

ARABESKA KODOVA

UVOD/POVOD

Zašto PSI U TRGOVIŠTU, i zašto odmah čitava knjiga? Zar taj roman zaslužuje toliku pažnju, a da se prije toga o ostalom dijelu pišćeva opusa ne progovori ni rijeći. Upravo tako, iz bjeline, iz nultog stupnja znanja o *autoru*, kušat ću iz Teksta Rómana »stvoriti/otčitati autora (a o ostalom »dijelu opusa« prozborit ću koju u »Dodatku«).

PSI U TRGOVIŠTU dakle iz više razloga. Ponajprije to je u hrvatskom poslijeratnome romanesknom corpusu jedan od najboljih i u književnome smislu najvećih (ako ne najveći) označiteljskih tekstualnih naracijskih strojeva, mašina za pravljenje značenja, što se i jednom drugačijom, »tehničijom« analizom vrlo lako može dokazati, a što — ovaj put — ostavljam seminarcima. Nadalje, to je roman za koji već sad s poprilično sigurnosti mogu ustvrditi da će »eskivirati« sve značajnije moguće književne nagrade; »opravdanje« više dolazi iznutra, rekao bih, nego izvana, iz *imena* I. Aralice; imena su proizvod javnog mnijenja o kojoj instituciji je upravo i ovaj roman rekao svoje, i to je rekao na tako briljantan način da bi bilo kakvo »okačivanje« bilo koje Institucije, pa i Institucije Nagrada, na određenoj razini predstavljalo medvedu uslugu tom romanu. A i o tome je Šemsudin rekao svoje velikom i moćnom Sulejmanu. Nije manje važna ni činjenica što Roman jamačno implicira jednu beskrompromisnu polemiku s tzv. krugovašima, s njihovom koncepcijom književnosti, s njihovim ideologijskim pismom, što se dade pokazati na više razina strukture, od strukture leksike, strukture faze, preko kompozicijske strukture, aktancijalne razine do naracije, »strane« sociologemičnosti i ideologemičnosti jezična znaka u Tekstu.

Zašto polazim iz bjeline, iz nultog stupnja znanja o autoru? Moje čitanje kušat će se osloboditi poimanja romana kao institucije, te ga neću čitati kao djelo čisto ideologijsko, etičko, »sadržajno«, filozofijsko itd., što bi značilo da bi i kritika bila većinom ideologij-

ska, ideolekatska, nego ću roman čitati kao Tekst Knjige koji pruža užice svojim pismom, svojim diskurzivnim radom, odavajući tekst od njegove moralike, njegove društvene odgovornosti na razini referencije, odnosno vulgarne pragmatike; kušat ću osloboditi govor od njegove »poruke« jer to znači vratiti tekstu njegovu društvenu odgovornost koja nije odgovornost što proizlazi iz po(d/r)uke, odnosa pisca prema tzv. vremenu, nego je njegova društvena odgovornost mjesto čitanja, kako bi to naglasio Barthes; susret štičeva čitanja s razlagajućim književnim diskursom unutar Teksta Romana, mjesto samoga pripovjedačeva (autorova, a ne piščeva) rastakanja ideologijskoga, političkoga pisma. I mada je autor podastro ne baš ugodno svjedočanstvo o utopijskoj naravi književnoga pisma, navlastitô u prijekoru spram političkog pisma, on je ujedno upravo »preko« književnog pisma, ili bolje, *porazom* književnog pisma demaskirao i razgradio političko ideologijsko pismo, čime je književno pismo skupo naplatilo svoju vlastitu smrt. Treba dakle otići dalje i gledati književnost ne samo kao retoričku zgradu na razini površinske strukture jezika.

Iz još jednog ne manje važnog razloga potrebno je čitati hrvatsku književnost, od baščanske ploče do Dragojevića, a tzv. noviju hrvatsku književnost posebno, čitati drugačije nego što je to radila i još vazda radi hrvatska književna »historiografija«, tzv. profesorska kritika, kao i ona suvremena hrvatska književna kritika koja se etiketira neinstitucionalnošću. Veliki (najveći) dio hrvatske novije književnosti nije ništa drugo do ideologijskoga pisanja, ali hrvatska ih je književna kritika i historiografija čitala upravo tako da se i na osnovi te kritike (a da se djela uopće i ne čitaju) vrlo lako dadne zaključiti da je ne samo veliki dio nego gotovo cjelokupna hrvatska književnost (izim određenog broja stihova, određenog broja proznih stranica) puko, pače i svjesno ideologijsko pisanje, tako da je drukčije čitanje potrebno kako bi se ta ista književnost spasila od te (ne) svjesne dogmatizacije/ideologizacije, utrpavanja u različite koherentne sustave, zapravo treba je vaditi iz fašizacije tih sustava.

Unutar »glavne« Knjige (»zatvorenoga« Teksta romana) postoje/nizu se »posebne« knjige koje »opisuju« što se događa pripovjedačima (knjige koje zapravo proizvode pripovjedače) kad postaju prijestupnici/kontestatori Koncepta Jednoga; tako između strukture Knjige i strukture Vlasti postoji svojevrsna homologija: kao što Centrum ždere, ubija, prepravlja, sve oko sebe kako bi sve póstalo on sam, tako i »glavna« knjiga upija i pretapa »ostale« knjige u sebe kako bi sačuvala određenu konzistentnost. I kao što je razgovor vlastodržca u početku na Brušnjaku neka vrsta brbljanja i površnog ideologiziranja koji se potom spliće u realnu točku krvavih represalija

u službi osvajanja moći, tako je i početni »plutajući amblem« svojevrсна neobvezatna igrarija iz koje izrastaju zamke diskursa koji se »na kraju« Knjige pokazuje slobodnijim od Moći Vlasti (u neku ruku izmiče njezinoj kontroli) pružajući nam malu nadu o svojoj slobodnoj kritičkoj misli, o činjenici naime da jezik ima i onu drugu stranu koja bi trebala nadvladati represalijsku i destrukcijsku moć jezika. Nada može biti doduše i varljiva ukoliko se ista »povijesna« logika *naknadno* dosjeti ispravke i diskvalificira čitavu Knjigu. Ne govori Knjiga uzalud o utopiji književna diskursa.

Naposljetku, oni koji su upućeni u novija epistemološka istraživanja lako će prepoznati trag mogega pisanja, tzv. »uzore« i utjecaje, a malicioznim dijacima trebalo bi najprije napisati, kako to oni vele, teorijsku knjigu koherentnoga sustava (na čiju pomisao me hvata proljev) i jednu knjigu literature, a i tada veliko je pitanje bi li se to *uklopilo* u njihov neuništivi Svemoćni Koherentni Sistem. Koliko je to blizu fašizma ne treba ni govoriti.

A propos naslova. Arabeska je nastala iz spiralnih ukrasa od cvijeća i od lišća koja su se prvi put pojavila oko arkada na staroj Ibn-Tulunovoj mošeji u Kairu. Postupni prijelaz od žive linije na ideografsku liniju, pa dalje na geometrijsku označava duhovni smisao te umjetnosti, označava dakle put egzaktnosti i znanstvenosti te umjetnosti, što je omogućilo da se mistično sanjarenje izrazi strogim jezikom gole apstrakcije. Ni arabeska nema ni početka ni kraja; nema se pogled gdje zaustaviti kao i u pustinji iz koje je »ponikla«. To je kao unutarnji glas što nas u beskrajnom kruženju oplakuje i kojeg osluškujemo kao svojeg kad se naše misli i osjećaji isprepliću bez određenog reda i sustava pronalazeći oslonac na tim neuhvativim vijugama. Arabeska predstavlja jednu vrstu »dijalektike ornamenta u kome se logika spaja sa živim kontinuitetom ritma« (T. Burkhardt).¹

KOD REKLAME/LIKOVNI KOD

(Tekst ovitka)

Gdje se začinje Roman? Gdje počinje Tekst Romana (*tekst*, pisano malim slovom, odnosi se na tekst knjige; *Tekst*, pisano velikim slovom, odnosi se na Tekst Knjige kao kôd, kodnu arabesku, mrežu kodova)? Jamačno ne, u ovom slučaju, na sedmoj stranici knjige. Ovitak korica knjige početak je proizvodnje semiotičkog polja, vizualni je označitelj koji nema samo komercijalnu svrhu. Ovitak ni-

¹ Svi citati iz romana uzeti su iz izdanja: Ivan Aralica, *Psi u trgovištu*, edicija »Hit«, Znanje, Zagreb, 1979.

je samo zato da »poljepša«, ukrasi, »izvana« obogati, u *reprezentativnom* smislu te riječi, knjigu; On je ili *početak* teksta knjige, ili *ilustracija* naslova, ili *hermeneutičko* središte knjige, bolje rekavši *prekriveni* hermeneutički naputak za označeno teksta knjige, u svakom slučaju jedan od, obično početnih, »kodova« Teksta.

Međutim ovitak je složen od fotografije u boji i tekstovnoga dijela, i još prije pače nego prodremô do tog »sloja« na nas nasrljuje žuta pasica s natpisom »ROMAN S TEMOM IZ TURSKE POVIJEŠTI, roman — što je na poledini i eksplicirano — koji *obrađuje* razdoblje turske povijesti u 16. stoljeću — *historijski roman* dakle. Da je to najveća moguća antireklama tom romanu i potpuna nemoć čitanja, uvjerit ćemo se tijekom pro-hodnje tijestom Romana. Na toj anti-liniji kušao sam i ja pročitati ovaj roman.

Slika je dakle, fotografija u ovom slučaju, pred-stavljanje, shvaćeno na razini doslovnosti, što znači stavljanje ispred teksta knjige, kao što ploča (školska) stoji *ispred* zida (*prije* njega), stavljanje naime *prije* teksta kao nečeg što naturava, otkriva, »uskrisuje« ili *poruku*, ili *značenje*, ili *strukturu*, a u izuzetnim slučajevima i kombinaciju svega toga. U slučaju kad ispunjava svoju funkciju, ona »radi« na ontologiji značenja. Svaka bi likovna oprema upravo tô trebala anticipirati. Trebalo bi joj biti jasno označeno tako da i sama zrači intencionalnošću; ne kaže se uzalud da su likovne opreme (prilozi) *ilustracije*. Ilustrativnost je u intencionalnomê, ali se ovo potonje ne iscrpljuje pukom ilustrativnošću.

Razina označitelja jasna je, vidljiva, pa prema tome i čitljiva bez poteškoća, dok označeno nije tako jednostavno i lako čitljivo. Naime kad je riječ o »čistoj« ortografiji, kao u ovom slučaju, stvar je potpuno drukčija nego kad se susrećemo s montažom, stilizacijom, umjetničkom fotografijom, »izrežiranom« fotografijom, »plakatnom« fotografijom, itd. Ovdje je *fotografija čista*, tj. uzeta je iz neke ladice, a nije posebno snimana za roman (ili ako jest, ni po čemu se ne može otkriti). Elementi označitelja funkcioniraju »unutar« mogućnosti i zakonitosti fotoaparata: pozadina (zemlja, prašina), predmet (kostur), svjetlo i sjena što »daju« relacije prethodnih dvaju elemenata. Minimalna deskripcija ilustracije/reklame bila bi slijedeća. Na fotografiji je kostur životinjske glave za koju se ne može isključivo tvrditi da je pasja, tim više što prednji gornji dio vilice nedostaje (vidi se da je kost puknula). Kostur je položen na zemlji tako da ga vidimo iz poluprofila-poluanfasa i osvijetljen podosta indikativno: i prema osvijetljenoj strani i prema sjeni koju čini izgleda kao da svjetlost izlazi iz samoga tla malco odpostrance njegova položena mjesta tako da je čak gornji desni dio lubanje u diskretnoj »vlastitoj« sjenci. Hoću reći: najosvjetljeniji i odmah najuočljiviji dio na

cijeloj lubanji je *zubalo*, s dobro očuvanim zubima, koji bi još mogli mljeti/tamaniti i *očna šupljina*, tu dakako prazna. Vida kao metafore svjetlosti i umnosti nema dakle više; oči su već davno »iskopali«; one su naime istrulile, kao i sve izvan-kosturno. I drugi slikovni signal govori da umnosti više nema: gornji dio glave, gdje bi se »per analogiam« trebao nalaziti mozak, u *sjenci* je, prikriven dakle, odstranjen od osvjetljenja i svjetlosti; sjenku čini uzdignuta izlokana očna šupljina: potpuno odsuće očiju/svjetlosti/uma — *praznina*, točnije *nedostatak* prikriva/zasjenjuje *mjesto* mogućega nadomjestka nedostatka: prazno mjesto kao istruljelo mjesto pruža i poslije smrti svoju moć zasjenjujući bilo koju mogućnost *nadomjestka* praznine gdje se uselila smrt/truljenje; zubi i poslije smrti oko sebe »siju« smrt i usmrćuju oko sebe mogućnosti, da tako kažem.

Svaka je »čista« fotografija, kao ilustracija, nekodirana, odnosno nudi nam poruku bez koda, ono što se obično uočava na prvi pogled, a za što je dovoljno minimum antropološkog znanja. U tom nam se smislu i »doslovno« označeno isto tako nedvojbeno nadaže, označeno naime na razini poruke bez koda, slikovne nekodirane poruke da tako kažem. Iz aspekta civilizacije i kulture (koja je preuzela Tekst Romana, i čita ga, dopušteno je reći da je označeno i arheologija, arheološka strast, žudnja za znanjem i žudnja za iskopavanjem, što implicira uranjanje u prošlost, arheologija kao žudnja za prošlošću, odnosno što prošlost »vadi«/iznosi u sadašnjost (kako bi se ova provjerila; sistematika i klasifikacija. Drukčije rečeno označeno je u stvari ZAPADNJAŠTVO na poslu arheološke strasti. A to potvrđuje i jedna »sporedna« (karakteristika: razina označitelja (oštrina fotografije) upućuje na visoko razvijenu tehnološku civilizaciju, specijalne kamere, teleobjektive itd.

Još jedan znak: promotreno s kuta estetičkog alko to nije »mrtva priroda« svakako je *priroda koja je mrtva* i potpuno bi se mogla »uklopiti« kao element u bilo koju sliku, platno, u jedan od »neo-avangardnih« stilova slikarstva druge polovice dvadesetog stoljeća (za koje i doslovno otkinut komad stvarnosti postavljen na izložbeni prostor već figurira kao umjetničko djelo).

Fotografija dakle konotira, preko detonacije (kostura, razbijenosti smrt, razaranje, pustošenje, i mada nema specifične muslimanske ikonoklasičnosti i arabesknosti, preko konotacije smrti i razaranja »sinonimizira« TURSTVO. Kao semem konotacije smrt nije isto što i turstvo: turstvo je zgusnuta »esencija« koje je »smrt« samo dio, jedan ikonički znak (označeno) u mozaiku. No, mozaičnost je u kodnosti Teksta Romana, čime se nedvojbeno (»podražava« muslimanizam).

Na razini pak slikovne kodiranosti, ako se to za ovaj »slučaj« može uopće i reći, i to samo iz kontekstualne situacije promatrajući

cijelu stranicu ovitka, i njezinu dakle jezičnu poruku čija je supstan-
cija lingvistička, slikovnost je kodirana funkcioniranjem (i u rela-
ciji) kon-teksta; na toj razini označeno je ono što nazvah TURSTVO,
svakodnevna praksa njegova: od hrane i spavanja do politike, vjere,
filozofije: ISLAMIZAM.

Glede tekstovna dijela, na razini jezične poruke susrećemo se
najprije s određenjem »hit«, koji je međutim dovoljno kompromiti-
ran da mu više ne moramo vjerovati; uostalom leksem »hit« u no-
vije vrijeme podrazumijeva semem koji nedvojbeno govori o *kratko-
trajnoj* popularnosti, a ne trajnoj vrijednosti. »Ivan Aralica« na ling-
vističkoj je razini vlastito ime koje gotovo ne govori ništa i »nema«
nikakve sveze s tekstom knjige. Na nivou označenoga on je *autor*
kojeg autorom čini dotadašnja književna proizvodnja. Građanska me
osobnost pak Araličina uopće ne zanima; autora bih trebao pronaći
u Tekstu Knjige, odnosno Tekst će od njega tek učiniti autora. »Psi
u trgovištu« znači da je riječ o nekakvim psima koji su u nekakvu
trgovištu; ali je zato na lingvističkoj razini ta sintagma zanimljiva
(pritom zanemaruje mogućnost drukčijeg naziva romana; vjerojatno je
roman mogao imati jedan od još desetak mogućih naslova, jer naslo-
ve danas obično diktira komercijalna svrha): dvije imenice i prijed-
log, nominalna sintagma/fraza subjektivnog skupa, bez predikata (po
klasičnoj gramatici), ali »trgovište« preko semantike izloženosti impli-
cira predikatnost. Svakako je bitnije što nominalna sintagma (odsu-
će glagola) sinonimizira arheologiju; arheologija je naime »puna«
imenica s nultim stupnjem glagolnosti: u njoj se ništa ne događa, u
njoj se samo otkrivaju STANJA (prošlosti) koja doduše mogu biti
u funkciji dinamizma sadašnjosti, ali su najčešće u službi sistemati-
zacije, što znači krepane završne »slike« svijeta. Funkcija te lingvisti-
čke poruke nije samo puka *obavijesnost* o novom naslovu, novoj
knjizi (Araličinoj, i edicije »hit«), nekakva *tematska* najava, nego je
funkcija i u funkciji strukturalne homologije: lingvistička poruka
naslova svojevrsni je kôd Teksta Romana s funkcijom *prijenosnika* i
»utapljanje« u strukturalnu posebnost Teksta Knjige.

Nije reklama, nije fotografija tako bezazlena kao što bi se to na
prvi pogled dalo zaključiti (i ja ne ispisujem ove stranice da moj
tekst bude dulji). Općenito svojstvo reklame jest teledirigiranje sup-
tilnim *dispatchingom* i u tom smislu, kao selektivna, ona »uskače«
na razinu metajezika: funkcijom »utapljanja« reklama je ideologizira-
na, jer »utapljanje« jest utapljanje onoga koji se (dadne) utapljati u
kontrolirana i selekcionirana polja, što *eo ipsō* govori da je ono dru-
go polje u najmanju ruku manje vrijedno; znakovnost reklame je da-
kle eminentno *represivna*: kada već jednom upadnemo u nju ona tlači,

zarobljuje i ne da izbora jer ga i sama ne nudi. I preko reklame može se dakle otkriti moral i ideologija određenoga društva bez obzira na njegovo isповijedno busanje u prsa, bez obzira na njegovo teorijsko ideologijsko pismo; dapače, jer se u reklamama potkradaju »nesvjesne« omaške.

Dakle, ustvrdih da fotografija na ovitku, kao »čista« fôtofografija, na nivou doslovne poruke, briše svaki odnos »transformacije« označenog i označitelja: ona je najprije »registrator«: nudi određenu mehanički uhvaćenu scenu, dok konotaciji pripada ono iz moći fotoaparata, »transformaciji« pak ono iz zajedništva s jezično-lingvističkom porukom. Ovitak je dakle »spoj« kulturalna koda (jer kod ne može biti kulturalan; samo kultura ga može etablirati) i čiste prirode kao ne-kôdnosti, spoj dakle KULTURE I PRIRODE, KODA I NE-KODA. Fotografija, reklama, ovitak, bez lingvističke poruke, djeluje kao antropološka avet: to je slika o prirodi koja je mrtva, pače istrulila, ispraznila se, pa je prema tome svijest o *minuloj nazočnosti*, što čak i jezično-lingvistička poruka podvlači i ističe (naslovna je sintagma bez glagola), a ne možda stvarnost neposredno nazočna predmeta/stvari. Ona nam dakle predočuje stvarnost *prošlosti* i nestvarnost *sadašnjosti*, ovog *ovdje*. Cijeli ovitak otvara jednu PROSTORNO-VREMENSKU kategoriju: minula prisutnost nije ništa drugo do neposredno datôga mjesta/prostora i perfekt: perfektualnost horizonta bića, ali perfektualnost (na koju fotografija nedvojbeno ukazuje) koju lingvistička poruka nagrizi, paradôksalno, upravo odsućem glagolske kategorije: psi u trgovištu, koji jesu bili, ali i koji mogu biti, i koji jesu zavazda, a zavazda i jesu time što je odstranjen glagol, a nazočno je samo ime-ničko STANJE, omniprezentna nominalna sintagma. Tako mi ôva semiotička znakovnost otkriva osnovnu »retoričku figuru« označiteljske proizvodnje Teksta Romana: ANTITEZU, suprotstavljanje, a ne možda parabolu; parabola doduše jest, ali na površini »retoričkog polja« i u službi je antiteze, antiteza se naime njome hrani kao svojom sirovinom.

Tako u najboljem slučaju Tekst Romana nije povijesni roman nego roman o *proizvođenju* povijesti, uz ino dakako, o »piscu i pisaru tekstova po kojima su vrijeme, zemlja i ljudi gradili povijest« (str.298): *vrijeme* — dijakronija, *zemlja* — sinkronija, *ljudi* — svijest/sinteza; *zemlja* — zgoda/fabula, *vrijeme* — događaj/događanje/siže, *ljudi* — *hi-storija/Tekst*; *zemlja* — *priča*, *vrijeme* — *naracija*, *ljudi* — *subjekt/objekt naracije*, LOGOTETI.

Čitanje mi se ovitka i te kako pokazuje smislenim. Tako pročitan ovitak odmah me je prisililo na čitanje tog romana, naznačujući svojom »slikovnom« semiotikom da bi trebala biti riječ o izuzetnom i nesvakidašnjem tekstu, o romanu koji, u slučaju da je na književno-

umjetnički dignitetan način, što znači ne razotkrivajući i ogoljavajući nego prikrivajući/uslojavajući teksturu knjige, označiteljski ispisivao Tekst Knjige, izuzetno ostvarenje hrvatskoga poslijeratnoga romanesknoga naracijskoga pisanja. Čitanje je potvrdilo da je to datum u poslijeratnoj hrvatskoj književnoj proizvodnji, i to jedan od vrhunskih datuma u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća.

ROMAN BEZ POČETKA I KRAJA ILI O KOMPOZICIJI

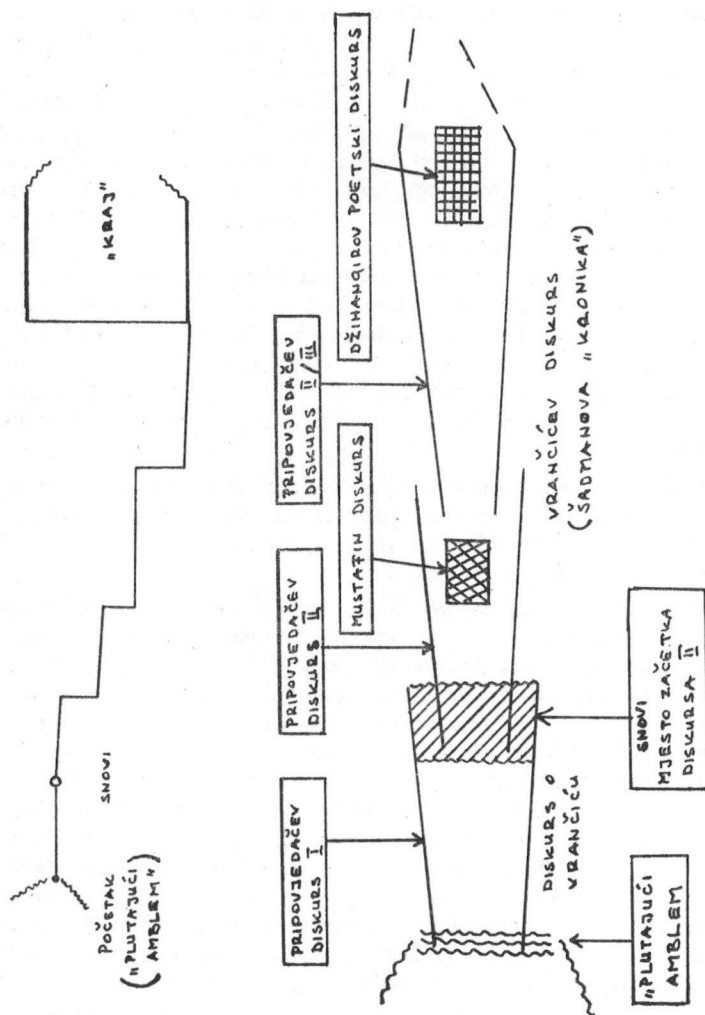
Roman niti počinje niti završava u klasičnom smislu te riječi. Čitatelj početkom teksta ulazi u žrvanj velikog naracijskog Mehanizma i to ne kao početka romana, nego kao početka svog (čitateljeva) vlastitoga »zarobljavanja« naracijskim Mehanizmom. Ne stoji Tekst Romana pred nama, da tako kažem (jamačno da Tekst kao mreža kodova »stoji« — no to je drukčije pitanje), nego mi stojimo pred njim kao »nijemi« odjednom zarobljeni svjedoci čudesnog mehanizma sudjelujući u multivalenciji označiteljske proizvodnje. Početni narativni paragraf — što se vlastitošću kurzivnog pisanja prepoznaje »izvana«, kao — na prvi pogled — grafopismo Vrančićeve korespondencije — nije nikakva aktantova, niti pak pripovjedačeva, korespondencijska dokumentarnost. Početno grafopismo multivalentan je amblem što »plovi« kroz Tekst čija mogućnost plovidbe i jest u toj njegovoj nesvezanosti za samo jednu valenciju: on je kao grafijski amblem naznaka vlastitosti pripovjedača »oko« kojeg prikuplja tijesto autorstva izvan pisca, otrgnuvši se od pisca, a još više otrgnuvši se od nekakve građanske etabliranosti njegove. Kao *semem* plutajući je »amblem« iz kojega curi označeno Teksta Romana rasipajući zgodu/hi-storiju tijekom vremenske sintagme polja začeca nove/slijedeće označiteljske karike u lancu. A kasnije ćemo vidjeti (u instanciji fraze) vrlo zanimljivu »logiku« naracije koja bježi kontroli pripovjedača, a što početni narativni paragraf i implicira i strukturira u stanovitu smislu. Riječ je naime o tome da instancija fraze (frazna struktura) i tekstualno označiteljsko funkcioniranje, u koji »upada« i naracija, poništava, opovrgava, antitetizira eksplicitnome pripovjedačevu kodu komentara u sekvencijama diskursa o Vrančiću.

Plutajući amblem dakle možemo nazvati ZNAKOM, i pred njega smo nenadano banuli, jer to nije ni ulomak korespondencije, niti pripovjedačev diskurs, niti iskazivanje, nego *centripetalno* središte oko kojega se »vrti« Vrančićeva egzistencijalna zgodna ali i pismo/pisanje pripovjedačevo, amblem dakle koji je kao svojevrsni GNOMSKI KOD odnekud (kao) doplovio, dospio iz dotadašnje Vrančićeve korespondencije, od-

nosno njegove/pripovjedačeve označiteljske prakse kao »suvišak«, kao »beskućnik«. Tekst dakle posjeduju implicitni kod, »bijelo« pismo koje je pret-hodilo Tekstu Romana, a od čega je »ostao« samo taj amblem/znak »dolutao« tu s očitom subverzivnom nakanom. Taj ZNAK dakle odsad će, negdje rastežući se, negdje zgušnjavajući se, negdje pak raspajajući se, prosipati strukturu (»sliku«) svoje znakovnosti. »Plutajući amblem« tako u stvari pravi je začetnik zgone/hi-storije naracije a ne nekakva povijesna dokumentarnost, »plutajući amblem« svojom antitetičnom strukturom (strukturom antiteze) proizvodit će Tekst kao *arabesku kodova*, Tekst kao *zgodu/hi-storiju*, Tekst kao *priču i naraciju*, kao *diskurs* u njegovoj *temporalnosti*, *aspektualnosti*, *modalnosti* kao označiteljske prakse (rad) koja preko Teksta Knjige stvara Tekst Povijesti i Tekst Svijeta umnožujući i ukrižujući jezike kao metafizičke kuće ideologije, u svojoj političkoj apsolutističkoj fašističnosti, ali i stvarajući »unutarnji« književni diskurs, književno pismo, kao subverzivnu praksu, praksu naime koja kontestira postojeće »krpice« svoje vlastite diskurzne ideologijnosti. U tome i jest jedna od neospornih veličina čovjeka romana.

Na osnovi pojednostavljenih i uprošćenih shema (jer ovom prilikom detaljnija analiza kompozicije nije moja svrha, te je ostavljam za specijaliziraniju »tehničkiju« prosudbu) kompozicijske linije (vidi sheme) možemo zaključiti:

Roman je *tematski*, pa je i kompozicija u službi te tematizacije; kompozicija se izgrađuje tako što se obogaćuje, proširuje, odnosno »nagruvava« naznačenu problematiku. Sižejno vrijeme nije doduše jednako vremenu fabule, niti se vrijeme zgone podudara s naracijskim vremenom, nego na osnovno sižejno, naracijsko vrijeme bombardiraju jedinice fabulativna vremena i to tako snažno da, u stanovitom smislu, zaokreće opće kompozicijsko vrijeme prema prošlosti/povratnosti, pa od romana koji se u prvome dijelu može definirati kao roman linearno-povratne kompozicije, stvara (zaokreće ga) roman »povratne« kompozicije, odnosno sižejno (i naracijski) roman napreduje vraćajući se, na razini fabule, natrag. I u tome je svojevrсна antitetičnost, suprotstavljanje: napredovanje uz pomoć »nazadovanja«. U tom je smislu roman klasičan primjer *obrnuto* komponirana romana, što bi značilo da se on dogodio od kraja prema početku, i da je tako pisan i zamišljen, a »prepisan« je (u čisto prepisan, kako bi rekao Vrančić-pripovjedač) obrnutim redoslijedom: kraj zgone početak je pisma/pisanja. Upravo u toj strukturalnoj »matrici« čudesno je oponašanje pravoga povijesnoga pisma: unutar strukturalne kuhinje i povijesti i književnosti slična je naracijska tehnologija/fabrikacija. U tom je to smislu, paradoksalno, *povijesni* roman, a ne u onom kako nam to hoće nametnuti reklamna



Shema kompozicijskoga grafa

pasica, i — što je vrlo indikativno — roman proizvodi tročvornu »obrnutu« kompoziciju: ekspoziciju, sukob, rasplet, a nije on možda proizvod toga, i tó na razini čitava romana, ali i »rasipno« tijekom svakog dijela posebno, navlastito u drugom i trećem dijelu; čvorovi se »uvrću« i tako udvajaju, utrostručuju: pismo Romana je udvojeno (utrojeno) pismo.

Dijelom je to i PARABOLIČAN roman i u tom smislu govor o drugom, a taj govor o drugom govor je o Drugome drugoga koji želi (i koji to čini) to Drugo pod-vesti pod Isto, u platónovskom smislu, koji ne priznajući Drugog briše i potire razliku. I s te »strane« parabolični govor o Drugome drugoga, koji stremi fašizaciji, u stvari je Totalizacija koja se ispunje u povijesti, Totalizacija Histórije Jednoga/Istoga, koja se ne pravi kao prava historiografija kod nadživjelih, nego sama hoće da nadživi, pa prema tome i *proizvodi* nadživjele. Ono (ono/Isto/Jedno — zar već i u toj bespolnosti jezičnoj ne skriva se njegova nakaznost) bi tako htjelo da univerzalizira vrijeme povijesti/hi-storije, da vrijeme univerzalne historije ostaje kao ontološki temelj gdje se brišu pojedinačne razlike kao pojedinačna bića/individue, ili ih u najboljem slučaju sažimlje/zbraja u Jedno Isto: »I kad bi góvorio: 'Vi ste tijelo moga tijela', 'Vi ste dio moje duše', te bi riječi istinski doživljavao« (str. 184) — *obogotvorenje*. Tek je smrt nekog Drugog, koji je htio biti različit, mogla podgrizavati Jedno/Isto/Apsolut/Centrum, i zato je smrt mogla predstavljati smrtnu opasnost njegovu, i zato se proizvodila post-mortem tehnologija koja je prebojala i prekvalificirala Drugog koji je htio biti Razlika, precrtavala se bio-grafija, i pisala nova, kako bi se poništila legenda i mit, koji se htio odmah začeti, pisala se nova bio-grafija po naputku Jednoga, u kojoj se Isto pokazivalo a Vrhovno vazdašnje a smrt Drugog/Razlike kao jedina pravedna kazna, kao jedini mogući način da se sačuva od koroziije Apsolut/Jedno/Isto/Centrum. Tako svemoćni Centrum postaje u stanovitu smislu i vlasnik smrti, djelitelj smrti, *milosnik smrti*.

»PLUTAJUĆI AMBLEM«

»Kamo sreće da se i ja bar na kraće vrijeme mogu naći u domovini i uživati slasti mira kojeg se gubitak nikakvim zlatom ne može nadoknaditi! Od nužde prisiljen služiti na pragovima moćnika, teško da ću ikad doživjeti tu sreću. Dočim ti, dragi brate, daleko od svjetskih jada i buna, u miru općiš s knjigama, baviš se vinogradarstvom i uzgojem cvijeća. Hrvatsku ne bi zamijenio ni za cijeli svijet, a Šibenik ni za koji lijepi grad. Blago tebi! A jao meni, nesretniku, koji kasno shvatih prednosti mirna života u domovini« (str. 7.).

To je prvi narativni paragraf romana, »lutajući amblem« Teksta Romana. Roman dakle počinje značajnom strukturalnom činjenicom, činjenicom naime koja ga odmah na početku u stanovitu smislu određuje i definira. Ona se ostvaruje dvostrukom: na jezičnoj i lingvističkoj razini, posebnom gramatikom dakle, posebnom površinskom, fenotekstovnom, strukturom, i na razini genotekstovnoj koja »diktira« određen plan proizvodnje Teksta (Romana), što se treba ispisati (dakako i čitanja jamačno koje piše »preko« Romana), ali ga dijelom i tumači, pa je prema tome početni, kurzivno pisani, narativni paragraf u određenom smislu i hermeneutika romana.

Na planu fenoteksta, planu lingvističkome (površinske strukture, gramatike) tekst počinje gramatičkim subjektivim skupom, slijedi predikat pa objekt, što se potpuno uklapa u strukturu sintakse hrvatskog književnog jezika, pače i indoevropskoga. Ali roman, ni Tekst, ne počinje tzv. »logičkim« subjektom (svojevrsnim povijesnim subjektom), mada je paragraf pisan u prvom licu kao »odlomak« pisma. I tako počinje zapravo IGRA, igra koja je temeljem tehnologije i proizvodnje ovoga romanesknoga pisma i inherentna samoregulacija, bez obzira na to jesu li »partiture« pisane tzv. ich-formom ili tzv. er-formom. I zato me ne može (ne smije!) zanimati (samo) ono o čemu se u romanu pripovijeda (tzv. sadržaj) — mada ja u krajnjoj liniji i ne govorim ni o čemu drugome nego o onome na čemu se bazira ono što se pripovijeda — nego me ponajprije zanima tekstualna (samo)proizvodnja, *tkanje* romana u »završni« Tekst Romana (što jamačno nije niti samo puka forma, niti s formom u klasičnom smislu ima veze), koje tkanje, uz ino, proizvodi i ono o čemu je riječ (»sadržaj«), zanima me navlastito materijalistička označiteljska proizvodnja, ono što bi Kristeva nazvala *paragramatizmom*, ako pod paragramatizmom (na liniji Kristeva-Lacan, ali i upotpunjujući tu liniju) podrazumijevamo i proizvodnju kôda, arabesknost kodova u smislu beskrajnog rasprostiranja značenja, omrežavanja, »rasap« riječi u konstituciji Teksta, razbijanje znaka u tvorbi pisma Romana, omrežavanja i enkodiranost što »proizlaze« iz diskurzivne prakse Romana, iz koje proizlazi i podjednako je važan i »trenutak« mjesta žudnje u jeziku i trag odsuća/prisuća ne-identičnosti u tekstovnoj/diskurzivnoj proizvodnji; trag, upisivanje, razlika mijese tijesto Romana. Zanima me navlastito materijalistička proizvodnja Teksta romana koji uzima neke toposne naznake historijskoga romana, a u strogom smislu historijski roman nije, nego — po toj povijesnosti, uz ino, — parabola o ekonomiji Moći i mehanici Vlasti, parabola koja je metaforizirala povijesnu naraciju koja »ishodi« iz autarhijskog apsolutizma Jednoga/Monarha/Gospodara Svijeta, koji opet proizvodi povijest po svome vlastitom napatku. U tom smislu roman nije, niti može biti, poput jednog Šenoina ili Scot-

tova romana historijski roman, nego roman o proizvodnji povijesti, što je i te kako velika razlika. Apsolut/Jedno diktira zgodu/ (hi-)storiju, ali on »pegla« i pismo o toj zgodi. Tako Róman postaje (jest) tekst o proizvodnji ideologije, roman o političkoj praksi i njezinu ideologijskome političkom Pismu kao Vrhovnoj Instituciji, Egzekutorstvu: Naredbodavcu, Zakonodavcu, Izvršitelju.

Jamačno roman je isuviše složen da bi bio samo to: razotkrivanje ideologijske/tiranijske kuhinje. On je i *sukob/razgovor/prepirka* povijesnôg, zapravo političkog ideologiziranoga pisma i književnoga pisma. No kako je političko Pismo upravljačko pismo, pismo koje je ujedno i proizvođač povijesti, a književno pismo — kada nije htjelo biti samo puki podražavalac, u sjeni, i sluškinja političkome pismu, a tekst to Romana upravo briljantno pokazuje, dolazilo je vazda s rubova, izvana, s margina, pa je tako per definitionem po sili svojega književna digniteta morali biti subverzivno i osporavateljsko — to je dakako političko Pismo u svakoj prilici kad nije moglo »ispeglati« književnu diskurzivnu praksu tu istu uklanjalo, eliminiralo, *zbrisalo*. Iz ishoda takve konfrontacije nameće se zaključak o nemoćnom, jalovom, UTOPIJSKOM KARAKTERU diskurzivne umjetničke prakse uopće. I o tome dakle ovaj roman govori »iznutra«.

A to upravo otkrivamo iz početna narativna paragrafa. Rekoh da između »logičke« i »gramatičke« sintakse vlada svađa. Gramatički je subjektni skup »sakrio« logički subjekt »gurajući« ga daleko od pravoga mjesta u rečenici (početnog mjesta naime) nedvosmisleno mu dajući do znanja da on tu neće zapovijedati, i da će malo toga ovisiti o njegovoj volji; tako uostalom, na metafizičkoj razini, i manipulira čovjekom; u punom lacanovskom smislu riječi: jezik govori čovjeka. To na fraznom, pa dakle i na gramatičkom, odnosno semantičkom, planu potkrepljuje još jedna gramatička činjenica. Prva je početna rečenica izrazito optativna, ali ne s kondicionalom; i time je dakle logički subjekt izrazio svoju nemoć, ali i svoju žudnju, punu erotske aluzivnosti (»uživati slasti«). Druga je rečenica samo objašnjenje razloga optativnosti. No, ona ujedno određuje/ôpisuje karakter vlasti i moći; u njoj se nagomilavaju, od početka rečenice nadalje, riječi »nužda«, »prisila«, »služenje«, »prag moćnika«. Iza te rečenice narativni se paragraf lomi, i na scenu stupa drugi lik, tj. druga sfera. U prvom je dijelu paragrafa bila riječ o liku (ne-subjektu) čija se sudbina odvija po napatku političkoga ideologijskog Pisma, po napatku povijesne naracije, a drugi je već sfera književnosti, život izvana Centruma, na rubu, sfera umjetnosti i umiješnosti (:»Dočim ti, dragi brate, daleko od svjetskih jada i buna, u miru općih s knjigama, baviš se vinarstvom i uzgojem cvijeća.«). Nakon toga slijedi treća »sfera«,

treći element i u narativnom paragrafu, pa prema tome i u romanu: društvena stratifikacija bića ljudskoga, tradicijskô-povijesno-kontinualno određenje horizonta egzistencijalna statusa čovjeka: domovina kao smisao trajanja i opravdanost prakse života, zavičajnost kao ishodište i *raison d'être* egzistencijalne prakse i TLO/POLJE užica umjetničke prakse/proizvodnje. Stoga će dominantne teme ove narativne strukture biti: MEHANIZAM i EKONOMIJA Moći/Vlasti (zato je aktant više *funkcija* sultana nego »funkcija« Sulejmana, koji je unutar funkcije sultana: svaki bi sultan po prilici tako uradio), NEMOĆ KNJIŽEVNA DISKURSA i pisma književnosti uopće, DOMOVINA kao san i čežnja, kao perfektualnost (u smislu kako je poima Džihangir), EROTSKO »implicitno upravljanje« povijesnom scenom: SUKOB ZAPADNJAŠTVA i ISTOČNJAŠTVA; zapadnjačko nagrizanje/podriivanje istočnjaštva koje se pokušavalo ostvariti erotskom vladavinom nad samim Centumom; (sve Sulejmanove žene, kojima pripovjedač daje svojstvo aktanata, u stvari su robinje, Nurbanu i Rokselana, kao što su i neki od vezira također podrijetlom zapadnjaci: Ibrahim Požežanim, »sultan osvajač«, kako je sebe nazivao, Ahmed, i Mehmed kome Vrančić dolazi na pregovore, iz južnoslavenskih su krajeva — što nije slučajno i što nije samo tzv. oponašanje povijesne istine) ... i niz drugih tema. Zapravo je svaki kôd svojevrsna tema.

Diskurs o Vrančiću, pa dakle i njegovo osobno pismo (pisamâ) kao da zaista iskrsava iz tame, iz praznine; ne počinje li tekst romana jednim »nepostojećim« pismom, pismom obrnutosti, ne začinje li se Tekst Knjige (slično ovitku) kodom jedne mitske svemogućnosti jer se temelji na »obrnuto« *ovdje* i *sada*: tekst romana počinje jednim »plivajućim« GNOMSKIM kodom koji poput amblema leti *nad* knjigom.

Artikulacija se Teksta Knjige događa kombinacijom kodova, pretakanjem, udvajanjem diskursâ, ali i sukobom pisama, borbom pisama za gospodstvom nad povijesnom scenom. Praksa ustrojavanja instaurira scenu Teksta čiji »sadržaj« nije nikakva historijska tematizacija, nego jednostavno pluralnost kodova, umnoženi diskursi i njihova borba za prevlast na grafo-sceni.

Od pripovjedača I do Džihangire-pripovjedača-pjesnika, tvorca poetskoga koda, stalno se umnožuju pripovjedači (izmjenjuju se, rekao bih); na putu te smjene/umnoženja ista strast za proizvodnjom književnoga pisma, ista strast za proizvodnjom diskursa komentara, strast da se proizvede Tekst Knjige prepun razarajućih gustina/»grebena« (i samorazarajućih odatle), strast da se pojedinačni diskurs suprotstavi nakaznoj represalijskoj moći političkoga pisma, makar to političko pismo podrhtavalo na erotskom kôdu (jer je i književnost vazda na strani užica), i bilo »unutar« sebe na samom rubu katastrofe.

ISHODIŠTE ROMANA

Roman bi se mogao promatrati i kao tri odvojene priče koje, tobož, nemaju jedna s drugom sveze: prva (pravi dio) kao priča o Vrančiću, zapadnjaku s njegovom institucijom škole (Korvinova knjižnica), sa zapadnjačkom tehnologijom pravljenja politike (npr. Vrančićev pogled na grb obitelji Korvina asocira ga na političku menažeriju na dvoru na kome se pravila politika, pa dakle i povijest, preko kreveta, oblažavanja, ogovaranja), zapadnjaku dakle kôji kontestira neke njegove Institucije (brak, crkvu). Drugi dio kao priča o Sulejmanu i njegovoj tehnologiji (»dijalektici«) vlasti, istočnjačkoj islamskoj hijerarhiji Moći i ekonomiji tog mehanizma Vlasti; i treći dio kao priča o Džihangirovu poetskom diskursu, odnosno njegovoj književnoj utopiji, kao univerzalizacija koja ne pripada posebno ni Istoku ni Zapadu, nego je ustrojena u mehanizam i istočnjačke i zapadnjačke povijesne proizvodnje, nešto što pripada kao stalna topika terestralnosti uopće. Kad bi to bilo tako, kad bismo roman promatrali *samo* kao tri samostalne priče, onda bi upravo odlučni dijelovi naracije (kao npr. priča o snovima, potom hermeneutičke Mustafine priče-komentari) bili posve suvišni jer bi tumačili nešto što je strano (izvanjskô) tekstu priče.

Središnje mjesto proizvodnje, kuhinja proizvodnje, prvi je dio romana, točnije priča o snovima. Naime dok Vrančić čeka na razvoj situacije, zapravo odgovor velikog vezira Mehmeda, on piše (izvještava o tome) bratu Mihovilu. No dok piše istodobno sniva dva sna — pismo ispisuje san, san ispisuje pismo — fragmentarno, pojedinačno, i sastavlja ih *mozaično*: san o karavani i san o psu u trgovištima. San o karavani izravno je tumačenje egzistencijalne opsesije straha (o izgubljenosti od samoće. Od djetinjstva još vazda ga je bilo strah (kada bi išao na izlet ili na rad s roditeljima) da će se negdje izgubiti zaostavši i biti zauvijek izgubljen i za sebe i za druge. San je metafora skretanja s puta, i izgubljenoga mjesta, ali i kafkijanska atmosfera o metafizičnosti vođe, nevidljivoga, nespoznatljivoga, metafora apsolutne ugroženosti ljudstva — stravični paradoks do kojega je došao suvremeni čovjek: »postrance« živjeti sam ne možeš, je je to i desocijalizacija i svojevrсна alijenacija, a u koloni si egzistencijalno ugrožen, od onog sprijeda jer ga sustižeš, od onog odostraga jer mu stojiš na putu: i ugrožavaš i ugrožen si. Taj san ujedno je i hermeneutika Mustafina lika.

San o trgovištu je drugi san. On nastaje svojevršnom uvrtnjóm sna u sebe sama; iz pojma i »polja« andrejevskog križa i »sanbenedista« dolazi se do središta koje proizvodi san. Trgovište, u koje svraćaju karavane, smjestilo se na račvanju puteljaka koji čine andrejevski križ, simbol sramote i zla (taj su križ naime morali nositi kao znak

milosrđa oni koje je inkvizicija u Španjolskoj oslobodila smrti, ali koji su bili obeščašćeni do kraja života bez građanskih i političkih prava). No trgovište je smješteno tu prije negó li je on i čuo za »san-benediste«, tj. čitanjem knjižice uspomena Ivana Schiltbergera iz Monakova o tome kako je dopao ropstva, i čija je poruka u tome da je bolje živ ikad nego mrtav nikad. Sad se snovi spajaju, odnosno karavana iz sna dolazi u (već pripremljeno) trgovište gdje se noću po mjestu skitaju psi i žderu sve živo. Gazdarica kod koje se sklonio bez glave je, odnosno on njó j projicira onu i onakvu glavu kakvu želi vidjeti, pa je zato i njezin odgovor o mogućnosti tamanjenja pasa zapravo njegov odgovor o nemogućnosti uništenja tog soja ljudi, što ih psi simboliziraju (ljudskog taloga naime). San ovaj, o zatočenju u kuću i psima koji glavinjaju noću i kojih se ne može potamaniti, jer se namnože brže i više nego što nestaju, hermeneutičko je tumačenje Džihangirijeva lika. No snovi su ujedno ti koji proizvode daljnje tijesto Teksta/teksta knjige, unatoč tobožnjoj dokumentarnosti; pripovjedač ne može pobjeći iz sebe; pripovjedač »seli« u Vrančića koji je nadalje pripovjedač, odnosno »prepisivač«. Priča o Sulejmanovim sinovima »nikla« je dakle iz snova. Vrančić-pripovjedač izvještava o nečemu što se već dogodilo; ali zapravo to je samo varka pisma/pisanja: on tek piše, on će tek napisati, ono što će se dogoditi i takó pisanjem stvoriti zgodu/ hi-storiju proizvodeći tako ono što se je/što će se dogoditi-ló/ti. A time što autor svoj roman nazivlje »Psi u trgovištu« opredjeljuje se za Džihangira, za književnost a ne politiku.

Ali o još nečemu ti snovi govore, navlastito s aspekta smrti i Mustafa i Džihangira, ali i šadmana kao i »hlapljenja« Vrančićeva (u drugom i trećem dijelu romana). Prvi dio romana, i snovi, romaneskna je kuhinja proizvodnje, dok je drugi dió tehnologija i mašinerija velike mehanike Vlasti; treći je dio katastrofični sukob dvaju pisama koji sukob rezultira sviješću o utopijskoj naravi književna diskursa, posebno na planu društvene efikasnosti. No, s druge strane, književni diskurs svojom proizvedenošću kaó i etabliranjem, konstituiranjem autora i nije mogao drugo do uništiti svoga pisca. Svaki relevantni književni diskurs prikupljajući autora na kraju izgriza/pojeda/uništi samoga pisca. Džihangirova sudbina i nije mogla biti drukčija i bez obzira na njegovu svezu sa solunskom pó bunom. On je tek svojom građanskom egzistencijom (u prizemnosti teksta) povezan s bunom, što je s aspekta Džihangirova književna pisma gotovo zanemarivo. Za taj čin bio bi normalno suđen kao i óstali pobunjenici, i roman bi se »spustio« na razinu historijskog romana. Ali time što je proizveo književno pismo, i to kontestatorsko književno pismo spram vladajuće ideologije Moći, preuzimajući u svojoj proizvodnoj kuhinji »rezidue« drugog dijela romana, »krateći« tako sam tekst romana, dakle tijesto

svoje vlastito buduću je i sam dijelom romana, Džihangir je morao umrijeti iz dva razloga najmanje: prvo, pismo je vladajuće politike Moći samljelo njegov književni diskurs prevodeći ga na politički jezik, a da on tu nije ništa mogao učiniti ni kao pisac ni kao autor, kao pisac jer je već bio uhićen, a kao autor jer još nije umro kao pisac pa se autorstvo nije kompletiralo — on stoga i ne prósveduje jer je vrlo dobro znao da je svaki prosvjed jalov i bezuspješan (nemoguće je bilo »prevoditi« ponovno natrag na književno pismo njegov/svoj već na politički jezik prevedeni književni diskurs — i: što da on »izvana« govori kad je rekao sve upravo tim književnim diskursom) — i ostaje mu samo prkos/zezanje, što Džihangir i čini; drugo, Džihangira je morao likvidirati i sam pripovjedač, ili bi se s njim dogodilo ono što se dogodilo i sa Džihangirom: pripovjedača bi naime usmrtio/odstranio Džihangir, odnosno njegov književni diskurs. Džihangir je dakle uistinu tragična figura. No po kakvom obrascu? Džihangir *nije* tragična figura. On je tragičan samo na razini političke pragmatike; no on je svjestan toga kao što je svjestan da po svojim predispozicijama, a još više po svojem egzistencijalnom modusu, ne može biti očevo nasljednik i njegov čin političke prakse može značiti samo još jedan dodatni prosvjed: s onu stranu identifikacije s bratom i mitizacijom ideje »uskrslog« brata, samog Sulejmana opominje da je ipak on, Džihangir, nasljednik po logici zakona i tradicije. I ta je opomena dakle jedan od elemenata koji je Džihangira gurnuo u zatvor. Ono, naprotiv, što bi se nazvalo tragičnošću potiskuje njegovo književno pismo, pa se tragika obrće u razložnost i puninu egzistencije, u smislenost. Dakle je tragičniji Sulejman, u pravom shakespeareovskom smislu; iza njega, kako mu reče sin Mustafa, neće ostati ništa značajno; Sulejman će ostati, da tako kažem, pisac bez autorstva, što je najmižernije i najmonstruoznije što se uopće može zamisliti, i što je zaista katastrofalno s aspekta Sulejmana/Centruma/Apsoluta/Jednoga koji je bio uvjeren da je jedini proizvođač pisma/autorstva, instaurator povijesne scene, Povijesti same: avet se Tvorca povijesti u potpunosti razotkriva: pisac s nultim stupnjem vrijednosti pisma. Političko se ideologijsko pismo uvijek »na kraju« takvim razotkriva.

INSTITUCIJA JAVNOG MNIJENJA

Kada se Vrančić ipak odlučio svratiti u svoj rodni Šibenik, gdje mu brat provodi svoje »idilske« dane, jednoga dana, »usput, na putovanju iz Francuske u Erdelj« (str. 12), dijelom upada a dijelom i »inicira« auru koja se zarotirala oko njega kao kakva kuga koja sudbinu istjeruje na otvorene trgove grada fabricirajući »oko« nje sli-

ku po mjeri svojega malograđanskog *Weltanschauunga*, u kojoj »slici« odrazuje se istodobno i slika njihove vlastite duhovne nakaznosti, zrcali se njihova tupava prosječnost kao izraz ontičkog im zla koji je obično implicitan takvu osinjaku. »Ono što su našli, prenošenjem od usta do usta melju sitnije nego ječam u skradinskim mlinicama. Meljavu sortiraju u tri vrste brašna: nepošten, vještac, lud« (str. 18). Institucija javnog mnijenja proizvodi tromodelnu tipologiju, tri obrasca u kojih će zasigurno strpati bilo kakvu pojedinačnost; razlike se tu zanemaruju, svode se na zajednički nazivnik; prema ta tri osnovna modela klasirana je »slika«, svijeta, ali je klasirana — što je značajnije mnogo više nego što nam je važan lik Anđelije Ferre koja je u stanovitu smislu inicijator Institucije — i »slika« romanesknog svijeta. Kao što je Anđelija sinonim i metonimija cijeloga grada, koja pokreće priču koja stvara Instituciju javna mnijenja, a koju će priču Mandaljena Lukačić, upaljenica, pomoći napuhavati (ona je dobar kvasac u tijestu grada) tako da će gradsko mrmorenje pogađati Vrančićevu *iznad*-prosječnost (a nije li to najava priče o gospodaru žitnih polja) — tako je i »finalni« proizvod Institucije javna mnijenja »slika« romana »u malome«: to je ono što nazivam romaneskni kvasac, romaneskna samoprodukcija: roman iz sebe sama crpi snagu (energiju) i »građu« razrađujući je, sijekuci, uvrćući se u sebe, razotkrivajući se; i to je dakle fabrikacija ljudske povijesti/ósobnosti, u malome slika osnovne romaneskne »fabule«: prvi dio jest priča o »nepoštenom«, priča o Vrančiću, njegovoj zgodi, njegovom »totalitetu«, njegovoj naraciji i njegovom pismu, književnom diskursu naime; drugi je dio priča o »vještacu«, priča o pravom magu političke Móci, priča o Sulejmanu, Bogu, Tvorcu, Svemogućemu, Apsolutu, Jednome/Istome, koji kao majstor crne kuhinje gospodari svijetom, ali i »svijetom« naracije, »svijetom« književnog diskursa; treći je dio priča o ludi, luđaku, ridikulu, jer pjesniku Džihangiru, priča o beskorisnosti i uzaludnosti luđakovôj, priča o čovjeku koji poput luđaka posjeduje jednu suvišnu egzistenciju, ali i egzistenciju punu *viška* vrijednosti (što dakako običan plebs ne može shvatiti, ali zato vrlo dobro shvaća Uhvan koji je svjestan *viška* njegove vrijednosti pa i hoće da ga prisili da svoje ime objesi iznad nenapisane liste zločina). Beskrajna je draž u ovoj metafori (o tri vrste brašna) u koju treba samo ubaciti kvasac pa da tijesto ispuní svu kuhinju, beskrajna je draž kao i ječam u skradinskim mlinicama što »istrošenu« prošlost kroz mitizaciju dovlači u prezenciju i nudi blistavu i začuđujuću *metaforu o naraciji*: dovoljno je u metaforu o tri vrste brašna ubaciti naracijski kvasac »nepošten«, »vještac« i »lud« pa da tijesto romana naraste/nabubri do granica kad pripovjedač mora sam škarama »odsjeći« i tako završiti roman.

No Vrančić je opet svjestan pogleda s točke Institucije javna mnijenja, pa njegov odlazak dijelom predstavlja i bijeg od lažne aure i potraga vlastita identiteta, potraga zapravo pravičnije i primjerenije aure. Beskrajno je neizreciva, neopisiva i neiskaziva, nepodložna i ne pokorna bilo kakvom komentaru fraza, zapravo frazni »morfem« što je pripovjedač iskazuje kad se Vrančić udaljava, na brodu, od svog rodnog Šibenika: »Istresa (Anđelija, naime — C.M.) u more mrvice što ih je nadrobila meljući njegov život.« (str. 19), kao što je neiskaziva lucidna, zajedljiva, pomalo i ironična primjedba (kritika narodne) »prenosive« književnosti u prvo navedenom citatu (»prenošenjem od usta do usta«).

TRI MODELA VRANČICEVIH ŽENA (LJUBAVI)

U Vrančićevu životu značajniji trag ostavile su tri žene, zapravo tri tipa ženā, jer ih je — kako veli pripovjedač — imao koliko je bilo potrebno. Doroteja Sekel je u tom smislu samo tehnologija Vrančićeve metodologije ošvajanja žena. Tri Vrančićeve ljubavi u stvari su tri tipa/modela, pače i arhetipa, tri osnovna/praosnovna tipa/modela zapadnoevropskog kruga odnosa prema ženi; dakle: ZAPADNJAŠTVO; tri Vrančićeve ljubavi čine kôd zapadnjaštva. Jedan tip je Magdalena Millaversi, koju je susreo u Veneciji još u danima naukovanja, šetajući jednog dana s prijateljem Contarinijem, zapravo njezinim bivšim ljubavnikom, kada je puhala jugovina i pripijala uz tijelo tanku svilenu haljinu. Ona je oličenje kakve grčke skulpture (Venere), odnosno renesansne koncepcije života, zato nas i ne čudi prepoznavanje Goldonijevih »citata«; ona naime pokraj živa muža ima svu silu ljubavnika, i drugo, trenutak kad je upoznajemo (zajedno s Vrančićem), u razgovoru s Contarinijem, ona oponaša dijalogijsku situaciju talijanske renesansne komedije. Magdalena je i po imenu novozavjetna (biblijska) grijешnica, uživateljica, svjesna svoje tjelesnosti, užica i žudnje te tjelesnosti, ona je intenzivirani eros/seksus u napunijem obimu, dosegnuti Vrh, bogomoljkin model (Vrančić će najbolje osjetiti njezin bogomoljkin karakter, odnosno narav njezine bogomoljkine tjelesnosti; ona je muškarce odbacivala nakon uporabe, što znači da ih je simbolno proždimala; ona je bila žderač falusa i simbolni kastrator). No, ona je ujedno i obrazac klasične ljepote, inkarnirani topos renesansna esteticizma, doživljeni san, proživljena ljepota, ali i spoznaja o trošivosti ljepote, njezine hipnosti, njezine kratkôvječnosti, njezine »diobnosti«. Magdalena je DOSEGNUTA LJE-POTA/ŽENA/SEKSUS/EROS u zapadnjačkom smislu, ali i utrošak osvajanja sve do falusna poraza.

Uršula je bila drugi tip žene, nabijena sirovom putenošću; ona je otvoreno i neskriveno sama pozivala, pa ako je Magdalena bila dvor, uglađenost, visoki stil, konverzacija, ljepota, renesansa, slikarstvo (vidjet ćemo da je Magdalena »proizvod« slikarskog koda), Uršula bijaše sva na zemlji, koja je i za sebe i za muža i za sina znala iskoristiti to što je žuljala leđa, kako je znala sama govoriti. Ona je bila tip svakodnevnne ženske prakse, terestralne prizemnosti i sirovosti, ali i proračunatosti; žena-zamka koja je izvlačila i izvanseksualnu korist iz seksa; ona je prosječnost plebsa u borbi za udobniju i bolju budućnost, za mekšu koricu kruha. Ako je Magdalena bila »diobna«, te je naučila Vrančića primati s mirom i prolaznost i diobu, Uršula je bila »repata«; vukao je cijeli život za sobom »ostatke« njezine veze-zamke: Uršula je MIŠOLOVKA.

Treći tip bila je Izabela Erdeljska. Udovica, Vladarica, tip žene koje se Vrančić instinktivno klonio zbog omražene mu tehnologije Vlasti («Bila je u Erdelju, Poljskoj i širom kršćanske Evrope jedna vrsta žene koju Vrančić nije doživljavao kao žene. One (koje su se iz nužde ili pohlepe prihvatile vladanja i bile njime potpuno obuzete, tjelesno zato što su morale administrirati, duhovno zato što ih je vlast privlačila više od ičega«, str. 51.) koja pravu prirodu izopačuje i nagriza. Izabela je nikad ostvarena ljubav, nedosegnuti san, koji upravo po svojoj neispunjenosti postaje neiscrpivi rezervoar sanjarenja, mladosti, lucidnosti, svijeta punog sreće i »bijela od usijanja« (str. 56). Izabela je PLATONIČKA LJUBAV, dakle *tradicija* od platonizma, petrarkizma, začinjavaca, Ujevića.

No u »proizvodnji« Izabele otkriva nam se jedna izuzetno važna označiteljska, naracijska činjenica. Ona je u krajnjoj liniji proizvod Vrančićeve vlastite diskurzivne prakse: kako bijaše vješt stihotvorac, Izabelu je osvojio i nehoteći upućujući joj komplimente i zdravice, nasamô ili u društvu, pa je tako, u najmanju ruku, p(r)obudio njezinu ljubav. A to znači, kako je ljubav nedosegnuta ali upravo zato rezervoar vitalizma, da je diskurzivna praksa sama njegovala vlastitu egzistenciju i hranila je eliksirom mladosti/rada: DISKURS SAMO-PROIZVODI I TJELESNOST I NARACIJU. Jamačno, mada je ta praksa naposljetku spoznala dvostruku »maloumnost« i diskursa i primatelja tog diskursa: hromim se i kljastim stihovima društvo (rulja) veselilo i zabavljalo, a sadržajno bremeniti stihovi »slušaoce su tjerali u šutnju (str. 53). Vrančić je pobjegao od Izabele, ali nije li je on »stvorio« *kako bi pobjegao* i na taj je način sačuvao kao neistrošivu imaginaciju.

Sad pak već nije slučajna pripovjedačeva trijada, tri-dijelna strukturalna koncepcija romana, i ne piše uzalud Vrančić svome bratu da je priča o Sulejmanovim sinovima iznikla iz snôva, jer su drugi i

treći dio romana upravo *izniknuli*, isključili iz prvoga dijela — po svojoj građi, po svojoj fabuli, po svojoj strukturi. U kratkom razmaku pripovjedač po drugi put daje do znanja kakav je roman pred nama, kakav će to roman on napisati, po drugi put daje nam zapravo strukturalni obrazac: jedan »proizašao« iz Institucije javnoga mnijenja (»muškom« predikativnošću), drugi, eto, sada (»ženskom« predikativnošću) *preko/kroz* ta tri tipa žena: Magdalena je prvi dio romana, zapadnjaštvo, diskurs o Vrančiću, Vrančićeva naracija; Uršula je mišolovka, zamka, drugi dio romana, Sulejmanova igra-zamka, pustošenje na povijesnoj sceni, gospodarenje svijetom (situacijom), rep zla u »produženoj ruci Sulejmanovoj«, sultanovo pismo povijesne naracije i »peglanje« ogrebotina na njoj; Izabela je treći dio, Džihangir (samo)proizvodnja poetskog diskursa, ubojstvo/usmrćenje pisca (i Vrančića kao i Džihangira) u korist autora, tjelesnost naracija i utopijsnost književna diskursa, otklon književna pisma od političkog pisma, razdvajanje tjelesnosti pisma od tjelesnosti puke zgođe biografske.

KOD SLIKARSTVA

»Vrančić je Magdalenu susreo u proljetni dan na tržnici galanterije ispred Palazzo della Ragione, dok je puhao topli južni vjetar, vijorio kosama i laganom tkaninom, i posvuda uokolo raznosio nježne mace s topola što su rasle uz vodu Bacchiglione. Imala je na sebi plavu haljinu od tankotkane svile kojom je vjetar vijao isto tako lagano kao s vlasima i topolinim snijegom. Preko ramena je bila prebacila zeleni plašt od venecijanskog sukna. Išla je spram vjetru, pa joj se haljina prilijepila uz tijelo kao da je maločas iz vode izašla. Ispod plave svile ispupčila su joj se lijepo slivena bedra i kukovi. Gornji je dio haljine stegnut oko sisa i razgolićen oko vrata, a budući da je vjetar i venecijansko sukno podignuo i otkrio što se od žene poviše pasa moglo vidjeti, Vrančiću se (koji je, učeći o Grcima i Rimljanima, sve senzacije prispodabljao njihovim nazorima) na jednom učini da je pred njega iz morske pjene izašla Venera. Topli vlažni vjetar zarumenio joj lice i ovlažio oči. Od vlažnosti je i kosa postala teška, pa su pramenovi klizili po koži vrata, čela i obraza, dočaravajući onu igru kose koju gledamo kad ljubimo ženinu glavu zavaljenu u jastuk. Smijala se smijehom kakvim se valjda smiju cvjetovi begonije kad ih topli vjetrovi rascvjetaju« (str. 42).

Zar nas to s jedne strane ne podsjeća na skulpturalnu umjetnost helenskog duha, duše koja počinje treperiti kad osjeti prvi dašak slobode i radosti kojom nudi ćućenje ljepote življenja. U njoj (i Magdaleni i grčkoj umjetnosti) prevladava miris mediterana; ona želi da se

svidi i nudi se nepobjedivom ljubavnom snagom koju okružuje i prati mrmor žudnje koja vlada nad svijetom opijena i snažna u besmrtnoj mladosti časa što dugo trajati ne može. Žamor na ulici i prostor oko nje tu su kako bi se »sakrio« u razgolićeni pupak, kako bi se »pomiješao« s krvlju na stvrđutoj bradavici sise što podrhtava pri laganim ritmičkom hodu zarobljujući sav prostor oko sebe. Mehanički njezin ritmički hod, šum mora i vijugavost venecijanskih kanala, plima i oseka, neuhvativ tijekom općeg kretanja stalno prolaze kroz njezine produbljene oblike da bi se u njima rascvijetali u razumsku energiju erotske žudnje; ona tako predaje sjaj svojih nutarnjih zraka prostoru koji je miluje, titra joj bokovima i nadimlje pluća; ona je neuhvatljivi trenutak u kojemu se vječnost susreće sa sveopćim životom. To je stanje prenapete čulnosti u kojemu sve životne snage kao da su zaustavljene za tren u svijesti prije nego što će izbiti iz nje u mnogostrukim, konačnim, određenim erotskim oblicima što će hipimice ponuditi sav svijet na svome tijelu.

Nije Magdalena slučajno iz Venecije, i kad se bude odlučila povesti Vrančića sa sobom neće slučajno otići u ljetnikovac u Mletke da tamo proživi s njime tri mjeseca. Jer Venecija u to vrijeme bijaše svojevrsnim sastajalištem Istoka i Zapada. Usred buke svečanosti i vijorenja brojnih zastava, usred povorke lađa s grimiznim jedrima, Venecija gdje je nekoliko tisuća brodova istresalo pred šareno mnoštvo cijeli Istok, ta Venecija pretrpana bogatstvom doživljavaše stanje onih strujanja koja su joj moreplovci i trgovci ispremišane donosili vodenim brazdama svojih brodovlja: muslimanski i kršćanski svijet, te dvije protivničke sile koje se već stoljećima bore za Sredozemlje, tu na tom malom mjestu uspjele su ostvariti neki čudni i samonikli sklad, u kojemu su se maurski i gotički oblik složili bez ikakva napora. Njezini su slikari Veroneze i Tizian.

No mene ovdje zanima znakovnost ove »slike«. Odjeća naime tu funkcionira kao znak koji se potpuno »utapa« u označitelj erotskog koda; nō koda jamačno temeljena na zapadnjačkom poimanju erosa koji je već kultiviran, točnije rečeno striptiziran/modiran, pa je i sam eros u stanovitu smislu pozapadnjačen. Jer Magdalena, prozračno i prozirno obučena i uz »pomoć« jugovine, ne služi kao opozicija obučeno/me/zakrabiljenome šetalištu, i ako se tko okrene za njom nije to samo zbog funkcioniranja tog znaka, nego poradi mediteranstva, gdje se svaki muškarac okreće na zadnjicu mlade žene, niti je odjeća tu znak klasne/kastinske pripadnosti (u tolikoj mjeri), odnosno hijerarhije unutar klase/kaste (»odjeća« koja izrazito funkcionira kao takva jesu šatori, ali oni su već *prebivalište* doduše trenutno — NOMADSKI dakle karakter — no i po tome su znak TURSTVA, osvajanja i vojnih pohoda; i kao takvi znakovi savršeno funkcioniraju

kao znakovi Moći/Vlasti: šatori su dakle funkcija klase vlasništva i klase podaništva, a tek potom klase bogatstva). Odjeća je u Magdalene znakovni amblem, indeks »zakvačenje«: Vrančić (a da nije susrela Vrančića bió bi to netko drugi) će biti zarobljen, obojen, podređen s dakako jasnim erotskim anticipacijama.

»Magdalena je sišla niz stepenice i stala kraj stupa kojem je iz postolja izbijalo rumeno obasjanje. Bila je potpuno naga, bez krpice što bi nešto krila ili uljepšavala. Između nje i stupa koji u temeljima žari nalazila se amfora, iz koje je rasla lisnata povijuša i dijelom padala niz posudu, a dijelom se penjala uz kónce. (Vrančić nikoga do sada nije naslikao, a neće ni odsele, ali će ovu sliku u sebi nositi, živu, utisnutu u svoje meso kao otisak vrućeg pečata na vosku. Nošit će je sve tamo do nekog dalekog dana na putovanju u prijestolnicu, koje se uvijek bójao, a toga će se puta bojati više nego ikad, pa će ga strah od predstojećeg vraćati u prošlost, među ostalima i trijemu u Caorlu.)

Magdalena je bila bez odjeće, a bez odjeće je žena gola, a ona opet ni nezaodjenuta nije bila gola. Ali s onim čime se pokrila bila je golija od gológ. Češljana na razdjeljak, spletena u dvije pletenice i ovijena oko glave, njena je kosa bila prekrivena šalovima svijetlih boja. Po onome što se svakodnevno vidjelo, moglo se reći da jój je kosa bujna, vlas tvrda i svijetla. Da bi joj kosa mogla biti i toliko duga, nije mogao zamisliti, iako je često zamišljao kakva mora da je kad se oslobodi šala, rasplete i prospe po jastuku i plahtama. Sad je vidio da seže do koljena i da joj, rasuta, prekriva cijeli prednji dio tijela.

Jednom šakom stisla je dio kose i prinijela pod grlo. Pridržavana prstima kao kopčom, kosa se ravnomjerno rasprostrla po prsima i trbuhu, ali su se dvije snažne sise oslobodile vlasi i provirile s rumenim bradavicama, koje je kruživao taman mjesečev kolut. Drugom rukom, koliko je više mogla dohvatiti, prikupila je istanjene završetke i njima pokrila mjesto do čijeg joj je prikriivanja valjda bilo stalo. Kosa, koja se stalno sapleće, postaje valovita, a budući da se u pletenici jedne dlake uzastopce izlažu svjetlu i blijede a druge su upletene i sadržavaju tamniju boju, spletena je kosa valovita na dva načina, naborima i izmjenom svijetlog i tamnog. Ti valovi svijetlog i tamnog pjenušali su niz njeno tijelo i upleli se u prijetvornu igru suttonskog svjetla. Magdalena je tako urasla u trijem, postala najljepši njegov stup, izvor i ušće svjetlósnih čarolija. Urasla i tu ostala za- uvijek« (str. 46-47).

I Magdalena golotinja »razotkriveni« je znak erotskog koda. Ali ta golotinja uklopljena u arhitekturu ljetnikovca ima nešto od mitološkog slikarstva, nešto od Venere Miloske kója je jedan od najčul-

njih mramora što nam ih je ostavila grčka umjetnost, odnosno još više od renesansnog slikarstva. Onoga naime što još s Pisanelom i Gentileom u Italiji predstavlja ono što Bazin nazivlje »mističnim naturalizmom«: stav čuđenja i obožavanja istodobno, stav koji se u srednjem vijeku označuje nazivom *mirabilia*, onog renesansnog slikarstva koje će izniknuti iz venecijanske škole, jer je Venecija bila sklonija uživanju negoli npr. Firenca, pa će se venecijanski slikari više obraćati čulima negoli duhu, govoreći svojim slikama o materijalnoj nazočnosti svijeta, o njegovoj tjelesnosti. Nije li ova Vrančićeva-pripovjedačeva »slika« svojevrzni amalgam Botticellijeve Venera koja se rađa (iako Botticelli dolazi iz firentinske škole), naravno apstrahirane od ostale tri figure i školjke, i s prebačenom kosom ispred tijela — jer raspored ruku je isti, i Tizianove Urbinske Venera, koju treba iz ležećeg položaja samo uspraviti; i Magdalena je kao i Tizianova Venera izraz čulnoga, ona oličuje epikurejsku narav Venecije ali to čini i s izobiljem zdravlja, i s obiljem poezije da inkarnira samu tjelesnost prirode u njezinoj ljubavnoj ali pómalo i misterijskoj požudi.

Iz toga jasno proizlazi da izgleda da kazivač/pripovjedač *gleda* taj prizor očima slikara, uokvirava ono što vidi, transformira »stvar« u sliku, enkodira »predmet«, i potom *opisuje* to svoje slikarstvo. Riječ je dakle o pretakanju iz jednog koda u drugi. Eto, *unutar* tijesti se Tekst beskrajnom cirkularnošću kodova koji jednom inicirani nastavlja u svoju perpetuumobilsku igru, zapravo rada/prakse u svome vlastitu polju, *teatraliziraju* scenu, što je karakteristika par excellence modernih tekstova. I to je dokaz, uz ostalo, da nije riječ o kopiji stvarnosti, nego u najboljem slučaju o drugom mimezisu, o »pastišu«, o kopiji kopije.

Nadalje, iz opisa proizlazi određena *retoričnost* portreta, on je topos, što proizlazi iz naslanjanja na kulturu, slikarstvo naime (stvorena je za slikanje, odnosno opsana je »preko« slike), i mitologiju (ona je topos Venera). Dakle postignut je određeni nivo *apstraktnosti*, što je naprosto, iako čudnovato i paradoksalno ingeniozno: čudnovato, jer je Magdalena prava zapadnjačka profinjena »striptizerska« ostvarena erotska stvarnost, dosegnuti san, a paradoksalno jer je kao ispunjeni »kod« (Vrančić je s njom živio tri mjeseca) *odagnana* »preko« mitologizacije (Venera) u područje nestvarnosti, vječite žudnje (za Vrančića će Magdalena dalje biti samo san, jer ga je kao bôgomoljka pojela kao i prethodne svoje ljubavnike, iznovice nedosegnuti san o erotskoj sreći). Jednim je dijelom Magdalena kao portret uronjena u instituciju tjelesnosti, u zgrabljenu žudnju mesa, a drugim dijelom u instituciju govora, retoričnosti, postajući na taj način portret-znak, topos — pravi zapadnjački topos.

NEVAŽNOST HRANE I ODJEĆE

Jedna naoko »bezazlena« i »sporedna« činjenica, uz ine, govori o tome da ovaj roman nije povijesni roman u smislu rekonstrukcije. Roman se naime ne koristi izuzetno važnom činjenicom HRANE. Ona je za ustrojstvo otomanskog društva, a naročito vladajućeg Dvora, važna u dvostrukom smislu, toliko važna da to jedna povijesna rekonstrukcija ne bi smjela zanemariti. Ponajprije s obzirom na činjenicu harema, hrana bi trebala nadoknađivati gôspodarevo trošenje sperme u onom što bi zapadnoevropska moralika nazvala bludničenjem; u tom smislu bi Roman trebao koristiti čitav ritual jedenja i repertoar/kasifikaciju raznovrsnosti, paradigmu menija i sintaksu rasprostrtoga stola. S druge strane hrana bi trebala vršiti upravo obrnutu funkciju, ona je trebala poslužiti kao otrov, dakle kao znak otklanjanja, eliminacije, što doduše u Romanu nalazimo, kod uklanjanja Urbanu, ali je nalazimo kao efemernu, bez rituala. Znakovnost je (vrhu toga) zabranjena, odnosno njezino otkrivanje je opasno za onoga tko bi je dešifrirao, o čemu svjedoče sudbine i Mustafe i Džihangira (uostalom sama će Nurbanu zamoliti Mustafu da nikada ne poduzimlje ništa i da ni pred kim ne otkriva svoje sumnje, ako se njoj dogodi nešto što bi mu se učinilo sumnjivim — str. 222). Nema dakle ishrane, i njezine su funkcije ispražnjene.

Slična je situacija i s ODJEĆOM. Tek odjeća trebala bi biti par excellence u funkciji erotskog koda i gdje bi sistematika odjeće, njezina retorika i način razodijevanja morao funkcionirati kao znak (gotovo označitelj), navlastito kad se jedna od izabranica iz harema treba pripremiti sultanu, to jest za ostvarenje haremske sintakse. Rokselana je u tom smislu događaja tek na margini, odnosno ona ne funkcionira toliko unutar *Sulejmanove* haremske sintakse koliko unutar *svôje* metodologije/sintagme osvajanja (*Sulejmanove*) povijesne scene. I još više kad je riječ o *Sulejmanovoj* miljenici/kćeri Mihrimah i njezinom odnosu s Rustemom. Tu se samo ritualom i retorikom odjeće moglo podastrijeti označeno na sceni erotske teatralizacije gdje kućno seksualno kazalište funkcionira kao totalizacija vaginalne scene, njezino upravljanje nad »ostatkom svijeta«, kao zamka za svjedoka-voajera-uživatelja — zamka-mišolovka. Time što pripovjedač samo *opisuje* scenu, bez izuzetno vrijedne retorike odjeće, svjedoči o tome da pripovjedaču nije bilo stalo do historijnosti (rekonstrukcije) Romana.

HAREMSKA SINTAGMA

U stanovitu je smislu čitavi harem protuprirodna sintagma, odnosno institucija harema obrće sintagmu u svoju korist. Gospodari su

povlaštene klase, subjekti rečenica, a žene, predmeti dovučeni obično iz roblja, pasivni objekti rečenice, koji ulaze u erotski kod kao *potrošni* materijal. Subjekt, kao posjednik Vlasti/Moći, može jedini da bira, usuprot nekakvim vladajućim, zapadnjačkim, uzusima sintakse, On tako raspolaže nad ostatkom svijeta raspoređujući ga prema svojoj trenutnoj »sintaktičkoj« raspoloživosti; tako se stvaraju zločinački »homonimi«. To je svakodnevna praksa harema. Ali destrukcija i rasap »normirane« sintakse služi i kao zamka za sve moguće »zločinačke homonimije«. Klasičan primjer toga je zgoda s Rustemom: haremska (»destruktivna«) sintaksa nije važila i za njegovu kuću budući da mu je žena (jedna od glavnih) bila Sulejmanovo mezimče (dakle bliža po srodstvu Vlasti nego on). I time što je kušao prakticirati (povlaštenu) haremsku sintaksu, odnosno čim je haremska sintaksa uporabljena u obrnutom smislu prostor je kuće zastrt razvratom, što nije ništa drugo do »predvorje« zločina (za Rustema daka-ko); taj obrat, koji je proizveo voajerizam, Rustem je u konzekvenciji platio životom (dakako »preko« politike, no ipak).

Što to znači? To znači, onkraj političkih makinacija u koje je bio upleten upravo poradi nespretnosti transplantacije haremske sintakse na vlastitu kuću, da ga je neznanje čitanja vladajućeg ideologijskog pisma Moći kaznilo, jer da je znao čitati biô bi otkrio da je samo je-dnome čovjeku dopuštena korekcija vladajućeg pisma kao proizvođača povijesne scene, jednostavno da njemu nije dopušteno rušiti sintaksu, ni haremsku, ni političku, ni bračnu, jer da on nije subjekt (ni logički ni rečenični). Ti homonimijski i sintaktički »zločini« događaju se na razini označenoga, a da bi to bilo pravo bombardiranje, pravi prijestup jezika, trebalo bi proizvesti i označiteljsko nasilje, to jest frazirati, rečenicizirati, leksirati izvan vladajuće normativne gramatike (i paradigme i sintagme), jer je ta, narativna, temelj društva, njegovih klasnih, kastinskih, profesionalnih, elitističkih, partijskih diskriminacija. Nema pobune i revolucije bez jezične revolucije. Doduše jezik je eminentno fašističke naravi, ali njime treba pokazati da »parcele« stvarnosti nisu ništa drugo do leksičko polje, i da se stvarnost neće raskomadati nego kad je jezik počne komadati, silovati, anarhistički kombinirati. Vladajuće je političko ideologijsko Sulejmanovo pismo u stanovitu smislu svjesno toga, zato i ubija sve ono što je na putu tomu, ali — da tako kažem — pripovjedačev diskurs kao da toga nije svjestan.

MEHANIZAM VELIKOG CENTRUMA

Već smo »preko« Vrančićeva sjećanja djelomično upoznali dio zapadnjačke tehnologije Vlasti, u okviru njegova odnosa s Izabelom,

odnosno fabrikaciju pravljenja politike, da bismo »preko« istoga Vrančića, to jest tijekom njegova puta do Stambola, upoznali nešto što bismo mogli nazvati uvodom u mehaniku i tehnologiju turske vlasti; točnije, ljude na kojima je u provinciji počivala vlast, koji pred Vrančićem demonstriraju sam Centrum u malóme: od funkcioniranja te moći do represalijske njezine mjere. To će se isto ponoviti i u Stambolu prije nego što sam Vrančić-pripovjedač bude (u drugom i trećem dijelu romana) ispričovijedao i opisao funkcioniranje samoga Centruma. Naime veliki vezir Mehmed najprije će naručiti ubojstvo Ivana Gala, komandanta Vrančićeva poslanstva, a potom kazniti tobožnjeg ubojicu; dakle, savršeni teatar u funkciji MEHANIKE KAZNE I DIPLOMATSKJE IGRE.

Dakle i tu pripovjedač postupa *trijadno*, pa je to u tom smislu njegov strukturalni mehanizam/stroj, koji ima svoje »predradnje« kao u/na-putak, kao svojevrsno isprobavanje rada, »podmazivanje« mehanizma za glavni naracijski posao, uigravanje i raz-rađivanje stroja. Nakon što je pripovjedač prezentirao najbliže Sulejmanove suradnike (vidi instanciju likova) u ljetnikovcu u Brusi, koji su se tu skupili zbog lova, skida plašt i sa Centruma velikog Mehanizma Vlasti, te pripovjedačev diskurs što slijedi nije ništa drugo nego diskurs o funkcioniranju tog mehanizma, diskurs o ekonómiji vlasti, ali — vidjet ćemo — i o proizvodnji vlasti diskursom, o političkom ideologijskom pismu kao tvorcu póvjesne scene, kao razaralačkom za sve ono što ne priliježe Centrumu/Subjektu/Sulejmanu/Velikom Mehanizmu.

Kako se diskurs začinja? O čemu »oni« razgovaraju? (misli se na »ćaskanja«, posijela u Sulejmanovoj drvenoj kolibi). Zar je u Centrumu moguće nešto do monologa, dakle do patološkog stupnja pisma, jer i dijalog je tu samo varljiv, kao neka vrsta uvoda-zamke. Kada je naime riječ o Mustafi i njegovu filološkom djelovanju (napravio je perzijski rječnik, preveo najveće perzijske pjesnike uz obiman komentar), a po riječima Šemsudinovim o mladom princu Mustafi, sinu dakle Sulejmanóvu, o tome kako je naobražen, lijep, obožavan u narodu, jer je dobar i milosrdan, omiljen u mudrih ljudi i književnika, pripovjedač nas pomalo priprema na to kako on ne može biti tiranin, ne može biti sultan, pa to onda i neće biti. On je rubni prostor Centruma, a i s drugim »prekvalifikacijama« napada taj isti Centrum i nesvjesno. Uostalom i pripovjedač ne krije ód nas činjenice mrštenja Sulejmanova kada Šemsudin, uza sve svoje primisli i namjere, priča o Mustafi nasljedniku, Pripovjedač nas zapravo preko ovog uvodnog ćaskanja uvodi u središte hermeneutičkog mjesta političkog pisma, u »Priču o vladaru žitnog pólja« koja *posredno* razotkriva mehanizam apsolutne moći, a kao naracija označiteljski je

amblem prikrpljen Mustafi, koji će ga kao takvo stajati glave; ono je dakle to svemoćno ideologijsko političko pismo koje *diktira* i *uspostavlja* povijesnu scenu; naracija je model/obrazac/naputak velikog Mehanizma Vlasti, Apsolutizma, Tiranije. Ona je i proizvođač i hermeneutika čitave povijesne scene kao i naracije priče, ali je — kako rekoh — i označiteljska Mustafina djelatnost koja će ga uništiti iz *dvóstrukoga* razloga: po književnoj naobrazbi i djelatnosti, kulturi, popularnosti, on se *izdvaja* i *strši* iznad i postranice Centruma/Vlasti i zato ga treba uništiti; nadalje on je proizveo/dao pismo Velikog Mehanizma i pokazao *kako* ga (Mustafu) treba uništiti, pa ga je kao tvorca pisma o Mehanizmu trebalo uništiti kako bi se pismo *prisvojilo*, kako bi se potpuno *vladalo* njime («nad» njim i «preko» njega). Mustafa je dakle iz višestruka razloga morao umrijeti/nestati, on je naprosto pripremio svoju smrt, gledano s aspekta mehanizma Centruma. Kasnije on će diskurzivno rastočiti sam očevo Centrum i to će biti presudno.

Sulejman je poput onih drevnih kraljeva u Asiriji, zemaljski i duhovni vladar, sar, kojemu se moraju svi pokoravati, izdijelan od atavističkih poroka, obzidan svijetom žena, eunuha, robova, vezira i čankolizaca u strahovitu osamljenost što zajedno s raskošju i čulnošću nagrizi njegovo srce. On je gotovo sadistička zvijer, razdražen i od dosade, i od bluda/harema, i od vonja kostura i mesa po bojištima, od »žderanja« vlastite djece. Svaki njegov impuls ubilačka je zapovijed. Za njega vrijedi ono isto što i za Sargona ili Asurbanipala koji su svojim pisarima naređivali da napišu: »Môja bojna kola satiru ljude i životinje i tijela mojih neprijatelja. Trofeje koje podižem sazdani su od ljudskih leševa kojima sam odsjekao udove i glave.« Samo što je Sulejman lukaviji pa »pegla« naraciju: On dakle kao Centrum začinje iskaz/diskurs »unutar« političkoga pisma, i taj iskaz ne znači ono što znači riječ, njegova je paradigma brisana i mijenja se u skladu s onim kako ih Centrum upotrebljuje, a »produžena ruka« izvršava; smisao se diskursa »prilagođuje« dakle ideološkim formacijama *okvira* Centruma.

Sulejman samo svojim nekim postupcima/potezima dadne naslutiti da su mu u tamnoj dubini prošlosti preci bili nomadi (u trenucima ratovanja/putovanja, šatorovanja gdje se osjeća najbolje, lova) i da je ono što je resilo nomade, uzdržanost od tjelesnog uživanja, uska svezanost s plemenskom pripadnošću, i središnji element nomadskog načina života '*asabijja* (u Ibn Haldūnovu smislu), već davno izgubljeno. On predstavlja tipičan primjer sjedilačkog načina života, odnosno organizacije države, državne monarhističke vlasti po naputku Ibn Haldūnove *Muqaddimu*, koji se otvoreno zalaže za nejednakost u raspodjeli društveno-političke moći smatrajući da vlast mora biti kon-

centrirana u što manjoj grupi, odnosno u rukama jednog čovjeka — mónarha, halife, suverena, apsolutnog vladara.

Ali pripovjedač nam razlaže i Sulejmanovo *iznutra*, ono u čemu klija klica razarajućeg Mehanizma. U pripovjednim pasażima koji opisuju Sulejmanovu bolest, odnosno odnos s Rókselanom, dakle u toj unutardvorskoj situaciji, pripovjedač otkriva samo srce Centruma — to jest IME. Kao Centrum Sulejman je svjestan da tó više nije, odnosno da nije bitan on nego njegovo ime. Ime dakle kao tvorac i nosilac političkog pisma, političke naracije, ustoličenô je na mjestu Apsoluta, i predstoji naporna borba kako da se bude u središtu imena, kako da se uživa njegova povlastica, kako da ne bude — kao »sadržaj« — odbačen od imena u kojemu slučaju će to mjestô ispuniti drugi »sadržaj«. A Rokselana *služi* tome: podgrijavanju, odnosno podmazivanju mehanizma Velike Moći, podgrijavanju straha, raspaljivanju mržnje prema Mustafi.

U trenutku kad Sulejman dobija Rustemovo pismo u kome ovaj prošvjeđuje protiv Mustafe, koji da se izruguje Rustemu, pa tako i samome Sulejmanu, počinje se zapravo »odmotavati« EGZEKUTOR-STVO/KAZNA VLASTI/MOĆI; »odmotavanje« će proći još vijugavim putovima Sulejmanove »hamletovske« borbe u kojoj ga pripovjedač oljušćuje od svemoći vladareve i svodi na svôju unutarnju ljudsku mjeru čovjeka s morama za sve one što je dao poubijati; Mustafinim komentarom-pričom »Priča o maču krvnika Gašpara Heidharta«, što je ponovni Mustafin kôd, priča unutar naracijskog uslojavanja, hermeneutičko mjestô, svojevrсно tumačenje Sulejmanove more zbog ubijenih ljudi (čime Mustafa nedvojbeno daje do znanja da vrlo dobro čita vlast/oca, e!, pa kako da mu to Otac/Vlast/Moć/Apsolut oprosti — uvijek su se uništavali dobri čitači), priča o crnoj magiji, »crnoj umjetnosti« koja je u svojoj mračnoj kuhinji vazda radila na ljudskoj glavi; »odmotavanje« će proći nadalje ARHITEKTURSKIM KODOM u naracijskom pasažu podizanja šatora (Mustafina pret-hodnica podignut će ljepši i veći šator što, dojam, se ne da više ničim izbrisati, pa je i to gradacija u neminovnu sukobu); Mustafinim odgovorôm ocu da dolazi koji odgovor je sročio u stilu svakodnevnja jeftina pisara što je Sulejman shvatio kao izrugivanje; i konačno Mustafinim pravim diskursom, naime njegovim napisom o ocu, napisom što mu ga je iznudio neki Mlečić Jakov Zeno. Nije to više samo kômentar, u povodu kakva stiha, nego pravo Mustafino pismo/pisanje, pismo stvarnoga funkcioniranja Sulejmanove Apsolutne Moći, Centruma, a kao pismo/diskurs ono je ujedno subverzija, kontestacija (jer raz-otkriva). I što preostaje usamljenom kontestatoru u njegovoj pobuni protivu Centruma Moći nego poraz, kada su mase ostale postrance i dvoboj se odigrao na terenu Moći Centruma. Što

ostaje drugo na naracijskoj razini, nego da se uništi pripovjedač (i Džihangir će biti uništen) nakon što se njegov diskurs uložio u Tekst Romana, a time i odstranio, kao kod (Mustafina) diskursa koji je kušao »razbiti« i »uništiti« naraciju, što drugo nego da se od-strani kako bi se naracija odvijala dalje, kao bi na njegovo mjesto uplovio novi diskurs, novi pripovjedač. Vrhui toga, tko može Sulejmanu ravnopravno konkurirati na području diskurzivne prakse, na instauriranju političkoga pisma.

Kakav je Mustafin diskurs? To je naime priča o velikom veziru Ibrahimu Požežaninu koji je kupljen kao rob i prijateljevao je od petnaeste godine sa Sulejmanom, dok se kasnije nije osilio, potpisivao sa »Sultan vojskovođa«, govorio da je dah i srce carevo, i bio dakako uklonjen. Taj Mustafin diskurs je zapravo deskripcija funkcioniranja Centruma Moći, političke represalije, vladajuće Tiranije/Apsolutizma, i zato što je skoro dokumentaran upravo je fantastičan, fantastičnije od bilo koje fantastike. A onaj tko zna kako funkcionira vlast, i još k tome sačinjava diskurs o tom vladajućem Pismu, ili sam mora vladati ili nestati, jer njegov diskurs je raz-o-tkrivanje, a Vlast se ne da otkrivati, naprotiv ona je prikrivena različitim mitologemima i ideologizacijama i svaka realistička »topografija« subverzivna je praksa protiv nje. Riječju: pravó lice Sulejmana ne može nitko vidjeti, niti ga može/smije (deskriptivno) razotkrivati nekažnjeno. Kako je on Centrum/Jedno/Apsolut, kao i Bog, svatko tko vidi njegovo lice, (tko spozna mehanizam vlasti) mora nestati. A Mustafa je previše znao, a znanje jednako je smrt. Teatralizacija mehanizma vlasti kroz svójevrsku hamletovsku igru, egzekutivnošću privedena je kraju, pa nas više ne iznenađuje ni Ahmedovo ubojstvo, ni Rustemova smrt, ni ubojstvo Ibrahima eunuha, ni kasnije začetnici solunske pobune.

Država je stroj za ugnjetavanje (Marx, Lenjin, Althusser), i kao takva ona funkcionira u vidu aparature od pravne prakse, policije, do vojske, vlade i administracije, odnosno šefa države, Svemóčna Centruma. Može postojati jedan državni ugnjetavački aparat, a u njegovoj službi više državnih ideoloških aparata; a osnovna razlika je među njima što represivni aparati funkcioniraju na nasilju a državni ideološki aparati na ideologiji. Kako se vlast ne móže trajnije zadržati a da se istodobno ne ostvaruje hegemonija nad/u državnim ideološkim aparatima, to je onda jasnije zašto se onda u biti vodi borba okó/poradi njih; gospodar povijesne scene nije onaj koji teatralizira na njoj, nego pak onaj tko *iza* nje *upravlja* njome.

No ideologija s druge strane nije nešto što se regrutuje iz ideje, iz jednog općeg *Zeitgeista*, nije mozaična tvorevina »ideja«, mada se oslanja kod Sulejmana na Kuran (vrši se volja Božja dakle), i mada je »na-knadno« ideologizirana s namjerom da učvrsti svoju nepogrešivost,

ideologija je ponajprije sačinjena od *praksi*, ona je *način* ostvarivanja, iako je praksa moguća samo posredstvom ideologije. »Ideologija nema izvanjskosti (za sebe), ali je ona istodobno *sama* izvanjskost (za znanost i za stvarnost)« (Althusser). Takvu ljušturu kušaju razbiti i Mustafa i Džihangir, svaki na svoj način, a negdje čak i »dodirujući se«, tako što su kušali *izići* (izlazak subjekta iz Subjekta) izvan ideologije putem čina/prakse, i književne diskurzivne prakse jamačno, jer je i ona praksa. Dakle taj »proboj kroz«, proboj »na drugu stranu«, proboj do obala vlastitosti, u zbilju svoje subjektivnosti, implicirao je subverziju i samih *uvjeta* ideološke reprodukcije, čega je Sulejman isuviše svjestan da bi ostao nijemi svjedok toga proboja, mada bi vjerojatno i taj »novi« proboj donio sa sobom i »novu« ideologiju, u biti istu staru ideologiju, naime Centrum sa svom njegovom tehnologijom i metodologijom proizvodnje i reprodukcije. Modeli bi ostali isti a pridolazili bi samo novi sadržaji.

Struktura ideologije dakle osigurava: prozivanje »individua« kao subjekta, njihovó potčinjavanje Subjektu/Sulejmanu, uzajamno prepoznavanje subjekta i Subjekta, apsolutnu garanciju da je sve tako i da će sve u redu biti ako se subjekti prepoznaju u Subjektu i vladaju prema tome: »Ali prema pojedinom pripadniku toga postroja Sulejman je gajio mržnju od koje bi i njega samog hvatao strah. Mrzio ih je jer su se usuđivali kazati da imaju potrebu za neakvim svojim životom, svojim riječima, svojim ustima, svojim ponosom. A on dvije stvari nikome nije praštao: pokušaj da se njegovo gospodarenje zamijeni drugim, i težnju da o svojoj sudbini sami odlučujemo (istakao — C.M.). Zar im nije ostavio slobodu da se istaknu na putu kojim ih on vodi? Samo u jagmi da što bolje izvrše njegove naredbe mogli su iskazivati svoju pamet, lukavštinu i snalažljivost, mogli su se izdvojiti iz gomile i ubrojiti u one koji su zaslugama stekli svoju vlastitost. U isti mah, te što su se na njegovu putu i na njegovoj riječi uzdigli mrzio je u strahu da bi se mogli osamostaliti. Zato ih je u svakoj prilici sumnjičio i iskušavao, i na sitan znak da skreću s njegova puta, skidao im glave, oduzimao časti, progonio i obeščaćivao. Čak ni prema onima koji su mu najviše pomogli nije gajio sućuti«. (str. 184-185).

Ideologija se tako očituje u nizu *materijalnih praksi*, a najevidentnije je najmaterijalnije upravo *korporalno nasilje*, nasilje koje se vrši nad tijelima. U fenomenu onog što sam nazvao *turstvo* upravo je tjelesno mučenje, prijetnja tijelu, prijetnja smrću, razrađeno do minucioznih postupaka. Jer i sam odnos DRŽAVA—TIJELO nije puki odnos društvene instancije i biološke jedinke. Država/Centrum, oslanjajući se na korporalnu prijetnju, manipulira tijelima, ona u određenom smislu proždire tijela. Kako se to sprovodi vrlo nam se do-

bro otkriva *unutar* samoga pólitičkog diskursa, putem moćne institucije zatvora, vojske, policije; no, i sama institucija, kao »ispružena Sulejmanova ruka«, temeljene su na ideologijskome političkome diskursu, pismu Centruma. I zacijelo TURSTVO spada u onaj manji broj (hitlerizam, »staljinizam») državnih institucija koje su zapravo etablirale korporalni poredak kao instituciju i upravljanje tijelima, tvoreći tako savršene šahovske pijune koji pouzdano funkcioniraju unutar aparature i pravila »igre«. Druga je značajna karakteristika ove turstvene ideologije, odnosno političkoga ideologijskoga Centruma, da ona ne proizvodi ekonomiju niti je nazočna u njoj, ali njome upravlja, kontrolira je, to jest crpi je, troši je ratovima, kóji bi trebali da pridonesu novu ekonomsku dobit za osvajanje nove društveno-geografsko-ekonomske dobiti i takó iznovice u nedogled; no, paradoksalno, one samo donose prividnu dobit, što i jest jedan od uzroka da mase traže novog vođu, kóji će ispuniti ono što proklamira i obećaje.

Tako se s jedne strane ideologija pokazuje kao imaginarni odnos individue prema njezinim stvarnim uvjetima egzistencije, što znači da ideologija ne reprezentira stvarni odnos (proizvodnje, nego je odnos imaginaran prema odnosima, pa je konzekvencija toga imaginarnost odnosa individue prema stvarnosti, a s druge strane, u svijetu Centruma i centralističkih ideologija/institucija postoji samo jedan mogući diskurs kome se nitko ne može otkrivena lica približiti s naknama da ostvari neku vlastitu želju. Centralizam se na taj način širi pomoću takva diskursa »ljubavi«, pastoralne brižnosti, pokroviteljskog diskursa Zakona, a ostvaruje se, reproducira, proizvodnjom svojih »nevinih«, »velikih« izvršilaca, političkih, pravnih, znanstvenih itd. trafikantata, koja menažerija »radi« na istini što istinom je samo ako može proći kroz mističnu sferu Centruma/Zakona, sama Sulejmanova sveta usta. Tako se začinja Tekst po kome se stvara povijest, politika, institucija poredak, društvo, vladanje.

Sulejmanova nas praksa Centruma nuka na neke opće postavke o centralizmu. O proizvodnji glupaka koji su obdareni potpunim neshvaćanjem i sposobni su samo da apsorbiraju diskurs vlasti, koji poput nekakve droge valja ubrizgavati u sebe, on je tako teatralizirana ovca iz pastore (političke), ali i najveći njezin zalog, dragocjen njezin subjekt-glupak, blaženo nemoćan, koji ne samo da ne treba ništa znati nego ponajvećma ne treba da zna da ništa ne zna, izim dakako Riječi što izlaze iz usta Centruma — ó njima nepotrebno je trošiti riječi. Bitnije je nešto što »proizlazi« iz toga. Vlast je naime sveta, neprikošnovena, i trajna u svome ponavljanju; političkoj teologiji teorija o božanskoj inkarnaciji u središtu je pitanja vlasti. Teokracija tako »prekó« inkarnirane božanske vlasti proklamira da je određeni pore-

dak proizašao iz jedne spoznaje; postoji dakle Apsolutno, Netko tko zna, tko posjeduje znanje, i pukom ne vladaju stvari nego onaj tko posjeduje istinu i znanja. Prema tome ljudi mogu doći do znanja i istine samo uz pomoć/preko posrednika, koji jest doduše čovjek — kao i oni — ali i nije samo čovjek nego je i bog, otkrivač vječne mudrosti i znanja koji kao VLADAR pokriva sve vrste upravljanja. U skladu s tim Inkarnacija, Teokracija, Vladar, Centrum posjeduje/proizvodi diskurs i blagodari ga plebsu očinski, jamačno, i tako omogućuje jednokratnu i *nepovratnu komunikaciju* sa svojim stadom što ga na taj način usređuje, brinući se o njemu. Uostalom zar nije i Ibn Haldūn govorio da je jedan od prvih ciljeva vlasti da zaštiti svom stadiu imovinu i međusobne razmirice odstrani, kao i to da je načelo vlasti sila. *Komunikacija se odvija kroz tehnike dogmatskog sustava.*

ODNOS SIN — OTAC

Zašto Sulejman ubija sina, mada je Mustafa došao na vrijeme, doduše u zadnji tren, ali ipak dovoljno na vrijeme da bi se uklopio u funkcioniranje razvoja, i političke prakse i književna naracijskoga diskursa — diskurs bi možda trebao pribjeći još jednoj »krivini« ali bi se potom »ispravio« i razvijao dalje. Sin mora biti ubijen. Iz više razloga. Njega sultan ubija ne samo zbog toga što mu je suparnik kao pretendent na vlast, a što se potpuno uklapa u kod sultana, pa takav ishod i očekujemo i ništa nas ne iznenađuje (iznenadilo bi nas upravo obrnuto), nego ponajprije da bi funkcionirao centralistički/apsolutistički diskurs, diskurs Vlasti, diskurs vladajuće hijerarhizirane Administracije čiji Centrum je Sulejman, diskurs koji ucrtkuje religiju Vlasti u svoj Tekst koji jedini ima pravo da uživa u vlasti jer on je Sveznajući, vječiti Nepoznati (zar Sulejman ne ubija svakog tko malo više probdije uz njega i malo ga upozna, i zar nisu uza nj vazda oni koji ga nisu prije poznavali). Institucija Centruma, kao Inkarnacije sultana, dragocjenija je od nekave rodbinske, krvne vezanosti, tim više što se krvništvo/rodbinstvo razvodnjuje legaliziranom institucijom poligamije, institucijom Harema koji »udaljuje« primogeniturstvo jer ga multiplira. Isto tako sultana mnogo ne brine razdor na nižim stepenicama hijerarhije; to se lako rješava pomacima na tim razinama a da Sulejman za njih ne mora ni znati; diskurs hijerarhije to čini umjesto njega. Tako diskurs počinje funkcionirati samostalno. No Sulejmana brine »škripanje« na samom vrhu i to iz jednostavne činjenice jer tu prijeti ono najveće zlo za centralistički diskurs, prema čemu je sukob janjičara dječja igra — OPASNOST UVJERAVANJA. Mustafa treba biti uklonjen jer je počeo nagrizati diskurs Vlasti, pa makar u korist svog »novog« diskursa vlasti. A to znači da, paradoksalno, mada je proučio mehanizam

Centralističkog diskursa, Mustafa nije izvukao konzekvencije, jer bi inače znao da ga ne smije nagrizati nego jednim udarcem s-mlaviti/s-maknuti u korist novog, ili pak maknuti Subjekt tog istog diskursa Vlasti i uskočiti na to Mjesto. Odnosno, točnije rekavši, spoznao je to prekasno, u trenutku kad ga je nijema Sulejmanova straža svladala. Ovom narativnom scenom, rekao bih, za tren upravlja ne samo književni diskurs nego i pravni diskurs, diskurs Vlasti koji za trenutak iznuđuje/provocira književni diskurs, koji ga, paradoksalno, ograđuje/obzidava. Nije li političko pismo svjesno toga pa načelno progoni književno pismo.

S druge strane *otac ubija sina*, što je svojevrsni »negativni« učinak edipovog kompleksa, obrnuti Edip, gdje otac briše mogućnost simbolnog vraćanja na trenutak imaginarnog (prije-edipovskoga) i trenutak simbolične kastracije (razriješeni Edip). I sin i otac su naime svjesni da je Ime-Otac ono koje funkcionira i koje kao pismo naređuje Sulejmanovoj ispruženoj ruci«, da je ono pravi nosilac Zakona/Zabrane, (potiskivanja; i u tom smislu pobuna protiv »stvarnog« oca u ime(nu) Zakona učvršćuje/utvrđuje vladavinu Imena-Oca, pa bi oceubojstvo, samo pojačalo tu vladavinu: »Mrtav postaje snažniji nego što je to bio za života« (Freud); no Sulejmanu nije potrebna takva »snaga« i on ubija sina jer želi kao realni vladati, a za sinovljevo *ime*, poslije njegove smrti, pobrinut će se već iz svog svemoća Centruma.

No, u sceni nakon što Šemsudin donosi Sulejmanu Rustemovo pismo-prosvjed protu Mustafe, Sulejman doživljava svoj monolog-dijalog s Baba Behremom u kome, uz ostalo, proživljava tipičnu scenu Edipa; Mustafa naime preuzima Sulejmanovu ženu Nurbanu, a vlastitu majku, i živi s njom na mjestu na kojemu je i Sulejman proživio s njome svoje najsretnije dane (u Brusi). Odnos djeteta i majke, Mustafe i Nurbanu, svog sina i svoje žene, sina i majke, Sulejman doživljuje kao odnos koji želi biti odnos u kome se oboje dopunjuju, jedno drugome daju ono što im nedostaje i tako se stapaju u cjelinu/jedinstvo svojevrsne Platonove androgene, usput kjući zavjeru protiv njega, Sulejmana, tj. da stvarno iščiste *prazno mjesto* kao mjesto Trećega koji spriječuje spajanje dvojice, čiste scenu i eliminiraju Trećega. Sulejman naime to tako doživljuje, zato i proizvodi »obrnutog« Edipa u finalnom rezultatu; tako sam Sulejman razrješava instancijom Zakona nastupanje dualnog/imaginarnog odnosa, praksu incesta, uspostavlja praksu »socijalizacije«, čime ujedno porodični »model«, unatoč eminentnoj strukturi Edipa, udaljuje od političkoga državnog »modela« (mada se na jednoj drugoj razini upravo država, pravo, religija, vlast mogu tumačiti strukturom Edipa, odnosno na freud-lacanovskoj liniji). Rekao bih da Sulejman »shvaća« (čini shvatiti) u odnosu sina i majke *nedostatnost* Trećeg (i da njegovo ubojstvo neće

biti u prezenciji izim u *imenu*) pa mu struktura Edipa ne obilježuje tek »falusnu fazu« koja dolazi poslije »analne faze« (»analni otac«), nego je ona retroaktivna na djelu već u prededipovskoj dualno-imaginarnoj relaciji koja prethodi falusnoj, i stoga jednim potezom čisti scenu: on jedini može i seksualno uživati: vlast se proizvodi seksualno.

INSTANCIJA LJUDI/LIKOVA

Društvena geografija (jer aktancijalna analiza spada u specijaliziraniju »tehničkiju« prosudbu) koju instaurira Tekst Romana nudi nam interesantnu »sliku« i otkriva strukturalnu kuhinju, kao i osnovnu polarizaciju. Nalazimo doduše centriranje oko tri romaneskne paradigme — Vrančića, Sulejmana, Džihangira — ali ako bolje promotrimo vidjet ćemo da »porodično« stablo ima u stvari dvije grane/središta: jedna se okuplja oko Vrančića, a druga oko Sulejmana/Centruma: jedna je ZAPADNJAŠTVO sa svojim strukturalnim i »porodičnim« stablom, a druga ISTOČNJAŠTVO sa svojom taksinomičnom mrežom (vidi shemu!).

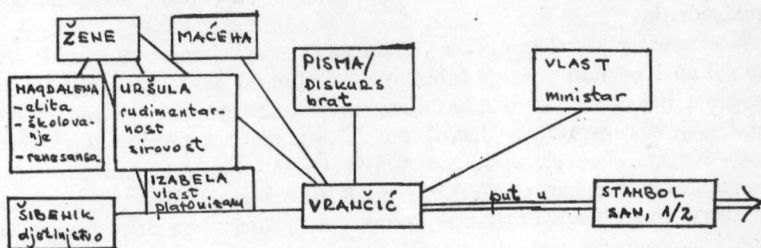
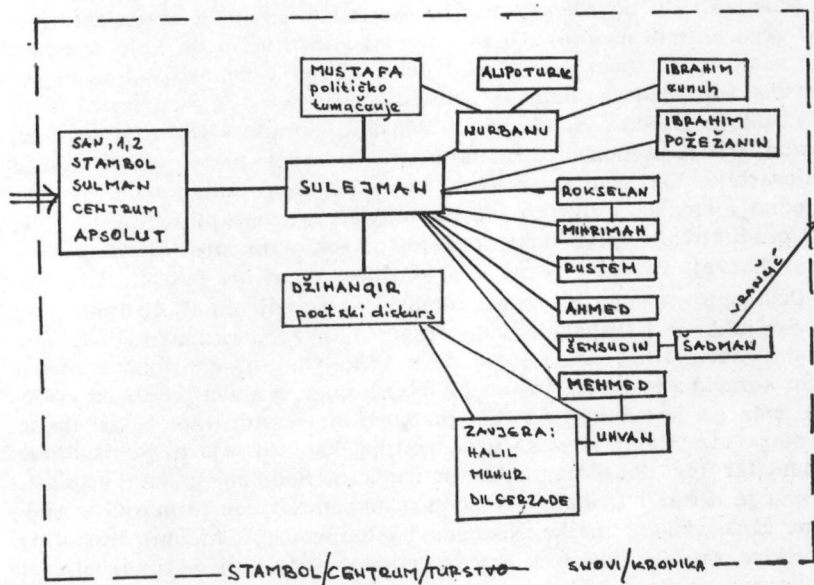
No kako funkcioniraju ti ljudi/likovi na razini retorike? Kako su opisani? (kako se osiplju?) i čega su *figure*, *znakovi*? Već na prvi pogled uočavamo vrlo zanimljivu situaciju. Izrazito karakterističan fizički izgled/opis podastire nam pripovjedač kad na scenu uvodi Anđeliju Ferra — a ona je, prisjetimo se, začetnik institucije javna mnijenja — Uršulu, Rustema Opukovića, Eunuha Ibrahima, uz kojega pripovjedač prikrpljuje izraze koji govore više od bilo kakva komentara, »bakoviti čovjek«, »debljih starica«, »ženskost njegova lica« (str. 103), Džihangira i samoga Vrančića; opisi ove dvójice potonjih najfizičkiji su, kao dobri portreti. Opisi pak ostalih likova ili su poopćeni kao toposi (Nurbanu, Magdalena, Izabela) ili ih je pripovjedač opisao »iznutra«, tj. njihov karakter (Šemsudin), ili iz njihova odnosa prema nekome drugome/predmetu (Ahmed) ili pak po postupcima (Uhvan, Mehmed), ili pak »iz daljine«, teatarsko-scenski (kao Mihrimah). Dakle nosioci nekakve opakosti i povijesnoga zla (Ibrahima, Rustem), sirovosti i nepročišćenosti emocija i nagona, zlo svakodnevice (Uršula, Anđelija) izrazite su i fizičke karikature, nakaze; oni su i najstvarnije doživljeni, i niti su niti mogu biti predmet poetizacije, sna, želje, imaginacije, poetskog laitmotiva; oni su crna strana stvarnosti. Njihova je instancija tjelesnosti, fizičnosti, metonimija zla, »razvratnost« same retorike, određena vrsta realističnosti: »Njegovu visoku stasu nije odgovarala zakržljala glava s upravo dječjim nosom i ušima. Ramena uzana, trbušna šupljina raskrošnjena, struka i nema, salo s droba prelilo se na zdjelice kosti proširene kao kod žena, i na kraju duge noge koje

su gornji dio tijela izdigle neprirodno visoko. Kad hoda, kao da nema kostiju i mišića, kao da su mu noge spužvaste pa se trup na njima klati. Takve su mu i ruke, jednako mlohаве i kad vise i kad se mašaju za neki predmet» (str. 103; riječ je o Eunuhu Ibrahimu). Taj je dakle portret »istinit« (u tradicionalnom smislu) i predočava morfološku i funkcionalnu opoziciju, morfološku jer u sistemu vlasti ima svoje sintagmatsko mjesto (i: svaki bi eunuh to jednako bio) i funkcionalnu jer dijelom i izlazi iz sistema vlasti/Centruma, odnosno unutar njega ima povlašteni položaj koji može samostalno funkcionirati naročito kad treba proizvesti kakvo povijesno zlo »odpostrance«. Druga vrsta portreta je *topos*, koji figurira ili kao *portret-figura* ili kao *portret-znak*, a ponegdje i kao oboje (npr. Magdalena); oni su proizvod retoričkog polja označiteljske prakse, oslanjanjem na kulturu, mitologiju, književnost (*opisivanje*), slikarstvo itd.

EROTSKI KOD

Ne samo da roman nije historijski, u smislu žanra kakva znamo u Senoinim romanima, nego je dijelom i erotski u onom smislu i u onoj mjeri u kojoj erotsko stupa na scenu; ne samo naime u onom smislu u kojem je vlast kao takva temeljena na seksualnosti, Uniseksu Jednoga/Apsolutnoga, jer jedino On ima pravo uživati u vlasti kao Tekstu Države: *TU gdje jest vlast, tu su još samo kastrirani eunusi*, što je izuzetno važno ne samo za *sultana* (harem dakle), za *turstvo* — što ne izlazi iz okvira muslimanizma/islamizma, pa ne izlazi niti iz okvira doslovnosti Teksta Romana — nego navlastito za *vlast*, jer se tako konstituira poredak *čistog* uživanja: sultan je okružen nultim stupnjem seksualnosti: ukraj rajskog vrta vlasti ne može biti nitko tko je konkurentno (ras)plodan: Vrhunac falokracije okružen je steriliziranim poljem »preko« kojeg sultan baca svoje snažno rasplodno sjeme dokazujući snagu, posvećenje, sve-moć. Zato se uništava svakoga tko se približi polju nultog stupnja seksualnosti; nulti stupanj (eunuh) niti prôducira niti reproducira išta drugo do opasnosti kastracije, tj. njezina povijesna zla, i to diskurzivno, zla koje rezultira materijalnom praksom korporalnoga nasilja; prazna mogućnost kastriranoga »nado-mještena« je užićem u besmislenom zlu.

Erotsko je u Romanu ekspliciranije, i odvija se na doslovnoj razini ženske tjelesnosti: žena/žene hoće uspostaviti dominaciju *nad* povijesnom scenom i useliti se u samo srce Vlasti, pa tako u neku ruku biti tvorcem političkog diskursa. Nije samo riječ o trima Vrančićevim modelima žena iz partiture diskursa o pripovjedaču nego navlastito i iz pripovjedačeva diskursa koji se daljnjom označiteljskom praksom

Vrančićev sindrom

Schema br. 2. Vrančićev sindrom

naracijski etablira. Riječ je i o Sulejmanu, i o Mustafi, i o Džihangiru — pòdjednako.

I Nurbanu, rijetka ljepotica plavih očiju, koja će se pokazati vrlo adaptibilna i odmah postati mladome Sulejmanu *savjetnica*, i, kasnije, Rokselana htjeti će — i u određenoj mjeri će to postići — vladati scenom Povijesti, upravljati diskursom Vlasti, ali i naracijom i zgodóm Teksta Knjige. Rokselana je vazda GOVORILA o sebi i Sulejmanu, o njihovome odnosu kao ČITAVOME svijetu. A upravo to i jest formula Centruma, model Apsolut(izm)a, po kome ništa nema izim njega samoga, a ako nešto postoji, postoji samo *po* njemu i *za* njega. Na naracijskom planu ona je potrebna pripovjedaču kao jedan od književnih »logóteta« koji će prljati govornu scenu zasipajući je ideologijskim »blanjotinama« u službi političkog diskursa Centruma. Izravno naraciji ona, kao i Nurbanu, služi da se razbije linearnost i naslojava materijal priča.

Mustafa će u određenom smislu nastradati jer ga je »začarala« *jedna* žena, što je neoprostivo za haremsku instituciju na koju Mustafa ne samo da je imao pravo nego ju je moraó i ostvariti, čime bi potvrdio kòd vladara, budućeg sultana. S druge strane zar neće doći do sukoba između Sulejmana i Mustafe poradi središnjeg harema, zarad središnje pozicije, za najvažniji, sultanov harem kao vrhunac hijerarhije. Kao centripetalno mjesto moći/vlasti sultanovó je mjesto ujedno i središnje mjesto falusa, najviše, najznačajnije, najmoćnije, najproduktivnije, prvo dakle mjesto falusokracije: prevlast za povlaštenu položaj vaginalne scene koja doslovce óbgrljuje falusnu Tiraniju.

Džihangirova smrt na kraju romana na obgrljenim koljenima žene (:»Smiješila se i Džihangir pođe prema njoj. Žena razmaknu koljena i raširi ruke, zovući ga da joj dođe u krilo. On joj se približi nesigurnim koracima i klekne. Pótom joj obgrli noge, a glavu položi na koljena. Ona ga je prstima tetošila po kosi, on je mirovao. I kao da je usnuo.«, str. 318) nije puka ornamentika, kao što nije ni Šemsudinov komentar tog događaja, kako ga zapisuje Šadman, puka anegdota. Tómu je dokaz i Džihangirov poetski diskurs koji se proizvodi iz sudbine ženā, vlastite majke Nurbanu i istoimene (po njemu) Mustafine kćerkice, zapravo *udvojene* žene, njegove vlastite Voljene/Neprežaljene; no njegov diskurs istodobno i proizvodi tu ženu: »Slike na bijelom platnu vode Džihangir je pratio riječima pjesme. A ostala je tajna da li slike u vodi prethode riječima ili riječi nastaju usporedno iz istog vrela« (str. 245).

Ali i bez ta tri snažna erotska mjesta u pripovjedačevu diskursu često ćemo susresti mjesta erotskog koda, njegovih »eksplicitnih« denotacija kao i »implicitnih« konotacija Tako je npr. mjesto Brusi (potok Brušnjak) ne samo mjestó okupljanja/oklopljenja/opkoljenja Vlasti,

»neutralno« polje gdje se vlast može zadobiti, pojačati, ali i izgubiti — mjesto političke *retorike* — nego je ono ujedno simbol ljudske iracionalne naravi, vrtložnosti i smirenosti — na nivou *retorike* ono je ANTI-TEZA, ali je ujedno i polje raspršenja erotske znakovnosti, erotske metonimijnosti; izobljeno, izglučano kamenje nije simboliziralo nego upravo zamijenjivalo ženu; u tom je smislu kamenje *hladna žena*: hladnoća je jedino razlikovno kamena i žene (ili ipak i sinonimnost). I nije slučajno što su i tu vlast i erotizam na okupu.

Pravu kodiranost susrest ćemo na Mihrimahinoj sceni, koju pripovjedač uvodi jednom životinjskom metaforom, obrnutom muhom, negativnom zubarom čije će obilje erotskog i čulnosti ustoličiti u Rustemu impotentnost što će koristiti kao zalog razbarušenosti svoje seksualne/vaginalne scene; njezina vaginalna scena time će ispisivati krvav rukopis drama. No na njezinj je sceni zanimljiva teatralizacija i proizvodnja. Ona je Rustemu pripovijedala (prema dogovoru) o svojim seksualnim zgodama s brojnim ljubavnicima, ali »ne samo da bi mu pripovijedala što je doživjela, nego bi, i dok je doživljavala, mislila kako će mu to ispričati. Ne samo da je iznosila na vidjelo ono što se stvarno zbilo, nego bi priče nadopunjavala onim što je u obijesnoj mašti priželjkivala da se zbude« (str. 91). Erotski je kod dakle sastavljen od retorike govora i retorike aktualizacije, diskurzivne operacije i operacije svršavanja/oživotvorenja/»personifikacije«, zapravo teatralizacije (ona je naime dok je govorila vjerno pokretima i položajem pokazivala kako je to izvela). Mihrimahina seksualna gramatika nije dakle više bila moguća bez diskurzivne prakse/nagovora i bez teatralizacije; ona je tako dvostruki subjekt: subjekt diskursa i subjekt erotske »frazе«/radnje; tu se dakle kod iskaza i kod erotske »frazе« međusobno smjenjuju, nadopunjuju, provociraju, proizvode. U krajnjoj liniji to je tehnologija de Sadeova erotskog koda, samo što nije tako precizno razrađen, na žalost.

Mihrimah je eufonijsko rastezanje »sažetoga« pojma *mirah*, a mirah je niša okrenuta k Meki, *mjesto* gdje *imam* izgovara ritualnu molitvu stojeći pred redovima vjernika koji ponavljaju njegove *pokrete*. Niša/mirah ima akustičnu funkciju zrcaljenja riječi k Meki, i kao takva istodobno je reminiscencija kora (»pozadine«/teatarskoga gledateljstva) ili apside »Sveca Svetih«, čije oblike *ponavlja* u smanjenim porcijama. Pred nišom je i viseća lampa koja evocira »nišu svjetlosti« o kojoj govori Kuran: »Bog je Svjetlost nebesa i zemlje. Njegova Svjetlost je kao svjetlost lampe postavljene u niši, u kristalnoj vazi sličnoj treperavoj zvijezdi.« Zar prevedeno na teatraliziranu vaginalnu scenu Mihrimah nije upravo to: ono prema čemu se Rustem okreće, što mu šalje ritmičke pokrete, prema čemu se vlada i ponaša, crna negativna Svjetlost koja će ga na kraju doslovce uništiti.

KOD ARHITEKTURE

Na nekóliko mjesta u knjizi Tekst se gradi od arhitekorskog koda, i to navlastito u blizini vlasti, što je svakako značajno. Pripovjedač doduše ne koristi neka od značajnih obilježja islamske arhitekture, što je samo još jedan dokaz da to historijski roman nije, ali mu sama ideologija Centruma »diktira«, da tako kažem, »centriranu« arhitekturu podložnu i u funkciji Vlasti/Moći.

Povijest nas umjetnosti naime uči slijedećemu. Evroazijski svijet vazda je bio obogaćen, kao dakako i razoren, neiscrpnim rezervarom ljudske energije iz Srednje Azije. Od Mongolije do Budimpešte stupale su horde Turko-Mongola, a njihova je umjetnost bila podređena nomadskom načinu života. Zoomórfni je stil postupno evoluirao prema ornamentici (fantastici), što znači prema jednom apstraktnom izražavanju koje ne prikazuje likove, dakle prema ornamentici koja je sva izvedena iz osnovne teme *kruga*, što nam dolazi još od Sumerana.

Nastavljajući se na Seleukide Sasanidi se vraćaju nacionalnim tradicijama ahemanidskog arijanizma koji se oslanja na obnovu mazdaističke vjere. I baš u graditeljstvu, u arhitekturi, baštineći mezopotamijske metode, oni su usavršili konstrukciju poluvaljkastih i kupolnih svodova. Planovi se palača usređuju oko jednog, povišenijeg svoda. Tako će tursko-osmanlijsko Carstvo željeti nastaviti veličinu Carigrada (i Bizanta), u Istanbulu, a crkva sv. Sofije izvršit će snažan utjecaj na tip džamije (Bajazidova džamija, Sulejmanova džamija iz 1520) sa središnjom kupolom. Uz izuzetnu strast i ljubav za cvijeće, muslimani su u graditeljstvu upotrebljavali luk bez vodoravnih greda, i bili vješti u gradnji lakih svodova nad velikim rasponima; dijelili su svodove na pododjeljke uz pomoć rebara dvije stotine godina prije Zapada. I po svom jezgrovitom obliku mauzolej u obliku kupole npr. s kvadratnom osnovom odgovara nomadskom duhu. Arhitektura je trebala manifestirati statičku ravnotežu i stanje nepomičnih tijela.

Što od toga nalazimo u Tekstu Knjige. Treba odmah reći: malo, ali dovoljno rječito, jer je sve podređeno funkcionalizaciji u službi Vlasti: centralizma. Islamizam i centralizam se takó očituju u tri značajna momenta: u gradnji lovišta, ljetnikovca, što ga je dao podići Mehmed za sultana, njegovu pratnju i goste, jedanaest navlas jednakih kućica što tako ističu onu dvanaestu, u sredini, na povišenu mjestu; trenutak utaborenja, ušatoravanja kad je vojska trebala prezimiti i odmoriti se za ljetno ratovanje. Upravo tu centralizam diktira i arhitektoniku položenog kruga, što odaje i nomadski karakter i iskustvo gradnje kupola (šatori naime) i etablira sociografiju vlasti, arhitekturu društva koja je tu najuočljivija: društvena sintagma carstva u stanovitu smislu »odražava« prostornu sintagmu carstva. »Slika« je slijedeća:

pôstoji klasa radnji, ali ne i klasa (grupa) pojedinaca; npr. u »radnju« vezirstva sutra će upasti netko drugi, kao što je to danas Rustem; pad Rustema i postavljanje Ahmeda dokaz je tomu: i ono malo posebnosti/individualnosti Ahmed je morao odsjeći kad ga je Sulejman imenovaô velikim vezirom. U četiri prstena oko Sulejmanova šatora, prema kojemu će se svi okretati kao prema svojoj prirodnoj osi, poredale su se (utaborile/utvrdile) četiri društvene sintagme po »paradigmatском« ustroju Carstva: uz sam Sulejmanov šator razapeli su se šatori vezira i (još) prazno mjesto Mustafino: to je sam Centrum, područje Vlasti, mjesto Moći, no i njegov nedostatak. Prvi prsten oko sultana sačinjavali su janjičarski šatori; oni su arhitekturna sintagma *palisade*, a vojno-ratnička sintagma *oklopa*, sultanova »metonimija«. Drugi krug sačinjavali su spahije sa znakovima svojih vlastelinskih obitelji, sa slikama životinja i nakaza (po napatku kuranskom da se umjetnici čuvaju opasnosti *realističkog* reproduciranja živih bića); oni su sintagma umjetnosti obrta i tepiha (:»Mnogo zlatnog i srebrnog nakita na oružju, odjeći, šatorima i konjskoj opremi, mnogo svile, damasta, zlatnih pera na kapama, izvezenih dolama i skupih pokrivača.«, str. 177); društvena metafora. Treći krug sastavljali su tobdžije, njihova oprema i pomoćnici, svakojaka rulja koja je htjela okušati ratnu sreću; oni su doslovna ratna antiretorika, zid živa mesa, sultanovi udaljeni epiteti koji se u samoobrani môgu odbaciti (hrana su neprijatelju) da se sačuva sebe. I četvrti krug, i milju daleko od trećeg, sačinjavala je skupina lake konjice, dio vojske najbliži plijenu ali i najbliži smrti; oni su u pravom smislu društvena »figura« *ponavljanja* koja iscrpljuje »pertinentnost« jednog »sadržaja« unutar određene teme. Na taj nam način dakle arhitektura otkriva (uspostavlja) društvenu retoriku (hijerarhije, vlasti i funkcije). I naposljetku treći je momenat arhitekture »uz vlast« Alipoturkova konstrukcija zatvora-izvrnuta bunara koji funkcionira u sistemu kazne i represalijske mjere Moći/Centruma.

SUKOB POLITIČKOG PISMA I KNJIŽEVNOG PISMA

Već nam je Vrančić pokazao (u malome) tragičnost nesporazuma književnog pisma (poetskog njegovôg diskursa, preciznije) i političke dokse. Pripovjedač nas upoznavanjem i približavanjem sintagme vlasti i Centruma postupno upoznaje s prijemom političkog Pisma i književna diskursa (instancijom ljudi/likova).

Tako se Rustem kao predstavnik ideološkoga dogmatskog policijskog ustrojstva odnosi prema bilo kojoj vrsti duhovne aktivnosti s mržnjom i gađenjem. Intelektualce će zvati »bagrom lažljivaca i niš-

koristi« (str. 83), a književnike će mrziti i progoniti i to ne samo zbog rugalica koje je o njemu pisao Evlija iz Tekirdaga, pod pseudonimom Martin Kad. To je ujedno i pripovjedačeva najava velikog sukoba, teme, antiteze, sukoba naime vladajuće ideologije i književnosti kao prakse »rubna« kontestatora te ideologije, sukob dviju praksa što će se rasčeliti u sudbini Džihangirovoj. Ne daje uzalud pripovjedač naslovu Evlijeve pjesme naziv »Pretvorba« i ne završava se slučajno sudbina pjesnika te rugalice tako što ga Rustem dadne živa pokopati u glinu: Tekst pjesme tako je u doslovnu smislu pojeo svog pisca, čime se označiteljska književna praksa pokazuje kao grobar građanske institucije pisca kakô bi »oko« njegova groba stvorila autora. Uostalom to u većini slučajeva potvrđuje i povijest književnosti.

Kod vezira Ahmeda »slučaj« je zanimljiviji. On je i po prirodi filijii psiholog, a volio je sve što je lijepo: od lijepih predmeta, pejisaža, do lijepih žena i knjiga. Njegov je interes težio totalitetu ljepote: od zadanosti svijeta, predmetnosti što su kulturom uljuđene do tjelesne ženske ljepote — cijenio je i ocjenjivao samo gola ženska tijela kao prirodni rukopis, i funkcionalizaciju toga rukopisa — do najartificijelnije ustrojene ljepote: književnosti. »Goli rukopis« (tijela žene: teksta) ispisivao se i (pr)ovjeravao *taktilnošću*, ćutilnom perceptivnošću, a ne racionalnim logičkim ili diskurzivnim operacijama. Svoj je stav iznosio retoričkom antitezom, oporbenjački, što dokazuje i osnovnu pripovjedačku intenciju. Prema književnosti, kao ljepoti bez vidljiva smisla koja vječno traje, gajio je posebnu strast. Tu nam se odmah nameće pitanje: kako to da jedan vlastodržac ne mrzi knjige? Ili je on lažni vlastodržac, ili nešto nije u redu s književnošću. Jer kako da književnost pokori sebi a da ne postane puka dogmatika ili pragmatika. U Ahmedovu je slučaju riječ o KRIŽANCU: niti je Ahmed pravi vlastodržac, što će nam se otkriti kasnije kad postane veliki vezir, niti čita tekst književnosti. On knjige posjeduje kao ukras (i time se pridružuje današnjem malograđanskom ukusu); i najmanje pohabane knjige je odbacivao. Nije čitao od početka do kraja, nego fragmentarno, a kad bi mu tekst književni »zaprijetio«, odbacivao ga je mislju da je to sve izmišljeno. On je kao čovjek od vlasti naslućivao da se književnosti ne treba pridati značaja, odnosno da je treba shvatiti kao zabavljačicu, te neće biti opasna; kao takva ona je bez pouke, uveseljavačka, jednodimenzionalna, doslovna, služi kao tableta za spavanje.

Šemsudin je opet treći tip odnosa. On je temeljen na antitezi, sam je *antiteza*, čovjek udvojene duše: jedna strana okrenuta je Suljmanu i u skladu je s njegovom ideologijom, a i ta je da bi mu napakostila iz same sultanove retorike, a druga strana okrenuta je unutra, njegovom pripovjedačkom diskursu (što ga je kroničar Šad-

man zapisivao); njegovo pismo-svjedočenje je osvetno pismo. Ona »strana« okrenuta Sulejmanu zapravo je tumač same ideologije sultanova Pisma Moći, kao što će ga tumačiti i provesti u praksi Uhvan. Ta nam se »strana« otkriva kad Šemsudin dolazi iz vojnog tabora noseći Rustemovu poruku Sulejmanu. On naime izriče smisao koja pada/precizira moć pisma Centruma, represalijsku mjeru državnoga ideološkog aparata koja je inkarnirana u Apsolutu Jednoga: umnike i pjesnike država ili mora darivati i veličati (kao svoje ideološko oruđe) ili ih mora progoniti i obezvrijediti (ako su kóntestatori postojećeg što *per definitionem* obično jesu). Nad književnicima vazda visi mač. Ne treba da zanemarimo *način* kako govori Šemsudin: ne kaže »mislim«, »vjerujem«, nego ZNAM, jer je vrlo dóbno svjestan da jedino političko pismo posjeduje znanje i istinu, i još bolje zna da u to mora vjerovati ako želi sačuvati život.

Ali mehanizam i tehnologija najbolje se očituju u sukobu Džihangirova poetskog diskursa i (Uhvanova) kóda POLICIJSKE ISTRAGE. Onkraj Džihangirova udjela u solunskoj buni, onkraj njegova podržavanja mita o bratovu životu (kako ga po drugi put ne bi ubio) — mada ne baš ónkraj jer je zahvaljujući tome, djelomično, i nastajao Džihangirov poetski diskurs — Uhvanovo čitanje njegova poetskoga diskursa (njegovih pjesama) upravo je prototip/protomodel prekvalifikacije i prevođenja književna diskursa. Zapravo je čitav treći dio romana (»Koža za bubanj«) a navlastitó deveto poglavlje, naracijska proizvodnja sukoba književna diskursa i političkoga/policijskoga pisma, sukob književnoga pisma i njegove imanentne ideologije i eminentno ideologijskoga i ideologiziranoga političkog pisma. Ujedno je to iskrivljeno policijsko čitanje, prevođenje i pretakanje književnoga diskursa na političku ideologiju, i mada je Uhvan inteligentan državni činovnik on je istodobno i primjer nakaznog dogmatskog čitanja pjesničkog diskursa uopće: »U jednom tvom distihu piše da oni koji prežive oluju ne tuguju mnogo kad dođu u luku i nađu zvona što pozivaju na uzbunu. Ta su zvoña, a ti zvonima nazivaš ljude koji pozivaju, obična klatna kojima drugi preko užeta mlataraju. Neka buntovnici iz oluje uplove u luku, neka se pomiješaju s narodom, tamo će naći i dima za ognjište i vjetra za jedra, drugim riječima, tamo će naći pristaše za novu bunu. Tim si stihovima svjetóvao brata Mustafu i njegove drugove neka ne slušaju povike pojedinaca, nego neka poslušaju govor naroda, u narodu je buntovno raspoloženje, neka dižu ustanak« (str. 276).

Vrhunac i tragičnost sukoba Džinhangirova književna pisma i ideološkoga dogmatskoga političkog Pisma u prividnom je »smirenju«, u nespozrazumnom sporazumijevanju, u lažnom pomirenju, u nakaznosti i izjednačavanju čitanja političkoga ideologiziranja i Džihangirove spozna-

je o utopiji poetskog diskursa; tu se oni kao u nekakvu »rezultatu« sa-
staju obojica, ali pridošli iz različitih, potpuno oprečnih egzistenci-
jalnih, semantičkih, semiotičkih, »područja«; tu je *eksplikacijsko sredi-
šte romana*: »Čovjek govori sebi samome, i radi sebe govornika i radi
sebe slušaoca, a riječi njegova samogovora odlaze u svijet. Tamo se od-
bljesnu i lome na kristalnim česticama duha drugih ljudi, poprima-
jući u odrazu onu boju koju im pojedini duh jedino može dati.
Spoznavši tako da između potrebe da se kaže što se misli, i odgovor-
nosti za nepredvidljiva tumačenja onoga što si rekao, između bu-
nara u Brusi i bunara u Alipoturkovu ōdžaku, stoji mučilište za du-
šu i tijelo; spoznavši da možeš biti kriv samo zato što si držao da je
za življenje, uz jelo, piće, spavanje i disanje, potrebno još i govore-
nje.(...)« (str. 279).

Političko Pismo tako postaje najprije alibi sebe samoga, a potom i
cjelokupne prakse koja se temelji na tom Pismu. Političko pismo
ukazuje se kao dvostruka praksa: prva praksa je inauguracija samo-
ga pisma, njegovo normiranje; druga praksa je aktualizacija prve pra-
kse, odnosno pōvijesna realizacija koja stvarnost svodi na najmanje
razlike: stvarnost je korigirana (upravo tako: *pasiv*) s obzirom na Pi-
smo. U toj raboti krije se najčišći tip prljavštine političkog Pisma,
njegovo zastrašivanje, njegov meta-modelski karakter, apstraktna
superstruktura, metapovijesno Isto/Jedno.

NARACIJSKI STROJ

Naracija se ne može odvijati dalje niti održati »na životu« ukoliko
ne reproducira uvjete svoje vlastite proizvodnje istodobno dok se
proizvodi, (da parafraziram Marxa), čega je i pripovjedač svjestan, a
što je jedan ōd važnih komponenata literarnosti književna teksta.
U neku ruku je smisao naracije u svojoj vlastitoj kuhinji. Najprije se
pripovjedač pobrinuo za to »preko« Vrančića tako da je iz diskursa
o Vrančiću »prešao« na Vrančićev diskurs, da bi potom — u tempo-
ralnom smislu — više puta — (*iterativnost kōda*) — u polju Vranči-
ćeva diskursa »pao«/»prešao« (ili: »kroz« Vrančićev diskurs dospio)
na druge različite diskurse, koje Vrančić ne piše nego samo »prepisu-
je«, tako da je Tekst Romana sustav/sastav različitih kodova diskur-
sa, uslojavanje diskursa, doduše iste »razine« naracije ali drukčije
»vrste« pisama, drugačijih priča, priča kao naracijskog kvasca. Tako
je naracija lisnatō tijesto diskursa.

Tako je npr. »Priča o vladaru žitnog polja« unutar Vrančićeva dis-
kursu »pad«/»prijelaz«, na istoj naracijskoj razini, na Mustafin dis-
kurs, na drugu priču, na drugi kod, na ne-Vrančićev diskurs, mada
taj kod savršeno funkcionira unutar državnoga ideologijskog aparata.

ta, unutar represalijske moći političkog pisma, kao što je tó i priča o maču krvnika Gašpara, ili ponajbolje pak Mustafin diskurs o ocu.

Vidjeli smo da »lutajući amblem« »nosi« na svojim leđima narijisku težinu Romana, i da je prvi dio u stvari ishodište, odnosno da su snóvi crpilište/napajalište *priča* daljnjeg tijeka romaneskne narijiske; isto tako jedino Mehmed i Vrančić (s pripovjedačem) pridolaze nam iz prvoga dijela romana u drugi postajući spona u narijiskom kontinuitetu; dok se treći dio romana hrani već mrtvim krpicama prethodnog dijela (što već ustvrdih kod unatragne kompozicije).

Zanimljivo je da se drugi dio romana (njegova fabula) događa između dva vijećanja, na Brušnjaku i u šatoru na utaborilištu, odnosno događa se uvjetovana prvim vijećanjem. Dakle fabula nije zacrtana istim mjestom nego istóm *radnjom*, pa prema tome (fabula) »luta« od mjesta svog ishodišta/začeca — luta sižejnom krivuljom — proizvođeći na narijiskoj razini svoju sižejnu sintagmatsku ekonomiju, svoje kodove, svoje dokončenje, svoj kraj; uslojavanjem, na istoj narijiskoj razini *hi-storije* različitih zgoda, ali i *vremena* priča, naslojavanje samih priča, i hermeneutičkih, i »fantastičkih« dijaloga-monologa, razrješuje se, dokončava se *aktancijalna* razina (sukob aktera), *egzistencija* sudbina *hi-storije*, dokončava se *priča*, dokončava se *narijiska*, odnosno narijiska »skreće«: umiru pripovjedači, odnosno produžuju se i nastavljaju (u) drugim pripovjedačima, iznuđuju novi diskurs — produžetak narijiske razine — dok svi skupa bratski ne utihnu na erotskom podrtavanju raširenih golih ženskih bedara: zapravo crkva jedino priča ali se »bijeli« diskurs nastavlja i dalje, mrmori, govori: *nijemo pismo podrhtava i dalje* (uostalom Roman bi se mogao i dalje nadopisivati).

Da navedem samo jedan primjer *multipliciranja pripovjedača* (jer kako rekoh, ovim napisom ne motrim tehnologiju/tehničarstvo romana, nego sustav kodova koji ga grade, mada bi bilo zanimljivo proučiti navlastito ulogu pripovjedača, tzv. točku viđenja, upravo poetiku točke viđenja jer je roman pravo majstorstvo tehnologije viđenja pripovjedača), *multipliciranja* koja čine INSTANCIJU pripovjedača, a koja instancija, kao i kompozicija, kao i instancija rečenice/fraze, govori u prilog tezi, što ju je kompozicijska shema otkrila, da je roman/Tekst *arabeskn*i, nezavršiv, »pridodatan«, kalemljenje, nadodavanje, krparenje, da je roman pripovijedanje koje se nikad ne bi završilo da se naprosto negdje nije škarama odrezao. Unutar Mustafina diskursa o ocu čitamo slijedeći pasus: »Čuo sam kako pričaju da i car mora imati druga. Samoća teško udara oko vladarskog stolca. Nekad sam i ja mislio da bi tu odgonetka mogla biti. Da se prijatelj ne stječe na zabavama nego na vratima tamnica i na bijegu od progonitelja, znadu oni koji su ih bili željni u tim časovima. Sad mislim

drugačije: kaô što ih nije spajala nastrana ljubav, nije ih spajalo ni prijateljstvo. Bilo je posrijedi nešto drugo, ali čim *pokušam* imenovati to drugo, ne *znam* kako da ga *nazovem*. Ne preostaje *nam* nego da *pripovijedamo* kako se što događalo, pa će se neizrecivo samo izreći» (str. 197, — istakao C.M.). Mustafin je diskurs pisan u prvome licu i to u onom dijelu kad »razrađuje« temu, a kad treba poantirati, gnomizirati, poopćiti, univerzalizirati, u lice »uskaču« i ostali pripovjedači, i pripovjedač-kroničar Šadman (zajedno sa Šemsudinom), i Vrančić-pripovjedač, i pripovjedač-kazivač-pisac (romana) hvatajući se zajedno množinom, kao što se pluralom inače skuplja zajedništvo, postajući tako jači, snažniji, kompaktniji, trajniji: djeluju iz jedne/zajedničke točke viđenja; *stoje na istom stajalištu po(d/r)uke*.

Roman je naracijska prôizvodnja, njegova je *građa jezik*, a *proces* proizvodnje *pisanje*/tekstualizacija. U tom je smislu bespredmetno govoriti o povijesti kao citatu/navodu, odnosno građi, jer se i sama povijest uspostavlja proizvodnjom naracijske scene; iz istôg je »razloga izlišno govoriti i o tzv. dokumentaciji» (memoarima, pismima, montaži, kolažu), mada bi zahvalan predmet jedne studije mogao biti fenomen *fingirane borhesovštine*, jer pripovjedač »prepisuje« Vrančićeva pisma, koja time što su datirana na kraju a ne na početku pisma, izdvojeno, poništavaju dokumentarnost i fikcijski se uklapaju u naraciju, stilski se, rekao bih, ne markiraju *izvan* procesa pisanja (u tom je smislu pisac zaista sretno i lucidno odabrao način upisivanja »korespondencije«); doduše on ih kurzivno (grafijski) odvaja kao što to radi i u slučaju Mustafina pisma, Džihangirova poetskog diskursa, što samo svjedoči o uslojavanju različitih diskursa/pisama. Analiza bi se postupka takovrsne »borhesovštine« kao postupka označiteljske prôizvodnje trebala usmjeriti putovima »analepse« ili povratka unatrag, »montaže« kao oblika naracije koji poriče nazočnost sveznajućega pripovjedača, remećenja hijerarhijskog ustroja instancije govora u romanesknom tekstu »umetnutim« govorima/diskursom — koji mogu imati ulogu podsjećanja, vraćanja natrag ili anticipiranja, najave — mutacijom/nemutacijom pisama/diskursâ u smislu razlikovanja onoga koji priča i ispričanoga, s jedne strane, i izlaganja pripovjedača i govora likova, iskaza i iskazivanja, s druge strane; tako i ti »umetnuti« dijelovi, kao jezik, nisu drugo do »efekta realnoga«, jer je i društveni diskurs i specifičan tekstualni mehanizam *rad* prakse pisanja koja ih integrira i transformira. Tim radom Roman/Tekst zapravo čini ne samo da roman stupi u/na neakvu povijest (Književnosti), nego da sama *povijest nastupi*, što je, čini mi se, Romanu itekako bilo stalo. Nadalje, analizu bi trebalo usmjeriti putem tekstualne artikulacije, jer in ultima linea svaki je književni tekst svojevrsni »kolaž«/»montaža« jer je raščlanjivanje, operacija ustro-

javanja, rezanja, miješanja, mijesenja; putem artikulacije na razini jezične sintakse, razini retoričke sintakse, razini intertekstualne sintakse, i razini svojevrsna diskurzivnoga »nomadizma«, čemu ovaj roman ne pribjegava slučajno i uzaludno. Između diskursa i teksta, između govora i kodova, u procjepu je podloga i raspršenje granica, naputak zajedništva, prekrivanje diskursa i Teksta, čija »prepirka« je metodički korištena tako da je mnoštvo linija prekida (da je hodanje tom linijom) omogućilo *razliku* Teksta i Diskursa, omogućilo *raz-stvaranje* književne umjetnosti u čiju se »pukotinu« uselio diskurs i *preobrazio*, prikrivao/prekrio: iščezava Roman/Književnost kako bi bio širi/sveobuhvatniji; udarcima svojega odrezivanja/»rasapa« on udara i sve oko sebe: on svojom rasipnošću rasiplje/»uništava« (sve) »oko« sebe, zapravo *preplavljuje*, nabujava, poplavljuje: on je kao i sperma: PLODAN.

I tako unatoč prividnim realističkim scenama i opisima *jezik romana* nije realističan, nego AFORISTIČAN, jer je namijenjen navođenju; on je, točnije, GNOMIČAN i u tom smislu *metajezični*: to je njegova duboka poruka.

Ovaj nam se roman, naposljetku, otkriva kao STROJ SMRTI, jer od života stvara *sudbine*, od »sjećanja« *praksu*, od bilosti/trajanja *vrijeme*, od pisca autora kao trenutka individualizacije koje osigurava izvjesno jedinstvo pismu Romana — stroj koji razaranjem STVARA: prikazivanja, (ne)transparentnosti, omrežavanja koje je u zalag dobilo djedovinski jezik, ali ga — u nemoći da pobjegne od njega i stvori potpunó novi nerazumljivi jezik — subverzira »nepodnosivom« pričom same povijesne naracije, konstituiravši samim tim (prije toga) naraciju povijesti, priču »pakosnu«. Stroj smrti funkcionira kao kazivo ulje naracijskom stroju, »stroju« prakse, označiteljske tekstualne znakovne prakse: diskurzivne književne prakse: PRAKSE PISMA/PISANJA.

KOD KOMENTARA

Književni tekst proizvodi pluralnost značenja na osnovi netransparentnosti koja iznuđuje smisao ili besmisao književnoga djela. U kuhinji iz koje izlazi značenje kao čisti proizvod vlada dijalektička napetost/varenje između (procesa) *raščlambe*, kao dijalogijske dinamične i polimorfne artikulacije, i *svezivanja/prišivanja*, kao »monologijskog« opisa, koji želi objediniti raščlambom »posvađane« partikule, želi povezati i usidriti brodove smisla. Još dalje, između svezivanja i novog svezivanja, u šavovima krparenja, smješta se u óvome romanu pripovjedačev KOMENTAR, upravo kao čavao, zabijen u ono *između*, za kojeg treba nešto objesiti.

Nije riječ o komentaru unutar Mustafina diskursa (unutar njegove priče), niti je riječ o »komentaru« unutar pripovjedačeve točke gledišta, nego pripovjedačevu/kazivačevu komentaru-čavlu koji susrećemo obično iza kakva postupka junaka, iza kakve karakterološke karakteristike gdje komentar funkcionira ili kao *rezime*, sažetak, ili kao *anticipacija*. U potonjem slučaju on je pomalo suvišan jer prije vremena nepotrebno otkriva određene karakteristike. U prvoj funkciji, kao *rezime-tumačenje*, komentar je često stavljen u zagrade (kao npr. na stranici 85) i time kao da je odvojen od teksta, kao neka vrsta »plutajućeg predaha«. U svakom slučaju pripovjedačev komentar je *predah*, prebacivanje pripovjedačeva diskursa u »diskurs« o pripovjedaču, odnosno bolje rekav autoru i njegovoj poetici. To je dakle mjesto susreta dvaju pripovjedača, multi/prazan stupanj naracije, prije-dah, koji u tom smislu funkcionira kao zacementirano polje po(d/r)uke, kao »morfem« gnomskog koda koji univerzalizira tu po(d/r)uku. Komentar je u pripovjedača najčešće hladovina pod lipom kao mjesto iznuđivanja razmišljanja, meditacije. Nije li tu komentar ona posljednja nit kojom bi se pripovjedač htio uhvatiti za tekst opirući se time potpunoj smrti kojom mu prijeti Tekst Romana, svojevrsna pupčana vrpca!

OSVETA DISKURSA

Sulejman je onaj koji govori nekažnjivo i njegov govor je stvaranje povijesti, povijesne prakse. Ostali stalno strahuju nisu li govorom sebi prerezali glavu. Pače Sulejman ne samo da nekažnjeno govori nego je njegov govor, kao i njegova šutnja, znak KAZNE, zapravo preko »ispružene sultanove ruke« sama praksa kažnjava. U Sulejmanovu pismu, a njegovo je pismo ujedno i istodobno političko Pismo, nema riječi bez vrijednosti, nema igre, neobvezatnosti, diskurzivna »brbljanja«, jezik je indoktriniran razlikom Dobra i Zla, a Zlo je sve što dolazi *izvana*, u njegovu pismu nema zapravo razlike i nema vremenske »razdaljine«, imenovanje jednako je osuda/čin/kazna; u doslovnom smislu nema arbitarnosti jezična znaka, samodostatnost diskursa/jezika dostiže vrhunac; dapače, on neki tuđi »čisti« diskurs obično prevodi na svoj, što implicite znači osudu, jer se diskurs Drugoga usudio biti drugačiji. Da je Sulejmanov diskurs/jezik kazna za svaki Diskurs Drugoga svjedoči čitav Roman: Roman je, uz to, diskurs o KAZNI GOVORA/GOVOROM. Diskurs/Govor ideologijskoga Centruma toliko je moćan da ima svoje »ispružene ruke«, moć govora dakle se *prenosi* na drugoga. To su doduše podanici koji funkcioniraju u Sistemu kao takvi, no bitna je ovdje vrijednost njegove prenosivosti. Kad ne bi posjedovao tu moć, on bi bio zatvoren u Cen-

trumu i bio bi bez svojih »ispruženih ruku«. Zar Rokselana ne služi kako bi Centrum upozoravala da se ne zatvara diskurzivno u sebe.

Ali postoji unutar Teksta i »posebnoga« pisma/diskursa koje se osvećuje Sulejmanovu »peglanju« naracije, diskurs koji je svjestan da mu na području političkog Pisma i povijesne naracije ne može ništa, pa mu se osvećuje na području književna diskursa »prepegla-vanjem«, odnosno poravnavanjem onoga što je Sulejmanov diskurs »ispravio«: pismo prepravljajanja postaje pismo-svjedočenje. Čitava Šemsudinova književna djelatnost usmjerena je i programirana kao diskurzivna osveta. Toga razasutog možemo naći tijekom Romana, no najbolje u trenutku kad se roman završava. Naime početkom trinaestog poglavlja trećeg dijela priča se prekida, vraća se Vrančiću, spaja se opisujući način kako je Vrančić došao do »rukopisa«. Ti su »rukopisi« Šadmanova kronika, a njih je on pisao uglavnom po uputstvima i svjedočenju Šemsudina Ahmetovića. Diskurs unutar Teksta (i teksta) služi kao osveta i demaskiranje političkog ideologijskog pisma, službene njegove verzije, naročito kad je riječ o Džihangirovoj sudbini. Šemsudin je svjestan moći službene Verzije i zato je ne napada unutar pisma Centruma, nego izvana iz oblasti književna diskursa podriva, potkopava, nagrizi, subverzira službenost Verzije; on se stavlja u službu književna diskursa jer samo tako može uživati svoju malu radost uspjeha, utopijsku radost doduše s obzirom na snagu prakse, no ipak nije li Šemsudin-Šadman-Pripovjedač svjestan da će jednog dana Tekst/Knjiga »progutati« i sam svijet i da će u tom velikom žderanju on imati udjela *na strani* Knjige.

Ožujak — srpanj, 1980.

Cvjetko Milanja