skladatelj i orguljaš te unazad nekoliko godina živi u Badenu kraj Beča, sjajno uspijeva objediniti vokalne i instrumentalne umjetnike te ostvariti dojmljivu interpretaciju opsežna vokalno-instrumentalnoga djela. Tako je nakon uspjeha ostvarena prvom suradnjom dogovorena i sljedeća, a odlučeno je da zajednički projekt udruženih hrvatsko-austrijsko-mađarskih glazbeni-

ka bude *Requiem* Giueseppea Verdija. Svim ugrozama koronazaraze usprkos, koja doista otežava rad većih ansambala i neophodno je osigurati sudionike s COVID potvrdama, projekt je ostvaren. Prva je izvedba bila 6. studenoga u Dvorani *Bartók* u Szombathelyju, matičnoj koncertnoj dvorani Savaria simfonijskoga orkestra, pod ravnanjem mlada mađarskoga dirigenta Pétera Dobszaya, a druga 7. studenoga u franjevačkoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Varaždinu, pod ravnanjem Anđelka Igreca. Solisti su na obama koncertima bili Valentina Fijačko Kobić, sopran, Francesca Provvisionato, mezzosopran, Stjepan Franetović, tenor, Christoph Seidl, bas, zborovi *Chorus angelicus* i *Ensemble Koinoia* iz Beča i mađarski orkestar.

U ovoj prigodi nije neophodno navoditi brojne negativno konotirane primjedbe Verdijevih suvremenika u susretu s njegovom *Misom za mrtve* jer su bili iznenađeni tako bogatom glazbenom evokacijom duhovnoga teksta. Dovoljno je tek spomenuti da *Requiem* mnogi, zacijelo i danas, smatraju „najboljom Verdijevom operom“, koliko god u takvoj formulaciji može biti izvjesna omalovažavanja njegova sakralnoga, dakle crkvenoj doktrini usmjerena sadržaja. Poznato je, također, da su izvedbe češće u koncertnim dvoranama, a rjeđe u crkvenim prostorima. Međutim, varaždinska je izvedba u predivno obnovljenoj franjevačkoj crkvi, ispod veličanstvena baroknoga oltara sa slikom sv. Ivana kako krsti Krista, dobila pojačanu, upravo tu sakralnu, duhovnu dimenziju i aureolu. Tomu su doprinijeli i svi interpreti.

Svakako je najimpozantniji stavak *Dies irae, dies illae*, po trajanju najdulji, po uključenosti zvučna zbora i orkestra najdramatičniji, zastrašujuća sekvenca latinskoga posmrtnog obreda, s trubama koje prizivlju posljednji sud u *Tuba mirum*, gotovo tiranskom, okrutnom atmosferom u *Rex tremendae*, sve do pomirljiva tenorskoga sola u *Ingemisco*, koji zrači nadom za grešnika predana Božjemu milosrđu. I sve

tako od stavka do stavka, u zadivljujućoj koncentriranosti svih izvođača, pod vehementnim i krajnje preciznim dirigentskim vodstvom, pjevači i svirači uživljeno su iznosili bogatstva Verdijeve glazbene imaginacije i bogomdane inspiracije. Sve do završnoga, umilna, melodijski veličanstvena *Libera me, Domine*, do trenutaka koji donose smirenje i završnu molitvu *pokoj vječni daruj im, Gospodine, i svjetlost vječna svijetlila njima*.

Odabir solista, sopranistice topla, nježna, pouzdana soprana Valentine Fijačko Kobić, mezzosopranistice ugodne boje glasa iako ne uvijek sasvim precizne Francesce Provvisionato, tenora sa snagom, ali i dirljivim *pianima* (nezaboravni početak *Hostias*!) Stjepana Franetovića i basa uvjerljive zvučnosti i sigurna zapjeva Christopha Seidla bio je u cijelosti sukladan zahtjevima partiture. Osobite dojmove i dobru uvježbanost svjedočili su zborski nastupi, a pohvale valja uputiti i članovima Savaria simfonijskoga orkestra, posebno energičnim trubačima i uopće pouzdanim puhačima. Dakako, da za dirigentskim pultom nije bio maestro s karizmom umjetnika, koji itekako dobro poznaje duhovne poruke tekstnoga predloška, kao i Verdijeve skladateljske majstorije i magičnu privlačnost njegovih melodija, a sve te kvalitete rese glazbeničku osobnost Anđelka Igreca, rezultat ne bi bio tako cjelovito uspješan, pa i dirljiv, na kraju i ganutljiv, s utješnim *Libera me* u kojemu je briljirao jedinstven glas Valentine Fijačko Kobić. A onda ni pljesak brojnih slušatelja, koji su ispunili varaždinsku franjevačku crkvu, ne bi bio tako gromoglasan i dugotrajan.

ODLIČAN DIRIGENT I SJAJAN SOLIST NA ZAJEDNIČKOME ZADATKU

Simfonijski orkestar HRT-a, Aleksandar Marković, dirigent, László Fenyö, violončelo, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskoga, 11. studenoga 2021.

Prema odazivu publike, a u skladu s epidemiološkim propisima, moguće je zaključiti da je jesenski ciklus koncerata u Velikoj dvorani KDVL-a započeo na zadovoljstvo slušatelja, ali i glazbenika na podiju. Naime, muziciranje Simfonijskoga orkestra HRT-a 11. studenoga slušao je priličan broj pretplatnika i zainteresiranih slušatelja, a na podiju okupljen orkestar s dirigentom Aleksandrom Markovićem, rado pozivanim gostom za pultom Simfonijskoga orkestra HRT-a, svirao je punim angažmanom.

Na programu su bila tri djela, i to *Divertimento za gudački orkestar* Borisa Papandopula, *Varijacije na rokoko temu u A-duru za violončelo i orkestar, op. 33* i *Šesta simfonija u h-molu, Patetična, op. 74* Petra Iljiča Čajkovskoga. Doista vrlo zanimljivo odabran program, uzme li se u obzir da je maestro Aleksandar Marković prvom skladbom na programu odao počast obilježavanju 30. obljetnice smrti velikana hrvatske glazbe Borisa Papandopula, a drugim dvjema velebnim partiturama Čajkovskoga prvo omogućio susret s izuzetnim solistom, mađarskim violončelistom Lászlom Fenyöm, a za kraj orkestru postavio zahtjevni zadatak izvedbe jedne od nedvojbeno najomiljenijih romantičnih simfonija ruskoga repertoara.

U godini obilježavanja 30. obljetnice smrti Borisa Papandopula odlučio se gost dirigent Aleksandar Marković za izvedbu jednoga od ranijih djela velikana hrvatske glazbe, za *Divertimento za gudački orkestar*, koji je majstor dovršio 1953. godine u Opatiji posvetivši ga 1951. godine osnovanu Komor-

nomu orkestru Radio Zagreba, preteči današnjega Simfonijskog orkestra HRT-a. Maestro Marković punim je pijetetom pristupio partituri pripremivši gudački ansambl za vrlo precizno, dinamički nijansirano, poletno i svakomu stavku po ugođaju primjereno izvođenje. Papandopulo je bio majstor glazbenoga oblikovanja i nadasve maštovit u nalaženju tematskoga materijala, kojim je znalački baratao, uvjerljivo sposoban ostvarivati djelo koje osvaja svojom sadržajnošću. Upravo se u tome ogleda i dirigentova pozornost prema pojedinostima, kao i sposobnost vođenja kroza sve stavke na krajnje koncentriran način.

Violončelist László Fenyö, rođen u Debrecinu kao i Aleksandar Marković 1975. godine, izuzetan je glazbenik. Pobjednik na Međunarodnome natjecanju *Pablo Casals* u njemačkome Kronbergu 2004. godine, što ga je katapultiralo na svjetsku scenu, kao i dobitnik brojnih drugih nagrada na važnim međunarodnim natjecanjima, a od 2012. godine profesor na Muzičkoj akademiji u Karlsruheu, Fenyö osvaja superiornom tehnikom, ali ponajviše jedinstvenim tonom i muzikalnošću. Svira na violončelu graditelja Mattea Goffrillera iz 1695. godine, pa je dio tajne možda i u odličnu instrumentu na kojemu glazbenik proizvodi bajkovito nježna *piana*, dojmljivu ujednačenost tona i, dakako, bravurozne majstorije kakve traži solistička dionica *Varijacija na rokoko temu u A-duru za violončelo i orkestar, op. 33* Čajkovskoga. Publika je nakon izvedbe pljeskala dugo i uporno, pa je dobila i dodatak, Bachov stavak za violončelo solo.

Šesta simfonija u h-molu, op. 74, koju su izdavači nazvali *Patetična,* u cjelokupnu je opusu P. I. Čajkovskoga jedna od najemocionalnijih orkestralnih partitura, ali i prilično tvrd orah za izvedbu. Priča o njezinoj programnosti datira iz vremena skladateljeva života, a činjenica da je Čajkovski preminuo samo devet dana nakon njezine praizvedbe u listopadu 1893. godine u St. Petersburgu, i to od kolere uzrokovane

trovanjem vodom, dodatno intrigira jer je ostalo nerazjašnjeno je li trovanje bilo slučajno ili namjerno. U svakome slučaju, Čajkovski, taj sinonim za uzavrelu osjećajnost i melodijsku čarobnost, u *Šestoj* je *simfoniji* ostavio djelo zadivljujuće snage doživljaja, koje se u kovitlanju orkestralnih dionica, ljepoti glazbenih misli, majstorstvu oblikovanja i maštovitosti harmonijskoga bogatstva ističe kao jedan od neospornih vrhunaca glazbenoga romantizma uopće.

Maestro Marković vodio je kroz četiri burna i bujna stavka silovitom energijom pokreta potičući svakoga glazbenika ponaosob na davanje maksimuma tehničke izvrsnosti i glazbeničke izražajnosti. Gost dirigent i Simfonijski orkestar HRT-a ispraćeni su gromoglasnim pljeskom. Sasvim zasluženo.

DIRIGENT VJERAN OBEĆANJU

Zagrebačka filharmonija, Dawid Runtz, dirigent, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskoga, 19. studenoga 2021.

Zagrebačka filharmonija održala je pod ravnanjem svojega šefa-dirigenta Dawida Runtza (1992.) u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskoga 19. studenoga pretplatnički koncert, koji kao osobit glazbeni događaj nedvojbeno ulazi u povijesne anale ne samo tekuće 2021. godine. Naime, iako još uvijek traje pandemija i prijeti ugroza zaraze koronavirusom, brojnost slušatelja bila je iznenađujuće velika. Osim broja, i sastav publike bio je iznenađujući jer je u dvorani bio velik broj mladih, pa i djece školskoga uzrasta, nešto što bi moglo, nadajmo se, ukazivati na optimističnu budućnost djelovanja Zagrebačke filharmonije otkako je na njezinu čelu mladi poljski dirigent Dawid Runtz (1992.). Jer, kao što je izjavio već na početku angažmana u Zagrebu, izabran velikom većinom glasova članica i članova Zagrebačke filharmonije, željan je raditi i „malo luđe stvari“ te prvenstveno uložiti

trud kako bi se privukla mlad(đ)a publika. Odabirom programa za koncert 19. studenoga 2021., o kojemu je ovdje riječ, Dawid Runtz je to zorno i pokazao.

Planeti, op. 32 Gustava Holsta već su izvođeni u Zagrebu, a Zagrebačka je filharmonija već izvodila i filmsku glazbu. Dakle, odabir Holstova ciklusa od sedam stavaka, od kojih svaki nosi ime nekoga od planeta solarnoga sustava s oznakom koja bi trebala davati njegovo bitno obilježje, nedvojbeno valja zahvaliti posebnih značajkama te glazbe koju izvodi izuzetno velik orkestralni sastav. Maestro Runtz izveo je šest stavaka (sedmi, koji uključuje zbor, izostavljen je iz neobjašnjenih razloga) s naslovima *Mars, ratonoša*, *Venera, miriteljica*, *Merkur, krilati glasnik*, *Jupiter, slavonosac*, *Saturn, mudri starac* i *Uran, mag*. Kada se na podij smjestio cjelovit orkestar, prostor je bio potpuno popunjen. Uz dionice gudača, za izvedbu su potrebne dvije harfe, četiri flaute (treća se izmjenjuje s *piccolo* flautom, a tu je i alt flauta), ostali puhači *à tre*, što znači tri oboe (treća u izmjeni s bas-oboom,), engleski rog, tri klarineta i bas-klarinet, tri fagota i kontrafagot, šest rogova, četiri trube, dva trombona i bas-trombon, tenortuba i tuba te čak sedam timpana koje opslužuju dva svirača, bas-bubanj, mali bubanj, činele, triangl, tam-tam, tamburin, *Glockenspiel*, ksilofon, tubularna zvona (ili *chimes*), čelesta i orgulje. Osobito za mlada posjetitelja koncerta, zacijelo vrlo impozantno.

Maestro Dawid Runtz vodio je kroza zvukovno nadasve šaroliku, impozantnu partituru, kojom se ostvaruje gotovo jednosatno putovanje svemirom, napamet, potpuno koncentriran na glazbenike ispred sebe i krajnje precizan u davanju svih znakova, od pojedinačnih nastupa do ukupne dinamičke slike, koja je već zbog sudjelovanja tako brojnih limenih puhača uglavnom glasna. Holstova glazba ne posjeduje „dubokoumnost“ tematskoga rada karakteristična za velike klasične skladatelje kraja 19. stoljeća. To je djelo engleskoga

autora bez popudbine velikana kasnoromaničkoga izraza kakvima obiluje njemačka baština. Riječju, Holstovi *Planeti* niz su duhovitih, orkestralno vrlo kompleksnih glazbenih slika i svjedočanstvo njegova doživljaja i poimanja astroloških značajki planetarnoga sustava. Zagrebački filharmoničari svirali su zdušno i sigurno, pozorno prateći temperamente pokrete svojega maestra.

A u drugome dijelu večeri izvedena tri stavka iz orkestralne epopeje, koju je američki skladatelj John Williams ispisao za kultnu seriju *Star Wars / Ratovi zvijezda*, dakle *Main Title / Glavni naslov*, *Imperial March / Carski marš* i *Throne Room / Soba prijestolja* svojom su globalnom poznatošću kod mladih generacija nedvojbeno postigla željeni efekt. Doista, živimo u vremenu prvenstveno vizualnih medija, filmovi i TV serije „vrte" se pred očima publike svih generacija gotovo danonoćno, pa je i glazba koja prati filmsku umjetnost neodvojivi dio općega iskustva.

Svakako je nenamjerna simbolika da je mladi dirigent Runtz rođen 4. veljače, a skladatelj Williams 8. veljače, s razlikom od okruglih 60 godina. A u tih više od pola stoljeća dogodilo se mnogo toga. Pa ako dinamičan, izuzetno nadaren i sa svojim orkestrom uspjeha željan mladić u glazbi pisanoj za veliki simfonijski orkestar, nastaloj na poticaje filmske umjetnosti, koju se, dakako, naziva i filmskom industrijom, prepoznaje skladateljsku invenciju, uvjerljivost i snagu, a njegov ju orkestar Zagrebačka filharmonija doista svira moćno, možda je vrijeme preispitivanja pojma „klasičnosti". Uostalom, terminološki smo ionako nerijetko siromašni kada je o glazbi riječ.

ČAROLIJA OSJEČKOGA *ORAŠARA*

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Premijera baleta *Orašar* P. I. Čajkovskoga, 26. studenoga 2021.

U HNK-u u Osijeku održana je 26. studenoga premijera baleta *Orašar* Petra Iljiča Čajkovskoga. Zacijelo najomiljeniji baletni naslov, koji posebno u božićno vrijeme zaživi diljem svijeta, postavljen je na osječkoj pozornici drugi put i to nakon što je studenome 2013. godine osječka publika uživala u izvornoj koreografiji Waczlawa Orlykowskoga, koju je na osječku pozornicu tada prenio baletni umjetnik i koreograf Dinko Bogdanić. Ovogodišnji, novi *Orašar* u redateljskoj je i koreografskoj viziji u cijelosti ostvarenje Dinka Bogdanića, a njegov je suradnik u redateljskome i koreografskome osmišljavanju bio je osječki baletni umjetnik Vuk Ognjenović.

Dinko Bogdanić poznaje *Orašara* zacijelo bolje od ikoga drugog u Hrvatskoj. Osim toga, on je majstor baletnih koreografija, vizionar i očito vrhunski redatelj, koji zna i uspijeva okupiti izvođače za baletne majstorije u gradu u kojemu su mu na raspolaganju bile učenice Glazbene škole Franje Kuhača, smjer klasični balet i smjer suvremeni ples, te polaznici Baletnoga studija HNK-a, nekoliko osječkih školovanih baletana na čelu s Vukom Ognjenovićem i dječica potrebna za mišiće. Ostali protagonisti, nekoliko profesionalnih balerina i baletana stiglo je iz austrijskoga grada St. Pöltena, članova Eurobaleta s kojim HNK u Osijeku kontinuirano surađuje, a pozvana je i gostujuća solistica Eva Karpilovska, prvakinja baleta HNK-a u Splitu. Pripremiti tako kompleksne, zahtjevne, istinski profesionalne baletne prizore, solističke bravure, grupne akrobacije i do tančina uigrane ansambl scene može samo netko tko ima neiscrpno strpljenje, ali prije i iznad svega ljubav prema svakome sudioniku i, dakako, dovoljno mašte za osmišljavanje svakoga detalja u

ostvarivanju bogata mozaika plesnoga događanja. Upravo u tome ogleda se majstorstvo Dinka Bogdanića potpomognuto bezgraničnom ljubavi prema baletu i nezaustavljivom entuzijazmu osječkoga baletnog umjetnika (ali i mnogo više od toga) Vuka Ognjenovića.

Nije moguće svakomu odati priznanje, ali je za budućnost moguće nabrojiti barem neke protagoniste koji ovom predstavom HNK-u u Osijeku priskrbljuju epitet baletnoga kazališta: Kiana Ljubojević, Gordan Marijanović, Sara Epifany Erceg, Rafael Moura, Laura Špindel, Helena Horvat, Lucija Horvat, Vanja Dušić, Neven-Lucian Davidović, Valentin Domsa, Aoi Igucchi, Danijel Novoselec, Marko Babić, Anja Bašnec, Dora Luketić itd., a sudjelovao je i minimiš Oleg Ognjenović, ne samo Vukov sin nego i unuk glumca u mirovini Mile Ognjenovića, treća, dakle, generacija koja se kreće pozornicom osječkoga HNK-a jer „život je pozornica", zar ne?

Baletnom predstavom *Orašar* u HNK-u u Osijeku dočarana je istinska čarolija, ali baletni dometi bili bi vizualno znatno siromašniji bez neophodnih scenskih rekvizita i neodoljivo lijepih kostima. Za taj dio uspjeha zaslužan je scenograf i kostimograf Neven Mihić, a oblikovanje svjetla osmislio je Tomislav Kobia. U pripremama plesnih uloga svoj dio posla odradili su baletni majstori Sara Epifany Erceg, Laura V. Farrera i Vuk Ognjenović.

PROFESOR I NAKON OPROŠTAJA OSTAJE PROFESOR

Zagrebački solisti, Oproštajni koncert kontrabasista Marija Ivelje, Koncertna dvorana *Blagoje Bersa*, 27. studenoga 2021.

Nakon 43 godine članstva u ansamblu Zagrebačkih solista, od svojih se kolega i prijatelja na koncertu održanomu 27. studenoga u Koncertnoj dvorani *Blagoje Bersa* Muzičke aka-

demije Sveučilišta u Zagrebu oprostio kontrabasist Mario Ivelja. U programskoj knjižici koncerta otisnut je oproštajni tekst glazbenika, koji je od siječnja 1979. godine dijelio sudbinu ansambla u svim desetljećima rada i nastupanja u domovini te na brojnim turnejama diljem svijeta.

U dobro posjećenoj dvorani bili su neki od bivših, već duže vrijeme umirovljenih kolega/prijatelja, a u sadašnjemu su sastavu, s koncertnim majstorom Sretenom Krstićem i za kontrabasom Marijem Iveljom, Zagrebački solisti izveli bogat program biranih djela koja čine njihov „željezni repertoar". Tako su se zaredala tri koncerta talijanskih baroknih majstora: *Koncert za gudače i continuo u c-molu, RV 118* Antonija Vivaldija, *Concerto grosso u g-molu, op. 6, br. 8*, *Božićni koncert* Arcangela Corellija i još jedan biser iz bogate Vivaldijeve ostavštine, i to *Koncert za gudače i continuo u e-molu, RV 134, Sinfonia.*

U violinističkome repertoaru antologijsku *Sonatu za violinu u g-molu, B.g5* Giuseppea Tartinija, slavnu pod nazivom *Đavolji triler* (*Il trillo del diavolo*), izveo je kao solist član ansambla Krunoslav Marić. Tu je izvedbu moguće shvatiti kao poklon mlađega kolege i prijatelja Mariju Ivelji, ali i kao želju iskazivanja visoke tehničke razine kakva se očekuje od svakoga člana u Zagrebačkim solistima.

Tartinijev *Đavolji triler* „odtriljirao" je Krunoslav Marić tako oduševljavajuće virtuozno, sigurno i intonacijski pouzdano hvatajući sve dvohvate i akordske strukture, zadivljujućom brzinom u pasažama i svim „đavolski" tehničkim zahtjevima dionice, solističkim kadencama i vrtoglavim trilerima da je gromoglasni pljesak bio spontana reakcija oduševljene publike.

Poslije pauze je prvo izvedena mladenačka *Simfonija za gudače u g-molu, br. 12* Felixa Mendelssohna Bartholdyja, a potom, kao „šećer na kraju", *Koncertantna simfonija za violu i kontrabas u D-duru, Kr. Q27* Carla Dittersa von Dittersdor-

fa sa solistima Marijem Iveljom za kontrabasom i violistom Hrvojem Philipsom. Teško je prihvatiti, svima nama koji desetljećima pratimo, slušamo i volimo temperamentna glazbenika Marija Ivelju, člana Zagrebačkih solista, koji na koncertima ansambla nikada nije skrivao oduševljenje i angažman u svim izvedbama jer kao jedini kontrabasist stojeći nužno upada u oči, da je ovaj nastup bio njegov posljednji. A očito je bio zadnji i oproštajni. Ali Mario Ivelja, koga su njegovi kolege zvali „profesor", a zbilja i jest profesor kontrabasa na zagrebačkoj muzičkoj akademiji, ne oprašta se od svoje kontrabasističke djelatnosti. Nastavit će rad sa svojim studentima, a tko zna, možda u nekoj formaciji opet i javno zasvirati.

PRAIZVEDBA SIMFONIJE POSVEĆENE RODNOMU GRADU

Varaždinski komorni orkestar, Marco Graziani, violina, Ivan Hut, dirigent, Velika scena HNK-a u Varaždinu, 5. prosinca 2021.

Koncert za Dan grada Varaždina, održan u HNK-u u Varaždinu 5. prosinca, po mnogo je čemu bio doista poseban. Taj drugi koncert u 28. sezoni Varaždinskoga komornog orkestra programiran je za muziciranje ne kao što je uobičajeno u predivno obnovljenoj Velikoj koncertnoj dvorani varaždinskog kazališta, nego na njegovoj Velikoj sceni, dakle na pozornici gdje se održavaju dramske predstave i drugi programi koji traže mnogobrojnije sudionike jer je inače komorni gudački orkestar bio znatno proširen uključivanjem puhačkoga korpusa, kao i s timpanima i čembalom. Tako su, naime, zahtijevala djela na programu, a i posebna svečana prigoda. Jer koncert je održan uoči 6. prosinca, dakle u povodu Dana grada Varaždina, koji se tradicionalno obilježava na blagdan sv. Nikole.

Povod veliku zanimanju slušatelja svakako je bio najavljeni program. Na početku praizvedba nove simfonije Varaždinca, ugledna skladatelja i profesora Davora Bobića (1968.), potom violinski koncert sa solistom Marcom Grazianijem, na kraju Beethovenova simfonija, a sve pod ravnanjem stalnoga dirigenta Dubrovačkoga simfonijskog orkestra Ivana Huta, elementi su koji su već na plakatima izvješenima gradom obećavali izuzetan glazbeni događaj.

Davor Bobić svojemu rodnom gradu kao umjetnički ravnatelj već desetljećima osigurava izuzetno zanimljive programe *Varaždinskih baroknih večeri* i tim itekako odgovornim zadatkom, koji je preuzeo još 2006. godine, postigao je mnoga priznanja. Ali Davor Bobić je, uza sve svoje funkcije, a među njima se, dakako, ističe njegov visokoškolski pedagoški rad redovnoga profesora na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku, nedvojbeno prvenstveno skladatelj. Kada bi skladatelji danas, a i ne samo danas već i tijekom povijesti mogli živjeti samo od svojega stvaralačkog rada, zacijelo bi mnogi, na svjetskome planu, bili sretni. Kako je to uglavnom nemoguće, sklada se noću, u pauzama između drugih aktivnosti ili pak blagdanima i praznicima. Ali ako si skladatelj, skladati se mora!

Najnoviji Bobićev skladateljski poklon rodnomu Varaždinu je *Karakteristična varaždinska simfonija*, simfonijsko djelo s četirima stavcima, čija je praizvedba bila na koncertu 5. prosinca.

Naslovi stavaka *Čarobna škrinjica – Alegro molto vivace*, *Nostalgija – Largo*, *Menuet – Allegro molto / Tempo di Menuetto* i *Finale – Allegro molto vivace* intrigantno kombiniraju postulate programne i apsolutne glazbe. Doista, već u prvome stavku skladatelj koristi motiv iz svoje glazbe kojom je popraćen petominutni animirani film *Čarobna škrinjica*. Na taj način već prvim stavkom Bobić otvara mogućnosti za izvanglazbene asocijacije i barem malo omogućuje razumi-

jevanje pridjeva „karakteristična“. Jer da je posvećena rodnomu gradu Varaždinu, to je jasno prema drugoj oznaci u naslovu, ali zašto karakteristična? Valja li to razumjeti kao znakovita, kao jedinstvena, možda posebna? Mnogi su sinonimi navedeni uz pojam „karakterističan“, ali se jedan ipak posebno ističe, a to je „klasičan“!

Nova Bobićeva simfonija doista je klasična. Ili bolje neoklasična, izrasla iz uma i mašte glazbenika koji poštuje principe skladateljskoga rada i oblikovanja tonske građe u okvirima baštinjena odnosa prema formi, tradicionalnome postupanju u odnosu na ugođaje pojedinih stavaka, ostajanju u domeni tonalne prepoznatljivosti, korištenja instrumenata i njihovih pojedinačnih karakteristika te ostvarivanju orkestralnoga sklada u kojemu mogu uživati i interpreti i slušatelji jednako.

Zahvaliti za uspješan koncert treba i dirigentu Ivanu Hutu i posebno virtuoznu Marcu Grazianiju, koji je izveo solističku dionicu u *Koncertu za violinu i orkestar Profumi del tempo* Petra Obradovića. Solistički koncert za violinu Petra Obradovića (Dubrovnik, 1972.) praizveden je 2019. godine na koncertu u povodu 90. obljetnice Umjetničke škole *Luka Sorkočević* u Dubrovniku s istim solistom i uz pratnju Dubrovačkoga simfonijskog orkestra pod ravnanjem Slobodana Begića.

Po obrazovanju trubač, solo trubač u Simfonijskome orkestru HRT-a, Petar Obradović očito pripada onim glazbenicima koje stečeno instrumentalno i šire glazbeno obrazovanje potiče na skladateljski rad. Ili, drugim riječima, Obradović je neupitno bogomdani skladatelj koji je znanja stekao u instrumentalnoj praksi, a skladateljsku mu inspiraciju šapuće glazbena muza. Jer njegov je *Koncert za violinu i orkestar Profumi del tempo* primjer solističkoga koncerta s violinom u glavnoj ulozi, koji otkriva širinu povijesnoga, skladateljsko-tehničkog i violinističko-tehničkog znanja na temelju koje

ostvaruje partituru velika bogatstva glazbenih ideja, svježih melodija, kompleksne instrumentacije i iznad svega sjajne violinske, solističke dionice.

Davor Bobić i Petar Obradović, svaki na svoj način, odužili su se rodnim gradovima i to je istovremeno dirljivo, ali i vrlo pohvalno i korisno. Glazbenice i glazbenici okupljeni pod zajedničkom nazivnikom Varaždinski komorni orkestar, iako je to bila svojevrsna Varaždinska filharmonija (!), muzicirali su disciplinirano uvježbano, predano su i pozorno pratili dirigentove kretnje. Na kraju svečana koncerta zdušno su izveli *Simfoniju br. 8 u F-duru, op. 93* Ludwiga van Beethovena. Da je to bilo prvo izvođenje uživo velebne simfonije bonskoga genija u Varaždinu, ne tvrdim, ali da je bilo sugestivno i bravurozno, potvrđujem. Koncert uz Dan grada Varaždina ostat će bez svake dvojbe zapamćen.

I OVE JE GODINE NAGRADA „IVO VULJEVIĆ“ DOŠLA U PRAVE RUKE

Gala koncert laureata i svečana dodjela 34. Nagrade „Ivo Vuljević“, Zagrebački solisti, Mia Pečnik, klavir, Martina Jembrišak, harmonika, Atrij palače Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 8. prosinca 2021.

Hrvatska glazbena mladež, od utemeljenja 1954. godine kao Društvo prijatelja glazbe, a potom kao društvena organizacija Muzička omladina Hrvatske, jedna je od najuglednijih članica Međunarodne udruge glazbenih mladeži (*Jeunesses Musicales International*, JMI) koja djeluje u okviru i pod pokroviteljstvom UNESCO-a. Njezina je djelatnost prvenstveno usmjerena na upoznavanje mladih s kulturnim i umjetničkim stvaralaštvom, poticanje i njegovanje glazbenoga stvaralaštva mladih, čuvanje hrvatske glazbene baštine i promicanje suvremenoga hrvatskog glazbenog stvaralaštva.

Nadalje, HGM se angažira oko suradnje između škola i glazbenih pedagoga s kulturnim ustanovama i orkestrima preko programa za mlade, a u velikoj mjeri potiče i razvija međunarodnu suradnju na području glazbe. Na planu međunarodne suradnje najveće uspjehe već više od pola stoljeća ostvaruje 1969. godine osnovani Međunarodni kulturni centar HGM Grožnjan kao svjetsko mjesto susreta glazbene mladeži i ljetno okupljalište usmjereno na edukaciju mladih glazbenika, čijim je programima već prošlo nekoliko desetaka tisuća mladih i njihovih mentora iz stotinjak država svijeta. Uz te djelatnosti, nekadašnja MOH utemeljila je 1988. godine Nagradu „Ivo Vuljević“, koja se svake godine dodjeljuje najuspješnijemu mladom glazbeniku u Hrvatskoj i koja je nazvana po Ivi Vuljeviću (1919. – 1986.), jednom od utemeljitelja i počasnome predsjedniku HGM-a, važnu vizionaru zagrebačkoga glazbenog života, koji je bio i utemeljitelj te prvi ravnatelj Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskoga.

Svečanost dodjele Nagrade „Ivo Vuljević“ za 2021. godinu održana je 8. prosinca u Atriju palače HAZU-a, pa je time i uvodna riječ pripala akademiku Franu Paraću, aktualnomu potpredsjedniku HAZU-a. Nakon srdačnih riječi akademika Paraća, koji je s predsjednikom HGM-a Tončijem Bilićem, mr. sc. Naimom Balić, red. prof. art Anđelkom Krpanom i red. prof. art Berislavom Šipušem bio član Ocjenjivačkoga suda, pa prema tome i jedan od glasova koji su odlučili o dobitniku nagrade za 2021. godinu, brojnim okupljenim uzvanicima obratio se maestro Tonči Bilić i proglasio dobitnika. Ovogodišnji laureat je pijanist Lovre Marušić, izuzetno uspješan glazbenik koji se tako pridružuje popisu dosadašnjih laureata.

Dobitnice Nagrade „Ivo Vuljević“ za 2020. godinu

Kako na Gala koncertu u prigodi proglašenja i svečana uručenja Nagrade „Ivo Vuljević“ tradicionalno ne nastupa

aktualni dobitnik, nego laureati iz prošle godine, podij je bio prepušten Zagrebačkim solistima i dvjema dobitnicima nagrade za 2020. godinu pijanistici Miji Pečnik i harmonikašici Martini Jembrišak. Već i na međunarodnome planu dobro afirmirana mlada virtuozna pijanistica Mia Pečnik izvela je *Koncert za glasovir br. 23 u A-duru, KV 488* W. A. Mozarta, a izuzetno nadarena harmonikašica Martina Jembrišak izvela je prvo za harmoniku solo *ARAMbesque* Ive Josipovića i potom sa Zagrebačkim solistima *Opale Concerto za harmoniku i gudače* Richarda Galliana.

Međunarodno često nagrađivana i već afirmirana mlada pijanistica Mia Pečnik svojom je interpretacijom Mozartova koncerta potvrdila odličan glas koji ju prati. Praćena pažljivim muziciranjem Zagrebačkih solista, svoju je solističku dionicu izvela ne samo tehnički bravurozno, što se, dakako, i očekuje od izuzetna talenta, nego i glazbeno zrelo, vrhunski muzikalno i interpretacijski dojmljivo u svim različitim ugođajima i dinamikama glazbe genija koji je klavir poznavao „u dušu“ i znao iz njegovih tehničkih mogućnosti izvući najplemenitija čuvstva.

Kada je pak riječ o harmonici, izvođačko umijeće Martine Jembrišak izaziva divljenje kakvo smo skloni iskazati doista samo najboljima. Skladbu *ARAMbesque* iz 1988. godine posvetio je Ivo Josipović uspomeni na armenskoga velikana glazbe 20. stoljeća. Glazba je to koja iskazuje radost, a svojim ritmički pregnantnim protokom harmonikašima pruža mogućnost za pokazivanje tehničkoga i izvođačkoga umijeća. Stoga i ne čudi da je to djelo često na repertoaru mladih harmonikaša, pa i u programima harmonikaških natjecanja. Kada je pak riječ o ponajboljemu svjetskom harmonikašu Richardu Gallianu (Cannes, 1950.), koji je harmoniku afirmirao i u *jazzu*, susrećemo se sa skladateljem i njegovom glazbom pred kojom je jedino moguće „skinuti šešir“. Francuzi bi rekli *chapeau bas* i duboko se naklonili! Jer Gallianov

je *Opale Concerto* djelo kojim se harmonika potpuno ravnopravno pridružuje solističkim instrumentima vrhunskih mogućnosti i to baš u svakome pogledu glazbala koje nastupa solo uz pratnju gudačkoga ansambla. Budući da je Martina Jembrišak dorasla tehničkim zahtjevima i sposobna ozvučiti znakove s notnoga papira, moguće je tek izreći pohvalu i želju da ju čujemo opet, ponovno, upravo u ovome solističkom koncertu za harmoniku i to s pozornim Zagrebačkim solistima, koji su sudjelovali u izvedbi precizno prateći agogiku i interpretacijske slobode mlade i već tako uspješne harmonikašice.

ŠPANJOLSKO-HRVATSKI BOŽIĆ

CD *A la Media Noche*, Veleposlanstvo Španjolske u Hrvatskoj, Glazbena škola u Varaždinu, 16. prosinca 2021.

Rijetko je koji grad u Hrvatskoj poput Varaždina tako brzo i uspješno uspostavio suradnju s inozemnim diplomatskim predstavništvima država svijeta, koje su nakon međunarodnoga priznanja Republike Hrvatske svoja sjedišta otvarala u Zagrebu, glavnome gradu osamostaljene hrvatske države. Zahvaljujući toj brzoj reakciji na nove međunarodne odnose, upravo su *Varaždinske barokne večeri* započele organizaciju godišnjih izdanja festivala u suradnji s inozemnim veleposlanstvima, što se pokazalo sadržajno i organizacijski osobito uspješnim i obogatilo je u do tada neslućenim razmjerima festivalska događanja. Kako je 2016. godine država-partner varaždinskih baroknih svečanosti bila Kraljevina Španjolska, tadašnji je veleposlanik Nj. E. Eduardo Aznar u nekoliko navrata posjetio Varaždin i prilikom tih posjeta upoznao Glazbenu školu u Varaždinu i njezine nadasve sposobne profesore, koji s učenicima tradicionalno pripremaju brojne koncerte, pa tako i nastupe učenika na završno-

me koncertu festivala. Za glazbu vrlo zainteresirani španjolski veleposlanik Eduardo Aznar pozvao je grupu učenika da nastupe na svečanosti prigodom obilježavanja Nacionalnoga dana Španjolske u Zagrebu, a potom je predložio da Glazbena škola u Varaždinu uoči Božića 2016. godine održi nastup sa španjolskim i hrvatskim repertoarom u Zagrebu. Kao mjesto događanja, za taj je koncert odabrana bazilika Presvetoga Srca Isusova u Zagrebu, omiljena Palma, čije su akustičke i prostorne mogućnosti bile pogodne za veći orkestralni i zborski sastav.

Sve što se događalo dalje doista je lijepa priča o suradnji i podršci koju Veleposlanstvo Španjolske već pet godina pruža Glazbenoj školi u Varaždinu jer je suradnja na obostrano zadovoljstvo nastavljena i to trima koncertima u Palmi i jednim u Muzeju Mimara. Međutim, u prošloj je 2020. godini zbog pandemije bilo onemogućeno održavanje koncerta uživo. Ali budući da je i novi španjolski veleposlanik Nj. E. Alonso Dezcallar de Mazarredo, koji je na mandat u Zagreb došao 2018. godine, vrlo rado nastavio tradiciju održavanja Božićnih koncerata kao sada već trajne suradnje s Glazbenom školom u Varaždinu, za Božić 2021. godine pripremljen je nosač zvuka sa snimkama bogata repertoara španjolske i latinoameričke glazbe u izvedbama profesora i učenika iz Varaždina.

Svečano predstavljanje CD-a naslovljena *A la Media Noche*, dakle *U ponoć*, što simbolizira i katolički obred polnoćke, misnoga slavlja kada započinje Božić, održano je 16. prosinca u Maloj dvorani KDVL-a u zajedničkoj pripremi Veleposlanstva Španjolske u Zagrebu i Glazbene škole u Varaždinu. Bio je to povod okupljanju velika broja uglednika iz hrvatskoga političkog, društvenog i kulturnog života, kao i diplomatskih predstavnika, a španjolski je veleposlanik Nj. E. Alonso Dezcallar de Mazarredo u pozdravnome govoru istakao i želju da se tim CD-om započne i svečano obilježavanje

30. obljetnice uspostave diplomatskih odnosa između Španjolske i Hrvatske. Izrazio je i svoju zahvalnost pokrovitelju projekta izdavanja nosača zvuka, španjolskoj tvrtki za infrastrukturne projekte COMSA, čiji je predstavnik također nazočio svečanosti.

Popis od ukupno 25 naslova pomno biranih skladbi uključuje tradicionalne božićne pjesme iz raznih krajeva Španjolske, kao i djela skladatelja s američkoga kontinenta, čija je božićna glazba prožeta utjecajima lokalne glazbe ili afričkih ritmova, uza zadržavanje klasičnih oblika europske glazbe. Osim toga, ovaj glazbeni repertoar ima i vrijedan dodatak, nekoliko popularnih španjolskih božićnih pjesama, hrabro i briljantno reinterpretiranih u *jazz*-stilu, u aranžmanu nastavnika trube u Glazbenoj školi u Varaždinu Marka Prepelića. Sve u svemu, radi se o neobičnu putovanju španjolskom i iberoameričkom božićnom glazbom, punom iznenađenja, lijepih melodija, uzbudljivh ritmova, bogatih harmonija i nadasve radosnih ugođaja. Snimanje CD-a obavljeno je unatoč svim poteškoćama proizišlima iz aktualne pandemije, zahvaljujući upornosti i profesionalnosti tima Glazbene škole u Varaždinu, ravnateljice orkestra i zbora dirigentice Dade Ruže te glazbenika i učenika koji su sudjelovali u projektu.

Izvedbe na svečanu predstavljanju ovoga, po mnogo čemu nadasve vrijedna diskografskoga projekta 16. prosinca izmamile su buran i dugotrajan pljesak. Ali nije bilo izvedeno sve što se nalazi na CD-u. Dovoljno je još toga ostalo za slušanje i onima koji su čuli sjajne mlade pjevačice i pjevače, kao i sviračice i svirače iz Varaždina. Ovaj repertoar pogotovo može biti zanimljiv i ugodan za slušanje svakomu tko se odluči na CD-*player* staviti novi CD kojim je ovjekovječen barem jedan dio bogata repertoara kojim se tako srdačno i prijateljski ostvaruje hrvatsko-španjolska kulturna, dakako prvenstveno uhu ugodna glazbena suradnja.

Zlatko Vidačković

ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKOM FILMU DEVEDESETIH

Tretman ženskih likova u hrvatskoj kinematografiji, u kojoj su zbog njezine skromne veličine, definiranosti političkim zadanostima i odnosima te u određenoj mjeri i zatvorenosti, odnosno usmjerenosti na samu sebe, određene pojave nerijetko izraženije i vidljivije u odnosu na veće kinematografije, ovisi o nekoliko važnih čimbenika.

Konstruiranja konkretnih ženskih likova, njihove osobine, karakterne nijanse i mijene te idejne i ideološke popudbine podjednako ovise o u određenome vremenu dominantnim sociopolitičkim te idejnim i ideološkim odrednicama i strujanjima koje definiraju to vrijeme, o neposrednim događajima i okolnostima koji konkretiziraju filmske priče, njihove likove i drame među njima, poput primjerice Domovinskoga rata i cijele značenjske, simboličke, idejne i ideološke palete koja je uza nj išla, o voljnosti i energičnosti autora u hvatanju u koštac s identitetskom politikom tretmana ženskih likova, o širemu regionalnom i europskom kontekstu, koji se može prelamati i često se prelama sudbinama likova i njihovim međuodnosima, o manje ili više izraženim artističkim pretenzijama autora koji impresionizam ili eskapizam mogu preferirati u odnosu na realizam i naglašeniji socijalni kontekst, o hrabrosti samih autora da se s manje ili više entuzijazma i odlučnosti pozabave određenim pojavama, koje iz

nekih razloga drže neprihvatljivima i negativnima, odnosno anomalijama, te naposljetku, ali svakako ne i najmanje važno, o spolnoj i rodnoj pripadnosti samih autor(ic)a, koji, odnosno predominantno koje, i zbog tih pripadnosti u pravilu jesu senzibiliziranije i osviještenije na određenu tematiku i problematiku u odnosu na svoje muške kolege ili su pak ovisno o generacijskoj pripadnosti, više okrenute eskapizmu i pasatizmu, a manje angažmanu i jasnije izraženu stavu.

Svim navedenim, dakako, provlače se i trenutni širi filmski trendovi koji se mogu odražavati i u preferiranju žanrovski jasnije usmjerenih projekata ili pak u nadogradnji realizma filozofičnošću, metafizikom i istaknutijim simboličkim potencijalom.

Početak 90-ih godina prošloga stoljeća u domaćemu je filmu bio razumljivo ključno označen demokratskim promjenama i Domovinskim ratom, bilo na način da se njegov početak neposredno naslućivao (primjerice u *Vremenu ratnika* Dejana Šorka) ili da se na filmu zaključivalo jedno razdoblje i naviještalo novo s velikim (demokratskim) promjenama (*Krhotine* Zrinka Ogreste, *Priča iz Hrvatske* Krste Papića) bilo da se naglašenije kritiziralo društveni sustav s kojim se upravo raskrstilo uz vjeru u bolju i pravedniju budućnost (*Luka* Tomislava Radića, *Zlatne godine* Davora Žmegača) bilo da se u adaptacije intrigantnih proznih predložaka pokušao manje ili više skladno ucijepiti duh vremena u kojemu su konkretni filmovi nastajali (*Đuka Begović* Branka Schmidta). I tretman ženskih likova u filmovima bio je prilagođen duhu vremena i naslućivanom tragikom ili konkretnim tragičnim okolnostima.

ŽENSKI LIKOVI U POJEDINIM HRVATSKIM FILMOVIMA

Kontesa Dora Zvonimira Berkovića

Kao najvažniji primjer kreiranja suptilnih i slojevitih ženskih osobnosti na filmu u devedesetima 20. st. izdvaja se *Kontesa Dora* (1993.) Zvonimira Berkovića, dijelom biografsko ostvarenje o prvoj hrvatskoj skladateljici grofici Dori Pejačević, a dijelom kaleidoskop socijalnoga i kulturnoga života u Hrvatskoj na kraju 19. i na početku 20. stoljeća. Premda je film ponešto inferiorniji u odnosu na minutažom dužu i razrađeniju dramsku seriju i iako je opterećen tanušnim i neuvjerljivim prikazom osobnosti naslovne protagonistice, *Kontesa Dora* ponajviše zahvaljujući izraženim estetizacijama, sugestivnoj atmosferičnosti te iznijansiranu i raspoloženu nastupu zasluženo Zlatnom arenom ovjenčane Alme Price, čija eteričnost i neuhvatljivost u utjelovljenju Dore Pejačević asocira na onu lika Melite u interpretaciji Irine Alfjorove u Berkovićevim *Ljubavnim pismima s predumišljajem*, kao i zahvaljujući Dorinu dovoljno zanimljivu odnosu s kabaretskim zabavljačem Karlom Armanom kojega tumači Rade Šerbedžija, relaciji u kojoj je Karlo mogao lijepo patiti i biti otmjen gubitnik, ostvaruje trajno pristojnu intrigantnost. U odnosu iznimno ljupke i gotovo nestvarne Dore i Karla do izražaja dolazi i Dorina, za ono vrijeme i njezino okruženje, avangardna rodna samosvijest, istaknuta unatoč fluidnosti i separatnosti izrazito senzibilne mlade žene u vremenu u kojemu, da parafraziramo Karlove riječi, muzika više nije bila skladna, književnost mudra, a žene ljupke.

Vrijeme za… Oje Kodar

Iste godine kada i *Kontesa Dora*, premijeru je doživjela i ratna drama s elementima melodrame *Vrijeme za…*, drugi

redateljski projekt udovice Orsona Wellsa Oje Kodar. Film solidna ritma univerzalno je dočekan „na nož“, ponajviše zbog shematične crno-bijele podjele likova na dobre i plemenite Hrvate te zle i zvjerski okrutne Srbe, odnosno zbog naglašavanje opreke generalno shvaćenih hrvatskoga i srpskoga mentaliteta, što filmu pridaje nenamjernu aromu *campa* i *trasha*.

No ponudio je i dva zanimljiva ženska lika različitih dobi, oblikovana u skladu sa spomenutom autoričinom sklonosti shematizmu, koji su u kontekstu iznimno tragičnih i razornih ratnih događanja dominantno formirani prema znanoj sintagmi „žena, majka, Hrvatica“ kao brižne, požrtvovne, plemenite, pomalo naivne, hrabre, odane Bogu i vjeri te spremne na najveću žrtvu.

Središnji ženski lik je onaj sredovječne Marije koju tumači Nada Gaćešić-Livaković, lik majke koja uslijed četničke okupacije zajedno s mladim sinom Darkom iz njihova sela bježi u Zagreb. Marija je snažno simbolički označena i time što u bolničkoj praonici pere okrvavljenu odjeću ranjenih hrvatskih vojnika, a kada se Darko unatoč njezinu protivljenju odluči dragovoljno prijaviti u vojsku i kada ode na bojište, Marija će se po dobivenoj vijesti da je Darko poginuo pretvoriti u majku Hrabrost koja će sama krenuti na opasan put povratka u rodno selo namjeravajući pronaći i sahraniti sinovo tijelo. Marijin lik objedinjuje u kontekstu ratnoga filma tipične modalitete žene-patnice, žene-borca i stoika pod svaku cijenu, ona je lik u kojemu se preko borbe s iznimnim iskušenjima i svladavanje istih kristaliziraju odanost tradiciji, ponos, upornost, nezaustavljivost, neuništivost i krajnja predanost cilju, bez obzira na vlastitu žrtvu, što je sasvim logično jer su na kocki u užemu smislu život i sudbina posmrtnih ostataka njezina sina, a u širemu sudbina i mogući tragični udes čitave domovine.

Drugi bitan ženski lik je onaj mlade i pomalo naivne djevojke Jasne koju tumači Jasna Palić, cure koja je zgranuta razmjerima tragedije koja ju okružuje i u svemu tome pomalo izgubljena, no čije su vrline i svojevrsni zalozi opstanka upravo spomenuta naivnost, kao i dobrota, plemenitost i također spremnost na podnošenje žrtve. Treći ženski lik je tu više zbog pokušaja uspostavljanja ravnoteže i realističnijega konteksta, a riječ je o Duški koju interpretira Andrea Baković, poput Marije bolničkoj pralji, koja je ljubavnica srpskoga snajperista u Zagrebu i koja djeluje kao nekovrsna peta kolona. Autorica ju prikazuje kao vulgarnu i primitivnu osobu te ju eksploatira prvenstveno aspektima erotike i seksualnosti. Film Oje Kodar je, dakako, izrazito i povremeno nepodnošljivo tezičan, u toj tezičnosti i doslovan i plakatan i trivijalan, no ženskim likovima se, unatoč njihovoj karakternoj pojednostavnjenosti i reduciranosti te dominantnoj svedenosti na nositeljice dramskih funkcija, zanimljivost ipak ne može osporiti.

Filmovi iz 1995.: *Gospa* Jakova Sedlara; *Anđele moj dragi* Tomislava Radića; *Isprani* Zrinka Ogreste; *Svaki put kad se rastajemo* Lukasa Nole; *Nausikaja* Vicka Ruića

Godina 1995. i završetak Domovinskoga rata u filmovima *Gospa* Jakova Sedlara i *Anđele moj dragi* Tomislava Radića, *Isprani* Zrinka Ogreste, *Svaki put kad se rastajemo* Lukasa Nole i *Nausikaja* Vicka Ruića donose tri generalno shvaćena profila ženskih likova, odnosno tri tipa ženskih likova s određenim prefiksima. U filmovima Sedlara i Radića, koji snažno kritički i s jasnih ideoloških pozicija progovaraju o socijalističkome sustavu i njegovu tamnom naličju, pri čemu Sedlar pretpostavljivo nenamjerno otklizuje u *trash*, ženski su likovi idealizirani, u prvome slučaju kao razumljivo tihe, plahe i submisivne časne sestre (Morgan Fairchild), a u dru-

gom kao, s jedne strane, mlada psihologinja (Sunčana Zelenika) koja skrbi o dječaku žrtvi rata i postupno se pretvara u nekovrsnu dječakovu zamjensku majku, a s druge strane, kao dječakova prava majka (Dubravka Ostojić) koja se većinom priče pojavljuje u *flashbackovima* i tek u završnici u sadašnjemu filmskom vremenu da bi se sva kompleksnost njezina stanja i životne drame ogledala u dojmljivu i izuzetno emotivnu monologu na temu opraštanja.

Zrinko Ogresta u *Ispranima* likom studentice Jagode (Katarina Bistrović-Darvaš) kreira u jasan i neveseo (u vrijeme nastanka filma aktualan) socijalni kontekst smještenu storiju o egzistencijalnim nevoljama protagonistice opterećene majčinom bolešću, bratovim alkoholizmom, nemogućnošću vođenja ljubavi s dečkom i prisutnošću rođaka prognanika iz Slavonije, kod koje će tigar pobjegao iz Zoološkoga vrta inicirati ideju i o vlastitu, i doslovnom i metaforičkom, kretanju na put oslobođenja. Feministička intonacija ovoga Ogrestina filma sasvim je razvidna, a redatelj će joj se vraćati i u svojim kasnijim ostvarenjima, sve do u vrijeme nastanka ovoga teksta posljednjega, psihološke egzistencijalne drame *S one strane*.

Lukas Nola u *Svaki put kad se rastajemo* kreira za svoje kasnije standarde sasvim konvencionalnu i ni po čemu (pa ni po tretmanu ženskih likova često modeliranih u skladu s njegovim deklariranim erotomanstvom) provokativnu priču temeljenu na istinitim događajima, storiju o ocu i kćeri koji se kao prognanici pokušavaju snaći u Zagrebu. No za razliku od Sedlara i Radića, kod Ogreste i Nole ženski su likovi suvremeni i stvarni te uronjeni u stvarne situacije i turobno socijalno okruženje, što su kvalitativne prednosti potonjih filmova.

Vicko Ruić u *Nausikaji*, na prozi njemačkoga književnika Hansa Ewersa temeljenoj priči smještenoj u Zagreb 1939. godine, staromodni kontekst i opći izvedbeni prosede koristi za

stvaranje na legendi o ženi-pauku temeljene priče izražena simbolizma, estetizacija i sugestivnosti, u središtu koje su potencijalno prilično intrigantni likovi sredovječne gospođe i mlade djevojke koje ubijaju svoje ljubavnike, likovi koji bi u rukama iskusnijega, zrelijeg, promišljenijeg i suvislijeg redatelja bili punokrvniji i zaokruženiji. Intrigantni su motivi erotskih tenzija među likovima, baš kao i alegorijsko-simbolički detalji, no Ruić se, nažalost, gubi u artističkoj pretencioznosti i semantičkome kaosu, a njegovo profiliranje ženskih likova stereotipno je i beskrvno.

Sedma kronika Brune Gamulina i *Treća žena* Zorana Tadića

Dok godinu kasnije (1996.) Bruno Gamulin u *Sedmoj kronici* najvećim dijelom nastavlja Sedlarovim i Radićevim tragovima te žene dominantno idealizira kao časne sestre i „čuvarice tajne“, ali i nacionalnoga identiteta, koje će predanošću Bogu i snagom volje nadvladati romantične naklonosti i kušnje tjelesnosti, uz realističniji odmak u tretmanu putene Vedrane koju tumači Suzana Nikolić, supruge stara doktora kojega utjelovljuje Tonko Lonza.

Još godinu kasnije Zoran Tadić u prepravku *Trećega čovjeka* pod naslovom *Treća žena* likove nekada najboljih prijateljica Hele Martinić (Ena Begović) i Vere Kralj (Alma Prica) kreira kao ženske pandane znamenitim likovima Hollyja Martinsa i Harryja Limea iz antologijskoga Reedova ostvarenja. U filmu naglašene postmodernističke zaigranosti i metatekstualnosti, osim inicijalno zanimljive zamjene spolnih identiteta dvaju središnjih ženskih likova manjkava motivacijskoga zaleđa i škrto predočena odnosa, ali osjetne mekoće u karakterima i djelovanju, nema ničega po čemu bi se ovaj film mogao izdvajati u smislu kreiranja i tretmana ženskih osobnosti. Šteta, jer je i u kontekstu same priče, kao

i njezina osuvremenjivanja, odnosno transponiranja u ratni Zagreb pod uzbunama te poigravanja likovima i njihovim spolnim identitetima, itekako za to bilo materijala.

Rusko meso Lukasa Nole i *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića

Poslijeratne godine donijele su vidnu promjenu autorskoga diskursa i tretmana ženskih likova u hrvatskome filmu, pa je iste 1997. godine Lukas Nola pod očitim utjecajem Tonyja Scotta i Quentina Tarantina snimio *Rusko meso*, a Goran Rušinović *Mondo Bobo*. Oba filma, u nakani erotskome, no u realizaciji prilično čednome (valjda je bilo takvo vrijeme) Nolinu ostvarenju, koji se nekim detaljima naslanja i na Lynchev *Twin Peaks*, i dijelom istinitom pričom o pohodu kriminalca Vinka Pintarića inicijalno nadahnuta Rušinovićeva krimidrama, nude znatno drugačije, slobodnije i u svakome smislu liberalnije ženske likove u pričama oslobođenima ideologije i dominantno usmjerene na žanrove.

Zbivanja u Nolinu filmu odigravaju se u bordelu, u kojemu protagonistica izdajući se za prostitutku pokušava otkriti pozadinu ubojstva svoje sestre, također prostitutke koju je tijekom Domovinskoga rata ubio agresivni vlasnik bordela i narkoman. Već iz samoga odabira miljea razvidna je autorova težnja za provokativnošću, a do blaga izraza dolazi i njegovo deklarirano erotomanstvo, no u tome je kontekstu upadljiv upravo izostanak erotike i slobodnijih seksualnih prizora. Dio razloga tomu pretpostavljivo leži u tome što protagonisticu tumači redateljeva supruga Barbara Nola, što će u tome kontekstu biti otežavajući čimbenik i u Nolinu filmu *Pravo čudo*, a dio u dojmu da autor ne zna kako na suvisao, intrigantan i provokativan način elaborirati i artikulirati erotski kontekst priče. U svim svojim filmovima, s određenom iznimkom u modernističkoj egzistencijalnoj art-drami *Sami*, Lukas Nola inicijalnim postuliranjem priča i likova

te iniciranjem dramskih zapleta iskazuje namjere za provokativnošću i intrigantnošću, no te se namjere ubrzo rasplinu u površnostima, banalnostima i nedostatku hrabrosti te pretpostavljivo nesposobnosti dosljednijih, pa i žešćih razrada inicijalnih namjera.

S druge strane, Rušinović u neovisno produciranome *Mondi Bobi* narativno i karakterizacijski suhoparnu kriminalističku storiju o načelno poštenu mladiću, koji u samoobrani počini ubojstvo i u bijegu pred policijom počne gomilati leševe, predočava iz perspektive novinarke koja želi ispripovijedati njegovu životnu priču, a ta se perspektiva pokazuje bitnom za razumijevanje postupaka protagonista.

Agonija Jakova Sedlara, *Bogorodica* Nevena Hitreca i *Da mi je biti morski pas* Ognjena Sviličića

Godine 1998. Jakov Sedlar snimio je *Agoniju* u kojoj nudi pomalo *trash* čitanje drame *U agoniji* iz Krležina glembajevskoga ciklusa, a film se pamti i po generalno naglašenu erotizmu te suptilnoj sekvenci seksualnoga odnosa dviju žena, dok su ženski likovi svedeni redom na stereotipe, a Ena Begović u interpretaciji barunice Laure Lenbach pribjegava manirizmu znanomu iz Vrdoljakovih *Glembajevih*.

Neven Hitrec se u ratnoj drami s elementima trilera *Bogorodica* iz 1999. godine vratio konceptu idealiziranja žena i njihove uloge čuvarica tradicije, religioznosti i nacionalnoga identiteta, kakav je u hrvatskome filmu dominirao tijekom Domovinskoga rata. Lucija Šerbedžija tumači praktički naslovnu ulogu Bogorodice, odnosno mlade seoske učiteljice u čijoj će se tragičnoj kobi prelomiti šira tragika Domovinskoga rata i stradanja Hrvata. Njezina rola senzibilne i fragilne „žene, majke, Hrvatice“ arhetipska je za poimanje hrvatske žene u, uvjetno rečeno „domoljubnijemu“ dijelu domaće kinematografije, žene roditeljice, čuvarice ognjišta, jamca

opstanka naroda, brižne majke Hrabrosti, stoika osuđena i spremna i na najveće žrtve. Takva, odveć eksplicitna tezičnost i doslovnost jedna je od otegotnih obilježja u nekim segmentima također tezičnoga i pretjerano doslovna ostvarenja.

Iste 1999. godine nastaje i kinoprvijenac Ognjena Sviličića, komedija mentaliteta i karaktera *Da mi je biti morski pas*, u kojoj je autor kreirao nekoliko urbanih i prilično zanimljivih ženskih likova, ponajprije onaj mlade darkerice i umjetnice Lili u tumačenju Edite Majić, a u nešto manjoj mjeri djevojaka Miki i Goge koje utjelovljuju Ecija Ojdanić i Jasna Jukić, dobrodušnih i pomalo naivnih mladih Splićanki, koje samo traže dobar večernji provod uz mogućnost upoznavanja pristojnih dečkiju. I njima će se, kao i svim likovima u filmu, planovi izjaloviti, a Sviličić u nerijetko tek krokijima zadanim i skiciranim likovima istodobno daje prikaz jednoga mentaliteta i urbanoga duha vremena, spretno isprepleći humor s neodvojivom tjeskobom i slutnjom tragike, osobito u liku Lili.

Tri muškarca Melite Žganjer i poetika Snježane Tribuson

Godine 1998. Snježana Tribuson predstavlja svoj – kako će se pokazati amblematski – film *Tri muškarca Melite Žganjer*. Snježana Tribuson nudi nešto posve drugačije, nimalo problemski, eskapistički i posve benigni kaleidoskop ženskih likova mučenih tek romantičnim nevoljama, dok su sve ostale sastavnice suvremene ženske egzistencije iz filma odstranjene kao pincetom. Takav će prosede Tribuson zadržati i u nostalgičnoj humornoj drami *Ne dao Bog većeg zla* i u humorističnoj seriji *Odmori se, zaslužio si* i svome, zasad posljednjem ostvarenju *Sve najbolje*, filmu koji funkcionira kao nastavak *Melite Žganjer*… identičnim sredstvima i na identičan način.

Filmove Snježane Tribuson napučuju redom simpatični i dobrodušni likovi, muški podjednako kao i ženski, pri čemu su protagonistice krajnje dobrodušne, naivne i u tome smislu pomalo budalaste. One žive u svojim, donekle autističnim svjetovima koje definiraju izraženi afiniteti prema spravljanju kolača, površno i stereotipno predočeni prijateljski odnosi s drugim ženama, praćenje TV sapunica ili pak sudjelovanje u operama te, kao ono ključno, nemogućnost realizacije stabilne romantične veze. Filmske žene Snježane Tribuson plahe su i nesigurne, osamljene i sklone fantaziranju o idealnim muškarcima i bajkovitim budućnostima, praktički su beskrajno dobre i naivne, a dramske strukture priča o njima koncipirane su također po uzoru na sapunice, s nekoliko fabularnih linija koje se međusobno susreću i prepleću. Autorica voli svoje ženske likove, razumije ih i suosjeća s njima, a to razumijevanje i ljubav prenosi i na gledatelje, pa su njezini filmovi (i serija *Odmori se, zaslužio si* s izvrsnom Verom Zimom kao Ružom Kosmički) u cjelini naglašeno benigni, shematični i predvidljivi, ali i pozitivni te izrazito altruistički usmjereni ljubići u kojima, primjerice u *Sve najbolje*, bajkovito-kičasti vizualni i općenito izvedbeni prosede rezultira i artificijelnošću. Ženski likovi su nerealni i prilično stereotipni, Tribuson ih tijekom nepunih dvaju desetljeća nije ni malo izmijenila, pa se čine izgloblјenima iz današnjega vremena, osobito u usporedbi s, primjerice, protagonisticama feminizirane egzistencijalne drame *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević, s antijunakinjom psihološke egzistencijalne drame *S one strane* Zrinka Ogreste, s „tri u jedan“ likom kojega u Mataničevu dramskome triptihu *Zvizdan* tumači Tihana Lazović ili s likovima kakve interpretiraju Nina Violić i Lana Barić. U kontekstu postuliranja ženskih likova i baratanja njima može se reći da su filmovi Snježane Tribuson najvećim dijelom antifeministički jer makar posredno zagovaraju tradicionalnu funkciju i ulogu žene dominantno

u obitelji, a dijelom i u društvu jer su žene u tim filmovima (i seriji *Odmori se, zaslužio si*) licitarke, domaćice, kućanice, plahe i plašljive, ljubiteljice sapunica te – iznimke koje kao pojedinačne laste ne čine proljeće predstavljaju likovi policajke Eve u *Meliti*… i Veričine bolesne sestre, lezbijke Lucije u *Sve najbolje* – većinom obilježene osjećajem inferiornosti prema muškarcima.

FILM DEVEDESETIH KAO ODRAZ DRUŠTVA

Tretman ženskih likova u hrvatskome filmu mijenja se s vremenom u ovisnosti o mijenama sveukupnih društvenih, političkih, kulturoloških i inih okolnosti, na koje pak mnogo toga može utjecati. Tijekom devedestih godina prošloga stoljeća svjedočili smo valu retradicionalizacije u kojemu je zagovor tradicionalnih, obiteljskih, vjerskih i inih tradicionalnih vrijednosti bio znatno više zastupljen od rodne ideologije i feminizma.

Tadašnji društveno-politički trend retradicionalizacije odrazio se na filmsku produkciju i tadašnja se dominantna društveno-politička paradigma, razvidna u programu javne televizije, kao i u nakladnijim tiskanim medijima, brzo počela prelijevati i na polje umjetnosti, u našemu slučaju konkretno – filma. U skladu s inicijalno društveno-političkim promjenama i tadašnjim dominantnim vrijednostima u društvu, očekivano i sasvim razumljivo uočljive su i promjene u filmu i u filmskim trendovima.

U nekome vremenu aktualni socijalni i politički odnosi te pripadni duh vremena prelamaju se u svim umjetnostima i svim umjetničkim formama, baš kao i u svim segmentima društva i onoga što to društvo sačinjava. U skladu s tim, ponekad dolazi do idealiziranja žena, njihovih položaja i uloga, u tradicionalnome ključu, u kontekstu obitelji, nacionalne pripadnosti i vjere, uz u takvim slučajevima nerijetko pri-

sutne pasatizam, odmak od realizma ili prikaz realnosti s odmakom u kojemu stvarnost biva u rjeđim slučajevima izbjegnuta, a u češćim nadograđena eskapizmom.

PROMJENE U TRETMANU ŽENSKIH LIKOVA U 21. STOLJEĆU

Na suvremenome hrvatskom filmu u novome stoljeću se, kao i u književnosti kao umjetnosti u kojoj se uz film najbrže i najjasnije oslikavaju svi segmenti socijalnih mijena, primjećuje angažiranije i ažurnije afirmiranje novih trendova, s naglascima na realizmu i realistični(ji)m postuliranjima i ženskih likova, na njihovu kontekstualiziranju u jasno definirano i stvarno socijalno okruženje, s izbjegavanjem idealiziranja položaja i uloge žene u svim aspektima njezina identiteta, od obiteljskoga preko poslovnoga do šire društvenoga, ali uz moguće, pa i često afirmiranje ravnopravnosti, sposobnosti, profesionalnosti, senzibiliziranosti.

Tijekom proteklih dvadesetak godina, počevši od Matanićevih *Finih mrtvih djevojaka*, ženski likovi i njihove filmske priče kontinuirano dobivaju sve veće i zapaženije pravo glasa, a autorice i autori se (primjerice u kontinuitetu Zrinko Ogresta, osobito tijekom posljednjih desetak godina) na manje ili više zrele, promišljene, angažirane, senzibilne, beskompromisne, zaokružene i zanimljive načine bave ženama i njihovim sudbinama, stereotipima i predrasudama povezanima s ulogama, tretmanima i položajima žena u društvu tematizirajući, propitkujući i kritizirajući izraženiji ili prikriveniji patrijarhalni mentalitet, obiteljsko nasilje o kojemu se često, a možda i najčešće šuti, zamjetniju ili manje primjetnu društvenu opresiju kojoj su žene često izložene, razvidniji ili prikriveniji seksizam, predrasude u skladu s kojima su žene ponekad onemogućene u ostvarivanju svojih prava i ambicija, pa im se one ponekad niječu već u startu, i sve ono

što obilježava svakodnevice i egzistencije žena u svim njihovim segmentima te time obilježava i filmske, fikcijske ili dokumentarne ženske priče.

U kinematografiji je u neovisnoj Hrvatskoj među redateljicama jedino Snježana Tribuson uspjela snimiti tri dugometražna igrana filma, i to dosljedno antifeminističkim pristupom ženskim likovima kao u filmovima iz devedesetih, a sve su ostale redateljice snimile samo jedan film.

Ipak, pojavio se veći broj redateljica nove generacije. Najveću promjenu u tretmanu ženskih likova na filmu donio je upravo val mladih redateljica koje su u svojim filmovima stavile žene u središte i promijenile perspektivu hrvatske kinematografije. Najznačajniji film novoga vala bio je *Ne gledaj mi u pijat* (2017.) Hane Jušić, slijedio je *Aleksi* Barbare Vekarić (2018.), *Dnevnik Dijane Budisavljević* (2019.) Dane Budisavljević, *Mare* Andree Štaka (2020.), *Murina* Antoanete Alamat Kusijanović (2021.) i *Zbornica* Sonje Tarokić (2021.), a trendu su se priključili i redatelji Danilo Šerbedžija s *Terezom 37* (2020.) i Zrinko Ogresta s filmom *Plavi cvijet* (2021.).

Taj je val bio i međunarodno zapažen i nagrađen: 2021. godine Antoaneta Alamat Kusijanović osvaja Zlatnu kameru u Cannesu s *Murinom*, Sonja Tarokić Posebno priznanje žirija u Karlovym Varyma sa *Zbornicom*, a Marija Škaričić za glavnu ulogu u filmu *Mare* Andree Štaka osvaja Srce Sarajeva 2020.

Svemu navedenomu treba dodati da nove dugometražne filmove snima niz redateljica: Dubravka Turić (*Tragovi*), Ivona Juka (*Moj privatni ratni zločinac*), Nina Violić (*Kućna prašina*), Jasna Nanut (*Sedmo nebo*), Vlatka Vorkapić (*Sveta obitelj*), Vanja Juranić (*Zatvoreno za javnost*) i Čejen Černić (*Zečji nasip*). Iz svega navedenog jasno je da ženski val u hrvatskome filmu nije prolazna pojava i da vrijeme kada su samo muškarci i muška perspektiva filmova dominirali hrvatskom kinematografijom ipak prolazi.

Za razliku od patrijarhalnih devedesetih prošloga stoljeća, a u kontekstu filmskoga „ženskog pisma“, posljednjih godina u svim žanrovima i brojnim filmskim rodovima, podjednako u dugome i u kratkome metru, svjedočimo trendu kreiranja podjednako jačih i slabijih, čvršćih i krhkijih, snažnijih i lomnijih, samouvjerenijih i nesigurnijih te tradicionalnijih i suvremenijih, u svakome slučaju generalno možda nikada kompleksnijih, slojevitijih, provokativnijih i intrigantnijih ženskih likova te njihovih podjednako kompleksnih, slojevitih, provokativnih i intrigantnih priča, bilo životnih ili tek epizodnih, baš kao i fikcionalnijih ili uronjenijih u intimne autorske priče i dokumentarizam.

Žene u hrvatskome filmu nikada nisu stajale tako dobro kao danas, njihove priče i priče o njima su realistične, ponekad dokumentaristički autentične, sugestivne, inteligentno napisane i pametne, senzibilne i pune razumijevanja, ali i po potrebi nemilosrdne, cinične i okrutne. Upravo onakve kakav je i sâm život, bez obzira sagledavaju li ga mlade, zrele, potentne, ambiciozne te na rodnu i spolnu problematiku senzibilne i osviještene autorice ili pak njihove kolege, koje i u tretmanima ženskih priča prepoznaju jasne znakove vremena.

Literatura

Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog filma*. Zagreb: Leykam International.

Filmski leksikon. 2003. Ur. Nikica Gilić i Bruno Kragić. Zagreb: Hrvatski leksikografski zavod.

Filmovi.hr. 2009. – 2022. Kulturni klub.

Vijenac. 1993. – 2022. Matica hrvatska.

Hrvatski filmski ljetopis. 1995. – 2022. Hrvatski filmski savez.

Baza hr.kinematografije, http://hrfilm.hr/.

Ivana Vidović Bolt

U BLIZINI DALEKA SVIJETA
ZEMLJA GOST: POLJSKA

Jako mi se sviđa poimanje čitanja knjiga kao bratske i sestrinske moralne obveze spram bližnjih.

(Olga Tokarczuk, *Bjeguni – Građani svijeta, pera u ruke*!, 70)

O početcima poljsko-hrvatskih prijevodnih nastojanja i rezultatima svjedoče dvije prve ključne bibliografije – Janka Jurinjaka *Bibliografski pregled hrvatskih i srpskih prijevoda i poljske literature od god. 1835. do 1947.* i potom Benešićeva bibliografija *Przeklady polsko-chorwackie* objavljena u Poljskoj. Noviji bibliografski pregledi – autorski i cjeloviti opisani su u radu *Poljska književnost i kultura u prijevodima na hrvatski jezik od 1989. do 2015.* F. Kozine i dr. te u popisu knjiga i časopisa uz izložbu u Znanstvenoj knjižnici Zadar *Poljska i Poljaci u hrvatskoj knjizi*, koju je priredio Stjepan Sučić u rujnu 2021.

U polonističkim se razgovorima i tekstovima dugo ukazivalo na nedovoljnu prisutnost poljske književnosti u prijevodu na hrvatski, pa je zadovoljstvo primijetiti da su se i izdavači odlučnije upustili u približavanje poljske književne scene hrvatskim čitateljima, u čemu im zdušno pomažu vrsni prevoditelji. Zasluge, dakako, pripadaju i časopisima koji imaju važnu ulogu „u posredovanju poljske književnosti i kulture u Hrvatskoj, posebno kad je riječ o prijevodima poezije i drame“ (Kozina i dr., 2015: 160).

Naravno, sve veća prisutnost poljske književnosti u Hrvatskoj odraz je dinamičnije hrvatsko-poljske akademske, književne i šire kulturne suradnje te financijske potpore različitih institucija i fondova u objema država, ali i na razini Europske unije.

Zbog priželjkivane i već neko vrijeme sasvim očigledne promjene u odnosu prema poljskoj književnosti i povećana broja ukoričenih izdanja prevedenih na hrvatski jezik, pozivu akademkinje Dubravke Oraić Tolić, glavne urednice *Foruma*, bilo je lakše odazvati se i srdačno joj zahvaliti na povjerenju nego izdvojiti tri naslova koja posebno zaslužuju pažnju hrvatskih čitatelja. Ovaj je izbor respektabilan u istoj mjeri u kojoj bi bio i svaki drugi, dakle vrlo subjektivan, ali i provjeren sa stručnjacima, koji se poljskom književnošću svakodnevno bave i u izvornoj i u prijevodnoj formi, te s pasioniranim čitateljima.

Dakako, bilo bi daleko lakše napraviti izbor prije dvadesetak godina kada su se poljski naslovi u prijevodu na hrvatski rjeđe objavljivali, a i objavljeni bili gotovo nevidljivi u knjižarskome svijetu, ali su upravo stoga radost i odgovornost veće.

U ovoj ćemo rubrici predstaviti tri naslova – izbor poezije Wisławе Szymborske u prijevodu Đurđice Čilić, roman *Bjeguni* Olge Tokarczuk u prijevodu Mladena Martića i knjigu *Mitologija: Zgode slavenskih bogova* u prijevodu Adriana Cvitanovića.

O SVIJETU „SLUČAJNE PJESNIKINJE“ U STIHOVIMA KOJI NISU OD OVOGA SVIJETA

Wisława Szymborska, *Svijet koji nije od ovoga svijeta: Izabrane pjesme*, prevela Đurđica Čilić, Zaprešić: Fraktura, 2020.

Neka ljudi koji ne znaju za sretnu ljubav
i dalje tvrde da sretne ljubavi nema.
S tim će im uvjerenjem biti lakše i živjeti, i umirati.
(*Sretna ljubav*, 69)

Prvi ukoričeni izbor pjesama Wisławe Szymborske objavljen je u prijevodu Zdravka Malića pod naslovom *Radost pisanja* (1997.). Uslijedio je izbor Pere Mioča *Sretna ljubav* (2011.), a potom i za ovu rubriku odabrana zbirka naslova *Svijet koji nije od ovoga svijeta: Izabrane pjesme* obuhvaća 80 pjesama Wisławe Szymborske u izboru i prijevodu Đurđice Čilić.

Wisława Szymborska, jedna od najpriznatijih osoba intelektualne i književne scene u Poljskoj, rođena je 1923. godine u Kórniku, a umrla 2012. u Krakovu. Prva je Poljakinja dobitnica Nobelove nagrade za književnost. Okitila se tom prestižnom nagradom nakon nekoliko svojih sunarodnjaka (Sienkiewicza, Reymonta, Singera i Milosza) iako su se ne samo kuloarski i prije i poslije spominjali i Herbert i Zagajewski, ali povijest je ispisala drukčije.

Upućeni svjedoče da je skromnu Szymborsku Nobelova nagrada toliko zatekla i zbunila da je izgubila inspiraciju i tek 2004. ponovno počela pisati stihove koji su po njezinim kriterijima zaslužívali objavljivanje, a ne let do kućnoga koša. Naime, na postavljeno joj pitanje kako to da je objavila svega 350 pjesama, odgovorila je: „U kući imam koš“. Tiha i nenametljiva u istupima, nesklona masovnim okupljanjima, književnim kružocima, festivalima i manifestacijama, članstvima u udruženjima, suzdržana prema nagradama, Wisława Szymborska sačuvala je ritam pisanja i privatnost od medijske znatiželje te time sačuvala i svoj mir.

Unatoč svojevrsnoj samoizolaciji (čak i nakon što se domogla putovnice i prvi put otputovala u inozemstvo, u Bugarsku), koju je sama sebi odredila i koja joj je primarno bila i zona komfora, u povijesti Poljske i poljske poezije zauzela je neupitno mjesto pjesnikinje zavidne erudicije i jezične umješnosti. Objavila je 13 zbirki pjesama: *Dlatego żyjemy* (1952.), *Pytania zadawanie sobie* (1954.), *Wołanie do Yeti* (1957.), *Sól* (1962.), *Sto pociech* (1967.), *Wszelki wypadek* (1972.), *Wielka liczba* (1976.), *Ludzie na moście* (1986.), *Koniec i początek* (1993., 1996.), *Chwila* (2002.), *Dwukropek* (2005.), *Tutaj* (2009.) i postumno objavljenu, ali nedovršenu – *Wystarczy* (2012.). Njezina je poezija prevedena na čak 42 jezika, a prevodila je i stihove kolega pjesnika napisane na njemačkome i francuskome.

Godine 1991. dobila je Nagradu Goethe, a 1995. Herderovu nagradu. Iste joj je godine sveučilište u Poznanju dodijelilo počasni doktorat, a samo godinu poslije dobila je i nagradu poljskoga PEN kluba i najveću književnu nagradu – Nobelovu za književnost. Od 2001. počasni je član American Academy of Arts and Letters. Godine 2011. dodijeljeno joj je najveće državno priznanje – Odličje bijeloga orla (Order Orła Białego).

Jezik poezije W. Szymborske izazovan je ne samo pjesnicima, teoretičarima i povjesničarima književnosti nego i jezikoslovcima, koji ga propituju na različitim razinama zbog kulturnih aluzija, poigravanja s jezičnim izrazima, humora, istovremene distanciranosti i uronjenosti u svakodnevicu vidljivu u odnosu prema predmetima, ljudima i događajima nerijetko drugima nevažnima i potpuno neuočljivima.

Sve to govori o složenosti izraza W. Szymborske, a time i zahtjevnosti prepjeva. Mnogi su prevoditelji i translatološki stručnjaci svoje analize posvetili zahtjevnosti prepjeva poezije te, gotovo „slučajne pjesnikinje“ onako kako to iskazuje njezina lirska iskazivačica u pjesmi *Odsutnost* (131): „Ma-

lo je nedostajalo / Da se moja majka uda / Za gospodina Zbigniewa B. iz Zdunske Wole, / I da su imali kćer – to ne bih bila ja. […] Malo je nedostajalo / Da se moj otac u isto vrijeme oženi / Gospođom Jadwigom R. iz Zakopana. / I da su imali kćer – to ne bih bila ja […]".

Poezija W. Szymborske podsjeća na zarolani film već razvijenih fotografija koji otkriva nisku kadrova iz svakodnevnoga života. Njezine pjesme osvajaju i one koji niti gaje niti hine ljubav prema poeziji, možda ponajprije one koji su se s poezijom pozdravili kada i s obveznim obrazovanjem ili čitankom iz materinskoga jezika: „Neki – / Dakle ne svi. / Čak ne većina svih, nego manjina. / Ne brojeći škole, gdje se mora, / I same pjesnike, / Tih osoba ima valjda dvije na tisuću" (*Neki vole poeziju*, 108).

Szymborska otkriva svevremenost i sveprostornost svoje poezije, a prevoditeljica, nesumnjivo i sama spretna pjesnikinja, u svojim prepjevima ostavlja dojam zavidne lakoće *prijenosa* stihova. Naime, svagdje se ljubi, svagdje se rađa, svagdje se umire, svagdje se komentira na pogrebima, svagdje se misli (*Ništa dvaput*, 6; „Kad se jučer tvoje ime / spomenulo preda mnom / bilo mi je ko da ružu / vjetar nosi u moj dom"; *Pogreb*, 96; *Stav u vezi s pornografijom*, 100; „Nema goreg razvrata od mišljenja. / Buja ta razuzdanost kao vjetrom nošen korov / na gredicu pripremljenu za tratinčice. // Onima koji misle, ništa nije sveto", *Mogućnosti*, 104).

Zbirku zatvara prevoditeljičin pogovor u kojemu ističe skepticizam koji „kao pjesnička metoda kod Szymborske vodi u složene refleksije o čovjeku i životu", ali istodobno je taj skepticizam preuokvirivanje uskovitlanih emocija čije je nepostojanje nezamislivo i jednostavno – neprihvatljivo, nespojivo s obzirom na sve one koje pršte, katkada i vrište iz njezinih stihova. Na prvu uočljive? Ne. Ali teško se oteti dojmu da je *ta naša* Szymborska kontinuirano u vidljivoj obrani od emocija, u stalnu otporu prema svakoj vrsti prisile nezaobi-

lazne u svakome režimu, prema svakome književnom mondenskom stilu, prema vezanome stihu, rimama i sl. Njezin se „kartezijanski skepticizam“ (Čilić, 2020: 163) može iščitavati i porukom „ne volim, dakle ne bolujem“ (*Zahvala*, 98: „Jako sam zahvalna / onima koje ne volim“ ili *Perspektiva*, 102: „Mimoišli su se kao stranci / bez geste i riječi, / ona na putu u dućan, / on prema autu. // Možda u panici, / ili u rasijanosti / ili su zaboravili / da su se kratko vrijeme / voljeli zauvijek“).

Osebujna, prkosno samozatajna Poljakinja, u trajnome otporu prema dominantno tradicionalnoj ulozi Matke Polke (hrv. Majke Poljakinje), Szymborska je ovim izborom postala prepoznatljivija i bliskija i onima koji već prijateljuju s njezinim stihovima. Posve je sigurno da će takvom postati i mlađima, njezinim novim čitateljima na hrvatskome, kao i onima kojima hrvatski nije materinski, nego je razumljiviji od nekoga drugog stranog jezika kojim se služe.

Svojim je prepjevima Đ. Čilić opovrgla Jakobsonovu tvrdnju da je poezija neprevodiva jer je zahvaljujući ustrajnosti i svomu pjesničko-prevoditeljskom daru oblikovala *nove stihove* – originalne prepjeve dvojca Szymborska – Čilić. Szymborska je dobila još jednu zbirku pjesama, u ovome času najrelevantniji izbor, i zasigurno stekla nove zaljubljenike u njezinu poeziju.

BIJEG POBJEĐUJE

Olga Tokarczuk, *Bjeguni*, preveo Mladen Martić, Zaprešić: Fraktura, 2020.

Postoje dvije točke viđenja svijeta: žablja perspektiva
i pogled iz zraka.
Svaka točka između njih samo povećava kaos.
(*Žaba i ptica*, 171)

Hrvatski motivi u *Bjegunima* prevagnuli su u izboru među prevedenim naslovima nobelovke Olge Tokarczuk (1962.), diplomirane psihologinje varšavskoga sveučilišta, koja se vrlo brzo nakon završetka studija počela profesionalno baviti pisanjem. O popularnosti njezinih knjiga govore i prijevodi romana i kratkih priča na više od 60 stranih jezika.

Prve je priče objavljivala pod pseudonimom Natasza Borodin, a prvu zbirku pjesama *Miasto w lustrach* (*Grad u zrcalima*) objavila je 1989. godine. Uslijedili su romani *Podróż Ludzi Księgi* (1994., *Putovanje ljudi knjige*), *E. E.* (1995.), *Prawiek i inne czasy* (1996., *Pravijek i ostala vremena*) i *Dom dzienny, dom nocny* (1998., *Dom danji, dom noćni*). Potonja dva romana objavljena su i u Hrvatskoj u prijevodu Pere Mioča.

Objavila je nekoliko zbirki kratkih priča: *Szafa* (1997., *Ormar*, prev. Đ. Čilić), *Gra na wielu bębenkach* (2015., *Svirka na više bubnjeva*), *Ostatnie historie* (2004., *Posljednje priče*), *Opowiadania bizarne* (2018., *Bizarne pripovijesti*, prev. M. Martić, 2021.), *Opowiadania wigilijne* (2000., *Božićne priče s A. Stasiukom i J. Pilchom*, prev. Đ. Čilić Škeljo, D. Kaniecka i I. Vidović Bolt, 2008.).

O iznimno plodnu stvaralaštvu svjedoči još nekoliko objavljenih naslova: *Anna In w grobowcach świata* (2006., *Anna In silazi u donji svijet*), *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009., *Tjeraj svoj plug preko mrtvačkih kostiju*,

prev. M. Martić 2013.), berlinskim Srebrnim Medvjedom nagrađen roman kriminimalističkoga sadržaja prema kojemu je snimljen film *Pokot* (*Ulov*) u režiji Agnieszke Holland (u Hrvatskoj prikazivan pod nazivom *Tragovi*), zatim *Moment niedźwiedzia* (2012., *Trenutak medvjeda*) i *Zagubiona dusza* (2017., *Izgubljena duša*).

Tokarczuk se uspješnom pokazala i u analizi romana *Lalka* (*Lutka*) Bolesława Prusa ponudivši novu interpretaciju toga značajnog ostvarenja poljske književnosti.

Od 2015. suorganizira *Festiwal Góry Literatury* u Novoj Rudi, a još 2004. pokrenula je vroclavski Festival priče, zamišljen kao sestrinski festival hrvatskomu *Festivalu europske kratke priče*, na kojemu je Olga Tokarczuk te godine sudjelovala.

Od njezinih su proznih naslova nesumnjivo najveću pozornost čitatelja i različitih ocjenjivačkih sudova privukli *Bieguni* (2007., *Bjeguni*, prev. M. Martić 2020.) kao „psihološka studija putovanja" i *Księgi Jakubowe* (2014., *Knjige Jakubove*, prev. M. Martić 2018.) u kojima se tematizira sudbina mlada Židova nastanjena na Podolu u 17. st. Za obje je knjige Tokarczuk nagrađena prestižnom poljskom književnom nagradom Nike, a nakon objavljivanja engleske verzije *Bjegunа* (*Flights*, prev. Jennifer Croft) dodijeljena joj je i nagrada *Man Booker International*.

Nakon Nobelove nagrade za književnost 2018., uručene godinu poslije, Olga Tokarczuk objavila je knjigu s dvanaest predavanja i eseja *Czuły narator* (*Tankoćutni pripovjedač*, 2020.).

Sâm naslov *Bjeguni* odnosi se, po *Velikom pravoslovnom bogoslovskom enciklopedijskom rečniku*, na ogranak sekte bespopovaca, koju je osnovao Jefimije iz Perejaslavlja krajem 18. stoljeća. Članovi sekte bježali su od carske vlasti, koju su smatrali utjelovljenjem antikrista pokušavajući izbjeći sve društvene i građanske dužnosti. Ustalilo se vjerovanje

da su bjeguni smatrali kako se ljudi ostajanjem na jednome mjestu izlažu napadima zla i da njihove duše spašava kontinuirano putovanje, odnosno premještanje iz jednoga mjesta u drugo.

Stotinu i sedamanaest *bjegunskih* poglavlja potvrđuje autoričin spisateljski dar – likovi su plastično dočarani, auditivna i olfaktorna iskustva vrlo vješto opisana, a detalji minuciozno zabilježeni („Svikla sam pisati u vlakovima, hotelima, čekaonicama. Na spuštenim stolićima u zrakoplovima. Bilježim pod stolom za vrijeme objeda ili u toaletu. Pišem na stubama muzeja, u kavanama, u automobilima parkiranima pored ceste. Zapisujem po komadićima papira, u notesima, na razglednicama, na koži dlana, na ubrusima, marginama knjiga. Najčešće su to kratke rečenice, sličice, ali ponekad prepisujem i odlomke iz novina“ (*Kabinet čuda*, 21).

Pripovjedačka se umješnost uočava u nisci povezanih poglavlja, koja je moguće promatrati i kao zasebne priče u kojima se prožimaju psihološka razrada likova i njihova putovanja, dominantno potaknutih željom i/ili potrebom za bijegom od ishodišne točke kao izvora različitih frustracija kojih se likovi žele osloboditi. Profesija Olge Tokarczuk, ali i svojevrsni bijeg iz uloge psihologa u ulogu spisateljice, koja je pristala na gotovo samostanski način života, eksplicitno su opisani i u *Bjegunima*: „Studirala sam psihologiju u velikom, sumornom komunističkom gradu, fakultet mi je bio u zgradi koja je za vrijeme rata bila sjedište postrojbe SS-a. […] Tu smo poučavani da se svijet može opisati, pa čak i objasniti pomoću jednostavnih odgovora na inteligentna pitanja. Da je u svojoj biti inertan i mrtav; da njime upravljaju prilično jednostavni zakoni, koje treba objasniti i objaviti – najbolje koristeći se dijagramima. Od nas su se tražili eksperimenti. Formuliranje hipoteza. Verificiranja. Uvodili su nas u tajne statistike, vjerujući da su njezinu pomoć mogu savršeno opisati sva načela svijeta – da je devedeset posto značajnije od pet. Ali

danas znam jedno: onaj tko traži red neka izbjegava psihologiju. Neka se radije odluči za fiziologiju ili teologiju, barem će imati solidno uporište – ili u materiji, ili u duhu; neće se okliznuti na psihi. Psiha je najnesigurniji objekt istraživanja" (*Glava u svijetu*, 13–14).

Ipak, da nije lako pobjeći od primarnoga poziva, potvrđuju upravo *Bjeguni* kao odraz autoričinih dvaju životnih motivacijskih koncepata – psihologije i putovanja, povezanih uvođenjem motiva „putnih psihologa" koji na aerodromima drže javna predavanja dostupna svim putnicima: „Tijekom posljednjih desetak mjeseci nailazila sam po zračnim lukama na parove znanstvenika koji u putnoj vrevi, između objava odlijetanja i boardinga, upriličuju mala predavanja" (*Putna psihologija: Lectio brevis I.*, 71). Uostalom, vrlo dinamična radnja odvija se u različitim gradovima, mjestima, otocima i na aerodromima (stockholmskom, sidneyjskom koji ima oblik zrakoplova, tokijskom izgrađenom u obliku golema hijeroglifa, aerodromu u San Franciscu koji podsjeća na poprečni presjek kralježnice (*Žaba i ptica*, 171).

Svim je tekstovima zajednički nazivnik – odlazak, kretanje, premještanje. Olga Tokarczuk inzistira na putovanju motiviranom željom za promjenama i upoznavanjem nečega novog, a ipak najčešće potaknutom bijegom od briga koje tište „putnika". Niže retke u kojima se ljudi spašavaju jer mirovanje povlači nepoželjno i opasno ukorjenjivanje što, po vjerovanju bjeguna, opasno utječe na povećanje intenziteta zla. Ključna i dominantna misao svih poglavlja glasi: život je kretanje – kretanje je život i usporedivo je s prirodnim životnim ciklusom: zastoj je smrt – smrt je zastoj.

Niz priča, među kojima su i one u kojima dominira gotovo trilerski žanr, otvara priča *Kunicki, Voda I* o Poljaku Kunickome kojemu žena i dijete nestaju za vrijeme boravka na otoku Visu. Čitatelju upoznatom s hrvatskom književnom scenom bit će vjerojatno dodatno zanimljivo i prepoznava-

nje osoba koje je autorica upoznala tijekom boravka u Zagrebu i kod, u knjizi opisanoga, Senka Karuze u Komiži i njegovoj Moloj Trovni – Branko, Drago, Đurđica i Roman, čija je imena Tokarczuk nadjenula svojim likovima.

Tokarczuk piše o Anuški koja se u Kijevu brine za sina invalida i muža koji se vratio nakon dvije godine izbivanja, ali ih nakon priviđenja u crkvi napušta (*Bjeguni*, 216), o nastojanjima Chopinove sestre Ludwike da se njegovo srce potajno prenese u Varšavu (*Chopinovo srce*, 294), o caru vascijele Rusije Petru I., koji je platio trideset tisuća guldena „za zbirku anatomskih preparata koje je godinama prikupljao Frederik Ruysch" (*Trideset tisuća guldena*, 203), o suhim preparatima unutarnjih organa (*Suhi preparati*, 295), muškarcu koji putuje tragajući za svojim korijenima (majčina mama bila je ruska Židovka, a otac Poljak iz Vilniusa, dok je očeva majka bila Indijanka, a otac Španjolac), o Poljakinji koju sreće u videoteci (*Drama i akcija*, 300).

Predstavljanje nekoliko poglavlja završit ćemo jednim vrlo dojmljivim naslovom *Irkutsk – Moskva*, u kojemu se sve vrijeme sabija u jedan trenutak jer zrakoplov koji polijeće u osam ujutro i u Moskvu dolijeće točno u osam ujutro istoga dana – „To je upravo trenutak u kojemu izlazi sunce, pa se cijelo vrijeme leti u zoru. Traje sve u jednom trenutku, velikom, spokojnom, prostranom, u kao Sibir velikom Sada. Trebalo bi to biti vrijeme za ispovijedanje cijeloga života. Vrijeme teče unutar zrakoplova, ali ne istječe iz njega" (213).

Budući da *Bjeguni* Olge Tokarczuk, oblikovani odličnim pripovjedačkim strategijama, potiču čitatelja na buđenje iz ukotvljenosti u jednome mjestu življenja i pobuđuju želju za putovanjem, zahtjevno je prihvatiti realnost u kojoj su *Bjeguni* do hrvatskih čitatelja stigli, kako piše prevoditelj Mladen Martić: „u trenutku kada je voljom jednoga hiperaktivnog virusa svijet neprestane mijene skoro pa u trenu zastao. Čitanje u sjeni karantene daje ovom romanu, jednom od naj-

važnijih u našem vremenu, posve novu perspektivu i dimenziju.“ I doista, dok je original nedvojbeno iščitavan u sumanuto užurbanim vremenima, u teško opisivim i svakodnevim jurnjavama, Martićev se prijevod čita(o) u trenutku u kojemu se sve opisano u knjizi promatra s nevjericom i čežnjom za prenapučenim zračnim lukama kada je, kao što podsjeća naslov jednoga poglavlja, mobilnost bila stvarnost (*Mobilnost je stvarnost*, 215).

Po mišljenju književnih stručnjaka, *Bjeguni* su ipak više „knjiga putovanja, nego knjiga o fenomenu putovanja“. Zahvaljujući umješnosti, prevoditeljskomu talentu i dokazanu iskustvu M. Martića, i mi smo se svrstali među one povlaštene koji mogu čitati Tokarczukovu u hrvatskome prijevodu koji je pitak i prohodan kao da je izvornik, svaki je prizor rukom dohvatljiv, likovi opipljivi, a emocije uprisutnjene. Martiću se ni u kojemu slučaju ne može prigovoriti da je *traduttore-traditore*.

Naravno, nije nam strana pomisao da će čitatelji *Bjeguna* poželjeti upoznati i istražiti opisana mjesta jer kako izgovara Olgina putna psihologinja: „Ima jedan čuveni sindrom koji je nazvan po Stendhalu, kada prispiješ u mjesto poznato iz književnosti ili umjetnosti, pa doživljaj bude tako jak da izazove nesvjesticu i slabost“ (*Putna psihologija. Svršetak*, 167).

SLAVENSKI PANTEON U SLIKOPRIČI

Melania Kapelusz, *Mitologija: Zgode slavenskih bogova*, preveo Adrian Cvitanović, Zagreb: Školska knjiga, 2020.

Na nebu je kraljevao Perun, bog gromovnik.
A podzemnim svijetom vladao je bog Veles.
(*Božanski dvoboj*, 34)

Lista poljskih naslova objavljenih u Hrvatskoj u posljednjih nekoliko godina obogaćena je i knjigom spisateljice za djecu i mlade Melanije Kapelusz *Mitologija: Zgode slavenskih bogova*, objavljene u prijevodu Adriana Cvitanovića, a u izdanju Školske knjige. Namijenjena širemu čitateljskom krugu svih dobnih uzrasta pruža uvid u bogatu slavensku mitologiju, kojom dominira vječna borba između Peruna, glavnoga božanstva u pretkršćanskoj politeističkoj religiji, boga groma i munje i njegova vječnoga neprijatelja Velesa (Volosa), boga zemlje, vode i podzemlja.

Ovo sadržajno poučno i zanimljivo te bogato ilustrirano izdanje otvara drvo izrađeno *papercut* tehnikom, rijetkom tehnikom stvaranja slika i dekoracija rezanjem papira. Tehnika nastala u Kini gdje se vjeruje da takvi radovi donose sreću, rasprostranjena je i u Europi, a u Poljskoj se, primjerice, vjeruje kako dekoracija čuva kuću od uroka. Autorica ilustracija koje povećavaju i pažnju čitatelja mlađe dobi je Ewa Poklewska-Kozietto.

Knjiga se sastoji od pet mitskih priča – *Mit o stvaranju svijeta*, *Mit o stvaranju čovjeka*, *Božanski dvoboj*, *Božji konj iz Arkone* i *Stablo svijeta*.

Prva je priča ujedno i uvod u odnos bogova Peruna i Velesa, koji su zajedno stvorili svijet da bi potom podijelili područja vladavine – Perun je vladao odozgo, s neba, a Veles odozdo, ispod površine zemlje. Druga se priča nadovezuje mitom o stvaranju čovjeka – bića koje nije podsjećalo na životinju, a

„premda je podsjećalo na boga, nedostajalo mu je božanstvenosti“ (26). Veles ga je odlučio nazvati čovjek, a Perun mu je dao dušu kako bi se to biće razlikovalo od životinje. Nastao kao djelo dvaju bogova, čovjek za života služi obojici, no nakon smrti tijelo odlazi u Velesovo podzemno kraljevstvo, a duša u Perunovo kraljevstvo. U mitskoj priči *Božanski odgoj* autorica se vraća netrpeljivu odnosu između Peruna i Velesa, boga nezadovoljna životom u mračnome podzemlju lišenom svake zrake sunčeve svjetlosti. Sukob eskalira nakon što je Veles Perunu ukrao stoku, preuzeo lik zmije i sakrio se u hrast. Perun kreće u potragu za Velesom i kada ga je konačno uspio pronaći, obuzet bijesom, svojom je silinom „stablo rascijepao do kraja“ (40). Veles se ponovno skrio u svoje podzemlje. Slijedi priča *Božji konj iz Arkone* o znatiželjnu dječaku Bogovidu, koji je uspio otkriti da Svetovid svaku večer dolazi po svoga arabera i da je stoga konj „nakon cijele noći provedene u odmoru, […] ujutro bio oznojen, prljav i iscrpljen kao nakon dugoga trka“. Mitska priča *Stablo svijeta* dočarava važnost kozmičkoga stabla – stabla svijeta (*axis mundi*), koje je povezivalo tri svijeta – božanski, ljudski i svijet mrtvih. Riječ je o mitološkome simbolu, važnom i nakon pokrštavanja.

Na kraju knjige su opisi osam glavnih likova u pričama i informacije o njima – o Perunu i Velesu (ili Volosu), Baniku, starome duhu niska rasta i pogrbljena, o Svetovidu, bogu rata i ljetine, s četirima licima od kojih je svako gledalo na drugu stranu svijeta, zatim o Svarogu, bogu sunca, vrlo štovanu među Slavenima i njegovu sinu Svarožiću, bogu zemaljskoga ognja, kućnog i žrtvenog te bogu kovanja, Horsu, bogu Mjeseca i Stribogu, bogu izobilja.

Nesumnjivo je da će odlične pripovijesti potaknuti čitatelje i na (ponovno) čitanje djela Brlić-Mažuranić koja obiluju slavenskim mitološkim likovima (Svarožić) i na prepoznavanje tragova slavenskih božanstava u onomastici (Vesna, Babaro-

ga, Davor, Lada i toponimi: Mokošica pokraj Dubrovnika, brdo Perun kod Podstrane i pokraj Lovrana, Volosko itd.).

U sadržajno vrijednu i poticajnu te ilustracijama bogatu izdanju čitatelji će zasigurno pronaći i zanimljivo štivo te dodatni poticaj za proučavanje zgoda slavenskih bogova i njihovih međusobnih odnosa. Iako je knjiga inicijalno bila namijenjena osnovcima, tekst i ilustracije ni poznavatelje slavenske mitologije neće ostaviti ravnodušne.

Zahvaljujući vrsnu prijevodu Adriana Cvitanovića, magični svijet božanstava, mitskih likova, životinja i biljaka približen je i hrvatskim čitateljima.

Literatura

Benešić, Julije. 1951. Przeklady z literatury polskiej u Chorwatów i Serbów od 1835–1947 r. U: *Pamiętnik Słowiański* II: 89–106.

Jurinjak, Janko. 1948. Bibliografski pregled hrvatskih i srpskih prijevoda i poljske literature od god. 1835. do 1947. U: *Današnja Poljska: Zbornik Društva za kulturnu suradnju Hrvatske s Poljskom*. Uredio Julije Benešić, 208–249. Zagreb: Tipografija.

Kozina, Filip, Đurđica Čilić Škeljo i Ivana Vidović Bolt. 2015. Poljska književnost i kultura u prijevodima na hrvatski jezik od 1989. do 2015. godine. *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* XLVII, br. 176 (2): 145–161.

Sučić, Stjepan. 2021. *Poljska i Poljaci u hrvatskoj knjizi: Popis knjiga i časopisa uz izložbu u Znanstvenoj knjižnici*. Međunarodni znanstveni skup „Joanna Rapacka i hrvatsko-poljske književne i kulturne veze“. Sveučilište u Zadru 23. rujna 2021. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku.

Szymborska, Wisława. 1997. *Radost pisanja*. Preveo Zdravko Malić. Zagreb: Nova Stvarnost.

Szymborska, Wisława. 2011. *Sretna ljubav*. Preveo Pero Mioč. Dubrovnik: Matica hrvatska.

(Nastavak s 2. str. korica)

NICOLAS RALJEVIĆ	**MOJ KAZALIŠNI PRIJEVOD**	**170**
DUBRAVKO JELAČIĆ BUŽIMSKI	**IZLOŽBA PTICA**	**190**
JOSIP LISAC	***IN MEMORIAM* WIESŁAW BORYŚ (1939. – 2021.)**	**229**
IZAZOVI		
ŽARKO PAIĆ	**DRUGI POČETAK?**	**232**
RAZGOVOR S POVODOM		
KREŠIMIR NEMEC, MARIO KOLAR	**KANONSKI TEKSTOVI TREBALI BI BITI U SREDIŠTU STRUKE I OBRAZOVANJA**	**268**
DNEVNIK INTIMNOG ČITANJA		
BOŽO KOVAČEVIĆ	**ROĐENDAN S BARANOVSKIM**	**282**
KRONIKE		
HELENA SABLIĆ TOMIĆ	**KNJIŽEVNA KRONIKA**	**297**
LUCIJA LJUBIĆ	**KAZALIŠNA KRONIKA**	**311**
IVICA ŽUPAN	**LIKOVNA KRONIKA**	**331**
ZDENKA WEBER	**GLAZBENA KRONIKA**	**348**
ZLATKO VIDAČKOVIĆ	**FILMSKA KRONIKA**	**369**
IVANA VIDOVIĆ BOLT	**PRIJEVODNA KRONIKA**	**384**

Časopis Forum tiskan je potporom Ministarstva kulture i medija RH

Naklada 650 primjeraka / Tisak: Stega tisak d.o.o.

ISSN 0015-8445

CIJENA OVOM TROBROJU
52,50 Kn

POŠTARINA PLAĆENA