

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

DAŠA DRNDIĆ (priredili Jasna Bašić i Velimir Visković)

Velimir Visković: Život i borba, 3

Bora Ćosić: Karmine, 6

Nadežda Čaćinović: Daša Drndić ili kako se suočiti sa zlom, 8

Katarina Luketić: Pobuna u pisanju, 10

Andrea Zlatar: Iscuriti u jezik, otplovati kontra plime, 16

Jasmina Lukić: Politika memorije u prozi Daše Drndić, 23

Marina Protrka Štimec: Kao sjekira za zamrznuto more u nama, 33

Dubravka Bogutovac: Rani romani Daše Drndić, 40

Vladislava Gordić Petković: Lice brige, opomene i nade, 44

Vladimir Arsenić: Daša Drndić i politike post-istine, 48

Tea Rogić Musa: Imaginarnost egzila: Marija Czestochowska još uvijek roni suze (umiranje u Torontu), 51

Sonja Krivokapić: Dosljedna kritičarka malograđanštine, 59

Aljoša Pužar: Igllice i meso: bilješke o političkoj antropologiji Daše Drndić, 63

Jagna Pogačnik: Mala osobna povijest čitanja, 70

Gordana Crnković: Latvija kao opomena, 74

Boris Postnikov: Daša Drndić i David Albahari: jezik koji susreće užas, 78

Sanjin Sorel: Daša ili o našim kontroverzama, 83

PJESME

Gordana Benić: Strijela vremena, 87

Vesna Biga: Tijelom u riječ, 92

Dimitrije Popović: Biblijske žene i druge pjesme, 100

GODIŠTE XVI

Zagreb, svibanj–kolovoz 2018. Broj 5–8

NOVA PROZA

Renato Baretić: Hiperskrupulozni sindrom, *103*

KLOPKA ZA USPOMENE

Dorta Jagić: Rujan u Parizu, *122*

JEAN-LUC NANCY

Žarko Paić: Tamna jezgra mimesisa: umjetnost, tijelo i slika u mišljenju
Jean-Luca Nancyja, *131*

Jean-Luc Nancy: Corpus, *156*

Jean-Luc Nancy: Rođenje prsiju, *175*

Velimir Visković

Život i borba

Smrt je Dašu Drndić zapravo prekinula na vrhuncu karijere: posljednjih godina pojavile su se njezine knjige na velikim, svjetskim jezicima. Izlazile kod uglednih nakladnika, kritike o njoj objavljujane su na stranicama vodećih svjetskih novina i kulturnih revija. Pristizale su do zadnjeg trena i vijesti o internacionalnim nagradama za koje je konkurirala rame o rame s najuglednijim svjetskim piscima.

Njezin put do toga internacionalnog uspjeha i ozbiljnoga umjetničkog renomea nije bio nimalo lak. Prve dvije knjige, *Put do subote* i *Kamen s neba*, objavila je u Beogradu, gdje je odrasla i školovala se na studiju anglistike te radila kao urednica Dramskog programa Radio Beograda. Formirajući svoju autorsku poetiku u druženju s piscima poput Danila Kiša i Mirka Kovača, i ona je već zarana zaokupljena fenomenom autobiografije, prepletanja dokumentarističke građe i fikcionalnog pripovijedanja, zanimaju je i eksperimenti s grafičkim oblikovanjem teksta... Kolikogod joj je druženje s velikim piscima nesumnjivo pomoglo u književnom formiranju, kraj tako velikih autoriteta teško se bilo nametnuti vlastitom osobnošću; vjerojatno nije slučajno dvijeti-sućitih kao temu svojega doktorata odabrala dramski opus Lillian Hellman, američke feminističke spisateljice, koja je svoj autentični ženski glas morala potvrditi u sjeni svojeg životnog suputnika, velikog američkog prozaika Dashiella Hammetta.

Bujanjem srpskog nacionalizma osamdesetih, Daša Drndić se suočava s činjenicom da je pripadnica manjine, Hrvatica u Beogradu. Iako sama nikad nije bila nacionalno ostrašćena, onako tvrdoglava i ponosna kakva je uvijek bila, nije se htjela prilagođavati; strastveno i borbeno je odgovarala na nacionalističke ispade u svojoj okolini. Sve dok daljnji ostanak nije postao nemoguć.

Usljedilo je traumatično preseljenje u Hrvatsku, nesnalaženje u novoj sredini, bez profesionalnog uporišta, bez prijatelja koji bi je poduprli. U mi-

litarno–psihotičnoj atmosferi zapravo permanentno sumnjiva zbog svojega beogradskog naglaska i »izdajničkih istočnjačkih fraza« koje su upozoravale sugovornike da »nije (dovoljno) naša«. Osim toga, sumnjiva i zbog obiteljske povijesti, oca koji je bio organizator partizanskog ustanka u Istri, a potom funkcionar nove socijalističke vlasti.

Nakon kratkotrajnog boravka u Hrvatskoj uslijedio je novi egzil, ovaj put u Kanadu. Ponovo problemi s integracijom, nalaženjem adekvatnog posla, pa i s nemogućnošću umjetničke artikulacije u novoj sredini.

Naposljetku, odlučila se za povratak u Hrvatsku 1997., u Rijeku, dovoljno blizu Istre, iz koje Drndići vuku korijene, blizu Rovinja u kojemu Daša provodi ljeta. Čini se to logičnim izborom, jer Rijeka je na glasu kao multietnički grad, lijevo orijentiran, što izrazito političnoj Daši nije baš nebitno.

Međutim, i njezin odnos s Rijekom u kojoj je provela zadnja dva, umjetnički najproduktivnija desetljeća života, nije jednostavan ni posve harmoničan. U knjizi *Leica format* ona izazivački baca rukavicu u lice samodovoljnoj i samozadovoljnoj Rijeci koja će malograđanski kao svoju reprezentativnu umjetničku figuru radije izabrati Ivana pl. Zajca nego drugoga svojeg poznatog žitelja, velikog srednjoevropskog pisca Ödöna von Horvátha.

4

Daša je nemilosrdna u tim svojim opisima depresivne Rijeke, možda će nekoga i razljutiti, ali treba znati da ona nije ni prema sebi bila nježna i popustljiva.

Središnja tema njezinih knjiga jest holokaust, velika tragedija židovskog naroda, ali i moralna tragedija njemačke nacije i njihovih kolaboranata, koji su dopustili da njihov nacionalizam preraste u razorni nacizam, ideologiju koja mrzi, prezire i uništava pripadnike nižih rasa. Za Dašu Drndić nacizam nije izolirani povijesni fenomen; ona u našoj suvremenosti, u aktualnoj svakodnevicu prepoznaje mehanizme koji se zasnivaju na mržnji prema drugome i drukčijemu i intencionalno te aktualne fenomene nesnošljivosti jukstaponira povijesnom nacizmu. Stoga u njezinim knjigama nema linearne naracije: one se zasnivaju na kompleksnim sižeima s nekoliko paralelnih radnji, prekidanih citatima iz dokumentarnih tekstova, novinskih izvještaja, sudskih dokumenata... U romanu *Sonnenschein* čak je otisnut i stotinjak stranica dug popis s imenima svih Židova stradalih u Italiji u Drugome svjetskom ratu.

Ali ne bavi se Daša Drndić samo masovnim zločinima; zapravo je u fokusu njezine pozornosti mali pojedinac, osjetljiv, nesposoban da se identificira s jednom nacijom, jednom domovinom. Uplašen, neprilagođen, anksiozan. Naravno, njezina osobna biografija davala joj je bogatu građu za te suvremene vremenske slojeve i aktualne priče u njezinim romanima.

Dašu sam dobro poznavao i osobno, usudio bih se reći da smo bili prijatelji, ali Daša nije bila čovjek koji pristaje na površna, laka druženja, uz lagodnu konverzaciju. Vrlo je strogo sudila o svemu što se događalo oko nas, nije bilo lako steći njezino povjerenje. Mrzila je laž, prijetvornost, iznad svega. Ali ako

si zavrijedio njezino povjerenje, bila je odan prijatelj, na kojega si se mogao osloniti. Ništa ti nije moglo jamčiti da u nekom razgovoru neće ući u prepirku, ništa te nije moglo zaštititi od njezine jetke ironije, ali znala je i podnijeti odgovor, ne naljutiti se.

Godinama smo se družili ljeti u Rovinju, gdje smo oboje ljetovali; s Dašom sam uređivao časopis *Sarajevske bilježnice*, pa smo skupa putovali na promocije i sastanke redakcije; obično sam ja vozio u Sarajevo, Beograd, Tuzlu... I u tih nekoliko sati vožnje često otvoriš dušu, ispovijedaš se i o nekim skrivenim događajima iz svojeg života, tajnama koje nisu namijenjene svakome.

Sjećam se i jedne vožnje iz Rovinja na otvaranje Motovunskog filmskog festivala prije desetak godina; u jednom trenutku nadomak Motovuna pokazala mi je rukom: — Tamo ti je moja Karojiba; otud su moji Drndići!

Začudnom nježnošću, potpuno neočekivanom kad je moja ratoborna prijateljica posrijedi. Da, proputovala je dosta svijeta, vidjela i doživjela svašta, ali malo istarsko selo u kojem nikad nije živjela bilo je za nju Zavičaj. Nisam joj to htio komentirati, da ne pomisli da se rugam njezinoj sentimentalnosti. Da, bila je to nježnost u esencijalnom obliku, s kakvom je govorila samo o svojoj Maši.

Za sve druge, pa i za svoje prijatelje, ona je bila gorda visoka žena, koju malo muči kraljeznica, pa i ta pluća, ali nema veze, ne da se ona, cijeli život se borila. I nikad se neće prestati boriti!

Stoga, kad spomenem ime Daša, pomislim najprije na hrabru, talentiranu ženu koja se bori, sama, neumrežena u klanovske podjele moći, čistim svojim talentom. I tek potkraj života doživljava priznanja, ali prije u svijetu nego u vlastitoj domovini!

Za tobom ostaju tolike vrijedne knjige: *Put do subote*, 1982.; *Kamen s neba*, 1984.; *Marija Czestochowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu*, 1997.; *Canzone di guerra — Nove davorije*, 1998.; *Totenwande, Zidovi smrti*, 2000.; *Doppelgänger*, 2002.; *Leica format*, 2003.; *After Eight*, 2005.; *Feministički rukopis ili politička parabola: drame Lillian Hellman*, 2006.; *Sonnenschein — dokumentarni roman*, 2007.; *April u Berlinu*, 2009.; *Belladonna*, 2012.; *EEG*, 2016.

Ostali smo dužni tvome talentu; obećavam, draga Dašo, trudit ćemo se da to nadoknadimo!

Bora Ćosić

Karmine

6 Ne, nismo onog utorka pokapali samo jednu pesnikinju i borca za ljudsko sećanje, tonula je u onu mračnu rupu neljudske institucije zagrebačkog krematorija čitava jedna ideja, ostala bez svojih pravih i stvarnih učesnika. Daša Drndić odlazi od nas onda kad ova pusta zemlja zaboravlja svaki proplamsaj nečeg što ne bi bila zatucanost, rigidno bogomoljaštvo, lopovluk i zlikovačke nakane. Šest nejakih devojačkih glasova koje pevuše *Internacionalu* to potvrđuje, jer ovu melodiju koju decenijama pevali su sužnji, a da sloboda nije umela je zadržati u svome grlu, može se danas pevušiti samo poistiha, i sa ovakvim treperenjem pulskih devojčica u crnom. Čega na njima nije bilo samo zarad prisutne pokojnice, no možda i zarad njihovih vlastitih života. *Ko to tamo desnom korača!*, citira jedan pisac Vladimira Vladimirovića, a već onda, pre stotinu godina, pokazalo se koliko je moj dragi oblak u pantalonama fulao, kao da su pobedonosni marš imali da izvedu samo jednonogi. Zar je moguće da se po levisi od samih početaka nahvatala skrama sektaštva, a da tek najernji reacionari zadržali su za svoje potrebe duh vlastite monolitnosti. Mračnjaci svih zemalja ujedinili su se neuporedivo bolje od svojih proleterskih protivnika, desnica, mnogo manje metaforična, manje poetična, ali željezno pragmatična, uvek nesravnjeno je bolje organizovana. Ako na ovim karminama treba prebrojati nekadašnje leve snage, videćemo koliko su one raštrkane. Zar bi inače dopuštale da povampirena plava divizija, koja je 1941 opsedala Moskvu, menja sada povijesni tok, posebno onaj koji je već obavljen. Po njenim regulama drugi svetski rat uopšte nije završen onako kako se misli, danas se pozdravlja dijalog između *jednih* i *drugih*, svejedno što u maju 1945, u berlinskom predgrađu Karlhorst prestala je svaka njihova međusobna diskusija, feldmaršal Kaitel načvrćkao je svoj kapitulantski potpis pred maršalom Žukovom, i tu je svaki kolokvij između fašizma i antifašizma bio završen. Samo u ovom svračjem zakutku, Krležinom, može se porediti pobednički poklik *Smrt fašizmu — sloboda*

da narodu, sa kvislinškom parolom o njihovoj spremnosti za dom. Čak i ona gospođa koja pretendira na doktorat iz povijesti misli da je to drevni hrvatski poklik, makar odbegli kvisling u svojoj argentinskoj mišjoj rupi tvrdio je kako ga je sam izmislio. Ali ova je zemlja poplavljena, ne samo na način prikazan Hegeduševićevim platnom. Ovo je zemlja u kojoj uz jarbol pribili su crvenog admirala, ne samo u pesmi Krležinoj. Tako spuštamo u jamu našu dragu prijateljicu, a sa njom i sve što je ona sama ispisala, jedino ne znam za koga.

Leprša predamnom ona vitka devojčica od pre pedeset godina, tamo u mome rovinjskom susedstvu, na bregu ispod kampanila svete Eufemije, a njen otac koji oslobodio je istarsku zemlju od Pavelićevih kupaca, snažna jedna čovečina, izrasla na tom nepomirljivom tlu, smeši se, pak svejedno, u nekakvoj nervozi grize vlastiti jezik. Ko god ga je znao, mora pamtiti ovaj njegov neurotski običaj, koji nije napuštao ni u najboljem raspoloženju. A moguće da je i u njegovoj glavi, kao i u pameti svakog revolucionara postojao tračak sumnje zarad čega, za krista kralja, sve su to počinili! Jer ovo je narod većinom bogomoljački, tup i zaostao, retrogradan po svemu, i nikakav mu levi marš, jednonogih, ne može pomoći. Za kog boga, ovaj orijaš u nekakvom nastupu kolektivističke euforije poklonio je svoj roditeljski dom, neznano kome i čemu? Bio sam u toj kući Karojbe, pustoj, jer još niko nije se bio prihvatio da onamo uđe, a na podu jedne sobe ugledao sam cilindar, onaj isti sa Kraljevićeve slike, čija nerazumljiva epifanija na tom mestu pokazivala je svu nejasnost života kojim smo živeli. Jesmo li svi mi bili samo članovi neke cirkuske trupe, istorijine, koji gubili smo tokom vlastitog tumbanja sopstvene rekvizite? Grize moj gorostasni Ljubo svoj jezik, a pored njega lebdi mati naše prijateljice, ta diva antičkog imena i lepote, takođe antičke. Koja dvori goste i znance, leći svoje susede i ukućane, a jedanput doprema mi ova svetlooka Timea nekakav orman, istarski, da onde možda pohranimo naše tadašnje prijateljsko bivstvo. Tako je uz svoje roditelje rasla moja druga, darovita spisateljica, s mnogo neveselih epizoda, i sa svojom rešenošću, pesničkom, retkom u nas. Koja u prvim godinama nedavnog rata sastavlja noćima božićne kutijice za neku kanadsku firmu, jer onamo u taj čas još nisu prepoznali njen dar, kamo još nisu stigle njene ubojite knjige, kojih danas ima i onde. Potom napušta svoj posao u riječkom karitativnom uredu, kad shvati da šef ove udruge uzima najveći deo humanitarne sume za sebe. Silno pati kada u tom gradu uviđa da njeni studenti anglistike ne znaju tko je Faulkner. Jer to je i dalje ona poplavljena zemlja sa Hegedušićevog platna i ono isto okolje sa ruba pameti iz poznate knjige. Konačno izbilo je stablo Dašine poetike, isto kako je iz tvrdog betona njenog rovinjskog dvorišta iznikla tvrdozglava, a vesela nešpula. Pod njom smo obavili mnogo toga iz neposredne edukacije, književne i životne, nešto je ostalo i za lođu u mojoj susednoj kući. Nisam učestvovao u njenoj poslednjoj bitci, bio sam daleko, a već sam i star. Ali na pokop naših skupnih ideala sam stigao, makar malo hramajući.

jun 2018.

Nadežda Čačinović

Daša Drndić ili kako se suočiti sa zlom

8 Ne mogu znati zašto je moja elegantna, duhovita, darovita vršnjakinja u svojem pisanju u toliko presudnoj mjeri bila vođena moralnom osjetljivošću, moralnom indignacijom, željom za moralnom jasnoćom.

Mogu govoriti samo o tome kako se nosila s pisanjem o zlu i što je, općenito govoreći, problem takvoga pisanja.

Zapravo, što je općenito sa zlom i što je s našim reakcijama na zlo.

Zlo dvadesetoga stoljeća dovelo je i do ekstremnih stavova o nemogućnosti da se pjesnički, književnički, pa i na druge umjetničke načine bavimo njime.

I doista pisanje postaje sukrivcem ukoliko poduzima bilo kakav pokušaj pomirenja, kompenzacija bez obzira na namjere, na primjer u pobožnoj tvrdnji da patnja oplemenjuje.

Daša Drndić je znala da je to uvreda za žrtve. Kao što je uvreda i pretjerana askeza, obrnuti kič mučenja čitatelja. (U ovom tekstu ne govorim o svemu ostalome iz Dašinih knjiga, žestokoj satiri, blagim osjećajima...)

Daša Drndić se morala udaljiti od uobičajenih, konvencionalnih, stavova. Prije svega onoga jako proširenog koji i ne shvaća vlastiti kukavičluk, a sastoji se u naglašavanju da se ono što se dogodilo nije dogodilo.

Ima tu i pravoga straha i tjeskobe. Bojimo se dotaći zla, bojimo se zadržati na zlu i zlim djelima kao da ćemo se zaraziti, kao da će potaknuti nešto u nama što radije ne bismo željeli vidjeti. I to valja osvijestiti.

Naravno, u dnevnoj smo borbi češće suočeni s političkim nijekanjem zlih čina na način neke vrste stalnog preračunavanja i mjerenja što je tko učinio kome, naši ili oni drugi. To je apsolutno nedopustivo i ne navodi na nikakvo vježbanje tolerancije. Ali suočavanje sa zlom traži i više.

Neprijatelj toga suočavanja je zlo nemišljenja. Kada nešto doživljavamo kao zlo? Ne uvijek na jednak način: što nije istovremeno i relativiziranje.

Ma koliko bili zgranuti elementarnim nesrećama i potresima, danas čak ni fundamentalisti ne smatraju potrebnim smišljati nova opravdanja za Svevišnjeg. Veliki potres u Lisabonu bio je moralni, svjetonazorski preokret. Uza sve razlike, zlo s kojim smo sada zaokupljeni je ono koje čine ljudi, ono za koje smo odgovorni sami.

Filozofi su radili i rade što mogu, od patetičnih pokušaja sekularizirane teodiceje koji traže opravdanje u velikoj shemi zbivanja do aktivističkog opravdavanja žrtava za buduće dobro. Ali razmišljaju i o radikalnom zlu.

A kao najvažnije: o zlu nemišljenja.

Zlo nemišljenja je upravo ono što predstavlja izazov za književnost. Svjesni toga zla, moramo misliti o *pojedičnome* zlu i kako djeluje na nas. To nisu stvari poopćavanja. Možemo teorijski formulirati razliku između žrtava koje su kolateralne, pa bile one i dječje, i pedantnog otpravljanja djece u plinske komore. Agamben donosi misaoni eksperiment što se tiče Nietzschea i velikog prihvaćanja vječitoga vraćanja: nikakve takve spekulacije nisu moguće jer to uključuje ponavljanje Auschwitza.

Moralna osjetljivost prolazi kroz proces učenja i razjašnjavanja i to je životno djelo Daše Drndić. Ništa tu nije samo po sebi razumljivo. Za njenu i moju generaciju najprije se moralni problem pokazivao u mogućnosti da čovječanstvo nuklearnim oružjem počini samoubojstvo te, naravno, u samo po sebi razumljivoj obavezi izgradnje boljega svijeta.

Onda smo shvatili da moramo ići dalje i dublje.

A Daša je to vidjela i znala provesti.

Katarina Luketić

Pobuna u pisanju¹

10

Renato Caccioppoli bio je vrsni matematičar i omiljeni profesor na talijanskim sveučilištima, štoviše bio je matematički genij, tvorac važnih analitičkih teorija i uz to pijanist i zaljubljenik u glazbu. Uoči trijumfa talijanskog fašizma, Caccioppoli više puta javno protestira, upozorava svoje studente i prokazuje nadolazeće zlo. U dane velike fašističke parade 1938. kada Napulj posjećuje Hitler i kada strah i konformizam već dobrano narkotiziraju stanovništvo, Caccioppoli u jednom restoranu traži od orkestra da izvede *Marseljezu*. Drži i kratak govor protiv fašizma, a o pjesmi kaže: »To je himna slobodi koja se u ovoj zemlji guši, slobodi koju Benito Mussolini ne priznaje«. Odmah potom Caccioppolija hapse skupa s njegovom partnericom. Tada već vladaju represivni fašistički propisi, no njegova obitelj, još dovoljno ugledna u gradu (majka mu je kći ruskog revolucionara Mihaila Bakunjinina, a teta ugledna kemičarka u Napulju), uspijeva ishoditi liječničku potvrdu o njegovoj neuračunljivosti. Caccioppolija smještaju u ludnicu i tako spašavaju od zatvora, mučenja i smrti. U ludnici on i dalje svira i pjeva, posebno *Marseljezu*, vodi mali zbor, a bolesnici ga — kao ranije studenti — obožavaju. Nakon puštanja iz bolnice (pred kraj rata) Caccioppoli nastavlja s otporom: organizira štrajkove, blizak je Komunističkoj partiji te se posvećuje matematici i profesuri. Na kraju se razočarao u politiku, sve više pio i 1959. počinio samoubojstvo. Njegova genijalnost, individualizam i borbenost ipak ostavljaju jasan trag. Njegovo ime danas nose matematički odjel Sveučilišta u Napulju i jedan asteroid.

1 Tekst je objavljen kao »In memoriam« u tjedniku *Novosti*, br. 965, 15. lipnja 2018.

Iza svakog imena krije se priča

Priču o matematičaru Caccioppoliju ispričala je u svom romanu *Sonnenschein* Daša Drndić. Učinila je to na samo nekoliko stranica, ali tako ekspresivno da tog nesalomljivog matematičkoga genija, njegov šarm i neposluh, njegovu malu gestu pobune protiv režima pamtiš dugo vremena. Pamtiti, to je zapravo i namjera toga pripovijedanja. Izvući iz tame prošlosti, pa imenovati, opisati, prikazati i tako uvesti te ljude i njihove priče u naš život. Pamtiti, kako bi se i danas isto zlo — zlo fašizma u njegovim bezbrojnim mutacijama — moglo prepoznati i protiv njega ustati.

Osim Caccioppolijeve, u istom je romanu Daša Drndić ispričala i mnoge druge biografije — stotine pojedinačnih životnih priča i životnih izbora u mračnim vremenima nasilja, represije i stradanja. I u drugim svojim romanima činila je isto: imenovala, prikazivala, pamtila, jer pisanje za nju nije bilo usputna razonoda već način borbe protiv ljudskog pada u ravnodušje, moralnu degeneraciju, narcisoidnost i konformizam.

Teško da je moguće naći suvremenog autora/icu, ne samo u ovdašnjem nego i znatno širem kontekstu, koji/a je u svoja djela uključio/la i na neki način fikcionalizirao/la toliko mnogo stvarnih osoba i biografija kao što je to učinila Daša Drndić. Za nju, kako je napisala u *Sonnenscheinu*: »Iza svakog imena krije se priča«. Neke od tih priča ona je ispričala u cijelosti, neke samo naznačila; većinu je prenijela u autentičnom obliku, neke je pak domislila kamuflirajući u njima fakte i intimu. Pri tome, nisu sve priče o pobunjenicima poput Caccioppolija, štoviše, najviše ih je o žrtvama: Židovima, djeci, psihičkim bolesnicima, izgnanima, obespravljenima, ljudima koji su na razne načine stradali i još stradavaju od fašizma. Veliki dio tih priča govori o zločincima i tihim promatračima: onoj svakom poretku prilagodljivoj masi koja svojim nedjelovanjem i šutnjom omogućava uspon i održavanje režima.

U *Sonnenscheinu* je na stotinjak stranica ispisala imena oko 9000 talijanskih Židova koji su u razdoblju 1943–45. ubijeni ili deportirani u logore. U romanu *Belladonna* popisala je 1055 imena jugoslavenskih Židova ubijenih u logoru blizu Šapca i gotovo isto toliko djece u dobi od 3 mjeseca do 18 godina stradalih u Nizozemskoj. Nije to bilo protokolarno memoriranje stradalih, patetično ispisivanje žrtvoslovlja kako bi se trgovalo u politikantske svrhe ili spisateljski ekshibicionizam. Naprotiv, riječ je o dosljedno provedenom načelu, traganju za katarzom i nastojanju da se razbije »zamrznuto more u nama«, što po Kafki čini smisao književnosti.

Dokumentarnost i ostranenie

Osim na biografijama stvarnih ljudi, imenima i popisima, Daša Drndić inzistirala je u svojim romanima na činjenicama, dokumentima, arhivskim nalazima,

nastojeći pomoću brojnih pojedinosti izgraditi kompleksnu i vjerodostojnu sliku prošlosti i sadašnjosti. Književnost je tako postala poput arheologije: istraživanje, kopanje, otkrivanje, suočavanje, kako same sebe tako i drugih, ovoga društva, s traumama, zločinima i mržnjom u različitim slojevima vremena.

U njezine romane ušla je opsežna faktografija poput voznih redova i izvještaja o teretu vlakova za Treblinku, intervju sa suđenja nacistima, fotografija stvarnih osoba (i Caccioppolija), fotografija unutrašnjosti logora i zatvora: i fašističkih u Njemačkoj i Italiji, i staljinističkih kao što je KGB-ov u Potsdamu. Tu su i notni zapisi, matematičke formule, crteži (npr. uha s akupunktornim točkama) i pretisak cijele kartoteke ukradene imovine u Zagrebu za vrijeme NDH s imenima bivših vlasnika, uglavnom Židova. Kada Daša Drndić sve te popise, abecedarije, dokaze, izvornu građu, svu tu statistiku i taksativnost umeće u sasvim neočekivani kontekst — u književnost — onda oni gube svoju apstraktnu neutralnost i izazivaju novo viđenje, novu perspektivu stvarnosti ili, kako bi Rusi lijepo rekli, *ostranenie* (začudnost).

12

Daša Drndić pisala je i o brojnim javnim kućama otvorenim za rata u Trstu ili o slavnim šahistima koji i dalje, usred Reicha igraju turnire i onima koji to ne čine. Pisala je detaljno o nacističkoj organizaciji Lebensborn za poboljšanje stanovništva, koja je otimala djecu diljem Europe i odgajala ih u posebnim ustanovama kao »superiorne arijevece«. Pisala je dakle o svakodnevici fašizma i različitim devijacijama koje čine bolesno društvo. Često je problematizirala pitanje etičnosti u umjetnosti, pišući npr. o redateljima koji su snimali i propagandne filmove za NDH i partizanske filmove ili o događajima poput velike izložbe »Židovi« održane 1942. u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, na čijem je plakatu pisalo: »Izložba o razvoju židovstva i njihovog rušilačkog rada u Hrvatskoj prije 10. IV. 1941. i rješenje židovskog pitanja u N.D.H.«

Mehanizam fašizma

Romani Daše Drndić ispisuju antropologiju zla: pokazuju kako se mržnja širi, kako se duh vremena truje, kako mase progresivno postaju slijepe i kako cijeli složeni fašistički mehanizam funkcionira. Taj mehanizam se morao svakodnevno održavati i pokretati, na tome su predano radile tisuće i tisuće ljudi. Ubijanje nije apstraktno, netko ga mora narediti, organizirati, izvršiti. Ubijanje takvih masovnih razmjera kao što je bilo ono tijekom Drugoga svjetskog rata traži metodu, organizaciju, efikasnost, sustavnost. Za Dašu Drndić, kako je sama kazala, nije bilo »malih fašizama«, onih kojima bismo mogli progledati kroz prste. Fašizam uvijek znači mržnju i uništavanje drugoga, a to se ne može umanjiti.

Pišući o povijesnim fašističkim i nacističkim porecima: u Njemačkoj, Italiji, Hrvatskoj, Daša Drndić je upirala prstom i u naš današnji fašizam koji mnogi ne žele zvati fašizmom, već nekako drukčije: blaže i pitomije. U svoje ro-

mane, u svijet književnog teksta kao male subverzije ubacivala je zato događaje iz novije domaće povijesti: bacanje nepoćudnih knjiga u kontejnere, progon izbjeglica, jezično čistunstvo, negiranje antifašizma, rehabilitaciju ustaštva. Uopće sav nacionalizam, mržnju i isključivost koji su predigra za fašistički poredak i koji, evo, sasvim lijepo bujaju u zoni demokracije, navodno zaštićenoj od svakog totalitarizma.

Da bi se doista uspostavio fašistički sustav i stvorila atmosfera ubijanja potrebno je zamračiti cijeli horizont. Daša Drndić to je znala i zato je toliko kopala, istraživala, uranjala u faktografiju, pa onda do tančina opisivala događaje, opsesivno imenovala ljude i osvjetljavala detalje tzv. običnog života. Znala je da fašizam nije povijesni eksces niti ga se može tumačiti samo kroz lik poludjelog vođe i njegovih izopačenih sljedbenika. Totalitarna vizija društva koju fašizam proizvodi i nastoji u stvarnosti uspostaviti može nastati bilo gdje, kada se za to stvore određeni preduvjeti, prije svega — kada otpor društva postane slab, a pokornost normalna.

13

Književnost i povijest

Ispisivati složenu antropologiju fašizma na način da se u nju uključi i događajna povijest, ambijent, svakodnevnica, emotivnost, cijela fenomenologija zla, a da se pri tome stalno ima u fokusu pojedinačni život: ime, biografija, osobno iskustvo — to se može postići samo u književnosti. U tom je smislu književnost drukčija i od povijesti i od filozofije. Povijest, posebno tzv. velika povijest bilježi važne događaje, prevrate, utjecajne političke ličnosti i sl. te brine o dominantnim tokovima vremena. Pri tome, ona teži neutralnosti (je li ona moguća?) i sveobuhvatnosti, pa često njeguje jasan i ogoljen iskaz. Uz to, povijest, kako piše Daša Drndić u romanu *EEG*, uglavnom »pamti imena zločinaca, dok imena žrtava zaboravlja«. Književnost pak može obuhvatiti totalitet vremena u svojoj raznolikosti i proturječnosti, u književno djelu mogu stati stvarni događaji i snovi, vojni redovi i emocije, društvene devijacije i intimni odabiri. Književnost se zanima i za zločince i za žrtve, za vladare i pijune, moćne i ne-moćne: one koji na drugim poljima bivaju često izbrisani ili nevidljivi. Konačno, pomoću književnog jezika moguće je obuhvatiti ono neiskazivo — ono zlo nakon kojega se, po Adornu, može tek šutjeti.

Pisati o životima drugih

Iako je rekonstrukcija prošlosti u njima minuciozna, a udio stvarnoga velik, tekstovi Daše Drndić prije svega su književnost. U njima je važnije ono kako je nešto rečeno, negoli što je rečeno, odnosno to što je rečeno ima snagu samo zbog toga što je rečeno na određeni način.

U njezinim se romanima tako stalno prepleću dokumentarno i fikcionalno, tako da jedno poprima ton drugoga. No, glavni pripovjedni tijek, sam ton pisanja, način uljevanja digresija u glavnu struju priče, jezik, metaforika, ritam, imaginacija, sve je to specifično književno. Tradicija kojom se inspirira također je književna: Borges, Bernhard, Gombrowicz; ili pak filozofska, ali u naglašeno literariziranoj formi kao kod Juliena Bende, Radomira Konstantinovića ili Ciorana.

Uz dokumentarnost, ona je u svoje romane ugradila i mnoge autobiografske elemente, kamuflirajući ih u drugim likovima, pripovjedačima, situacijama. Isljednički tragati za takvim elementima u pojedinome tekstu, doista nije posao književnog kritičara ni predanog čitatelja. Dovoljno je samo primijetiti da se neke situacije iz života same autorice preklapaju sa životima likova u romanima *Umiranje u Torontu* koji tematizira samoću i šikaniranje izbjeglica/migranata u stranom svijetu, ili *Belladonna* i *EEG* koji su naglašeno intimistički i govore o odbacivanju starih i bolesnih te okrutnosti malih, »palanačkih« sredina.

14

No, koliki god bio udjel autobiografskoga i ispovjednoga važno je naglasiti da Daša Drndić nije nikada gradila tekstove na samo jednom liku, svome *alter ego*. Čak i kada u tim tekstovima dominira jedan glas, kao što je glas Andreasa Bana u dva spomenuta romana, oni uvijek uključuju i živote drugih: tuđu patnju, odbačenost i poniženost.

U vremenu kulta narcizma i gubitka »javnoga čovjeka« (Richard Sennett), onoga koji je političko biće i djeluje na dobrobit svoga društva, takvo pozicioniranje autora prema svome djelu važan je znak njegove angažiranosti. Empatija, briga za druge i nošenje tereta tuđe patnje (jer to je mogla biti i *tvoja* patnja) važne su etičke sastavnice književnosti Daše Drndić. Njezina odbojnost prema naglašenome književnom egocentrizmu i sirovoj autobiografičnosti vjerojatno su razlozi zašto nije voljela pisce poput Knausgaard koji je ispisao pet tomova romaneskne mitologije o sebi, dok se divila Gombrowiczu koji je svoje iskustvo znao uobličiti neizravno, čak kao burlesku.

Raspadanje svijeta, fragmentiranje teksta

Na kraju, Daša Drndić namjerno je pisala tako da se činilo kao da ne kontrolira u potpunosti svoj tekst. Njezino pripovijedanje nije nikad linearno i pragmatično na način da jedan element neizbježno vodi drugome, a svaki motiv ima jasnu funkciju u djelu. Ideali nisu efikasnost, čistoća, urednost. Nema sveznajućih i prikrivenih pripovjedača, kompozicijskih bravura i razmetanja formom. Pripovijedanje je fragmentirano, digresije opsežne, a montiranja i kolažiranja protežu se kroz cijele romane. Diskurs je naglašeno emotivan, iz melankolije se prelazi u ogorčenje, iz rezignacije u buku. Paradoksalno, sva uklopljena faktografija ne proizvodi učinak hladnog i racionalnog književnog

teksta, dapače ona pojačava dojam emotivnosti, bijesa i pobune. Kao da vam je netko bacio hrpe dokumenata u lice. Nema umiljatosti i poštete čitatelja.

Pisati disciplinirano i smireno o toliko strašnim temama, pisati uredno i odmjereno u vremenu opće nesigurnosti, za Dašu Drndić očito nije imalo smisla. Forma i jezik morali su pratiti sadržaj i značenja. Raspadanje i nesigurnost svijeta odražavali su se u fragmentiranosti teksta; anomalije i bolesti društva u aritmiji i ekspresiji izraza.

Pisanje i Marseljeza

Pisanje je za Dašu Drndić bilo vid otpora: otpora zaboravu, otpora fašizmu u svim njegovim pojavnim oblicima, otpora kolektivizmu, nacionalizmu i mržnji prema drugome. Ujedno, otpora ljudskoj gluposti, sebičnosti, rigidnosti i samodovoljnoj zatvorenosti kakve su karakteristične danas za, Agamben bi rekao, dominantnu klasu »planetarne malograđanštine«.

Dašu Drndić je na pisanje nagonio impuls sličan onom Caccioppolijevu da javno, pred nosom fašistima, u Napulju 1938. svira i pjeva *Marseljezu*. To je impuls nezadovoljstva, nemira, želje za slobodom i pobunom. Kad se na koncu svedu računi, takvi »mali otpori« pojedinačno ono su najvažnije što određuje nečije bivanje.

Andrea Zlatar

Iscuriti u jezik, otplivati kontra plime

16 Andreas Ban, glavni je lik dvaju recentnih romana suvremene hrvatske spisateljice Daše Drndić, *Belladonna* i *EEG*, objavljenih 2012. i 2016. godine. U samom početku drugoga romana, već na četvrtoj stranici EEG-a Andreas Ban daje precizan, sažet i jasan pripovjedni i deskriptivni prikaz samoga sebe u ta dva teksta:

»Onomad, napustio sam Rijeku, jezik, tijelo, iscurio sam kapajući. Sad skupljam ostatke (sebe), tu smjesu nalik mokrom pijesku koji djeca gnječe, prave klimave figure, napukle, izobličene i sive. Sad sam kašast, sad sam kaša koja se rastače, koja bježi od forme, kaša zgnječene organa, mush. Srčika, pulpa, bezobličje. Pabirčim i okrške, patrljke tuđih života, ne bih li im dao kakvo obličje, makar i nakaradno, istrzano obličje /.../.« (Drndić, 2016: 12)

Ovaj se, uvjetno rečeno opis, nameće kao interpretativni modus romana koji se tek začinje pripovijedati. Zastanimo, zasad, na imenicama i pridjevima koji zamjenjuju tradicionalne opise ljudskog tijela temeljene na formi, boji i dugim percepcijskim mogućnostima, poput opipa i mirisa. Ključna riječ u navedenom ulomku je kaša, iz nje izvire gubitak forme («kaša koja se rastače, koja bježi od forme») i vodi u prostor ispražnjen od stvarnosti, bez linija ili granica mase, vodi doslovno u bezobličje. Jedina boja naziva se sivom, boja koja i nije boja iz kromatskog spektra već nastaje mješavinom drugih dviju akromatskih boja, bijele i crne. Svakodnevna jezična uporaba to višestruko potvrđuje, od ekonomske ili pravničke sintagme siva zona, do egzistencijalnog iskustva sivog života. Usporedba vlastita sebstva sa smjesom nalik mokrom pijesku iz kojeg djeca rade klimave figure, dograđuje moment gubitka postojanosti forme kroz vrijeme. To je upravo ono što se dogodilo Andreasu Banu, njemu kojemu je život »iscurio kapajući« kad je — vlastitim riječima — napustio »Rijeku, jezik, tijelo«. Ta su tri prije sidrišta bila čvrsta, kao potpornji njegova identiteta: jezik, grad i tijelo. Oni su priječili pretvaranje u kašastu masu koja,



da bi imala kakvo–takvo obličje, pa makar i nakaradno, u vremenu sadašnjosti pisanja romana mora posizati za tuđim životima. Značenje grada, posebno Rijeke, u konstrukciji pluralnih identiteta analizirano je u opusu Daše Drndić ponajviše na predlošku njezina romana *Leica format*, a složenost teme jezičnih identiteta višekratno je tematizirana u njezinim romanima. Tema grotesknog tijela, možda najdirektnije prisutna u romanu *Doppelgänger*, neodvojiva je od cjeline njezina opusa koji se bavi funkcioniranjem i metodama nacističkog sustava (od romana *Totenwände*, *Zidovi smrti*, do *Sonnenscheina* i *Aprila u Berlinu*). Tema tijela koje je rascjepkano, fragmentizirano, može se postaviti i kao polazna točka za razmatranje poetike romaneskne fragmentiranosti, koju recentna kritika (Arsenić, Primorac, Glavaš) sve više koristi kao krovni termin kojim označavaju tehnike diskurzivne montaže u romanima Daše Drndić: supostavljanje fikcionalnog i dokumentarnog, biografskog i historiografskog.

Pripovijedajući o samome sebi, Andreas Ban koncentrira se na tijelo. Što se tijekom života u Rijeci dogodilo s njegovim tijelom? U tom gradu (o kojemu nije smio pisati onako kako je pisao, napomenula mu je sugrađanka) Andreas Ban nešto je i dobio:

»Ipak, ovdje jesam nešto stekao: svoju sada već lojalnu pratiteljicu–davateljicu — astmu; nju mi jest ova zemlja poklonila. U ovome gradu dobio sam još kojekakve bolesti, samo što su to uglavnom hereditarne devijantnosti ili bolesti koje dolaze sa starenjem, kao što je onaj karcinom, ili onaj glaukom, ili ona degenerirana kičma, pa arteriosklerotična koljena i okoštali vrat, možda i začepljene karotide, pušački KOBP i sad još neki kamen u bubregu i male ciste na jetri, /.../ bagaža koju mi je suđeno tegliti kroz ovo što se zove život.« (Drndić, 2016: 48)

Ovaj popis bolesti, najvećim dijelom degenerativnih, upućuje na provodnu, istovremeno podzemnu i površinski vidljivu, stopljenost bolesti i starenja. Iako nabranje navodi na određeni slijed, temeljni efekt je kumulativan. Bolest u starosti nije ireverzibilna, nema povratka na »zdravo«, na ono »prije«. U procesu starenja, kad se dosegne određena točka, taj proces prestaje biti procesom i pretvara se u stanje u kojemu se vremenitost, kao temeljna karakteristika života, gubi. Naime, jedina perspektiva koja preostaje u tom stanju jest očekivanje smrti. U pripovjednom smislu, romani *Belladonna* i *EEG* doslovno ocrtavaju tu promjenu biografske, životne situacije. *Conditio humana* nepovratno je drugačija. Na kraju prvoga romana, *Belladonna*, Andreas Ban pokušava samoubojstvo. Pripovjedač u trećem licu čitatelje je na mogućnost toga čina pripremao desecima stranica ranije. Pa ipak, zadnje rečenice ostavljaju otvorena vrata alternativni — Andreas Ban ispija medicinski ugljen, pokušava povratiti, zove hitnu pomoć. I kako započinje *EEG*? Rečenicom u prvom licu: »Naravno da se nisam ubio.« (isto: 9)

Prijelaz iz *Belladonna* u *EEG* Daša Drndić naziva »tihim samoubojstvom«. Promjena pripovjednog glasa, iz trećeg u prvo lice, podcrtava moment transformacije iz perspektive starijeg čovjeka koji pobolijeva, u starca kojemu su starost i bolest istodobna, istovjetna stanja. Prvo lice pripovijedanja, uvijek



podatnije za ispisivanje beskonačne sadašnjosti (prisjetimo se Beckettovih romana, posebno konstrukcije diskursa u romanu *L'innommable*), otvara tekstualni prostor jednome »ja« koje sebe ispisuje, ispisuje svoje ogoljeno sebstvo, lišeno personaliziranosti, biografske perspektive, »ja« koje roman pri kraju poantira jedinom mogućom rečenicom: »Sad imam vremena u vremenu u kojem vremena nemam.« (isto: 408) Sam kraj prepušten je slici mora, s refleksijom snage ustročenog Kierkegaarda, filozofski dubinskog egzistencijalizma kojemu je temeljni pojam strah.

Zamijenimo li u navedenoj rečenici riječ vrijeme s riječju tijelo, ona će glasiti: »Sad imam tijelâ u tijelu u kojem tijela nemam.« Množina tijela na prvome mjestu odnosi se na skup različitih deformiranih, degeneriranih tijela u starosti, a tijelo u kojem tijela nemam takvo je staračko, aseksualno, aspolno tijelo koje — analiza pokazuje — gubi svoj bivši socijalnokulturni rodni identitet (stara žena, stari muškarac) i zamjenjuje ga novom društveno-ekonomski-kulturnom tvorevinom starosti kao takve, naprosto starosti, starosti same. Rekla bih da to nije transrodni termin, već uvjetno kazano sadržaj koji je konstruiran mimo roda, koji više ne uključuje nijedan od stupnjeva prethodnih transformacija i identitetskih oblikovanja, već u tjelesnom smislu vodi u ništavilo amorfno postojanja.

18

Nimalo ne čudi što je i u ova dva romana, u *Belladoni* i u *EEG-u*, pripovjedna tematska jezgra u osnovi eliptična. Elipsa, ne kao pjesnička figura već kao krivulja (novohrvatski: iz obitelji čunosječnica!) kao izduljeni krug s dva žarišta. U romanima Daše Drndić uvijek je jedan od fokusa nacizam, nacistička Europa i njezina suvremena revizionistička posizanja za prošlošću. U drugom žarištu je priča o pojedincu; pripovjedni i dokumentarni krakovi fašizma izvijaju se u grupnim i osobnim pričama, u sociografijama i biografijama. U ranijim romanima su Italija i Njemačka bile prostor događanja, u novim romanima poprište totalitarizma je manje poznata prošlost Litve. Povezivanje nacističkih mehanizama razaranja ljudskosti s iskustvom gubitka čovječnosti u suvremenom društvu, na primjerima bolesti i starosti, nije ni najmanje slučajna. Filozofsku perspektivu »ogoljavanja života« i raspravu o biopolitičkim pitanjima otvorio je sredinom devedesetih talijanski autor Giorgio Agamben knjigom *Homo sacer* u kojoj se goli život analizira naspram suverene moći. U povijesnom vremenu koje, nastavljajući se na Adorna, Agamben zove vremenom poslije Auschwitzta, čovjeka se podvrgava različitim režimima koji svi imaju posljedice onkraj čovječnosti. Društveni, to znači institucionalni modeli azila, bolnica, specijaliziranih domova, načelno su temeljeni na izolaciji onih koji su prije bili socijalno integrirani, da bi kao bolesni, siromašni, stari, bili isključeni iz društva. Poput »hodajućih leševa«, onih o kojima pišu i Agamben i Primo Levi (temeljem iskustva preživjelog logoraša), onih koji su stupili na fatalni put umiranja.

Isključivanje, izgon, otpor

Izgon Andreasa Bana iz svijeta društvenoekonomskog, počeo je, logično i doslovno banalno, izravnim dopisom o umirovljenju:

»Vrhunac kafkijanske akademske korespondencije koja Andreasu Banu prelijeva čašu jest njemu, Andreasu Banu upućeno polupismeno pismo (klasa: 602-04/11-01-11-01) /.../ pismo u prvom licu množine (mi) s potpisom jednog dekana (ja)«, kojim ga se obavještava o (Zakonu, naravno, sukladnom) prestanka ugovora o radu da bi ga se u završnici tog »mi« pisma još zamolilo da se malo pobrine oko zamjenskog profesora u svrhu »nesmetanoga kontinuiteta odvijanja nastave«. (Drndić, 2012: 97-98)

Ne treba biti pametan kao Andreas Ban da se shvati kako je, možda, bilo jednostavnije njemu produljiti ugovor o radu; još manje treba nasjedati na trikove o nesmetanom odvijanju nastave, kao da je kontinuirana briga o obavezama fakulteta prema studentima baš najpreča briga takvih »mi-ja« uprava. Ukratko, Andreas Ban, usprkos svim znanjima o ulozi intelektualaca u manjim sredinama ostaje bez ikakva javnog prostora. Nema honorarnih poslova, nema kolumni, ili redovitih članaka, tek sitne mrvice lokalnoga kvazikulturnog stola koje njemu, Andreasu Banu, čovjeku od znanja, etičkih načela i iluzija, nisu prihvatljive. Naravno da on razumije što se događa i zna da je isključivanje prvo načelo palanačkog mentaliteta, kako ga definira Radomir Konstantinović. No ne može spriječiti ono što je započelo, strmoglavljenje u ništavilo socijalnoekonomskog tipa: otkaz — prisilno umirovljenje, nužno povlačenje iz akademskog, pa onda i intelektualnog kruga — proces izbjeljivanja, nestajanja, klasični *fade-out* proces. Siromaštvo kao drugi krug, bolest kao treći krug — ne pakla, nego života u 65+ vremenu.

Starost je stigma, starenje je postepeni hod prikupljanja pojedinih stigmati — najčešće tjelesno vidljivih, znakova bolesti i degenerativnih promjena. Suvremena sociologija i antropologija slažu se da je u modernom društvu posebno uočljiv, proces isključivanja iz društva. Nazivajući starost »sivim kontinentom«, David Le Breton naglašava suvremeno svođenje starosti na tjelesne aspekte, starost je bolest kojoj ne može izbjeći cjelina osobnosti, jer ona napada upravo na osobnost. Nije riječ o pojedinom manje funkcionalnom organu, koji možemo smatrati nekonstitutivnim za našu osobnost, radi se o totalnom poništenju.

Andreas Ban u *Belladonna* — dok se njegovo tijelo postepeno raspada i rastače — odbija mogućnost poništenja. Odupire se, korak po korak: ne želi leći u bolnički krevet, ne želi nositi uobičajene pidžame, »kućne ogrtače« i obavezne bijele soknice, ne želi uopće nastupati na takvoj izložbi odbačenoga ljudskog mesa, kakva se svakodnevno uprizoruje na bilo kojem odjelu bilo koje bolnice. Ne želi u svijet pilećih krilaca, želi i dalje rižoto s plodovima mora, čašu vina i cigaretu. Korak po korak tijelo uzmiče, svijest izdržava. Protiv fiziološkog diskontinuiteta svoga tijela Andreas Ban bori se kontinuitetom svi-

jesti, svijesti o sebi u interakciji s malobrojnim prijateljima ili rodbinom. Nije ni senilan, još manje dementan: razmišljanje i pisanje ga održavaju na životu.

Složenost vokabulara na engleskom jeziku kojim se bolest naziva pomoću tri riječi — *disease*, *illness* i *sickness* — dala je sociolozima bolesti uporište za definiranje tri dimenzije bolesti. *Disease* se koristi za označavanje fiziološke razine, skup obilježja bolesti kao fiziološke stvarnosti (ne mora je osoba ni biti svjesna, kao npr. kod visokog tlaka). Druga dimenzija je u pojmu *illness* koji sadržava percepciju i iskustva bolesti od strane pojedinaca koji je proživljavaju, kao i međuljudsku percepciju bolesti. Treća i najstroženija razina je *sickness* — koja uključuje medicinski protokol i cijelu socijalnu institucionalnu strukturiranost bolesti (Marzano, 2007: 540–1). Andreas Ban u *Belladonna* proživljava drugu i treću dimenziju; u trećoj dimenziji bolesti otkriva se hijerarhija moći kakva se uspostavlja u suvremenim društvima: sustav/režim vlada pojedincem.

20 Rak dojke nema spol

U fiziološkom smislu rak dojke moguće je i kod muškaraca i kod žena. Statistički gledano, tipično je ženska bolest. I prvi koraci zdravstvene skrbi u smislu prevencije upućeni su ženama, od uputa za samopreglede i potrebe redovite liječničke kontrole, sve do organizacije besplatnih mamografskih pregleda za ciljane, ugroženije skupine. Dobivaju li muškarci poziv za godišnju mamografiju? Naravno da ne. Ali rak dojke mogu dobiti. Tipična bolest koja nije spolno uvjetovana, ali je izrazito rodno obilježena.

Dodjeljujući Andreasu Banu rak dojke, pripovjedačica ga je smjestila u nako ambivalentnu situaciju: radi se o muškarcu koji se iz dana u dan susreće sa situacijama koje su pretežito pripadne ženskim ulogama. Mogli bismo reći da se u početku Andreas Ban dijeli po logici binarne opozicije: tijelo koje jest nije identično tijelu koje ima. Protumačimo li tu opoziciju kao klasičnu subjekt–objekt relaciju, slijedio bi zaključak da Ban–subjekt odbija narušiti svoj subjektivitet time što je medicinski, dakle, socijalno, tretiran kao objekt koji ima žensku bolest. To je točno u onoj mjeri u kojoj Andreas Ban zauzima situaciju subjekta–promatrača, onoga koji gleda, vidi, opaža.

S obzirom da mu je autorica atribuirala tipično žensku bolest, on promatra žene više nego obično, u čekaonicama, u hodnicima odjela, sluša njihove priče. Umirovljeni nikomu–potreban–intelektualac s gađenjem odbija taj svijet ženskih bolesti. Koristi distancu, ironiju i autoironiju, cinizam — dok ne potroši sve što ima na raspolaganju u garaži intelektualnih alata. Nakon pokušaja samoubojstva, osim riječi ništa mu drugo ne ostaje na raspolaganju. U tom razdoblju rodnog prijelaza/poništanja sam se pita: A što bi tek sa mnom bilo da sam žena? Da je Andreas Ban, kojim slučajem žena, bi li bio još više bolestan, još više siromašan, još više sam? Neke bi životne okolnosti možda

bile nešto drugačije, ali u osnovi bio bi jednako isključen. Bolest, siromaštvo i starost poništavaju rodne razlike, odnosno, konstruiraju novo rodno biće — isključeno, dezintegrirano, fragmentizirano, ogoljeno.

Prema Le Bretonu, tri su temeljna modusa u kojima se pokazuju načini čovjekove isključenosti u vremenu moderniteta. Isključenost se tumači kao odijeljenost i kao, doslovno i grubo rečeno, odrezanost: čovjek je odrezan od kozmosa, odrezan od drugih, odrezan od samoga sebe. (Le Breton, 1990:47) Time je doveden s onu stranu čovječnosti. U konačnici, ili u osnovi, tijelo je područje političkoga, jer je svijet politička konstrukcija. Socijalne konstrukcije bolesnog i starog tijela posljedica su neumitnog slijeda prevladavajućih opozicija. Sva stanja o kojima govorimo nalaze se na negativnom dijelu ljestvice, poput bolesti/invaliditeta, siromaštva/prekarnosti, ružnoće, slabosti, i proizvedena su logikom kasnog kapitalizma u kojem na tržištu vrijednosti igraju druga pravila. Zdravo, mlado i lijepo tijelo ima svoju tržišnu vrijednost koja, dakako varira od zemlje do zemlje, od provincije do metropole, ali ubrzano raste već stotinjak godina — u dobu moderniteta. Pojmovi humanosti ili čovječnosti napušteni su ili dovedeni do groteske u javnim diskursima o potrebitima, potiskujući pritom temeljno pravo da se bude ljudsko biće. Ništa u romanima *Belladonna* i *EEG* nije slučajno: nijedna prepričana anegdota, nijedan umetnuti dokument. Ključni učinak oblikovanja lika Andreasa Bana, konstrukcijom njegova rodnog identiteta jest razotkrivanje oblika ženskog rodnog identiteta u suvremenom društvu. Rodna nakalamljenost — dodavanje ženskih atributa (u medicinskom obliku tipična ženska bolest, u socijalnom ispitivanje rodne ravnopravnosti) na muško tijelo, vidljiva je upravo zato što je biološka, spolna određenost Andreasa Bana, figure muškarca–starca, ogoljena od tradicionalnih epiteta muškosti (fizička snaga, socijalna moć) u paralelnom narativnom sklopu dvaju procesa, biološkog starenja i socijalnoekonomske marginaliziranosti. Ispitivanja jezičnih raznolikosti — koje radno nesposobne povlače s tržišta ili ih umirovljuju nisu ključno važne — socijalno prazno mjesto postaje na kraju i osobno prazno mjesto, prazan prostor u kojemu, kad iščezne svijest, ne ostaje ništa. To ništa, za Andreasa Bana je, pripovjednom odlukom Daše Drndić na kraju romana *EEG*, oblikovano ritmičkim pokretima plivanja u moru. Uz Andreasa Bana su, kao citatna podrška, Cioran, Pessoa i Kierkegaard. On ne mora više nikoga gledati, niti njega netko gleda. Više ne može biti niti suvišan.

Pretpostavimo da će more biti mirno, da će se smiriti nakon Banovih zaveslaja. Nigdje više neće biti nereda. Red je bitan. U redu je umrijeti. *EEG* više neće pokazati nikakvu nervnu aktivnost. A Andreas Ban ionako nije nikada bio ni mogao biti: bella donna, lijepa žena. Nije ni htio. Otrov jezika spašavao ga je u onoj mjeri u kojoj je ta biljka lijek ako ju se pravilno dozira.

(Napomena: Izvorna, dulja verzija ovoga teksta nastala je na temelju izlaganja na Slavističkoj školi u Dubrovniku, kolovoz 2017.)

Literatura:

Drndić, Daša (2012): *Belladonna*, Zagreb, Fraktura

Drndić, Daša (2016): *EEG*, Zagreb, Fraktura

Le Breton, David (1990): *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF

Le Breton, David (2006): *Anthropologie de la douleur*, Paris, Editions Métailié

Marzano, Michela (dir.) (2007): *Dictionnaire du corps*, Paris, Quadrige/PUF

Salamon, Gayle (2010): *Assuming a Body. Transgender and Rhetorics of Materiality*,
New York, Columbia University Press

Jasmina Lukić

Politika memorije u prozi Daše Drndić

23

Istražujući dinamiku generacijske memorije, Harald Wydra ukazao je na poseban problem koji se pojavljuje u europskom prostoru kad se gravitacijsko središte memorije prebaci s takozvanog Zapada na takozvani Istok: »U zaokretu od Pariza na Varšavu, 'europska memorija' bila bi potpuno drugačija, a mehanika i strasti ovog premještanja vrlo su složeni, pa i kaotični.«¹ Ove složenosti povezane su s drugačijim tumačenjima raznih epizoda iz zajedničke povijesti i novim čitanjem prošlosti nakon 1989. godine. Wydra smatra da razlike u tumačenjima nedavne prošlosti ne nastaju samo zbog postkomunističkih novih tumačenja, već i složenih procesa međugeneracijskog prijenosa memorije, na koji bitno utječe povijesni i društveni kontekst u kojem se taj prijelaz konkretno događa. Za Wydra, indikativan primjer upravo je podjela između Istoka i Zapada:

U prijenosu generacijske memorije u širu kulturnu memoriju ideja o »zajedničkoj europskoj memoriji« zadobiva nov i presudan obrat. Njega bismo mogli opisati kao želju za priznanjem u onom što se može nazvati civilizacijska podjela u Europi: praktički svi »Zapadnjaci« »povećanje« Europske unije shvaćaju kao velikodušan poklon Europe... U kulturnoj memoriji mnogih žitelja srednje Europe »upamćen« je povijesni dug koji im »Europa« navodno duguje.²

Nesposobnost uviđanja razlika u međusobnom samorazumijevanju također je usko povezana s kolektivnom samoidentifikacijom u prijenosu kolektivne memorije, a to nije neposredovan proces.

- 1 Harald Wydra, »Dynamics of generational Memory«; Eric Lagenbacker i dr. (ur.) *Dynamics of Memory and Identity in Contemporary Europe*, New York i Oxford: Berghahn, 2012, s. 14–38, s. 25.
- 2 Wydra, *Dynamics*, s. 28–29.

Propast komunizma označila je prekid koji iziskuje bitno drugačije tumačenje kolektivnih mitova i narativa o samoidentifikaciji. Kad je riječ o nedavnoj prošlosti, često se pojavljuju dva suprotstavljena narativa o viktimizaciji, jedan o nacizmu, a drugi o komunizmu.³ A pošto je pad komunizma skorašnji događaj, kojem je pridano suštinsko značenje u transformacijskom/tranzicijskom procesu u postkomunističkim zemljama, on je isto tako izbio u prvi plan u novom promišljanju novije povijesti. Nadalje, ova podjela nije karakteristična samo za postkomunističke zemlje. Kao što je rekao Dan Stone, na tragu Hannah Arendt, svjedočimo »memorijskom ratu« koji bukti diljem Europe, u kojem su zaraćene strane itekako svjesne da je »kontrola prošlosti uvjet za kontrolu budućnosti, pa je još žešći sukob oko toga koja bi verzija prošlosti trebala pobijediti.«⁴ U čitavom ovom procesu, krajnja desnica kaže da je »(na Istoku) bilo nemoguće odnosno (na Zapadu) vrlo teško otvoreno pokazati stečenu snagu i uvjerenje da je propast komunizma, za neke, označila smrt svih liberalno–ljevičarskih ideologija nastalih u prosvjetiteljskom mišljenju.«⁵

U ovoj situaciji, shvaćanje holokausta opet se pokazuje kao svojevrstan ogledni primjer za sposobnost svakog društva da kritički promisli svoju prošlost. S ovim ustvari parafraziram srednjoeuropskog pisca Danila Kiša, koji je 1980–ih napisao:

Jer za intelektualce ovog veka, ovog našeg doba, postoji samo jedan ispit savjesti, postoje samo dva predmeta iz kojih se padne ne na godinu, nego zbog kojih se gubi pravo (moralnog) glasa jednom zauvek: fašizam i staljinizam. Sve ostalo su trice i kućine.⁶

Ovo etičko stajalište bitno je utjecalo na prozu Daše Drndić,⁷ pa se njezin interes za naslijeđe fašizma ne može shvatiti izvan današnjih zbivanja. Drndić govori o fašizmu kako bi nešto bitno rekla o vremenu u kojem živimo.

Fašizam je središnja tema u njezina dva najvažnija romana, *Leica format*⁸ i *Sonnenschein* (englesko izdanje naslovljeno je *Trieste*).⁹ U *Leica formatu*, ro-

3 Za sveobuhvatni prikaz stanja vidi John–Paul Himka, Joanna Beata Michelic (ur.) *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, Lincoln i London: University of Nebraska Press, 2013.

4 Dan Stone, *The Holocaust, Fascism and Memory: Essays in the History of Ideas*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013, s. 172–173.

5 Stone, *The Holocaust*, s. 173.

6 Danilo Kiš, *Skladište*, Beograd: BIGZ, 2003, s. 146.

7 Daša Drndić rođena je u Zagrebu 1946, živjela je u Beogradu, Rijeci, Torontu i opet u Rijeci, gdje je predavala na Odsjeku za englesku književnost. Jedna od najvažnijih suvremenih hrvatskih spisateljica i otvorena kritičarka nacionalizma. Objavila je 11 proznih knjiga, a u inozemstvu je najpoznatiji njezin roman *Sonnenschein* (u engleskom prijevodu Ellen Elias Bursać naslovljen *Trieste*). Među drugim važnim naslovima su *Leica format* (2003), *Totenwande, Zidovi smrti* (Zagreb, 2000) i *Canzone di guerra — Nove davorje* (Zagreb, 1998).

8 Daša Drndić, *Leica format*, Beograd: Fabrika knjiga, 2003.

9 Daša Drndić, *Sonnenschein*, Zagreb: Fraktura, 2007. Ovaj roman najčešće navodim koristeći engleski naslov *Trieste*, a navodim citate iz ovog hrvatskog izdanja.



manu koji nažalost nije preveden na engleski,* Daša Drndić piše o svom shvaćanju fašizma kao društvene bolesti koja je slična sifilisu: on je latentan, izgled uspavan i vraća se ako se ne izliječi, a svaki put sve je jači i razorniji. U *Leica formatu* fašizam je jedna od glavnih tema, zbog toga što roman, u kojem je grad Rijeka ogledni primjer, najviše govori o današnjem vremenu i mnogim međusobno povezanim pitanjima: postjugoslavenska realnost nakon otvorenih sukoba, društvena i ekonomska tranzicija na Balkanu, emigracija, novo pisanje regionalnih povijesti i potiskivanje sjećanja na fašizam.

Luisa Passerini u svojoj analizi odnosa između sjećanja, šutnje i memorije, govori o posebnom mehanizmu brisanja memorije koji je tipičan za dvadeseto stoljeće, a pojavljuje se u demokratskim kao i tranzicijskim režimima.¹⁰ A to je etička i politička agenda u osnovi romana *Trieste*. Zaboraviti problematičnu prošlost nije samo neetički, već je vrlo opasno. Povijest će se uporno ponavljati sve dok zaista od nje nešto ne naučimo, kaže naratorica u romanu *Sonnenschein/ Trieste*.¹¹ Povijest dominira u ovom romanu, a najčešće je skrivena ili zaboravljena povijest (ove dvije često su prepletene). Naci-plan za osvajanje svijeta sazdan je sav od tajnosti, kaže Drndić u romanu, od skrivenih institucija, od povjerljivih dokumenata, od mračnih eksperimenata, od mističnih fantazama, od lažnih bolnica, od kamufliranih logora, od dubiozne industrije.¹² Neke od ovih tajni tematiziraju se u romanu, a najvažnija je dugo čuvana tajna o djeci *Lebensborna*. Kao i neotkrivena, odnosno nepoznata, pa je onda i tajna, povijest ratnih zločinaca, koji nisu kažnjeni ili su praktički ostali nekažnjeni (ovdje se opet trebamo prisjetiti da je Drndić postjugoslavenska spisateljica koja također govori o našem vremenu).

Naracija u romanu *Trieste* temelji se na dva lika, Hayi Tedeschi, koja je šezdeset godina tragala za svojim sinom, koji je kao beba u travnju 1945. ukraden iz dječjih kolica u Goriziji, i Hansu Traubeu, koji je tek u kasnim pedesetim godinama saznao da je usvojen. Hayina potraga je putovanje kroz povijest koja je i dalje djelomično poznata, bez obzira na biblioteke napisanih knjiga i arhive u kojima su sačuvani materijali. U romanu se pretresaju neki razlozi, recimo uništenje dokumenata o zločinima počinjenim prije pada Trećeg Reicha. Međutim, Daša Drndić također navodi druge povijesne razloge koji su doprinijeli da se o određenim događajima i temama ne govori, kao što je bio slučaj s djecom *Lebensborna*. Kad je saznao istinu o svom usvajanju, Hans Traube krenuo je u potragu za svojim porijeklom, te je saznao da je bio među djecom koja su oteta diljem Europe kako bi se odgajali kao pravi arijevc i da je on ustvari Antonio Tedeschi, Hayin ukradeni sin.

* [U međuvremenu je objavljeno englesko izdanje romana *Leica Format*, u prijevodu Celie Hawkesworth, London: MacLehose Press, 2015. Prev.]

10 Luisa Passerini, *Memoria and Utopia*, London i Oakville: Equinox, 2007, s. 18.

11 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 445.

12 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 95.



Roman se odvija u ove dvije potrage, koje usmjeravaju dvije osnovne pripovjedne linije. Prva je »prava« historijska potraga, a započinje s Hayinom obiteljskom poviješću, koja obuhvaća i priču o njezinoj ljubavnoj aferi sa SS-častnikom u okupiranom Trstu i rođenje sina Antonija, a zatim govori o Hayinom istraživanju holokausta na području Trsta i Gorizije, dobro poznatog logora smrti, nazvanog Risiera di San Saba i općenito svakodnevice fašizma, uključivši njezino otkrivanje institucije *Lebensborn*. Ovo zauzima veći dio romana i ispriповijedano je u trećem licu, a u središtu fokalizacije je Haya. Druga pripovjedna linija usmjerena je na temu *Lebensborna*, ali sada sa stajališta djece koja su ondje rođena ili prisilno dovedena, a moraju se suočiti s traumatskim pitanjem o svom identitetu. Drugi dio u prvom licu pripovijeda Hans/Antonio, koji govori u ime obje skupine ove djece, a njihove glasove dočarava u obliku kratkih autobiografskih skica.

Roman *Trieste* u podnaslovu je definiran kao »dokumentarni roman«. U *Leica formatu* ona nije navela izvore, ali Drndić je očito koristila sačuvane dokumentarne materijale koje je ugradila u prozni okvir, ali s ciljem da zadrži njihovu prepoznatljivost kao dokumenta i svjedočanstva. U roman je uvršten raznovrstan materijal. Imamo podatke o deportaciji talijanskih Židova u Treblinku, o njihovom putovanju u zatvorenim vagonima i potresne pojedinosti o vrlo slaboj pomoći koju su ovi nesretni ljudi dobili na proputovanju kroz Švicarsku. Detaljno je opisan proces ubijanja ljudi u Treblinku, koji je organiziran kao produktivna tvornica smrti. Imamo podatke o logoru Risiera di San Saba u Trstu, kao i pojedinosti o nacističkim dužnosnicima i krvnicima s njihovim imenima, ratnim i poratnim biografijama. Neki od njih su osuđeni, ali mnogi su izbjegli suđenje, te su mirno umrli u dubokoj starosti.

U središnjem dijelu romana navedeno je oko 9000 imena talijanskih Židova, koji su deportirani iz Italije i područja koja je Italija okupirala u Drugom svjetskom ratu. Popis imena najavljen je s rečenicom: »Iza svakog imena krije se priča«, rečenicom s kojom se želi vratiti ljudska jedinstvenost svakom od tih imena–brojki. Ova se rečenica ponavlja u čitavom romanu, a najčešće je izgovara Hayina majka, Ada, kao određeni pripovjedni moto s kojim se čitatelje podsjeća da ubijanje započinje kad se ove priče potpuno zaborave. Popis imena je svojevrsan kamen spoticanja, odsutna prisutnost, oznaka za »zaboravnu memoriju«, memoriju u kojoj se »ova odsutnost priznaje s oprisutnjenjem onoga što je zauvijek izgubljeno«. ¹³

Koncepcija o »zaboravnoj memoriji« može nam pomoći u analizi inherentnog paradoksa romana *Trieste*, u kojem se u pripovijedanju umješno koristi suprotnost između dokumentarnih i fikcijskih dimenzija romana. Napisan je u post–postmodernom dobu, u kojem sve dominantne teorije uzdrnavaju objektivnost historije i propituju pouzdanost memorije, a Daša Drndić tvrdoglavo se

13 Michael Bernard–Donalds, *Forgetful Memory: Representation and Remembrance in the Wake of the Holocaust*, New York: The State of the New York Press, 2009, s. 14.



drži činjenica i ističe dokumentarne aspekte svoje proze, ne samo kad se radi o imenima i historijskim činjenicama, već i na primjeru osobnih priča djece *Lebensborna*. Čini se da je Drndić u ovim pričama, ugrađenim u Hansovu/Antonijevu naraciju kao trenutačni bljesci prisjećanja, posegnula za oralnom historijom kao dodatnim izvorom dokumentarizma u romanu. Ove priče govore o zapostavljanju, patnji, a često i mučenjima. Djecu rođenu u *Lebensborn* domovima opsjeda pitanje o moralnoj odgovornosti njihovih roditelja za nacističke zločine i potreba da pronađu vlastiti glas. Djeca koja su oteta i srećom nisu patila nakon usvajanja, kao Hans Traube, moraju se suočiti s činjenicom da su njihovi životi fabricirani. U oba primjera prikupljene priče isto tako funkcioniraju kao manifestacije »zaboravne memorije«, koje uzdrmajaju službeni historijski narativ i ukazuju na odsutnosti u njegovom protoku. Njih izgovaraju oni koji su ušutkani i koji su se morali boriti kako bi zadobili svoj glas.

Koristeći tipologiju Sidonie Smith i Julije Watson, možemo reći da osobne priče djece *Lebensborna* funkcioniraju kao kombinacija priča preživjelih i ogleđnih studija, u kojima se životna priča »prikuplja u dosjeu kako bi se dijagnosticirala i identificirala neka bolest ili poremećaj«. ¹⁴ Navodim ovaj citat kako bih istaknula medicinski diskurs i nagnala čitatelje da upamte da je Daša Drndić u romanu *Leica format* fašizam definirala kao neiskorijenjenu društvenu bolest. U potresnim i vrlo često šokantnim pričama o razorenim životima djece *Lebensborna* pojavljuje se zaboravljena povijest, ne samo vremena u kojem je postojala ova institucija, već i vremena kad je ona raspuštena, a priča se morala zaboraviti. Dakle, ove priče govore u dubokim tragovima koji su potisnuti pa i zaboravljeni, a ipak su i dalje vidljivi i utjecajni.

U ratu su djeca *Lebensborna* bila uključena u tajnu strategiju nacističkog režima, a nakon rata ustvari nisu oslobođena od svoje prošlosti, već su vrlo često odbačena i pretvorena u društvene izopćenike. U društvima koja su se odrekla nacizma, djeca koju je ova ideologija prisvojila postala su njeno neželjeno naslijeđe i njene žrtve. Stoga je *Trieste* isto tako roman o naslijeđu fašizma u kojem se reproduciraju neki oblici društvene patologije: oni koji su bili žrtve tog režima postali su objekt prijenosa na koji društva projiciraju svoje traume. Daša Drndić navodi priče djece koja su odbačena, zlostavljana i zaključana u duševnim bolnicama, kojima je uskraćeno obrazovanje i nisu imala nikakvu emotivnu zaštitu. ¹⁵ Naravno da postoje i sretniji primjeri o dobrim i zaštitničkim usvojiteljima, koje moramo uvažiti i cijeniti. Ali i dalje nije riješeno osnovno etičko pitanje s kojim su se neka djeca *Lebensborna* morala suočiti, a to je odgovornost njihovih bioloških roditelja za zlodjela. Na primjer, Drndić navodi primjer Beate Niemann, autorice filma *Mein guter Vater*, u kojem se Neimann suočila s činjenicom da je njezin otac bio brutalni ubojica i govori o

14 Sidonie Smith, Julia Watson (ur.) *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting a Life Narratives*, Minneapolis i London: University of Minnesota Press, 2001, s. 281 i 246.

15 Daša Drndić, *Sonnenschein/Trieste*, s. 419–426.



svojoj potrebi da od preživjelih i njihove djece zatraži oprostaj.¹⁶ A ipak s time se ne rješava problem ukradenog identiteta u slučaju otete djece, kao što se jasno vidi na primjeru pripovjedača Hansa/Antonija.

Problem *Lebensborna* je izrazito rodna tema s kojom se otvara vrlo složeno rodno pitanje u nacizmu. Njime se može prikazati viktimizacija žena od strane tog režima, kao i njihova suradnja s režimom. Institucija *Lebensborna* isto tako se uklapa u vrlo proturječan spolni režim koji je osnovan u Trećem Reichu, a u biti je također obilježen pomoću rase i klase. Vandana Joshi detaljno je analizirala ovu strategiju i pokazala njenu proturječnost na mnogim razinama.¹⁷ Istraživala je problem nezakonskog majčinstva u nacističkoj Njemačkoj i opisala međusobnu povezanost klase, rase i roda kako bi se ovo majčinstvo moglo uklopiti u drugačije društvene skupine. Institucija *Lebensborna* bila je proturječna zbog toga što je ozakonila izvanbračne spolne prakse i promicala nezakonsko roditeljstvo muškaraca kao i žena, ali samo za određene skupine ljudi, one koji su doprinosili »rasno vrijednom« razmnožavanju.¹⁸

28

U nacističkom režimu spolni moral stoga je dobio novo značenje. Štoviše, nacističke vođe nisu štitili samo nezakonsko majčinstvo u redovima »rasno vrijednih«, nego su povrh toga osmislili koncepciju o društvenom očinstvu kako bi prikrili identitet esesovaca i vojnika, a teret odgajanja njihove izvanbračne djece prebacili na »rasističku socijalnu državu«.¹⁹

Nadalje se kaže da su »nacisti znali da *Lebensborn* vrijeđa dominantno buržujsko i kršćansko shvaćanje spolnog morala«,²⁰ a ipak su pokušali natjerati ljude da usvoje novi spolni moral, dok su čitav projekt držali u tajnosti. »*Lebensborn* je bio elitistički pokušaj rasnog inženjeringa kako bi se posijalo sjeme onoga što je režim nazvao 'zdrav narodni nagon' u njegovom 'poželjnom stadu'. On se nije propagirao pomoću Goebbelsovih bučnih i vulgarnih hvalospjeva na radiju i tisku.«²¹ A istodobno je bio tipičan projekt za srednju klasu.²² S druge strane, seksualnost žena iz nižih klasa, a pogotovo žena vojnika i neudanih seljanki, izvrgnuta je mnogo strožoj državnoj kontroli te su brutalno kažnjavane zbog nepoželjnih spolnih odnosa, a posebno ako se radilo o pripadnicima drugih nacionalnosti, kao što su zarobljenici koji su radili u raznim poduzećima i najčešće na seoskim imanjima. »Rodnica je postala najvažnije poprište rasnog pročišćenja, a ako je oplodena od strane rasno nepoželjnog muškarca, odmah je pretvorena u objekt državne kontrole i progonstva«, piše

16 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 444.

17 Vandana Joshi, »Maternalism, Race, Class and Citizenship: Aspects of Illegitimate Motherhood in Nazi Germany«, *Journal of Contemporary History*, 46(4), 2011, s. 832–853. <http://jch.sagepub.com/content/46/4/832>, učitano 1. prosinca 2014.

18 Joshi, »Maternalism«, s. 835.

19 Joshi, »Maternalism«, s. 836.

20 Joshi, »Maternalism«, s. 838.

21 Joshi, »Maternalism«, s. 840.

22 Joshi, »Maternalism«, s. 839.



Joshi i napominje da su postojala dva drugačija morala za muškarce i žene: vojnici su raspolagali seksualnim robinjama, a žene su strogo kontrolirane i kažnjavane za svoje »prijestupe«. ²³

Interdisciplinarna analiza Vandane Joshi temelji se na feminističkoj teoriji i prvenstveno je usredotočena na žene. Daša Drndić sebe ne smatra feminis-
tkinjom, već kaže da je antitotalitaristička, antifašistička i antinacionalistička
intelektualka. Međutim, u njezinom je pisanju razvidna feministička crta. Kao
što je rekla Elizabeth Grosz, »feministički tekst ustvari ne zahtijeva femini-
stičku autoricu, ali u njemu se na ovaj ili onaj način moraju propitati usvojeni
maskulinistički načini na koje autor preuzima poziciju iskazivanja... Nijedan
tekst nije unaprijed etiketiran svojim političkim statusom, nijedan tekst ne
može se jednom zauvijek označiti kao isključivo feministički ili isključivo pa-
trijarhalan: ove oznake ovise o kontekstu, njegovom mjestu u tom kontekstu,
kako se koristi, tko ga i s kojim ciljem koristi«. ²⁴ Način na koji Drndić u svom
romanu *Trieste* ulazi u povijest fašizma i zahvaća politiku memorije obraća
nam se na feministički način u kontekstu današnje navale nacionalističkog
historijskog revizionizma, koji je postao sastavnim dijelom tranzicije.

29

Novi tranzicijski nacionalizmi sa sobom često donose snažnu repartijar-
halizaciju žena pod krinkom odbacivanja socijalističke totalitarne ideologije.
A to je bilo potpuno bjelodano u jugoslavenskim »ratovima za odcjepljenje«,
u kojima je zlostavljanje ženskih tijela korišteno kao bitna ratna strategija. ²⁵
A također je bjelodano u novim diskursima o oduzimanju nekih stečenih žen-
skih prava, kao što je pravo na pobačaj, promicanje tradicionalne uže obitelji i
majčinstva kao primarne uloge za žene. U kontekstu ovih diskursa, pamćenje
načina na koja su ženska tijela zlostavljana u nacističkom režimu moraju se
čitati kao feministički tekst.

S ovog je stajališta zanimljivo pratiti razvoj glavnog ženskog lika, Haya.
Na početku romana, Haya je, kao i njezina obitelj, otvoreno apolitična i nastoji
izbjeći bilo kakvo sudjelovanje u suvremenim događajima, pa je ne zanimaju ni
zbivanja u svijetu. Premda je židovskog porijekla, Haya se upušta u ljubavnu
avanturu s jednim SS-časnikom, potpuno nesvjesna ratnih zločina koje je on
počinio. Ako se prisjetimo analize Vandane Joshi, zbog ove veze ona bi bila
zakonski progonjena, a njemu bi progledali kroz prste. Međutim, kad Hayi
otmu dijete, ona kreće u potragu u kojoj će se i ona temeljito promijeniti. Haya
će shvatiti svoj položaj tek kad prođe mučnu kušnju nakon gubitka djeteta i
zatim suočavanja sa zločinačkom prošlošću svog ljubavnika. U mladosti, dok je
ljubovala s Franzom Kurtom, Haya je bila uvjerenjena kako je imala hrabrosti da

23 Joshi, »Maternalism«, s. 837–838.

24 Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion*, New York i London: Routledge, 1995, s. 23.

25 Više o ovoj temi u Dubravka Zarkov, *The Body of War: Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia* (Next Wave: New Directions in Women's Studies), Durham, NC: Duke UP, 2007.



stupi u ovu nekonvencionalnu vezu. U epizodi koja govori o moći masmedija, dok je bila zaljubljena u Franza Kurta, Haya se uspoređuje s jednim likom iz tada vrlo popularnog romantičnog filma, »Die Goldene Stadt«, u kojem je junakinja, koju glumi Kristina Söderbaum, brutalno kažnjena zbog malog iskoraka iz »prirodnog« ženskog okružja.²⁶

Ova usporedba je bitna ne samo za shvaćanje Hayine osobne pozicije, nego i zbog toga što je izravno povezuje s drugim ženama čija je tijela zlostavljala nacistička ideologija. Kristina Söderbaum trebala je biti model za »dezinficiranu gumenu lutku u prirodnoj veličini«, koju su trebali koristiti njemački vojnici na bojištu. Lutka je dobila i ime, Borghilda, proizveden je prototip, ali nikad nije ušla u serijsku proizvodnju.²⁷ Zbog neznanja o svijetu u kojem je živjela i nepoznavanja prave ličnosti svog ljubavnika, Haya je ustvari preuzela ulogu žive Borghilde, odnosno onih žena koje su dobrovoljno sudjelovale u projektu *Lebensborn*.

U ovom se značenju Hayin lik uklapa u rodnu kritičku analizu nacističkog sustava eksploatacije ženskih tijela, a na drugoj razini ona pripada društvenoj skupini koju Daša Drndić ne želi shvatiti kao rodno uvjetovanu. Radi se o golemoj skupini takozvanih *bystandera*, »koji stoje po strani i ništa ne čine kako bi pomogli.«²⁸ Drndić ih također naziva »slijepi promatrači«, koji igraju na sigurno, ziheraši, a svoje živote žele živjeti neometano. I ova bitna linija izravno je povezana s našim vremenom, jer Drndić ukazuje na nove armije slučajnih prolaznika koje su rođene nakon svih novih ratova i društvenih previranja. Izgovor je uvijek isti: »Nevini smo jer nismo znali.«²⁹ Slučajni prolaznici su muškarci kao i žene,³⁰ a Drndiću najviše zanimaju moralna pitanja u vezi obje pozicije; ona ustvari ne govori o tome tko je više odgovoran od slučajnih svjedoka holokausta, već današnjem čitatelju želi poručiti da smo svi odgovorni za svijet u kojem živimo i da je politika memorije dio ove odgovornosti. U svojoj analizi suvremenih borbi oko memorije u Europi, Dan Stone spominje slučaj Risiera di San Saba u Trstu kao istaknuti primjer.³¹

26 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 102.

27 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 103–104.

28 Ronald J. Berger, *The Holocaust, Religion, and the Politics of Collective Memory: Beyond Sociology*, New Brunswick (SAD) i London (UK): Transaction Publishers, 2012, s. 113.

29 Daša Drndić, *Sonnenschein/ Trieste*, s. 96.

30 S istom interdisciplinarnom logikom koju Joshi koristi u analizi *Lebensborna* mogla bi se vrlo lako naznačiti nijansirana rodna perspektiva i na ovom primjeru, a pogotovo ako se u ovaj kontekstu uvedu pitanja o klasnoj i društvenoj moći. Međutim, Daša Drndić nije napisala društvenu studiju, već roman, pa ovo nije bitno zapažanje u vezi njezinog teksta.

31 »Na jednom od najupečatljivijih primjera, Risiera di San Saba u Trstu, talijanski najozloglašeniji koncentracijski logor u Drugom svjetskom ratu, našao se u fokusu žestoke borbe za memoriju o ratu, u kojoj su *fojbe* (ubojstva talijanskih vojnika i civila 1943. i 1945. godine počinjena od strane jugoslavenskih partizana) uspoređena s holokaustom, kako bi se pomoću instrumentalizacije žrtava holokausta promicale revizionističke teze.« Dan Stone, *The Holocaust, Fascism and Memory: Essays on the History of Ideas*, s. 177.

Kao poznavateljica djela Daše Drndić, ne bih rekla da je baš ova rasprava bila njezin primarni motiv u pisanju ovog romana, već čitava situacija koju je Stone opisao, a koja je postala bjelodana na Balkanu, na kojem je početkom 1990-ih rat za memoriju bio bitan dio ratova za odcjepljenje, te i dalje obuhvaća znatan dio službenih politika u novim državama ove regije. Istraživanje uvršteno u knjizi Himke i Michelic indikativno je za situaciju u regiji i komplikacije koje nastaju kad se radi o (zlo)upotrebi holokausta za posebne regionalne političke interese. Konkretno, oni pokazuju kako se sukobljeni narativi o viktimizaciji mogu iznova tumačiti u drugačijim kontekstima. Na primjer, u Bosni tijekom rata 1992–1995. stvoreni su osnovni sukobljeni narativi onih koji su htjeli sačuvati jedinstvo Bosne i Hercegovine i onih koji su bili na suprotnoj strani i radili na njenom uništenju. Židovska zajednica, koja je bila izvan i protiv nacionalističkih narativa, podržala je očuvanje i jedinstvo zemlje, a zbog toga je općenito pozitivno percipirana. S druge strane, u današnjoj trodiobi zemlje između Muslimana (Bošnjaka), Srba i Hrvata, pripadnici židovske zajednice označeni su kao »drugi«,³² kao što se jasno vidi na slučaju Sejdić–Finci.³³ U Hrvatskoj imamo sukobljene narative između žrtava nacizma i žrtava komunizma, a rasprava o sudbini židovske zajednice uklopljena je u širu raspravu o »hrvatskom nacionalizmu, identitetu i usmjerenju postkomunističke tranzicije u Hrvatskoj«. Znatan dio ovih rasprava posvećen je opasnostima od relativizacije zločina počinjenih za trajanja profašističke države NDH.³⁴ A u Srbiji, narativ o viktimizaciji Srba i »novo prihvaćeno isticanje historije srpskog stradanja imalo je ključnu ulogu u oblikovanju shvaćanja Holokausta u javnosti«, te je 1990-ih proizveo retoriku o »komparativnom stradanju«. Istodobno se u snažnoj kampanji historijskog revizionizma u obliku »antikomunizma« zahtijeva novo tumačenje Drugog svjetskog rata i pozitivno prevrednovanje uloge srpskih kolaboracionista, profašističkih snaga.³⁵

Daša Drndić prije svega je kritičarka postjugoslavenskog nacionalizma, pa bi činjenicu da je izabrala slučaj San Sabe trebalo tumačiti u tom kontekstu, kao i u kontekstu općeg rata protiv memorije koji hara diljem Europe. U tom je značenju indikativan i njezin odabir gradića Gorizie kao jedne od središnjih

32 Francine Friedman, »Contemporary Responses to the Holocaust in Bosnia and Herzegovina«, John–Paul Himka, Joanna Beata Michelic (ur.), *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, Lincoln i London: University of Nebraska Press, 2013, s. 83–107, s. 104–105.

33 Samo Bardutzky, »The Strasbourg Court on the Dayton Constitution, Judgment in the case of *Sejdić and Finci vs. Bosnia and Herzegovina*, 22 December 2009«, *European Constitutional Law Review*, 6: 309–333, 2010; <http://search.proquest.com/docview/759093372?accountid=14194>, učitano 8. prosinca 2014.

34 Vidi Mark Biondich, »Representations of the Holocaust and Historical Debates in Croatia since 1989«, John–Paul Himka, Joanna Beata Michelic (ur.), *Bringing the Dark Past to Light*, s. 131–165, s. 131.

35 Vidi Jovan Byford, »«Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s« u John–Paul Himka, Joanna Beata Michelic (ur.), *Bringing the Dark Past to Light*, s. 530–531.

lokacija u romanu. Gorizia je mjesto s bogatom multietničkom i višekonfesionalnom poviješću, koja je u prošlosti bila predmet sukobljenih teritorijalnih zahtjeva, pa su granice u tom gradu i oko njega često iznova iscrtavane. To je povijest koja po sebi ukazuje na arbitrarnost granica i konstrukciju identiteta. Ako u romanu slijedimo ovu liniju, Drndićkina proza može se čitati i kao primjer pisanja o granici u značenju koje je toj koncepciji dala Emily D. Hicks, koja granicu shvaća kao produktivno susretnište drugačijih kultura. Na taj način Hicks shvaća geografske, kao i kulturne i simboličke granice. U pisanju o granici ističe se razlika između referencijalnih kodova dviju ili više kultura, a zbližavaju se životna iskustva u dvojezičnim, dvokulturnim i dvokoncepcijskim realnostima.³⁶

Kao emigrantkinja koja je živjela u raznim dijelovima Jugoslavije i postjugoslavenskim prostorima, a neko je vrijeme živjela i u Kanadi, Daša Drndić opširno je pisala o egzilu i prisilnim ratnim migracijama kao iskustvu u kojem se razne vrste granica istodobno uspostavljaju i osporavaju. U svojim knjigama, kao što su *Leica format* i *Canzone di Guerra*, autobiografski oblici pripovijedanja i osobna sjećanja koriste se za prokazivanje logike u osnovi monokulturnih diskursa i praksi. U *Leica formatu* i *Sonnenscheinu/Triesteu* ovu su ulogu dobili i gradovi koji su prikazani kao granični prostori u kulturno produktivnom značenju ove koncepcije. U *Triesteu*, to je Gorizia, a u *Leica formatu* to je grad Rijeka, koji funkcionira kao konkretan i izmišljen toponim, povodom kojeg su ispričane priče o kolektivnom i osobnom sjećanju i zaboravu. U ovom kontekstu, ona se okreće fašizmu kao krajnjem primjeru isključive, destruktivne monokulture koja zatire razlike i podiže granice kao neprobojne barijere. Reaproprijacija historije i memorije uvijek je sadržana u ovim procesima, pa se zbog toga u *Triesteu* ponavlja upozorenje da povijest sačinjavaju realni životi realnih ljudi, a »iza svakog imena krije se priča«.

S engleskoga preveo MILOŠ ĐURĐEVIĆ

36 Emily D. Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text*, Minneapolis i Oxford: University of Minnesota Press, 1991, s. xxv.

Marina Protrka Štimec

Kao sjekira za zamrznuto more u nama

Dokumentarnost i angažman Daše Drndić u romanu
Sonnenschein

33

Na dnu crvene košare koja joj, kao svojevrsna metafora neusustavljivih fragmenata povijesnog i osobnog sjećanja, počiva pod nogama, Haya Tedeschi nalazi dokumente kojima ponekad ni sama ne zna podrijetlo ni značenje. Pred njezinim se očima odvrtio život u koji je stala osobna i pogranična povijest, u kojem su se našli i iz kojeg su poispadali bliski i daleki ljudi, tako da sada, njišući se na stolici koja cvili, dajući svom nestrpljenju riječi koje su iznad svake referencijalnosti — ona »prebire po prošlosti kao da otvara suhe mahune iz kojih ispadaju zrna graha nalik na zatvorene, zarobljene male priče sačinjene od slika koje prolijeću u bljeskovima, dok kopajući po crvenoj košari kod svojih nogu razgrće skorjele naslage na gomilicama zapečenih života....« (Drndić 2007: 133). Njezina su sjećanja ponekad kolebljiva i varljiva, ali, kao i dokumenti koje nalazi i interpretira, bolno upisana u osobno tjelesno iskustvo.

Jedno od temeljnih pitanja koja je progone je, dok se suočava sa spoznajama o zlu koje je, s bujanjem fašizma, zahvatilo sve slojeve društva, uključujući i nju i njezinu obitelj jest: »*kako to da nisam znala, kako nisam vidjela?*« (ibid: 69) Njezino »neznanje« zapravo je dio kompleksa koji je na različitim razinama — osobnim, institucionalnim, državnim — omogućio širenje fašizma i njegov put do holokausta, najvećeg zla koje se dogodilo u povijesti Zapada. Interes pripovijedanja Daše Drndić stoga u razmatranju ove teme više ne smjera prema žrtvama ili krvnicima nego, u prvom redu, prema šutljivoj većini — onima koje naziva »bystanderi«, a koji u opasnim vremenima »samo žive svoje živote«, postajući šutljivom gomilom koja je, kako se pokazuje, zapravo ravnopravan sudionik zločina. Deviza bystandera je: »Život je jači od rata. Za većinu, za poslušne i šutljive, za one koji stoje po strani, za bystandere, život postaje spakiran kovčežić koji se ne otvara, mala prtljaga tutnuta pod krevet, prtljaga koja nikamo ne odlazi, u kojoj sve je uredno posloženo — dani, suze, smrti i sitne radosti, iz koje se širi miris plijesni. Kod onih koji stoje po strani

nikad se ne zna što misle, za koga navijaju, jer oni samo stoje i gledaju što se oko njih zbiva kao da ništa ne vide, kao da se ništa i ne zbiva. Oni žive onako kako svaki i svačiji zakon nalaže, a to im, kad ratovi završe, dobro dođe. Bystandera ima mnogo, oni su većina. Slijepi promatrači »obični« su ljudi koji igraju na sigurno, ziheraši. Oni svoje živote žele živjeti neometano. U ratu i mimo rata, ti slijepi promatrači ravnodušno okreću glavu i aktivno odbijaju suosjećati, njihova samoobmana tvrdi je štit, ljuštura unutar koje veselo se baškare kao larve. Ima ih svuda. U neutralnim vladama neutralnih zemalja, među saveznicima, u okupiranim zemljama, među većinom, među manjinom, među nama.

Bystanderi, to smo mi. Šezdeset godina ti slijepi promatrači busaju se u prsa vičući nevini smo jer nismo znali, a s dolaskom novih ratova i novih nevolja, naviru novi promatrači, rađaju se armije mladih i snažnih bystandera s povezima preko očiju, koji se hrane na svojoj promatračkoj nevinosti, na svojoj neuništivoj podobnosti, ti podaničari, ti omogućivači zla. (Ibid: 96).

34

Na strah bystanderi reagiraju zatvaranjem u ljušturu svoje svakodnevice koja, kao »život« u prethodnom citatu, postaje zalogom preživljavanja. Hayin otac se, kao Židov, pokušava pritajiti i preživjeti u talijanskom društvu koje je krajem tridesetih godina obilježeno ubrzanom fašistizacijom. On je, također, jedan od onih koji stoje sa strane i šute. Tada gimnazijalka, Haya puno toga zbilja ne razumije: ono što vidi je sužavanje prostora slobode kojoj je izložena njezina obitelj, »nestajanje« profesora, istaknutih osoba, susjeda. Njezin omiljeni gimnazijski profesor, Amato di Veroli, par mjeseci prije nego što mu ravnatelj gimnazije uručuje otkaz, na sat dovodi svog prijatelja i čuvenog matematičara Renata Caccioppolija. »Maj je. Napulj miriše na »Santa Luciju«, na opranu posteljinu i na limunove. Haya ima petnaest godina. Profesor Caccioppoli ima lijepo lice. Profesor Caccioppoli ima žute prste od duhana i trideset pet godina. Kad govori, poskakuje. Smiješi se.« I zatim izgovara rečenicu koju će Haya i njezini prijatelji pamtiti u godinama koje dolaze, a koja se može postaviti i kao ključna narativna strategija cijelog romana: »*Ako se nečega plašite, izmjerite to čega se plašite i vidjet ćete da je u pitanju sitnica, kaže profesor Caccioppoli, vidjet ćete, vaš strah je beznačajnost, gotovo neizmjerljiv.*« (ibid: 58). Sve prije i kasnije što Haya, odnosno autorica u romanu čine s vlastitim strahom — ili strahom zajednice koja je izložena previranjima jest, metaforičko — mjerenje straha. U tom suočavanju s onim što temeljno ugrožava egzistenciju, slobodu i stvaralaštvo pojedinca i zajednice — Renato Caccioppoli nalazi svoju odvažnost, pa čak ako je, kao i mnogi poput njega, plaća cijenom života.

Autorsko redefiniranje poznatog koncepta: novi povijesni roman

Autorska gesta Daše Drndić je u romanu *Sonnenschein* prepoznatljivo novopovjesničarska. U njezinim će se metahistorijskim opservacijama¹ prepoznati figura povijesti shvaćene kao kružnog ponavljanja zla. Način na koji, prikazujući temu, tretira dokument i likove, također je srodan postupku koji su afirmirali Nedjeljko Fabrio, Ivan Aralica i Feđa Šehović. Međutim, kako je pokazala Natka Badurina, u njezinom tekstu izostaje uloga pasivne žrtve, objekta povijesti koju su, kao svojevrsnu prefabulaciju nacionalnohomogenizacijske slike koristili njezini spomenuti muški kolege. Kako bi istaknula ulogu, raširenost i odgovornost »bystandera« među kojima se, u suvremenom kontekstu, lako mogu prepoznati i njezini suvremeni čitatelji — Daša Drndić uvodi neologizam »samoodluke«. Zbog toga će, pokušavajući, zajedno sa svojim disperziranim narativnim instancama, razmrsiti čvorove povijesti i pripovijedanja, napisati: »Ne postoji glasovita cigla koja čovjeku padne na glavu; postoje spone — i samoodluke — za koje naizgled ne znamo, za kojima tragamo«. (ibid: 8).

35

Samoodluke za kojima tragaju njezini likovi — Haya i Antonio (Hans), u prvom redu — jesu premrežene obiteljskim, osobnim i kolektivnim izborima, aktivnostima i šutnjama. Njihova arhiva je golema i Daša Drndić je obilato koristi — i to tako što stvara roman koji ne samo da nosi naziv »Dokumentarni roman«, već i koji svoju arhivističku pomnju u korištenju dokumenata i fingiranju sudskog procesa naglašeno ističe. Pri tome se iskazi svjedoka, fotografije, arhivski materijal, geografske karte, note, naslovnice popularnih časopisa ili plakata filmova doimaju kao kolaži koji upotpunjuju referencijalnost i pouzdanost teksta. Istovremeno, sam tekst, kako primjećuje glavni fokalizator romana — Haya — pada pod teretom dokumenta. Riječi, dosljedno spoznaji o neizgovorljivosti i nepredočivosti traume, kako je pokazala Cathy Caruth (1996), vidljivo dolaze do ruba svoje funkcionalnosti. One se, kako primjećuje junakinja, *ubrzano prazne* od značenja, pa ona, matematičarka, pokušava smisliti novi jezik, matematičke riječi. »Sluša simfonijsku muziku jer simfonijska muzika nema riječi, sve što nema riječi Hayi Tedeschi godi« Zato naglas citira Pierrea Goldmana: *Trebalo bi govoriti rukama, jezikom gluhih i nijemih (...) nespোরазumi bi bili manji, poruke kratke i sažete.*« (ibid: 132–133)

Postupak koji Daša Drndić usklađuje s ovim nazire se u razinama korištenja dokumenata koje istovremeno afirmira arhiv i odustajanje od doku-

1 Usp. npr. »Ratovi su velike igre. Razmaženi momci pomiču figurice olovnih vojnika na svojim šarenim kartama. Ucertavaju dobitke. Onda odlaze na spavanje. Karte lete nebom kao avioni od papira, liježu na gradove, polja, planine i rijeke. Poklope ljude, figurice koje potom veliki stratezi razmještaju, sele, tamo-amo, zajedno s njihovim kućama i njihovim glupim snovima. Karte razuzdanih vojskovođa prekrivaju ono što je bilo, zakopavaju prošlost. Kad se igra završi, ratnici se odmaraju. Dolaze povjesničari koji okrutne igre nezasičnih mangasa pretvaraju u laž. Piše se nova prošlost koju će nove vojskovođe ucrtavati u nove karte kako igra nikada ne bi završila.« (Drndić ibid: 15–16)

mentarnosti. Naime, pišući o temi holokausta, traume, žrtve i odgovornosti: najprije priziva svjedoke, ispituje ih i sučeljava — inscenirajući sudski proces. Prvi svjedok kojeg poziva, od svih brojnih — krvnika, žrtava i svjedoka — bilo mrtvih ili živih jesu željezničari. »Godine 1944. bivši viši inspektor državnih željeznica, tada već »penzionisani železnički nadinspektor«, pisac reda vožnje željezničkog saobraćaja, Eduard Sam, korača u »koloni nevoljnika i bolesnika, med užasnutim ženama i prestravljenom decom, idući s njima i uz njih, onako visok i pogrbljen, bez svojih naočara, i bez štapa, koje mu bjehu oduzeli, gegajući se nesigurnim koracima u toj koloni žrtvovanih, kao pastir med svojim stadom, kao rabin sa svojom pastvom, kao profesor na čelu svojih đaka ... « (...), dok Eduard Sam tako korača ka svojoj konačnosti, prvo u Berlinu, potom u Krakovu i Varšavi, nacistički dužnosnik, savršeni birokrat Walter Stier, službenik Reichsbahna, Željeznica Trećega Reicha, šef Odjela za promet prema istočnim zemljama (Abteilung 33), s ponosom primjenjuje svoj novosačinjeni red vožnje jednog novog poretka. SS-službenik Walter Stier, bez i najmanje zle primisli, zdušno, predano i pedantno, precrtava, poništava godinama sastavljan red vožnje Eduarda Sama, i u miru provjetrenog ureda sastavlja vlastiti Fahrplanordnung 587, specijalni red vožnje, za specijalne vlakove, na koji utiskuje kancelarijski pečat uništenja.« (ibid: 76)

Na pitanja suca/ispitivača o tome što se zbilja događalo na željeznici i s voznim redovima koje je marljivo uređivao, Stier uporno odgovara: Nisam znao. Njegova činovnička lojalnost, doslovnost i nedostatak bilo kakva moralnog okvira u kojem bi procijenio svoje postupke njegov iskaz čine nadrealnim, posve u skladu s onim koji je, u izvještajima sa suđenja Eichmannu, Hanah Arendt nazvala »banalnošću zla«. Stier tako ponavlja: Nisam znao. Poljaci, oni su znali.

Njegov iskaz: »Židove su transportirali kao i putnike svake ekskurzije.« (ibid: 78) prekinut će drugi glas, također izdvojen kao tekst u kurzivu: »*Prigate gluposti, Stiere. Već u svibnju 1942, dok logor još nije ni postojao, znali smo da se u Treblinku i nešto sprema, a podatke su nam dali upravo njemački željezničari.*« (ibid: 80). Što će pripovjedač/ica komentirati na sljedeći način: Obitelj Tedeschi također živi u neznanju. Te još dalje i detaljnije pokazujući »nove priče« i njihova imena: »neutralna Švicarska« također ne zna čemu služe zatvoreni vagoni u kojima se preko njihova teritorija prevoze ljudi. Crveni križ, Crkva, bystanderi koji se, s manjom ili većom mjerom osobne uključenosti prepoznaju kao sudionici zločina: onoga koji se odvijao nekad i onoga koji se zbiva sada. Zato, čak i ako izuzmemo vidljive šavove teksta i nedostatak pitke priče koja bi ih spajala u homogenu cjelinu — tekstovi Daše Drndić, a naročito *Sonnenschein*, djeluju, prema znamenitoj Kafkinoj primjedbi, poput sjekire koja bespoštedno lomi led (neznanja, izuzimanja, neodgovornosti) u nama. Šutljivi administratori svoje svakodnevice, bystanderi tako sada raskopavaju prošlosti svojih obitelji: vlastite osobne i tjelesne uronjenosti u zajedničku kloaku društvene odgovornosti.



Svjedoci tako ispričane povijesti vrlo često nose, kako sam spomenula, snažnu dozu uvjerljivosti. Njihovu pouzdanost, međutim, autorica upotpunjuje i očuđava na više načina. Među ostalim, tako što podjednaki status daruje svjedocima koji su postojali, ali govore kao mrtvi (i takvi se deklariraju) ili — još dalje — glasovima književnika i filozofa koji sudjeluju u imaginarnim raspravama i fikcionalnim razgovorima. Haya tako ravnopravno razgovara ili se svađa s Kierkegaardom: »Ja očajavam jer se sjećam. Ostavi me, Kierkegaarde. Zar ne vidiš da se vrijeme složilo u kružnicu. Prošlost je stvarnost. Prošlost je činjenično stanje. Prošlost je fait accompli. A budućnost nudi razgranate mogućnosti. Razmisli malo o temporalnoj logici. Meni je s mojim očajem sasvim dobro. Kao i s mojom samoćom.« (ibid: 347).

Njezin Kierkegaard, Umberto Saba, T. S. Eliot ili Franc Bevk, ulaze ne samo kao imaginarni sugovornici već i, na citatnoj razini, svojim stihovima. Kao i njezina majka koja odustaje ili njezin sin koji se ima suočiti sa svojim obiteljskim naslijeđem, i Haya pokušava »izmjeriti svoj strah« — i strahove drugih oko nje. Ona u svoju košaricu, požurujući vrijeme, slaže uspomene i sjećanja: informacije koje je znala i koje nije znala. Pita se: kako to da nisam znala? Njezino je sjećanje tjelesno, a pokušaj njegova strukturiranja u autorskoj gesti dolazi do ruba iskazivog. Na tom rubu na kojem se dotiče granica neiskazivog (boli, iskustva, traume) ulogu svjedoka preuzima poetski tekst. Stihovi Umberta Sabe ili, kao u sljedećem primjeru, Franca Bevka: »*Nemiren sem, ko voda, ki šumi,/ razbit ko slap, ki v brezdno moč prši /in sam si šteie kap lie bolečine, /ki padajo vse dni, vse dni ...*« (113) Fokalizatori ovih riječi često su likovi koji su, poput Hayine majke², s onu stranu mogućnosti racionalizacije. Poezija i ludilo u nizu iskaza koje Daša Drndić koristi u svom romanu postaje povlaštenim pristupom jezgri besmisla. »Kroz Hayine staračke misli«, kako ističe Natka Badurina (2012: 25), »autorica uvodi temu bijesa prema jeziku koji nas izdaje, i žudnje prema nekom nedostižnom autentičnom predjezičnom sebstvu. Hayino bavljenje suvremenim slikarstvom također se može dovesti u vezu s traženjem iskaza za neiskazivo i nejezično sublimno. Haya je skeptična prema retorici humanističke i prosvjetiteljske tradicije kao one koja je svojom dijalektikom morbidnog progressa, dovela Europu do katastrofe«.

Spomenuta skepsa prema naslijeđu — prosvjetiteljskim konceptima i humanističkoj retorici svakako je, kao i u ovom tekstu, svojstvena umjetnosti koja nastaje neposredno nakon Drugoga svjetskog rata ili se suočava s njegovim posljedicama. Međutim, to u ovom slučaju (a i u mnogim drugima) ne

2 Za razliku od Hayine majke koja se liječi u psihijatrijskoj bolnici, Renato Caccioppoli je tamo interniran kako bi ga se spasilo od odmazde fašista. Tamo nastavlja na sličan način kao i »vani«: »I bolesnici obožavaju Caccioppolija. Pjevaju u njegovom zboru koji nazivaju »zbor ludih«, cijela bolnica pjeva, ljudi iz svijeta nestvarnosti pjevaju posve drugačije pjesme od onih koje se pjevaju u svijetu stvarnosti koje se zapravo ne pjevaju jer se uz njih ne može plesati nego samo koračati, tamo vani. Tamo vani pjesma se suši, to nije pjesma, pjesmu cijede, pretvaraju je u drop« (Drndić 2007: 63–64)



znači odustajanje od govora, pisma ili književnosti. Naime, iako se, kako je ranije spomenuto, Haya suočava s pražnjenjem riječi od njihova smisla, odnosno s neizgovorljivosti čudovišnog, zazornog i traumatskog — ona, kao lik, na razini autorskog postupka dolazi do mjesta na kojem i sam postupak pisanja dokumentarnog romana staje. Naime, mjesta u kojem referencijalnost iska- za svjedoka postaje tek uobličenje užasa i banalnosti zla, dok se iza šutnje i pijeteta može govoriti samo izvan referencijalnosti: dakle poezijom. Tako će pjesnički iskaz postati ne samo iskaz onih koji su izgubili moć razuma ili riječi, nego i autentični iskaz žrtve. Analogno tome, da bi se o strahotama šutjelo tu je šutnju potrebno odrediti književnim tekstom. Tome u prilog ide i razgovor između djeda Bruna Baara i djevojčice Haye, na prvim stranicama romana, na mjestu na kojem se referira o Prvome svjetskom ratu. Djed, naime, pripovijeda ponovno sličnu potresnu priču o stradanjima: »Priča Bruno Baar a Haya opet pita, Što si TI radio u ratu, djede? pa kaže, *Sve izmišljaš, to je Hemingwayeva priča, to nije tvoja priča. Priča je priča*, kaže Bruno Baar. *Može biti svačija.*« (ibid: 30). Priča je izmjenjiva, ali imena nisu zamjenjiva, kako se vidi. »Iza sva- kog imena stoji priča« — ponavlja se kao refren na ključnim mjestima u roma- nu, a naročito u samoj njegovoj sredini, dokumentarnom nabranju žrtava, 9000 imena, Židova koji su deportirani iz Italije ili ubijeni između 1943. i 1945.

Priče u romanu govore fiktionalni i stvarni svjedoci, kao i filozofi ili knji- ževnici čiji se tekstovi o ratu citiraju. Na istoj razini otvaraju se različiti arhivi: imaginarni i stvarni, kako bi upotpunili ono što se naziva »priča« u čijoj je jezgri šutnja koju je moguće omeđiti ili dotaknuti samo poezijom. Zbog toga bismo postmodernističku gestu pisanja Daše Drndić, vidljivu u paralelnom po- stavljanju kodova priče i povijesti na koncu, uz snažan politički i etički anga- žman, mogli prepoznati kao afirmaciju književnosti, i to prije svega poetskog teksta. Njime se na prikladan način zapravo provodi ono «mjerenje vlastitog straha» — osobnog i kolektivnog, u suočavanju sa svim onim što pojedinca pretvara u gomilu i onemogućuje mu iskazivanje slobode u kreativnosti, dje- lovanju i govoru.

Literatura

- Badurina, Natka. 2012. «Kraj povijesti i hrvatski *novopovijesni roman*». Slavica Terge- stina, 14 (2012), pp. 8–37.
- Caruth, Cathy, 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimo- re — London: Johns Hopkins University Press.
- Drndić, Daša. 2007. *Sonnenschein*. Dokumentarni roman, Zaprešić: Fraktura.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Jukić, Tatjana. 2003. Priče iz davnine: Hrvatska historiografska metafikcija. U: *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Ur. V. Biti, N. Ivić. Zagreb: Naklada MD. 128–157.

- Lugarić, Danijela; Car, Milka, Tamás Molnár, Gábor (ur.) 2017. *Myth and Its Discontents | Mythos und Ernüchterung. Memory and Trauma in Central and Eastern European Literature | Zu Trauma und (fraglicher) Erinnerung in Literaturen des zentralen und östlichen Europa*. Beč: Praesens Verlag.
- Matanović, Julijana. 1995. Hrvatski novopovijesni roman. Prijedlog definicije. *Republika* 51, br. 9–10. 98–114.
- Matanović, Julijana. 2003. *Krsto i Lucijan. Rasprave i eseji o povijesnom romanu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Milanja, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945–1990*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Nemec, Krešimir. 1995. Povijesni roman u hrvatskoj književnosti. U: K. Nemec, *Tragom tradicije*. Zagreb: Matica hrvatska. 7–39.
- Nemec, Krešimir. 1996. Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija. *Republika* LII, br. 1–2. 49–53.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Dubravka Bogutovac

Rani romani Daše Drndić

40 Ovaj kratki prikaz dvaju ranih romana Daše Drndić ima za cilj prikazati neka od njihovih temeljnih motivsko–tematskih, strukturnih i stilskih obilježja, kao i određene aspekte njihove recepcije. Prvi roman Daše Drndić, *Put do subote*, objavljen je 1982. godine u beogradskoj Prosveti. Obasiže 150 stranica, pisan je u tri dijela (pod naslovima *Zima*, *Pre zime* i *Kraj zime*), od kojih središnji zauzima najveći prostor romana, dok uvodni i završni imaju funkciju svojevrsnog prologa i epiloga. Napisan je u prvome licu jednine ženskoga roda, a pripovjedačica po imenu Darija, umjetnica, pripovijeda fragmentarno i skokovito svoju priču. U prikazu romana koji je napisao Igor Mandić, pod naslovom *Ženska imaginacija*, u NIN–u 23. siječnja 1983., a kasnije naslovljenom *Kuhinjska književnost* u njegovoj knjizi *Što, zapravo, hoće te žene?* 1984. godine, autor konstatira, komentirajući ovaj roman zajedno s još tri romana ženskih autorica (Maja Đurić, Irena Lukšić i Ana Žube), da muškarcima nije dano da razumiju o čemu to žene govore i pišu, kad je riječ o onome što on naziva »pokušajima književnog pripovijedanja«. Priznaje da mu je lakše zapamtiti misli Kanta i Heideggera nego čitati i prečitavati mjesec dana, s olovkom u ruci, ove četiri knjige ženskih autorica, koje on određuje kao »literarni trač«. Također dodaje da kad se god žene late romanopisanja, možemo govoriti o »kuhinjskoj književnosti«. Pritom naglašava da taj termin ne obezvrjeđuje žensku imaginaciju, nego nastoji prikazati njenu specifičnost.

U romanu je riječ o mladoj emancipiranoj ženi, koja otvoreno i neposredno pripovijeda svoju životnu priču, ne mareći pritom previše za kronologiju. Fokus njene priče je na obiteljskim i ljubavničkim odnosima. Pripovijedanje je obilježeno ironijom i autoironijom, a zbivanja u romanu često su samo djelomično iskazana, nedovršena. Roman obiluje mnoštvom likova. Po vrsti bismo ga mogli odrediti na više načina: i kao ispovjedni roman i kao svojevrsni odgojni roman, ali i kao lirsku, meditativnu prozu s mnoštvom elemenata dru-

gih žanrova, poput poezije, pisama i sl., koji su vješto interpolirani u njegovu strukturu, ne narušavajući pritom njenu koherentnost. Ova proza pisana je metodom slobodnih asocijacija koje se kreću u mnoštvu slojeva. Iskustva o kojima pripovijeda ova pripovjedačica često su vrlo gorka, ali roman uspješno izbjegava patetičnost iskaza postupcima autoironije. Možda je odgovor na pitanje koje je postavio Igor Mandić u svome provokativnom tekstu zapravo postavljanje novog pitanja: mora li lik nužno biti zagledan u sebe da bi o sebi nešto saznao ili se to saznanje konstruiru u relaciji spram drugih likova? Naime, čini mi se da kritičaru ovog romana smeta građa na kojoj je sazdan — a koja bi se doista mogla podvesti pod građu za trač — ali gubi iz vida (hotimično ili nehotice?) da je diskurzivna obrada ove potencijalne »trač-građe« vrlo kompleksno pripovjedački izvedena. U romanu su prisutni poetski fragmenti, paralelno s realističkim kazivanjem, ali i kretanjem prema fantastici. Dokumentaristički iskazi funkcionalno su iskorišteni da bi se razjasnili psihološki porivi likova. A likova jest mnogo, i junakinja kroz njih i odnose prema njima gradi priču o potrazi za vlastitim identitetom. Koliko likova je potrebno da bi pripovjedač/lik romana došao do nekog saznanja o sebi? To je pitanje na koje ne postoji točan ili netočan odgovor. Kao što ne možemo tvrditi da postoje manje ili više vrijedne književne teme. Književni postupak ove autorice sastoji se upravo u tome da iz banalnih podataka svakodnevice uobličići priču koja je transtemporalna i univerzalna po karakteru, a to je priča o ljudskoj potrazi za samim sobom. Čini mi se da je to središnja tema romana: koliko drugi ljudi i naši odnosi s njima utječu na formiranje našeg vlastitog identiteta i koliko su nam potrebni da o sebi nešto saznamo. Uz ovu temu vežu se i brojne pod teme, kao što su, primjerice, pitanje umjetničkog stvaranja, problem muško-ženskih odnosa, nomadizam, obiteljski odnosi, traume, problem slobode i njezinih mogućnosti i granica.

41

Drugi roman Daše Drndić, *Kamen s neba*, objavljen je 1984. godine u beogradskoj Prosveti. Kritika je primijetila da se autorica ovim romanom našla pred velikim izazovom: valjalo je dokazati da nije »pisac prve knjige«, ali i razuvjeriti zlonamjerne kritičare, koji su u njezinom prvijencu tražili autobiografske pikanterije i isključivo njih predstavljali kao pozitivne aspekte romana. Također je zamijećen i problem pitanja projekcije pisca u vlastitog junaka, ali, na sreću, i utvrđeno kako se taj problem nameće češće kad se procjenjuju tekstovi tzv. ženske književnosti. U tom smislu, kritika primjećuje da se i glavni junak ovoga romana, Ivan, može čitati kao svojevrsni alter ego same autorice. Riječ je o beogradskom liječniku, koji dolazi na otok (Lošinj), s namjerom da u dječjem lječilištu za bronhijalnu astmu potraži alternativni put vlastitog života. Motivi i teme koje roman donosi su Ivanovo djetinjstvo u sjeni autoritarnog oca revolucionara, poraz u pokušaju da spasi život voljene žene, ali također i njegov rad u lječilištu, prijateljstva i veze s otočanima, bliskost s Bornom — dječakom kojega liječi; ljubav. Kritičari također primjećuju da je Daša Drndić spisateljica (iako oni najčešće kažu: »pisac«!) mediteran-

skog senzibiliteta, pa su u tom smislu kao najbolji dijelovi romana istaknuti doživljaji iz Ivanove sadašnjosti na otoku — njegov doživljaj i interpretacija otoka kao fenomena. Jedan od kritičara ovoga romana primjećuje da je Daša Drndić u njemu potpuno nov pisac (opet ta riječ »pisac!«) u odnosu na svoj prvijenac. Ističe »žarku temu«, umjetničku i ljudsku hrabrost, ali i strukturalnu zanimljivost teksta. Roman otvara složene procese suvremenosti i promatra ih u više dimenzija. Spisateljica je, u tom kontekstu, pronašla adekvatan način da temu svoga romana dublje osmisli ulaskom u povijesni kontekst trajanja i zbližavanja. U tom smislu logično je da je junak koji je u središtu romana beogradski liječnik, koji u jednom trenutku shvaća da u velikome gradu ne nalazi više motiv za život i rad te odlazi na otok u potragu za novim osmišljavanjem vlastite sudbine. Naravno, on brzo shvaća da ni taj otok nije utočište, i da je sudbina ljudskoga bića u njemu samome, a ne u mjestu koje nastanjuje. Zanimljivo je primijetiti da čak i najoštrija kritika ovoga romana ističe kao njegovu vrijednost prikaz teme muškarca i žene: »Što se čoveka i žene tiče, Daša Drndić je tu najbolja i zbog toga vredi pročitati ovu knjigu, uz probijanje kroz digresije i ostale usputne neprilike«, piše Miško Sprud u svome prikazu ovoga romana, u kojem također tvrdi da je tema očevoga političkoga progona zloupotreba romana — tvrdnja koju ne možemo prihvatiti. Ipak, kritičar priznaje da roman posjeduje element izvjesne dugoročne mudrosti koji ga spašava. S ovakvim opaskama se nikako ne možemo složiti, osobito kad je u pitanju tretman teme političkoga progonstva i problema ideološke naravi, ali prihvaćamo tezu ovoga kritičara kada je u pitanju njegovo isticanje jasnoće misli ove autorice: »Ona jasno misli« tvrdnja je koja se odnosi ne samo na ovaj roman, nego i na tekstove koji su slijedili nakon njega.

Aspekt koji nije dovoljno istaknut u kritici romana, a smatram ga izuzetno relevantnim kad je o ovoj prozi riječ, jest njegova kompozicija i stil; način na koji autorica uobličuje ove »jasne misli« koje spominje kritičar. Roman se otvara citatom iz Novog zavjeta, poslanicom Galaćanima: »Više da mi niko ne dosađuje, / jer ja rane Gospodina Isusa / na tijelu svojem u nosim.« Potom slijedi novi citat, iz Enciklopedije leksikografskog zavoda, u kojem se objašnjava što je to otok. Zanimljivo odabira ovog citata vidim u tome što sadrži jedno iznenađenje: ne bismo očekivali od enciklopedijske natuknice o pojmu »otok« poetičnost kakvu ovdje zatječemo, i autorica sigurno ima na umu taj element iznenađenja kad odabire ovaj citat. Naime, u natuknici piše da se otoci javljaju u skupinama, nizovima, »i osamljeni, pojedinačni, daleko od kopna«.

U ovim romanima se naslućuju obilježja poetike koja će karakterizirati i kasnije prozno stvaralaštvo Daše Drndić: žanrovska hibridnost, asocijativno ulančane epizode, tema sjećanja, bilježenje prošlosti, lucidno preplitanje fikcije i zbilje, upotreba dokumentrane građe i problematiziranje njezine funkcionalnosti u izgradnji priče. Također, zanimljivo je da se nijedan od ovih romana gotovo uopće ne može »prepričati«, jer je u njima naglasak na detaljima svakodnevice, koji upućuju na univerzalnost njezinih opsesivnih tema — ideolo-

gije i slobode, kako na individualnom, tako i na kolektivnom planu. Stoga je pitanje o čemu govore ovi romani možda pogrešan put prema razumijevanju slojeva njihovog značenja. Pravo pitanje bi možda bilo: koliko likova je potrebno uvesti u priču, i koliko puta priču treba ponoviti u različitim varijacijama, da bi se potaklo, ili možda bolje reći, isprovociralo čitatelja na sukreiranje njezinoga smisla? Odgovor ove proze jest: onoliko puta koliko je potrebno, i onda još. Ne vidim taj postupak kao nemilosrdnost prema čitatelju — naprotiv, i u ovim ranim prozama, kao i u onima koje su uslijedile kasnije, pokazuje se kao djelatan, poticajan, provokativan i estetski relevantan.

Vladislava Gordić Petković

Lice brige, opomene i nade

44 Razmišljajući šta to može dovoljno adekvatno da objasni bogatu ličnost kakva je bila Daša Drndić, *moja prijateljica i moja lektira*, shvatila sam da rizik patetike iz ove formulacije u italiku vrebava odasvud: ovih dana otkako je preminula i otkako o njoj govorim, sa prijateljima i poznanicima, sa srodnim dušama i saveznicima, u javnim prilikama i privatnim susretima, neprestano u sebi proveravam njene potencijalne reakcije na ono što bih rekla ili napisala. Dakako, često zaključim da bi se naljutila, uzjogunila, mrzovoljno gundala, da bi gestom ili izrazom lica odlučno odbacila iskazivanje emocija i patetiku svake vrste, da bi, onakva kakva je bila, najmanje dozvolila da je pohvalim i polaskam njenoj energiji, hrabrosti, talentu, duševnosti.

Mislim da bi ipak dopustila da za nju vežem sledeće trojstvo: briga, opomena i nada. Jer, ona je brinula i zbog malih ljudi, i zbog velikih nepravdi; nije se ustezala nijednog trenutka da opomene ni na dizanje neke male buke, ni na obrise velikog zla; dočim upravo to što je spremno gorela na svakoj vatri ovog sveta i brinula svaku brigu i najmanjeg stvora govori i da je ona umela da se nada uspehu borbe za bolje, da se nada snažnije i strasnije od većine nas koji gurnemo nos u pesak čim nas pecne i najmanji komarac koji je možda sve vreme bio samo šlager–muzika. Zato bih je i nazvala oličenjem brige, opomene i nade.

Daša i ja prvi put smo se srele u Novom Sadu 2002., na promociji srpskog izdanja romana *Doppelgänger*, i posle su se naši susreti i razgovori odigrali u Sarajevu, Umagu, Pečuju, Ljubljani; moj suprug, koji ju je poznao u Beogradu i Rovinju, mnogo pre bolnih devedesetih, upoznao me je sa Dašom tako što mi je dao da pročitam *Put do subote*, koji mi je i dalje nekako najdraži, možda upravo zato što je njen spisateljski *prapočetak*. Zvuči kao da smo delile bogatu bibliografiju druženja i susretanja, ali kad zavirim u svoj *inbox* vidim da je naša prepiska bila dobrim delom vezana za dogovore i pregovore, za or-



ganizaciju njenih dolazaka: njenog gostovanja na Beogradskom sajmu knjiga 2011, ili pak njenog nerealizovanog dolaska u Novi Sad u martu 2015, kad je trebalo da bude plenarna predavačica na anglističkoj konferenciji ELALT Filozofskog fakulteta. U Novom Sadu se nije mogla pojaviti zato što je polovinom februara *Sonnenschein* izašao na nemačkom, te je putovala na Sajam knjiga u Leipzig i promocije u Kolnu. Razgovori i prepiska sa Dašom bili su puni vrcavih detalja, nekad gorčine, nekad humora, ali topline i prisnosti nije manjkalo nijednog trenutka.

Beskompromisni poput nje, Dašini romani pokušavaju da *administriraju ontologiju*: da statistici smrti i uništenja daju lice, upravo s nadom da će nepravda zabrinuti ostatke čovečanstva i opomenuti na to šta valja činiti bolje i boljim. Još je *Umiranje u Torontu* pribralo sve statistike koje od Kanade čine teskobnu utopiju u kojoj se govori tiho i jede jeftino. Nedostatak energije, hedonizma, razumevanja za sve potrebe koje su suviše ljudske, sve će to izgnanike izgnati iz veštačkih rajeva koji im, poput Kanade, daju drugu šansu samo pod uslovom da neupitno i bez odlaganja izgube sebe same. *Doppelgänger* sa drži čitav niz opsesivnih katalogizacija sećanja, dragih predmeta, kuriozитета; Artur, Isabella i Pupi žive u sećanju i nabranjanju jer je to jedini način da se doskoči praznini staračke sadašnjosti i neumitnosti smrti. Artur i Isabella sreću se u novogodišnjoj noći, njihova ljubav će tu početi i okončati se, oni su izopšteni i usamljeni, pate od iste bolesti, inkontinencije, koja je metafora ne samo za neuspeh samokontrole i neuspeh suzdržavanja, nego i metafora nemoći da se zaboravi vlastita priroda iz nekog drugog, boljeg vremena. Isabellinih trideset i šest vrtnih patuljaka poređanih u stanu, sa metalnim pločicama oko vrata, na kojima stoje imena rođaka stradalih u nemačkim koncentracionim logorima, najavljuju sve bolne katalogizacije smrti i stradanja koje će uslediti nakon ove knjige. Inkontinencija, inkompetencija, inkompatibilnost, te reči iz *Doppelgängera* zvuče i kao definicija i kao molitva za spas.

Dašin književni opus nastaje iz perspektive jedne konstruktivne ogorčenosti, ali nju ne zanima da zahvati u *inherentnu kritiku svega postojećeg* koliko god bila kivna na poredak vrednosti koji se ne popravlja i proticanje vremena koje »ranjava sva zaceljenja« (kako je to gorko i ironično sročio jedan američki prozaista), nije u pitanju zloguka mržnja usmerena prema svetlu koji se gasi u entropiji, već analitička, skeptična oporost zrelog doba koja je oduvek bila u stanju da proizvede pamtljive i hvale vredne književne efekte. Andreas Ban nemilosrdno zaseca u tajne i prestupe tuđe i svoje, jednako odlučno kad kopa po sopstvenim ranama i kad potkazuje nepravedne druge, taj unapred poraženi borac i zainaćeni zagovornik zaboravljenih vrednosti koje uzmiču pred agresijom površnog i frivolnog. Privatno i političko, moral i izdaja, istorijsko i individualno, u Dašinom delu ostvaruju jednu tešku, mučnu ravnotežu nespokoja.

Sonnenschein je rekonstruktivna hirurgija: Daša Drndić zaseca u događaje i pojave u kojima se krije tumor nacizma. *Sonnenschein* je roman o ne-



podnošljivoj sveprisutnosti zla koje nas zaslepljuje. *Sonnenschein* je roman o mori umrlih vremena koja i dalje kruži svetom, roman istraživanja i sećanja, predočenih kroz ulančane fragmente svedočanstava, beleški, spisa i statistika o sudbinama ogromnog broja ljudi čiji su se životi završili u paklu nacističke industrije smrti. Mnogo je, i s pravom, pisano o njemu, ali ne postoji dovoljno načina da se kaže i pokaže koliko je u tom romanu očajne nade u nemoguće. Uostalom, u njemu Daša Drndić sklapa neostvarivu i neodrživu povest porodice koja nikad nije živela skupa: Jevrejka Haya Tedeschi, u čijem se prezimenu krije italijanska reč za Nemca, postaje ljubavnica SS oficira i krvoločnog uništitelja u logorima smrti Kurta Franza, a njihov ukradeni sin Antonio, pod imenom Hans Traube, postaje deo projekta za očuvanje rasne čistote nemačke nacije. Oni su deo nerazmrsive priče koja u kovitlacu nosi milione života uništenih u ime rasističke ideologije o arijevskej supremaciji.

Ali nema jedne priče, kao što to Daša kaže u intervjuu »Jutarnjem listu« juna 2016: »Ne postoji jedna priča, jer i kada je ona u romanu prezentirana, opet nije sveobuhvatna, cjelovita, definitivna, nego je fragment kojem bi bilo dobro dati prostor za gibanje, za mijenjanje. Tko je od nas zaokružen? Jeste li vi zaokruženi? Jesam li ja zaokružena? Svi smo od fragmenata, razlomljeni.« Potom govori o rasejanosti različitih priča: »Ni naša pažnja i percepcija nisu linearne i stabilne. Dok pričam s vama, pored mene je kompjutor, monitor s ikonicama, mogu pogledati kroz prozor, čujem zvukove, imam fleševе, upadaju slike iz drugih priča, mojih i tuđih. Sve to mozak registrira i na neki način procesuirā i negdje skladišti.« Daša Drndić naše živote vidi »kao kaleidoskop, kao razbijenu sliku u kojoj se permanentno smjenjuje na tisuće manjih sličica«, upozoravajući da je fragmentarnost sveprisutna: »Sve je fragment, život, povijest, emocije. Pitanje je koliko smo u stanju nositi se s tom sveopćom fragmentacijom, s tim, nazovi, kaosom.« Suočen najpre sa obesmišljavanjem sveta koji predstavlja, pa potom i sa pretnjom njegovog iščeznuća, fragment se ipak trudi da bude dominantan i relevantan, da omogući uspostavljanje celine, autentične i pouzdane, i Daša je verovala u njega kao u jedinu moguću priču.

Iste 2016. godine Will Self u članku koji objavljuje londonski *The Guardian* insistira da roman treba da bude »svet koji je samom sebi dovoljan i samog sebe objašnjava«, da treba da bude sačinjen »u istom onom kognitivnom modusu u kom se i konzumira«, odnosno, da pisac treba da se osloni na epizodičnost svog pamćenja koliko i na kanonska znanja, da treba da »zamišlja sve ono što opisuje, a ne da gugla kako bi video šta neko drugi misli o tome kako bi određena stvar trebalo da izgleda«. Nema pisca koji je toliko drukčiji od Daše, a koji razmišlja na tako sličan način.

Selfova priča »Knjiga mrtvih Severnog Londona« (*The North London Book of the Dead*) smrt predstavlja kao promenu adrese, kao preseljenje u manje uglednu gradsku četvrt, što protagonist otkriva kad sazna da se njegova pokojna majka iz zapadnog Londona preselila u severni deo megalopolisa, Crouch End. Za posthumno premeštanje junak saznaje tek kad jednog tmurnog

utorka, idući u posetu prijatelju, majku sretne na ulici, odevenu u plavičastu jaknu i crne pantalone, sa kesom na kojoj je logo izdavača Barnes & Noble i cegerom sa amblemom supermarketa Waitrose u rukama. Iako preminula i kremirana, majka je u istom telu nastavila život na drugom prostoru, sa starijim hobijima, novim krugom prijatelja i novim parom mačaka. To posthumno postojanje predstavljeno je realistički, konstatovano kao činjenica, kafkijanski: verodostojno apsurdno i apsurdno verodostojno.

Pretvarajući London u nekropolis, u suburbanu nekroutopiju, Will Self progovara o suočenju sa gubitkom drage osobe, procesom u kom se uvek traga za kompenzacijom. Nije u Selfovoj paraboličnoj priči uspostavljena samo želja da preminuloj osobi produžimo život, niti se smrti podsmehnuo kao još jednom fenomenu socijalne mobilnosti. Pokazao nam je nadmoćno kako *seobi duša* nikad ne dodajemo i onu, jednako logičnu, *selidbu tela*.

Priča mi je dala onu suviše ljudsku i napadno literarnu nadu da ću Dašu sresti u nekoj uličici, mediteranskoj ili panonskoj; da će mi ona zabraniti da se tome susretu začudim; te da će sopstvenu smrt i naše žalovanje zbog nje oglasiti ništavim.

Vladimir Arsenić

Daša Drndić i politike post–istine

48 Činjenica da živimo u svetu post–istine je više nego očigledna. Taj pojam označava da je istina, na izvestan način, nedokučiva, da se nalazi izvan našeg domašaja i to ne samo stoga što je skrivena ili tajnovita, već prostom činjenicom da postoje instance koje se pomno staraju da činjeničnu istinu sklone od očiju javnosti. Činjenična istina, ona koja se može proveriti i dokazati, gotovo matematički, danas je veoma često zamenjena post–istinom, onom koja se tiče emocija, a kojom moćnici i zajednica ucenjuju svoje podanike i/ili članove. Na primer, ukoliko ste stanovnik Srbije, od vas se očekuje da NE govorite o genocidu, već o »masovnim ubistvima i organizovanom zločinu širih razmera« koji su se dogodili na području Srebrenice u julu 1995, uprkos presudi Međunarodnog suda pravde iz 2007. godine.

Ovaj zahtev je emocionalan iz više razloga. Prvo, niko ne bi želeo da se njegova domovina povezuje s najogavnijim zločinima. Drugo, ukoliko to ipak učinite, vi možete da ugrozite napredak Srbije, jer bi država bila primorana da plati kompenzaciju. Konačno, uloga vlasti bi bila pomnije ispitana, a to nikako ne bi bilo dobro po one koji su na ovaj ili onaj način bili umešani, aktivno ili pasivno. Dakle, osim ako niste veoma zainteresovani da se suočite s prošlošću i otkrijete šta se zapravo dogodilo, a to se može učiniti s lakoćom, vi ćete prihvatiti zvaničnu interpretaciju istine, onu koja se servira kroz oficijelne srpske medije, onu koja je emotivna, onu koju nazivamo post–istinom, a koja stoji umesto činjenične.

Srbija nije jedinstven primer. Upravo suprotno, čitav svet se davi u politici post–istine, to već znaju i oni poslovični vrapci na grani. Međutim, koja je uloga književnosti u ovakvim okolnostima, posebno pošto je istinitost umetnosti, od Aristotelove *Poetike* naovamo, univerzalna, a ne partikularna. Da citiram: »Ali one se razlikuju u sledećem, da jedna govori o stvarima koje su se dogodile, a druga o stvarima koje su mogle da se dogode. Stoga, poezija je

filozofskija i vrednija pažnje od istorije. Jer poezija govori više o opštem, a istorija o pojedinačnom.« Dozvolite mi da tvrdim da je upravo ovo mesto ono na kojem bi trebalo da tragamo za ponovnim uspostavljanjem uloge književnosti u današnjem društvu, u kojem su mediji korumpirani, isparčani i vulgarizovani, a društvene mreže preuzimaju prostor javne rasprave koja, potom, postaje nalik na njih, već prema tvrdnji Maršala Mekluana da je medijum poruka. Na društvenim mrežama rasprava je vrlo lična, najčešće neargumentovana i sa velikim emotivnim ulaganjem — a šta drugo i da se očekuje od Tvitera ili Fejsbuka. Činjenična istina, s druge strane, ne bi trebalo da bude takva — ona bi trebalo da je objektivna, dokaziva, odmerena i smirena.

Polje književnosti se menja. Odnosno, da budemo precizni, promenilo se zauvek odmah nakon otkrića interneta. Vremena su brza i besna. Jedva podnose nešto što podrazumeva i zahteva vreme. A književnosti je ono neophodno. Mnogo vremena. Ali upravo zato postoji prilika da se bude smiren i objektivan, odmeren i dokazan. U literaturu je moguće ubaciti stvari koje su se nekada nalazile u medijima. Naravno, ne na identičan način, ne tako što bismo poeziju i prozu pretvorili u novinske članke ili kolumne, ali upravo na onaj način da moraju da budu istiniti. Znam da ovo zvuči suludo, ali evo primera koji se izdvaja upravo ovim osobinama, ostajući pri tome vrhunska književnost.

Daša Drndić je jedna od najcenjenijih hrvatskih spisateljica u inostranstvu. Njeni romani prevedeni su na više od dvadeset jezika, a primili su pozitivne kritike u čitavoj Evropi ali i Sjedinjenim Američkim Državama. Međutim, u svojoj domovini, ali ni u regiji kojoj jezikom pripada, nije osvojila nijednu važnu književnu nagradu. Bila je nominovana nekoliko puta, ali to je sve. Neko bi mogao da pita zbog čega, a jedini tačan odgovor je da ona piše o stvarima koje nisu vrlo prijatne za uho većine, kao ni onih koji imaju moć. Ona piše, bez imalo zadržke, o usponu klerikalizma, o nacionalizmu, sirovom i grubijanskom kapitalizmu, drugim rečima, o svim onim stvarima koje se događaju u Hrvatskoj i na drugim mestima na Balkanu i Evropi. Ona se ne bavi emocionalnim istinama, kao što bi se moglo očekivati iz ugla književnosti, kao ni, ili ne samo i, stvarima koje su se mogle dogoditi, već vrlo specifičnim i određenim istinama o nekim od zločina koji su se dogodili tokom Drugog svetskog rata, od strane nacističkih vlasti i njihovih kolaboracionista, u čitavoj Evropi. Tako u *Belladoni* jedan od centralnih dokumenata predstavlja spisak ubijenih Jevreja u Zasavici nedaleko od Šapca, u Srbiji, a u romanu *EEG* to su litvanski nacistički zločini. Ona se ne libi da saspe najporaznije istine u lice koristeći se različitim izvorima, stavljajući u funkciju romana ono što je nepobitna činjenična istina. Ne preza od toga da ukoliko je potrebno donese materijalne dokaze — spiskove, fotografije, pisma, druge dokumente koji jamče da iza svakog imena stoji priča vredna pričanja. Iako hibridni, njeni narativi su besumnje romani, čak u strogom smislu reči, oni su fiktionalni, čak i kada su autentično biografski poput *Umiranja u Torontu* ili *Aprila u Berlinu*, protagonisti nisu istorijske ličnosti, premda se tako čini, jer Daša Drndić vrlo dobro zna šta je istorija a šta litera-

tura, zbog čega je u jednoj mnogo toga dozvoljeno, osim da se laže, a u drugoj naizgled ništa nije dozvoljeno, a laže se neumereno. Iskrivljuju se materijalne činjenice, licitira se brojevima, uspostavljaju se lažne uzročno–posledične veze, rečju manipuliše se tumačenjima. Daša Drndić zna da je književnost toga oslobođena i da može da funkcioniše po metaforičkom principu i ona to koristi krećući se asocijativnim nizovima i skokovima koji čitaoce oslobađaju dosade, ali mu zauzvrat nude istinu upakovanu u vratolomiju jezika.

Daša Drndić poseduje čitalačku publiku i niko ne može da ospori njen uspeh, ali establišment čuti jer su zaokupljeni konstrukcijom post–istinitih politika. Ona i njoj slični nisu dobrodošli u današnjoj Hrvatskoj, kao ni Srbiji, u kojima se preispituje uloga partizanskog pokreta u Drugom svetskom ratu, ubice i ratni zločinci se rehabilituju, a činjenična istina o našoj prošlosti i sadašnjosti je često zamagljena i zamenjena onom emocionalnom.

Delo Daše Drndić nije samo primer, ona je seme i model onoga što ovde pokušavam da predložim — mala zamena uloga. Zbog uzurpiranosti medija, trebalo bi da se vratimo literaturi, umetnosti kao prenosniku, ili kao jednom od prenosnika činjenične istine. Ona možda nije brza kao internet, radio ili televizija, čak ni kao novine, ali postoji jedna njena neuporediva prednost. Ona traje zauvek.

Tea Rogić Musa

Imaginarnost egzila: *Marija Czestochowska još uvijek roni suze (umiranje u Torontu)*

O romanu *Marija Czestochowska još uvijek roni suze (umiranje u Torontu)* Daše Drndić, objavljenom u Zagrebu 1997, pisalo se kritički i u sredini na koju se tema romana odnosi, dakle u Kanadi, pa saznajemo, na koricama samoga izdanja, da je djelo bilo primljeno kao uspio primjer proze u izmiješanom i isprepletenom faksija/fikcija stilu, ostvareno u tehnici samoispovijesti, s izraženom socijalnom percepcijom, a ta se svodi na pripovijedanje o tegobnoj svakidašnjici kanadske emigrantice koja je, emigriravši s Balkana, ponijela sa sobom sav intelektualni i kritički senzibilitet tzv. stare Europe i njezina ukusa (u svemu, od hrane, preko politike do književnosti). Emigranticu se tumači kao prototip moderne lualice, koja nosi obilježje izbjeglištva i onda kad se ukorijeni u drugosti. Roman doista na površinskoj pripovjednoj razini bilježi svakidašnje pojave emigrantičina novoga, kanadskoga života; današnjem čitatelju odmah je uočljiv dubok procijep s današnjicom, najočitije u tehnologiji i medijskoj percepciji (sve što je pripovjedačici bilo novo i neuobičajeno, u Kanadi je već bilo staro i ustaljeno, a takvo je postalo, do danas, i gotovo svagdje po tzv. zapadnom svijetu). Nedvosmisleno se uspoređuju pojave koje kanadsku kulturu u tolikoj mjeri obilježuju da se za tamošnji život podrazumijevaju, ali su neznatno prisutne u kulturama tada već bivše Jugoslavije pa ih pripovjedačica smatra egzotičnima. U najkraćem, bilo bi oportuno, i ne bi bilo netočno, cijeli tekst opisati kao roman toka svijesti, sastavljen od niz slika razmjerno tipske moderne izbjegličke storijske, čemu pridonose i mnogobrojni ulomci povijsnoga pamćenja, zapravo prisjećanja na pojedinosti iz napuštenoga zavičajnoga materijalnoga svijeta. Međutim, takav opis ne bi posve zadovoljio nakanu da se ponudi opis promjene u čovjeku koji se našao izmješten iz vlastita jezika i kulturnoga horizonta. Glavnom zadaćom ne držimo stoga objasniti kako pripovjedačica tumači načine životne i svekolike prilagodbe u novim okolnostima (koje ne uvažavaju ništa što je duševno i emocionalno donijela sa sobom) nego

51

odustajanje od jezičnosti kao oblikovanja zbilje. To nas vodi pitanju o naravi književne refleksije.

Kako bi se objasnila pripovjedna situacija junakinje romana, posegnut ćemo za esejom *Boravak u ogledalu Dževada Karahasana*¹, koji započinje prisjećanjem na roman *Zimsko ljetovanje* Vladana Desnice. Stanje Desnićinih izbjeglica, koji od ratom zahvaćena Zadra bježe u neposrednu okolicu, i dalje vidjevši na svoje oči što se oko njih događa, ali ni u čem izravno ne sudjelujući, Karahasan objašnjava pojmom socijalnoga stranca, junaka koji je dospio u strani ambijent. Postupak je toliko uobičajen kao literarna strategija da bi se mogao smatrati tipskim upravo za roman (prebogat je niz književnih djela u kojima se radnja i postupci razvijaju oko došljaka raznih vrsta koji upadaju u kojekakve nevolje u njima nepoznatom ambijentu, iz čega proizlaze brojni nesporazumi, bilo komični, bilo tragični). Razlika je ovdje u vrsti socijalnoga konteksta. Taj nam kontekst Karahasan približuje pričom posve sličnom junakinjinjoj u Torontu: stanoviti Dragan, ratni izbjeglica iz Sarajeva, koji godinama živi u Vancouveru (opet ta Kanada), koji vlastitu udaljenost od njemu nedohvatna duhovnoga života (koji za njega nije bivši nego itekako sadašnji) pokušava premostiti informirajući se svakoga jutra, kao dio svojega obaveznoga dnevnoga rituala, o vremenu u napuštenom Sarajevu, pa tako svakodnevno komentira s kim stigne kakvo je vrijeme u Sarajevu, proživljava vlažna sarajevska popodneva usred vjetrovitoga prohladnoga kanadskoga ljeta. Svoje Sarajevo, koje živi još jedino u njegovu duhu, nije napuštao ni jednoga trena za dugih kanadskih godina, iz njega nije otišao ni jednoga jutra dok se u Vancouveru spremao jutrima na posao. Nepounutrivši materijalni svijet koji ga okružuje, čuvao je prostor za njegovanje artefakata svojega duhovnoga života. Kao i pripovjedačica u romanu, i razni »Dragani« funkcioniraju u vanjskom svijetu zbiljske Kanade: idu na posao, zarađuju, imaju obitelj i nove prijatelje (s kojima ne dijele ni komadić svojega unutrašnjega života), putuju i integriraju se, svjesni da kao što ne mogu zanemariti i zapustiti stvarne ljude svojega stvarnoga života, ne mogu i nikad neće otići iz ambijenta koji je u središtu njihova duhovnoga svijeta.

Tako je emigrant osuđen na svojevrsnu bizarnost: polazi mu za rukom da živi na dva mjesta, iako u punini vlastite prisutnosti ne živi ni u jednom od njih. Tipska je to egzistencijalna situacija s tzv. emigrantima — znat će bolje što se novo čita u negdašnjoj domovini od onih koji u njoj žive, ali, i ako se vrte u zavičaj, neće moći sudjelovati u stvarnosti kakva jest nego se vraćaju onoj koju su napustili u trenutcima odlaska, pa i da je to bilo pola stoljeća ranije. Dvije naoko različite priče o kanadskim emigrantima svjedoče da se emotivno pamćenje s lakoćom emancipira od svojega vlasnika — i kad je starac po godinama, emigrant je emotivno mlad, zarobljen u ozračju i slikama mladosti i

1 U knjizi eseja *Nedoumice*, Zagreb 2017.

bivšega života. Tako se duhovno i materijalno, emocionalno i razumsko, nikad ne pomiruju jer se ne osjeća ono što se živi, i živi ono što se ne osjeća.

Iskustvo egzila, da bi ga se pojmlilo literarno, treba biti kontekstualizirano tekstualno, ne samo egzistencijalno. Jer ako je literarnost refleksivna, ona nikad ne može biti neposredna, nikad se ne približuje životu samome, pa je posve slična duhovnoj strani emotivnoga pamćenja, koja muči i junakinju u Torontu i Dragana u Vancoveuru, koji su, kao književni likovi, refleksije u totalnosti, daleke od neposrednosti života kao i kakav putnik po antičkome svijetu, kojega danas čitamo kao određeni tip ili pojam, i ne vidimo i ne čujemo pojedinca jer smo pomireni s usudom vremenske udaljenosti među nama. Ključna je osobina prostorno izmještena lika odvojenost od materijalnoga svijeta, što ga lišava mogućnosti da spozna neposrednost tzv. života. I kad je zbog nečega euforična i kad je posve melankolična pa i depresivna, i kad tvrdi da joj ništa nije jasno i kad joj je sve kristalno jasno, junakinja u romanu odvojena je od onoga na što se referira — ili se krije, ili promatra sa strane, ili odbija sudjelovati, ili ju nitko ni ne zove. Kako Karahasan nadahnuto tvrdi (parafrazirajući Romana Guardinija), takav čovjek ostaje savršeno nesposoban pristati na postojanje onakvo kakvo jest. Zaokupljena time da sačuva sjećanja, doživljena i izmaštana, u njihovoj tobožnjoj cjelovitosti i smislenosti, junakinja osjeća da je veza s prošlošću uvjet njezina opstanka u sadašnjosti, da njezinu kuću u novom gradu nastanjuju osobe i teme njezine nekadašnje kuće, i da su se svi ti »bivši« udobno smjestili, bez nakane da je ikad napuste. I kad uočava dopadljive novosti u svojem novom gradu i životu, slabo im se raduje, kako ne bi narušila bliskost s prošlošću, a kako sa sadašnjošću ne ostvaruje emocionalnu neposrednost, ni njoj se ne može radovati (ne može doduše zbog nje ni tugovati, tek je tuga kao najpovlaštenija emocija posve rezervirana za imaginativno i refleksivno). U takvu ljudskom duhu postoje samo prošlost, koju se detaljno pamti i svakodnevno rekonstruira, i budućnost, koja će zasigurno biti sličnija prošlosti nego sadašnjosti, s kojom junakinja ne uspostavlja stvarnu nego samo refleksivnu razmjenu, poimajući je tek toliko koliko joj treba da je uspoređuje i omjerava sa slikama iz emotivnoga pamćenja.

Priče o »našim ljudima« svagdje po svijetu potvrđuju sličan uzorak — iako mogu biti vedri, optimistični, ljudi od akcije, kao likove prati ih osjećaj besmisla i uzaludnosti jer nisu svoji tamo gdje borave i jer ne borave tamo gdje su svoji. Golem broj svojevoljnih i prisilnih putnika, koji pak kruže stvarnim svijetom nakon što su napustili svoj duhovni izvor, potiče na uočavanje stanovitih pravilnosti u tom kretanju, koje proizlazi iz preduvjerenja da je duhovni dom sigurno negdje drugdje u odnosu na stvarni, da je odvojenost od neposrednoga života koji nas okružuje prirodna, čak neumitna. Karahasan taj cijep generalizira na sljedeći način — većina je tzv. bivših Jugoslavena bila donekle prisiljena na rez u vlastitu životu, na prekid kontinuiteta koji nije bio ni planiran ni priželjkivan; takav iznenadan rasplet za većinu njih, posebno za one koji su tada već bili zreli ljudi s prošlošću, u naknadnoj refleksiji nije

moguće emocionalno nadići i zatomiti. Takav pojedinac (u životnoj empiriji, a vidimo i u književnoj transmisiji) trajno živi u disharmoniji, u neravnoteži između svoje emocionalne nutrine i vanjske predmetnosti, pa i onda kad je »realiziran«, naoko prilagođen novonastalim okolnostima. Ti su likovi svojevrsna emocionalna djeca, ljudi u zrelim godinama koji svakodnevno žive u slikama mladosti.

Prisjećanje je, znamo, refleksna reakcija na nužnost promjene u socijalnom ponašanju — pristavši na život u društvu bitno drukčijem od onoga u kojem su oblikovani, prisiljeni su učiti forme socijalizacije koje se ne podudaraju s njihovim emocionalnim pamćenjem. Našavši se u novom gradu, u kojem je nitko ne poznaje i nitko o njoj ništa ne zna, junakinja u *Mariji Czestochowskoj* ne prepoznaje u njemu ništa što bi za nju moglo biti važno jer ionako malo toga emocionalno, kompatibilno s emocionalnim pamćenjem, proživljava. Primjerice, »spoznaje« da je novac najvažniji, da se tamo radi da bi se imalo, a ne da bi se trošilo, uči se kontroli emocija kao vrhunskoj vrlini, a pamti da dolazi iz kulture koja visoko cijeni emocionalnost i iskrenost. Usporedbe kakve nam je ponudio Karahasan u svojem eseju (kojemu je tema egzila tek nit s pomoću koje se tumači stanje permanentne, cjeloživotne melankolije) nisu vrijednosne, služe tome da opišu literarnu kružnicu koja zahvaća nepomirljivost između emocionalnoga i racionalnoga, a koja se u tkivu romana očituje pak kao nepomirljivost između prošloga i sadašnjega u društvenoj zbilji pojedinca. Koliko god vremenska distanca pomogla razumijevanju mnogostrukih krakova u sudbinama tzv. bivših Jugoslavena — i njihovih literarnih utjelovljenja o kojima je ovdje riječ — i danas su pitanja koja oni postavljaju otvorena (hoće li emigrant ikad nadvladati svoj nostalgичni uzdisaj; hoće li nadići pitanje od čega se spasio ako je sačuvao živu glavu; zašto ga mori ili osjećaj krivnje ili se osjeća žrtvom). Ni u jednom od navedenih pitanja nije riječ o ideološkom razmišljanju o drugosti i o Drugome, nego o uspostavljanju jasnijih granica između emocionalnoga i racionalnoga, antropološkoga i tekstualnoga², o nemogućnosti, nerješivoj i paradoksalnoj, da izađemo iz teksta u zbilju i o toj zbilji išta neposredno spoznamo, te o nemogućnosti da tekstom posredujemo bilo kakvu neposrednost, osim nutarnje, refleksivne.

Paradoks životne situacije emigranta svodi se na informiranost o životu (vidi i čuje što se oko njega događa), ali kao da ne može sudjelovati u punini ži-

2 Citirajući Andrewa Gibsona, iz njegove teorije o pripovijedanju, Lada Čale Feldman uvodi nas u definiciju književne antropologije komentarom o naravi književne refleksije: pojednostavljeno, književna se refleksija, neovisno o tome je li nedvosmisleno (metodološki i deduktivno-teorijski) znanstveno utemeljena ili je kritičko-recepcijska (makar je i takva dakako kadšto znanstvena), bavi, oduvijek, samo dvjema temama i kategorijama, uvjetno nazvanima antropološkom i tekstualnom, a podrazumijevaju dva aspekta književnosti koja su ponavljajuće teme u svekolikoj književnoznanstvenoj refleksiji, dakle — prikazano i jezično, ljudsko i materijalno, svijet i struktura, označeno i označitelj, sadržaj i forma. U: *Znanost, prostor, vrijeme: obrisi (hrvatske) književne antropologije*. Čovjek, prostor, vrijeme (zbornik). Zagreb 2006, 13–32.

vota. Umjesto življenja života, on život razumijeva i o njemu iznova uči. Život u takvoj parcijalnoj svakidašnjici poučava o neponovljivosti svake pojedinosti, svakog susreta i pojedinačnoga događaja jer, lišeni konkretna, neposredna iskustva svojega negdašnjega življenja, o njemu samo razmišljamo, prisjećamo se, racionaliziramo uspomene, uopćavamo i apstrahiramo, i sve ono što nam se dogodilo kao pojedincu postaje univerzalno, svačije, s tim se svaki emigrant jednako poistovjećuje (tako se gradi dojam, dakako nužno pogrešan, da svi emigranti iz istoga zavičaja poznaju iste knjige, istu muziku, gledali su iste predstave, susretali iste ljude, pamte slične krajolike). U današnjim zbiljskim životnim i geopolitičkim okolnostima, kad je izbjeglička tjeskoba postala sveprisutna (jer je i nju odavna zahvatila neumitnost globalizacije), može li se jezikom i mišljenjem antropološki zasnovana književnoga teksta misliti o intersubjektivnoj vrijednosti emigrantskih iskustava, jesu li te — zbiljski utemeljene — egzistencije dovoljno univerzalne da bi bile i antropološki relevantne i literarne? Pripovjedačica u romanu Daše Drndić nema znanje o stvarima i pojavama o kojima »mi« danas znamo sve. Ono što mi nemamo jest suočenost s tim stvarima u njihovoj prvotnoj konkretnosti i neponovljivosti. Budući da je njezino iskustvo bilo osjetilno i egzistencijalno, utoliko je vrijednije, u smislu univerzalnosti, nego naše (koje je rođeno u imaginaciji, kao plod racionalizacije znanja o pojavama što ih nismo iskusili). Pripovjedačica stoji u svojevrsnoj obrnutoj simetriji u odnosu na svijet u koji je dospjela: ona dijelove toga svijeta proživljava osjetilno, ali budući da nema predodžbu o cjelini toga svijeta, ne reflektira ga duhovno, preobražavajući svoj glas, izrazito determiniran kritičkim i literarnim sadržajima »bivšega« života, u gledište tzv. maloga čovjeka u egzilu, koji jedva da ima išta zajedničkoga s čovjekom negdašnjega, predemigrantskoga života. Stvarni grad sa svojim stvarnim ljudima i mjestima nije narušio imaginaciju o gradu koju je pripovjedačica ponijela sa sobom, svjesna da je čeka novi život; zbilja nije ugrozila imaginaciju, prethodne slike i predodžbe koegzistiraju uz stvarne, onemogućujući donekle da se naknadno u čitanju razbistri što pripovjedačica proživljava u Torontu, a što »samo misli« da je tamo čeka; njezina su je gledišta dakako i tamo zapljusnula, jače nego stvarnost koja ju je okružila. Tako se pripovjedačica smjestila u središte paradoksa, i počela svoj život samo kao književna junakinja, oblikovana tako da i ne može živjeti, niti zamišljati da živi, ni u kakvoj stvarnosti osim literarnoj. Sve što vidi oko sebe, ona ne razumije dovoljno da bi i u čemu rado sudjelovala; ono što razumije i predobro, i još uvijek osjeća intenzivno, toga oko nje više nema, od životnoga postalo je duhovni sadržaj. Tako joj se život počinje dijeliti na duhovni dio (koji više nije dio neposredne stvarnosti niti to ikad može ponovo postati) i na svijet u kojem tjelesno boravi, a taj pak nema nikakve veze s njezinim duhom.

Nije stoga emigrantski rukopis put prema razumijevanju pripovjednoga glasa stvarne autorice Daše Drndić; on je put u spoznaju o paradoksu s početka teksta — između života i refleksije o njemu, između unutrašnjega i vanj-

skoga, između sebe i drugoga. Naše vrijeme sklono je lakonski prevladavati navedene dihotomije, jer se kod modernoga nomada napose cijene prilagodljivost i uklopljivost. Može bitna zamka čitanja tzv. emigrantske književnosti antropološkim očistom (a već smo na terenu antropološkoga čim smo tekst proglasili »emigrantskim«) sastoji se u neproblematiziranju dokumentarne vrijednosti književnoga teksta koji tematizira emigrantovu sudbinu. Takav stav za posljedicu ima pokušaje ekstrahiranja konkretna kulturnoga, društvenoga i svekolikoga konteksta prostora i vremena u koji emigrant dospjeva. Silini autorefleksije u takvu književnom tekstu nije svrha rekonstruiranje stvarnosnoga konteksta. Riječ je o obrnutom potencijalu — da književni tekst bude subjekt refleksije o zbilji s ciljem njezina narativnoga i simboličkoga spoznavanja i oblikovanja. Ipak, izrazita kontekstualna obilježnost tzv. emigrantske književnosti nužno determinira i njezino čitanje i naknadno upisivanje u (kritičarov, ne piščev) horizont očekivanja. Unutar tako ocrtana horizonta savršeno se uklapaju dionice, koje kao da su prototip za Dašu Drndić, postmodernoga hibrida između romana toka svijesti, fragmentarne autobiografske proze i kulturološkoga eseja o prostoru i vremenu: »Ovdje ima mnogo poslušnih ljudi. Oni su poslušni možda zato što su dugo bili stranci. Možda su poslušni jer kad su došli na stranom jeziku nisu znali (ili nisu htjeli) lijepo i žustro se svađati kao što to umiju na vlastitom. Kad bi naučili (jezik), bilo je kasno. Ostali su stajati u redovima, jedan po jedan (a svi na gomili), čekajući autobuse, čekajući za karte za kino, čekajući na otvaranje trgovina, čekajući na sladoled, kupujući što im reklame nameću, čitajući što im novine predlažu, smiješeći se nepoznatim prolaznicima, jedući ono što je jeftino, šareno i čega ima u izobilju. Tako se eliminira zbrka. Tako se uspostavlja red. Ovo je zemlja beskrajnog reda«.

Zaokupljenost pak jezikom («Više niti jedan jezik ne pišem i ne govorim bez opreza. A oprez je selekcija. Selekcija je čistota.» Ili prigodni prijevod Danila Kiša, za kojim pripovjedačica poseže da objasni svoju situaciju: »Ne znaju da je piscu jezik sudbina. I da je svaki pokušaj spoljne intervencije, svako nasilje nad tom sudbinom, poput neke teške operacije ili mutacije gena iz kojih se ne izlazi čitav, ne izlazi isti«.) kao medijem presudnim za literarno posredovanje svijeta upućuje na pitanje identiteta kao duboku dvojbu »egzilantske« pripovjedačice. Situacija egzila okvir je unutar kojega se često, čak stereotipno, propituje stabilnost identiteta kao svjetotvorne kategorije, pri čem se pokazuje, uvijek iznova očekivano, da je svaki identitet, koliko god u danim okolnostima bio zadan i naoko postojan, konstrukcija prostor–vremena i pojedinačne svijesti, i čim se pojedinčeva samosvijest nađe u novim okolnostima mijenja se najprije predodžba o identitetu, a time i identitet sam (koji ni ne postoji izvan te svijesti). U svijetu egzilanata mnoštva pojedinaca križaju se na njima slabo poznatim ulicama golemih velegradskih bespuća, i sve što dijele jest identitet bezdomnih putnika, koji se razlikuju od putnika na proputovanju jer nisu tu u prolazu, oni nemaju (osim dakle u emocionalnom



pamćenju) drugu točku na koju bi se pozivali i kojoj bi se vraćali. U današnjim je globalnim okolnostima tzv. putnik, koji život provodi kao bezdomna jedinka, posve narušio ranomodernističku predodžbu o stabilno usidrenom pojedincu koji, budući da je definiran prostorom i vremenom, jedini o njemu ima moć spoznaje (došljak se u takvu vrijednosnom sustavu mora »prilagoditi« i biti zahvalan, neovisno o tome je li i on nositelj nekih vrijednosti; kakve god bile, njemu spoznaja ostaje uskraćena, ili mu biva uskraćeno da je podijeli s novim okruženjem). U »emigrantski« impostiranom romanu *Marija Cze-stochowska još uvijek roni suze*³ u tolikoj se mjeri prepleću fikcionalno i faktografsko da je jedina čvrsta točka tekst sam i logika njegove naracije, koja, iako u postupku raspršena i kompozicijski skokovita, slijedi kritičko očekivanje o angažiranom pripovjedaču, koji samome sebi, na početku svojega putovanja s kojega se ne može dobrovoljno vratiti jer nema kamo, zadaje da spozna gdje je prispio i kako mu u tom snalaženju pomažu zaborav i prisjećanje. Ravnoteža između tih dviju narativnih linija — što bi valjalo zaboraviti, a čega se pak valja svjesno prisjećati — temeljna je unutrašnja borba pripovjedačice u romanu. Bijega međutim nema — tek prihvaćanjem promijenjene perspektive, stvarnim prelaskom iz istosti u drugost, iz svojega u tuđe, otvara se mogućnost (koja se ne realizira dokraja literarno) propitivanja pa potom i spoznavanja vlastitosti u općem, ili granica identiteta, bilo intimno zamišljenih, bilo društveno determiniranih.

57

Ne postoji prirodna identitetska danost, takva da ne bi bila konstruirana; stvarnost pripovjedača jest jedino ona pripovjedna. Kao što (pretpostavljamo, jer znati ne možemo) pripovjedačica u romanu nije dospjela u novu sredinu kako bi o njoj nešto spoznala pa o tom izvijestila u nekoj vrsti tekstualne auto-refleksije (iako se baš to ostvarilo) nego je, pripovjedno i literarno, obuhvatila razmjerno tipsku sudbinu hiperintelektualne migrantice koja se bori s viškom u refleksiji — ni njezin tekst kao proizvod refleksivna napora nije zapis o prostor-vremenu konkretna životnoga puta. Ni iz njezina primjera (kao ni iz Karahasanova eseja) ne čitamo o stvarnoj Kanadi stvarnih pojedinaca (ta-kvoj se vrsti rekonstruiranja tobože stvarnoga konteksta nerijetko podređuje kritika tzv. emigrantske književnosti⁴). Imaginarnost omogućuje »emigrant-skom« diskursu da ostane literaran, da se ne preinači, u naknadnoj kritičkoj

3 O imaginarnome u prozi egzila i o toponimu kao točki njegove fikcionalizacije usp. Jasmina Lukić, *Imaginarne geografije egzila. Berlin i Rijeka kao fikcionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić*. U: *Znanost, prostor, vrijeme: obrisi (hrvatske) književne antropologije*. Čovjek, prostor, vrijeme (zbornik). Zagreb 2006, 461–475.

4 Dostatno je uvidjeti na koji se način antologizira i kritički smješta emigrantska književnost u novijoj hrvatskoj književnoj historiografiji (usp. T. Šakić: emigrantska književnost. Hrvatska književna enciklopedija, sv. 1. Zagreb 2010) pa da postane razvidno da niz autora postmodernoga izraza, napose afirmiranih 1990-ih, u takvu liniju ne može, bez kritičke prisile, biti uklupljen. Ostaje nam dakle da se unutar kroatistike metodološki ekstenzivnije usredotočimo na postmodernu prozu koja ne pripada tzv. etničkom korpusu, proizašlom iz društveno-političkih i ideoloških okolnosti druge polovice XX. st.



instrumentalizaciji, u kulturnopovijesni zapis o tzv. našem čovjeku u tuđini, jer to onda nije ništa drugo nego falsificiranje onoga istoga identiteta koji je u tekstu balansirao između zaborava i prisjećanja. Kao tipski (ako ništa drugo, barem po učestalosti i suvremenoj reprezentativnosti) postmoderni podžanr, i tzv. emigrantski diskurs zaokreće nas od svakovrsnih kulturalnih naslaga prema Derridaovoj postavci »nema ničeg izvan teksta«. Čega je i bilo, tekst ga je znanavijek zapečatio u svijetu imaginarnoga.

Sonja Krivokapić

Dosljedna kritičarka malograđanštine

Ova priča debela je i dugačka koliko i moj život i ne spada ovdje jer moj život ovdje malen je i kratak, nikakav, šupalj i štur, tako mi i treba, ovdje znači spadam, u ovu pustaru, u ovaj mrtvi mali grad koji, kao i ja, nekada bio je posve, posve živ i velik. Sad oboje tavorimo i vlastitoj malenosti, ja ljuta, on nijem, svjedoci naše uzajamne bijede, očevici umiranja onog drugog, njušitelju rasapa naših nutrina. Tražimo vlastito bilo, tražim ja grad, traži on mene, poluslijepi bauljamo, tapkamo po ljepljivoj rastočenoj masi naših prošlosti, bolesni i nerazdvojni dok smrt nas ne rastavi. (Daša Drndić, *Totenwande*, 2000.)

59

Književno stvaralaštvo hrvatske spisateljice, urednice, dramatičarke, književne kritičarke i profesorice engleskog jezika Daše Drndić, na neki je način uokvireno, ili bolje sugerirano gorenavedenim citatom iz njenog romana *Totenwande*. Domaći književni »svijet« prije svega uzima je kao spisateljicu koja tematizira ratna zbivanja, a najviše holokaust, što nije netočno, ali iz tog se doživljaja izuzima iz vida kompleksnost njenih djela koja daleko nadilaze nekakav crno–bijeli ratni stereotip. Citat iz romana *Totenwande* obuhvaća to crnilo, fizički, emocionalni i moralni trulež kojeg rat sa sobom donosi, ali umjesto nihilizma i odustajanja tome suprotstavlja aktivnost, traženje, tjeranje nogu da se i dalje u jednakom ritmu stavljaju jednu pred drugu, pa makar i u stanju poluslijepila i bolesti. Da se radi o nekom drugom piscu a ne o Daši Drndić, to tjeranje dalje, prkošenje bolesti, ratu i destrukciji podrazumijevalo bi jednu čistu pozitivnost, snagu koja pobjeđuje slabost, dobro koje pobjeđuje zlo. Međutim, Daša Drndić je bila spisateljica koja je zazirala od linearnosti, zadanosti, crno–bijelih oslikavanja svijeta koje bi joj vjerovatno bile prihvatljive za predpubertetsku dob i samo za nju — njeni likovi nisu iz iskustva života izmješteni superheroji koji pobjeđuju sebe i svijet niti su holivudski akcioni protagonisti koji su gotovo neljudski sposobni da se distanciraju od vlastitih trauma. Predrasude koje imamo o životu njoj su onoliko strane koliko i pojam

žanra—zato ona miješa dobro i zlo, jedan žanr sa drugim, izmještajući ih s mjesta i na mjestima tako da ne možemo predvidjeti iduće udarce njenog ritma.

To izmještanje je često popraćeno prezirom, često uokvirenim u filozofske besjede, prema malograđanski uskom »pogledu na svijet«, što kaže Krleža, a on čak možda i najbolje opisuje njen književni rad i predstavlja njegovu najveću vrijednost. Njene ratne teme bi iz pera nekog drugog vjerovatno zadržale jasnu moralnu granicu između krvnika i žrtve radi pojačavanja efekta stravičnosti rata. Ako je strahota suprotstavljena sa nečim benignim, onda ona dolazi više do izražaja. Daša Drndić to ne radi, ali ne zato da bi relativizirala ratne strahote i umanjila njegove stravične posljedice, nego da bi se što više približila životu i kroz svoje pismo ga približila i čitaocima. U romanu *Sonnenchein*, na primjer, obitelj Tedeschi igra ulogu žrtve fašističkog krvnika, ali ni ona nije bez mana; Drndić je pregledava kao i svaku drugu, ne libeći se označiti je čak i kao malograđansku. U jednom takvom se zahvatu zapravo, još više nego kod crno—bijelih priča, može razaznati veće zlo — od njegovih kandži nitko nije siguran, ni oni dobri, ni malo manje dobri, niti oni koji su označeni nijansama između. Ono čime Daša Drndić još više potkopava tu uokvirenu podjelu na crno i bijelo je povijest, koja igra strašno važnu ulogu u njenim tekstovima. Život nije kršćanska borba apstraktnog zla sa apstraktnim dobrim — i jedno i drugo imaju svoju povijesnu podlogu i sama njihova definicija određena je povijesnim uvjetima, a to je upravo razlog zašto se u pojedinim periodima i legitimira. Opasnost zla ne leži toliko u njegovoj zlobi koliko u tome što je ono dozvoljeno, poticano i sakralizirano državnim zakonima, odnosno, u tome što ima moć zato što ima vlast.

Isto tako, ono se, kao takvo, uvlači u živote svih i tako miješa s onim dobrim. To se vidi na primjeru ljudi koji se zbog užasnih posljedica rata ubijaju u *Totenwandeu*, kao i na primjeru već spomenute malograđanštine obitelji Tedeschi iz romana *Sonnenschein* i nemiru i preziru Andreasa Bana u romanu *Belladonna* i *EEG* spram sveopće stvarnosti. Tema nestajanja i pojavljivanja zla neprestano se javlja u njenim proznim tekstovima, što opet sugerira svijest o važnosti povijesti — određeni povijesni mehanizmi olakšavaju cikličko ponavljanje povijesti i osiguravaju nemogućnost izlaska iz kruga nestajanja i vraćanja, zato jer oni sami nisu zaustavljeni. Na osobnom planu barem, zaustaviti povijest koja se stalno vraća da bi nam se uvlačila u živote možemo tako da joj to ne dopustimo, kako je autorica rekla u jednom intervjuu o svom zadnjem romanu, a to zaustavljanje jedino može biti ostvareno kroz temeljito suočavanje. Najbliži povijesni primjer toga je druga Jugoslavija i Hrvatska tokom i poslije 90—ih, što je Drndić jako dobro znala, ne libeći se kritizirati kolektivno i pojedinačno zatvaranje očiju pred određenim povijesnim zbivanjima i pristajanje na kojekakve ideologije koje služe tome da se začepu uši i zatvore oči.

Njeno poigravanje s dokumentarnošću koje se ponavlja iz teksta u tekst služi ne samo zamagljivanju stvarnog i fikcionalnog, nego i rušenju malograđanskih predožbi o tome što je važno a što nije. Povijest ne zapisuje samo

ono što se stvarno dogodilo, nego nerijetko pažnju posvećuje onom važnom — odnosno, tako je shvaćena od strane većine. Daša Drdnić kao kritičarka malograđanštine zna da nije vrijedno pričanja samo ono što se općenito smatra vrijednim dokumentiranja, a književnost je područje u kojem možemo makar simulirati davanje mjesta onim nepoznatima i onom nepoznatom, kad već mimo nje to ne možemo jer ne možemo znati za one koji nisu znani.

Kako se opiranjem crno–bijeloj viziji svijeta igra miješanjem dobra i zla i puštanjem da se oni pojave na raznim neočekivanim mjestima više približava realizmu, tako i načinom pripovijedanja isto stavlja ustajalu definiciju realističnog u književnosti na kušnju. Njeni su tekstovi dosljedno fragmentirano ispričani, što je tipično za postmodernistički način pripovijedanja, zbog čega ipak ne može biti govora o njenim romanima kao klasično realističnim. S druge strane, Daša Drdnić svojim korištenjem postmodernističkog načina pričanja kritizira čvrstoću klasične fabulativne linearnosti, zamjerajući joj suženost pogleda na realnost i sugerirajući time da je postmodernistički način pripovijedanja zapravo realističnija opcija, a čime, paradoksalno, isto tako kritizira i postmodernizam kao književni pravac.

Njeno prihvaćanje postmodernizma prevazilazi način pripovijedanja. Njeni se romani mogu shvatiti gotovo kao multimedijalni — u njima osim samog teksta obiluju tekstovi raznih fontova i veličina, fotografije, tekstovi precrtani linijom, i tako dalje. Ta multimedijalnost dobro se slaže s osjećajem Drdnić za likovno — njenim tekstom obiluju vrlo žive, gotovo obojane slike, pa nekom ilustratoru ne bi bilo teško te riječi oslikati, onako kako je Krsto Hegedušić radio sa Turpitudom Marka Ristića. Dapače, morbidnost i depresivnost nešto je što je i Ristiću i Drdnić zajedničko.

Slično kao i Ristiću, Drdnić je bilo stalo do toga da ispriča priče onih koji je nemaju ili onih koji nemaju gdje da ih ispričaju. Pritom se tu nikako ne radi o parazitiranju nad tuđim životima koji se onda literarno uobličuju. Njeni tekstovi prepuni su citata koje, zahvaljujući svom visokom obrazovanju (ne (samo) institucionalnom) fino uklapa, zajedno sa svojim životnim iskustvima, u ostatak teksta. Osim odmicanja od copy/paste — a tuđih životnih priča u svoj rukopis, Drdnić se distancira i od etikete autobiografičnosti i očekivanjima čitatelja koje ta etiketa nosi. Spoznajom o tome da jedna priča ne može nastati bez druge i da smo svi, htjeli to (ponekad) ili ne, uklopljeni jedni u druge, Drdnić stvara kompleksne mozaike priča koje nisu ponuđene zato da bi čitateljima bilo ugodno. Isto kao i kod ljubavi prema nekom ljudskom biću, ljubav prema knjigama ne doseže svoju puninu onda kad se zaustavi na pukoj ugodi i sreći — i ljudsko biće i knjiga prepuni su nesavršenosti, težina, prepreka, grešaka i problema, zajedno sa ljepotom i dubinom. Kao i sa odbijanjem oštrog razgraničavanja između dobra i zla, crnog i bijelog, tako se i ovdje ne pravi granica između lakog i teškog, lijepog i ružnog. Prava ljepota je ona koja je malo izražavana, ne ona koja je neljudski ispeglana.

Zbog svega ovoga ne treba na Dašu Drndić gledati kao na mračnu i ironičnu spisateljicu teških romana koju kao takvu čeka jedna kutija da je se u nju uglavi. Iako je ona mnogo pažnje posvećivala »brisanim« licima, onima koje je sadašnjost i prošlost ispljunula i izbacila iz svojih tokova, te iste nije nikad dočekivala široko otvorenih ruku, praveći se da je njihova tragična sudbina štit za bilo kakvu kritiku koju možda i zaslužuju.

To je ono što Dašu Drndić čini zaista posebnim piscem — uspijevala je i uspjela ostati dosljedna samoj sebi, što često podrazumijeva, a i podrazumijevalo je u njenom životu, svojevrсну izmještenost. Čini mi se da ta izmještenost, koja može biti u nekim periodima olakšana određenim okolnostima, ali ipak mora ostati često prisutna, karakterizira dobre pisce. Slika dobro prilagođenog, sretnog pisca koji istovremeno može ponuditi visoku literarnu vrijednost izaziva veliku sumnju, a slutim da bi se Daša Drndić barem dijelom sa mnom složila.

62

U ovoj našoj današnjici u koju se sve više uvoze raznorazni pluralizmi i inzistiranja na individualnosti, a koji često upravo zbog nastojanja da se univerzalno primijene postaju svojevrсна uniformiranost, Daša je spisateljica i osoba koja se tome opire i odolijeva. Ona nije samo mračan pisac, nije ni pisac koji piše autobiografske tekstove, nije ni svesrdni pobornik žrtava onkraj njihove patnje, nego je naprosto to što jest.

Netko je rekao da je njena proza dostojna da parira svjetskoj. Čini mi se da bi ona pronašla razloge da se, i vjerovatno s pravom, naruga svjetskim velikanima jer joj je jasno da se (ponekad) iza razvikanosti i statusa kriju plošnosti, nezanimljivosti i gluposti, odnosno ono što se često pripisuje samo »običnom narodu«. A s obzirom na to da ta svojstva koja se kriju iza statusa prevazilaze političke granice i nastanjuju se u svakom kutku svijeta, rekla bih da možda svjetska književnost nije dostojna Daše.

Aljoša Pužar

Iglice i meso: bilješke o političkoj antropologiji Daše Drndić

63

»Jao kakvu su nam vilu hlaadnu bili dali na Dedinju... groooznu, smrzli se tamo prve zime... a ljeti bilo vruće... a preko zida kineski ambasador imao bazen, upoznali se s djecom njegovom... moj brat bio maali... mi preko zida na bazen, kuupamo se... Kad je tata moj za to saznao izgrdio nas straaašno. Rekao mi je: 'Nije to u redu, vi ste jugoslavenska djeca, imat ćete što i drugi, nikad više da ti tako nešto ne padne na pamet...'« I onda, koju godinu kasnije, na prve znakove pobune i psovke: »Iglice ću ti na jezik staviti! Ovako... /pokazuje bockanje jezika/ Samo da te još jednom čujem...« (pripovijedanje Daše D., zapisano po sjećanju)

Razgovor antifašističkog heroja, funkcionara novog poretka, pripadnika (muške) lijeve inteligencije i njegove buntovne malodobne kćeri implicira pitanje klase i već tada, u dalmatinsko-istarsko-zagrebačko-beogradsko-jugoslavensko-kineskoj kombinaciji, pitanje pripadnosti. Tako se ovu anegdotu može čitati i kao zakladni narativ jedne osobne situacije i jedne mentalne impostacije, koja će desetljećima »informirati«, kako vele Englezi, kozmopolitsko buntovništvo i etičku potragu — generacijsku nepripadnost.

Nepripadnost, dakako, nije dimenzija praznine koja odjekuje jekom prošlih pripadnosti, pa čak ni zona odloženih učinaka neke traumatske potencijalnosti. Ona je važan lokus za sebe, produktivno polje kojem se može (a u nekim povijesnim okolnostima i mora) etički pripadati. Ona je, također, nezaobilazna polazna točka u razumijevanju djela Daše Drndić. Žalosno izlizana kao fraza, često površno primjenjivana na raznorazne bundžije koji se gube i traže oko granica nacionalnih književnih konvencija, ta »pripadnost nepripadnosti« ostaje ključ za razumijevanje autoričine etičke pozicije jer se nije dogodila kao izmaknuće postrance (u Rijeku, Istru, Kanadu, hrvatsku varijantu štokavskog jezika itsl.) nego ponajprije kao hrabrost i odlučnost u preciznom kaptiranju prošlih srazova i u najavi budućih. Kao iskreni govor u epohi izmaglice, kao govor bez dlake na jeziku, uz svijest o očinskim (i paternalističkim) iglicama koje ga pokušavaju — poput leptira u prirodoslovnom muzeju — zadržati na

mjestu, okolčati, ostakliti. To temporalno izmaknuće prema istinoljubivoj direktnoj povijesti — osobnoj i općoj ruku pod ruku — na koncu će odrediti i njeno pismo i omogućiti (ne)pripadnost mnogo više no autoričina osobna i fizička putovanja, izbjegništva i dnevno-politička trvenja.

Dok su etno-kolektivi ostali zatočeni u temporalnom rascjepu između izmišljenih povijesti i budućnosti opisane kao »ne još« ili »još ne«, ucijenjeni narativom o »demokratskim deficitima« i »europskom putu«, temporalnost Daše Drndić razvijala se između »već se dogodilo« i »događa se pred našim očima i još će se«. Njeno vrijeme nije hegelijansko nego gotovo orijentalno: ono se zbiva u čeličnim petljama u čijem središtu nije samo konstrukt nacije, ali se zlokobne sjene tog konstrukta (naročito kroz pitanje jezika) već predugo vrlo teško otarasiti.

I mada Drndić nije jedina među piscima naših naroda i narodnosti koja se prihvatila ovog problema povijesti koja se ponavlja i nipošto nije prva koja je pisala unutar tog modela, jedna je od rijetkih koje su ga uspjele u svom naraštaju i svom jeziku izdići iznad osobnog i lokalnog i obiteljskog i regionalnog, te pritom pokazati (često tišinama i prazninama) jalovost etničkih glavinjanja. Sve sile koje vladaju narativima Daše Drndić ili su mnogo veće i snažnije ili su mnogo tjelesnije od dnevne patofiziologije jedne nacije ili grozda nacijica.

Doista, proglasiti Dašu Drndić suvremenom hrvatskom književnicom bilo je i ostalo restriktivno, neprilično i od same autorice manifestno odbačeno, ali taj »problem« postjugoslavenske spisateljice zajedničkog jezika, istarske i europske autorice Daše Drndić ne može se odvojiti od iste takve paradoksalne i aktivne (ne)pripadnosti srpskoj kulturnoj sceni, kako onoj *in loco*, tako i onoj raseljenoj. I mada većina novih-pravovjernih biografskih narativa o Daši Drndić počinje njenim prosvjednim glasom protiv srpskog nacionalizma i odlaskom iz Beograda, etičko-politički splet koji je obilježio njeno pisanje i intelektualni angažman ostao je u svojoj biti lokaliziran u srpski »sukob na ljevici« (da se poslužim posudbom povijesnog termina koji ovdje, mislim, ima smisla).

Pri tome se radi o liniji debate koja započinje u trenutku u kojem se rodio narativ o hladnim dedinjskim vilama i bazenima, i još je uvijek u punom jeku tada kada započinje življeni, a kasnije i pisani, niz narativa o (glasno prešućenim) osobnim i književnim ljubavima i o umiranjima, niz Drndićkinih knjiga o povijesti koja regulira i brutalno kvantificira odnos tih ljubavi i tih umiranja. Debata počinje negdje propagandno-politološkim projektima Milovana Đilasa koji neobično i ideološki krhko (pri tome i podosta pompozno) opisuje novu klasu (tj. novu elitu posve izdvojenu iz prethodne cirkulacije elita i nastalu na razvalinama starog poretka), nastavlja se Konstantinovićevim razotkrivanjem palanaštva kao bitne odrednice naše trapave modernosti, nastavlja nizom srpskih debata o tome što su ili tko su tzv. anarholiberali i kako se tu maglovitu naljepnicu definira u odnosu na starije drugove koji su iz heroja postali crvena buržoazija i u odnosu na ono što je došlo kasnije: na jogurt-revolucionare, tranzicijske lopuže, etno-kriminalce, fašiste, ali i tranzicijske liberal-femini-

stice, nacional–ljevičare, neoliberalne i libertarijance. Dodiruje se ta debata i čolovićevskog mjerenja krhkih ravnoteža ruralnog i urbanog, materijalnog i mitskog, u tome kako žive i kako govore naše etno–prijestolnice.

Na spomen crvene buržoazije, makar i u šali, Daša Drndić pokazivala je reakciju koja je bila generacijska. O crvenoj buržoaziji kritičke sekvence snimaju sineasti njenog naraštaja poput Žilnika, i oni stariji, poput Makavejeva, o toj istoj zazornoj crvenoj buržoaziji piše njezin stariji rovinjski drug Mirko Kovač u romanu Kristalne rešetke, locirajući baš u tu klasu fetišizaciju Rusije (prvo dogmatsku, a onda i bolećivo–staretinarsku, pravoslavno–opsesivnu i snobovsku) i opisujući novu verziju staroga malograđanskog etničkog obrta koji s balova i iz akademija znanosti vodi pravo u i pred tenkove. Kritika crvene buržoazije i kritika palanke (npr. trenutno–hrvatske palanke Rijeke u romanu »Leica format«) zadržavaju temeljnu progresivnu usmjerenost, ali i distancu prema svim lijevim i desnim dogmatizmima i prema pokušaju totalizacije ili homogenizacije javnog prostora i javnog mišljenja. Nije ta distanca vodila u samoprezir, kako još uvijek pišu i desni i lijevi revizionisti u Hrvatskoj i Srbiji, već u vrlo jasan oblik otpora prema hegemonijskim podrivanjima krhkih regionalnih modernosti, prema napadima što se rado maskiraju u ognjištarski kič, ali i dogmatsku nostalgiju, te se obično razotkrivaju kao sirovi klijentelizam i politička ekonomija grabljivosti.

Bilo kako bilo, i tzv. anarholiberali i sofisticirani šezdesetosmaši koji su naslijedili svoje crvenoburžoaske roditelje i tražili svoje oblike moralne obnove lutajući trgovima, stipendijama i redakcijama, bili su i ostali bića jedne specifične građanskosti, jedne već zrele otvorenosti, u biti erotske, kojoj nije bilo dopušteno da se do kraja razvije u vlast i u elitu i time zatoči svoje energije. Ta je skupina, osuđena na takvu produženu socijalnu mladost, zadržala vrlo jasnu svijest o parametrima dobrog preživljavanja pod valovima velike povijesti. Ona je *ars bene vivendi* i *ars amandi*, uvijek doživljavala kao prvorazredne etičke zahtjeve, gdje nije samo etičko življenje dobro, nego je i dobro življenje u svojoj biti etičko. I kada su nedavno, na vijest o biološkom odlasku svjetske književnice Daše Drndić, zaredali nekrolozi iz pera znalaca i poznanika, jedan se motiv pojavio u mnogima od njih: Daša je, piše se, bila ono što se kod nas naziva »pravom gospođom« (što pretpostavlja i one druge, pokondirene), čuvarica standarda kojih više nema, klase zatrte tranzicijom, dostojanstvena, uznosita. Divlja, dakle, »posljednja bijela lavica« ali uvijek u gabaritima koje određuju skrivene nježnosti s jedne i građanski šlif s druge strane. Kvalitete, dakle, koje će u slučaju Drndić i njena kompleksnog pisma trebati definirati, pa makar i u formi fundamentalnog paradoksa. Mladi pisci iz regije prisjetili su se na karminama njene kuhinje, kao i toga kako ih je učila jesti tartufe, mada ih sama nije, pripovijedahu, odveć ljubila. Onkraj biografizma što su ga teoretičari književnosti baš njenog naraštaja ozbiljno prezirali, a onda postupno prestajali prezirati, takav je narativ, naročito u svjetlu autoričine višedesetljetne prekarnosti i oskudnosti, ali i vrlo specifične forme otpora vulgarno-

stima plemenske fašističke pijanke, potrebno ozbiljno kulturološki razmotriti. U svijetu Daše Drndić prava se vulgarnost (ona kičasta što se manifestira u deminutivima, a gladnih je snova) liječila zdravom psovkom; ipak, za razliku od kamovljevske, psovka Daše Drndić nije bila desperaterska i dječaćka, već generacijski utemeljena, uznosita, te uvijek na pragu ironije. Povijesne mrtvačnice njen je jezik vjetrio vitlanjem kamenja u prozore, ali je autorica njegovala i jezičnu hiperkorektnost — sociolingvistički gledano odliku srednje klase. Njena prekarnost nije isključivala platna Olje Ivanjicki na zidu (koja se spominju i u autobiografskim narativima Bore Ćosića, Drndićkina druga i svojevrsnog debatnog partnera koji je jedini od generacije njenog oca i skupine srpsko-rovinjskih postjugoslavenskih postmodernista nadživio Dašu Drndić), nije zanemarivala razgovore o pomahnitalom Miliću od Mačve, nije odbacivala koncept putovanja. Dok je preživljavala kao *ghost writer*, pišući govore jednom od zazornijih lokalnih riječkih tranzicijskih političarčića, ta je dama oko sebe, u vječno sve manjem i sve zbijenijem svijetu, odlučila utvrditi pozicije, povući crte, osoviti na noge od krhotina i tragova jednu kulturnu mašinu koja će, uz fizičko golo preživljavanje same te hrabre žene i njene kćeri, poslužiti kao inkubator za neočekivano preživljavanje sudionika i potomaka jedne čitave raseljene klase, iste one protiv koje se kao djevojka sama dizala na noge, klase na koju je bila ponosna, ali ponajprije iz načelnih razloga, i s kojom je živjela kao s poljem svojih odmakaa, odlazaka, putovanja, kao s prvim korakom u duge etičke šetnje.

I mada su sve te debate o novim i starim klasama i o pobuni njihove mladosti na ovaj ili onaj način obilježile i hrvatski kulturni prostor, i u njemu postoje knjige i ljudi koji debatirahu i o ovim pitanjima, taj je prostor, mislim, za Dašu Drndić ostao svojevrsna poznata nepoznanica, polje onog što je Krleža davno opisao kao malograđansku ljubav spram hrvatstva, ali i zona regionalnog (kapitalističkog i sluganskog) pseudoljevičarenja. Protiv tih je demona bilo doduše moguće ustati frontalno, feralovski, ili posegnuti za seciranjem nacionalnog kakvo je u srpskom prostoru odrađivao njen stariji drug po sudbini Mirko Kovač. Bilo je moguće i slaviti višestrukost i fluidnost identiteta na način na koji su to radili Dašini neposredni literarni uzori, južnoslavenski nevoljki postmodernisti poput Kiša, Davida ili Pekića. Na koncu, Daša Drndić je od njih baštinila i ukus za jednu vrstu etičke geste i osjećaj za literarni rad s povijesnim traumama, s pitanjima totalitarizma, antisemitizma, staljinizma, fašizma; naslijedila je i organsku javnu pedagogiju i osjećaj za prkos. Ona je, međutim, tom spletu pristupila u drugačijem povijesnom trenutku za naše književnosti i hladnije. Kao »žena u književnosti« (poludjela bi i graknula na sam spomen ovakvog bijednog stereotipa!) pristupila je pisanju uz svjesno i kontrolirano opiranje patetici i sevdahu, melodrami i bolećivoj tjelesnosti kakve ima i kod Kiša i kod većine ostalih njenih književnih uzora. Oslobođena sumnji i debata koje su dokumentarizam smatrale problematičnim i izazov-

nim tada kad se pojavio u južnoslavenskoj prozi, posve mu se predala u najboljim svojim stranicama.

Debate svojih intelektualnih predšasnika nastavila je isprva gotovo novinarskim ili reportažnim stilom, u komentarima o neoliberalnoj propasti mitova o multikulturalnosti i socijalnoj državi, tada kad su ti mitovi življeni i okušani na koži doseljenika. Trebalo je, ipak, vremena dok se usudila vratiti razradi arhetipskog sraza dobra i zla i poduhvatiti se pitanja holokausta u trenutku kada je revizionizam počeo ljuljati ideološke temelje tzv. demokratske Europe i poigravati se njenim etičkim orijentirima. Razotkriti nove dimenzije tih traumatskih povijesti na lokacijama i u zajednicama koje su generacijama prale ruke, značilo je presjeći dijagonalno čitav niz dilema koje su se uskovitlale u recentnim desetljećima revizionizma, kako onog na rezigniranoj ljevici, tako i anti–antifašističkog, tj. fašističkog.

Pri tome važnost Daše Drndić nije u tome što je ona možda bila za ili protiv neke ideje ili kolektiva, već u tome da je vidjela, dobro desetljeće i po prije mnogih koji su imali prećih nacionalističkih ili antinacionalističkih zadaća, učinke velike i duboke idejne totalizacije kolektivnog života. Problem je to koji se manje odnosi na sitne ribe koje »mjere kukuruz« po hrvatskim stadionima, a više na vrlo jasnu asemblažu državnog terora, kapitalističke eksploatacije i mitskog pogonskog goriva. »Sitne ribe« kojima se, međutim, uvijek i vjerno vraćala, bile su žrtve — topovsko meso.

Mada je bila samo prisilni akademik, izmaknuvši svoje pismo prema gradovima koji i jesu i nisu njeni, ali mogli su biti, i prema narodu (židovskom) koji nije njen ali ona jest njegova, osigurala je malu distancu, gotovo znanstvenu, u koju je nastanila istarsku mjeru u srce jedne u biti beogradske etičke debate, otvorila međuprostor u koji je onda uplela svoje veliko osobno i generacijsko znanje o ljubavi i umiranju i svoju ustrajnost u prkosu. I vremenski i prostorno, njeno je pismo nastajalo u faznom pomaku prema utabanoj stazi regionalne faction/fiction produkcije koja je često bila i pomalo epska, katkad i skriveno–lirska. U metataksi starih ideja o pravdi i krivdi i novog ironijskog i odmaknutog modusa koji ne trpi patetiku, Drndić se pokazuje kao naša najizrazitija metamodernistica, ugrožavajući, pritom, sve raspoložive definicije te duhovne i stilske formacije. Nakon postmodernog nihilizma i cinizma odjevenog u zaigranost nije, kako su olako tvrdili hipsterski teoretičari metamodernizma, nastupila strateška naivnost. Naprotiv, radi se ovdje o nužnoj obnovi svojevrsne klasne (i spisateljske) svijesti koja kod Daše Drndić nije proleterska nego parezijastička — sazdana na vjeri u važnost bespoštednog izricanja nelagodnih istina. No i u tom i takvom parezijastičkom zanosu, autorica je ostala precizna dramaturginja, koja »štriha« više no što postavi na scenu ili objavi u eteru, dramatičarka koja odavno ne vjeruje u potrebu održavanja iluzije četvrtog zida do trenutka u kojem bolest, starenje, ili tijelo koje sagorijeva od povijesti, postaju naoko nepremostivim zidom, pred kojim Daša Drndić na trenutak zastaje i onda — rendgenski — demistificira sve njegove

pukotine, opne i sfinktere. U tijelu koje jedva odolijeva, ali i dalje žudi, sastaju se mitske konc-logorske stolne lampe s abažurima od ljudske kože i starci koji masturbiraju u pelenama, sastaju se najveće hrabrosti i nevoljka i prezrena posustajanja. Tijelo, topovsko meso, postaje opsesija opusa, koji za razliku od mnogih naših drugih opusa posvećenih bolestima, nikad ne spušta zastavu i gard do razine pelene.

Ljudi koji se diraju, koji se s lažnim osmjehom pozdravljaju u malim primorskim palankama, ti su svi ljudi za Dašu Drndić agenti i žrtve povijesti, tkivo ravnodušnosti i tkivo otrovano plinom, bolest i zdravlje osobnog i društvenog tijela. Ta su tijela uvijek povezana u veliku spregu, ali imaju pravo na sebi posvećene jasne, kratke i moćne rečenice, na ime, prezime i na glas. Možda je u tom spletu garda »prave gospođe« i njene potpune predanosti vraćanju licā i imenā topovskom mesu povijesti (mesu bolnica, univerziteta, migrantskih centara, pa i onom koje simbolički stradava u mašineriji fumarolijevske »kulturne države« — žrtvama kulturnih politika, naročito nacionalističkih) lociran autoričin najproduktivniji prkos i njen intimni paradoks, daleko onkraj egzilantskih nostalgičnih gudala i kozmopolitskih soareja na kojima se obično prezire vulgarnost tuđih skućenih pripadnosti.

Kada se u nedavnim reakcijama na njen fizički odlazak pojavila i glupava teza o »kontroverzности« Daše Drndić, to je između ostalog bio znak masovnog izostanka kulturoloških parametara kojima bi se danas, naročito u Hrvatskoj, Srbiji, ili tome slično, mogao opisati taj njen precizni dvokorak i objasniti kako njena mentalna impostacija (uvijek okrenuta prigrljivanju odbačenih) i sociolingvistički i kulturološki oblikuje njen književni projekt o dobru i zlu, o nacifašizmu i o, za divno čudo (i na čuđenje površnijih čitatelja) o ljubavi, spolu i rodu. Zatekavši se u provincijalnom i palanačkom hrvatskom kontekstu, Drndić je postala (često nevoljki) lakmus i agens u jednom. Njenu »kontroverznost« treba vidjeti tek kao neprevodivost u okolini čiji je jezik sazdan na trudu oko zaborava etičkih lekcija, na potiskivanju onog odavno svladanog i u književnosti opisanog.

Za razliku od one u srpskih (austrijskih, francuskih i ostalih) nevoljkih postmodernista i literarnih kroničara od kojih je učila, njena je metoda bila i ostala primjerenija trenutku u kojem je nova povijesna petlja (ona revizionizma i refašizacije) zaprijetila iznevjeravanjem naučenog i ponavljanjem oplakanog. Umjesto kombinacije prisjećanja i zamagljivanja (čestih kod balkanskih i panonskih pisaca), ona je temi pristupila odgovornošću kirurga i dovitljivošću psihijatra–rutinera koji se ne da fascinirati prividima, od kojih su često najzloćudniji oni koji se odnose na umišljene identitete, na uobrazilju o vlastitoj povijesti u sponi s izmišljenom poviješću krda. Onkraj tih privida, ali i onkraj hladnoće skalpela, u opusu i životu Daše Drndić postojali su i opstali fragmenti prostorvremena s imenom, prezimenom, adresom i grobljem, mjesta na kojima se nepripadnost zlu intervencijom autorice pretvara u nadu bolje pripadnosti.

U svoj opis povijesti Toronta, Daša je ubacila rečenicu o »svojoj« (navodnici su njeni) rovinjskoj ulici, Bregovitoj (del Monte). Uz poruke nakon susreta sa znancima i istomišljenicima, rado ubacuje fotografije. Dokumentira. Potkrepljuje. Dokazuje. Njena se metoda širi onkraj stranica romanā. Uz svoju fotografiju jednog od znanaca, koju mu šalje u Južnu Koreju, dodaje i crno-bijelu fotografiju iste te Bregovite ulice, s biciklima naslonjenima na zid. Svaki susret, i povijesni i osobni, može se i smije locirati ako je u toj topologiji već sadržan pokret. Rovinjsku terasu–azil obrastaju kaotični bršljani, a ulicu nastanjuju bicikli — suspregnuti pokreti, lutanja, putešestvije. Rečenica je štura, ali juri. Psovka je snažna, ali i opremljena malim skrivenim polusmijehom u kutu usne. Usta su to koja moraju snažno ispljunuti lažnodeminutivne »iglice« s jezika, ali zadržavaju pravo na privatni deminutiv, na mekoću i široki osmijeh prema pomno odabranima: prema ranjenom mesu izmrcvarene i probodne (pri)povijesti.

Jagna Pogačnik

Mala osobna povijest čitanja

70 Kada me Velimir pozvao da sudjelujem na ovom uvaženom skupu, kroz glavu su mi prošle dvije misli: prva, mora da je riječ o nekoj greški jer Daša sigurno nema još 70 godina, a druga me odvela u sada već daleku 2000. godinu kada započinje moje kritičarsko bavljenje njezinim romanima. Taj povratak u prošlost, a ja sam i inače tip od reminiscencija, pravi opterećeni povijesni tip koji stalno premeće događaje iz prošlosti i stavlja ih u današnji kontekst i obrnuto, istog je trena u meni izazvao neku vrstu nelagode. Naime, posljednjih sam godina doista velika poklonica romana Daše Drndić, što se može iščitati iz mojih recentnijih tekstova o njezinim knjigama, i kada bih radila bilo kakav kanon suvremene hrvatske književnosti njezine bi knjige uvijek bile na samom vrhu. Kada me prijatelji iz bližeg ili daljeg inozemstva pitaju da im preporučim nekoga od suvremenih pisaca, zavisno o trenutku ja im preporučim nekoliko različitih imena, ali među njima je uvijek i Daša. No, vratimo se na 2000. godinu, kada pišem tekst o romanu »Totenwande« upravo izašlom u nakladi Meandra. Mlada sam i nadobudna kritičarka, tek je započeo moj angažman u »Jutarnjem listu«, vrijeme je FAK-a koji usrdno pratim i podržavam i očito mislim kako je s mojom generacijom književnost počela i završit će. Neka prvi baci kamen, onaj tko se bavio kritičarskim poslom, a na početku svoga djelovanja nije otprilike slično, generacijski razmišljao. Vrijeme je Sajma knjiga u Frankfurtu i u katalogu 20 za 2000., sve sam fakovac do fakovca, redom moji kolege koje s radošću pratim i dvoje koji po mom tadašnjem mišljenju narušavaju simetriju — Tribuson i Daša. To meni nekako zapne za oko, a treba priznati da u tom trenutku još nisam čitala ništa od Dašinih pet prije objavljenih knjiga, pa kao krenem istraživati i tražiti neki problem tamo gdje ga nema. No, neka prvi baci kamen onaj tko je radio u medijima, a nikada nije tražio senzaciju gdje je nema ni u tragovima. Pročitam ja »Totenwande« i napišem tekst koji započnem s katalogom sajma i rečenicom kako »nigdje nije primijećeno da njezina

proza značajnije mijenja i inovira sliku nove hrvatske proze«. Posve solidno odradim važnost teme, otvorenu strukturu, dokumentaristiku, kolažiranje i cut-upiranje, grafičke intervencije, priču o Konradu Košeu i njegovoj obitelji, ali onda zabrazdim u zaključku i krenem inzistirati na navodnoj stilskoj nepročišćenosti i redundantnosti i uz priznanje kako je riječ o »autorici sklonoj istraživanju, sa senzibilitetom za etička pitanja«, dodijelim joj visoku ocjenu za nakanu, ali slabiju za realizaciju, što dakako bude izvučeno u naslovu teksta. I sada kad zavirim u svoju knjigu »Backstage« u kojoj je tiskana i ta kritika, jednostavno preskočim stranice 100–103 da preskočim stid zbog teksta koji sam jednom potpisala.

Mladalačka bahatost, srećom, brzo splasne i kritičar polako dolazi na normalu relativne objektivnosti i uvažavanja dijakronije i sinkronije književnosti o kojoj piše, pa zašto bih ja bila izuzetak. Prošle su samo tri godine, 2003. je, i pišem o Dašinom romanu »Leica format«. Naravno, ne mogu javno potpuno demantirati sebe otprije tri godine, no kako osjećam stanovitu grižnju savjesti i dug prema spisateljici za koju sam konačno shvatila da eto itekako inovira i mijenja sliku hrvatske proze, ma što to značilo, referiram se na samu sebe pa spomenem »Totenwande« u kojem je kao »škripalo između prijelaza iz fikcionalnog u nefikcionalno i građa se pretjerano ulančavala«, ali je svoju metodu fragmentarnosti autorica sada dovela do savršenstva. I tu napravim drugu glupost, krivnju opet prebacim na Dašu, jer ona se kao u tri godine promijenila, a ne ja. No, »Leica format« ocijenim kao »sjajnu i iznimno tamnu i potresnu prozu o iskorijenjenosti, o pokušaju ponovo u novoj sredini, sudaru različitih navika, običaja i jezika, kao prozu namjerno građenu od krhotina jer upravo su krhotine ono što preostaje takvim sudbinama, nadopunjenu skladno inkorporiranim literarnim referencama«, a Dašu prigodno nazovem domaćom proznom Amazonkom. I time opet dodam malo senzacionalizma. Dvije godine kasnije, 2005., eto me nad njezinim romanom »Doppelgänger« reizdanim u Hrvatskoj. Tu već posve revidiram samu sebe jer pišući o Daši kao autorici iznimno važnih proznih naslova posljednjeg desetljeća izrijeком spomenem »Totenwande« među njima, a njezinu »dvojničku prozu«, kod koje primjećujem veći stupanj linearnosti, dovedem u kontekst Danila Kiša, Pirandella i Bulgakova. No, sjećam se da je ključni trenutak u kojem se dogodio prelazak na novi level moje recepcije Dašine proze, onaj 2007. kada je objavljen »Sonnenschein« jer je tada Daša definitivno postala moja spisateljica, emotivno i profesionalno. U tekstu o tome romanu progovorila sam o dokumentaristici, o prozi koja priča priču, ali istovremeno i svjedoči, o funkcionalnoj gesti prekomjernosti i tome kako se »iza svakog imena krije priča« i roman ocijenila najvišim mogućim ocjenama. Posljednje tri kritike njezinih romana pravi su panegirici. 2009. »April u Berlinu« prozivam romanom koji je jedan od oblika »spoticanja o povijest«, hvalim pomak prema intimnom i autobiografskom i asocijativni pristup, dijalog s ranijim knjigama, balans privatnog i javnog i prozivam čitatelje koji prema takvoj prozi ne smiju biti ravnodušni. 2012. či-

tam »Belladonna« i pišem o Daši kao beskompromisnoj fighterici, autorici bez konkurencije, čija je naracija u međuvremenu postala čvršća, o romanu koji kroz lik Andreasa Bana iskazuju literarni, ali i životni credo ove autorice i nastavlja literarnu borbu protiv šutnje, zaborava i tako poznatog stava »nismo znali«. Za taj sam se roman doista rukama i nogama zdušno, kao članica žirija nagrade »Meša Selimović«, skupa s kolegom Vladimirom Arsenićem, borila da dobije nagradu, što mi na kraju nije uspjelo. No, uz taj sam roman i prekršila vlastiti stav da se o radu žirija iznutra, ne treba nakon toga govoriti javno, pa sam na jednoj tribini nekontrolirano izbacila iz sebe nezadovoljstvo što roman nije dobio nagradu i bez obzira što sam iznevjerila svoje principe nije mi zbog toga žao, jer kao da sam si malo i olakšala savjest zbog nesretne kritike o Totetwande. Povodom tog romana i te nagrade, koju Daša na žalost nije dobila, po prvi put sam se intenzivnije i prisnije par dana družila s Dašom i njezinom kćeri Mašom u spomenutoj Tuzli, dijelivši istu pušačku strast prema jeftinijim bosanskim cigaretama. Cijelo sam vrijeme, istina, razmišljala o onom nesretnom tekstu o »Totenwande« i čekala trenutak kad će me Daša za njega nešto upitati, ali nije, pa je ovo prilika da joj javno odgovorim na nepostavljeno pitanje. I onda je došla ova godina, objavljen je »EEG« i moj tekst o njemu na koji ne treba posebno ukazivati, jer je objavljen relativno nedavno, eventualno samo citirati njegov kraj — »svaka čast spisateljici i njezinom alter-egu«. Na početku toga teksta na neki se način nalazi uvod u ono što danas ovdje govorim jer on glasi: »Povijest moje 'čitateljske karijere' s romanima Daše Drndić, prikazana nekakvim grafikonom, izgledala bi kao uzlazna linija na kojoj bi svaki novi roman bio obilježen točkom nekoliko centimetara iznad one prethodne«. To je ujedno i jedini tekst zbog kojeg me Daša nazvala i zahvalila mi se jednog vrelog dana ovoga ljeta. Tek nakon toga prošla me grižnja savjesti zbog onog prvog teksta o »Tottenwande« i osjećam kao da sam tek sada na nultoj točki recepcije njezine proze.

To je dakle ispovjedna kronologija moga odnosa s prozom Daše Drndić, a sada da vam na kraju ukratko kažem što generalno o toj prozi mislim. Riječ je o spisateljici koja svojom prozom ne želi samo ispričati priču već i svjedočiti, dokumentirati teme koje se tiču stradanja u viorima ideologija, ratova, naci(onali)zama posljednjeg stoljeća. Drndić ispisuje romane u čijem središtu jest individualna sudbina, ali pričama daje vrlo jasan povijesni i geografski kontekst, ne tek kao naznaku već kao ravnopravni, ponekad i prevladavajući romaneskni dio. Pisati o zločinima, interes za teme emigracije, holokausta, totalitarističkih ideologija, za Dašu je Drndić pitanje savjesti; u njezinom je spisateljskom кредu naime duboko upisana potreba, gotovo krik, da književnost ne bude zabava, već propitivanje univerzalnih tema i intelektualni angažman. Daša Drndić od jednog do drugog svoga romana vrlo dosljedno, a svaki put originalno, čini istu stvar — spaja fikciju, dokumentarizam i fingirani dokumentarizam, grafički intervenira u tekst, kolažira, te ispisuje prozu otvorene strukture koja kao da se ispisuje i nadopisuje pred čitateljem koji u interakciji

s takvom prozom doista ne može biti samo pasivni promatrač, već aktivni sudionik — suispisivač. Tako se njezini romani mogu čitati kao fragmentarna, ali istovremeno vrlo koherentna proza, romani strukture otvorene ne samo za različite diskurzivne prakse, već i za upisivanje sudbina drugih, supostojanje, gubitke pa i zamjene identiteta, pri čemu Drndićeva vrlo vješto prepliće svoje privatne, obiteljske priče s onim »javnim«, civilizacijskim ili pak bolje reći anticivilizacijskim, jasno markirajući kako njezina proza ne bježi od angažiranosti, ali ne radikalne, već one plemenite, ljudske. Njezini su romani spoj intimnog i dokumentarnog, privatnog i javnog, težnja da se pomiješaju ali i izgube granice između esejističkog, fikcionalnog i dokumentarnog i da se pripovijeda o tamninama pojedinaca koji plaćaju račun raznih ideologija, politika i navodnih civilizacijskih koraka naprijed. Njezini su romani veliki europski romani u kojima se isprepliću brojne sudbine, šeće europskim kontinentom i ukazuje na nevjerojatne i slučajne veze koje često djeluju fikcionalnije od svake fikcije. Romani nužno potrebni ne samo hrvatskoj književnosti, nego i hrvatskoj državi.

Gordana Crnković

Latvija kao opomena

74 U romanu *EEG* produbljuju se teme i promišlja se o pripovjednim postupcima koji su obilježili dosadašnju prozu Daše Drndić; roman je veoma zanimljiv i poticajan za interpretaciju. Svaki je autoričin roman na određeni način nastavak prethodnog, riječ je o autorskom svijetu u kojem se stalno zbiva potraga za novom nijansom istih promišljanja, novim izričajem. Tema grada, tema osobnog i kolektivnog sjećanja, prepletanje fikcionalnog i faktualnog, osobnog i povijesnog obnavljaju se iz knjige u knjigu i razvijaju se. Riječ je o autorici koja definitivno ne slijedi konvencionalne putove, žanrove, uhodane literarne konvencije. Svijet Daše Drndić nije pojednostavljen literarni svijet. Trebalo je pročitati više njezinih romana da ih se razumije i zavoli. Slika je sada jasnija, potpunija. Granice između osobnog i povijesnog, izmišljenog i dokumentarnog sada su mekše nego prije, pa nije neobično što će upravo u ovom romanu autorica sudbine svojih likova opisati kao osobne priče upletene u klupko povijesti.

Pripovjedač romana je Andreas Ban, kojeg poznajemo iz prethodnog romana *Belladona*, s kojim je romanom *EEG* izravno povezan. Andreas Ban svojevrsni je dvojnik pripovjedačice ranijih romana. Dvojnik, ali istodobno i — netko drugi. Zaokupljen je temama kojima su se bavili raniji romani — pamćenjem povijesti, progonjenih, zločina i žrtava — no sada je na pragu starosti, određen i boljkama tijela i više nego prije prebire po intimnim i obiteljskim tajnama i sjećanjima. Novi pripovjedač donosi i refleksiju o pamćenju i sjećanju kao ishodištima Dašinog pisanja. *EEG* je roman fragmenata, kao i većina autoričinih djela. Fragmentarnost je postupak ključan za razumijevanje i tumačenje proze Daše Drndić. O odabiru tog postupka u romanu se i raspravlja. Pripovjedač zagovara poetiku fragmenta, i dovodi je u vezu s nemogućnošću da se cjelovite povijesti, male i velike, sastave i razumiju. Neki su Dašini prozni tekstovi znali imati i uzbudljive fabule, ponajprije se to odnosi na roman *Sonnenschein*, ali fragmentarnost je i u tim tekstovima dominantan način pri-

povijedanja. Osobna priča uvijek se prikazuje kao istraživanje koje dopijeva i do sudbina drugih, do sličnih iskustava, uvijek prožetih povijesnim. Stav je Andreasa Bana, koji je *alter ego* pripovjedačice ranijih romana, da žanrovske konvencije, fabula, kao i imperativ da likovi budu »zaokruženi«, samo spustavaju spoznaju i istraživanje, a spoznaja je u središtu autoričnih literarnih nastojanja. Treba napomenuti i da roman *EEG*, kao nastavak romana *Belladonna*, novo pripovijedanje Andreasa Bana koji ipak nije počinio samoubojstvo, donosi autoreferencijalnost kao svoje važno obilježje. Taj je roman pravi primjer kako nastavak ne mora biti blijeda inačica predloška. Dapače, u literarno ambicioznijim opusima upravo nastavci mogu biti intrigantniji, u prvom je planu refleksija, nastojanje da se misli još jasnije artikuliraju, još ljepše i efektnije izraze. U romanu *EEG* autoreferencijalnost osobito dobro funkcionira, otvara pogled na ranija djela, slike se sada čine izoštrenom, jasnom. U ovom romanu još jedanput se snažno promišlja vlastiti literarni put; iz pripovjedne pozicije koja je malo drukčija progovara se o vlastitim dosadašnjim autorskim dvojbama i odlukama. Kada je riječ o kompleksnoj prozi, više je nego dobrodošla i stanovita eksplicitna refleksija o prijašnjem književnom putu. Jer fragmentarnost je Dašin način pisanja, ali čitav je njezin opus povezana cjelina, svaki novi tekst referira se na prethodni, osvjetljava iste ili komplementarne motive iz novog kuta gledanja.

Naslov romana *EEG* upućuje da je riječ o tekstu koji donosi izvještaj o snimanju stanja svijesti društva, europskih društava, te pojedinaca, briljantnih umova, zločinaca i prosječnih osoba, uz stalno nastojanje da se čitatelja uznemiri, da se neprestano iznova otkriva koliko je krhka granica između zdravlja i bolesti, dobra i zla, stradanja i uspješnog eskiviranja nesreće. Roman je to o sjećanju i zaboravu, o zaboravljenim zločinima i zaboravljenim žrtvama, o onima koji o sebi nisu pisali, o njihovim snovima, nadama, životima, zaokupljenostima, o sramotnim međusobnim podmetanjima i niskostima. Pripovjedača romana Andreasa Bana telefonski poziv nekadašnje djevojke, balerine iz Latvije uputit će na ispisivanje stranica o povijesti Latvije, o nemogućnosti te zemlje da se suoči s vlastitom prošlošću, o slavljenju zločinaca, o skraćivanju i ublažavanju njihovih biografija. Kao što je pisanje o povijesti za Dašu uvijek i pisanje o suvremenosti, pisanje o Latviji, dakako, jest i pisanje o Hrvatskoj. Izravno svjedočenje nije način koji Drndić smatra literarno plodnim. Posegnut će za travestijom i prerusavanjem kad god može, upravo ona koja se riječkom karnevalu znala narugati, ali ovdje, u književnom tekstu, prerusavanje nije puka zabava ni traćenje vremena. Otvarati neke obiteljske i druge intimnije teme slobodnije uspijeva Andreas Ban. Andreas Ban nastavlja izazivati čitatelja, tamo gdje je stala pripovjedačica nekog ranijeg romana, iznova otkrivajući baš svakog poraženog, progonjenog, posrnulog pojedinca, s kojim se povijest grubo poigrala, suosjećajući sa svakom osobom, ali uvijek uz jasnu svijest o zločestoći u čovjeku i zlu u svijetu. Bez empatije nema pisanja, to je autorica više puta znala istaknuti, ali pretjerano opravdavanje takozvanih »ljudskih

slabosti« njoj je posve strano. Radi se o empatiji koja ne prelazi u mazohizam. Sudbine pojedinaca »spašenih« od potpunog zaborava prikazuju se barem ukratko, na nekoliko stranica ili u nekoliko odlomaka, jer sve su sudbine vrijedne zanimanja i Drndić je posve nesklona čitav roman posvetiti samo nekolikoini glavnih likova.

Za Andreasa Bana obitelj je izvor nesporeda i zagonetki, ali i emotivni oslonac. Svijest o tome da je obiteljsku povijest nemoguće ispričati, razjasniti sve tajne, razotkriti zagonetke, prisutna je već dugo vremena u prozi Daše Drndić. Obiteljske priče ni u ovom romanu ne uspijevaju se »zaokružiti«, sklopiti, obiteljske tajne možda je bilo moguće otkriti prije, ali tada još nisu bile zanimljive ni važne naratoru. Andreas Ban kao pripovjedač javlja se upravo u tom trenutku kada ostaju samo dijelovi priče, pitanja i uznemirujuće spoznaje. U trenutku kada o obiteljskoj povijesti više nije moguće mnogo saznati, više nema onih koji bi mogli govoriti. U romanima Daše Drndić uvijek je riječ o pričama koje se ne mogu dovršiti, zaokružiti, i koje se nastavljaju.

76

Upravo taj trenutak u kojem Andreas Ban progovara pruža mu priliku za razmišljanje o sjećanju, o fragmentarnosti koja nije samo narativni postupak, nego je utemeljena na granicama razumijevanja, tako da svaka spoznaja otvara lavinu novih pitanja.

Pripovjedač Andreas Ban javlja se u opusu Daše Drndić u trenutku »kada smrti počnu pohoditi naše živote«, tek tada kada svjedoka nema i obiteljska priča nam izmiče i postajemo svjesni da nas je sve to premalo zanimalo dok je još bilo onih koji su mogli svjedočiti.

Nasloviti roman prema medicinskoj pretrazi EEG, snimanju aktivnosti moždanih stanica, sugerira kako je riječ i o krizi svijesti europskih društava, odnosu prema povijesti ali i o suvremenosti. Stranice o povijesti Latvije tematiziraju naše načine da ne vidimo i da prešutimo. Intimne stranice romana prikazuju pripovjedačevo iskustvo neplanirane selidbe, izazvane raspadom bivše države i političkom i socijalnom klimom devedesetih. Neka iskustva otvaraju uvide i pokazuju se gorkima ali i poticajem za spoznaju, za pisanje. Osobne priče Dašu Drndić zanimaju kada zrcale sudbinu čovjeka i nedaće povijesti. Odnos pojedinca i povijesti u njoj je literaturi uvijek putovanje od jedne osobne priče do druge, bez pokušaja sinteze ili interpretacije. Skepsa je stalni saveznik, a otpor prema obnavljanjima fašizma i totalitarizma nit vodilja. Zanimljivo je da će na autoreferencijalnim stranicama romana Andreas Ban progovoriti i o onom famoznom postupku opsesivnog imenovanja žrtava koji, naslućuje se, Drndić ne smatra nekom osobito uspješnom dosjetkom, efektnom literarnom ekstravagancijom ili slično, nego postupkom koji se nametao, koji se u okviru njezinih literarnih nastojanja jednostavno nije mogao ne dogoditi. Danas, nakon desetak prozinskih knjiga Daše Drndić, lakše je proniknuti u autorske postupke koji zbunjuju i uznemiruju, tako i u autoričino opetovano nabranje žrtava. Ne vjerujem da bi se ijedan ozbiljniji kritičar danas mogao čuditi zbog njezinih literarno navodno rogovatnih popisa žrtava. Jasno je da je

Daša Drndić vidjela jasnije ono što je neko vrijeme bilo (donekle) prikriveno, prijatnu obnovu posve retrogradnih i pogubnih ideja.

Na stranicama o obiteljskoj povijesti pripovjedač Andreas Ban pokazat će određeno razumijevanje prema likovima koji su u kobnim godinama nastanka i razvoja mračnih ideologija dvadesetog stoljeća živjeli eskapizam, uživali u svojim ljubavima i inim životnim radostima, ali samo neko vrijeme, jer su kad-tad jednostavno bili prisiljeni progledati ili pak slomiti se pod teretom povijesnih događaja. Takvo ležerno, humanističko gledanje, ipak neće funkcionirati u današnjem kontekstu, nakon svih iskustava i tragedija dvadesetog stoljeća, kao i teorijske i literarne elaboracije tih iskustava. Tako će prema suvremenicima Drndić biti stroža te će čitav svoj prozni opus temeljiti i na kritičkom promišljanju.

Na kraju, osobitost literarnog svijeta Daše Drndić, njezinog pristupa tematiziranju pojedinca u vrtlogu povijesti, u kritici je do sada već često razmatrana, s manje ili više razumijevanja. Kompleksna, eruditska proza autorice, prožeta referencama na književnost i na povijesne događaje, pisana je visokim stilom, jezičnim idiomom koji bi zaslužio posebno razmatranje; držim da je taj aspekt njezinog djela u našoj književnoj kritici uglavnom zapostavljen ili nedovoljno analiziran. Asocijativni sljedovi kreću se od esejističkih razmatranja najrazličitijih tema — samoubojstva, jezične politike, raznih pitanja poetike — pripovijedanja zgoda iz života likova, obitelji, iz obiteljske povijesti, slika grada i gradskih ulica, memoarskih dijelova o suvremenicima, sarkastičnih portreta suvremenika, pa do reminiscencija na važne točke osobnog životnog puta pripovjedača i autoreferencijalnih napomena o vlastitim književnim djelima. Tematiziranje standardnog jezika, redukcionističke i nacionalističke jezične politike, prisutno u esejističkim dijelovima, pri tome je od osobite važnosti. Dok su mlađi pisci u bijegu od restriktivne jezične politike dospjeli do jezika ulice, otkrivajući u žargonu, dijalektu, korištenju anglizama način da se jeziku osigura prostor nesputane kreativnosti, Daša Drndić ustraje na idiomu zasnovanom na jezičnom standardu, zamišljenom idealno, kakav bi bio da nije bilo upletanja nacionalizma u jezik. Standardu koji baštini iz jugoslavenskog iskustva intenzivnijih kontakata među danas zasebnim jezicima, a tada jezičnim varijantama, no koji se ne ustručava posegnuti i za dijalektalizmima, koji su u tekstu dijelom situirani u dalmatinske, primorske i istarske gradove dakako neizbježni. U vremenu kada dobar dio autora piše kolokvijalnim jezikom tjednih magazina, ovakav je izričaj još jedan dobar razlog da se čita knjige Daše Drndić, i posve je komplementaran spoznajnim i misaonim aspiracijama njezine proze. Sve to čini Dašina djela, kako kaže otrcana ali ovdje nekako prikladna fraza, jednim od najinspirativnijih poglavlja suvremene postjugoslavenske književnosti.

Boris Postnikov

Daša Drndić i David Albahari: jezik koji susreće užas

78 Pisanje o holokaustu u postjugoslavenskom je književnom kontekstu ključna točka motivskog ulaska u tematizaciju Drugoga svjetskog rata: od »Rute Tannebaum« Miljenka Jergovića do »Elijahove stolice« Igora Štiksa, od »Geca i Majera« Davida Albaharija do »Kuće sećanja i zaborava« Filipa Davida, od »Biljara u Dobrayu« Dušana Šarotara do »Mog lepog života u paklu« Ivana Ivanjija, postjugoslavenska književnost holokausta okuplja neka od najznačajnijih autorskih imena koja na »ovim prostorima« stvaraju posljednjih desetljeća. Iz književno–sociološke perspektive koju je početkom devedesetih prijelomnom studijom »Pravila umjetnosti« otvorio Pierre Bourdieu, njihov se motivski izbor može shvatiti kao manje ili više osviještena strategija autorskog pozicioniranja u književnom polju. Naime, kao što u utjecajnoj »Svjetskoj književnoj republici« sugerira francuska kritičarka Pascale Casanova — nastavljaajući se upravo na Bourdieua — svako se književno polje artikulira, među ostalim, kroz opoziciju tzv. nacionalnih i tzv. internacionalnih pisaca. Prvi su okrenuti isključivo »domaćoj« publici i nacionalno konstruiranom kanonu, a drugi usmjereni prema globalnim utjecajima i recepciji: u pojednostavljenom ideološkom prijevodu, opozicija se svodi na razliku između nacionalne autarkije i kozmopolitizma, kulturne ukorijenjenosti i interkulturalnosti, nacionalizma i liberalizma. Nadovezujući se na Casanovin rad, danski teoretičar Mads Rosendhal Thomsen u »Mapiranju svjetske književnosti« potom apostrofira dvije karakteristične »globalne« teme tzv. internacionalnih pisaca: »migrantsku književnost« i tematizaciju holokausta. Nije teško vidjeti kako na lokalnom primjeru funkcionira ovako razvijen kategorijalni aparat: svi pisci koje smo pobrojali nesumnjivo se svrstavaju na »internacionalni« pol, a dobar dio njih, poput Albaharija, Jergovića i Štiksa, u svojim se opusima bavi i temama egzilantske ili izbjegličke izmještenosti. Pisanje o holokaustu je, dakle, nešto poput literarnog šiboleta koji markira distancu autora spram

vlastitog, nacionalno obilježenog književnog konteksta. Tako je, barem, na književno–sociološkoj razini čitanja, koja nam pomaže da povežemo književni tekst i njegov društveni kontekst, proučimo linije cirkuliranja simboličkog kapitala i rekonstruiramo konfiguraciju polja. Ona nas, međutim, ne sprečava da se u drugom koraku detaljnije posvetimo pripovjednim mikro–strategijama pojedinih tekstova, da ih uspoređujemo i vrednujemo. Ili, jednostavnije: analiza polja nezaobilazan je okvir za razumijevanje aktualnih književnih tendencija, ali unutar tih tendencija još uvijek možemo kritički razlikovati kompleksnije i manje ambiciozne autorske projekte, uspjele pokušaje i promašaje, bolja i lošija djela.

Opus Daše Drndić istodobno je paradigmatički primjer pisanja o holokaustu u postjugoslavenskom kontekstu i jedan od njegovih vrhunaca. Na neki način, čak mu je i okosnica: za razliku od drugih pisaca, kod Drndić se motiv holokausta ne javlja incidentalno, nego je provodna tematska linija koja spaja niz njezinih romana. Ovdje izdvajamo »Sonnenschein« i čitamo ga usporedno s »Gecom i Majerom« Davida Albaharija: ne samo zato što je Drndić sama vrlo pohvalno pisala o Albaharijevu tekstu, nego stoga što se između ta dva djela uspostavlja gust splet sličnosti i razlika koje ih promoviraju u naoko suprotne, a zapravo komplementarne primjere mogućih autorskih pristupa književnoj artikulaciji zastrašujućeg iskustva masovnog istrebljenja Židova u Drugom svjetskom ratu. Osnovna je formalna podudarnost, naravno, žanrovska: i Albahari i Drndić napisali su romane, ali dok je njegov kratki tekst tek nekoliko narativnih koraka s one strane granice na kojoj se duža pripovijest žanrovski kvalificira kao roman, »Sonnenschein« donosi iznimno opsežan, monumentalniji pripovjedni zahvat. Zajedničkoj temi također prilaze različito: »Gec i Majer« posvećen je lokalnom istrebljenju srpskih Židova u novobeogradskom logoru Staro sajmište, »Sonnenschein« niže brojne toponime čitavoga kontinenta, od Italije, preko Hrvatske, Slovenije, Srbije, Albanije, Njemačke i Austrije, pa sve do Švedske i Norveške. Oboma su glavni likovi i pripovjedači gimnazijski profesori, iako njegov, neimenovan, predaje srpski jezik, a njena Haya Tedeschi matematiku. I jedan i drugi lik suočavaju se pritom s nemogućnošću da učenicima prenesu užase holokausta, i jedan i drugi okreću se stoga vlastitoj porodičnoj prošlosti: on na zid stana lijepi list papira koji popunjava imenima pobijenih predaka, ona se detaljno prisjeća svojih roditelja, djedova i baka, a naposljetku otkriva da su joj sina, nestalog krajem rata, zapravo oteli nacistički vojnici pa u sklopu masovnog projekta Lebensborn dali na usvajanje nekoj njemačkoj porodici. I mada svi ovi aspekti nesumnjivo ukazuju na svojevrsnu komplementarnost dva romana, oni ostaju unutar kategorijalnih granica elementarne, skoro pa srednjoškolske interpretacije: forma i sadržaj, glavni likovi, mjesto i vrijeme radnje. Dvije su dimenzije, međutim, naročito značajne za komparativni pristup »Gecu i Majeru« i »Sonnenscheinu«. Prva obuhvaća vjerojatno središnji načelni problem pisanja o holokaustu: postavljanje odnosa između faktografije i fikcije, dokumentarizma i imaginacije, povijesnih činje-

nica i onoga »viška« koji izmiče historiografiji, a književnost ga pokušava artikulirati. Druga se tiče osobnih imena i posebne diskurzivne uloge koju imena imaju u oba romana.

Pitanju tretmana dostupne faktografije o holokaustu privilegirano je mjesto dao talijanski filozof Giorgio Agamben, prepoznavši u njemu fundamentalni historiografski problem. »Aporija je Auschwitza upravo to«, piše on u studiji »Ono što ostaje od Auschwitza«: »Elementi koji su toliko realni da naspram njih više ništa nije istinito; realnost koja je takva da prekoračuje svoje činjenične elemente. (...) Aporija je Auschwitza naposljetku aporija povijesne spoznaje: nepodudaranja između činjenica i istine, između ustanovljavanja i razumijevanja.« Romani Daše Drndić i Davida Albaharija dva su pokušaja književnog izlaženja na kraj s ovom aporijom: oba eksplicitno polaze od dokumentarne i historiografske građe, oba pritom propituju granice činjeničnog ustanovljavanja i oba traže književnu formu koja nasumičnu raštrkanost faktografije može prevesti u razumijevanje naizgled neizrecivog užasa masovnog istrebljenja Židova. Drndić tako u sam tekst obilno interpolira dokumentarnu građu — fotografije, zapisnike, redove vožnje, različite numeričke podatke, kino–programe — a i sam »Sonnenschein« podnaslovom označava kao »dokumentarni roman«, ali pritom neprestano naglašava aspekt fikcionalizacije, pa u nekoliko autopoetičkih ekskursa navodi kako su ispriповijedane priče »poluizmišljene«. Albaharijev tekst je narativno konvencionalniji, ali u posebnoj »Autorovoj belešci« na samome kraju pojašnjava kako »istorijske činjenice na kojima se zasniva ova priča potiču iz brojnih izvora — arhivske građe, enciklopedijskih odrednica, novinskih feljtona, knjiga i studija«. Navodi potom nekoliko historiografskih naslova kojima se koristio, pa zaključuje: »Priča, međutim, nikada nije historija, i poštuje činjenice samo u onoj meri u kojoj to njoj odgovara«. Ponovno, dakle, međuigra sličnosti i razlika: oba romana polaze od historiografskih činjenica i zatim ih »nadograđuju« strategijama »poluizmišljanja«, ali »Sonnenschein« to čini hipercitatnošću i intermedijalnim postupcima koji razlamaju konvencionalnu linearnost pripovjednog teksta, dok »Gec i Majer« u nešto tradicionalnijem pristupu dokumentarne tragove vlastite geneze »skriva« dominantnim pripovjednim glasom glavnoga lika.

Poseban slučaj »ulaska« faktografije u romane Davida Albaharija i Daše Drndić osobna su imena. Obama, očito, neobično značajna: nalazimo ih, uostalom, već u naslovima. Albaharijevi Gec i Majer imena su marginalnih povijesnih ličnosti, dvojice nacističkih oficira koji su bili zaduženi za vožnje »dušegupkom«, kamionom u čiju bi zatvorenu prikolicu smjestili židovske logoraše iz Starog sajmišta, a zatim pomoću cijevi spojili auspuh s unutrašnjošću prikolice kako bi, vozeći se naokolo, ugušili svoj ljudski teret ispušnim plinovima. Pripovjedač romana na temelju nekoliko škrtih historiografskih natuknica o njima pokušava zamisliti kakvi su to zapravo bili ljudi. Pritom se neprestano dvoumi, govori: »Gec, ili Majer, uvek je želeo da bude pilot vojnog

aviona«; »posebno je Gec, a možda je to bio Majer, imao žive snove«; »Sve mi se čini, šapnuo je Gec, ili Majer, Majeru, ili Gecu, da on nas uopšte ne voli. Majer, ili Gec, je ćutao.« I tako dalje, gotovo na svakoj stranici: ambivalencija imenovanja, intencionalno neuspjeli pokušaj individuacije naslovnih likova, najupečatljiviji je postupak romana. »Gec bi, zapravo«, piše Albahari, »mogao da bude Majer, a Majer, uistinu, Gec. Možda i jeste tako, ko zna?« Kod Daše Drndić, nasuprot tome, javljaju se brojna imena žrtava: više od stotinu stranica »Sonnenscheina« popunjava popis »Imena oko 9000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i u zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945.« Ovaj katalog mrtvih zapravo je posebno poglavlje romana, naslovljeno »Iza svakog imena krije se priča«. Naravno, Albaharijev postupak mogao bi se interpretirati kao neka vrste literarne ilustracije slavne teze Hane Arendt o »banalnosti zla«, poučka da, u specifičnim povijesnim okolnostima, bilo tko može postati masovni zločinac. Evokacija imena ubijenih Židova u »Sonnenscheinu«, s druge strane, doima se kao književni pijetet žrtvama čiju je individualnost totalitarni sistem pokušao poništiti i izbrisati. Oba postupka, međutim, produktivno je pokušati razumjeti i na pozadini židovske tradicije imenovanja; posebnog mjesta koje, prema njoj, u jeziku zauzima osobno ime. Na tragu starozavjetnog učenja o stvaranju svijeta koje se može izjednačiti s Božjim aktom imenovanja, niz je međusobno vrlo različitih mislilaca — od Barucha de Spinoze, preko Waltera Benjamina i Theodora Adorna do, recimo, Saula Kripkea — upravo u kategoriji osobnog imena tražio izlaz iz relativizma funkcionalističkih i instrumentalističkih teorija jezika, koje su riječi nepovratno odvajale od stvarnosti. Kao što u jednom svom ranijem eseju, »O jeziku kao takvom i jeziku ljudi«, tumači Benjamin: »Osobno ime je Božja riječ u ljudskim zvucima«. Ono, naime, postaje nekom vrstom privilegirane točke susreta jezika i stvarnosti. Možda je i zato — kao što su u »Dijalektici prosvjetiteljstva«, razvijajući filozofski odgovor na paralizirajuću enigmu nacizma, ustvrdili Adorno i Horkheimer — »najstariji strah« koji ljudi poznaju upravo »strah od nestanka vlastitog imena.« Utoliko, Albaharijev postupak oduzimanja imena kao čvrstih referenata svojim naslovnim likovima, njihovog rastvaranja u ambivalenciji značenja, nešto je poput književne osvete onima koji su svoje žrtve lišavali imena i, posljedično, ljudskosti. Upravo starozavjetne osvete: oko za oko, zub za zub, ime za ime. Kod Drndić promatramo sličnu operaciju u suprotnom smjeru: vraćanje imena onima kojima su imena oduzeta, onima koji su prvo bili svedeni na apstraktne logorske brojeve, a zatim na krhku aproksimaciju historiografskog zbrajanja žrtava, pripovjedno je iskupljenje povijesnog zaborava.

Jedan roman koji povijesnu faktografiju podvrgava logici priče, drugi koji naglašava da je njegova priča »poluizmišljena«, faktografski ograničena. Jedan roman koji narativno operira imenima krvnika kako bi ih prizvao s historiografskih margina i odmah potom ostavio da lelujuju s onu stranu povijesnog pamćenja, drugi koji imena žrtava nabraja strpljivo, strogo i dosljedno, jer su

pamćenje i pripovijedanje ono što žrtvama u ime ljudskosti dugujemo. »Gec i Majer« i »Sonnenschein«: dva najvažnija teksta postjugoslavenske književnosti o holokaustu, ali istodobno i mnogo više od toga. Polazeći od istih pripovjednih premisa, razilazeći se zatim u suprotnim smjerovima, David Albahari i Daša Drndić opisali su granice između kojih se književna imaginacija ovoga jezika, susrećući najveću povijesnu traumu dvadesetoga stoljeća, danas uopće kreće.

Sanjin Sorel

Daša ili o našim kontroverzama

83

»Nisam više pametna! Sve je zaraženo, svaki segment društva je zaražen, od zdravstva do školstva, svuda je trulež. Djeca u školi su kažnjena ako misle svojom glavom, isprana su od Bolonjske reforme koja je puna grešaka i rupa. Gdje god se okrenete, udarite glavom o zid. Pa pogledajte te novine, reklame, vijesti, sve se vrti oko toga tko je s kim spavao, tko je koga razveo, tko je koga ubio. Središnji dnevnik javne televizije 10 minuta posvećuje ubojstvu iz ljubomore, i to hrani ljude, zajedno sa sapunicama i tako žive u laži misleći da će im ta laž olakšati ovu strahotu u kojoj žive.

Sve je laž! I tako će biti sve dok ne postanu gladni, dok se ne budu mogli liječiti. Onda će se valjda trgnuti. Da sam mlađa, ja bi sigurno izašla na neke barikade, i to govorim već 25 godina. Ali nema barikada, nema bunta, nema ljutnje. Ovaj narod je pacificiran sa nekim povišicama mirovina od jedan posto ili plaća od dva posto i onda ih time ušutkaju. Potpuno van pameti. Narod je ispranog mozga, i to ne samo hrvatski, već općenito, poput nekih zombija!«

Daša Drndić, Radio Slobodna Europa, 6. mart/ožujak, 2017.

U našoj kulturnoj sredini kontroverznim¹ se ljudima etiketiraju oni koji stoje na rubovima *mainstreama* s bilo koje strane spektra i koji ga dovode u pitanje, preispitujući njegove tobože čvrste, opće strukture. Pojam se koristi u pejorativnome kontekstu, njime se označavaju osobe koje se po bilo kojoj osnovi ne uklapaju u prevladavajuće društvene diskurze, iritirajući ih svojim suprotstavljenim stajalištem. Očito je to priča koja ne bez prijepora govori o odnosu prema Drugome te racionalnoj i demokratskoj argumentaciji. Pritom, kada govorim o kontroverznim ljudima uopće ne uzimam u obzir one društvene pojave koje su na rubu pristojnosti, koje i prelaze daleko preko njih. Što

1 Povod ovome tekstu o Daši Drndić jest izjava iz jedne visoke institucije u kojoj je Daša proglašena kontroverznom osobom. Pretpostavljam stoga jer birokratima nije palo na pamet da bi ona možda, nama kolegama, bila prije svega velika književnica, vrlo obrazovana i načitana žena, s ogromnim životnim iskustvom, pa slijedom toga i vrlo interesantna osoba. Ali, ne! Ona je etiketirana kontroverznom osobom!

znači da biti kontroverzan (lat. *controversus* — sporan; *contra* — protiv + *versus* — usmjereno) znači biti protiv općega diskurza, duha vremena i uvijek spreman na raspravu. Kojega duha? Taj *Zeitgeist*, kojega Daša apostrofira, a nije milozvučan nacionalističkoj ideologiji, govori o ekonomskoj, moralnoj, kulturnoj, obrazovnoj, političkoj, religioznoj degradaciji, govori o raspadu svih vrijednosti koje se pod egidom *duhovne obnove* koju je promovirao don Ante Baković 1992. godine s »*kremom*«/kremom znanstvene misli početka devedesetih. Već tada bili smo svjedoci golemoga hrvatskoga zaborava vlastite povijesti koja se nije mogla drugačije pojaviti i sve više razvijati doli kao oportunistizam.

Dašin rubni glas, njezin položaj u hrvatskoj je književnosti barem trostruko disidentski — kao egzilijantica, kao feministički osviještena autorica te kao dosljedna kritičarka nacionalizma. U vremenu drugoga »hrvatskoga nacionalnoga preporoda« feministički glasovi dekonstruiraju toplinu patrijarhalnoga modela ognjišta i duhovne obnove, a tom se valu pridružuje i Daša u svojim romanima, prvo unutar autobiografske metafikcije, potom i novopovijesnih, a zapravo hibridnih narativnih vrsta. Probijanje kulturno-ideoloških granica koje su u zoni visoke umjetnosti utjecajno ispremežene, a u medijskoj industriji obilježene boflom, šundom i svakovrsnim banalnostima za Dašu je značilo biti Drugom u odnosu na kulturnu sredinu u kojoj je našla životno mjesto, nakon Beograda i Kanade. Drugom kao ženom i drugom kao književnicom te konzumenticom domicilne »kulturne«/kulturne produkcije. I tu je nastao problem u razumijevanju književnosti, kojega je iz »povlaštenog« egzila, s prisilnoga nomadskoga putovanja sa sobom u Zagreb, potom i Rijeku donijela spisateljica — višejezičnost, književnost kojoj su jezične i političke granice uske, politička nekorektnost, što znači jasno iskazivanje svoga antifašizma, oponiranje dominantno banalnim modelima vrijednosti. I u tom rezolutnom i beskompromisnom stavu kojega je javno iskazivala, pretpostavljam, ugnijezdila se ta percepcija Daše kao kontroverzne osobe. Ženski glas je kontroverzan u društvu koje čak i na nacionalističkoj inačici Wikipedije ima pojam hrvatske šutnje, bez čije se zlatne recepture u hrvatskoj misli uglavnom samo u kuloarima. A kontroverzno je u takvome društvu biti mislećom ženom koja se ne boji glasno izricati vlastite vrijednosti.

U vremenu raspada svih vrijednosti, povijesnoga, kulturnoga, političkoga revizionizma Daša se u svojim romanima opirala, u blažem obliku oportunističkomu, a u težemu, pak, nacionalizmu. Hermann Broch je precizno detektirao probleme oportunističkoga govoreći da ljudska prilagodba nekom vrijednosnom sustavu ovisi o stabilnosti toga sustava. U vremenima kada se jasna slika svijeta raspada, kada stabilnost zamjenjuje nestalnost, promjenjivost, destruktivnost, samo iznimni ljudi mogu stvarati vlastitu sliku svijeta (*Duh i duh vremena*) koja će prije svega biti etički dosljedna. A to je značilo, u domaćim prilikama, Dašino jasno imenovanje problema: nacionalizam. Hermann Broch će reći u *Duhu i duhu vremena* — »Primoran stvarati svoju vlastitu sliku svijeta, svaki pravi umjetnik je u stanovitom smislu pobunjenik, spreman razbiti

zatvoreni sustav u kojem se i rodio, dok pritom istodobno mora spoznati da takav revolucionarni čin sam po sebi nije dovoljan, te da istodobno mora iznova pružiti bitni ustroj sveukupnosti svijeta.«

Rukovodeći se idejom kako umjetnosti nije tek funkcija zabava, već fokusiranje na goruće probleme svijeta kojega je smatrala svojim te da ona mora govoriti o bitnome kako bi ostvarila svoju socijalnu, estetsku i etičku funkciju, Daša se već samim tim izborom opirala plitkom, banalnom, površnom, a koje je također sinonim raspadanja, kao i zlo oličeno u nacionalizmu i događaj usko povezan s njim u tragičnome stoljeću rata — holokaustom. Da bi to uspješno činila napustila je svaki oblik romanticizma i realizirala novopovijesni roman u dokumentarističkome vidu. Kako pisati ozbiljno o ljubavi, obitelji, ljepoti svijeta kada se oživljava fašizam, negira holokaust, rehabilitiraju zločinci, a milijuni ljudi bježe od ratom razrušenih zemalja? Zar nije pamćenje, koje je opsesivna Dašina tema, znak otklanjanja od ravnodušnosti, a jasni iskazi, javni i umjetnički, protiv zla nepristajanje na kompromis, na hrvatsku šutnju, na oportunitizam, poziciju dvostrukih standardâ?

Vjerovanje u povezanost estetike s moralnim stavom čini Dašin diskurz izrazito ideološki jasnim. Književnost koju često zovemo angažiranom u krajnjoj liniji detoksikalizira društvo, nastoji ga uljuditi, humanizirati, učiniti pravednijim. Na tragu umjerenoga moralizma Marthe C. Nussbaum, Dašin pripovjedni diskurz da bi imao performativnu moć morao je biti u osnovi realističan. Jer vrijednosti koje posreduje jasno su i nedvosmisleno iskazane, a tiču se društvene ekologije, društvene patnje, isključivanja i sl. Problem je u tome što je njezina pozicija u društvu bila zapravo marginalna, a to govori više o društvenim vrijednostima, negoli o njezinoj tobožnjoj rubnosti. Moralne, emotivne, idejne vrijednosti koje u romanima promovira putem empatije za slabije, ponižene, žrtve očito je Dašin put prema kontroverzности.

Nije Daši bila strana niti Gramscijeva misao koja u svojoj bespoštednoj kritici osrednjosti birokratima daje istaknuto mjesto u kulturi koja govori o tome kako da njih nema tako ne bi bilo niti većine književnoga bofla. Zahvaljujući kulturi osrednjosti koja se radije utječe patrijarhalnim modelima *Ognjišta* negoli *Sonnenscheinu*, koja bez grižnje savjesti birokratski zatvara oči pred ulicama Mile Budaka diljem *lijepa naše* i ne reagira na imena koja bolno i naturalističkom preciznošću Daša ispisuje na nerazrezanim stranicama romana, sugerirajući kako ih se treba razrezati nožem za papir (i tako opet, simbolički, ubiti, jer *ime je znak*), ta ista birokratska logika itekako je prepoznala njezin beskompromisan opis raspadajućega društva: »Živimo u veoma bolesnom vremenu, u vremenu koje razara duh, misao, slobodu, individualnost, radost, ljepotu, znanje, pa i ljubav, te istovremeno razara i sebe.«

Josef Chajim Jerušalmi, češki povjesničar posvećen istraživanju židovskoga svijeta, svojedobno je naglasio »da moderno stanje karakterišu dva istovremeno prisutna zla: atrofija pamćenja i hipertrofija historije« (Jacques Le Rider, *Pamćenje i zaboravljanje — Sigmund Frojd i »izlečenje kroz pisanje«*). S tom

popudbinom Daša je ne samo živjela egzilijarno nego i književno. Jer, kako je svojedobno Antun Barac opisao književne kolaboracioniste kao komarce tako je i Daša to isto radila u svojim romanima, a nedvosmisleno i u javnim nastupima. Podsjećajući kako upravo revizionisti koriste povijest u dvama istovremenim smjerovima — nepoželjno zaboraviti, a poželjno izmitologizirati, reinterpretirati, pa i izmisliti — ona se vraćala u svojim istraživanjima kojih se poduhvaćala prije pisanja, na početak, na sudbinu konkretnoga čovjeka. Pa onda kada današnji intelektualni birokrati i oportunisti — kulturni komarci — Dašu tituliraju kontroverznom, zar joj ne daju kompliment? Naravno, jer onaj tko zaboravlja kao i onaj tko rehabilitira zlo napustio je svoju humanu dužnost koja govori o zakonu ne-zaboravljanja. Daša ništa nije zaboravila, već je neprekidno otvarala »kontroverzne« prostore dajući priliku i duhovnim aparatčicima da prepoznaju dobru književnost čiji je naglasak, uz zanatsko-stilsku umješnost, na etičkim pitanjima oko kojih se ponovno lomi sudbina Zapada — egzil i fašizam. Davala priliku, no ne ju i dočekala, osim posljednjih nekoliko godina.

Gordana Benić

Strijela vremena

(flashback)

Kad putujemo u krug sve uživam putanjama Palače, gubi zemaljsku postojanost. Taj planet bez geografske karte i kompasa optička je varka, pusta opsjena. Bizarna ljepota rušenja i ponovnoga građenja povezuje rasute komadiće stijena i skriveni sedef u zidovima. Duboko ispod površine malene galaksije proždiru vrijeme.

87

Na oslikanim zidovima sudaraju se veslači carskih galija, more je podlokalo svaku žilicu kopna, razrovalo tajne i nesagledive visine. Čujemo kako valovi zapljuskuju tamu, sablasni ostaci zidova podsjećaju na titanska bića koja su plivala prvim morima. Zamišljene krivulje razmiču tlocrte i sjene rimskih lukova, raspukli kipovi pritisnuti sipinama iznutra bliješte.

Kroz uske pukotine upisane su teleskopske mjere i svjetlo se ne može razdvojiti od sjena. U zadivljujućem neredu Palača se raspada i drobi umnažajući svoje dijelove. Na rubovima tame otvaraju se vremenski portali, nejasne arabeske šire se ususret beskraju. Pod teretom ruševina akordi odbačenih epoha lete visoko, do granica života.

II.

Mnogo je nejasnih pojava iz doba kad je sfinga od afričkoga granita isijavala glazbu sfera. Zagonetni hijeroglifi trepere na kamenu od bazalta, ljeskaju se ružičasti mramori dopremljeni iz pustinja. Neukrotive tajne povezuju potamnjele ornamente i kipove, raskošne ruine i varljive slike.

Pokrenuti pijeskom što ga nanosi vjetar iz afričke pustinje, tragovi prošlosti počinju se mijenjati. Nevidljive građevine iznova se spajaju kroz raspukle svodove, u zbijenim odronima razgrću zrak. Sjene na ulicama ostavljaju rotirajuće tragove, granaju se kao bršljan dok potiskuju kamen i prekrivaju usporene bujice mrava.

Svijet idola i bogova davno je skončao u tajnama mramorne geografije. Urušene zgrade ispuštaju visoke tonove, sjene unutarnjih soba i hodnika neprestano kruže. Ta nova stvarnost u kratkom se vremenu proširila od sjenovitih mrlja do nesagledivog obujma svemira. Rasute krhotine isijavaju himere i zvijezde, lagani poput oblaka zidovi se uzdižu sa Zemlje.

III.

88

U trenutku sjećanja Palača je tako malena da se vidi punim opsegom. Tragaјуći za izgubljenim mjestima možda smo zapali u nesvjesno, potajno se odijelili od zbilje. Pamtimo pustinjski vjetar, vatrene konje, perzijske minijature, zlatne ptice i kipove, rasute kosti i listiće sedefa. Neke slike prenosimo snovima, okružuju nas nezbiljskim svjetlom i fluidima.

Više se ne razaznaje jesu li ovdje bile carske dvorane, svečane terme, ukrašeni hodnici, hramovi ili grobnice. Bogovi u plitkim grobovima, sputani gustoćom zemlje koja se mijenja, preokreću davne slike. Naša sjećanja šire se kao kozmička prašina i rastvaraju poput magičnih atlasa unutarnjeg potonuća.

Možemo nestati kroz bljesak, raspliniti se u trenutku bez sjećanja. Harmonija je gotovo neosjetna, glazba nebeskih tijela u pokretu. Iza plavih zastora hlade se Pompeji, urušavaju se proroštva i nepoznati tlocrti. Kada se iluzije povežu u konačni oblik, sa svakog zamišljenog vidikovca u Palači može se vidjeti kako buja njezin idealni, svjetlucavi antipod.

IV.

Otkada je Palača izgubila čvrsto uporište, neprimjetno propadamo u dubinu neba. Putujemo orbitama svih doba kao kometi, budimo se u rojevima leptira. Lebdimo u sjenama davnih putnika koji su u Palači satkali veliku psihodeličnu mrežu. Ovo je najbliža beskonačnost do koje smo stigli. Prostori se otvaraju panoramom oblaka, letom ptica i jezikom kristala.

Odvojeni od zbilje ljudi i zvukovi stvaraju imaginarne tunele kroz koje se vraćaju onome što je skriveno. U nestvarnom horizontu duhovi stvaraju nove



ulice i trgove, pročelja i kolonade. Bizarna bića presvučena krljuštima, potamnjeni grifoni i eroti, dobri i zli duhovi podsjećaju na tragičnu arhitekturu unutarnjeg svijeta.

U nestalnim savezima lako se rasplinu tlocrti i zidovi, iskliznu rahli ornamenti i zmijolika bića u podnožjima žrtvenika. Obnavljaju se pučki igrokazi, čarobnjaštvo bez boja i raskoši povezano je s magijom i zrcalima. U središtu astronomske karte svemir je prikovan za jednu točku. Svjetlucava prašina hlapi iz podzemlja i male srebrne ribe plivaju kroz sferna zrcala.

V.

Kakav to poredak višeg i nižeg vremena može spasiti svijet kipova i majolike, staklene paste i hladnog mramora. Kad proletimo kroz vrijeme, povezani istom energijom, možemo čitati zapise u kamenu. Tajni prolazi i podzemni hodnici povezuju dvorane malih hramova. Među praznim kućama još miriše na orijentalne začine i zrak je zasićen mutnim odsjajima. Nešto posve nadnaravno pluta zrakom.

89

U atrijima cara mramor je ružičast, protkan tamnim sjenama. Pojavljuju se užareni oblaci, bridovi nepoznatih planeta, i pradavne slike lete zrakom. Možda živimo s druge strane zrcala. Bljeskovi svjetla promijenili su izgled Palače, u plavim kristalima zraka sfinga od asuanskoga granita isijava glazbu sfera.

Možda Zemlja više ne postoji, zvijezde koje vidimo već odavno su mrtvi svjetlovi. Nitko se više ne sjeća gravitacije; urušavaju se tornjevi i portali, svodovi i trijemovi. U svjetlucavoj plazmi gledamo kristale vulkanskih stijena, sadrene fosile i tragove munja na kamenim pločama. Božanski sedef odražava se u duginim bojama i pozlate padaju na tlo kao spržene zvijezde.

VI.

Kada su ljudi spremni za velike opsjene svjetlo može pomaknuti zidove i nestvarni vidici lete u svemir. Palača se širi u svim pravcima, njezini lukovi i kupole ogledaju se u bezbrojnim odrazima. Kroz pukotine isijava mnogostruko sunce, svjetlo se rasipa u vrtlogu iskri i malih bljeskova.

Nečujno plove krovovi i ukrašena pročelja, moćni grifoni i lavovi obnavljaju magloviti sjaj davnih aura. U tunelima i prokopima vatre osvjetljavaju carev slavluk. Mladi ratnici sa zlatnicima na očnim dupljama, Haronovi miljenici na lomačama carstva uzdignuti su nad visokim hrapama pepela.





Kada se spajaju i razdvajaju otajni svjetovi, ne možemo razlikovati poznato i nepoznato. Sva vremena prepliću se u nejasnim ulomcima, rasute krhotine mijenjaju boje. Svijetli i tamni prostori zamjenjuju mjesta, guste arabeske utisnute su u tihe smrti i nečujna događanja.

U slavu Jupitera pokrenu se legije naoružane munjama i krilima orlova. Nijeme svećenice i perzijski glasnici nose znakove starih bogova. Među porušanim ukrasima još se kriju skarabeji i pauci, bića vatre odašilju dúgine boje. Dvorski pisari predano služe jeziku brojeva i opakoj ljepoti zaborava. Hipnotički odrazi ističu ljepotu i smrt.

VII.

90

Zagledani u ruine hramova pratimo svjetlo što tinja u svetištima nošeno od-bljescima skupocjenih mramora. Ne znamo kamo plutaju kontinenti i svi ishlapjeli oceani što se pomiču preko ruba zemaljske osi. Spaljeni svici papirusa sačuvali su miris izgorjela lišća. Ponavljaju se slogovi nemuštih jezika, odjeci izgubljenih prostora razbijaju duboke sjene.

Fenomeni su to čudnog sastava i boja, u trenu vas prebace preko granica zbilje, u zastrašujuće središte iluzornoga svijeta. Vidjeli smo vječnost, zidove sablasnih rubova i kristale nepoznatih moći. Gledali smo vrt što nadrasta sjene rimskih ruina, oblikuje nova zdanja. Beskrajne tajne su urezane u kamen i rasute u prašini.

Kad zalutala kozmička zraka putuje kroz podzemlje, pokrenu se sićušne vibracije kukaca, guštera i ponornih biljaka. U odrazima s muljevita dna nepouzdan svijet uvlači se u sebe i zarasta u tminu. Ukroćeni sjaj mramornih ulomaka podsjeća na duboke brazde Jupiterova mjeseca Europa, gdje odsjaji leda nikad ne prestaju.

VIII.

U svakoj od svojih dimenzija Palača je vremenska kapsula sastavljena od tlapnji i snova. Kada se urušavaju hramovi, kamenje na gomili čuva mračne zavjete i duboki miris mitova. Iz podzemlja svemirsko vrijeme povlači stare prometne karte, meteorske mreže pomiču oslabljene atome Zemlje.

U cijelom rasponu zodijaka promijenio se raspored planeta. Na crnom prahu ugasla vulkana žene plešu uz treperavo svjetlo uljanica, posve nestvarne u



mutnom sjaju nakita i bakrenih zrcala. Moćna čarobnica, boginja Izida, govori jezikom sfinge, u rodu je s fantazmima, u bratstvu s magijom i nevidljivim. Možda je to san koji predugo traje, posve tamna zvijezda u koju se urušava besmrtnost. Za dugim strunama svjetla koračaju junaci i gizdavi atlete. Oslobođeni robovi dolaze iz mrkline zajedno sa zvijerima i božanskim bljeskovima munja. Zemlja podrhtava kad stupa tako čudna vojska, gori sjemenje u hramovima i uskim prolazima, lako se pronađu novčiči za lađara.

IX.

Stvarnost neobičnog sna eksplodira u slikama, pretvara se u svjetlo. U tamnom sjaju mramora solarni vjetar savija blistave kugle svjetla, zlatni dvoprezi ponovno jure širokim bulevarima. Možemo zamisliti cara kako u ruci nosi teški mač kojim će označiti kamen. Sablasni je putnik dok u samoći kruži hodnicima, među sjenama nazire konture vlastite smrti.

91

Kad stoljeća propadaju, kroz zidove gibaju se kružno. Slutimo tajanstveno pomicanje zrcalnih površina preostalih iz doba kada je munje privlačio kamen, koji je nekoć bio pijesak na morskome dnu. Možemo dodirnuti potonule freske, preklesane ornamente, krhotine od porfira i oniksa. Na granici neba slike se spuštaju u maglovitu dubinu i svijet čudesnoga postaje sve veći.

Palača isijava neiscrpane zrake svjetlosti, širi se i udaljava. Tad dušu preplavi ljepota, kao da je riječ o živom biću što lako i bez šuma korača svemirom. Možemo zamisliti da je Zemlja pogođena svjetlucavom kišom i brzim valovima kometa. Na rubovima južnih zvijezda zgušnjava se eter i svemirske magle prekrivaju slavoluke koje je gradio Dioklecijan.

(poema iz rukopisa knjige »Palača i njezini dvojnici«)

Vesna Biga

Tijelom u riječ

performans stihom

92

1.

tko stoji iza tebe,
čija si ti riječ,
čije ime nosiš
i zašto si mi došla,
jesi li došla da te kažem,
pišem,
pitam se i tebe pitam,
reci nešto!

2.

ispisala sam na papiru riječ,
polila je vinom i posula solju,
neka ta riječ bude most između
vina i soli, neka doziva vino
sa obala soli i sol sa obala vina,
neka vidi kako je to biti neka druga riječ,
kako je to biti vino, biti sol

3.

brzim pokretima izvela sam ovu riječ
kao što rade oni koji govore rukama,
a onda sam spustila ruke niz tijelo
u nadi da sam je uradila kako treba
pa će otići od mene, ali ništa od toga,
ona i dalje u mojim prstima, u šakama,
u rukama do ramena,
i gdje se sve nije zavukla,
gdje sve nije upisala sebe, tamo unutra,
i ja sam uzalud tražila neispisano mjesto,
praznu točku u koju bih buljila,
takve nigdje nije bilo

93

4.

iskopala sam je ispod hrpe drugih riječi,
od kojih joj nijedna nije pružila ruku,
nijedna nije vjerovala da je izgubljenica,
da je davljenica, da je utopljenica,
premda se ta riječ dugo pravila mrtva i
i pravila se da je nigdje nema,
a to ne može preko mene žive,
i sve dok ima mene, a ima mene, ima i nje

5.

htjela je na moja zapjenjena usta,
htjela da je govorim uzlupanim srcem,
ubrzanim dahom,
htjela je u vrtlogu moga bijesa da se pronade,
ali druge su je riječi u mome bijesu pretekle,
njoj u bijesu ni traga ni glasa,
a i gdje u bijesu baš nju da tražiš,
ispisanu na nekom skrajnutom papiru,
tako joj se piše

6.

izgovorila sam je stojeći na rukama
i stojeći na glavi,
izgovorila sam je stojeći na lijevoj
i stojeći na desnoj nozi,
ležeći na jednom pa na drugom boku,
izgovorila sam je iz čučnja,
ležeći potrbuške i ležeći na leđima,
izgovorila sam je, a ona uvijek ista,
kao da ništa nema s tijelom

7.

94

od usta do usta glavinja,
kao da kruha ište i ne nalazi,
i ja više ne znam da li je gladna sebe
ili tijela koje joj služi,
kažem je, a kao da ništa nisam rekla,
hoće još i još,
kao da je u njoj zagladnila i neka
skrivena surječica,
ispišem je i rukom pogladim,
ni traga joj pod prstima,
kao da leži u bijelom grobu od papira,
takvu bi trebalo nasipati na papir,
slovo po slovo, pa pod slijepi prst
da je rasturi ili je dati vjetru, vatri, vodi,
i nju i u njoj riječ,
pa neka se raznese, utopi, izgori
kad je takva, mojim se ustima govori,
mojim se ušima sluša,
mojom rukom ispisuje,
a nikad sebe da se nasluša,
nikako da se zapiše,
nek ide bestraga i ova riječ i njena surječica!

8.

ovu sam rogobatnu riječ stavila kuhati
s nešto sitnih riječi, nalik na pah, pih i bah,
i dodala sam u sve to još i starih uzdaha,
po tri dobra prstohvata eh, oh i uh,
uz malko žešćih začina–riječi,
nalik na zrna papra,
pa neka se oljuti i do bola vrije,
u malim riječima neka se raskuha,
a onda neka je usrče i prepozna onaj
tko hoće, i na jezik neka je uzme
i oriječi je ponovo onaj tko može,
baš da vidim i to!

95

9.

teška kao tuč ova riječ,
tko zna koliko se još riječi u njoj sklopčalo,
a voli da je govorim penjući se uz stepenice
i silazeći niz stepenice,
i voli da je govorim naglas,
deset puta uvečer i deset puta ujutro,
kao da još i silne molitve u njoj počivaju,
nedjeljom voli da je u šetnji pjevušim
i da je vodim na tobogan, a onda da je vrištim
dok se spuštamo niz tobogan,
i ni to joj dosta, traži od mene da nađem štap
i upišem je u pijesak na dječjem igralištu,
kao da je dijete, da je dijete pa još, još,
a nije, ne ova riječ

10.

ova mi je riječ zasvijetlila u oku,
a bila je lagana kao titraj kapka,
providna i krhka kao glavica maslačka,
kao vilin konjic tanana i plaha,
i mogla se taknuti samo pogledom,
a nije to bio ni cvjetni prah ponesen vjetrom,
niti drhtavo krilo leptira,
a ni pahulja snijega ili sitna kap kiše,
ako ste to pomislili, ne,
od svega toga ona je bila nježnija,
I ja se srećom nisam mogla sjetiti koja je to riječ,
da sam se sjetila i jezikom glagoljivim
za njom posegnula, nje više ne bi bilo,
svojim bih je ugasila glasom

96

11.

prijesne li i bijesne riječi,
oljuti mi i zagorča usta,
ta ne štuje ni boga ni oca,
s konopca je, s kolca li je sišla,
to kad rekoh, a ona još bješnja,
te sunce da mi žarko,
te sve mi svece redom,
i sve mi grobove,
I onog koji me stvori,
zamukne li, to na časak bude,
prevariš se da je k sebi došla,
ustuknula pred drugim riječima,
a kad tamo imaš što i čuti,
ta još žešće psovkom udarila,
urečena pa joj ništa sveto,
ti je krstiš, u njoj bijes mahnita,
takvu nikad obožiti nećeš,
a zašto ja nju u usta uzimam,
I s njom koplja ukrštam,
to ne znam

12.

ljetna ljeti, zimska zimi,
lijepa u lijepom oku,
ljuta u ljutom oku,
ljetna i zimska,
vruća i ledena,
a lijepa, a ljuta, a okata,
onako, baš prava,
na svome mjestu riječ

13.

nekad je ova je riječ bila stamena,
i meni privržena, a onda se odmetnula,
možda sam je razgnjevila nekim drugim,
rekla–kazala riječima, ne znam,
sad se skita među divljom bratijom
i zaskače me u nedoba,
nasrće da je govorim, a kad je govorim
iz mojih mi se usta podsmijeva, zubima mi
usnu ranjava, pitome riječi ujeda,
a govoriti je moram, svaku šutnju drsko prokine,
da je izdam, kao što je ona mene, nemam kome,
da je obuzdam riječima usrdnim, ne ide,
nijedna na nju ne smije, ostrvljena, svaku bi da zatre,
da je zamijenim za neku drugu, a kako,
nema te riječi za ovu riječ

97

14.

čujem te iz tuđih usta i već hrliš u moja,
od usta se do usta pronosiš,
u svaka usta hoćeš, iz svakih sebe govoriš,
nijedna usta tebi se ne gade,
pod nepcem si kao na vrućoj postelji,
vrtiš se među zubima pohotna i sva kurvanjska,
gdje si da si jezika se laćaš,
a da te posramim ne mogu, za stid ne znaš,
kad ti ponudim riječi drukčije,
ne bi li se boljima od sebe podala, nećeš,
a da te protjeram iz same sebe
i u neku drugu prometnem te riječ,
ni to ne mogu,
ti si ti, i svoja si, i svačija si riječ

15.

na šutnju se pozivaš koja ti nije u rodu
i umjesto da te govore, ti radije — pst,
stavljaš kažiprst na svaka usta,
kao da si u tijelu djeteta,
trepćeš kao da se igraš lutkom,
na koncima se drugih riječi nijemo klatiš,
a sve to da sebe ne čuješ,
nijedna usta tebi nisu dobra,
nijednim ustima ti sebe ne daš,
ti bi da si neizreciva, samo svoja riječ

16.

vрати se ili se nemoj vraćati, na volju ti,
idi u tri druge riječi, u pet njih,
sama si sebi drvena večera,
kamena postelja, takva si,
a jednog dana ja ću tebi vrata zatvoriti
i nikada više tebe izgovoriti,
pa da si mi iz vlastitoga oka ispala, a nisi,
jesam li ja tebe rodila, nisam

17.

ta kao da samo sebe ima i za se živi,
što čuje prečuje, što vidi previdi,
sve druge riječi njoj su tuđice,
svakoj zube pokazuje,
a opet uz njih živi i samotne joj stope
do drugih riječi vode,
dok noću prosjenjene slijedi tragove i
neke daleke, samo sebi znane molitve
mrmori, ne zna drukčije, sama za se riječ

18.

dugo je ova riječ bila među riječima
kao I svaka druga, riječ riječima nalik,
kad, jednom iskočila, stala preda me
pa će srdito — ja sam božja riječ,
a koja nije, velim ja njoj, sve ste vi bogu iste,
neka je i srdita, što mi može

99

19.

iz dana u dan ti mene ne govoriš, reče mi ova riječ,
u sebi me prešutkuješ, u usta me ne uzimaš
I ne kazuješ me nikom,
a znaš li ti što će tebi biti ako me ne kažeš nikome,
tebi će biti kao da mene nema

Dimitrije Popović

Biblijske žene i druge pjesme

100

JUDITA

Noć se cijedi niz oštricu mača
Rasuti nakit u pijanoj postelji
Sedefasta put drhti osvetom
Strast se grči u ledenoj krvi
Mirisom puti zora rosi smrt
Holofernova glava tone u bezdan tišine

SALOMA

Gipko se tijelo u sječivu budi
U mladoj maternici pohote riđe
Cvijet požude mahnito cvjeta
Hobotnice bokova šire miris vatre
Nježna se od zlata stopala tope
U vrelini smrti prorokove glave

MAGDALENA

Usne od latica noćne ruže
Dodiruju crveni prsti zaborava
U plodu sna topi se smola kajanja
Svjetlosni gral okamenjuje grudi
U sjenci raspletene kose
Raste raspelo od jantara

LAUTRÉAMONT

Isidorove oči boje noći
Prizivaju vjetar nevine kobi.
Pjesnikove se riječi množe
Pod rajskim cvijetom
Koji mu proklinje ime.
U mahovini kajanja
Slijepa ptica oholosti
Polaze kameno jaje.
Mladost umire na žalu
Među ribljim utrobama.
Smrt se vjenčava s morem
Rasipljući bisernu ikru.

101

PROSTOR

Prostor me prožima
Varljivom slikom tijela.
Osjećam daljinu umnoženih dimenzija
U središtu nepojmljive točke sebstva.
Beskonačnost oblikuje misao
Iscrpljujući moju prisutnost.
Prostirući se prostorom
Postojim u nepostojanju.

DANTEOVA SMRT

U ponoć između 14 i 15 rujna
Para se zastor zvjezdane noći.
Ovjenčana glava sanja zlatni lovor smrti.
Lice neba spira zemljanu put.
Pjesnik položen na odar vječnosti
Tišinom voštanih slova zbori,
Živeći vječno u svjetlosti misli
Bićem svetog broja tri

102

Renato Baretić

Hiperskrupulozni sindrom

Zvonkovi snovi, još od puberteta, bili su zbunjujući kolaži kratkih sekvenci, bez ikakvih međusobnih poveznica. Naročito pred jutro, ako bi se sam od sebe probudio prije budilice i nevoljko krenuo iščekivati njezinu vrisku. Vrlo se rijetko događalo da usne kakav dugi san, neki od onih sa složenijom dramaturgijom, a još rjeđe da ga se cijelog sjeća poslije buđenja. Umjesto složenih filmova i drama, njegova je glava noću sama sebi projicirala kratke i potpuno bizarne skečeve, najčešće s njim u glavnoj ulozi, katkad u sporednoj, a gdjegod i potpuno bez njega, sasvim bez ikakve veze s prethodnim danom ili trenutnim stanjem. Rascjepkani snovi u rastrojenom sjećanju, znalo ga je to ponekad i nervirati, to što sanja potpune gluposti koje nijedna sanjarica ne spominje niti u aluzijama. A koja bi i spominjala san u kojemu se užasneš na televizijsku vijest da je njemački ministar vanjskih poslova poginuo u prometnoj nesreći, a odmah nakon toga, čim ponovo usneš, da su tebe na mađarsko–hrvatskoj granici uhvatili za volanom šlepera punog švercanog sira?! Teško bi bilo naći i psihijatra koji bi se tu snašao, svem iskustvu i svoj stručnoj literaturi unatoč. Opet, s druge strane, ponekad bi Zvonku bilo i drago što je baš tako. Jednom je davno, listajući u knjižari nečiju zbirku poezije naletio na stih »Noći bez snova su gubljenje vremena« i iskreno ga se dojmio, baš mu se svidio. »A i popodneva«, znao je dometnuti kad bi ga, i tijekom kratkog zadovoljnog drijemeža poslije ručka, spopadale slične onirične budalaštine.

Ovaj se put probudio kao onomad u Singapuru kad je, leteći iz Frankfurtu, prvi put u životu uzeo dvije tablete za spavanje i zalio ih votkom, da lakše preživi sate bez cigarete: tup i bez ijedne misli, bez ičega u sebi osim silnog osjećaja gladi. Što sad? Dućan je zatvoren, devet je prošlo... Smijući se umorno samom sebi dok je to činio, krene prema hladnjaku i otvori ga: malo natruloga grožđa kojeg već danima jednostavno nema volju baciti u smeće. Poluprazna vrećica parmezana, dopola popijen jogurt i plastična dvolitrena

103

boca s dva gutljaja ishlapjelog piva u udubinama na nazubljenu dnu. To je sve. Baš sve. To je on, to je njegova legitimacija i zdravstvena iskaznica, njegova putovnica i radna knjižica... Naškubi usne čekajući da ga ledeno svjetlo praznog frižidera potpuno razbudi, a onda se osvrne udesno, zgrabi najlonsku vrećicu i hitro u nju pobaca sve to iz hladnjaka. Pomisli načas kako bi baš zgodno bilo baciti i obje ove rešetkaste police, i ove s vrata, i lampicu i sve, da isprazni tu kutiju, tako da u njoj ostane samo mračna hladnoća. I onda da mu se nekako uvući unutra, sklupčati se i cvokoćući čekati dok netko ne dođe po pekmez ili već nešto. A i ne mora. A i ne može, jer zaključao je vrata stana i ostavio ključ u bravi. Ali što ako već noćas nestane struje, pomisli, za pet minuta postalo bi nepodnošljivo vruće... Sreća je što hladnjaci već odavno umjesto one starinske kvake na vratima imaju samo magnetnu brtvu, pa ih je iznutra jednako jednostavno otvoriti kao i izvana. Ili nije? Valjalo bi provjeriti.

Naglo se uspravi, užasnut mišlju da doista gubi razum, da mu se mašta otela kontroli i odlučila preuzeti vlast. Koljenom zalupi vrata frižidera, čvrsto stegne čvor na vrećici sa smećem, polako je spusti na pločice, pa posegne u džep hlača. Sto i dvanaest kuna i šezdeset lipa, više se od toga nije moglo izbrojati. Da ga Pero danas nije počastio, moglo bi se i manje... »Bonus track!«, prošapće, pa navuče sandale i iziđe iz stana.

— Veliki, za ponit — rekao je prodavaču u montažnom kiosku na strmoj nizbrdici. — Šunku, vratinu i kulen. I malo zelene salate.

— Dobro to, al neki namaz prvo? — pitao je iza pulta dječarac beživotna lica s nosom poput Gaćininog, valjda naviknut na to da u svaki sendvič najprije izlije barem pola decilitra majoneze, kečapa ili senfa.

— Ništa namaz. Samo to, pala mi je razina svinjetine u krvi.

Nije se ni nasmiješio.

— Sira?

— Jel tebi svinje prave sir? — odvrati protupitanjem Zvonko, naprežući se da namjesti grimasu nekoga tko se i dalje šali. — Nemoj me sad pitat i za krastavce, molin te.

Mržnja ili žaljenje? Gađenje ili sućut? Zvonko je pokušavao u mislima sažeti, definirati, u cijelosti prepoznati i samom sebi razjasniti taj iznenadni osjećaj, svakako prije no što tupi mladić zabode čačalicu u dovršen sendvič. Prije toga, prije... Nije stigao. Kasa je zazujala, mali je rekao »Osamnes« i pružio račun prije no što je Zvonko stigao shvatiti što ga je to točno obuzelo pri pogledu na ovo bezrazložno užurbano mlado biće u crvenoj kecelji s iskrzanim logotipom, biće koje reagira samo na određene riječi, kao da je dresirana životinja ili mobitel s glasovnim biranjem. Nije stigao, onaj u kritikama hvaljeni »dobro izvježbani, gotovo seterski njih za detalj« ni ovaj put nije oživio.



- Al to je na mene — kazao je mladić, povukavši papirić nazad.
— Šta je na tebe?
— Račun, osamnes kuna. Kuća časti. Nasmija san se ka nikad na ovo s razinon svinjetine u krvi.
— Čekaj malo... Sereš, jebate, pa nije ti se jedan mišić na licu pomaka ni mrvu!
— A šta vi znate kako se ko smije?

Otišao je dvadesetak koraka nizbrdo od kioska, pa s nenačetim sendvičem u ruci skrenuo lijevo i, čim je dospio izvan dosega ulične svjetiljke na uglu, sjeo na kameni rub školske ograde. Trebala mu je minuta da barem malo sabere misli, da mu se sva težina opet sroza u stopala i stražnjicu, pa da više ne plahuta cijelim tijelom kroz zrak, poput holograma. A i dao si je zadatak, i to se mora obaviti: mora nešto jesti, pojesti, mora u to tijelo iznad tih spužvastih stopala unijeti barem malo energije. Malo kalorija, bjelančevina, nezasićenih aminobezvezarija, tako nečega... Kao mahnit zagrizao je okrajak duguljastog, pretoplog peciva, pa krenuo žvakati, zadovoljan okusom dimljene vratine. Polako, stari, ne tako brzo... Još jedan ugriz, da... Kod trećeg zalogaja, počeo je šaptati punih usta. Šaptati samom sebi, onako kako je često šaptao kad bi se napio do one granice koja majčinski nalaže što brži odlazak u postelju, bez sramoćenja u javnosti. Poznat osjećaj, ali večeras krajnje neobičan, jer Zvonko je bio savršeno trijezan. Čak ni žedan, samo gladan.

105

»Nije ovo dobro, nije ovo dobro, nije ovo dobro, ni-je o-vo do-bro!«...

Mrvice su izlijetale iz usta, padajući mu na nožne prste i pločnik oko njih. Nasmijao se, pa zakašljao, a onda odgrizao novi zalogaj.

»Topli kulen... Podgrijani... Ko normalan jede podgrijani kulen? Ne valja sve to skupa... Gubim se, a di se gubim? Pitaj boga dragog di se gubim. A tako se valjda i gubi, jer da znam gdje se gubim, hah, to ne bi bilo gubljenje, jebeš takvo gubljenje ako znaš di si... Topla salata... Zelena faking topla salata... On ju prvo hladnu zagrije u vrućem kruhu, a ja onda čekam da se ohladi... I ona i kulen, i vratina... Da je krepat, da je samo krepat, cvrk i gotovo! Evo, tu! Go-to-vo! Go... Jebote, da me ko vidi...«.

Šaptao je samom sebi sve što mu je strujalo kroz misli i nakon svake rečenice jedva susprezao očajnički smijeh. Nije znao ni zašto bi se smijao, ni čemu, a još manje zašto se suspreže. Mrvice što su izlijetale iz usta postajale su sve veće i veće. A onda ispred njega polako prođe auto, tamni *Picasso* ulubljenih suvozačkih vrata. Prođe, zastane ispod semafora na raskrižju i krene u rikverc. Zvonku zasmetaju prejaka stražnja bijela svjetla, zažmiri i spusti glavu a ostatak sendviča, bez ikakva razloga, sakrije pod košulju. Auto stane točno pred njim, s kotačima na centimetar od rubnika. Prvo se začuje zujanje suvozačkog prozora, potom odjavna špica večernjih vijesti s radija, a onda i poznati glas:



— Nego reci ti meni, bil ti šta jeba večeras?

Zvonko u nevjerici najprije podigne obrve, potom polako i cijelu glavu. Tek tad otvori oči: da, kroz otvoreni prozor iznad ulubljenih vrata smiješilo mu se doista Barnijevo lice.

— A nać ćemo valjda neke dvi sirotice — izdeklamira stari odgovor na staro pitanje, izvuče sendvič, drugim dlanom otrese mrvice s košulje i hlača, pa ustane i uđe u auto. Unutra je smrdjelo kao u pepeljari pošpricanoj kolonjskom vodom, kao nekad.

— Baren jednu — uzvratu mu Barni. Kad su se rukovali, on ubaci u prvu i krene bez riječi, kao nekad.

Kao nekad...

S Barnijem, fotoreporterom, jednom ga je davno upoznao dosadni kolega. Upoznao ih i nestao iz kafića, ostavivši njih dvojicu, potpune neznance, da se snalaze kako umiju. Šutnja je potrajala desetak sekundi, a onda je Barni ispalio: »Nego reci ti meni, bil ti šta jeba večeras?«.

Zvonko je na to, iznenađen i zbunjen, slegnuo ramenima i nasmiješio se: »A čuj...«, da bi Barni spremno odvratio: »Ajd, naćemo valjda neke dvi sirotice, baren jednu«.

Bilo je to prijateljstvo sklopljeno na prvi pogled, na prvi smijeh. Na stotine puta Barni ga je kasnije, i uvečer i ujutro i usred dana, gdje god da su bili, dočekivao za volanom s tim »Nego, reci ti meni...« umjesto pozdrava. Zvonko mu je uredno odzdravljao s onim dvjema siroticama, premda se nikad, ali baš nikad i nigdje, nije obojici posrećilo iste večeri. Cijelu Hrvatsku i pola Bosne prošli su potkraj rata u Barnijevoj rasklimanoj *diani*, kojoj je platneni krov iznutra bio prekriven križićima od izolacijske trake u raznim bojama. »To ti je porazbijala ona krupa prošli misec?«, pitao je Zvonko kad je prvi put sjeo u Barnijev auto. »Ne, to mi je iznutra, od ženskih taki!«.

— A šta je, ovoga ti još nijedna štikla nije krstila? — upita Zvonko, zabacivši glavu i gledajući u tapeciranu stropnu oblogu kabine.

— A, nije to, nego visok je krov a mene krenule u zadnje vrime sve neke malo, ka, basetnije, pa ne dopru dogori... A nisan ti ni ja više od force, ne mogu svaki put, evo, niki dan mi jedna sjebala ova tvoja vrata izvanka, nisan je tija pustit unutra, i ja san samo čovik, ženo božja! Al tuče, brate, grebe, oće uć... Nije lako.

Smijeh.

Kao nekad.

Nisu se vidjeli više od godine dana, nisu ništa zajedno radili gotovo cijelo desetljeće, otkako je Barni iz čista mira odselio u Zagreb. A opet, sad je sve istog trena proradilo kao i onomad u onim gadnijim vremenima. Glupave, površne dosjetke o nekim nepostojećim ženama i silnim koitalnim dosezima koji obojici tek slijede — bila je to vjerojatno neka predtraumatska, traumatska i

posttraumatska terapija u danima, mjesecima i godinama opasnijeg življenja. Opasnijeg, ali i nekako smislenijeg, dovraga!

— Nego, znaš koga san neki dan trevija u Gospiću? Onu Romanu, jebate, jel se sićaš, ono kad si usrid zime vlakom dvanaes sati putova do Zagreba i...

Barni ga nije pitao kako je i otkud ovdje, nego je odmah navalio na uspomene, baš kao da nije nimalo čudno to što ga je u ljetnu večer zatekao kako, na periferijskom školskom zidiću, na silu žvače sendvič prekrcan svinjetinom i trza se od susprezanja besmislenog smijeha... Bivši kolega pravio se da je sve kao nekad, i sve je doista odjednom bilo kao nekad. I Zvonku se to sviđalo. Znao je da je sve skupa neka laž i slutio da Barniju nije lako glumiti dvadeset godina mlađeg zajebanta, ali baš mu je tako nešto trebalo. Barni je glumio, to je bilo jasno, ali Zvonko se smijao iskreno, najiskrenije. I znao je čemu se smije. Ovom susretu. S užitkom je u usta strpao ostatak sendviča, pa zapitao:

— Jel imaf tu kakvu moviku ofim uadija?

Barni, brzo poput pijanista, pritisne nekoliko dugmadi uz upravljač. Radio utihne, iz zvučnika se isprva začuje tiho zujanje, a onda se, u kontrapunktu, oglase crkveno zvono i jednostavni akordi na klaviru.

— Jebi fe... — profrlja Zvonko i zavali se udobnije u sjedalo, pa zaklopi oči. Kao nekad, dok su vrludali prijetećim vrletima, izmjenjujući se za upravljačem danju i noću. Jednom su se davno, malo poslije rata, silno napili u kuhinji Barnijeve majke, prepirući se oko toga je li »Division Bell« zadnji i najslabiji album Pink Floyd a bi li bilo bolje da se taj gigantski ali okljaštreni bend skino s aparata prije snimanja. Jedino u čemu su se složili bilo je to da je »High Hopes« ipak dobra pjesma.

I evo je sad opet ovdje, zvoni niotkuda. Velike nade zarobljene su u ovom prostranom ali ipak premalom autu, svedene na svoju mjeru. Da je to ona stara Barnijeva *diana*, ne bi bilo klime i prozori bi bili skroz otvoreni i sve bi te nade frenetično prhnule kroz njih uvis, zasjenile svaku zvijezdu komadićem usitnjenih oblaka i vratile se pod križiće od selotejpa, ako i krov ne bi bio dignut. A sad su ovdje, zatvorene, utamničene, osuđene na to da se međusobno šepesavo sudaraju glavama, od stakla do stakla, na programirana 22 stupnja, tako piše na displeju klime. Gotovo je sa starim nadama, valjalo bi naći neke nove, niže. Basetnije, rekao bi Barni. Ipak, Zvonku je bilo ugodno. Shvatio je da ovaj susret nije nimalo slučajan i da ga je Barni vrebao sa spremljenim i namještenim »High Hopes«, ali nije mu bilo krivo. Nešto je tu zbilja bilo kao nekad.

— Di ćemo? — upita glasno Barni.

— Di te volja. Di si isplanira. Di si dogovorija s one dvi — odgovori Zvonko, pa coktanjem izvuče mrvicu kulena između očnjaka. Široka ulica bila je potpuno prazna, svi su se već spustili u centar, nitko još nije polazio odozdo prema opskurnim klubovima na rubu grada. Dobro je. Dobro je. Kao nekad...



Uto mu se, nadjačavši glazbu, iza leđa obrati glas Svjetlana Gaćine:

— Eto vidiš! I tata bi, sine! Kao nekad!

Zvonko se trgne, otkopča pojas i bijesno se osvrne: da, Gaćina je motao cigaretu na stražnjem sjedalu.

— Mrš u pičku materinu! Pusti me da guštan! — zavikne, a Barni prikoči i naglo skrene na ugibalište za autobus.

— Šta je bilo, čoviče?

— Ma... Ma ništa. Kurac je bio, ništa nije bilo... Ne znan. Danas mi je sve... Ma, aj, vozi na parking kod Općine, pa ćemo negdi sjest, pa ću ti reć.

Zvonko je to izgovorio ne okrećući glavu naprijed. Gledao je kako na stražnjem sjedalu blijedi Svjetlanova prikaza sve tužnijeg lica: još jedna cigareta koju nije stigao smotati i povući barem jedan dim. Zvonku više nije bilo dobro u ovom autu i Gaćina se morao povući. Glavni junak »Kalendara oraha«, čini se, nije lagao: opet se pojavio u situaciji kad je njegovom tvorcu ugodno. Nije ga bilo ni kod kuće, ni u sendvičarnici, ni na školskoj ogradi, ali ovamo je odmah dospio.

108

* * *

— Dobro, otkad ti je to?

— Od danas, od podne. Reka san ti, jebate!

— Nikad prije? Ono, ništa slično?

— Slušaj, ako me treći put pitaš isto, znači da mi prva dva puta nisi virova, jel tako? I šta ćemo sad? Oš me i četvrti put pitat, pa da ti ja isto odgovaran? Onda i peti? Mislin...

— Ma neću te ništa pitat, nego... Nego mi je ovo zbunjoza turbo, ono, razumiš...

Čekali su dobrih pet minuta dok nisu uhvatili mjesto za stolom od kojeg su ustale dvije kratkonoge Japanke u sandalama s odbojno debelim potplatima. Bose nikad ne bi dosegle strop Barnijevog auta, a vjerojatno čak ni u tim platformama. Kad su sjeli na još tople klupice, instinktivno su promotrili okoliš, pun jedrih bedara, preplanulih leđa i prsa, da bi im se pogledi opet susreli nakon punoga kruga. Kao nekad... Nasmiješili su se jedan drugome.

— Čita san ima dva, tri miseca — promijeni Barni temu kad su napokon naručili po pivo — na internetu neki članak o tome koliko je porno industrija uticala na modu. Jebate, nemoš virovat, ono, nemreš bilivit! I platforme i tetovaže i brazilska depilacija, čoviče, pirsinzi, sve je skupljeno iz pornića! Vidi ovo, vidi malu! I ajde, lako za ženske, al mi, mi smo najebali! Jebate, više nisi normalno muško ako nisi depilira skroz i kitu i noge! Prsi neću ni spominjat!

— A sićaš se prvih pornića? Nisi bija muško ako skineš sat i čarape!

— I potkošulju fakultativno!





Stiglo je i pivo, kucnuli su se visokim čašama. Zvonku je opet bilo lijepo, kao nekad. Protrne čim je osjetio ugodu, i osvrne se, tražeći po terasi Svjetlana Gaćinu. Je li negdje u ovome mnoštvu, ili čuči u prikrajku, mota onu svoju cigaretu i vreba trenutak kad će Zvonku biti još bolje?

Tad mu sine: pa da, ako se stalno bude obazirao i bio na oprezu, Gaćina se neće pojaviti. Ni on, niti itko od onih koje je spomenuo. Treba stalno biti na oprezu. Stalno! »Mrtva straža«, tako su to zvali u vojsci. Mrtva straža... Očekivati neprijatelja svake sekunde, nikad se ne opuštati, ni u čemu ne uživati.

— Ko zna otkad oni mene čekaju... — pomisli naglas.

— Sori, šta si reka? — javi se Barni.

— Ma ništa, seren nešta bezveze... Vidi ove livo, u zeleno, ka tenis loptica bi se odbijala, a?

— Je, al vidi joj oči — odvrati Barni tiše kad se tobože nehajno osvrnuo — il je luda, il je ušikana ka zmija. Jadan oni koji se njoj sviđi.

— Ma znan, nego eto... Počele su me valjda malo jebuckat godine, prika. Pa onda i ovakve tuke gledan, ka da san opet balavac. Nisan se baš ovako zamišlja s četresipet, znaš? Sve šta bi mi trebalo bit normalno i barem dostupno uz malo truda, o svemu mogu i dalje samo maštat. Samo maštat... Imam neko ime, imam i godine, al ne!

— E, sad znači možemo konačno i o ozbiljnim stvarima. Ti nemaš trenutno nikakav posal, jel tako?

Zvonko nervozno cokne.

— Jel znaš za onoga Jurišića, šta radi golf terene u Lici?

— Oni doktor nečega iz Austrije, šta lovišta ima i to? Nemoj mi, molin te, spominjat Hrvate povratnike iz Austrije, pa još doktore, jebate, kako koji doktor dođe otamo, napravi neko sranje. A nama pacijentima sve gore i gore.

— Slušaj, čoviku triba pi-ar, a ti si takve stvari već...

— Ma, tri bečke agencije da angažira, ne bi ga mogle oprat, šta ti je? Usred Like lik pravi umjetna brdašca, kopa jezerca, šumu ograđuje, ej, tok rijeke mijenja!

— Sve je to njegovo zemljište, uredno je platija. Ima sve papire.

— Ma dobro, jebe mi se za papire, to znamo kako ide, al ponornicu minirat, mislim...

— To nije on, to su mu podmetnili. Ozbiljno. Godinu dana traje istraga, i dalje je »nepoznati počinitelj« jedini sumnjivac. On je bija u Rusiji cili misec prije toga, pregovara je s investitorima, radovi su stajali. To mu je neko iša metnit kajlu. Ozbiljno.

Zvonko krene sporo otpijati pivo, pa se preko čaše zagleda u prijatelja. Sjetio se kako su se sredinom devedesetih, one jedne brze godine, dok su zajedno stanovali u Zagrebu, posvađali oko Barnijevih poslova: bio je nominiran za godišnju fotoreportersku nagradu Hrvatskog novinarskog društva i trebao



je poći na proglašenje pobjednika, ali važnije mu je bilo otići u Split i snimati neku svadbu. Bio je uvjeren da tu nagradu ionako neće dobiti, a novac je ipak novac. I bio je u pravu, barem što se nagrade tiče. »Ja radin samo zato da ne bi mora radit, kako ne razumiš?!« rekao je tad, i ta se rečenica u Zvonkovo pamćenje usjekla dublje nego ijedna od onih imaginarnih štikli u krov Barnijeve *diane*. Pokušavao ju je primijeniti i kao svoje životno geslo, često ponavljao i sebi i drugima, ali nije pomagalo. Barni je od početka kužio te stvari bolje od njega, a nikad nije patio ni od viška skrupula.

Hiperskrupuloza, tako je Zvonko odavna nazvao svoj sindrom: uvijek je, i u novinama i u knjigama, brižno pazio da nekoga nedužnog pišući ne povrijedi, ali redovito se događalo da se, unatoč svem tom oprezu, nađe neka kolateralna žrtva. Nakon koje bi hiperskrupuloza samo narasla, ponekad i do granica podnošljivosti. Tad bi pisao bijesno, ne hajući ni za koga, dapače, s namjerom da povrijedi što više ljudi, ali ništa od toga nikad nije objavio.

110 — Čuj — progovori napokon — Ja sam si uspio napraviti neko ime, ima dosta ljudi koji ga čak i respektiraju. Ne mogu sad tek tako...

— Točno, svaka čast, imaš ime. I sad ga nosaš okolo i šta? Hodaš kroz govna do nosa! Šta ti znači to ime? Ajde, evo, okreni se, pogledaj tu po štekatu, kome tvoje ime išta znači? Ajde, ono dvoje u kantunu, to je negdi naša generacija, možda bi oni mogli znat ko si, al stranci su, brate. Vidi ih! Šta niste išli na olimpijadu, nego ste tu došli zbrku praviti?

Zvonko se bezvoljno osvrne u smjeru koji mu je Barni pokazao nosom. Sredovječni par bljedunjave puti i izgorjenih bedara, on pregledava fotografije na displeju aparata dok ona čačka po mobitelu, ništa posebno. Ali za stolom do njih...

— Daj mi dvi minute, vraćam se — izgovori, brzo ustajući. Barni zbunjeno zausti, ali Zvonko se već okrenuo i pošao prema paru turista. No, umjesto da priđe strancima, Zvonko naglo zastane za stolom prije njihovog i spusti dlan na preplanulo rame mlade plavuše. Kad je ustala i prstima povukla prekratku i preusku suknjicu niz bedra, Barniju nije promakla ljepota tijela, utegnutog u neukusno oskudnu odjeću. Ma vidi ti moga Zvonka, pomisli, pa iz džepa na nogavici izvuče mali fotoaparat. Nije stigao napraviti više od jednog snimka, a Zvonko se već vraćao:

— Ima si pravo, nikome ovdje moje ime ne znači ništa. Ajmo ća odavde. Zapravo, ajde me odma baci doma, ako ti nije problem.

— Čekaj, frajeru, kako nikome ne znači? A ova mala? Jebate, avion! Aj, dobro, malo veću sisu da ima, al i ovako...

Zvonko ga prekine ispruženim, raširenim dlanom. Ostao je ukočen u toj pozi dok je ispijao ostatak piva.

— To je Jelena, jeben ti sunce pedofilsko — progovori umorno, nakon što je nadlanicom otro usne i bradu. — Pliz, ajde me baci doma. Tamo di si me naša, nema veze, bilo di.

- Jel... Le... Čekaj malo, koja Jelena? Tvoja mala?!
- Je.
- Čekaj, koliko ona sad ima? Šesnaest, sedamnaest...
- Petnaest i po.
- Pa stani, pa šta nije njoj bila kosa crna, ricasta, ono, ka Sandri?
- Je. Oš me ti bacit doma, il ću sam?
- O majke ti Isusove, šta je ovo...

*

Srel se jesem večeras z jenin starin prikašon. Kakti slučajno, al menščini da je on mene sam doša poiskati, morti je čuja kulike sen vriti, ter u govnezin. I odišli smo si malo počilat, ono, kuiš, a onda trefin čeru svoju, rojenu. Jedinicu u oca i majke, bumo rekli za ne falit. Lasi si je sporavnala i spoblajhala, nemreja san bilivit f prvi čas kak zgledi! Pari kurbetina, budibogznami...

Ne mogu više, pijan sam, pa ću još samo malo ovako normalno: ne znam što je tom djetetu, ne znam kako da interveniram, a čini mi se da moram. Ne znam ni što je meni samom, imam osjećaj da... Ma ne znam šta imam..... Evo, ti sad plaćáš sve svoje osokoljujuće mejlove, nemam koga drugog daviti... Užas! U–žas!

Mislio sam sad i njoj napisati mejl, sunac joj balavi, ali treba mi za to malo čišći mozak, onaj prika me vozio doma, stao usput na pumpi, pa pokupovao tamo sve pivo šta su imali i bocu viskija. Ulili smo se sad tu kod mene ko svinje, pričali o nekakvim suludim poslovima, čisti nadrealizam, nadam se da je živ stigo do kuće... I da ću ja živ do kreveta. Sorry na ovoj gnjavaži, al nekome sam morao, a ti si mi nekako... Laku noć.

* *

Nikad se prije Zvonko nije otuširao odmah nakon buđenja. Mogao je stati pod mlaz vode bilo u koje doba dana ili noći, bez problema, nakon bilo čega, ali ujutro mu je oduvijek trebalo barem sat vremena da se pribere. Sad je, međutim, tuširanje bilo prvo što je poželio čim je otvorio oči. Prije toga, još bunovan, sjetio se da je sanjao kako trči kroz neku trošnu austrougarsku zgradu, spušta se s kata na kat i zna da je riječ o bolnici, premda nigdje po hodnicima nema ni pacijenata niti osoblja, nigdje nikoga. Samo tepih od suhih borovih iglica pod bosim stopalima, sve deblji, mirisniji i topliji na svakoj nižoj etaži u tom beskrajnom nizu iz kojeg nema izlaza, jer se do prizemlja ne može doći.

Bilo je deset sati kad se probudio, užasnut otkrićem da su mu noge već do gležnjeva u tim borovim iglicama... Svjetlost i sparina već su se potpuno udomaćili u sobi. »Da se sad samo skotrljati s kreveta i strovaliti u more!« pomislio

je i, po prvi put u životu, ravno iz postelje oteturao u kadu. Hrapavi emajl pod oslobođenim stopalima bio je ugodno hladan. Uživao je u tom osjećaju razbuđivanja, pomičući se zatvorenih očiju za centimetar lijevo–desno po vlažnom dnu kade, a onda otvori oči i pusti vodu. Učini mu se načas da je iza plastične zavjese promakla neka plavičasta silueta, pa se nasmiješi šupljikavim jučerašnjim uspomjenama i vlastitom strahu od gubljenja razuma.

Bojler, miješalica i tuš bili su jedini noviji, potpuno ispravni i pouzdani predmeti u ovom stanu. Lako je namjestio temperaturu vode i prepustio se blagotvornom bockanju jakih tankih mlazova, tek malo hladnijih od kože. Naciljao je okrugli otvor odvoda i mokrio dugo u njega, osmjehnuvši se poput dječaka svaki put kad bi se odozdo začuo dublji, rezonantniji zvuk: to je značilo da je svojim mlazom pogodio ravno u jednu od šest okruglih rupica na situ. To, majstore! Golf u Lici je goli kurac za ovo!

»Šampon za kosu i tijelo, jeftin, jeftin...«, pjevjušio je na neku nepostojeću melodiju nepostojeće reklame, prelazeći pjenušavim dlanovima svud po sebi, »kosa i tijelo za šampon, akcija, oh, vikend–akcijaaa«... »Al kraljevstvo za kosu i tijelo, ta–dam, tata–dam!«, zaključio kad je iz izmorenog bojlera krenula stizati samo hladna voda. Spusti ručicu slavine, pa se zadovoljno zagleda u kapljice što su mu se slijevale preko trbuha, zadržavale nakratko uz dlake i onda naglo jurnule nizbrdo, pa opet... Odjednom se, iz čista mira, pojavi i nekad redovita jutarnja erekcija. Prvo se zbunio, onda nasmiješio. »Da, ovo je bilo dobro, da, ovo je bilo dobroo!«, zapjeva je nanovo, zaključivši da će se odsad tuširati isključivo odmah čim izide iz kreveta. Valja se samo prisiliti. Kako ono kažu makrobiotičari, »trebaš se samo priviknuti naa oookus, naaa oookuuuusss!«... Povuče zavjesu, iskorači jednom nogom preko ruba kade na pločice i, prestravljen, instinktivno se uhvati za rub umivaonika: pred njim je stajala medicinska sestra i pružala mu ručnik. Nasmiješena obla crnka kratko ošišane kose, ne starija od trideset, blistava osmijeha i pohotnih očiju, zazvoni vedrim glasom kroz zavodnički osmijeh:

— Prvo se obrišite, a onda malo pišite, može? Nitko ne voli neodgovorne pacijente, sjećate se, mmm?

Raskrečen i nakrivljen, Zvonko pokuša slobodnom rukom povući zavjesu i njome sakriti mokro spolovilo. Kad mu to nije uspjelo, pokrije ga samo dlanom, jedva.

— To je zadnje o čemu morate brinuti — nastavi bolničarka u povjerljivijem tonu. — Toga sam se nagledala, barem bi vi to morali znati.

— Ček, čekaj malo... — napokon prozbori Zvonko. — Ko si ti, curo? Jel te Barni poslao, ili ko?

— Ja? Ja ko sam? A ko ste vi, gospodine? Ja sam Sofija, sjetit ćete se, »neizlječiva koketa, ali jedna od onih rijetkih bezgrešnih, od onih koje izgledaju i drže se kao da bi svima dale, a ne daju nikome. Ipak, tog je dana odlučila popustiti, barem malo, neodoljivom šarmu i privlačnosti doktora Stankovića,

ne znajući da to neće promijeniti samo njezinu sudbinu«... Sjećate se? Sofija iz »Napušenog psa«.

— Ovo se zapravo ne događa, jel tako? — odvrati Zvonko, prebacujući lijevu nogu iz kade.

— I tako ste me ostavili u tom zagrljaju, i zaboravili — nastavi Sofija, pa se opet nakratko vrati glumatanju:

— »Guzovi su joj bridjeli, a cijelo tijelo podrhtavalo, već sad na samom rubu orgazma, dok ju je okretao od sebe i zadizao joj onu suknju što je kroz hodnike bolnice uvijek šuškala drukčije od svih ostalih«. Zamislite da vama ovi vaši guzovi bride tri godine, i da tri vražje godine, je li, podrhtavate na rubu orgazma! Tri godine, čovječe! Ko ste vi, gospodine?

Bila je stvarno ljuta:

— Kako možete biti tako okrutni, tako, ne znam, glupo zvuči, ali bezosjećajni?! Tri godine čiste strasti i čiste griznje savjesti, dajte samo zamislite! Krasno ste mi promijenili sudbinu, jelda?

— Ja ovo samo sa, sanjam, jel ta, tako? — promuca Zvonko.

— Da mene sanjate, gospodine, mene da sanjate, ne bi vam ova jedna ruka bila dovoljna da sakrijete tu sirotinjicu — odgovori Sofija otrovno i jednom rukom otkopča najgornje dugme na bluzi, gledajući mu ravno u međunožje.

On bijesno zamahne i posegne prema ručniku kojeg je bolničarka i dalje pružala, ali dlan mu prođe kroz njega i Sofijinu podlakticu bez ikakvog dodira, kao dah kroz maglu.

— Vi mene ne možete — objasni ona, i mazno i prijeteći u isto vrijeme, pa klekne i približi glavu njegovim preponama. — Ali ja vas mogu. Mmmmm?

»Da je stvarna, osjetio bih joj dah«, shvati Zvonko, pa odmakne ruku, da vidi što će biti. A dogodilo se ono najgore, ono na što nije imao vremena ni pomisliti: nikakav dodir ili dah ili vlažnost, ništa nije osjećao, ali spolovilo mu se uzdiglo i ukrutilo do bola, ud mu je nestajao u Sofijinim ustima i izranjao iz njih, premda i dalje nikakve taktilne senzacije nije bilo. Kao da gleda nečiji amaterski kućni pornić snimljen iz muške ruke, *point of view*...

— Okej, sad već malo bolje kužim ova sranja! — rekao je ljutito, posegnuo za tušem, gurnuo ručicu slavine sasvim u stranu i krenuo se zalijevati sve hladnijom vodom. Sofija je i dalje klečala pred njim, baveći se onim što je započela, ali sve bljeđa i mutnija. A kad je počeo psovati i tresti se od hladnoće, posve je nestala. Osvrnuo se i ugledao točno ono što je očekivao: isti ovaj ručnik što ga je bolničarka do maločas držala pred njim, ležao je neuredno presamićen preko ruba umivaonika, baš onako kako ga je Zvonko i ostavio prije tuširanja, da mu bude nadohvat. Onda je pogledao naprijed i dolje: da, ud mu je opet gubitnički visio, kao i prije, kao i inače. Kao da ga je stid, kao da za nečim žali, bez volje da išta pokuša. Pred tim predobro poznatim prizorom, dosad uvijek beskrajno obeshrabrujućim, Zvonko po prvi put u životu pomisli: »Dobro je, dobro je!«.



Za svaki slučaj, odmah još jednom usmjeri ledeni mlaz ravno prema pupku i sačeka da se voda ocijedi, pa isključi slavinu i tek se ovlaš obriše, govoreći glasno:

— Ovo treba vratit u red. U red. Vratit u red. Jer ovo nije dobro, ovo je nered. Nered. Vratit u red. Šta je prvo na redu? Šta je čovjeku prvo na redu? Šta je luđaku prvo na redu?

Drhtao je, dok mu se voda, tražeći najbrži put među pločicama, oko stopala probijala prema rupičastom slivniku na podu.

* *

114

Srce moje, Jelenko moj, ispričavam se što sam te sinoć onako zaskočio, al stvarno si me šokirala. Em onakvim izgledom, em na mjestu punom pripitih pohotnika koji će već sutra ujutro otputovati dalje, a ti se mala misli... Ne kužim zašto si obojala i izravnala kosu, ne kužim zašto nosiš takve neboder-sandale i onakvu haljinu. Čuj mene, haljinu?? Benti, pa veće su ti bile potkošulje dok si išla u vrtić! Kad je to bilo, taj vrtić, lani? Preklani?

Znam da je na svijetu zadnja stvar koja ti treba to da te sad i ja gnjavim, sad kad nisam u poziciji da to radim svaki dan kao prije, al daj malo sjedni, umij se hladnom vodom, pa još jedamput, pa ozbiljno razmisli je li to kako si počela izgledati doista ono što ti želiš biti? Ko je tvoj »target«, kome se ti onakva od sinoć zapravo nudiš? Jer izgledala si kao da se nudiš, oprosti.

Ti si moje sunce, ti si jedina svijetla točka u mojem beskorisnom životiću (nije patetika, nego je tako!), ti si stvorena da budeš tripud pametnija od mame i mene zajedno, i strašno mi je teško bilo sinoć kad sam pomislio da ove tvoje promjene (gdje su nestali Linkin Park, Arctic Monkeys, Rundek, Hladno pivo, TBF.. ? Kad je to bilo, preko koje se noći to moglo dogoditi!?) imaju veze s time što smo se mama i ja razveli, i da je to neka tvoja osveta nama blesavima.

A nismo blesavi. Okej, ja možda i jesam, ali mama sigurno nije. To je moralo ispasti tako, i to je ono što pametni i prisebni ljudi rade kad se nađu u našoj situaciji.

Djeca, naravno, uvijek najviše stradaju, ali ti znaš, rekli smo ti, sva ljubav svijeta usmjerena je kroz nas samo tebi.

Ako nam se već moraš na neki način osvetiti, osveti nam se svojom pameću, imaš je na tone!

Dušo moja, volim te najviše na svijetu i molim te najviše na svijetu da čim prije, najkasnije do kraja ljeta, izideš iz tog đira. To nisi ti, i ti sama znaš da nisi.

*Čuvaj se, javi mi se čim ovo vidiš, samo te mama može voljeti više nego ja!
Tvoj tata Blentić*



Izići, ili ostate u stanu? Improvizirati ovdje neku naznaku propuha, a alkohola ima za do navečer, pa zateturati prema zahodu i nazad, u još jedan samotnički dan bez smisla, sa stotinom novih ideja i bez ijedne realizacije? Ili se obući, pa poći u grad, u vrelo podne kojim promiču samo kolone ispunjenih luzera s ispražnjenih kruzera? Za jedno se od toga morao odlučiti, treće mogućnosti nije bilo, osim i dalje stajati ovako usred nereda. Stari indijanski poglavice namjerno sjednu na brežuljak, pa umru jer su tako odlučili, ali samo u pričama i dirljivim filmovima... Bilo bi sjajno biti indijanski poglavica u nekom takvom filmu, pomisli. Može i u stripu, svejedno.

Nagne se i, samo jednim okom, uz dovratak pogleda prema radnom stolu i laptopu na kojem nije bilo nikakvog znaka nove poruke, a onda naglo odskoči prema hodniku, obuje sandale i izjuri u vrelinu srpanjskog podneva. »Ja vapim žarki ilinštak!«, odjekivalo je stubištem i kad je već bio na ulici. Bio je opet gladan, ali bez volje za žvakanje i gutanje. Nije bio žedan, ali bila je tu jaka volja za pijenjem. Piće se može progutati, njega ne treba žvakati. Sa svakim novim korakom, ta druga žed je jačala. Spuštao se nizbro, duž široke ulice kojom su nervozni vozači bjesomučno, puni mržnje, trubili sporim strancima koji su promašili put do trajektne luke. »Svaki od njih ima priču, majmune. Svaki od njih ima svoju priču, majmune...« ponavljao je šaptom, sve dok nije osjetio kako mu se znoj slijeva niz sljepoočice i kralješke. Tad je zastao i osvrnuo se: možda da ipak pričeka autobus na sljedećoj stanici?

Ma ionako je sve svejedno, zaključi, pa nastavi hodati. U autobusu bi se, uostalom, sad počeo znojiti još i više. Zašto se blamirati pred drugima, kad može uobičajeno, samo sam pred sobom? Zašto odgovarati drugima, pa makar i nelagodnim osmijehom, ako ni samom sebi ne zna ništa odgovoriti, osim tim istim nelagodnim osmijehom, kojeg niti ne vidi, samo ga osjeća?

Zašto nije ponio kupaće gaćice i ručnik, pa da sad skrene lijevo i nastavi hodati sve do Bačvica, usput se, u hodu, presvuče, luđačkim smijehom uzvrativ svakom sablaznutom prolazniku, pa ušeta u mekano more, laktovima putem izudara sve one debile u plicaku i nastavi hodati sve dok ne nestane migoljavog pijeska pod nogama, a onda i dalje, koračati u prazno? Što drugo i zna?

Nema veze, danas je napravio ovako, ovo s Bačvicama moglo bi se izvesti sutra. Da, tako je, sutra, obavezno. Danas je samo još jedno sranje, samo još jedno sranje, takvo kakvo je. Danas je samo još jedno sranje, kao i svaki danas i svako sranje u zadnje vrijeme...

Iznenadi ga, premda ju je vrlo dobro poznao, panorama na koju je odjednom tako brzo naišao: veliko raskrižje, semafori na sve strane, na njegovom svijetli crveno, a poludesno (»two o' clock«, rekli bi piloti i vojnici za posebne namjene, naučio je to iz filmova još kao dječak i iskoristio u priči kojoj se sad ne može sjetiti naslova ni sadržaja, ali koga za to briga, javit će se netko i iz

nje) i samo dva pješačka prijelaza daleko, ugašena bijela neonska reklama sa zelenim slovima »Demosten« i samo jedan slobodan stol na terasi...

— Daj mi, pliz, prvo kriglu vode s puno leda, i onda najveću pivu, može?
— rekao je čim je konobarica prišla stolu i nakratko se posramio zbog toga što se tako prisno obraća lijepoj konobarici s kojom prvi put komunicira. Samo nakratko. Onda mu je i to postalo svejedno.

Obje mu je krigle donijela za manje od minute, i poslužila ih kao da uz njih nudi i svoj dekolte iz snova. Tek kad se okrenula i prišla drugom stolu, Zvonko je shvatio da mu je na licu ostala zaleđena tužna grimasa, izraz nekoga tko čezne, ne toliko za prelijepim grudima koliko za davno izgubljenom sposobnošću da s njima nešto napravi bez sramoćenja.

116

Polu litre vode popio je gotovo nadušak, pustivši da mu se tanki curci iz kutova usana cijede niz bradu, vrat i majicu, potpuno nezainteresiran za to da li ga tko gleda. Brzo je grizao zalutalu kockicu leda, nestrpljiv da se maši i za pivom prije no što pjena splasne. Volio je piti pivo kroz pjenu, zato ga nikad i nije pio izravno iz boce ili limenke, nego uvijek iz čaše ili krigle. Otpivši prvih nekoliko gutljaja, osjeti neočekivani spokoj, mirnoću u kakvoj bi mogao poživjeti do kraja, ne predugo. »K vragu, pa valjda i za mene ima još nekakve šanse i razloga!«, zadovoljno pomisli, malo spusti sunčane naočale i zagleda se preko njih u kafić, prema šanku, gdje je nova Perina konobarica energičnim trzajima pokušavala osloboditi ručku na aparatu za kavu. Bio je to lijep prizor, ali prekratko je trajao, kao i svaki raniji takav u Zvonkovu životu.

Kad je okrenuo glavu natrag prema pivu i namjestio naočale, spazio je da s druge strane stola opet sjedi Svjetlan Gaćina i opet mota onu vražju cigaretu. Zvonko ponovo spusti naočale i zabljuje se u nestvarnog došljaka, iščekujući da se on prvi oglasi. Uto mu zazvoni mobitel. »Barni 2«, pisalo je na ekrančiću, sinoć je unio taj broj. Premišljao se nekoliko sekundi, nesiguran u to želi li se uopće javiti. Zvuk zvona postajao je sve glasniji, jedna od djevojaka za susjednim stolom osvrnula se.

— Halo?

— Di si kumašine, jesi živ? Ja sam koma, čoviče, totalka, nije ovo više za nas mlade...

— Nije, nije. A šta me zoveš? Nije valjda da bi opet nešto jeba večeras? — odvrati Zvonko u pola glasa.

Gaćina načas zastane s motanjem i znatizeljno podigne pogled prema svome tvorcu.

— A bi — odgovori Barni.

— Ajd, naćemo neke dvi sirotice... — ponovi Zvonko mantru i glasno se nasmije, spazivši kako se vrh Gaćinog jezika zaustavio na sredini papirića.

— Ajd, čujemo se predvečer — zaključi Zvonko i spusti mobitel na stol. A onda mu sine i nanovo ga vrati na uho, praveći se da nastavlja razgovor.



— Okej, Gaćina, ovako možemo pričat a da me niko ne gleda ko idiota i da ne moram pisat po računima i blokićima... Kužiš? — progovori tiho.

— Taman sam ti to mislio predložit — odvrati uskrslu povratnik iz Amerike.

— Pa šta ima, otkud sad opet ti ovdje? I otkud ona mala Sofija, bolničarka, jutros? Zašto nisi bio ti, moglo je bit zabavnije — nasmiješi se cinično.

— A, boring peting s doktorom Stankovićem, kaže da joj je dosadilo, taj samo trlja i šuti i duboko diše, pa se javila da bi i ona pošla malo do tebe. A budući da ja ovo jako lajkam, i sav sam se hepi jučer vratio, Mandić nam je dao da izvlačimo mrtve aksone. Ona je izvukla duži, pa eto... Samo da znaš, odma nam je prijavila da nije bilo ničega, tako da se ne moraš hvalisat joself.

— Šta da...? Šta je izvukla? Šta ste izvlačili?

— Aksone, bože mili... Ded eksans!

Ne znajući zašto, Zvonko odvoji mobitel od uha, ispruži ruku i zagleda se u crni zaslon. Svjetlan Gaćina brzo nastavi:

— Znaš kako izgleda njuron, živčana stanica, sel? Onako, jezgra, ko zvi- jezda neka, pa dugački repić i onda spojnice za dalje, sinepsiz? Nouvotajmin? — pitao ga je, pokazujući dlanovima i spojenim vršcima prstiju o čemu govori, šireći potom ruke sve do susjednih stolova.

— Okej, znam kako izgleda neuron! — podvikne Zvonko ljutito, raširi i on ruke, pa brzo vrati mobitel na obraz. — Kakve to veze ima s nama?

— Vel, pa eksan, akson, to je veza između ta dva kraja, kanekšn... Razumiješ? Kad on pukne, padaju i krajevi, nou mor kanekšn... I ode tvoj njuron tu hel. Gadit?

— Ti govoriš o mojim neuronima?

— Huz els?

— O mojim mrtvim neuronima?

Gaćina kimne i s grimasom beskrajne dosade izvuče papirić za novu cigaretu.

— Vi ste izvlačili moje mrtve neurone?! Te... Aksone?! — prošapće Zvonko u mobitel i načas opet raširi ruke.

— Da. Pa šta misliš da ih nema? Maj men, heh, ima ih ko borovih iglica na zemlji in de pajn vuds! Ded karpet, reklo bi se... Ali ne brini, Mandić kaže da je to normal za sve ljude u tvojim godinama...

Zvonko protrne, sjetivši se sna i svih onih borovih iglica. Promisli na tren, pa se nanovo krene praviti da nekome telefonira:

— Čuj, reci ti Mandiću, a i tebi nek bude jasno: ja vidim da je vaša namjera da ja poludim, jel tako? I da krenem pisat nastavke vaših jadnih životića, izmišljenih, samo zato jer je vama dosadno? E pa sad, ajde malo razmisli. Ako ja poludim, sto posto je sigurno da neću više u životu napisat ništa, jel tako? Okej, skužio sam da vas jebe manje-više isto što jebe i mene, i meni je jezivo dosadno, al dajte mi malo vremena, dajte mi zraka!



— Ni mi ništa više od tebe ne tražimo, andastend? — odgovori Gaćina i počne blijediti, zajedno sa zadnjim dimom kojeg je pohlepno povukao i izdahnulo uvis. — Još malo vremena, još malo zraka.

Zvonko otpije malo piva i poželi cigaretu, jače nego ikad otkad je prestao.

— Oprostite, jel slobodno? Samo ću kratko, dok se neki stol ne oslobodi, sve je puno i unutra... — obratila mu se žena dječjački kratke plave kose i savršene figure. Jedna od one dvije bankarice.

— Nar... Naravno, izvolite — odvrti Zvonko smeteno, pokazujući dlanom stolac sučelice, na kojem je do maločas sjedio Gaćina. — I kolegica isto, nema problema.

— Hvala vam, nema kolegice, sama sam.

— A što, ona na godišnjem? Stalno vas viđam tu skupa, čovjek bi logično pomislio da onda i na godišnji idete u isto vrijeme, koliko ste zajedno... — pribrao se i krenuo u banalnu konverzaciju. Odjednom osjeti ugodu: razgovara s ljepoticom, a nije se prije toga trebao domišljati kako da joj priđe. Istog trena Svjetlan zasvijetli na stolcu između njih, malo spusti glavu i mangupski ga pogleda ispod obrva.

— Svašta bi čovjek logično pomislio. I vi ste svašta pomislili, nemojte misliti da nismo čitale i da se nismo prepoznale, samo da znate — rekla je i nasmiješila se.

— O bože... — prošapće Zvonko, počese se po bedru i pogleda ulijevo. Gaćina je ponovo blijedio, prijeteći mu kažiprstom i vragolasto se osmjehujući.

— Khm, ja sam Zvonko — reče pruživši ruku i nagnuvši se preko stola s dvije ispražnjene krigle.

— Znam. Lidija — odgovorila je.

Naručila je »ka i uvijek«, a on još jednu kriglu piva.

— A kad ćete vi na godišnji? — postavio je jedino pitanje koje mu je palo na pamet. Nikako mu se nije dalo razgovarati o onoj priči i o tome zašto je Lidiju i kolegicu bez pitanja posudio iz stvarnosti i pretvorio u lezbijke zauvijek. Uopće nije znao što bi joj izgovorio o toj temi i kako bi se opravdao.

— Posli bolovanja — odgovorila je i opet se nasmiješila.

— Ostalo vam par dana bolovanja od lani? — uzvrti Zvonko starom dosjetkom, zadovoljan što konverzacija ide ka opuštenosti, a još je i on usmjerala. Blijedi Gaćina domahne mu sa susjednog stola, praveći se da sjedi u krilu krupne crнке.

— Nije, ovo je novo, friško — odvrti Lidija paleći cigaretu, pa nastavi, pomalo gorko: — Dvanaest godina staža, nijedan dan bolovanja osim porodiljnog, al evo, koji put se mora i to...

Isuse, pomisli Zvonko, ova ima neki rak, sad će me udavit, na šta da okrenem priču?! Lidija prebaci nogu preko koljena i dopola otkrije bedro, bjelje čak



i od Zvonkovih nogu. Ni ona se, očito, ne kupa i ne sunča baš previše... Da nije melanom?

— Ne morate se bojat, nije ništa ni zarazno za vas, ni smrtonosno za mene. Mislim, valjda nije. Ma, samo živci. Posal, stres, svašta nešto... Ništa posebno.

Zvonko se napregne u pokušaju da mu lice ne oda misli: ajme, luđakinja, zašto se uvijek lijepe na mene svi takvi isfrustrirani i bespomoćni tipovi, zašto misle da ih baš ja trebam i želim slušati!? Meni je triput gore nego njima, pa ne cmoljim okolo i ne zaskačem nepoznate ljude...

— A kad ste već spomenili kolegicu... Inače, Ines se zove, nije Zrinka kako ste napisali, ka šta ni ja nisam Mirta. Ines je na godišnjem od jučer, na Hvaru. I to s mojim mužem.

Vjerojatno je izgledao onako kako se i osjećao, zbudjeno i nejasno prestrašeno, jer Lidija je zakimala zgrčenih obrva, zagledana ravno u njegove oči:

— Aha. U petak su mi javili na mobitel, tri godine oni već, a ja pojma nisam imala... Ona je ostala trudna s onim svojim šonjom, meni je ovi moj vepar napravija dite, a možda je i onaj njezin isto njegov, ne bi me čudilo, ružan je previše, pari kozlin...

Zvonko poduzme očajnički pokušaj skretanja, štono bi se reklo, naratorskog fokusa:

— Zanimljivo, kad smo krenuli u razgovor, govorili ste čisti hrvatski, ono, kao da smo u službenom nekom odnosu, ono... A čim ste se malo zažarili, odmah iz jezika progovara Dalmatinka, ali ne ni s obale niti s otoka, jel tako? Ja se malo kužim u dijalekte, onako, amaterski... Odakle ste vi točno? Vrgorac, tu negdje? Ili...?

— Iz pizde materine, najtočnije — odgovori Lidija bezvoljno, ali onda brzo zgrabi kriglu s pivom čim ju je konobarica spustila na stol ispred Zvonka. Potpuno nesukladno toj energičnoj gesti, otpije tek dva kratka gutljaja i mirno, gotovo bez ikakva zvuka, vrati kriglu na plohu od lažnog mramora:

— Oprostite. Nadam se da vam ne smeta, nisam vas ni pitala...

— Ma, nije to ništa... Kad je meni bivša žena rekla da hoće da odem čim prije, ja sam popio cijelu benzinsku pumpu. Ravno iz one cijevi, sav dizel. I to obični, ne eurodizel. Ozbiljno vam kažem, vidi je, šta se sad smijete tuđoj nevolji?

Opet je zagospodario situacijom, to je dobro... A nasmijala se prelijepo, blistavo, i nije mu uopće zasmetalo to što se jasno vidjelo da joj u zubalu nedostaju obje gornje petice. Davno se prestao obazirati na takve detalje. Gaćina je odmah mutno zasjao, praveći se da visi sa suncobrana, poput čimpanze.

— Znači — nastavi Zvonko — frendica vas je lijepo zeznila...

— A zašto vi muški uvijek svalite krivnju na žensko? Zar me nije muž više zeznija od nje?





— Ma je, naravno, al njega ne znam i nisam ga nikad ni vidija, a vas dvi viđam svako malo, uvijek u podne, tu. Vi ste mi nekako više par, zato vas i jesam onako opisao, je li... A šta je s djetetom, mislim vašim?

— Eno njega s njima na Hvaru. Ka skladna obitelj na godišnjem.

— A... Kako da kažem... A taj njen, je li, šonjo?

— Nemam pojma. Plovi. Ko zna je li mu šta rekla uopće. A i kad mu kaže, neće taj ubrat iz prve, nema šanse. Možda oko Božića... Al tek pravoslavnog.

Zvonko se nasmiješi. Osjeti neku nejasnu dragost prema ovoj lijepoj a ostavljenoj i višestruko prevarenoj ženi, još tako mladoj, a već tako izigranoj.

— Vi se sad vraćate na posao?

— Ne, otvorila sam danas bolovanje, rekla san vam.

— Jeste onda za neki ručkić, sitno nešto, jer malo sam, khm, monetarno insuficijentan, pače insolventan, u zadnjem obračunskom periodu. Ali rado bih vas počastio.

120

Nasmiješila se tom amaterskom pokušaju imitiranja bankarske terminologije:

— Fala, al moram u matere. Spremila je punjene paprike, to mali obožava... Ona bidna još ništa ne zna, morat ću joj danas reć.

— O, bože... Onda bi vam navečer možda neko kratko piće možda moglo dobro leć? Ne upucavam se, ne brinite, samo mi je nekako došla potreba da nekome budem od nekakve pomoći, ako me razumite.

Zastao je, na tren promislivši da li da izgovori ono što mu je već bilo navrh jezika, pa onda ipak izgovorio:

— A vi mi se činite ka neko kome bi dobro došla podrška, pa makar i od mene jadnoga. Oćete mi učinit tu uslugu? Još od zime osićan se totalno beskorisno...

Zasmijala se naglo i glasno, pa prekrila usta dlanom, tresla su joj se ramena, podrhtavale su joj grudi ispod bluze, spustila je nogu s koljena i s oba stopala zatoptala po asfaltu, a onda se krenula osvrutati i svima uokolo drugim dlanom pokazivati da se ispričava i da je sve u redu. Zvonko ju je zbunjeno promatrao, ne znajući da li da bude sretan ili zabrinut zbog brzopletog zblizavanja s histeričarkom, ili pak posramljen zbog nećeg što ne razumije. Lidiji je trebalo pola minute da dođe sebi.

— Opros...ti...stite — progovorila je kroz zadnji poriv za smijanje — to kako ste rekli »osićan«... Khm, skužajte... To je jedna naša stara baza, vic, a vi ste zvučali baš ka lik iz njega... Skužajte, moran do vecea, upiškit ću se, valjda je od piva...

Zgrabila je torbicu i utrčala u kafić. Zvonko se, s blesavim osmijehom, stane osvrutati, tražeći Gaćininu njušku među svima što su i dalje bile okrenute prema njegovu stolu. Nije je bilo nigdje u vidokrugu. Znači li to, pomisli Zvonko, da mi nije ugodno? Zašto mi ne bi bilo ugodno? Sućutan sam prema simpatičnoj osobi, nasmijavam lijepu ženu... Gaćina, gdje si? Sofija, barem ti?!



Nikoga na vidiku, osim Lidije, koja je izišla kroz vrata »Demostena«, ozbiljno i energično kao da mu prilazi prilijepiti šamar:

— Večeras u devet ovdi, jel to okej? Moran na punjene paprike.

Umjesto šamara na njegov obraz, prilijepila je posjetnicu s logotipom banke na vlažni stol. Zvonko je kimnuo, za njim i ona, pa se okrenula i otišla kao da i danas žuri nazad na posao. »Možda je ipak luda«, prođe mu kroz glavu. »A ja možda nisam«, bila je sljedeća misao. Nasmiješi im se umorno objema, i Lidiji i toj misli.

(ulomak iz romana u nastajanju)

Dorta Jagić

Rujan u Parizu

122 Ponekad stanem pred kalendar a on me pritisne na svoj zid pun starih pravilno raspoređenih mrlji dana. A ponekad se kalendar nakrivi na moju stranu čežnje i s neba mi padne u krilo službeni poziv u goste nekom gradu gdje ne moraš čekati na čuda duže od par minuta. Recimo, gradu svjetala i to u ono oker narančasto, najnježnije doba godine — kasno ljeto. Budući da mi je tog proljeća u Parizu (2017.) izašao izbor iz poezije, izdavači su me pozvali da više od mjesec dana živim — autentično pariški — kao gost pisac po zadatku. Spisateljica sama u Parizu. To mora uroditi nekim sočnim i tamno-svjetlucavim plodom. No krenimo.

No od toliko polazišta, odakle krenuti? Za promjenu, treba krenuti od onih mjesta koja mi se nisu svidjela. Da ih se nježno otarasim. Krenem li odatle, osjetim slobodu od nekog prešutnog putopisnog reda, slobodu za neuredno, plesno pisanje. Kao prvo, ne volim groblja. U Parizu nisam željela imati nikakvog estetskog, spisateljskog posla s grobljima. Kao što više ne umijem — a i ne želim — imati posla s prašnim i plačljivim nokturnima i mjesečevim sonatama. U ovom gradu kao da nema nijednog novog lijesa ni pogreba, postoje samo sva ta uzvišena groblja. Mahovina, lišajevi i čađ. Kako sam svake nedjelje putem do crkve prolazila pokraj groblja Montparnasse posve ravnodušna, počela sam se sramiti neosjetljivosti. Je li to neka vrsta sociopatije? Neuživljenost u fizičku blizinu genija, makar mrtvog. Zato sam pokušala — ega radi — u nekoliko navrata prošetati svim onim šlagerski slavnim pariškim grobljima ali — ništa. Zaista nisam osjetila ništa od veličajnosti koja im se jednoglasno pripisuje, one zavodljivo mutne aure koju su ta mjesta stekla zbog svojih ukletih i karizmatičnih stanara. Što se mene tiče, groblja su lijepa najviše minutu, a onda postaju samo plosnati zemljani strojevi za proizvodnju nečijeg lažno vječnog prebivališta, a za posjetitelja ponuda lažne blizine znamenitom lešu, i često izmaštanih sjećanja u teatralnom odavanju počasti. Nema tu ništa

vječnoga. Ni te realno postojeće kosti slavnih mrtvaca nisu vječne a ni dostupne šetaču. Svemu tomu nedostaje pravi supstrat uzvišenosti — život. Ono po čemu je Pariz bio oduvijek poznat. Ono što je od sveg tog pokopanog blaga vječno i uzvišeno zasigurno nije ovdje, u labirintu sjenovitog i mahovinastog Père-Lachaisea.

Život je među živima. To ne znači da sam krenula istraživati pariška rodišta. Osjećala sam da je život na neukrotivim ulicama Clichyja, gdje vitalizam koji kola tijelima zaigranih ljudi na pločnicima i u redovima ispred kina inducira stalni potres pod asfaltnom korom. U čokoladnim izlozima, pačjim prsima u medu, salatama, puževima na sto načina i crnim vinima. Mahnitanje uzvišena pariškog života je u raskošnim geometrijskim parkovima koji i najstarijim stablima vraćaju mentalnu ravnotežu, u drhtavim Monetovim lopočima koji bistre a lede krv u Muzeju oranžerije. Tom sublimnom muzeju čiji je recepcionar — gle čuda — beogradski pjesnik surrealist eteričnog lica i akvamarinskih očiju. Sreća je u mlakom i izduženom lahoru koji bistri a ledi krila labudovima i muhama kroz prostrane perivoje i vitke fontane Jardin du Luxembourg i Bois de Boulogne. Pariški je život u gustoći i vrelosti crne kave poslužene po sitnim, liliputanskim kafeima razasutim kroz cijeli grad. Poslije pljuska, na ulicama sve isparava po mekoći znatiželje onih bonvivana koji onako, tipično pariški, samo sjede na terasi i motre prolaznike. Pariz, Pariz je motrenje. Gledam u tihu radost neotvorenih novina na stolu, i fino usporavanje gašenja dana kroz vedre tonove uličnog jazz svirača blizu Saint-Germain-des-Présa. Uspomene na užareno jazz doba Pariza, na sve one već kanonske romane nastale u ljeskavoj eri jazza i slavnih pariških kavana.

Život pariškog polusvijeta je u ranjenom, treperavom neonu zabačenih kvartova, u vrevi čupavih kupaca u nekom turistički nevoljenom i musavom okrugu, topla srednjovjekovna gužva oko sklepanih roštilja na otvorenom gdje su jedino oružje klipovi pečena kukuruza i psovke, zatim u natrulim voćnim štandovima s muževnim i namrštenim tezgarima čije se siluete zrcale u krvavim halal mesnicama prepunim muha tog nepravedno ozloglašenog Barbesa. Taj život s ruba, neproziran i gladan, ovdje ne poseže za bodežima i pištoljima; samo skače preko jama popišanih ulaza u metro i ulazi na vrata restorana prebrze hrane, vadi zadnjih 5 eura za kebab. Iako govore o liscama na rukama blizu Montmartrea, a podno debeljuškaste crkve Sacré-Coeur odakle Pariz gleda sam sebe lijepog dolje u dolini, ne, nikada mi se u skitnji tim paklenim krajevima ništa ružno nije dogodilo. Možda zato jer je odmah iznad ove karnealne četvrti neka vrsta neba, brdo Montmartre. Na tom olimpu sjedili su, između ostalih, sami i pijani u svojim gutljajima boja, Van Gogh, Renoir, Degas, Picasso, Modigliani... Svi se kunu — to su bila vremena!

Visoko gore lebde slavna imena, slava.... A dolje, svud po Parizu, ali iza leđa onih najzlatnijih arondismana, neobično naglašeno slavljenje čina vjenčanja — plodno tržište za mlade i zaljubljene siromašne žene; obećanja bračne sreće kipe po asfaltu kao zaboravljeno mlijeko na štednjaku u beskrajnom nizu

dućana s vjenčanicama, čipkanim velima i rukavicama koje izgledaju kao da su ih tu zaboravile zijejavuće mladenke. Jeftine ali djevičanski bijele u musavom i predugom svijetu dućana na Boulevard de Magenta. Život je Pariza u bezbrojnim pasažima, tržnicama, stotinama kazališta i malih knjižara. U svim slikovitim četvrtima nakrcanim afričkim frizerskim salonima s milijun veličanstvenih skalpova na kojima iz minute u minutu rastu komplicirane frizure–prašume. Ti frizerski saloni nabujali su po ulicama kao ilegalna gradilišta, tvornice, kovačnice. Unutra sve iskri; oči, škare, četke, fen, sve radi da bi čvrsta afrička kosa promijenila oblik, promijenila poruku. Prolazeći s vrećicama duž Boulevarda de Strasbourg polupognute glave kroz rojeve dokonih muškaraca, pokušavam skriti голу znatiželju pogleda u tu bizarnost, ali ne ide. Iz natisvanih malih radnji ravno u mene gledaju velika zrcala i uzane radne plohe natrpane frizerskim rekvizitima kroz čista stakla izloga. Koliko jakih portreta u zrealima! Lica. Žarki crni impresionizam; u magli radne svakodnevice da, da oholi će Pariz pojesti sva ta nečitljiva i raspjevana, o crna kosa! Ondje popadala po podu u mrtvim zmičicama, ovdje vise vlasi poput bičeva, ili strše kao bodlje u zraku preko četke; tone su to opasnoga carga, te bale ponosne kose koje se u rukama frizera predu i krote u nešto tajanstveno i kaligrafsko, u poruku bivših robova koja se poslije u avenijama vije poput afričkih zastava, a ispod tih frizerskih skulptura smješaju se lijepa lica koja provjeravaju novu kosu u očima svojih muževa i prijateljica. Vani pred ulazom stoje muškarci u grupicama, vabe mušterije, nožićem kažiprsta urezuju mi u oko poziv unutra. Brzo odmičem za ugao. Neka moje obične frizure na ionako preneobičnoj glavi!

A život nepočešljanog Pariza je u zamašćenim kistovima off galerija, u šarenim art manufakturama kao što je ona skvoterska na šest katova u velikoj aveniji Rivoli, na broju 59, s umjetnošću sludnim mladim slikarima koji tamo žive od donacija i prodaje slika dok rade pred posjetiteljima. Ili u baršunastoj i bojama izgaženoj Latinskoj četvrti, zatim oko prostranih kolodvora Gare du Nord i Gare de l'Est, u mom, predivno ljudskom 10 arondismanu. Spetljan, iskrivudan šinama i ljudima, Gare de l'Est je moja daljinama tješiteljska kolodvorska stanica; moj fratarski samostan sučeljem gleda na tu golemu zgradu odakle je prvi put krenuo *Orient Express* prema Istanbulu. Do desnog krila uspinju se stube što vode u četvrt Mala Indija s majušnim zalogajnicama u kojima i konobar i kava i kosa mirišu na curry. Tu, uokolo sipljivih starih hotela i busnih stanica, kiša i vjetar noću polome beskućnike kao kišobrane.

Istina je, volim rezidencijske boravke. Između ostaloga, rezidencije za pisce prilika su za bijeg od kućnog nasilja raznih računa i samoće za računalom. Ova pariška unaprijed mi je mirisala na plodne sjednice mladih pisaca pod velikim kestenom pred ulazom velike fratarske tvrđe u rue du Faubourg Saint–Martin. Što je ljepše od vedrog zajedništva umjetnika sa sva četiri vjetra svijeta! Ipak, kasni rujana u bivšem samostanu Les Recollets stvara samo tugaljive sladolede u hladnjacima. Najčešće nema nikoga ni na hodnicima. Možda zato jer cijeloga rujana pada kiša. Pada drukčija kiša, kiša puna boli zbog zatrte



uzvišene i netrivialne povijesti ovog mističnog mjesta i s pravom, da s pravom bijesni sjeverni vjetar udara u zidove i prozore našeg bivšeg samostana. Neka nema nikoga. Ja sam zadovoljna; moj je monaški stan svijetao i prostran, ugaoni. Najbolji jer ima goleme, otmjene prozore. S lijeve strane ti duboki prozori gledaju na samozatajni i visoki hotel, a s desne na šareni kubanski bar. Taj bar je moj *movable feast!* Dok pišem ili spravljam večeru, svake večeri pod prozorom mi lude ritmove udaraju pariško–kubanski sastavi, a znojna publika pleše u transu, smije se bučno i pije kubanska pića. Ali zašto mi, monasi teksta, sa svojim maštama i po svojim numeriranim sobama ne tvorimo zajedničko kućanstvo ni bratstvo? Skandal! I to u fratarskom samostanu! Ne poznamo se i ne pozdravljamo na hodnicima. Čudi me to, to užasno otuđenje. Družila bih se barem jutrima na putu do trgovine s druge strane tamnozelenog i romantičnog kanala Saint Martin. Izmjenjivala iskustva i kontakte.

Usput, otkrila sam da se moja omiljena trgovina nalazi odmah do slavnog Hôtel du Nord, u kojem je svojevremeno živio A. G. Matoš. Pitam se, da je danas živ bi li mogao svakoga dana kao svi mi pisci ići po špeceraj, budući da je navodno bio uvijek švorc?

125

I tako, svaki za sebe, mi usamljeni pisci na gostovanju u Parizu navaljujemo s bajunetama samo svojih očekivanja na velegradske atrakcije. Mi, internetizirane i postmoderne individue s tankim slušalicama u ušima. Vidi nas, svijete, s Eiffela, vidi nas dolje kako po bulevarima uzvišeno koračamo sami sami i uzdišemo pred crkvama, muzejima i onim jajolikim bizarnim secesijskim ulazima u metro. Nije nam lako. Sami smo do kosti, na rubu histerije takozvanog »pariškog sindroma«. Može nas netko i prebiti, što mi se zamalo i dogodilo — kad je izbila tuča među gostima — desilo se na terasi Starbucksa na Pigalleu. Jer lako je biti taj estradno potrošeni i vječni Pariz, teško je biti čovjek, krhki stvor u tom lijepom čudovištu — Parizu. Dovoljno je dobiti prehladu na upornoj pariškoj kiši, ili po prvih nekoliko arondismana do krvi nažuljati požudne pete, ili noću zaostalom čokoladom pokvariti kutnjak, ili pak u tamni sumrak biti ostavljen bez orijentira u radničkoj četvrti Belleville. Biti blijed od straha nasred neznanog trga punog lica neprozirnih kao crni katran heroin. I onda si tvrdokuhani stranac. Do jezgre kosti, ma do moždine u neumoljivoj kičmi velegradske noći.

I kad se taj likvor samoće prelije iz tijela na ulice, on, bez majke i oca, bez Matoša i Baudelairea da ga nazove na mobitel, pisac putnik pomakne se sa svoga mjesta u kolebljivo tuđe, zaljulja se kao i svaki tuđinac. Počne ukorijenjenim stanovnicima, domaćima mucati po stanicama samo *pardon pardon*, guriti se. Razmišljati da se vrati doma, prvim avionom. Ipak, vikendom nazove pa naiđe netko iz nekog ranijeg života, neko lijepo poznanstvo s pjesničkog festivala koje te — prije kave na nekoj od terasa Trocadera — zagrlji. Popijete pivo. Izdah. Olakšanje. Prsnost može samo dati čovjek. Ipak, ovaj grad nije tako moćan ni velik. Iako je grad ljubavi — ne može ni zagrliti, ni sažaliti, ne može se sakriti ni pobjeći u novi, anonimni život. Neka neka; putnik može sve



što ovaj preveliki grad ne može, i zato je slobodni vlasnik samo one kratke vijuge đona na pločniku, cvikane karte i ostavljena opuška — tek prolaznik, ranjivi stanovnik koji živi i mijenja se a da ga stalno ne fotografiraju. Ne proganjaju ga sluđeno kao što proganjaju ovaj grad. U ovakvom gradu možeš — dok kuješ planove spasa u kavani nadomak Gardin de Luxembourg— igrati veliku igru skrivača s identitetom. U nijednoj ulici nitko te ne zna, čak ni u brojnim oblačićima »naškog« što lebde niz aveniju Champs-Élysées. Možeš čak povesti igru bukača, zalagati se na bogatom Ternesu za odbačene, pretvarati se da možeš promijeniti nepravdu na ulicama. Ili povijest, makar svoju. Na pet minuta, dok na pola Boulevarda de bonne nouvelle mucavo popričaš sa sirijskim izbjeglicama na pločniku, ili u nekoj od kavana pišeš nacрте za eseje i priče, biti velikim čovjekom. Kao svi oni veliki Parižani što su na velika vrata ušli u kolektivno sjećanje, ili svi oni ukleti a sjajni američki pisci koji su tu lumpali, pisali i živjeli pa *post mortem* dobili svoje ulice.

126

Ipak, nisu veliki ljudi Pariza ona bolna mjesta opće čežnje; veliki su gradovi jedinstven objekt neugodne nostalgije koja luči gorak šećer na oči i uši. Zašto taj popišani asfalt koji ljeti vibrira u ravnodušnom gradu koji si nekad posjetila sretna, jako sretna, na početku nećeg strašno vađnog u tvom mladom životu, prije 16 godina, danas izaziva nepodnošljivo bolnu nostalgiju?

Kad mi se više ne da pisati na suho i čitati knjiđuljke u svom stanu, brzo navučem baloner i krećem žurno prema autobusnom stajalištu. Putujem najviše autobusima. Tako jasno pregledam svu parišku površinu, a nije ni tlaka ni problem, brzo sam naučila napamet sve linije. Gdje god izađem fotografiram najuređeniju, najkultiviraniju prezentaciju materije na svijetu i uzdišem kao da je sve što vidim još neotkrivena Amerika. Ona pra-amerika, ona i prije svemira. Uzdišem, jer skupljajući komadiće Pariza skupljam zapravo sav veliki bijeli svijet. Fotografije su najvažnija kolekcija u očima suparničkog tima, onog koji doma grize nokte i zavidi. Odjednom ohola kao libanonski cedar, dok padam kroz atmosferu Grada Svjetla kao repatica, želim izlagati tu skupocjenu zbirku, objaviti je na Facebooku tisućama svojih frendova i razbiti je tek kad dođem do kraja živaca. Drhtim od slabe slave prolaznosti. I cijele vječnosti slabi i slasni šum te slave uzalud se vraćao.

Smiješna sam sama sebi. Kao da ću jako narasti iznutra gledanjem Pariza. Napeto zurim u opere, robne kuće, versajske trgove i piramide, orginalna ulja na platnu, katedrale i palače. Želim uzeti od svijeta njegove najvrjednije kopije, ekstazu kultivirane materije. Progutati sve Proustove madelaine. Ali, ne, na kraju tako istrčanog i izgledanog dana shvatim da mi nema ovaj svijet što zbiljski vrijednog ponuditi. Ništa originalno, vađno. Nešto što teče uz tebe i kroz tebe, kao fino zraćenje crno-zlatne rupe. Sve što je na uzavreloj i prolivenoj krvi i s puno revolucionarnih uzdaha, pjene i estetskih vrhunaca bučno živjelo, minulo je. Sva ona zanosna carstva, ideje republike i potrošne iluzije o vebnim zdanjima u zlatnom rezu, o vjećnoj vlasti baš njihova zlata pod neosvojivim suncem. Onaj pravi Pariz je nestao. Tako mi govore i sami

sjetni Parižani. Sve je progutao digitalni merkantilizam. Ponos. Možda je bio na Mjesecu, ali Čovjek ipak nije sletio na Sunce i zabio zastavu... Ni njegove oči nisu doprle do sunca, a kamoli on. I da, koliko je drskih kraljevskih očiju sunce oslijepilo, ugasilo kao opušak?

Kad smo kod sunca, hladno mi je. Zašto je Pariz digao nad mene, nad sve nas svoje brojne sleđene Marie Antoanete svoje zelenkaste Mona Lise, svoje maslinasto i hladno sunce. Iako su turisti donijeli ljetnu odjeću, grad ostaje hladnokrvan i smiren u slavnoj plazmi svoje rijeke. Tako metalno zelenoj, tako kao pukli bubnjić grifona. Prehladno nam je, zašto nije pričekao jesen i njeno sluđeno umiranje? Kaprica. I pokraj Comédie-Française rasuo je vlažne čestice anonimnih ljudskih sudbina kao mirisni sprej najtužnije šansone u zraku. Ništa se nije promijenilo. Ni jedan vodvilj, mjuzikl, film o njemu. Otkad svijet postoji, ništa, ni postelje, ni žudnje, ni malenost njegovih stanova ni elegancija, *chic*. Grad je isti u reklamnoj poruci koju šalje u svemir, isti u uhodanoj i atraktivnoj stranosti, svakoga jutra uvijek iznova ekstravagantan i sam sebi. Prije nego sunce zađe uvjeri se pomoću stalnosti Seine da je ostao netaknut. Uvečer zavodnički sikće i šapće iz monstuoznih izloga: divi mi se, divi mi se. *Ja ću biti tvoj prolaznik, ti ćeš biti moj grad.*

127

Kad ne obilazim lude i neukroćene muzeje kao što je Centar Pompidou, šetam Parizom kao povijesnim udžbenikom. Svuda znakovi prošloga. I u onom ugodno kićenom Muzeju romantičnog života koji sam posjetila u rascvalom romantičarskom raspoloženju. Naš svijet, tako napadno civiliziran i iskusan, nudi povijest kao ispašu, kao hranjivu tvar, velike prašne namotaje i bale povijesti. Prodaje ukroćenu, dobro izrezanu i ispeglanu povijest. Onu za koju plaćamo ulaznice i stojimo u glupom redu. Ali što može danas, na tim blagajnama, reći o budućnosti, ponuditi kad budućnost ima netko Drugi? Onaj Nepoznati, onaj veliki Budućnik što, poput plemenita barbarina, nošen zvjezdanim vjetrom dolazi na bijelcu?

Kad mi je u posjet došao dragi prijatelj L. gledanje Pariza se promijenilo. Je li to zbog L.-ova pariškog autoriteta? Da, Pariz se odjednom razmekšao i otvorio. Kao da je to samo povremeno, kao da se još ne može naviknuti da svi ljudi imaju beskrajnu dušu. Čini se da se Pariz ponekad spotiće o svoje velike ljude. Ne zna točno gdje su. Oni velikani koje je slučajno proizveo, možda nemajući prava na autorstvo. U sjeni Moulin Rougea dragi L. i ja smo tako posve slučajno naišli — u uskoj slijepoj uličici koju nakriljuje plavi emajlirani natpis Cité Véron — neupadljivu spomen ploču Borisu Vianu i Jacquesu Prévertu i njihovu psu, piše »tri satrapa«. Dirnuti, čitali smo natpis na ploči dok su u dvorani iza naših glava držale probu balerine tanje od žica violine. Očito, prošavši ispod svoda plave pločice ušli smo u nadrealni svijet.

Šetam sama i nakon tri tjedna. Nitko mi se ovdje nije svidio. Nije bilo *onog* susreta. A kad nema ljubavi, javi se druga glad — budem gladna hranjivog, zasitnog prostora. Jednog sam jasnog jutra, i drugog sam jasnog jutra sjedila na neobjašnjivo za dušu toplom trgu ispred kazališta, u sjeni Porte Saint Mar-

ten, i pila espresso napravljen da miriše na nešto drevno, kao od zrnaca neke drevne zemlje. Odletjela sam u nebo kao mladenke na Chagallovim slikama. Drugog sam jasnog popodneva i trećeg sam jasnog popodneva sjela u minijaturu tursku zalogajnicu — jednu u beskrajnom nizu — i srkala divne čorbe zaborava s nekoliko kapi limuna, čitajući neki nepoznati romančić W. Wolf. Jako me veseli da je u blizini moga stana, životni musavi i bujni kvart Saint Denis, sve te kurdske, indijske, turske juhe i egzotične mesnice. Kad se najedem i napijem, zahvalna sam prolaznica kroz obližnji mračni Pasage Brady, koji je u svojih sto metara utrpao cijelu mošusnu i šarenu Indiju. Nedostaju samo ukrašeni slonovi i paunovi u toj vremensko–prostornoj pukotini. I inače, u poslijepodneva raskoračena između Porte Saint Denis i Porte Saint Martin, odmaram u mirisima i bojama stotinu etničkih skupina. I osjetim vrstu ljubavi, bratstva.

Ali dođu i sunčani, blještavi dani kad se zaželim Place de Gaullea, Ritza, Majestica, i sve one pariške dijamantne slave. Recimo, mosta Aleksandara III, nastanjenog zlatom, anđelima i nimfama. Hodam manijakalno oko Pantheona, ne obazirući se na kišu i na umor ne bih li obrisala prašinu s površine i dobila ono tako rijetko — uvid. Neobično je ponižavajuća nepomičnost spomenika. Jasan je kôd ponosnih skulptura na Place de la Concorde, Place de la Bastille itd. Nebesa taj kôd ne priznaju. Jer nema prašnog crva našeg upitnika u tom ponosnom dvadesetmetarskom uskliku! Obelisci, tornjevi, šiljci, hramovi, razvili su se kao odgovor na ravnicu, na zbunjenost plohe, kao obavijest o vertikalni, o tužnoj erekciji zemlje. Ne samo iz ravnice Pariza; odavna su okrutne kamene igle krenule iz velikih dolina i gradova u vječni i nikad dovršeni uspon. Iz ptičje i anđeoske perspektive sumorno neuspješan. Na njima piše nevidljivo — sigurno nestajanje. Ne baš kao što svake godine iznova nestaju tvrde zime i žarka ljeta. Ali sigurno. Nikad u sukobu kretnje i zaustavljenosti u najdivnijem kipu nije bilo nutrašnje zlatne sjene ni obećanja vječna leta. Prodora kroz rajeve i dimenzije, nužnost općeg klimaksa koji piramida ispred Louvrea uzalud pokušava utjeloviti. To dotjerano kamenje, ti dvorci, to su tek uređene ali sitne krhotine bijele, jako bijele mašte koju muči *horror vacui*. Pustinja golema trga kojim vjetar vije samo obično ljudsko trunje, paperjasto perje ptica, papiriće i koščice oglodana pileta. Dok jedem hamburger do mučaljivog *backpackera*, rascvrkutana fontana na La place de la République naoko otkupljuje naše male tragedije i prolazni trk sreće. Dok šetaš s otvorenim novčanikom po razinama Les Halles ili po otmjenom Maraisu ne vide se zemljane brige skupljene primjerice u kvržicu na vratu, tik, svrab na laktu, smješkaš se klišejima dok ispred sinagoge djevojka u haljini silazi s bicikla i na tlo baca darovani buket cvijeća.

Da, ovdje su ulice od zlata i patnje. Metro je pun ljudi koji ulaze i izlaze kao suze, suze pune odluka i planova. Iako je toga dana padala jaka kiša, opušteno sam naoštrila putne oči i krenula lutati na ozloglašeni sjever grada gdje iz tla natiču krv, barut i pljuvačka, a iz izloga nestaju svaki biser i pozlata. No nisam

naišla na neko upečatljivo lice. Kasnije, već nešto bliže onim avenijama luksuza, a blizu Gare Saint Lazare — prije raskršća zaskočio me gotovo nespremnu prvi pravi prizor. Nezaboravan. Na kiši, kao živi spomenik nečem neiskazivo uzvišenom, leži krepka sredovječna Crnkinja. Gledam je kroz zapareni prozor sporog autobusa, gledam je kao u remek djelo. Bilo je to kao da je za nas upravo naslikana; nedostajao je samo pozlaćen i naheren okvir pa da ta naša drumska i razvlaštena kraljica Antoaneta bude slika za Louvre. U punašnoj desnoj ruci držala je velik crn kišobran nad glavom, ljuljala ga blago, jer mu je drška slomljena kao kičma njene životne priče. S naoko glatkom, za sve nasilne poglede zatvorenom utrobom u šarenoj haljini, ležala je kao Gola Maya na klupi, štitila se od kiše svom tom mošusnom kosom, valovitom i golemom kao Afrika. Nešto me u tom hladnom, kirurški točnom prizoru velegradske ulice ugrijalo. Ta krupna žena je topla pogača života. Život koji je još gladan života. Zamišljam, u toj maloj baršunastoj torbici za sitniš što visi oko vrata samo je drhtaj mrtvih centi, počelo otrova propasti. Ipak, u grudima joj se nakupila ponoć, mogućnost čuda, promjene. Pariško nebo je ipak prostrlo kao stol iznad nje. Čeka i sluša. Vidim, žena se ispruža da bolje vidi neku scenu preko ceste, smije se, a u dnu tog smijeha blista i lista se nama neznani, još raskošniji Versailles — u tom smijehu vjerojatno se čuje neka ostarjela i uporna nevinost; u nagibu njenog tijela pokrivenog debelom, ali otrcanom dekom ironično kraljevskog uzorka, ideja je ne njene — strane, tuđe globalne okrutnosti. Zagriz vilice hrta i pitbula s grba. Naslonjena je na lijevi lakat, i takvom odustalom, nehajnom pozom otvorena, preotvorena i to boli kao opća rana svih turista i prolaznika. Mogućnost svačije sudbine, obala crnokosti, litica propasti. S ruba njena obraza dimi se pust krajolik, bespuće sporednosti. Ova je beskućnica samo jedan od tisuće pariških Muzeja prekinutog dostojanstva. Svi su oni bespomoćne žarulje. Ne daju im da svijetle. Oni su veliki negativni, crno-bijele i točne izjave o ovome svijetu. Evanđelje, Markovo evanđelje u živoj slici. Oni su što — s tmastih obala života — svijetle u mraku, vješti ronioci između zakona i smeća, ljudi u kontejnerima. Oni, skitnice i doseljenici, Božje suze, tetovirani bijednici svijeta, čupave žene i oni sneni i vitki crnci naslonjeni na uglu. Oni što ravno iz svog sirotinjskog zgloba vole život, pa kakav god bio, i visoko gore pjevaju Aleluja alejuja, ali skoro nikoga na ovom pločniku nije briga. U Parizu tisuće tornjeva natječe se samo s punčastim karuselima, rumenim i vatastim vrtuljcima, Michelinovim restoranima. Ali nikako ne s ljudima. Ma koliko veliki bili, ljudi ipak imaju na kraju ruke mali prst, u utrobi slijepo crijevo i u svakoj stanici smrtnost. Kožni i ranjivi strojevi, neznanci bez dokumenta, Židovi, Meksikanci, Crnci, Cigani, Srbi, Albanci, Sirijci, Ništarije i Sveci. Uostalom, za ljudsko meso opasnost je svugdje — u terorizmu pa čak i ti tako nedužni tobogani i vrtuljci mogu izrezati meso žiletima u utorima sjedala ili navodno opasnom bakterijom u kapi zaostale slina. Slina i krv sve hvataju. Smrt je u komadu metalne drške, odbačene plastike i milimetru zalaska sunca na klupi. U nedostatku motiva za nastaviti dalje. Suicid usred Pariza! Biti zgnušan, uni-

šten jadno, kao pijana osa! Ali svi bi mi histerični putnici htjeli progutati čak i mračni Saint Denise, pa i opasni Barbes de Rochechouart gdje sja raspuklo voće, crvene se bijesno mesnice, a muhe vrište na krvavim sjekirama, škare, družu se noževi i pile i policija, neredi su nalik plesu... Policija, mobiteli i nogomet. Promatrati, a onda se jeftinim avionom vratiti u svoje sigurne sobe i neznamenite domovine.

A što kažu Parižani i Parižanke? Ništa, u miru jedu svoj ručak, najvažniji dio dana. Čini se da se odavna uzbudljiva pariška tijela ne mijenjaju. Pariški *chic* je vječan jer je stvar genetike. Odmjereno našminkane starice do onih neodmjereno našminkanih tvore sklad lažnih i pravih bisera. Lepeze i papige. U malim lobijima kazališta podno Montmartrea sjede kraj starih knjiga i krletki čekajući predstavu kao da su lik kojeg tek netko treba napisati. Napudrane im nosnice njuše onaj osobit mošusni mrak kazališta tako mistično praznog pred predstavu. Kabaretski i i golicavi mrak kazališne praznine, bez glumaca i bez publike, stvara dramsku napetost. Vani, na ulicama, mlade Parižanke su kolektivno lijepe, to je nešto zadano, one, nenagrižene strahom od propadanja i brzom lošom hranom. I te ležerne marame oko vrata koje slute na neuhvatljivost, nešto klizavo svojstveno tajni velikih majstora, ona elegancija za koju ne možeš ukrasti recept. Ta otmjena, jednostavna tijela i lica kao da su im satkana od suzdržanosti stotine zadivljenih pogleda. Jedna jedina vožnja biciklom mlade Parižanke niz bulevare postaje vrhunska literatura ili art film. Neka zamišljena Lisa ili nasmiješena Marie čita knjigu u kafeu ispred Sorbonne. Na tlo kraj fontane palo je prvo smeđe lišće. I to je vizualni događaj! U sumrak, u knjižari Shakespeare & Co. kupila sam jednog tankog Patricka Modiana, i iako je pro hladno, čitam njegov »Crni notes« na terasi kafea na Place Saint-Michel ogrnuta tek bršljanom samoće. Konobar mi dobacuje lasku. Toplije mi je. Osjećam se kao Parižanka.

Kad se probudim neraspoložena, krenem slijediti ljude gdje god zalutam. Kao Poeov čovjek gomile. Grijati se na ljudima, to je vatra samaca! Djeca i mladi ljudi u onoj osobitoj nevinosti divljenja osvježavajući su prizor. S fotoaparatom se spotičem o njihove lijepe i potresne sjene podno Notre Dame. Na pločniku ili svijena u hladu krošnji zdrava i lijena tijela nesvjesno nose zapise predaka. U nekim su tijelima zapisi i sjećanja na brokat i kristalne lustere, dvorane, kamere i blještave protokole, u nekim tijelima samo osjećaj škriguta zubiju, radnog alata, grča želuca i protokol pretvorbe praha u prah.

A ja? Kako drugima izgledam?

Gledana odozgo, recimo s vrha Centre Pompidou, moja sjena u nečijem vidnom polju nestaje i vraća se. Vrta se istim ulicama, kovtla i zastaje, nesigurna kamokuda. Baš kako i dolikuje flaneru.

Žarko Paić

Tamna jezgra mimesisa: umjetnost, tijelo i slika u mišljenju Jean-Luca Nancyja

*La mimesis n'est pas la copie, ni l'imitation reproductrice.
Elle re-produit au sens où elle produit à nouveau,
c'est-à-dire à neuf, la forme,
c'est-à-dire l'idée ou la vérité de la chose.*

131

Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, p. 18.

Uvod

Govoriti o »smislu« onoga o čemu u bliskome susretu između filozofije i umjetnosti ostajemo bez riječi pretpostavlja već bitno razlikovanje. No, nije ovdje posrijedi razlikovanje u rangu proizašlo iz čudovišnoga prvotnoga (*arché*) iz kojeg se razmatra povijesnost bitka, bića i biti čovjeka. Razlikovanje proizvodi razlike kao što mišljenje proizvodi smisao. Ali tek onda kada se u jeziku uspostavlja istovjetnost onoga što Jean-Luc Nancy već na prvim stranicama *Noli me tangere: Ogleda o uzlaženju tijela* naziva »paraboličnom istinom«. Ukazujući na prikazivanje Isusa Krista u povijesti umjetnosti i simboličkome tijeku zapadnjačke povijesti nešto se odjednom događa poput nepredviđenoga slučaja. U Kristovu tijelu više ne postoji razlika između »logosa, figure i slike«. ¹ Ako filozofija i umjetnost proizvode smisao u kazivanju i pokazivanju svijeta kao horizonta značenja, tada se ova istovjetnost, koju Nancy drži problemom ontologijskoga određenja bez ranga i hijerarhije između »logosa, figure i slike«, može smatrati ne-istovjetnošću. Utoliko je još više problematičnim iskazom. Kako, naime, može biti isto i istovjetno ono što je prema izvornome određenju različito te upućuje na primat filozofije pred umjetnošću? *Logos* ne može

1 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere: On the Raising of the Body*, Fordham University Press, New York, 2008., str. 4. Translated by Sarah Clift, Pascale Anne-Brault, and Michael Naas

postati figurom ni slikom ako se prethodno njegova »bit« ne razgradi. No, čak u slučaju kada u figuri kao slici vidimo ono »logički« savršeno izvedeno kao u nekom djelu konceptualne umjetnosti, primjerice Josepha Kosutha, još uvijek nije jasno kako i pod kojim uvjetima može mišljenje postati figurom–slikom. Nedvojbeno je da taj čin mora imati u sebi nešto s onu stranu logike u formalnome smislu riječi. Štoviše, mora postojati neki medij, neko posredujuće iskustvo stapanja mišljenja i osjetilnosti da bismo mogli biti osvjedočeni kako razlike iščezavaju pred gotovo mističnom istovjetnošću.

132

Taj medij jest tijelo. Ono omogućuje istovjetnost onoga što se čini metafizički razlikovnim. *Logos* i figura kao slika tek iz odnosa spram tijela postaju mogućim odnosom. Može se čak pokazati da je to posredovanje, ta medijalnost u susretu filozofije i umjetnosti bez vladavine prvoga nad drugim kao što je to bilo tijekom čitave povijesti metafizike do Heideggera, ključna točka kristalizacije mišljenja otvorenosti smisla. U dodiru između onog razdvojenoga zbiva se drukčije mišljenje. Misлити tijelo izvan metafizike Zapada znači dodirnuti nedodirljivo. Nije li, međutim, nedodirljivost ono što uskraćuje mogućnost dodira čak i kada se čini da je osjetilnost poput nematerijalnosti virtualnoga svijeta s onu stranu svake zamislive taktilnosti? Pitanje o dodiru izravno nas pogađa viškom sinestetske osjetilnosti. Dodir se ne može razumjeti iz prostornosti stvari, stvari i predmeta u kretanju kao nužnom stapanju, sudaranju, prožimanju, prodiranju, sintezi djelovanja materije i energije. Samo se bića dodiruju. U želji za bliskošću i povjerljivošću nadomještaju urođeni nedostatak samodostatne egzistencije. Što ih pritom pokreće nadilazi iskustvo tjelesnosti u smislu fizičke pokretljivosti (meso i živci). Pitanje o »uzlazećem tijelu« koje više nema značajke gole tjelesnosti za Nancyja u ogledu *Noli me tangere* kao i u knjizi *Corpus* odnosi se na misterij dvostruke zavojnice bitka. S jedne je strane riječ o rastjelovljenju nakon smrti bića, a s druge, pak, o pristupu nečem što je »relikt« metafizike u teologijskome shvaćanju transcendencije kao puta k nadosjetilnosti. Tko misli »na« tijelo u egzistencijalnoj otvorenosti smisla svijeta mora prijeći u stanje slobode od mišljenja »o« tijelu. U estetskome iskustvu uzvišenoga dolazimo do praga Platonove forme (*eidos*), Kantova shematizma i Lyotardove prikazive neprikazivosti same stvari.

Nancyjev ogled o »uzlaženju tijela« pritom ne treba smatrati tek varijacijom na problem kršćanstva s obzirom na odnos čovjeka i božanskoga, života i smrti, raspeća i uskrsnuća. Uostalom, poznato je da čitav poredak rastemeljenja »smisla« u povijesti zapadnjačke metafizike od Derridae nosi pečat rada dekonstrukcije. Polazeći od prvotnoga pojma/riječi kao što je *logos*, znamenjuje se bitak u Heraklita. Sve do Hegelova apsolutnoga duha *logos*, označava početnu riječ/pojam za smisao bitka. Bez obzira kako ga se shvaća i s kojim izrazima nadomješta izvorna samopokazivost. Iz Nancyjeva djela, nadalje, slijedi i »dekonstrukcija smisla«. Razlog leži u tome što se ne može iskoračiti iz okrilja metafizike u otvorenost novoga povijesnoga svijeta ukoliko se ne rastemelji bitak (*Being, Sein*). U jeziku se još uvijek razotkriva nasljeđe razlikovanja ono-



stranoga i ovostranoga (transcendencije i imanencije). Usto, teško se probija na svjetlo dana misao o singularnome mnoštvu događaja.² Filozofija i umjetnost na preklapajući se način prožimaju u susretu s onim što uopće omogućuje ovaj odnos. Ako ga svedemo na sveprisutni pojam »događaja« kojim se od Heideggera do Derridaea, Deleuzea i Lyotarda misli ono nesvodljivo na bilo kakvu intencionalnost svijesti, na bilo što predmetno i fiksno, tada je ovo događaj kojemu pripada doista posebna autentičnost. Odakle pristupiti otvorenome mišljenju rastemeljenja zapadnjačke metafizike u djelu Jean–Luc Nancyja? Možda je upravo pitanje o autentičnosti nekog mišljenja znak njegove posvećene vjerodostojnosti. U slučaju spisatelja jedinstvenoga interpretacijskog ogleđa *Noli me tangere*, u isto vrijeme hermeneutike kršćanskoga prikaza tajne uskrsnuća i filozofijski istančane analize odnosa umjetnosti i svijeta iz horizonta žive tjelesnosti, moguće je kazati da ono nedodirljivo i oku nevidljivo označava »tamnu jezgru mimesisa«. Tako to sâm Nancy iskazuje u knjizi *Muze*.³ Što označava ovaj zagonetni iskaz u djelu posvećenom pitanju o smislu umjetnosti? Budući da se umjetnosti ne mogu svesti na zajednički nazivnik, jer su u svojoj »biti« mnoštveno razgranate, otpada bilo kakva samodjelatnost redukcije i suspenzije umjetničkoga karaktera bitka na neku praiskonsku formu koja djeluje izvanpovijesno. Kada umjetnost prikazuje i predstavlja bitak onda se ne radi o nekom estetskome doživljaju svijeta kakav već uvijek postoji od pamtivijeka. Posve suprotno, svako je prikazivanje kao predstavljanje onoga čudovišno otvorenoga početak novoga događaja. S njim nastaje pustolovina osmišljavanja svijeta.

133

Moja je postavka koju ću nastojati obrazložiti kroz tri razine rasprave da se *mimesis* (μίμησις) za Nancyja ne svodi na puko oponašanje neke već uvijek postojeće zbilje. Umjesto toga, posrijedi je stvaralačko načelo otvorenosti svijeta kao smisla polazeći od mogućnosti oponašanja nečeg što se ne može prikazati–predstaviti drukčije negoli u istovjetnosti *logosa*, figure i slike. *Mimesis* otuda prikazuje–predstavlja egzistencijalni događaj novoga u svijetu. Ako se o događaju ne može pitati tradicionalno metafizički što on jest (*quiddittas*), nego kako se događa (*quoddittas*), ne možemo se pouzdati u jezik otvorenosti smisla svijeta bez prethodnog razjašnjenja o medijalnosti medija u Nancyjevu mišljenju. To istodobno znači da *logos* i sliku ne povezuje jezik ni prikaz nečega kao nečega (bitka kao singularnoga mnoštva). Događaj se događa autentično upravo u tom »uzlaženju tijela« (*levée du corps*). A ono nije ni istina »uskrsnuća«, a niti tajna »transcendencije«. U Nancyjevu kazivanju posve je jasno kako tijelo (*corpus*) zauzima mjesto onog nemislivoga u tradicionalnome filozofijskome mišljenju. Utoliko je *logos* tijela u njegovu prikazu kao figuri–slici u onome što

2 Vidi o tome: Jean–Luc Nancy, *Dis–Enclosure: The Deconstruction of Christianity*, Fordham University Press, New York, 2008. Translated by Bettina Bergo, Gabriel Malenfant, and Michael B. Smith

3 Jean–Luc Nancy, *Muze*, Meandarmedia, Zagreb, 2014., str. 163. S francuskoga prevela Vanda Mikšić



je otvoreno i stoga izvan opreke »sebstva« i »izvanjskoga«. Da bismo mogli misliti tu »pukotinu« između filozofije i umjetnosti (*logosa* i *mimesisa*) potrebno je odlučno razračunati se sa »zaboravom tijela« u čitavoj zapadnjačkoj filozofiji do Mauricea Merleau-Pontyja.

Zašto je to nužno? Sjetimo se da problem tijela ne igra gotovo nikakvu ulogu u Heideggerovu glavnome djelu *Bitak i vrijeme*. Bit će to osnovnim razlogom današnjeg preusmjerenja fenomenologije spram odnosa tijela i svijeta nakon uvida u tehničku transformaciju bitka. Kritika Heideggera ne znači istodobno da je put oslobođanja tijela na ishodu metafizike jednoznačno otvoren. Što određuje smisao bitka tubitka (*Dasein*) nije ništa drugo negoli egzistencijalna otvorenost u nabačaju mogućnosti bitka kao smislene svjetovnosti svijeta. Za Heideggera se tijelo ne može pojaviti problematičnim u okruženju destrukcije tradicionalne ontologije naprosto stoga što tubitak (*Dasein*) nije *animal rationale* ni *homo faber*. A budući da ga u tematiziranju ne iscrpljuju biologija, psihologija i antropologija očito je da ljudsko egzistiranje nadilazi metafizičko razlikovanje duha/duše i tijela.⁴ Kao i u Derridae, tako se i u Nancyja s obzirom na razračunavanje s misaonom sjenom Heideggera pojavljuje problem razmještanja jezika metafizike. Što je prvi učinio Merleau-Ponty u izlasku izvan Heideggerove »dogme o egzistenciji« čini se da se ovdje još radikalnije nastavlja drugim sredstvima. Dok je Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije* egzistenciju shvatio prostornom kategorijom prvoga reda usprot vremenske perspektive Heideggera, čitav je niz obrazloženja Nancyjeva kretanja u smjeru prostorno-tjelesne konfiguracije čovjeka izvan metafizike subjekta-objekta. Nancy o tome izričito kaže u *Corpusu*:

»Bodies aren't some kind of fullness or filled space (space is filled everywhere): they are *open* space, implying, in some sense, a space more properly *spacious*, and nothing exists without a place, a *there*, a "here", a "here is", for a *this*. (...) More precisely, it makes room for the fact that the essence of existence is to be without any essence. That's why *ontology of the body* is ontology itself: being's in no way prior or subjacent to the phenomenon here. The body *is* the being of existence. (...) The ontological body has yet to be thought.«⁵

Ove hajdegerijanski intonirane postavke o »otvorenome prostoru«, o »biti egzistencije bez ikakve biti« s kulminacijom u izreci da se »ontologijsko tijelo tek ima misliti« neka zasad ostanu bez dodatnoga komentara. Iskazi su gotovo programatski. Moguće je povezati u sklop Nancyjeve postavke iz različitih knjiga, ogleđa, predavanja posvećenih umjetnosti. I sve će kružiti oko temeljne ideje »otvorenosti smisla« bitka kao singularne pluralnosti. Na tragu Derridae korak će smjerati onkraj dekonstrukcije logocentrizma u pokušaju rastemeľjenja matrice zapadnjačke metafizike. No, ako je egzistencijalno ustrojstvo

4 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, sv. 2, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1977. 14. izd.

5 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Fordham University Press, New York, 2008., str. 15. Translated by Richard A. Rand



čovjeka u suvremeno doba vladavine tehnike kao planetarne tehnologije pogodeno izostankom »biti«, nije samo po sebi razumljivo da se jedna ontologija zamijeni drugom. Da se, naime, ona s vodećim pojmom bitka nadomjesti tijelom u sinestetskome značenju onkraj puke osjetilnosti. Štoviše, nije uopće jasno zašto bi »otvorenost smisla« za svoje jamstvo u prisutnosti (bitka) na način artikulacije nečega što nema bit, ali se odnosi na formu ili shemu mišljenja kao takvoga, mogla postati autonomnom idejom upisivanja umjetnosti kao događaja istovremenosti. U toj perspektivi *logos*, figura i slika prikazuju–predstavljaju svijet bez iluzije privida i njegova sjaja u času svečane agonije i beskrajnoga kraja. Nancy misli otvorenost svjetova iz otvorenosti prostora. Nipošto se ne radi o prostoru kao matematičko–fizikalnome problemu kretanja tvari. Otvorenost prostora misli se, naprotiv, iz primarne dimenzije smještenosti i nastanjivosti mjesta na kojem čovjek obitava, helderlinovski kazano »pjesnički na ovoj Zemlji« (»Voll verdienst, doch dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde«). Tijelo stoga ima egzistencijalnu slobodu mogućnosti da bude nešto drugo i drukčije od faktičnosti postojanja bez »biti«. Kako se, međutim, ima shvatiti to da se tijelo kao medijalnost odnosa između filozofije i umjetnosti (*logosa* i *mimesisa*) tek ima ontologijski misliti ako je početak njegove nove pustolovine određen dramom rastjelovljenja i rasvjetovljenja? Ako se, naposljetku, ono što povezuje mišljenje i osjetilnost u prikazivanju–predstavljanju umjetničkoga djela mora izvesti iz nemogućnosti kazivanja i viđenja onoga što su Grci imenovali zagonetnom riječju iskona, izvora, početka, začetka, temelja bitka uopće — *arché*?

1. Što je umjetnost?

Na početku knjige *Muze* Nancy postavlja pitanje u ogledu »Zašto postoji više umjetnosti, a ne samo jedna?« što uopće jest umjetnost kao takva. Ovo je pitanje formalno ontologijske naravi. Čini se, naime, kao da se pita o nečemu kao nečemu što iziskuje mišljenje »o« jednoj sferi bitka. Poznato je da se umjetnost odnosi na područje osjetilnosti. U tom smislu sâm Nancy ne poriče da je Hege-lova postavka o ljepoti kao osjetilnome sjaju ideje najviši vrhunac metafizike s obzirom na određenje »biti« umjetnosti. No, tematiziranje umjetnosti nije tek stvar moderne estetike. Od Kanta se njezina nakana u bitnome svodi na pronalaženje primjerenoga jezika za ono što umjetnost uzdiže iznad prirode stvarajući dva tijesno povezana osjećaja u promatralačkoj refleksiji — ljepotu i uzvišenost. Od Platona se umjetnost određuje kao sveza *poiesis* i *téchne*. No, umjetnost za Grke nije ništa samostojno. Tek iz službe bogovima u gradu (*polis*) ona poprima mjesto i vrijeme osmišljavanja bitka. U množvenoj neodređenosti iz nje proizlazi nešto uznemirujuće i istodobno smirujuće. Umjetnošću se, naime, zbiva oponašanje bitka (*mimesis*). Kada se oponaša nekoga



ili nešto, suočeni smo s dva moguća objašnjenja razloga oponašanja. Ono je puko ili slijepo ponavljanje postojanja u drugoj formi kazivanja ili slike; ono je, nasuprot tome, stvaralački čin promjene već postojećeg izvornika. U Aristotelovoj *Poetici*, tako, mimetički čin u tragediji kao dramskome obliku umjetničkoga izvođenja prikazuje i predstavlja sudbinu čovjeka u srazu s božanskim moćima. Katarza koja naposljetku uokviruje djelo prikazivanja–predstavljanja uznosi čovjeka u sfere duševnoga pročišćenja i duhovnoga spokoja. Kako god bilo, početak umjetnosti odgovara oponašanju bitka u drugoj formi njegove zbiljske faktičnosti. Zamišljati nezamislivo i misliti nemislivo znači proći kroz začarane odaje *logosa* i *mimesisa*.

136

Mimesis uspostavlja dvoznačni odnos umjetnosti i bitka kao »forme života«: *tehnički* i *poetički*. Jezik umjetnosti nije otuda nešto tek samo umjetničko, pripadno osamostaljenom području onoga što od romantike postaje težnjom za cjelovitim umjetničkim djelom (*Gesamtkunstwerk*) preobrazbom »forme života«. Nancy u pokušaju »dekonstrukcije smisla« čitave zapadnjačke metafizike raspravlja o estetici Hegela i mišljenju o umjetnosti u djelu Heideggera. U tom sklopu pitanje o umjetnosti ne pretpostavlja tek razgradnju pojma umjetnosti kakav se tradicijom prenio u suvremenost. U pitanju jest i način mišljenja »o« umjetnosti kao filozofijsko razumijevanje stanja/uvjeta njezine opstojnosti u svijetu. Ne kaže uzalud slikar Barnett Newmann da umjetnici trebaju teoriju kao što ptice iziskuju ornitologiju. Povezanost razgradnje predmeta filozofijskoga pitanja o umjetnosti s refleksivnim moćima promišljanja stvari same koja se ovdje razotkriva pritom polazi od Nancyjeve »ontologije smisla« bitka kao singularnoga mnoštva. Već je odatle razvidno da pitanje »o« umjetnosti upućuje na nešto paradoksalno i aporetično. Ne pitamo više o »Jednome«. Misli se da se »Jedno« (*unum*) kao ono obuhvatno i početno sabire kao Mnoštvo. Sabiranje predstavlja čin smislenoga razabiranja (*logos*). Ako ne postoji zajednički temelj (*arché*) za svekolike umjetnosti, uključujući i arhitekturu, što preostaje mišljenju nakon Adornove estetike moderne umjetnosti koja konstatira da »istina nije cjelina«?

Slijed Nancyjeva izvođenja pojma i »biti« umjetnosti u spisima kao što su *Muze*, *Corpus* i *Temelj slike*, te u kratkome predavanju »Umjetnost danas« održanome 2006. godine u Italiji, odgovara strukturi povijesno–filozofijske »dekonstrukcije«. No, potrebno je dodati da se ova metoda misaonoga razvitka same stvari o kojoj se raspravlja proširuje time što Nancy za razliku od Derridae na Heideggerovu tragu uvodi u optjecaj preklapajuća mjesta onog nemislivoga. Kako to valja razumjeti? Nemislivo nije netematizirano u spisima tradicije. Kao što nije niti previđeno nekim propustom u mišljenju. Razlog nemislivosti nekog problema proizlazi otuda što mišljenje svagda nastaje kao događaj. Da bi se otvorio problem onako kako je to u svojim spisima i predavanjima pokazivao Heidegger mora postojati neka izvorna situacija koja iziskuje rješenje ili barem postavljanje problema na način pitanja. Pitati stoga o »biti« umjetnosti u doba vladavine tehničke svjetovnosti svijeta ne čini



se uputnim. Umjesto toga, pitanje se odnosi »na« umjetnosti u njihovu nastanku i događanju. Kao što se bitak zbiva u singularnosti mnoštva događaja, tako se zagonetka umjetnosti ne svodi na rješenje problema zašto umjetnost, primjerice, ne treba više danas estetiku za svoj posljednji metafizički razlog opravdanja. To, naravno, ne znači da su estetike iscrpljene u svojim misaonim dosezima. Posvuda zapravo cvjetaju novi estetski pristupi zbilji. Sve se danas odvija u znaku estetizacije umjetnih svjetova.⁶ Kao što se u *Corpusu* iskazuje da ontologijski tijelo tek valja početi misliti drukčije od čitave dosadašnje tradicije filozofije, tako u analogiji vrijedi i za umjetnost. Ipak, kako se dopijeva do ove programatske postavke koju Nancy zadobiva iz vlastita razumijevanja »budućnosti filozofije«?⁷ Odgovor valja potražiti u imanentnome tumačenju problema o kojem se misli u navedenim tekstovima. Kako je već rečeno, u *Muzama* se odlučno odstranjuje postojanje neke općenite »biti« pripadne umjetnosti. Polazeći od tzv. singularne pluralnosti ili pluralne singularnosti, a to čine redom svi francuski poststrukturalisti od Lévinasa, Derridae, Deleuzea, Lyotarda, Lacana, pa sve do Badioua, bitak se u kategorijalnome određenju suspendira. Ono što nije »Jedno«, već ima značajke »Mnoštva« ne znači da je iščeznulo kvantitativno izvođenje bitka u metafizičkome smislu, a ne tek matematičkome. Samo je u ovome »postmodernome nominalizmu« na djelu kvalitativni obrat »biti« ontologije.

137

Nije, dakle, umjetnost postala samo bezbitnom i razaralačkom samodjelatnošću u suvremeno doba vladavine planetarne tehnologije. Ona se više jednostavno ne može izvesti iz nekog zajedničkoga pra–temelja. Jer bi to značilo redukciju na izvanumjetničku zbilju i načelo događanja umjetnosti kao različitih djelatnosti polazeći od nečeg izvanjskoga. Problem je u tome što Nancy zadržava u postupku rastemeljenja »biti« umjetnosti ono što Platon naziva idejom ili formom, a Kant shematizmom uma. Naravno, »zadržavanje« se ne odvija u nekom vidu transcendentalnoga načela oblikovanja zbilje. No, preostaje upravo ono što proizlazi iz »tamne jezgre mimesisa«. U svim će estetskim spisima Nancy govoriti stoga o »formaciji ili oblikovanju smisla«. Umjetnost kao singularni događaj mnoštva formi jedina ima tu fatalnu značajku da unosi novo u svijet. Time ga ujedno čini smislenim. Ovo vrijedi čak i kada obesmišljava tiraniju smisla u hiperproizvodnji estetski bezvrijednih djela. Marcel Duchamp u suvremenu je umjetnost uveo pojam estetskoga objekta (*objet trouvé* ili *readymade*). S njime sve postaje estetiziranom banalnošću »svijeta« kao industrijske tvorbe zbilje. Ono što se čini paradoksalnim i aporetičnim u rastemeljenju ideje umjetnosti kao *arché* jest da je njezina »bit« saglediva jedino u egzistencijalnome nabačaju mogućnosti nastanka novih svjetova. Ako umjetnost nema svoju »bit«, onda umjetnosti kao samodjelatnosti događaja

6 Vidi o tome: Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Diaphanes, Zürich–Berlin, 2015.

7 Vidi o tome: B. C. Hutchens, *Jean–Luc Nancy and the Future of Philosophy*, McGill–Queen’s University Press, Routledge, London — New York, 2005.



mimetičkoga odnosa spram svijeta nisu samorazumljive iz mišljenja događaja (*Ereignis*), kako je to izveo kasni Heidegger. Uostalom, razlike između djela i događaja u promišljanju suvremene umjetnosti dostatno svjedoče o problemu razdjelovljenja u doba *tehnosfere*.⁸

Nancyjeva kritika Heideggera proizlazi otuda što umjesto sinteze *poiesis* i *téchne* ustrajava na njihovoj razlici. Nije to bilo kakva razlika. Njezino je podrijetlo onkraj metafizike iskona i utemeljenja (*arché*).⁹ I zato je otuda moguće misliti umjetnost bez »biti« uspostavljajući mjesto razlike u samoj uporabi tradicionalnih ontologijskih kategorija. Umjesto kvazi-transcendentalnosti kategorija i pojmova metafizike susrećemo se s proizvodnjom smisla. Tragovi singularne pluralnosti događaja ukazuju na dijalog mišljenja i umjetničke prakse. Umjetnost ne pripada u događaj, kao što je to slučaj u Heideggera. Ona je kontingentno događanje bez »biti« u projektu osmišljavanja egzistencije. Osmisliti znači otvoriti ono čega nema. A to ujedno znači dovesti u prisutnost bitak u formi *logosa*, figure i slike. Stvaranje svijeta u mnoštvu artikulacija bitka (*mondialisation*) ne dovodi do primata subjektivnosti subjekta pred objektnošću objekta.¹⁰ U tom smislu Nancy za razliku od Heideggera ne razmatra umjetnost polazeći od shvaćanja djelovnosti djela u kojem se sabire ljepota i uzvišenost bitka. Umjetnost bez »biti« ne samo da više nema djela u estetskome smislu te riječi. Štoviše, ostala je i bez svojeg kultno–otajstvenoga događaja ili svetkovine, o čemu je najupečatljivije uz Heideggera pisao Walter Benjamin.¹¹ Problem onoga nemislivoga u jeziku metafizike, iako se naizgled čini da je posve različit u Nancyja u odnosu na Heideggera, jest iskršavanje u prvi plan onog artificijelnoga, čudovišno samodostatnoga, što formalno ima grčko podrijetlo, ali se od novoga vijeka do suvremenoga doba informacijsko–komunikacijskih tehnologija prometnulo u stvar koja misli. Štoviše, na putu je čak da u potpunosti nadomjesti čovjeka. Nancy stoga kaže:

»Umjetnosti su, tako, ponajprije *tehničke*. One su to 'ponajprije', ali ne u smislu da sadrže početni dio postupka, na koji zatim dolazi završni dio 'umjetničkog' ostvarenja. Muze se ne pridodaju zanatskom zahvatu, one ga utemeljuju. (...) Umjetnosti su tehničke u smislu da je lako moguće da su nerazdvojne od onoga što barem provizorno možemo nazvati 'bit tehnike', pa bi za naše doba 'umjetnost i

8 Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.

9 Vidi o tome: Erich Hörl, »The Artificial Intelligence of Sense: The History of Sense and Technology after Jean–Luc Nancy (by way of Gilbert Simondon)«, *Parrhesia*, br. 17/2013., str. 11–24. https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia17/parrhesia17_horl.pdf

10 Jean–Luc Nancy, *The Creation of the World or Globalization*, SUNY Press, New York, 2007.

11 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1963. Vidi o tome: Žarko Paić, *Andeo povijesti i mesija događaja: umjetnost–politika–tehnika u djelu Waltera Benjamina*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2017.

tehnika' istodobno tvorilo unutarnju rascijepljenost i problematični iskaz koji smo iznijeli na samome početku.«¹²

Ne treba nas zavarati što Nancy ovdje ne govori o »biti« tehnike kao Heidegger u *Pitanju o tehnici*.¹³ Ako umjetnost nema »bit« ili zajednički temelj pripadan svim singularno određenim umjetnostima (književnosti, drami, glazbi, slikarstvu, kiparstvu), onda ni tehnika nema temelj na kojem stoje sve druge tehničke discipline nastale još u doba Rima razdvajanjem obrtništva kao tehničkoga umijeća i umjetnosti kao umijeća stvaranja novoga. Ova razlika prisutna je u disciplinarnome uređenju tzv. prirodno-tehničkih i društveno-humanističkih znanosti do današnjice. Uostalom, Nancy u nastavku razmatranja tog problema u knjizi *Muze* tvrdi:

»Tehnika otkriva povlačenje 'temelja', a to otkrivanje najvidljiviji je dio naše povijesti. Tehnika kao takva, u uobičajenom smislu riječi, istodobno otkriva i skriva tu *Grundlosigkeit* ili tu *Abgründigkeit*. I to je razlog što ne postoji 'tehnika', nego 'tehnikе', i zašto je u toj množini sama bit«. Moguće je da umjetnost, umjetnosti, nisu ništa drugo do drugi stupanj izlaganja same tehnike, ili pak tehnika samoga *temelja*. Kako proizvesti temelj koji se ne proizvodi sam — to bi bilo pitanje umjetnosti, i njezina izvorna pluralnost.«¹⁴

Bezdan, bestemeljnost, ne-mogućnost prvotnoga i iskonskoga kao zajedničke platforme za nastanak svega drugoga, eto o čemu je riječ kada se nastoji misliti umjetnost polazeći od njezine zbiljske mnoštvenosti. No, što je to Mnoštvo za razliku od Jednoga? Zar samo negacija Jednoga ili bitka kao takvoga? Ili se možda radi o drukčijem promišljanju bezdanoga svijeta bestemeljnosti kao »novoga« što se proizvodi upravo zahvaljujući tehničkome karakteru umjetnosti? Nancy je sklon, kako smo pokazali, ići prema rješenju koje pretpostavlja otvorenost smisla bitka u njegovoj mnoštvenosti. Ono što je drukčije od Jednoga nije nikakva suprotnost ili negacija. Riječ je o drukčije arikuliranome načinu događanja umjetnosti u činu stvaralačkoga oponašanja (*mimesis*). Ako nema jedne tehnike, onda su brojne tehnike dokaz postajanja drugim i drukčijim kako se to uspostavilo tijekom povijesti tehničkih umijeća i njihovih tvorevina (objekata i aparata). Međutim, umjetnost se ne svodi na tehniku. Njezina je zagonetka u tome što pripada poetičkome sklopu *mimesisa*, a ne tehničkome. Nije naodmet istaknuti kako se u jednom od zanimljivijih tumačenja Nancyjeve filozofije s obzirom na njegovo razumijevanje odnosa tehnike i umjetnosti uvodi u igru novo shvaćanje »egzistencijalne fenomenologije«.¹⁵ Kada nije moguće više pristupiti umjetnosti tradicionalno metafizički, što pre-

12 Jean-Luc Nancy, *Muze*, str. 50–51.

13 Martin Heidegger, »Die Frage nach der Technik«, in: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 2000.

14 Jean-Luc Nancy, *Muze*, str. 53.

15 Ian James, *The Fragmentary Demand: An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, Stanford CA, 2006., str. 203.

ostaje? Nancy ostavlja u pojmovnome horizontu sve što je krasilo fenomenologiju i dekonstrukciju, ali tako da preusmjerava njihove puteve promišljanja u singularnu pluralnost »otvorenosti svijeta«. Umjetnost otvara svjetove samo zbog toga što joj je imanentna svrha u »transcendenciji« već postojećega »svijeta« čije su značajke u tehničkoj konstrukciji i oblikovanju bitka.

Zašto se za Nancyja umjetnost pojavljuje u znakovima »otvorenosti«, »smisla« i »svijeta«? Dok je za Heideggera još 1930-ih godina pronalazak dviju ključnih riječi novoga puta mišljenja kao što su to bile »umjetnost« (*Kunst*) i »događaj« (*Ereignis*) označavao traganje za zbiljskom alternativom metafizičkome hodu zapadnjačke povijesti u nihilizam s posljednjom utvrdom moderne tehnike u kibernetici, Nancyjeva je zadaća mišljenja s obzirom na pitanje o umjetnosti »skromnije« postavljena. Nitko više ne može polagati pravo da upućuje na znakove »drugoga početka« filozofije u njezinome povratku iskonu u nadolazećem vremenu osim ako ne vidi ono nevidljivo u povijesno-epohalnome sklopu nihilizma kao nastanak drukčije epohe bitka uopće. Problem je za Nancyja stoga ujedno ontologijske i estetske naravi. U knjigama *Muze, Corpus* i *Temelj slike* umjetnost se u doba tehničke konstrukcije bitka više ne određuje iz njezine rastemeljene biti. Ono što se postavlja u središte jest upravo umjetnost kao pitanje o mogućnostima »otvorenosti« i »smisla« svijeta. Zašto, dakle, umjetnost jedina ima tu povlasticu da je postala filozofijskim pitanjem, a ne odgovorom? Derrida na jednom mjestu rasprave u Capriju 1994. godine posvećenom pitanju identiteta i razlike Europe nakon povratka religije u suvremena zapadna društva kaže da religija za razliku od filozofije sebe nikad ne postavlja u pitanje. Religija je, prema tome, uvijek pozitivan odgovor iz jednostavnog razloga što je njezin izvor događanja u objavljenoj vjeri u Boga.¹⁶ Za razliku od filozofije, pak, i umjetnost i religija proizlaze iz živih rana osjetilnosti. Osjećaj ljepote i uzvišenosti te doživljaj vjere u onostranost najvišega bića određivali su metafizičku strukturu mišljenja sve do Hegela. Nancy umjetnosti ne podaruje, doduše, mesijansko-apokaliptičko mjesto izbavljenja čovjeka u doba planetarne tehnologije kao Moloha koji proždire ostatke neke iskonske ljudskosti. Međutim, ne smije se smetnuti s uma da je umjetnost sveza *téchne* i *poiesis* i da je njezina izvanpovijesna ontologijska odredba od Platona jednako tako dvoznačna. Umjetnost je oblikovanje svijeta iz pojma ljepote i uzvišenosti te istodobno oponašanje svijeta. S jedne je strane riječ o proizvođenju novoga (*poiesis*), a s druge, pak, o ponavljanju bitka u formi jezika i slikovnog prikaza. K tome, glazba kao najuzvišenija i najapstraktnija od svih umjetnosti nadilazi granice svjetova ovostranosti i onostranosti. Uzdižući se iznad osjetilnih granica zamjećivanja i doživljaja svijeta upravo se u glazbi doseže točka u kojem tijelo nadilazi svoju fizičku tjelesnost. Problem s kojim se Nancy želi

16 Jacques Derrida, »Glaube und Wissen: Die beiden Quellen der 'Religion' an den Grenzen der bloßen Vernunft«, u: Jacques Derrida i Gianni Vattimo, *Die Religion*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000., str. 46.

razračunati kad je riječ o poslanstvu umjetnosti u tehnički konstruiranom svijetu suvremenosti još jednom na istu razinu postavlja umjetnost i tehniku:

»Technics “as such” is nothing other than the “technique” of compensating for the nonimmanence of existence in the given. Its operation is the existing of that which is not pure immanence. It begins with the first tool, for it would not be as easy as one imagines to demarcate it clearly and distinctly from all animal, if not indeed vegetable, “techniques”. The “nexus” of technics is existing itself. Insofar as its being is not, but is the opening of its finitude, existing is technical through and through. Existence is not itself the technics of anything else, nor is technics “as such” the technics of existence: it is the “essential” technicity of existence insofar as technics has no essence and stands in for being.«¹⁷

Pitanje o »biti« umjetnosti više nije održivo. Vidjeli smo i zašto. Umjesto toga suočeni smo s obratom u ideji kojom umjetnost još uvijek preživljava svoje povijesno–epohalno zastarijevanje. Na nekoliko mjesta Nancy u *Muzama* spominje Hegela i njegovu znamenitu postavku da je doba umjetnosti prošlo jer se lik istine više ne pojavljuje u osjetilnome ruhu. Možemo se složiti s Nancyjem kada Hegelov koncept umjetnosti naziva zapadnjačkom idejom. No, što to uistinu znači? Ništa drugo negoli da je umjetnost u doba »bezumjetnosnosti« (*Kunstlosigkeit*), kako je to izrekao Heidegger u komentarima uz *Dnevnik* Paula Kleea, osuđena na prelazak u stanje koje više nema ništa zajedničko s povijesnim epohama u kojima je igrala sudbonosnu ulogu posrednika između božanskoga i ljudskoga, neba i Zemlje. Njezina se zadaća više ne sastoji u tome da bude oblik u kojem prebiva istina, pravednost, dobro. Što je preostalo od veličajnoga poslanstva umjetnosti u suvremeno doba svodi se na egzistencijalni znak slobode. Geste ekscentričnoga otpora su postale važnije od samoga djela, a događaji intervencije u društvene odnose od institucionalnoga pogona umjetnosti. Ako nema više moći univerzalne ideje s kojom se umjetnost poistovjećivala u oblikovanju svjetova (primjerice, gotike, renesanse, baroka, romantike), što naposljetku još preostaje?

»U najgorem slučaju, ostaje još samo Ideja same umjetnosti, kao čista gesta prezentacije koja se pregiba natrag u sebe. No taj reziduum još funkcionira kao Ideja, pa čak i kao čista Ideja čistoga smisla, ili kao idealna vidljivost bez drugog sadržaja osim same svjetlosti: kao čista tamna jezgra apsolutnog samooponašanja.«¹⁸

U predavanju »Umjetnost danas« održanom 2006. u Italiji, Nancy je na sažeti način prikazao temeljne probleme suvremene umjetnosti. Budući da se kriterij »suvremenosti« ne može izvesti bez razračunavanja s razumijevanjem vremena u razlici metafizičkoga i povijesnoga mišljenja bitka kao događaja, posve je jasno kako taj pojam/riječ izaziva mnoštvo nesporazuma. Ponajprije, suvremeno je nešto blisko aktualnome u smislu »novosti«. Ali se ne svodi na

17 Jean–Luc Nancy, *Finite Thinking*, Stanford University Press, Stanford CA, 2003., str. 24. Ed. Simon Sparks

18 Jean–Luc Nancy, *Muze*, str. 163.

puko ubrzavanje vremena u tehničkome značenju inovacija. Stoga Nancy razborito ukazuje na to da je »pragmatični« smisao suvremene umjetnosti u tome što se mora, htjeli mi to ili ne, razmatrati u okviru discipline povijesti umjetnosti. Iz jednostavnog razloga što u sebi obuhvaća avangardne pokrete poput kubizma i *arte povere* do najnovijih trendova u digitalnome ili cyber-artu. Problematičnost se »suvremene umjetnosti« još više pokazuje u njezinoj nakani da poput Duchampova sušila za boce u sebe sve integrira, počevši od estetskog modaliteta figuracije i apstrakcije, hiperrealizma i body-arta. Način razmatranja u Nancyjevu mišljenju »na« umjetnost naizgled se čini neobičnim. On, naime, ne dovodi u pitanje kategoriju vremena kao vulgarne prolaznosti »sada« i ne izvodi kao neki drugi autori, primjerice Heidegger i Simondon, nastanak tehničkoga ustrojstva »biti« umjetnosti kakva se razvila od pokreta povijesne avangarde do današnjice. Problem na koji neprestano usmjerava pozornost jest isti kao i u drugim spisima koje smo u širokim potezima analizirali. A riječ je o statusu ili mjestu umjetnosti u »osmišljavanju« egzistencije čovjeka na ishodu metafizički proigrane povijesti Zapada:

142

»Where does art stand today? What is happening with art today? Firstly, this category of 'contemporary art' has been created and is being used, and this category immediately raises a whole series of problems, for art has always been contemporary with its time. Michelangelo was contemporary, Praxiteles was contemporary, the painter of Lascaux was contemporary with his contemporaries, how could an artist not be contemporary? He or she cannot be so probably only if he or she works in some style of art, that is, if today someone executes a painting in the style of Poussin or Renoir, he or she will not be contemporary, he or she will not even be contemporary with Renoir or Delacroix, he or she will be contemporary with no one, he or she will be somewhere in a repetition of forms. So we understand that art is always contemporary because it always belongs to a creation of forms in the space of the contemporary, in the space of an actuality, and that in this actuality art makes us feel, see first of all, if we are talking about the plastic arts.«¹⁹

Što upada ponajprije u oči jest »konfuzija« koju Nancy pridaje ideji suvremene umjetnosti. Prema njoj sve i ništa može postati djelom umjetnosti. Nadalje, suvremeno nije nužno i aktualno. Stoga postavka da su i veliki majstori klasičnoga doba, uključujući anonimne sudionike okultnoga prikaza života špiljskih ljudi iz prapovijesti čovječanstva, na isti način »suvremeni« u svojem dobu zvuči odveć samorazumljivo zdravome razumu. Da se pritom treba kloniti njegovih načela kad je riječ o umjetnosti dostatno govore manifesti avangardnih pokreta. Dadaizam je u tome zacijelo najpouzdaniji svjedok u proročanskim iskazima Huga Balla. Nije li ono suvremeno u suvremenoj umjetnosti nešto uistinu čudovišno u određenju njezine suspendirane i neutralizirane

19 Jean-Luc Nancy, »Art Today«, *Journal of Visual Culture*, 2010, 9: str. 92 (91–99) DOI: 10.1177/1470412909354265 <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2013/04/03-nancy-art-today.pdf>



»biti« što čini mogućim i ono naizgled nemoguće: da se prožimaju klasično i moderno u suvremenosti tek onda ako je posrijedi događaj žive prisutnosti tjelesnoga u »logici zbivanja« samoga svijeta? Kriteriji razlikovanja suvremene umjetnosti od moderne, što Nancy želi ontologijski utvrditi, doista ne mogu biti strogo odijeljeni kao u konceptu Heideggerove »ontologijske razlike« bitka i bića u njegovu djelu *Bitak i vrijeme (Sein und Zeit)*. Nije mi nakana ovdje ulaziti u kritičku raspravu s Nancyjevim razumijevanjem problematičnosti pojma »suvremene umjetnosti« s obzirom na njezino daljnje »širenje« i »razvitak«. Dostatno je tek kazati da se u estetskome smislu riječi razlika između moderne i suvremene umjetnosti pokazuje već u tome što potonja počiva na trojstvu pojmova izvedbe–koncepta–postava događaja kao djela, a ne obratno. To znači da se ono »suvremeno« u ideji umjetnosti ne može razdvojiti od njezine životne prakse. U svemu se ogleda radikalnost želje za objektiviranjem, preobrazbom tijela u estetski objekt koji misli i egzistira u svijetu oblikovanom prema zahtjevima *tehnosfere*.²⁰

Nema nikakve sumnje da je suvremena umjetnost povijesno nastala kategorija. Presudno u njezinu djelovanju pokazuje se u tome što nadilazi sve dosadašnje metafizičke granice. To vrijedi za dokidanje ranga, demokratiziranje ukusa, preklapanje tehničke i poetičke dimenzije *mimesisa*. Iako će gotovo sva mjerodavna tumačenja ideje suvremene umjetnosti taj drevni grčki izraz smatrati zastarjelim za objašnjenje složenosti umjetničkoga događaja kao estetskoga objekta u rastjelovljenoj stanju, a tome sukladno i pojam reprezentacije koji je Michel Foucault postavio *credom* moderne episteme, kako je to istaknuto u njegovu najznačajnijem djelu *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti* iz 1966. godine,²¹ kod Nancyja ne pronalazimo ovaj »epistemologijski rez« na tako radikalnan način. Zbog toga se može rabiti pojam suvremenosti i suvremenoga krajnje fluidno. Još bolje: može se kretati njezinim rubovima i čvorištima mreže bez straha od pada u bezdan tehničke banalnosti. Podarujući starome pojmu novo značenje mi ga ne uskrisujemo iz ništavila samo zato da bismo povijest obnovili na varljivim temeljima. Mnogo je važnije u svemu tome nešto »iracionalno«. Jezik za razliku od slike kao da se otima svojoj neumitnoj sudbini iščeznuća.

Zašto Nancy izbjegava govoriti o suvremenoj umjetnosti kao stanju i sklopu raznolikih tehno–poetičkih praksi i priklanja se jednostavno fenomenologijskome opisu onoga što se događa »danas«? Vjerojatno se odgovor skriva u njegovu pokušaju da iz ideje same umjetnosti dospije do praga »smisla svijeta« kao procesa utiskivanja novih značenja (*mondialisation*). I zato je umjetnost svagda u svojem današnjem kretanju dvoznačna. Ona je i suvremena i ne–su–

20 Žarko Paić, »Technosphere — A New Digital Aesthetic? The Body as Event, Interactivity and Visualization of Ideas«, in: Žarko Paić & Krešimir Purgar, *Theorizing Images*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016., str. 121–143.

21 Michel Foucault, *The Order of Things: Archaeology of the Human Sciences*, Routledge, London–New York, 2001.



vremena. Razlog leži u tome što je ideja kao autorefleksija vlastita položaja u »formi života« bez ikakvih izravnih odnosa spram referencijalnoga okvira društva, ideologije, politike, kulture itd. Drugim riječima, suvremenoj umjetnosti za razliku od svih prethodnih epoha nedostaje »Veliki Drugi«. Mit i religija su odavno iščezli iz svijeta umjetnosti. Ono što preostaje su moderni nadomjesci u repolitiziranju i reestetiziranju događaja. Heidegger je to neuvijeno nazvao političkim i estetskim kičem modernizma.²² Pitanje što je umjetnost naposljetku mora nužno otvoriti neku drukčiju perspektivu u doba kada *logos*, tijelo i slika nisu više razdvojeni entiteti. Umjesto razlike i razlikovanja svjedočimo proizvodnji mnoštva identiteta. To seže od uronjenosti u virtualni prostor do mogućnosti preobrazbe tijela u estetski objekt čiste vidljivosti. Problem sa (suvremenom) umjetnošću kao sklopom »forme života« sastoji se u tome što Nancy mora pretpostaviti da iza njezine bitne autonomnosti naspram znanosti i *tehnosfere* leži duboka praznina. Mi smo uronjeni u estetski kôd svijeta. Čini se da zato pouzdano znamo kako sve funkcionira tako da se nalazi u službi »svrhovitosti bez svrhe«. No, nije to više ona Kantova definicija ljepote bez koje umjetnost nema smisla. Sada je posrijedi nešto mnogo složenije i čudovišnije. To je ono što Nancy u *Muzama* govoreći o pojmu slike iskazuje na sljedeći način:

»U svijetu bez slike u tom se smislu pojavljuje prava bujica, vrtlog slika u kojima se više ne snalazimo, u kojima se umjetnost više ne snalazi. To je proliferacija *viđenja/videnog (vues)*, mnogostruki odbljesci samoga vidljivog ili osjetilnog, i koji ni na što ne upućuju. Viđenja koja ništa ne pokazuju, ili koja ništa ne vide: viđenja bez *vizije*. (Sjetimo se nestanka romantičnog lika umjetnika *vizionara*.«²³

2. *Rastjelovljenje i uzlaženje tijela*

Možemo li pitati što je tijelo ako je pitanje što je umjetnost postalo samorazumljivim kretanjem u krugu bez značenja? Svatko se danas unaprijed osjeća obveznim otresti na Descartesov dualizam uma i tijela (*res cogitans* i *res extensa*). Kao da je posrijedi neka zavjetna dužnost suvremene filozofije i njoj podobne umjetnosti da mora pokazati integralni sklop u kojem više nema transcendentalnoga primata svijesti nad empirijskom zbiljom tjelesnoga svijeta. Umjesto toga, kao da se čini nužnim za mišljenje ustrajavati na novome monizmu. Doduše, tijelo nije u ontologijskome smislu nadređeno umu, kako bi se na prvi pogled moglo predmnijevati. Ali ono ima drukčiji način artikulacije onog što je preostalo od metafizičke riznice pojmova utemeljenja i vladavine nad zbiljom uopće. U slučaju Nancyjeva promišljanja statusa umjetnosti »danas« vidjeli

22 Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1997. str. 39.

23 Jean-Luc Nancy, *Muze*, str. 168.



smo kako se odnos između *logosa* i *mimesisa* razmješta na razini prožimanja i tzv. uzajamnoga odnosa. Nije to više nalik spekulativnoj dijalektici Hegela. Sada smo suočeni s obratom u razumijevanju odnosa egzistencijalne slobode stvaranja novoga svijeta i »ontologije tijela«. Ako se *logos* uzima za tvorca značenja, kao označitelj bitka uopće, tada je samoizvjesno da *mimesis* može biti samo ono označeno na navlastit način. Umjetnost se, međutim, za Nancyja ne pojavljuje tek medijem estetskoga iskustva kojim subjekt konstruira svoje imaginarne svjetove da bi njima vladao s pomoću ljepote i uzvišenosti. Radi se o događaju osmišljavanja novoga svijeta. A to istodobno znači da *mimesis* iziskuje »svoj« autentičan *logos*. Nancy nije blizak nikakvoj estetici nove racionalnosti koja u pojmu refleksije pronalazi novi ključ za dešifriranje tehno-petičkoga kôda suvremene umjetnosti. Njegov je temeljni problem u nastojanju da fenomenologijski otvori prostor egzistencijalne slobode stvaranja »smisla«. Za tako nešto potrebno je promisliti kako medijalnost medija, kojom se umjetnost »danas« samopokazuje kao ideja bez »biti«, kao čista tjelesnost dolazi do svoje autopoietičke »ekstenzivnosti«. Za nju ni psihoanaliza niti teologija (želja i Bog) ne mogu biti više od metafizički izbljedjele fikcije. Tijelo u svojoj suverenosti događaja egzistenciji podaruje »meso« i »živce«. Tako nastaje figura-slika životnoga samopotvrđivanja bitka u trenucima ugroženosti njegova smisla. Koliko je tijelo oslobođeno »grijeha« zapalosti u mehaničko kretanje u praznome prostoru kako je to zamišljao racionalizam 18. stoljeća, toliko se, pak, sama prostornost u kojem se događa tjelesnost egzistencije bitno mijenja pod pritiskom nove situacije mišljenja i kazivanja.

145

»*The body exposes a breakthrough of sense, constituted absolutely and simply by existence. Which is why we will not speak of it as anterior or posterior, exterior or interior to the signifying order — but at the limit. And finally, we will not it “the body of sense,” as if “sense” at this limit could still be the support or subject of anything at all: instead, and absolutely so, we will call it the body, as the absolute of sense itself, properly exposed. The body is neither a “signifier” nor a “signified.” It’s exposing/exposed: ausgedehnt, an extension of the breakthrough that existence is. An extension of the there, the site of a breakthrough through which it can come in from the world. A mobile extension, spacings, geological and cosmological displacements, drifts, sutures and fractures in archi-continents of sense, in immemorial tectonic plates shifting under our feet, under our history. The body is the architectonics of sense.*«²⁴

Za Nancyja je sljedeći obrat odlučujući: *tijelo jest bitak egzistencije!* Ovo se čini protuusmjerenišću spram Heideggera iz *Bitka i vremena*. Umjesto bitka-k-smrti (*Sein-zum-Tode*), što je temeljna vremenska određenost tubitka (*Dasein*) ili čovjeka, ovdje se zbiva egzistencijalno proizvođenje događaja. Nije slučajno u *Corpusu* naveden posthumni fragment Sigmunda Freuda iz 1938. godine: »*Psyche ist ausgedehnt; weiss nichts davon. (Psiha je proširena; ona*

24 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, str. 25.



ne zna ništa o tome)«. ²⁵ Izreka podsjeća na onu Spinoze koju je rado navodio Gilles Deleuze: Mi još ne znamo što sve tijelo može. Derrida u tome pronalazi razlog za dekonstrukciju tijela i tjelesnosti u zapadnjačkoj metafizici time što podvrgava kritici fenomenologijski pristup intuicionizma kao suprotnosti racionalizmu. U svakom slučaju Nancy polazi od »konkretizacije« egzistencijalnoga događaja. Tijelo postaje »arhitektonikom osjetila« tek onda kada je u raskrižju između dva podjednako nesvodljiva stanja: između prijetnje iščeznuća ili smrti i puta spram uskrsnuća. Rastjelovljenje i uzlaženje nisu negacije živoga tijela u njegovu autentičnome bitku. Bolje je reći da su to krajnje mogućnosti tijela u njegovoj egzistencijalnoj slobodi samopotvrđivanja života. U navedenom tekstu iz *Corpusa* susrećemo se s obratom Kantova transcendentalnoga idealizma. Ne može se, dakle, zaključiti da je sada tijelo umjesto svijesti postalo subjektom. Posve suprotno, njegova »proširenost« svjedoči o nužnosti drukčijega pristupa bestemeljnosti egzistencijalne slobode u svijetu. Da bi se takvo fluidno i mobilno tijelo moglo otvoriti kao problem filozofijskoga tematiziranja čini se da je potreban neki uvjet mogućnosti bez kojeg je uzaludan čitav napor mišljenja tijela. Uostalom, ta toliko začudno postavljena misao o »budućnosti filozofije« ne može zanemariti dostignuća »taktilno-korporalnoga obrata«. Taj uvjet mogućnosti iskrsavanja tijela kao »mesa« i »živaca« egzistencije pretpostavlja kritiku strukturalizma i preusmjeravanje fenomenologije u artikulaciju »smisla svijeta«. Jasnije je otuda da tijelo nije moguće fiksirati kao označitelja niti označeno. Još ga je manje razložno smatrati pukim estetskim objektom. U tehnički uspostavljenome svijetu tijelo sve više gubi svoju ekscentričnost. Postajući protezom ili organima-bez-tijela zbiva se proces njegova rastjelovljenja. Ne smije se zaboraviti da uspon »umjetnoga uma« (*A-intelligence*) istodobno znači gubitak važnosti egzistencijalnoga dodira između bića.

Govor o tijelu unutar egzistencijalne fenomenologije već je za pokušaj mišljenja Merleau-Pontyja bio skandalom ili ekscesom. Ponajprije je posrijedi nešto nemislivo sa stajališta metafizičkoga odnosa *logosa* i *mimesisa*. »Logika« tijela ne skriva se u »oponašanju« već uvijek uspostavljenoga bitka u njegovoj faktičnosti. Zašto? Iz jednostavnog razloga što bi to značilo da su i filozofija i umjetnost rezultati neke nadosjetilne moći (Boga?). Otklon od toga smjera spram iznimne mogućnosti bitka kao singularnoga mnoštva. Poznato je, nadalje, da za Merleau-Pontyja svijet nije bio misliv izvan tijela. Može se obuhvatiti tek otvaranjem u višestranim putovima samoozbiljenja kroz i preko tijela. ²⁶ U tom smislu govor o »utjelovljenoj egzistenciji« označava raskid s metafizikom duha njemačke spekulativne tradicije od Kanta i Fichtea do Schellinga i Hegela. Korak dalje u prokrčavanju putova mogućnosti mišljenja tijela izvan

25 Vidi o tome: Jacques Derrida, *On Touching — Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005. Translated by Christine Irizarry

26 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London–New York, 2013. Translated by Donald A. Landes



dekartovske tradicije značio je i preispitivanje razloga zašto fenomenologija u Husserla nije odlučnije postavila pitanje tijela izvan diobe na meso (*Leib*) i tjelesnost (*Körper*). Problem dodira koji je na tako istančan filozofijski način postavio Nancy u ogledu o uskrsnuću *Noli me tangere* ne možemo smatrati njegovim posljednjim stvarima u mišljenju o tijelu. Kao i u *Corpusu* i u tom se tekstu naglašava nužnost prolaženja s onu stranu redukcije fenomenologije na intersubjektivnost. Tijelo se u dodiru pokazuje više negoli egzistencijalno krhkim i fluidnim »objektom«. ²⁷ Stoga se »arhitektonika osjetila« mora proanalizirati mnogo dublje negoli je to uzmogla i htjela metafizička tradicija svedena na »racionalizam« i »intuicionizam«. U protežnosti tijela kao tvari koja nema svoju »bit« u svijetu sve se zbiva na taj način da u prvi plan dolazi ono što iz tradicije novoga vijeka i njegove metafizike nazivamo objektom. To ne znači nipošto da se u procesu »osmišljavanja svijeta« tijelo objektivira, iako je ovo sve više nemoguće izbjeći. Tijelo se, dakako, ne može ni »subjektivirati«, postati nekim solipsističkim »Ja« u tradiciji vladavine svjesnoga bitka kao jamstva ili temelja umnoga poretka svijeta. Ono što tijelo »može«, a što psiha ne zna, skriva se u njegovoj težnji za rastjelovljenjem kao uzlaženjem. Stoga je kršćanstvo u ontologijskome smislu uistinu najveći mogući skandal i eksces u svjetskoj povijesti. Problem je u tome što se u figuri–slici Isusa Krista ne događa samo sinteza *logosa* i *mimesisa*, mišljenja i osjetilnosti, nego se radi o univerzalnoj drami sukoba između osmišljavanja bitka i nihilizma onoga što je prvi zamijetio Heidegger, a Nancy na Derridaovu tragu izveo postavku kako je kršćanstvo ili monoteizam u »biti« svojevrsni nihilizam povijesti. Paradoksalna »sudbina« tijela raspetoga na križu i činom uskrsnuća uzlazećeg ponad Zemlje svjedoči o misteriju bitka kao događaju žrtvovanja. Istina je, dakle, žrtvovanja ništa drugo negoli estetsko–etički zavjet egzistencijalne slobode u suočenju s bezdanom onoga Ništa.

147

U Nancyjevu mišljenju, pak, razlikovanje »izvanjskoga« (svijeta) i »sebstva« prolazi kroz preobrazbe tijela. Što je za Lévinasa ono apsolutno drugo u bezuvjetnoj ljubavi spram njegove egzistencije kao opravdanja »mojeg« življenja iz etičke perspektive, za Nancyja je estetski preoblikovano mjesto Drugoga. Umjesto lica kao znaka identiteta Drugoga, sada se radi o dodiru tijela u svim zamislivim značenjima. Što je to Drugi ako se njegov bitak sada nastoji približiti polazeći od estetske dimenzije dodira tijela? U posljednjem ogledu iz *Corpusa*, i ujedno najupečatljivijem, naslovljenim »L'intrus«, nadahnutim iskustvom borbe samoga Nancyja s patnjama tijela prouzročениh rakom i nužnošću transplantacije srca, tijelo se pokazuje poput stranca ili apsolutno Drugoga. ²⁸ I to ne samo stoga što je za nastavak životnih procesa uključujući mišljenje nužna tehnička proteza kao jamstvo produžetka drukčije osjetilnosti

27 Vidi o tome: Mladen Dolar, »O dodiru«, *Tvrda*, br. 1–2/2016., str. 212–224. Sa slovenskoga preveo Mario Kopic.

28 Jean–Luc Nancy, »The Intruder«, in: *Corpus*, str. 161–170.



od one »zdravoga čovjeka«. Što preostaje od »čovjeka« na kraju njegove prirodne tjelesnosti? Nancy na kraju *Corpusa* o tome kaže:

»We are, along with the rest of my more and more numerous fellow creatures, the beginnings, in effect, of a mutation: man begins again by passing infinitely beyond man. (This is what «the death of god» has always meant, in every possible way.) Man becomes what he is: the most terrifying and the most troubling technician, as Sophocles called him twenty-five centuries ago, who denatures and re-makes nature, who recreates creation, who brings it out of nothing and, perhaps, leads it back to nothing. One capable of origin and end. The intruder is nothing but myself and man himself. None other than the same, never done with being altered, at once sharpened and exhausted, denuded and overequipped, an intruder in the world as well as in himself, a disturbing thrust of the strange, the conatus of an on-growing infinity.«²⁹

148 Što je to — *tijelo*? U značenjskome izvođenju svih mogućnosti riječi dospjele iz latinskoga jezika (*corpus*) Nancy naglašava da je jezik sâm već dokaz materijalnosti i smislenosti ulaženja tijela u diskurs. Jezik kroz govor kazuje o »proširenju« psihološke strukture nesvjesnoga. Osim toga, tijelo se rasprostire u mreži osjetilnosti. Naspram »kontejnera« za prazne dvodimenzionalne objekte tijelo jest prostornost u pet dimenzija kozmičko-biološko-kognitivne evolucije. Uspon tjelesnosti u 20. stoljeću kad je riječ o humanističkim znanostima dolazi istodobno s razgradnjom metafizike u lingvistici i semiologiji, te u napredujućim studijima tehnički stvorene vizualnosti u kibernetici i informatici. Tijelo u strogome smislu riječi, ontologijski gledano, »nije« naprosto zbog toga što se ne svodi na bitak u značenju puke protežnosti (*extensio*). Fizička prisutnost ne razlikuje ljudsko tijelo od bilo kakvog drugog objekta. Ima li, pak, neke »više«, korporalne razlike između čovjeka i životinje? Sa stajališta klasične metafizike čovjek je utjelovljenje duhovnih sposobnosti mišljenja i osjećanja nalik Bogu. Čitamo u Bibliji da je čovjek načinjen na sliku i pasliku Boga. Ova sličnost ili nalikovina dovodi izravno u svezu tijelo sa slikom (*eikon*). Tijelo ne može biti mimetički mišljeno ako je posrijedi figura u smislu obrisa njegova oplošja s dodatkom simboličke dimenzije ljepote i uzvišenosti. Stvar se, međutim, bitno mijenja prikazivanjem–predstavljanjem (Kristova) tijela u povijesti umjetnosti. Na to treba uvijek skrenuti pozornost da ne bi došlo do privida. Mi ne možemo s izvjesnošću imati predstavu o povijesnome liku Spasitelja. Razlog leži u tome što je njegova egzistencija upravo dvoznačno ne–moguća. Istovremeno je riječ o rastjelovljenome tijelu kao žrtvovanju na Raspeću i o uskrsnuću uzlaženjem tijela u nebeske sfere obitavanja čistoga duha. Tijelo se, dakle, određuje kao egzistencijalno žrtvovanje.³⁰ Ovo treba shvatiti početkom svake »ontologije tijela« koja u dosadašnjem metafizičkome

29 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, str. 170.

30 Jean-Luc Nancy, »The Unsacrificeable«, *Yale French Studies*, br. 79 (1991), pp. 20–38. Translated by Richard Livingston DOI: 10.2307/2930245 URL: <http://www.jstor.org/stable/2930245>

jeziku i slici nije bila mogućom. A nije to mogla biti zbog toga što je shvaćanje mimetičke naravi Isusa Krista zanijekano već time što nije posrijedi »čovjek«, već Bog u ljudskome liku kao prikazu–predstavi onoga vidljivoga u posvemašnjoj nevidljivosti.

U ogledu *Noli me tangere* Nancy virtuožno prolazi kroz sva zagonetna mjesta tumačenja Kristova uskrsnuća. Pritom se njegov koncept dodira izvodi iz fenomenologije tjelesnosti kao nedjelovne prisutnosti smisla. Ništa nije tek u opipu onoga tvarnoga. Već je Sartre u *Bitku i ništavilu* te u romanu *Mučnina* posve izričito pokazao zazornost (abjekciju) spram iskonske magme bitka. Ono što se dodiruje nije meso (*flesh, Leib*) tijela kao složevine proteina, neko ovako ili onako biologijski strukturirano objektiviranje predmeta. Dodir je osmišljavanje svijeta u nečemu što nadilazi metafizičko razlikovanje duha/duše i tijela. I zato je posrijedi egzistencijalna drama susreta s Drugim. Kada Krist zabranjuje Magdaleni koja ga je prva ugledala nakon čina uskrsnuća bilo kakav fizički dodir njegova »novoga« tijela, onda je u činu zabrane izrečena ne-lagoda u onome što se pokazuje stanjem–između (*in-between*). Nancy minuciozno egzegetski i hermeneutički ispituje narav ovog iskaza »nemoj me dotaknuti« (*noli me tangere*) budući da mu je jasno kako se ovdje ne radi više o sukobu između dvojstava s pečatom metafizičkoga shvaćanja razlike. Bog i čovjek nisu tek dva različita bića u tradiciji ontologije. Oni su ponajprije mjesto pomirenja razlika između *logosa* i *mimesisa*, mišljenja i osjetilnosti. A to mjesto valja shvatiti kao početak novoga prostora kojemu tijelo kao medijalnost medija podaruje dublje značenje. Između Boga i čovjeka, između rastjelovljenja i uzlaženja tijela postoji ono dosad nemislivo. Prostor između jest ono nedodirljivo što nije nikakav religiozni tabu za mogućnost vjerodostojnoga žrtvovanja tijela kao darovanoga »objekta«. Ako je u Nancyjevu shvaćanju mogućnost *mimesisa* izvedena iz tehničke i poetičke vizije stvaranja svijeta umjetničkim djelom, onda je razlika između darovanosti »objekta« i njegove tvorbe upravo u tome što priroda postupa mimetički žrtvovanjem tijela, a tehnička se konstrukcija »umjetnoga života« (*A-life*) pokazuje onim ne-žrtvovanim uopće.

»Why, then, a body? Because only a body can be cut down or raised up, because only a body can touch or not touch. A spirit can do nothing of the sort. A »pure spirit« gives only a formal and empty index of a presence entirely closed in on itself. A body opens this presence; it presents it; it puts presents outside of itself; it moves presents away from itself, and, by that very fact, it brings others along with it: Mary Magdalene thus becomes the true body of the departed.«³¹

Zašto, dakle, tijelo? Nancyjev je odgovor o mjestu–između dvojeg, onog što je već uvijek na putu rastjelovljenja i onog što čeka na uzlaženje u nebo, iznimno »realističan«. Samo tijelo omogućuje duhu njegovu nevidljivo djelovanje. U »tamnoj jezgri mimesisa« postoji ono što osvjetljava prolaz naspram mjesta apsolutne nedodirljivosti. To je *logos* kao figura–slika uzlazećega tijela čiji pri-

31 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, str. 48.

kaz-predstavu u zapadnjačkome slikarstvu dosežu tek rijetki pokušaji vide-nja poput Rembrandta i Tiziana. Ali, zašto samo slikarstvo? Zašto ne i drugi mediji poput pjesništva i filma? Ne skriva li se u tome neka varljiva dimenzija prvotnosti slike nad jezikom? Nancyju se čini nemogućim da bi bilo koja druga umjetnost u njezinoj singularnoj naravi mogla prikazati-predstaviti ovaj događaj vidljive nevidljivosti. Razlog leži u viđenju mjesta posredovanja. Vidjeti ne znači opaziti u smislu puke zamjedbe nekog izvanjskoga predmeta. Posrijedi je vizija u kojoj se susreće vremenska dimenzija prisutnosti tijela »ovdje« i »sada« s onim što je odsutno u smislu nadolazeće budućnosti. Tajna je tijela otuda pitanje o vremenu egzistencijalnoga događaja s kojim povijesno zbivanje poprima smisao. Samo je »u« tijelu moguće ostaviti znakove propadanja i »na« tijelu vidjeti znakove uzlaženja. To je kao kad u agoniji bolesti izmučeno tijelo pridodaje duhu onu nesvodljivu crtu plemenitoga trpljenja patnje. Slikarstvo to može jer je jedino ukorijenjeno u »tamnoj jezgri mimesisa«. U jazu između rastjelovljenja tijela i njegova uzlaženja preostaje djelo u spokojstvu trajanja-u-vječnosti. Za razliku od pjesništva, koje jeziku podaruje uzvišenost, i za razliku od filma, koji sliku reducira na niz »sada« u pokretu, samo se slikarstvo sve do nepredmetnosti i apstrakcije događa kao sinteza i utjelovljenje *logosa*, figure i slike. Od Giotta do Francisa Bacona slikarstvo razgrađuje tijelo kao duh i meso, ideju i zbilju univerzalne izvedbe ljudskosti ostavljene na milost i nemilost umjetnosti. Kako se slikarstvo razvija od renesanse do kubizma, tako se tijelo sve više svodi na mrlju, točku, crtu. Apstrahiranje kao metoda desupstancijaliziranja slikovne umjetnosti ostavlja tijelu još samo proteze i nadomjeske. U tom pogledu valja iznova propitati tehničke i poetičke dimenzije *mimesisa*. Zašto se, naime, u slikarstvu nakon pokreta povijesne avangarde više ne radi o slici tijela, gdje je figura Isusa Krista doslovno isparila pred zahtjevima estetizacije i politizacije umjetnosti, nego samo o prelasku tijela u događaj performativno-konceptualnoga obrata?³² Prihvatljivi odgovor na to pitanje proizlazi iz nasilja nad tijelom, njegovim komadanjem kao što je to ponajbolje svjedočanstvo Picassova *Guernica*. Ali što stoji iza te svima vidljive »dekonstrukcije« svijeta kojemu je slikarstvo podarivalo sjaj i privid dostojanstva? Nancy u *Muzama* o tome kaže:

»Slika se povlači kao fantom ili fantazam Ideje kojemu je suđeno da iščezne u samoj idealnoj prisutnosti. Ona se tako povlači kao slika nečega ili nekoga tko nije slika. Ona se briše kao simulakrum ili kao lice bitka, kao sudarij ili slava Božja, kao otisak kakve matrice ili kao izraz nečega nezamislivog.«³³

Da, slika više ne odgovara ni na kakvu univerzalnu Ideju kao što ne odgovara ni na kakav povijesni smisao kojemu se više ne nazire obris u budućnosti. Pa, kako je onda moguće da umjetnost u srazu između rastjelovljenja i uzla-

32 Vidi o tome: Žarko Paić, »Događaj i razlika: Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti«, in: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 63–105.

33 Jean-Luc Nancy, *Muze*, str. 167.

ženja tijela još uvijek ostavlja tragove neke nade u spasonosno u tehnologijski opustošenome svijetu?

3. *Slika bez temelja*

Nancyjeva se »ontologija slike« ne može razumjeti bez njegove »ontologije tijela«. Ako je tijelo za zapadnjačku metafiziku bilo skandalom i ekscesom, tada je dugovjeko promišljanje slike bilo ako ne istovjetno položaju tijela, a onda zacijelo slične sudbine. Tijelo se nije moglo misliti iz svoje autonomnosti kao događaj sveze/odnosa *logosa*, figure i slike kao što se slika nije mogla istinski razumjeti bez odnosa spram umjetnosti kao prikazivanja–predstavljanja stvari. Nedvojbeno je pojam *mimesis* onaj koji tu svezu/odnos omogućuje. No, pitanje je pod kojim uvjetima je moguće sliku kao materijalni trag ili otisak tehničkoga umijeća stvaranja novoga razlučiti od njezine izvorne »transcendencije«. Problem je »ontologije slike« u tome što njezina materijalna struktura ne doseže do »biti« onoga što slika »jest«. A ona izvorno »jest« ponajprije nešto što pripada u područje »svetoga«. Nancy u svojoj dekonstrukciji religije i monoteizma u knjizi *Temelj slike* poduzima metodičko i hermeneutičko razdvajanje svetoga i religije, pa čak i vjere i religije. Razlog leži u tome što se ono sveto može razumjeti jedino polazeći od nedodirljivoga. Vidjeli smo da je njegovo promišljanje dodira usmjereno k tome da oslobodi tijelo od svake vezanosti uz dvije olovne kugle:

- (1) nadosjetilnosti prema kojoj Bog ili njegov sekularni nadomjestak ulazi u tijelo kao simbolički trag božanstva i tako duh/dušu obuzima u svim aspektima njegove metafizičke »biti«;
- (2) osjetilnosti kao mehaničke stege koja od Descartesa tijelu ostavlja tek prostor beskonačnoga proširenja (*extensio*).

Iz ovoga je jasno da Nancy pretpostavlja fenomenologijsko shvaćanje slike. Zamjećivanje se stoga pojavljuje ključnim pojmom sinestetike s kojom dvojne suprotnosti praslrike i preslike, duha i tijela, objekta i subjekta gube značenje fiksnih odrednica. Tek sada možemo razabrati zašto se slika više ne izvodi iz »čiste forme«. Umjesto tog platonskoga pojma Nancy se koristi materijalnim supstratima poput »energije« i »intenziteta«. Ako »forma« (*eidos*) nije više temelj slike u metafizičkome shvaćanju prvotnosti (*arché*) i uvjeta mogućnosti svega što slika označava, što dolazi na prazno mjesto forme, shematizma uma i prikazive neprikazivosti?

»The thing as image is thus distinct from its being–there in the sense of the *Vorhanden*, its simple presence in the homogeneity of the world and in the linking together of natural or technological operations. Its distinction is the dissimilarity that inhabits resemblance, that agitates it and troubles it with a pressure of spacing and of passion. What is distinct in being–there is being–image: it is not here

but over there, in the distance, in a distance that is called “absence” (by which one often wants to characterize the image) only in a very hasty manner. The absence of the imaged subject is nothing other than an intense presence, receding into itself, gathering itself together in its intensity. Resemblance gathers together in force and gathers itself as a force of the same — the same differing in itself from itself: hence the enjoyment [jouissance] we take in it. We touch on the same and on this power that affirms this: I am indeed what I am, and I am this well beyond or well on this side of what I am for you, for your aims and your manipulations. We touch on the intensity of this withdrawal or this excess. Thus *mimesis* encompasses *methexis*, a participation or a contagion through which the image seizes us.³⁴

Kako Nancy to naglašava, *mimesis* obuhvaća *methexis*. Značenje se ove drevne grčke riječi (μέθεξις) izvodi iz zajedničkoga udjela, sudioništva u slici. Ritual povezuje ljude u zajedništvu kojim se iskazuje privrženost svetome. Bez toga zajednica ostaje praznom i napuštenom. Sada je, dakle, očito da slika ne može biti drugo negoli »svetom« u značenju posve drukčijem od svođenja na »religioznost« pojedinca. Da bi slika kao *mimesis* bila više od preslikavanja ili oponašanja bitka, mora se dogoditi nešto iznimno. Slika mora pokazivati prisutnu odsutnost nekog skrivenoga temelja s onu stranu puke materijalnosti i znaka. Drugim riječima, slika kao *methexis* jest događanje susreta svetoga i svjetovnoga i to čak kad se čini da je nastupilo posvemašnje doba profanacije bitka uopće. Vrijedi postaviti pitanje je li Nancyjeva fenomenologija slike moguća bez razumijevanja »smisla bitka«? Ono što naziva »temeljem slike« ne odnosi se na skrivenu formu platonske Ideje. Ipak, teško je ne pokazati barem malo skepse prema načinu kojim se nastoji održati pojam slike o kojem smo govorili i to u doba kada slika preuzima značajke performativnosti i gestualnosti. Modernost je obilježilo nastajanje slike kao neodređene referencijalnosti. Stoga se kriza reprezentacije ne osjeća sve do usavršavanja tehničkih aparata u prekidu s »oponašanjem« i »predstavljanjem« nove složene stvarnosti. Distinkcija i distancija, na čemu Nancy zasniva svoja zapažanja o teoriji slike, odnose se ponajprije na status objekta u očima promatrača. Njegova je uloga bitno promijenjena. Nije to više kantovski pasivan subjekt refleksije lijepoga, a niti ničeanski aktivan proizvođač djela koji uznemirava ravnodušna osjetila. Promatrač ne gleda što se zbiva u slici kao na nekom praznome ekranu. Nasilje izazvano buđenjem kaotične stvarnosti 20. stoljeća, ratovima i revolucijama, tehničkim ubrzanjem kinematičke energije sâmoga života, postaje »energijom« i »intenzitetom« slike. Slika je uvijek prikaz nečega. Stoga je mimetička u svojoj težnji da živo pretvori u objektiviranost zbilje. Međutim, prikaz nečega ne znači da je posrijedi tek prazan intencionalni čin zamjećivanja predmeta.

Mimesis ponajprije označava mogućnost preoblikovanja predmeta u stvaranju nove situacije i konteksta. Tijela koja prikazuju i predstavljaju moguće događaje promjene u načinu promatranja nisu pritom zamrznuta u vremenu.

34 Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 9. Translated by Jeff Fort



Njihova je »bit« stvaralačka projekcija mogućnosti radikalne promjene. Što se mijenja nije ništa izvanjsko, a niti unutarnje. Posrijedi je imanentna promjena perspektive iz koje neko djelo zadobiva status iznimmoga događaja u svojem vremenu, poput Maljevičeve nepredmetne slike ili izokrenute figure–slike u konceptualnoj umjetnosti neoavangarde koja raskida sa svim ostacima referencijalnosti i na njihovo mjesto postavlja pitanje o smislu umjetnosti. Vratimo se još nakratko pitanju o suspenziji i neutraliziranju ideje temelja. Naziv Nancyjeve knjige u kojoj raspravlja izričito o »ontologiji slike« na prvi je pogled problematičan. O kojem to »temelju« vrijedi još govoriti na koji bi se slika mogla pozivati i na njemu počivati ako ne metafizičkome izvoru razlikovanja duha i stvari, forme i sadržaja, uma i osjetilnosti? Zacijelo da je riječ ona koja proizlazi iz baštine zapadnjačke filozofije. Ipak, umjetnost nije za Nancyja nikad bila sluškinjom religije. Iako je mit početak mimetičke djelatnosti kazivanja, pa se u njemu prožimaju priča i logika same stvari, vidjeli smo da je razlikovanje svetoga i svjetovnoga uvjetovano razlikom slike kao događaja smisla bitka i slike kao materijalno–znakovne podloge. Dekonstrukcija ideje temelja slike otuda može biti samo u tome što se iza ideje ili forme (*idea* ili *eidolon*) ne skriva Božji *logos* same stvari. Tajna je *mimesis* u *methexis*. Ono što sada više ne djeluje kvazi–transcendentalno kao u Derridae, pojavljuje se u snazi dodira i to u čitavom spektru energija i intenziteta. Temelj slike u njezinoj izvornoj bestemeljnosti upravo jest taj fluidni dodir u njegovoj nedodirljivosti kakav je Nancy savršeno precizno iščitao u hermeneutici kršćanskoga razumijevanja tijela kao medija egzistencijalne slobode između rastjelovljenja i uzlaženja (*Noli me tangere*). Slika je u svojoj nedodirljivosti naprosto uzorno dodirljiva. Zato vizualnost predstavlja ovdje tek jedan od načina njezine prisutnosti. Ostali su u glazbi, pjesništvu, kinestetičkome doživljaju itd. Bez slike kao događaja prikazivanja–predstavljanja tijelo ne bi moglo uopće biti ono što uznemirava psihu jer ga ne može *logosom* dohvatiti. Dodir uvijek izmiče u želji za apsolutnim posjedovanjem Drugoga kao objekta. U čemu je onda temelj slike ako je duh izgubio tlo pod nogama?

153

»There is nothing in the spirit that is not in the senses: nothing in the idea that is not in the image. I become the ground and depth of the painter's eye that looks at me, as well as the reflection in the mirror (in Aachen's painting). I become the dissonance of a harmony, the leap of a dance step. "I": but it is no longer a question of "I." *Cogito* becomes *imago*.«³⁵

Kako *cogito* postaje *imago*? Proces nastanka slike važniji je od njezine vezanosti uz svete i svjetovne sadržaje. Kako god bilo, slika će ostati slikom, a um će ostati umom sve dok postoji nešto tako poput nedodirljivoga bitka. Drugim riječima, međusobno prožimanje jednog s drugim moguće je bez ontologijskoga sloma tek uz pretpostavku opstojnosti neke univerzalne strukture zbilje. Budući da Nancy misli na tragu Heideggera i Derridae, uz fenomenolo-

35 Jean–Luc Nancy, *The Ground of the Image*, str. 10.



logijski trag mišljenja Merleau-Pontyja, ne čini se uputnim da je ova pretpostavka neuzdrmanom. Naime, bitak i njegov smisao nisu ništa unaprijed određeno u vremenskome i prostornome značenju. Zbog toga je moguće da se proces nastanka novoga odnosa ili proizvođenje nove forme koju umjetnost unosi u svijet događa simultano s dekonstrukcijom ideje temelja. Um nije nadređen osjetilima; racionalizam nema nadmoć nad empirizmom. No, razlike su nužne da bi istovjetnost bila potvrđena drukčijim načinom mišljenja. Utoliko je posrijedi postfenomenologijski pristup osmišljavanju svijeta polazeći od zahtjeva za otvorenošću egzistencije. Njezino je mjesto posredovanja između uma i slike u tjelesnoj konstituciji »forme života« pripadne čovjeku. Što se događa kada umjesto temelja u metafizičkome smislu disponiramo s dodirnom i fluidnim značenjima »smisla bitka«? Vjerojatno ništa spektakularno, osim što razabiremo da dodir naposljetku ne može biti ništa puko osjetilno. U tehničkome načinu artikulacije bitka dodir već postaje samorazumljivim uvjetom mogućnosti djelovanja digitalnoga svijeta vizualnih komunikacija. Vratiti dostojanstvo dodiru nemoguće je bez povratka slike »temelju« koji povezuje *mimesis* s *methexisom*. No, ako više nije moguć nikakav referencijalni okvir ili univerzalna Ideja kojom bi umjetnost mogla djelovati spasonosno u »ovome« svijetu, preostaje tragati za onim što slici podaruje više od estetske privlačnosti u bezbitnome dobu tehničke destrukcije. Gdje je uopće to spasonosno za Nancyja osim u nedjelovnoj zajednici svijeta kao mjestu i vremenu istinskog osmišljavanja bitka (*mondialisation*)?

Zaključak

U mišljenju Jean-Luc Nancyja pitanje o »smislu bitka« za razliku od Heideggera ne znači tek kazivanje o mogućnostima filozofije i umjetnosti na kraju metafizički određene zapadnjačke povijesti. Umjesto toga susrećemo se zapravo s tri dekonstrukcije:

- (1) ideje »smisla bitka« polazeći od shvaćanja bitka kao singularnoga mnoštva;
- (2) »zaborava tijela« u nastojanju da se tijelo misli u njegovoj otvorenosti kao nabačaj egzistencijalne slobode u prostoru čija se vremenska perspektiva ne svodi na aktualnost i trajanje;
- (3) ideje umjetnosti kao forme s kojom svijet poprima značajke sinteze *logosa*, figure i slike.

Utoliko se Nancyjev poduhvat promišljanja onog što je bilo nemislivo u povijesti filozofije pokazuje i kao pokušaj novoga razumijevanja temeljne riječi za zapadnjački koncept umjetnosti — *mimesis*. U doba kada umjetnosti naizgled doživljavaju jednoznačan globalizirani utjecaj na estetsko oblikovanje životnih svjetova pitanje o mogućnostima mišljenja kao sveze/odnosa jezika i slike u događaju stvaranja novih svjetova označava korak spram nečega što izravno

pogađa ljudsku osjetilnost uopće. Posrijedi je, dakako, dodir s kojim se svijet otvara u zajedničkome osjećaju bliskosti s Drugim. Nancyjev se estetsko–korporalni obrat u »biti« metafizike naposljetku pokazuje jedinstvenim putem mišljenja na tragu postfenomenologije. Time i ono već mislivo, poput bitka, temelja, razloga, postaje izazovom drukčijeg tematiziranja. Što je umjetnost u doba njezine rastemeljenosti i rastjelovljenja negoli događaj zajedničkoga dodira onoga nedodirljivoga, što više ne pripada području »svetoga«, ali ni banalnostima ove vrtoglavo ubrzane tehničke pustolovine života s kojim iščezavamo bez vidljivoga traga, poput točke, mrlje, crte u ništavilo. Pitanje o umjetnosti stoga je posljednje sudbonosno pitanje o smislu ljudske egzistencije.

Jean–Luc Nancy

Corpus

156 CORPUS

Hoc est enim corpus meum [ovo je tijelo moje, ceci est mon corps]: dohodimo iz kulture u kojoj su milijuni ministranata milijuna kultova neumorno izgovarali ovu ritualnu frazu. U ovoj je kulturi svi (pre)poznaju [(re)connaissent], bili kršćani ili nekršćani. Među kršćanima neki joj pridaju vrijednost zbiljskog posvećenja — *tijelo* Boga jest *tu* [le corps de Dieu est là] — drugi joj pridaju vrijednost simbola u kojem komuniciraju oni koji u Bogu čine *tijelo* [ceux qui font corps en Dieu]. Među nama ona je i najvidljivije opetovanje tvrdoglavog ili sublimiranog poganstva: kruh i vino, druga tijela drugih bogova, otajstvo osjetilne izvjesnosti. U prostoru naših fraza predstavlja možda opetovanje *par excellence*, sve do opsesije — »ovo je moje tijelo« [ceci est mon corps] postaje tako i predmetom mnoštva šala.

Ova je fraza naš *Om mani padne...* naš *Allah ill'Allah...* naš *Shema Israë!*... No brojne inačice naše formule odmah nam naznačuju našu najvlastitiju razliku: opsjednuti smo time da želimo pokazati *ovo* [ceci], i želimo (se) uvjeriti da je to *ovo* [ce ceci], ovdje [ici], nešto što *jest* i što nije moguće ne vidjeti, ne dodirnuti, ni ovdje ni negdje drugdje — i da ovo jest *ono* [ceci est cela], ne na bilo kakav način, nego *kao njegovo tijelo*. Pretpostavka da postoji nešto takvo kao tijelo *onoga* [ça; u francuskom jednostavno »to«, ali i u uporabi za prijevod Freudova *Es*, *ono*, op. prev.] (Boga, apsoluta itd.), da ono *ima tijelo* ili da ono *jest* tijelo (što nas navodi na misao da je tijelo kao takvo apsolutno) — evo naše opsesije. Ovo oprisućenje Odsutnog *par excellence*: neprestance smo ga zvali, na nj se pozivali, posvećivali ga, pregledavali, htjeli lukavštinom pridobiti za sebe, htjeli ga, apsolutno ga htjeli. Htjeli smo jamstvo, čistu izvjesnost nekog EVO [VOICI]; *evo*, i ništa više, apsolutno, *evo*, ovdje, *ovo*, *sama stvar* [voici, ici, ceci, la même chose].



Hoc est enim... izaziva, umiruje sve naše dvojbe glede privida, dodjeljuje realnom [réel] njegov pravi zadnji dodir čiste Ideje: njegovu zbiljnost [réalité], njegovu egzistenciju [existence: iz–stoj]. Iz te fraze moguće su beskonačne inačice (navodim po slučaju: *ego sum*, akt u slikarstvu, *Društveni ugovor*, Nietzscheovo ludilo, Montaigneovi *Ogledi*, *Vaga za živce* [Pèse–nerfs: djelo Antoina Artauda iz 1925. godine; op. prev.], »Madame Bovary, to sam ja«, glava Ljudevita XVI., Vesaliusove ili Leonardove grafike, glas — kastrata, soprana itd. — trstika koja misli, histeričarka, zbiljsko je to tkivo iz kojega smo istkani...). *Hoc est enim...* može proizvesti cjelokupan korpus opće Enciklopedije Znanosti, Umjetnosti i Mišljenja Zapada.

Tijelo: eto kako smo ga iznašli. Tko ga drugi na svijetu poznaje?

Zacijelo možemo naslutiti neku užasnu tjeskobu: taj »evo« nije siguran, treba ga zajamčiti. Upravo ništa ne jamči da je *stvar sama* kadra biti tu [être là; francuski prijevod za Heideggerov *Da–sein*, tu–bitak, op. prev.]. *Tu* [là], gdje smo mi, možda nije ništa drugo nego odsjaj, lelujave sjene. Treba ustrajati: »hoc est enim, uistinu vam kažem, i ja sam taj koji vam kažem: tko bi mogao biti više siguran u moje prisuće u mesu i krvi [en chair et en sang]? Ta sigurnost će postati vaša, zajedno s tijelom što ćete ga inkorporirati«. No tjeskoba ne prestaje: što je *ovo* [ceci], koje je tijelo? Ne samo *ovo* što vam pokazujem, nego i svako »ovo«? Sve neodređeno toga »ovog« i tih »ovih« [du »ceci« et des »ceci«]? *Sve to* [tout ça]? Čim je dodirnuta, osjetilna se izvjesnost upravlja prema kaosu, oluji, i svi se osjeti [sens] u njoj remete.

157

Tijelo je preopterećena izvjesnost [certitude sidérée], razbijena u komadiće. Ništa nije svojstvenije, ništa nije stranije našem starom svijetu.

Vlastito tijelo, strano tijelo [corps propre, corps étranger]: *vlastito* tijelo koje pokazuje, koje se daje dodirnuti, koje se daje jesti *hoc est enim*? Vlastito tijelo [corps propre] ili sama Vlastitost [Propriété]. Biti–za–Sebe u *tijelu*. No iznenada, kao i svagda, strano je tijelo ono koje se pokazuje [se montre] kao pošast [monstre] koju nije moguće proždrijeti. Nemoguće ga je izbjeći, zapleteni u gomilu slika, koje idu od Krista, zamišljeno fiksirana u svoj beskvasni kruh, do Krista koji čupa sebi pulsirajuće, krvavo Sveto Srce. Ovo [ceci], ovo... *ovo* je svagda previše, a ne dostatno da bi bilo *ono* [ça].

Sve teorije »vlastitog tijela« samo su mukotrpnji naponi da bismo ponovno prisvojili ono što smo neopravdano smatrali »objektivnim« ili »reificiranim«. Sve te teorije vlastitog tijela usporedive su s krevljenjem [contorsion]: ne završavaju drukčije nego isključivanjem onoga što su tražile.

Tjeskoba, želja da vidimo, dodirnemo ili pojedemo tijelo Boga, kako bismo *bili* to tijelo i ne bi bili *ništa drugo nego ono* [ça], to je načelo (ne)uma Zapada [le principe de (dé)raison de l'Occident]. Zbog toga se to tijelo ili naprosto neko tijelo *nikada ne događa* [n'y a jamais lieu], *prije svega ne tada kada ga se naziva i priziva*. Tijelo je za nas svagda već žrtvovana hostija.



Ako nam *hoc est corpus meum* nešto zbori, to je izvan riječi, nije izrečeno [dit], nego ekskribirano [excrit; Nancyjev neologizam od glagola écrit, pisano, i ex, iz, op. prev.] — na izgubljenom tijelu.

STRANA STRANA TIJELA [ÉTRANGES CORPS ÉTRANGERS]

158

Tko drugi na svijetu poznaje nešto takvo kao što je »tijelo«? To je najkasniji, najdulje pročišćavani, najrafiniraniji, najdemontiraniji [démonté] i najremon-tiraniji [remonté] produkt naše drevne kulture. Ako je Zapad pad [chute], kao što kazuje njegovo ime, tada je tijelo posljednja težina [poids], ekstremnost težine koja se prevrće u tom padu. Tijelo *jest* težina [pesanteur]. Zakoni gravi-tacije pogađaju *tijela* u prostoru. No najprije je samo tijelo ono koje teži [pèse] samo u sebi: spustilo se u sebe sama, pod specifičnim zakonom gravitacije što ga je gurnuo sve do točke na kojoj ga više nije moguće odvojiti od njegova tereta [charge]. Što će reći, od svoje gustoće [épaisseur] zida zatvora ili svoje mase [masse] na grobu nagomilane zemlje ili svojeg ljepljivog tereta [leurder] odloženih starih odijela i naposljetku svoje specifične težine [poids] vode i ko-sti — no svagda, no najprije opterećen [charge] svojim padom, palim iz nekog etera, crn konj, loš konj.

Strmoglavljeno s najviše visine, od samog Najvišeg, u lažnost osjeta, u ma-lignost grijeha. Neizbježno *katastrofalno* tijelo: pomračen i hladan pad nebe-skih tijela. Jesmo li izumili nebo s jedinom svrhom da iz njega padaju tijela?

Ponajprije ne smijemo umišljati da smo se oslobodili svega toga. Ne govo-rimo više o grijehu, sada imamo izbavljena tijela, zdrava tijela, sportska tijela, uživalačka tijela. No tko ne zna da to samo još više pogoršava katastrofu: tijelo je još više palo, još niže, budući da je njegov pad sve skoriji [plus imminente], sve tjeskobniji. »Tijelo« je naša razgolićena tjeskoba.

Da, koja civilizacija ga je bila kadra izumiti? Tijelo tako *golo*: tijelo, napo-sljjetku...

Strana strana tijela, obdarena Jinom i Jangom, Trećim okom, Cinobero-vim poljem i Oceanom vjetrova, urezana tijela, gravirana, obilježena, razreza-na u mikrokozmose, konstelacije: koja ne znaju za katastrofu. Strana strana tijela, uskraćena težini svoje goloće, zavjetovana usredotočiti se na same sebe, pod njihovom kožom zasićenom znacima, sve do retrakcije svih svojih osjeta na jedan jedini bezosjetan i prazan osjet, živo-izbavljena tijela, čiste točke svje-tlosti, ejakulirane iz njih samih.

Dakako, nijedna *njihova* riječ ne zbori nam o *našem* tijelu. Tijelo bijelca što ga *oni* smatraju bljedolikim, svagda već na granici toga da se raširi umjesto da se stegne, tijelo što ga ne vezuje nikakvo znamenje, nikakav rez, nikakav oblog — za njih je to tijelo još više čudno [étrange] od bilo kakve druge strane stvari [chose étrange]. Jedva je *nešto*...

Nismo razgolitili tijelo: iznašli smo ga i ono je goloća i nema druge goloće doli ove i ona je *stranija* od svih stranih stranih tijela.

Da »tijelo« imenuje Stranca [l'Étranger], apsolutno, takva je misao koju smo sretno izveli do kraja. To kažem bez ironije, ne ponižavam Zapad. Upravo obratno: bojim se da bismo loše ocijenili ekstremnost te misli, njezinu snagu istrgnuća i da je ne možemo zaobići. Prije svega se pak ne smijemo ponašati kao da se ta misao nije dogodila i kao da blijedo golo tijelo Boga, Stranca, ne bi bilo nikada bačeno preko slike.

(Bilo kako bilo, nipošto ne iznenađuje da tijelo pobuđuje toliko mržnje.)

(Nipošto ne iznenađuje da ta riječ nije samo isforsirana, uska, uprljana, rezervirana, neukusna — ali i odurna, debela, mutna, opscena, pornoskopska.)

(Ta riječ možda se može izbaviti samo lijepim geometrijskim slikama u tri ili n dimenzija, ili elegantnim aksonometrijama: no potom sve visi u zraku, dočim tijelo *treba* dodirivati zemlju.)

159

PISATI TIJELO

Pisati, ne o tijelu, nego samo tijelo. Ne tjelesnost [corporéité], nego tijelo. Ne znamenja, slike, šifre tijela, nego još uvijek tijelo. To je bio, i nedvojbeno više nije, program moderniteta.

Odsada nije više posrijedi drugo nego biti *odlučno moderan* i nema više nikakva programa, samo nužnost, urgentnost. Motiv? Dostatno je već uključiti televizor, pa ga imamo, svakoga dana: u četvrtini ili trećini svijeta vrlo malo tijela cirkulira naokolo (samo meso, koža, lica, mišići — tijela su manje ili više skrovlita: u bolnicama, na grobljima, u tvornicama, kadšto i u krevetima), i u ostatku svijeta ništa drugo nego to, iz dana u dan sve brojnija tijela, neprestanice multiplicirajuća (često izglednjela, iznemogla, ubijena, nemirna, tu i tamo nasmiješena i plesna).

I s te je strane tijelo na granici, u ekstremu: dohodi nam iz daljine, obzorje je njegovo mnoštvo koje dohodi.

Pisati: dodirnuti ekstrem [toucher à l'extrémité]. Kako dakle dodirnuti tijelo [toucher au corps], ne označujući ga ili ne čineći ga nečim što označuje [le signifier ou de le faire signifier]? Zavodljivo bi bilo odgovoriti ili da je nemoguće da je tijelo neupisivo [ininscriptible] ili da je pak posrijedi mimikrija, odnosno pripijanje tijela [de mimer ou d'épouser le corps] pisanjem (plesati, krvariti...). Nedvojbeno neizbježni odgovori — no ipak prebrzi, konvencionalni, nedostatni: završavaju time da *označuju* tijelo [*signifier* le corps], neposredno ili posredno, kao odsuće ili prisuće. Pisati ne znači označavati. Pitali smo: kako dodirnuti tijelo? Možda je nemoguće odgovoriti na to »kako?« kao na tehničko pitanje. No valja reći da se to — dodirnuti tijelo, dodirivati tijelo,

ukratko, *dodir* [toucher au corps, toucher le corps, toucher enfin] — svagda u pisanju događa.

Možda se to ne događa precizno u pisanju, ako pisanje uopće ima neku »nutrinu«. No na obrubu [bordure], na granici [limite], na vrhu [pointe], u ekstremu pisanja [extrémité d'écriture], *ne događa se ništa drugo doli to*. No pisanje ime svoje mjesto na granici. Dakle, ako se štogod događa pisanju, ne događa mu se ništa drugo nego *dodir*. Točnije: dodirivati tijelo [toucher le corps] (ili neko pojedinačno tijelo) *netjelesnošću* »smisla« [avec l'incorporel su »sens«: netjelesnošću »osjeta«]. I posljedično, *učiniti netjelesno dodirljivim* [rendre l'incorporel touchant] ili načiniti iz *smisla* *dodir* [faire du sens une touche].

(Ne čini mi se potrebnim posebice naglasiti da tu ne zagovaram dvosmisleno »ganutljivu literaturu« [littérature touchante]. Poznajem razliku između pisanja i sentimentalne proze, *no ne poznajem pisanje koje ne dotiče* [écriture qui ne touche pas]. Jer tada to ne bi bilo pisanje, nego samo izvještavanje ili izlaganje. Pisanje u svojoj biti dotiče tijelo [touche au corps].)

No nipošto nije posrijedi trgovanje s granicama [limites], prizivanje ne znam kakvih tragova koji bi se imali upisati na tijela [s'inscrire sur le corps] ili malo vjerojatnih tijela, koja bi se imala splesti u slova [se tresser aux lettres]. Pisanje dotiče tijela *uzduž apsolutne granice* [selon la limite absolue], koja odvaja smisao jednog od kože i živčevlja drugog. Ništa ne *prelazi* i upravo je tu ono što dotiče [rien ne passe, et c'est là ça touche]. (Mrzim Kafkinu priču »Kažnjenička kolonija«, lažnu, površnu i prenapuhanu od početka do kraja.)

»Pisana tijela« [corps écrit] — urezana, gravirana, tetovirana, puna brazgotina — jesu dragocjena, prezervirana, rezervirana kao kodovi od kojih su načinjeni gloriozni engrami: no to naposljetku nije moderno tijelo, nije tijelo koje smo bacili, tamo, pred sebe [jeté, là, devant nous] i koje nam se približuje, golo, samo golo, i unaprijed *ekskribirano* [excrit] iz svakog pisanja [écriture].

Ekskripcija [excription] našeg tijela, eto kroz to moramo najprije proći. Kroz njegovu inskripciju–izvan [inscription–dehors], njegov položaj *izvan–teksta* [hors–texte] kao najvlastitije [propre] kretanje njegova teksta: *sam* tekst napušten, ostavljen na svojoj granici [limite]. To nije »pad«, ono [ça] nema ni gore ni dolje, nije palo [déchu], nego je na granici [limite], na izvanjskom rubu [en bord externe], ekstremu [extrême], koji ga nimalo ne zatvara. Rekao bih: lanac je obrezivanja razbijen, nema ništa drugo osim beskonačne crte [ligne in–finie], trag pisanja, koji je ono samo *ekskribirano*, odmah potom beskonačno prekinuto [infiniment brisé], razdvojeno kroz mnoštvo tijela, crta razdvajanja je prenesena na sva njegova mjesta: tangencijalne točke [points de tangence], dodiri [touches], presijecanja [intersections], dislokacije [dislocations].



Ne znamo koja »pisanja« ili koje »ekskripcije« imaju doći iz tih mjesta. Koji dijagrami, mreže, topološki kalemi, koje geografije mnoštva.

Vrijeme je da započnemo pisati i misliti to tijelo kroz beskonačnu udaljenost, koja ga čini *našim*, koja ga čini da nam dođe iz još veće udaljenosti od svih naših misli: izloženo tijelo [le corps exposé] svjetske *populacije*.

(Otuda ova nužnost koja zasad ostaje posvema neodgonetljivom: *ovo tijelo zahtijeva pisanje, popularnu misao*.)

AFALOSNO I AKEFALNO

Platon zahtijeva da diskurs ima dobro konstituirano tijelo neke velike životinje, s glavom, trbuhom i repom. Tako da svi mi, dobri stari platonisti, znamo i ujedno ne znamo kakav bi bio diskurs *bez glave i repa*, afalosan [aphalle] i akefalan [acephale]. Znamo: to je besmisao [non-sens]. Ali ne znamo: ne znamo što učiniti od te »besmislenosti«, budući da ne uspijevamo vidjeti preko smisla [bout du sens].

161

Svagda se obraćamo smislu: s onu stranu smisla gubimo tlo pod nogama [nous lâchons pied] (Platon nas napušta [Platon nous lâche], sveto božje tijelo!).

»Tijelo« je gdje se gubi tlo pod nogama. »Besmisao« ovdje ne znači nešto poput apsurdna, niti u smislu naopakosti [à l'envers] niti kreveljenja [contorsionné] (kod Lewisa Carrolla nema doticanja tijela). Umjesto toga znači: bez smisla, ili još, *smisla*, kojemu se nijedna figura »smisla« ne može približiti. Smisla koji ima smisao ondje gdje smisao ima granicu [sens qui fait sens là où c'est, pour le sens, limite]. Nijem, zatvoren, autističan smisao: ali bez *autos*, bez »samoga sebe« [soi-même]. Autizam bez *autos* tijela, što ga čini nečim što je beskonačno manje od »subjekta«, ali i nečim što je beskonačno drukčije od njega: *bačenim* ali ne »pod-vrgnutim« [*jeté* non »sub-jeté«], ali i čvrstim i intenzivnim i neizbježnim i singularnim poput subjekta.

Dakle, bez glave, bez repa, jer ništa ne daje ni potporu ni supstanciju toj materiji. Kažem »afalosan i akefalan«, a ne »lišen repa«, što bi odgovaralo žabama. Nemoćno i neintelligentno [impuissant et inintelligent] tijelo. Njegove mogućnosti, snage i misli nahode su drugdje.

No riječi »nemoćno« i »neintelligentno« u ovom su kontekstu i same nemoćne i neintelligentne. Tijelo nije ni glupo ni nemoćno. Za nj vrijede drukčije kategorije snage i misli.

Koje snage i misli bi prvenstveno pripadale tomu biti-bačen-tu [être-jeté-là], što *jest* tijelo? Tomu biti-napušten, biti-rasprostrt i ponovno zatočen na granici onoga »tu« [là], onoga »ovdje-sada« [ici-maintenant] i onoga »ovo« [ceci]? Koje su snage, misli onoga *hoc est enim*? Tu nema čina, ni strasti, ni koncepta, ni intuicije. Koje snage i koje misli — snage-misli [forces-pensées]



možda — mogu uopće *izraziti* tu tako familijarnu stranost [l'étrangeté si familière] onoga biti-tu [être-là], onoga biti-ono [être-ça]?

Reklo bi se da za odgovor moramo što prije napustiti opisane strane i diskurs, jer tijela nikada neće imati ovdje svoje mjesto. No ako bismo tako rekli, pogriješili bismo. Ono što se imenuje »pisanjem« i ono što se imenuje »ontologijom« ima posla upravo s time: s mjestom za ono što ostaje, ovdje, bez mjesta [la place pour ce qui reste, ici, sans place]. Artaud bi protestirao da ovdje nemamo što činiti i da bismo morali biti mučeni i usmrćeni na licu mjesta: odgovaram da nije baš ništa drukčije ako se potrudimo razmaknuti — u sadašnjosti [présent] i punoći diskursa i prostora što ga zasjedamo — mjesto [place], otvaranje tijela [l'ouverture des corps].

162

Tijela nisu »ono puno«, napunjen prostor (prostor je sav napunjen): tijela su *otvoren* prostor, u nekom smislu prostor koji je više *rasprostr* [spacieux] nego *prostoran* [spatial], odnosno ono što bismo mogli imenovati *mjestom* [lieu]. Tijela su mjesta *ekzistencije* [lieux d'existence: mjesta iz-stoja, op. prev.], nema *ekzistencije* bez mjesta, bez *tu* [là], bez »ovdje« [ici], »evo« [voici], za »ovo« [ceci]. Tijelo-mjesto [corps-lieu] nije ni puno ni prazno, nema ni izvanjskost ni nutrinu, ništa više nego što nema ni dijelova, ni cjeline, ni funkcija, ni svrha. Afalosno i akefalno takoreći u svim smislovima. Koža koja je na različite načine naborana, preborana, izglađena, multiplicirana, invaginirana, egzogastrulirana, orificirana, rastegnuta, povučena, zategnuta, opuštена, uzbuđena, upaljena, zavijena, odvijena. Na te načine i još na tisuće drugih (nikakvih »apriornih formi intuicije« niti »tabela kategorija«: transcendentalno je u neodređenim modifikacijama i modulacijama *rasprostiranja* kože) tijelo *daje mjesto* [donne lieu] *ekzistenciji*.

Točnije, daje mjesto tome da je *bit* *ekzistencije* u tome da odista nema *bit* [l'existence a pour essence de n'avoir point d'essence]. Zato je *ontologija* *tijela* sama *ontologija*: bitak nije nešto što prethodi [préalable] ili pod-leži [sous-jacent] fenomenu. Tijelo *jest* bitak *ekzistencije*. *Kako najbolje uzeti smrt zaobiljno?* I također: *Kako reći da egzistencija nije »za« smrt*, nego da je »smrt« tijelo *ekzistencije*, što je nešto posve drugo. Nikakve »smrti« nema, shvaćene kao *bit*, kojoj bismo bili predani: postoji tijelo [il y a le corps: ima tijela, op. prev.], smrtno *rasprostiranje* tijela [l'espacement mortel du corps] koje ispisuje da *ekzistencija* nema *bit* (još manje »smrt«), nego samo *ek-sistira* [ex-iste: iz-stoji, op. prev.].

Cijeli svoj život tijelo je i mrtvo tijelo, tijelo mrtvaca, tog mrtvaca koji sam ja sam kao živ. Živ ili mrtav, ni živ ni mrtav, ja *sam* otvor, grob ili usta, jedno u drugom.

Još se nije mislilo *ontološko* tijelo.

Samu se *ontologiju* još nije mislilo ukoliko je *fundamentalno ontologija* *tijela* = *mjesto egzistencije* ili *lokalne egzistencije* [existence local].



(»Lokalno« ovdje ne treba razumjeti u smislu komada zemlje, provincije ili rezervata, nego više u pitoresknom smislu lokalnog kolorita [la colour local]: vibracija, singularni intenzitet — samo promjenljiva, mobilno umnožavajuća — prigoda kože [événement de peau] ili kože kao mjesta prigode ek-sistencije.)

(Ovdje bismo mogli još dodati: slikarstvo je umjetnost tijela, budući da ne poznaje ništa drugo nego kožu, ono je koža skroz naskroz. Drugo ime za lokalni kolorit jest *inkarnat* [carnation]. Inkarnat je veliki izazov što ga postavljaju milijuni tijela slikarstva: ne *inkarnacija* [incarnation], gdje je tijelo nadahnuto Duhom, nego naprosto inkarnat [carnation] koji se odnosi na puls, boju, frekvenciju i nijansu nekog mjesta, neke prigode eksistencije. Zbog toga je Diderot rekao da zavidi slikarima jer su kadri bojama se približiti onome čemu on, pisac, ne može pristupiti: užitku žene.)

No možda se ta ontologija ne daje misliti. Ili bolje: što se naziva mišljenjem, *ako mišljenje jest mišljenje tijela?* Kakav je odnos, na primjer, između mišljenja i slikarstva? I dodira? I uživanja (i patnje)?

Možda ne bismo smjeli misliti »ontološko tijelo« nigdje drugdje osim ondje gdje se mišljenje *dotiče* čvrste stranosti, ne-misleće i ne-mislive izvanjskosti toga tijela. Ali samo takvo dodirivanje ili takav dodir jest uvjet istinske misli.

Nešto s glavom i repom se digne, ne iz mjesta [lieu], nego iz položaja [place]: glava i rep se smještaju uzduž *smisla*, cjelina daje smislu mjesto, a sve pozicije su obuhvaćene u velikoj od-glave-do-repa Univerzalnoj životinji. No bez-glave-ni-repa ne ulazi u takvu organizaciju ili u takvu kompaktnu gustoću. *Tijela nemaju mjesta, ni u diskursu, ni u materiji.* Ne žive ni u »duhu« ni u »tijelu«. Imaju mjesto na granici, ako *graniči*: granica [ils ont lieu à limite, *en tant que la limite*: limite] — izvanjski rub [bord externe], prijelom [fracture] i presijecanje [intersection] stranog u kontinuumu smisla, kontinuumu materije. Otvor, *diskretnost*.

Glava i rep, na kraju krajeva *jesu* tijela i oni: oni su sama diskretnost mjesta smisla, momenti organizma, elementi materije. Tijelo je mjesto koje otvara [ouvre], razmiče [écarte] i rasprostire [espace] falos i kefalos [pohalle et céphale]: *daje im mjesto* prigađanja (uživati, trpjeti, misliti, rađati, umrijeti, voditi ljubav, smijati, kihati, drhtati, plakati, zaboraviti...).

PISATI TIJELU

Tako se ontologija pokazuje kao pisanje. »Pisanje« ne znači prikazivanje niti dokazivanje označavanja [signification], nego gestu kojom je moguće *dotaknuti smisao* [toucher au sens]. Dodir, takt, koji je kao napatuk [adresse]: onaj koji piše ne dotiče se na način shvaćanja [saisie], dokućivanja [prise en main] (kao u *begreifen* — shvatiti, obuhvatiti, što je njemački izraz za »pojmiti«), nego se





dotiče na način odnošenja, odašiljanja prema dodiru izvanjskog, što se uskraćuje, odmiče, rasprostire. Njegov vlastiti dodir, koji je zacijelo *njegov*, jest u temelju uskraćen, rasprostrt, odmaknut. Pisanje *jest*: premda se zbiva strani dodir [contact étranger], strano ostaje strano u tom dodiru (*u* dodiru ostaje strano samom dodiru: to je cjelokupna poanta takta, dodira tijela [la touche des corps]).

Tako se obraća [s'adresse] pisanje. Pisanje je upućena misao [la pensée adressée], poslana tijelu, odnosno onome što je odmiče, što je otuđuje.

To još nije sve. Jer *od mojeg tijela* ja se obraćam mojem tijelu — ili bolje, od tijela je »ja« pisanja [le »je« d'écriture] odaslan na tijela. Od mojeg tijela *imam* svoje tijelo kao nešto meni strano, razvlašteno [exproprié]. Tijelo je stranac »tamo–dolje« [là–bas] (mjesto svojstveno svemu stranom), *jer je ovdje*. Ovdje, u »tu« onoga ovdje [dans le »là« de l'ici], tijelo otvara, reže, razmiče ono »tu« *dolje* [»là«–bas]

164

Pisanje se obraća [s'adresse] (obraća nas) od tu [là] do tu–dolje [là–bas], u ovdje [ici]. I to je upisano u *hoc est enim*: ukoliko nije transsupstancijacija (to znači generalizirana inkarnacija, imanentnost apsolutno posredovane transcendentnosti), jest, tomu usuprot, razmak između supstancija ili subjekata, što jedino omogućuje njihov singularni karakter, koji nije ni imanentan ni transcendentan, nego dimenzija ili gesta nekog napatka [adresse], rasprostiranja. Kao i tijela ljubavnika: ne predaju se transsupstancijaciji, nego se dotiču, u beskonačnost obnavljaju svoja rasprostiranja, razmiču se, upućuju jedan (na) drugog.

(»Pisanje« je još uvijek varljiva riječ. Ono što se na taj način uputi na tijelo–izvan [corps–dehors], to se *ekskribira* [s'excrit], kao pokušaj pisanja, uspooredno s tim izvan ili kao samo to izvan.)

»Ontologija tijela« = ekskripcija bitka [excription de l'être]. Eksistencija, upućena na neki iz–van [au–dehors] (tu nema nikakve adrese, nikakva odredišta [destination]; pa ipak — ali kako? — postoji adresat: ja, ti, mi, beskonačno tijelo). Eksistencija: tijela su eksistiranje [exister], sam čin eksistencije, *bitak*.

Pisati tijelom (a što drugo rade pisci?): ono odaslano bitku, ili bolje, sam se bitak odašilje (a što drugo misao misli?).

Od svojih tijela imamo, za nas, tijela kao svoje strance. To nema ništa s raznim dualizmima, monizmima ili fenomenologijama tijela. Tijelo nije ni supstancija, ni fenomen, ni meso [chair], ni značenje [signification]. Nego ekskribiran bitak [l'être excrit].

(Pišem li, proizvodim učinke smisla [effets de sens] — postavljam glavu, rep, trbuh — tako da dakle razmičem tijela. *No opravdano*: to se mora dogoditi, potrebna je beskonačna mjera, svagda već ocrtana u odnosu na taj razmak. Ekskripcija ide kroz pisanje — i zacijelo ne kroz ekstaze mesa ili smisla. I tako moramo pisati iz tijela koje niti imamo niti nismo: nego odakle se bitak ek-



skribira. — Pišem li, ta se ruka već neprimjetno uvukla [glissée] u moju ruku koja piše.)

Otuda nemogućnost »pisanja tijelu« ili »pisanja tijela«, barem ne bez ruptura, preobrata, diskontinuiteta (diskretnosti), kao i ne bez dosljednosti, protuslovlja, razmaka diskursa u njemu samome. Treba se baciti preko tog »subjekta«, a ovome »subjektu«, njemu samome, riječ *tijelo* nameće suhu i žilavu čvrstoću, nervoznu, koja šamara [claque] rečenice u kojima se koristi.

Možda je *tijelo* riječ bez uporabe *par excellence*. Možda je ta riječ, u svakom jeziku–govoru [langage], riječ *odveć* [le mot en trop].

No taj »odveć« ujedno nije ništa. Ne navješćuje se razularenom dernjavom ili pjevanjem s onu stranu jezika–govora niti bezdanom tišine. Ne; *tijelo* ničim ne nadilazi jezik–govor, uopće ne, tijelo je riječ kao sve druge, posve na svojem mjestu (čak na više mogućih mjesta), samo malko strši van, posve mala izraslina [excroissance] koja se nikada ne resorbira.

S tom izraslinom svagda postoji skorašnja opasnost sloma [fracture] i izljeva [épanchement] same *riječi* iz ožilja smisla, gdje inače cirkulira s ostalim riječima. *Tijelo* kao košćica, kao kamenčić, kao teško tijelo, kao potegača koja pada okomito.

Nešto dakle upućuje na fragment, ovdje više nego negdje drugdje. Zbilja, fragmentacija pisanja, odakle i gdje bilo da se dogodi (bilo svagda i posvuda ili pak u skladu sa »žanrom«), odgovara nekoj repetitivnoj instanci tijela u — protu — pisanju. Presijecanje, prekid, *ta provala* [effraction] *svakog jezika–govora ondje gdje jezik–govor dotiče smisao* [où le langage touche au sens].

165

PSYCHE IST AUSGEDEHNT

Freudova najfascinantnija i možda (bez pretjerivanja) najodlučnija izjava nalazi se u sljedećem postumnom zapisu: »Psyche ist ausgedehnt: weiss nicht davon«. »Psiha je protežna: o tome ne zna ništa«. To znači da je psiha takoreći tijelo, ona je upravo ono što mu izmiče, a njezino izmicanje (smijemo pretpostaviti) konstituira je kao »psihu«, u dimenziji ne–(moći/htjeti)–sebe–znati [ne–pas–(pouvoir/vouloir)–se–savoir].

Tijelo ili tijela što ih pokušavamo dodirnuti mišljenjem upravo su to: tijelo »psihe«, biti–protežan [être–étendue] i izvan–sebe [hors–de–soi] prisuća u svijetu [présence–au–monde]. Rođenje: rasprostiranje, izlaz iz puntkualnosti, ekstenzija kroz mreže u brojne ektopije (ne samo prsi), izvan/unutra, *fort/da*, geografija Onog (Es), bez zemljovida ili teritorija, zone (užitak se zbiva *mjesno*). Nije slučaj da je Freud bio opsjednut *topikom*: »nesvjesno« je to Psihino biti–protežan, a ono što su neki, nakon Lacana, imenovali subjektom jest singularnost *lokalnog kolorita* [la colour local] ili *inkarnata* [carnation].

Još više iznenađuje da neki određeni diskurs psihoanalize naizgled ustrajava, nijekanjem svojega objekta, na tome da tijelo »označuje«, umjesto da bi demaskirao značenje kao ono što odista skriva rasprostiranje tijela. Takva analiza »ektopizira« (ili »utopizira«) tijelo *izvan-mjesta* [*hors-lieu*]: rasplinjuje ga i indeksira ga na netjelesnost smisla. Sve pokazuje da se na takav način histerija postavlja kao egzemplarna: tijelo, zasićeno značenjem. I tako nema više tijela... Histeriju, tomu usuprot, vidim kao kompletno parazitiranje tijela na netjelesnosti smisla, sve do točke kad tijelo utiša netjelesno i na njegovu mjestu pokaže komadić, zonu *bez*-značenja. (Jer naposljetku treba ispitati je li histerik uglavnom uključen u prevođenje i interpretaciju ili, upravo obrnuto i dublje, u nepopustljivu blokadu transmisije smisla. Inkarniran diskurs [*discours incarné*] ili blokirajuće tijelo [*corps bloquant*]: tko ne vidi da bez blokirajućeg tijela nema niti histerije?)

Histerično tijelo [*corps hystérique*] je egzemplarno na neodrživoj granici svoje afirmacije čiste koncentracije po sebi, čistog biti-po-sebi svoje protege [*un pur être-à-soi de son étendue*], koja negira i katatonira ekstenziju, rasprostiranje. Tijelo koje se ne može odriješiti, otvoriti. Subjekt, apsolutna supstancija, apsolutno bez značenja. Ta granica izlaže istinu tijela u formi implozije. (No, zar nešto što se otvori u patnji i uživanju, umjesto da bi se zatvorilo, nešto što *daje mjesto* prijelazu kroz granicu, umjesto da je učvrsti, nije li to svojevrsna *vesela histerija* [*hysterie joyeuse*] i tijelo smisla samo [*corps même du sens*]?)

U ishodištu nisu označavanje, prevođenje, interpretacija: nego granica, rub, kontura, krajnost, obris, lokalni kolorit-subjekt, koji se ujedno može skupiti, zgusnuti, nakloniti točki neekstenzije, točki u samom sebi i ujedno otvoriti, rastegnuti kroz prijelaze i distribucije. Jedino to može zatvoriti ili osloboditi prostor za »interpretacije«.

Nedvojbeno će mi biti rečeno da su koncentracija ili ekstenzija, en-topija ili ek-topija *svagda već u interpretaciji* i da su prema tome sva tijela uhvaćena u mrežu označavanja i da nema »slobodnih tijela«, koja bi plivala izvan smisla. Na to odgovaram da *je sam smisao taj koji će plivati kako bi se zaustavio ili započeo na vlastitoj granici*: a ta granica *jest tijelo*, ne jednostavno kao izvanjskost smisla, niti kao ne znam kakva nedodirnuti [*intacte*] »materija«, nedodirljiva [*intouchable*], položena u neku nevjerojatnu transcendenciju, zatvorenu u zgusnutu neposrednost (u svakom slučaju, takva je ekstremna karikatura »osjetilnog« [*sensible*] svih idealizama i materijalizama), ne *dakle, kako bi se zaustavio kao »tijelo«, nego kao TIJELO SMISLA*.

Tijelo smisla nipošto nije utjelovljenje idealiteta »smisla«: upravo suprotno, ono je kraj takvog idealiteta, kraj smisla, ukoliko se smisao ne vraća i ne odnosi više na *sebe* (na idealitet koji ga »osmišljava«), suspendirajući se *na toj granici koja je njegov najvlastitiji smisao* i koja ga izlaže [*l'expose*] kao takvog. Tijelo smisla *izlaže* tu »fundamentalnu« suspenziju smisla (*izlaže eksistenciju*)

— što bismo mogli imenovati *provalom* [l'effraction], koja je smisao u samom poretku »smisla«, »označavanja« i »interpretacija«.

Tijelo izlaže provalu smisla što je apsolutno i jednostavno konstituira ekzistencija.

Zbog toga se o njemu neće govoriti kao o nečemu anteriornom ili posteriornom, izvanjskom ili unutarnjem označiteljskom poretku [l'ordre signifiant] — nego na granici. Naposljetku, to nećemo zvati »tijelo smisla«, kao da bi »smisao« na toj granici još uvijek mogao biti oslonac subjekta ili bilo čega drugog: umjesto toga reći ćemo *tijelo*, apsolutno, *kao sam apsolut točno izloženog smisla* [proprement exposé].

Tijelo nije ni »označitelj« [signifiant] ni »označeno« [signifié], nego izlagatelj/izloženo [exposant/exposé]: *ausgedehnt*, ekstenzija provale, to jest ekzistencije. Ekstenzija toga »tu«, mjesta provale, preko kojega *ono* [ça] može *doći iz svijeta*. Pokretna ekstenzija, rasprostiranje, geološki i kozmološki razmaci, otkloni, šavovi i pukotine arhi-kontinenata smisla [archi-continents du sens], prдавne tektonske ploče, koje se pomiču ispod naših nogu, pod našu povijest. *Tijelo je arhi-tektonika smisla* [l'archi-tectonique du sens].

(Na taj se način prepliću dva »hoc est enim...«: onaj koji prilagođuje *hoc* »tijelu smisla«, provodeći transsupstancijaciju, izjednačujući smisao s dovršenim totalitetom svijeta; i onaj koji se izlaže zakopavanju i premještanju arhi-tektonike samoga *hoc*.)

167

EGO

Ne »moje tijelo«, nego: *corpus ego*. »Ego« nema nikakva smisla ako ga se ne izgovori [prononcé], iskaže [proféré] (u svojem je iskazivanju [profération] njegov smisao upravo identičan ekzistenciji: »*ego sum, ego existo*«). Descartes je dobro rekao da je istina te izjave [énoncé] ovisna o okolnosti, »svakoputnost« [»chaque fois«] njezina izjavljivanja [énonciation]: »svaki put kad je izgovorim ili kad je pojmem [conçois]« (pri čemu je jasno, kako precizira Descartes, da je »poimanje« [conception] koje se nahodi »u mojoj duši« ekvivalentno iskazivanju [profératon], budući da je to jedan od njegovih modusa: posrijedi je ista artikulacija). Dostatno je već *jednom*, diskretna kvantiteta koja daje *prostor vremenu* artikulacije ili koja joj daje *mjesto* (da se to »jednom« nedvojbeno neprestano događa, svaki put, u svakom prostoru vremena ekzistencije, u svakom trenutku, to nije ništa protuslovno: jednostavno pokazuje da eksistirati eksistira prema toj diskreciji, prema tom kontinuiranom diskontinuitetu, to znači: prema svojem tijelu). Kad je posrijedi artikulacija kartezijskog *ega*, usta i duša su prema tome jedno te isto: svagda već tijelo. Nije tijelo od »ego« nego *corpus*: ego, »ego« koji nije »ego« ako nije artikuliran, koji se artikulira kao rasprostiranje, pregibanje [flexion], čak svijanje [inflexion] *mjesto*. Izjavljivanje »ega« *nema* jednostavno mjesto [n'a pas seulement

lieu], nego jest mjesto [elle est lieu]. Postoji samo kao lokalizirano: ego=ovdje (zbog toga dislokacija: ego je položen i tu [là], odložen tamo–*dolje* [là–*bas*] u distanci spram artikulacije). Svako je mjesto primjereno kad je posrijedi is–kazivanje »ega« (potiskivanje van iz sebe, tako da uopće može imati neko »sebstvo«), nego samo ukoliko mjesto. Nema nikakve ego atopije ni ego utopije. Nego samo artikulatorna ek–topija [*ec–topie articulatoire*] koja konstituira apsolutnu topiku svakoputnog apsolutnog ega. *Hic et nunc, hoc est enim...* Ovdje, sada, to znači sukladno s tim prostorom, s pulsom, provalom supstancije, koja je eksistirajuće tijelo, apsolutno tjelesna eksistencija. Ja sam, svaki put kad jesam događa se svijanje mjesta, nabor [pli] ili obrat [jeu], preko kojega se ono [ça] is–kazuje. *Ego sum*, to lokalno svijanje, ionako svakoputno, singularno (i koliko puta u »jednom« putu, koliko artikulacije u »jednom«?), čak taj akcent ili ton.

Materijalni aksiom, ili apsolutna arhi–tektonika, *corpus ego* implicira da ne postoji »ego« uopće, nego samo — *putnost* [*la fois*: kratnost], stjecaj i okolnost za neki *ton*: tenzija, vibracija, modulacija, boja, krik ili pjevanje. U svakom slučaju, svagda je glas, a ne »*voix significativa*«, ne označiteljski porudak, nego *pečat mjesta*, gdje se tijelo izlaže i iskazuje. Ne priziva ništa drugo nego ekstenziju, koja nije ekstenzija dviju usana na kraju organske diobe, nego sama ekstenzija, tijelo *partes extra partes*. Potrebno je da se ono [ça] otvori od glave do repa, čak bez glave i bez repa, kako bi se *ego* mogao izgovoriti.

Corpus ego nema osobine [sans propriété], nema »egoitet« [sans »égoité«] (i još manje egoizam). Egoitet je (nužno) značenje *ega*: *ego* se vezuje na samoga sebe, vezuje odriješnost svojega iskazivanja, vezuje tijelo, zavezuje zamku *sebstva* oko tijela. Egoitet uspostavlja kontinuiran prostor, nerazlučenost — *putnost* eksistencije (i time užas smrti...), prsten [boucle] smisla ili smisao kao zatvoren u sebe [bouclé].

Corpus ego čini smisao otvorenim [débouclé] ili njegov prsten [boucle] neodređenim, diskretnim prelaženjem s mjesta na mjesto, na svim mjestima. Tijelo prelazi sva tijela ukoliko prelazi samoga sebe: tijelo je upravo oprečnost svijeta zatvorenih monada, ukoliko nije, konačno, *kao tijelo*, istina presijecanja i ko–penetracije monada u cjelinu.

Svagda artikulirajući se ego — *hoc, et hoc, et hic, et illic...* dohodaenje–otodaenje tijela: glas, hrana, izmet, spol, dijete, zrak, voda, zvuk, boja, tvrdoća, miris, toplina, težina, rana, milovanje, svijest, spomen, sinkopa, pogled, izgled i naposljetku svi beskonačno multiplicirani *dodiri*, svi umnažajući se *tonovi*.

Svijet tijela nije im–penetrabilan, budući da sveudilj nije podvrgnut kompaktnosti prostora (prostor kao takav je samo ispunjenje ili barem prividno ispunjenje), nego je takav svijet gdje *tijela sveudilj artikuliraju prostor*. Kad tijela nisu u prostoru, nego je prostor u tijelima, tada je svijet rasprostiranje, napetost mjesta.

Partes extra partes: ono što je tu im–penetrabilno [impenetrable] nije masivna gustoća tih *parts*, nego upravo suprotno, razmicanje toga *extra*. Tijelo nikada ne »penetrira« [pénètre] u ono otvoreno drugog tijela, *osim ako ga ne ubije* (zato je leksikon seksualnosti siromašan, nije drugo do leksikon ubojstava i smrti...). No tijelo »u« tijelu, ego u »egu«, ne »otvara« ništa: jest *na samom* otvorenom, koje tijelo već jest, beskonačno, više nego izvorno; upravo se *tu* događa to prelaženje bez penetriranja, to miješanje bez mješavine [mêlée sans mélange]. Ljubav je dodir otvorenog [l’amour est le toucher de l’ouvert].

No »ono otvoreno« nije i ne može biti »supstantiv«. To »extra« nije neki »pars« među ostalim, nego samo raspodjela [partition] dijelova. Podjela, raspodjela, odvajanje [partage, partition, départ].

ALTER

Ego formira i apsolutnu prepreku [obstacle absolu] tijelu, došašću tijela. *Ego-točka* [point d’ego] nekog tijela, koja (se) izjavljuje, što će reći koja (se) proteže, formira i, na identičan način, ne protuslovno a ipak kao protivnost, točku ekstremne koncentracije, u kojoj *sebstvo* koje se proteže i koje se izjavljuje zatamnjuje protežanje, tijelo koje je ono samo. Izjavljen *ego* [ego énoncé] se povlači neposredno od izjavljujućeg *ega* [ego énonçant], upravo zato jer je *isti* i dakle *ego*: povučen identitet, identificiran kao povučen, identičan svojem povlačenju. Povlači se u neku točku, u točku svoje vlastite protivnosti [contrariété]: tamo gdje (se) *corpus* izjavljuje »ego«, ego stupa u protivnost, gdje mu se suprotstavlja *sebstvo* [soi] naspram *samoga* sebe, tako da *corpus* postaje materijom–preprekom [matière–obstacle] te protivnosti (i samo mjesto izjavljivanja). Ob–jektina [ob–jetée: objektivirano bačena, op. prev.] materija sub–jekta [sub–jet: ono pod–ležeće, op. prev.]. Zbog toga nema »vlastitog tijela«, ono je rekonstrukcija. Bilo da je tijelo još uvijek samo »protega« i u tom slučaju je prerano za »vlastito«, bilo da je već zatočeno u tu protivnost, pa je u tom slučaju prekasno. *No corpus nije nikada doista vlastito ja* [proprement moi].

Tijelo je svagda već »objekt«, ob–jektirano [ob–jecté] tijelo upravo protiv *pretenzije da bude tijelo–subjekt* [à la pretension d’être corps–sujet] ili subjekt–u–tijelu [sujet–en–corps]. Descartes ima pravo i u ovome: ja objektiviram svoje tijelo [je m’objecte mon corps], stranu stvar [chose étrangère], čudnu [étrange] izvanjskost mojem izjavljivanju (»ego«) od *samog* tog izjavljivanja. Ili pak još jednom Hegel: »duh je kost«, rekao je povodom oblika čovjekove lubanje, odnosno da kost izmiče duhu, da mu se odupire, suprotstavlja mu se impenetrabilnim prigovorom [objection impénétrable]. (*Hoc est enim corpus meum*: to je neko nemoguće prisvajanje, sama nemogućnost prisvajanja [appropriation] uopće. Nema *protegnutog* »Ja«: čim se *ja* protegne, već je izru-

čeno drugome. Ili, bolje, protega, koja sam *ja sam*, jesam ukoliko sam povučen, uskraćen, uklonjen i objektiviran).

Tijelo je svagda već iz izvanjskosti objektivirano »vlastito ja« ili netko drugi. Tijela su najprije i svagda već drugi [autres] — kao što su i drugi najprije i svagda već tijela. Nikada neću spoznati svoje tijelo, nikada se neću spoznati kao tijelo, *upravo ondje* gdje »corpus ego« jest posvemašnja izvjesnost, Druge, naprotiv, svagda ću spoznati kao tijela. *Drugi je tijelo*, budući da je *samo tijelo ono drugo*. Ima ovaj nos, ovu boju kože, ovaj madež, ovu visinu, izboranost, tijesnost. Teži ovoliko težinu. Ima ovaj miris. Zašto je to tijelo takvo kakvo jest, a ne drukčije? *Jer je drugo* — i jer drugost [altérité] postoji u biti-*takav* [être-tel], u beskonačnosti bitka takav i takav i takav *toga* tijela, izložena sve do ekstrema. Neiscrpan *corpus* tjelesnih karakteristika.

170

Ob-jeckija dotiče [l'ob-jection touche]. *Ovo* tijelo, *ovu* crtu, *ovu* zonu *ovog* tijela mi dotiče (dotiče se »mojega« tijela). Sviđa mi se ili mi se ne sviđa, suprotstavlja mi se ili ne, zanima me ili me ne zanima, pogađa me ili me ostavlja ravnodušnim, uzbuđuje me ili me odbija. No svagda će ono doći iz veće udaljenosti nego svaka druga stvar drugog [toute autre chose de l'autre]. Ono će doći samim *došašćem* drugog. Bližnji [autrui] će sveudilj doći iz veće, čak najviše udaljenosti nego sam korpus crta, koji se naposljetku identificira s »njim« — ostajući ipak neidentifikabilan [unindentifiable]: jer te crte su sve odreda strane jedna drugoj, ova ruka i ova brada, ove dlake i ove također, ovaj glas i ovaj... svi ujedno tvore tijelo [faisant corps] i dislociraju se.

I tako dalje, sve do točke gdje biva jasno da »drugi«, »bližnji« nisu niti prave riječi, nego samo »tijelo«. Svijet u kojem sam *ja* rođen, u kojem umirem, eksistiram, nije svijet »drugih«, budući da je i »moj«. To je svijet tijela. Svijet izvan. Svijet izvanjskosti. Svijet u kojem je ono unutra izvana, svijet naglavce. Svijet protivnosti [contrariété]. Svijet protimbe [encontre]. Neizmjernog, beskonačnog protustavljanja: svako tijelo, svaka masa, uzeta od tijela, jest neizmjerna, to znači bezgranična, beskonačna za pregled, dodir, vaganje, pogled, prepuštena vaganju, podnositi, podupirati kao težina ili kao pogled, kao pogled težine [le regard d'un poids].

Zašto je tu ta stvar, vid [vue], a ne radije nešto, što bi ono vidjeti [vuer] pomiješalo s onim čuti/razumjeti [entendre]. No, ima li *smisla* [sense] govoriti o takvoj mješavini? I u kakvom smislu [sense]? Zašto upravo *taj* vid [vue], koji ne vidi infracrveno? Taj sluh [ouïe], koji ne čuje ultrazvuk? Zašto bi svaki osjet [sense] trebao imati svoju granicu i zašto su među osjetima postavljeni zidovi? Štoviše: zar nisu osjeti odvojeni svjetovi? Ili bolje. Dislokacija svih mogućih svjetova? Što je razmaknutost [l'écartement] osjeta? I zašto pet prstiju? Zašto to zrno ljepote? Zašto ta bora na rubu usana? Zašto ta brada, ondje? Zašto taj zrak, taj tempo, ta mjera, ta neizmjernost? Zašto to tijelo, zašto taj svijet, zašto apsolutno i isključivo on? *Hoc est onim*: ovaj svijet-*ovdje* [ce monde-ci], ovdje ležeći [ci-gisant], sa svojim klorofilom, svojom sunčevom galaksijom, svojim metamorfnim okameninama, protonima, svojom dvostrukom deoksiribonu-

kleinskom spiralom, svojim Avogadrovim brojem, svojim razvučenim kontinentima, dinosaurima, svojim ozonskim omotačem, svojim zebrastim strijama, svojom ljudskom životinjom, Kleopatrin nos, broj cvjetnih listova ivančice, spektar duge, Rubensov stil, koža pitona, Andrejev obraz na ovoj slici od 16. siječnja, ova biljka trave i ova krava koja je žvače, i nijansa irisa oka onoga koji čita ove riječi, ovdje i sada? I zašto ne i osjeti bez imena, osjeti koji se ne osjećaju [sens qu'on ne sent pas] ili bar ne osjećaju kao osjeti, osjet trajanja vremena koje prolazi? I čak osjet za rasprostiranje osjeta? I osjet za čistu eks-tenziju? Ili ek-sistenciju?

EKSDERMOPOZICIJA [EXPEAUSITION]

[*Eksdermopozicija* je Nancyjeva kovanica od *exposition*, ekspozicija, izlaganje, izložba, i *peau*, koža, ovdje prevedeno latinizmom *eksdermopozicija*, op. prev.]

Tijela su svagda tik na odlasku [départ], u skorašnjosti kretanja, pada, razmaka, dislokacije. (Čak i najjednostavniji *odlazak* je samo to: onaj trenutak u kojem neko tijelo nije više *tu*, upravo *ovdje* gdje je bilo. Trenutak u kojem stanovito tijelo tvori prostor za zijev rasprostiranja koje *jest* ono samo. Odlazeće tijelo odnosi sa sobom vlastito rasprostiranje i na neki se način umiče u mjesto, povlači u samo sebe — no ujedno ostavlja to isto rasprostiranje »iza sebe« — kako se to kaže — što znači *na svojem položaju* [à sa place], pri čemu taj položaj ostaje njegov, istodobno apsolutno nedodirnut i apsolutno napušten [abandonnée]. *Hoc est enim absentia corporis et tamen corpus ipse.*)

To rasprostiranje, taj odlazak, jest sama njegova intimnost, ekstremnost njegova sebpovlačenja (ili, ako hoćete, njegove distinktivnosti, singularnosti, čak subjektivnosti). Tijelo je *sebstvo* [soi] u odlasku, ukoliko odlazi [part] — ukoliko se upravo tu udaljava od *ovdje*. Intimnost tijela *izlaže* čisto asebstvo [aséite] kao razmak i odlazak, što naposljetku i jest. Asebstvo — (n)a-sebstvo [l'à-soi], za sebstvo [le par soi] Subjekta — *eksistira* samo kao razmak i odlazak [départ] toga *a* (toga *na stranu sebstva* [à part soi]), koje je mjesto [lieu], instanca svojstvena njegovu prisuću, njegovoj autentičnosti, njegovu smislu. *Ono na stranu sebstva kao odlaska* [l'à part soi en tant que départ], eto onoga što je izloženo.

»Ekspozicija« [exposition] ne znači da se intimnost izvukla iz svojeg povlačenja, da je odnesena izvan, dana na uvid [mis en vue]. Jer bi u tome slučaju tijelo bilo ekspozicija »sebstva«, u smislu prijevoda, interpretacije ili mizanscene [mis en scène]. »Ekspozicija« znači upravo suprotno, da je samo izražavanje [expression] intimnost i povlačenje. Taj *a sebstva* se ne prevodi ili utjelovljuje u ekspoziciju, postoji ondje gdje jest: vrtoglavo povlačenje *od* sebe, koje je potrebno da se otvori beskonačnost povlačenja *sve do* sebe [jusq'à soi]. Tijelo je odlazak od sebe, do sebe.

Izloženo, dakle: ali to ne znači dati na uvid nešto što je u prvom času bilo skriveno ili zatvoreno. Ovdje je ekspozicija sam bitak (ono što nazivamo »ek-sistirati«). Ili bolje: ako bitak, kao subjekt, ima za bit samopostavljanje/autopoziciju [autoposition], tada je samo samopostavljanje ovdje po svojoj biti i strukturi ekspozicija. *Sebe* [auto] = iz [ex] = tijelo. Tijelo je biti–izložen bitka [le corps est l'être–expose de l'être].

Zato je »ekspozicija« daleko od toga da bi se događala samo kao ekstenzija neke površine. Sama ta ekstenzija izlaže druge — kao recimo ono *partes extra partes*, koje je singularno rastavljanje [singulier désassemblément] »pet osjeta«. Tijelo je osjetno tijelo unutar tog razmaka, tog razdvajanja osjeta, koji nije ni fenomen ni ostatak neke duboke »auto–estezijske« [»auto–esthésie«], nego u cjelini osobina *estetskog tijela*, te jednostavne tautologije.

Jedna nad drugom, unutar druge, tik pokraj druge: tako izložene jesu sve one estetike unutar kojih je tijelo diskretno, mnoštveno i na gusto sastavljeno [rassemblément]. Njegovi udovi — falosni i akefalni, — njegovi dijelovi — stanice, membrane, tkiva, izrasline, paraziti — njegov tegument, njegov znoj, njegove crte, boje, svi njegovi lokalni koloriti (nikada nećemo nadići rasizam, barem ne dok mu budemo suprotstavljali generičko bratstvo čovječanstva, umjesto da ga povežemo s dislokacijom, učvršćenom i potvrđenom, naših rasa i naših crta: crni, žuti, bijeli, debelih usana, pljosnatih nosova, nupuhani, ograničeni, dlakavi, debeli, bademasti, spljošteni, podmukli, nježni, s izbačenom donjom vilicom, zakrivljeni, smežurani, mišićavi...). Posvuda, od tijela do tijela, od mjesta do mjesta, od mjesta gdje su tijela, do tjelesnih zona i točaka, posvud kapriciozno rastavljanje [capricieux désassemblément] onoga što bi moglo biti uzeto kao neko tijelo. Posvud raspad koji nije zatvoren u neko čisto i neizloženo *sebstvo* [soi pur et non exposé] (smrt), nego se širi *sve do ekstremne gnjiloće*, da, koje se širi čak tamo, — nesnosan kao što jest — nevjerovatna materijalna *sloboda*, koja ne ostavlja mjesta ni za kakav *kontinuum*, tinkture, sjaja, tonova, linija, jer je, naprotiv, beskonačno raširen, obnovljena provala [effraction] početnog spajanja/dijeljenja stanica iz kojih se rađa tijelo.

Sva tijela su *dio* [partie] te provale, tog odlaska tijela u sva tijela, a materijalna sloboda — materija kao sloboda — nije samo sloboda geste ili svjesnog djelovanja, nego i sloboda dviju nijansi liskuna, milijuna različitih ljustaka i neodređene ekstenzije *principium individuations*, tako da se same individue *ne prestaju in–dividuirati*, sve više različite od samih sebe, sve više slične samima sebi, zato sve više zamjenljive samim sobom, ali nikada ne reducirane na supstanciju, ako se sama supstancija, prije nego bilo što podupire, sebe ili drugoga, ne izloži *ovdje*: u svijetu.

(Treba priznati: svekoliku je »filozofiju prirode« potrebno iznovice napisati ako prirodu valja misliti kao ekspoziciju tijela.)

(To znači: kao slobodu.)

MISAO

U mišljenju tijela samo tijelo sili misao sve dalje, svagda *predaleko*: predaleko kako bi se još mogla misliti, no nikada dostatno daleko da bi postala tijelom.

Zbog toga nema nikakva smisla zboriti o tijelu i misli odvojeno jedno od drugoga, kao da bi svatko za *sebe* imalo bilo kakvo opstojanje [subsistance]: jesu samo kao njihovo međusobno dodirivanje, dodir provale [effraction] jednog preko drugog, jednog u drugo. Taj dodir je granica [limite], rasprostiranje eksistencije [l'espacement de l'existence]. No taj dodir ima ime, imenuje se »radost« [joie] i »bol« [douleur] ili »patnja« [peine]. To ime nedvojbeno ne znači ništa drugo nego granicu svakog značenja — i sam rub, pristup rasprostiranju. Ništa ne znači, samo izlaže kombinatoriku tih četiriju termina: tijelo–misao–radost–bol. Sve njihove figure dotiču se toga istog razmaka što ih raspodjeljuje.

Postoji [il y a] čak ime za tu kombinatoriku odnosno raspodjelu: »spol« [sex]. To nije ime za nešto što ima biti izloženo: to je ime dodirivanja same ekspozicije [exposition].

»Spol« se dotiče nedodirljivog [intouchable]. To *ime–bljesak* [nom–éclat] tijela, ime koje je kadro imenovati tek nakon što je već rasprostrlo tijela po fragmentima te suplementarne estezije [esthésie: ćutilna neposrednost, op. prev.]: *spolovi*. Same te spolove nije moguće ni (pre)brojiti [nombrer] ni imenovati [nommer]. Ovdje »dva« nije ništa drugo nego pokazatelj polimorfnog razmaka. »Moj« spol nipošto nije posvema jedan, nego diskretan, aleatoran, prigada kako »moje« tijelo tako i tijela drugih — moje tijelo biva drugo kad se dodirne ondje, ako je ondje dodirnjuto, postaje dakle *isto*, apsolutnije, odsječeno više nego bilo kada, više identificirano kao biti–mjesto–dodira [être–lieu du toucher] (protege [de l'étendu]). Od (a)falsnog do (a)kefalnog, izloženo [étal], jednako, pluralno, zonirano, osjenčano, dodirnjuto tijelo. Nećemo ga imenovati ni »ženom« ni »muškarcem«: ta imena, kakogod ih već shvaćali, svagda nas ostavljaju odveć njihati se među fantazmama i funkcijama, što nije ono o čemu je ovdje riječ. Radije ćemo dakle reći: *neko* tijelo [un corps], nerazlučeno/razlučeno, nediskretno/diskretno, jest seksuirano tijelo–bljesak [le corps–éclat sexué], klizeće od jednog tijela prema drugom sve do intimnosti, bljeska granice, gdje se dotiče svojega razmaka.

Iz toga slijede određene konsekvence: zakon najmanjeg ticanja [attouchement] ili treptaj okom kao već maksimalna intenzivnost užitka; zakon najveće površnosti [superficialité], gdje tijelo apsolutno slovi kao *koža*, bez dubljeg organa ili penetracije (seksuirana tijela su neranjiva, vječna); s time povezan zakon, prema kojem nema seksa [sexe] bez nekog minimuma ljubavi (osim u slučaju finaliziranih laboratorijskih operacija), pa premda beskonačno malenog (i svjesno zanijekanog), niti ima ljubavi bez seksa, čak nezatnog; i naposljetku, sam seks kao zakon, taj imperativ dodira, jebanja, koje nema ništa ni s instinktom ni s »libidom«. Jer taj imperativ ne cilja na nikakav objekt, ni velik ni malen, ni na sebe ni na dijete, nego samo na radost/bol nekog dodirivati-

se [se–toucher]. (Ili još: nekog ostati–kod–sebe [rester–soi] ili bivati–sebstvo [devenir–soi] bez povratka sebi [revenir à soi]. Uživanje je *u srcu* dijalektike stanovito širenje srca bez sistole: to srce jest tijelo.

Doticati se tebe [se toucher toi] (a ne »sebe«) — ili još, što je isto, *doticati se kože* (a ne »sebe«): takva je misao što je tijelo sili sve dalje, svagda predaleko. A zapravo je misao sama ta koja sebe sili, koja sebe dislocira: jer sva težina [poids], sva sila teže misli [gravité de la pensée: ozbiljnost, važnost misli, op. prev.] — koja je samo neko *vaganje* [pesée: pomnjivo ispitivanje, promišljanje, op. prev.] — ne stječe se u ništa drugo nego u *pristati na tijelo*. (Razdraženi pristanak.)

Jean–Luc Nancy, *Corpus*, Editions Métailié: Paris, 2000.

S francuskoga preveo MARIO KOPIC

Jean–Luc Nancy

Rođenje prsiju

I tada se milina goloće (rođenje nogu ili prsiju) doticala beskonačnosti.

175

(George Bataille)

*Ah, da sam taman i noćan! Kako bih htio sisati na prsima svjetla!
O, tek ste vi ti, vi tamni, vi noćni... tek vi pijete svoje mlijeko i okrepu iz vimena svjetla!*

(Friedrich Nietzsche)

... vježba u divljenju, navještenju ili opjevavanju — da bismo izgovorili riječ koja se sama od sebe odvaja — *prsi* — u golom prisuću uzdizanja k sebi, izvan i daleko od riječi, uzdizanja ispunjenog, umirenog, lagane i gipke težine...

... niti hladna oblost sfere bivstvovanja niti podmukla krivulja simbola, nego njihovo paralelno, katalelno [naspramno, op. prev.] i uzajamno podvajanje, njihovo međusobno razvezivanje i rascvjetavanje, alegorija svijeta i pješčani nanos znakova, čuvstveno i tegobno kretanje, bujnost, neprestano rođenje i obećanje duše u vlastitu velikodušnom tijelu...

... vatrena misao, pomiješana s komadićima *poklona*, s pripovijestima, pjesmama, odama i renesansnim *blasonima*, inspiracijama i udasima najjednostavnijeg otajstva.

1.

Uzdizanje [élévation] bez kraja, nezamjetljivo, ali s potporom bez krznanja, podizanje [soulèvement], lagana i gipka napetost do krajnosti vlastitog svršetka [terminaison] što uzdizanje ne zaustavlja, nego nastavlja i naprasno stišće,

boji i potamnjuje [fonce], nabire [fronce] i skrbno prekriva brazgotinama, kako bi njegovo suktanje [saillie] razriješila u zatvoren, simetričan odgovor napetih, otvorenih usta koja su se razjapila kako bi izgovorila riječ koja se sama od sebe odvaja — prsi — koja je izvan i veoma daleko od jezika–govora [langage], kao golo prisuće uzdizanja k sebi, jednostavno dovršenog, umirenog, lagane i gipke težine — dovršenje sebe sama svagda u bivanju [devenir], ponavljajući se bez predaha, niti hladna oblost sfere bivstvovanja niti podmukla krivulja simbola, niti jedno niti drugo, nego njihovo paralelno i katalelno, uzajamno podvajanje, međusobno raščinjavanje [défaire], njihovo uzajamno razvezivanje u dražesnim, razigranim, laganim ritmičnim alternacijama dvostrukog uzdizanja, neprestana međusobna upućenost, i kretanje — pomak koji ništa ne duguje mišićima, nego sve čuvstvu i težini — onemogućujući dospijevanje do kraja [fin: svrha, op. prev.], budući da ukida kraljevstvo kraja [fin: svrha, op. prev.], nudeći svagda iznovice samo težinu i njezinu opreku, sažetak elementarne fizike i duše svijeta, neprestano rođenje svijeta, niti velika junačka vrsta, niti lirski čuvstveni izljev [épanchement lyrique], niti krugovi i kutovi koncepta, nego više ne ikad silna potreba, napokon [à la fin], ponovno vratiti [retourner] jezik prema onome što ga je dotaknulo [vers ce qui l'a touchée], što ga je razvezalo pred svakim jezikom, prema onome što mu izmiče, potreba, želja da se okrenu ruke prema onome što je najprije izdubilo i napunilo njihove dlanove, što ih je kano vijuge ostavilo među vijugama, posudama i nacrtima [épures] stvari, ne zarad povratka početku i sisanja [téter] nostalgije, naprotiv, zarad opetovane spoznaje kako je započinjanje još više novo, još više naprijed [en avant], neznan, izloženo [exposé], kako je svo iz razlike koja nije razlika između riječi i stvari, niti razlika između spolova, niti razlika između prirode i tehnike, nego razlika preko koje se različitosti međusobno beskonačno pretječu, izmjenično se pretječu, ne dopuštajući predah, zbunjujući [troublant] predah (čineći zagonetku i otajstvo, imenujući božanskog hermafrodita, Tiresiju sa ženskim prsima, s njegovim znanjem, njihovim, znanjem ženskih prsiju na dnu trbuha — pogodite što), iznova i drukčije obvezujući se da umu nećemo dopustiti predah, kao što mu Kant nije više dopuštao vjerovati da sebi predah može naći uobraziljom, pokazati i predstaviti nužnosti po sebi biti on sam [nécessité en soi de l'être lui-même] ili Bog, obvezujući se da bez njega (bez Boga, pa i Kanta) nastavimo uzdizanje uma prema dovršenju, gdje je pri završetku [termination], bez bezumnog blebetanja [déraisonner] istovremeno siguran u sebe i smijući se sam sebi, um, koji ne polaže računa [raison que ne rend pas raison], koji se uopće ne polaže, koji se uzdižući [s'exalter] ipak ne samo podiže, nego i spušta, pada, ali ne zbog pada, nego pomirenosti, koja ostaje bez predaha, no unatoč tome dopušta štogod radosti posred sušnosti.

Točno, upravo točno tako kao da je u napuštenosti bivstvovanja [déréliction de l'être; Heideggerova dijagnoza suvremenosti, op. prev.] i isušenosti bivanja [dessèchement du devenir; Deleuzeova dijagnoza sadašnjosti, op. prev.] potrebno podsjetiti na najprisnija, ali i najsingularnija znamenja izobilja. Ili



kao da je uz dokazanu poniznost muškarca potrebno evocirati spokojan ponos žene.

U materiju se upuštam ne pokušavajući dokazati njezinu važnost. Nema te važnosti. Barem ne one važnosti o kojoj bi trebalo raspravljati, naime važnosti predmeta. O nijednom predmetu neću razmišljati. Započinjem kretanje, slijedim čuvstvo [je suis une émotion: ja sam čuvstvo, op. prev.], prepuštam se vodstvu slutnje o usporenoj slaboci [défaillance] pisanja, mišljenja — dakle slabljenju pisanjem ili samim mišljenjem.

»Ja sam čuvstvo/slijedim čuvstvo« [je suis une émotion]: francuski jezik sili na tu dvosmislenost. Na tragu čuvstva sam, pratim ga, daleko iza njega stupam, po njegovim stopama. Ili pak: *jesam* (>vlastito ja«?) čuvstvo, samo to jesam, *ipse* [osebičnost] je točka usijanja, iščeznuća, trenutačna nemira.

*Kad sam prvi put ugledao svoje posve gole ženske dojke, gotovo sam se onesvijestio.*¹

Nikakve dakle rasprave, nikakve knjige o prsima. Postoji nekoliko takvih, mogao bih ih navesti, neke ću i navesti. Pregledao sam cjelokupnu bibliografiju koju sam imao na volju. O prsima su napisane učene i groteskne, medicinske i voajerske, galantne i pohotne knjige. Sve je rečeno, dakako, dohodimo prekasno ili prerano.

*Nije ništa drukčije u ovoj kući, sobi prsiju. Kroz pukotinu ispod zatvorenih vrata lije mlijeko i kroz rupu ključanice prodira pust, bijeli miris, zbog kojeg me hvata slabost. U toj se sobi ništa ne čuje, u njoj vlada tišina porodijske sale. Tu sočnu, duboku tišinu dobro poznajem iz sjećanja na prošlost. Tada sam željela da traje zavazda. A danas je sve strašno drukčije i soba prsiju ispunja me samo očajem.*²

Dakle, bit će, ako hoćete, pretekst [prétexte: izgovor]. Taj predmet [sujet], koji nije predmet, jest pretekst da bismo govorili o drugim stvarima. O čemu, to mi ipak ostaje neznano. Posrijedi je polet prema nečemu, draž nečega što još nije određeno niti odredivo — riskantna i neizbježna stvar. Prema nekoj granici jezika [vers une limite de langue], no prema granici koju je moguće dodirnuti [une limite à toucher], prema krhknoj koži. Ta riječ, »prsi«, dodvorna [insinuant], klizava [glissant], oćutljiva u kratkom podizanju glasa [montée de la voix] i još brže zamukla [éteint], prepuštena [laissé] svojem rođenju, svojem uzdignuću [levée] u govor. Jer nije posrijedi samo čisto odsuće. Nije posrijedi samo nedokućivo otajstvo, ili će to biti, kao pri svakom otajstvu, kao pri otajstvu samom općenito i apsolutno, samo kretanje vlastitog objavljivanja [révélation], ono što se otkriva od sebe, i čemu se treba razotkriti ništa drugo nego vlastito kretanje, to predstavljanje [présentation] ili prinos [offrande:

1 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, u: isti, *Oeuvres*, sv. 11, Paris: Flammarion 1991, str. 304.

2 Unica Zürn, *L'Homme-jasmin* (Der Mann im Jasmin), francuski prijevod Ruth Henry i Robert Valençay, Paris: Gallimard 1971, str. 184.



dar] sebe. *Pretekst*: ono što je postavljeno naprijed [mis en avant: izneseno], što je istkano sprijeda, porub tkanine, čipke, galona, opšav ili obrub — to obrubljuje i veze odijelo sebstva,

nabreklost prsiju
*ispod bluže*³

178

»Sebstvo« [soi], koje nije ništa drugo nego to: ono naprijed nošeno [porté en avant], ono što sebi prethodi [se précédent], prisuće koje prestiže svaku eksistenciju, prepreka smislu i želji, otkucaj bivstvovanja, klizanje riječi kroz njihov balast. »Sebstvo«, koje se sastoji upravo u razdaljini [distance] koja odvajaja sebe od sebe—sama [sépare soi de soi—même], i u povratku k sebi, koje presijeca razdaljinu, neprestance se sudarajući s njom, jer jedno prelazi drugo, ne znajući o ništa — slijepa njedra, zakopčana dugmad, naprijed, uspravno, neprovidne baklje, prema ničemu zavitlane. Izložene [exposé], postavljene sprijeda, na ogled [mis en vue], u vetrinu i na prodaju [en vitrine et en vente] — *prostitutum* — i upravo preko toga *protectum* zaštićene oklopom ili štitom, prsnim štitom, prsi pred prsima, koje pokrivaju dno, ono što raste iz dna daha i srca, *ab imo pectore*, ekstrovertirani autizam.

Izložena interiornost [intérieurité exposée], *sinus* u prsi uzdignuta i rastvorena [déclos] trbuha.

Pretekst, dakle, možda za ono za što je možda svaka knjiga ili rasprava samo pretekst? Onaj tko piše svagda je najsramežljiviji i najbestidniji od svijtu. No to vrijedi i bez pisanja za svakoga i svako, ukoliko je postavljen(a) pred lice drugog, u jednostavnom dodiru bića—među—sobom.

*No agora je sve drugo nego uobičajen malen trg. U Olintu je, recimo, velika osam insula, a jednakog je opsega i u Miletu, u Prijeni, u svim teorijski najusmjerenijim gradovima. Plan je dakle znakovit, govori o značenju agore. Još je očitija druga zajednička osobina agora, naimе njihov anomalijski ili, bolje, prigodni karakter u prostoru grada. Ta se prigoda ne zbiva izgradnjom u doslovnom značenju, spomenikom, nego prazninom, izborom gradskog tkiva. Puno više nego rez posrijedi je polje, rasprostrto u prsište mjesta, koje ni izdaleka ne izvlači iz njega, nego ga isteže, uzdiže i razrješuje.*⁴

Kako smo goli! No što obrubljuje našu goloću i nosi je svemu i svima ususret? Što svagda i bez ostatka izdaje (kao što se kaže) najtajnovitije sudove i trase našeg intimnog shematizma, što ih uopće ne poznamo? Što otvara ono što je za nas same zatvoreno, poput one brazgotine između mojih prsiju, ispod koje, kažu, presadiše mi srce?

Koje milovanje tihog uvlačenja [intrusion silencieuse] razgolićuje prsište sve do srca?

3 Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris: Mercure de France 1975, str. 24.

4 Jean-Christophe Bailly, »Théâtre et agora«, u: Isaac Joseph (ur.), *Prendre place: Espace public et culture dramatique*, Paris: Éditions Recherches 1995.

2.

Dok ne pridobije sliku, »rođenje prsiju« ne smije opisivati ili označavati ništa drugo: rezervu, zadržanost, koja nosi mogućnost i možda nužnost odmaka, odricanja, zadržavanja koje omogućuje zalet.

Kako zboriti a ne zboriti o predmetu? Kako prestupiti na stranu stvari — tamo gdje nas svagda pretječe, svagda već tu, gonjena naprijed — kako prestupiti na njezinu stranu, njoj uz stran, preuzeti njezino kretanje, točan oblik njezina prisuća, ne predstavljenosti — oblik njezine obzirnosti? Kako posljedično s jezikom prijeći k samoj stvari, kako je dodirivati, držati, obrađivati, izmjeriti i očuvati zato da bismo je dali njoj samoj, da bismo je pustili, stvar, naposljetku голу — no u goloći koja je identična njezinu izricanju? Izricanje gole dojke [sein nu], reći »gola dojka«.

Usta sufliraju taj laki slog i uzimaju dojku među usne.

Kod onoga što se pojavljuje pod različitim imenima »literatura«, »poezija«, »pjevanje« i čak nadasve jednostavno — »jezik–govor« [langage], nije posrijedi zapravo ništa drugo nego dvostruki genitiv izraza »izricanje stvari« [»le dire de la chose«]. I zato je iza svih knjiga skrivena knjiga, zapisana intimnost, koja zahtijeva svoje gluho, duboko izgovaranje, koje izranja iz goloće same, kao goloća sama. Knjiga iz same mogućnosti knjiga, njihova izručenja [le livre de la seule possibilité des livres, de leur livraison]. Knjiga koja bi nas oslobodila svih knjiga, njihove raspršene značenjske konfuzije, koja bi bila pravedna i milosrdna spram bijesa uspravne točke na dnu trbuha, točka spoja i razdora, razdor duša/tijelo, epifiza [glande pinéale: pinealna žlijezda, treće oko, op. prev.] u nesnosnom stanju intimacije [intimation: službena obavijest, poziv na sud, op. prev.] i intimidacije [intimidation: zastrašivanje]. Vlastito ja [moi] na vrhuncu živčanosti. Dvostruko značenje francuske riječi »sein« [dojke, maternica, op. prev.] napaja se upravo na toj iskrivljenosti što ga istodobno uznemiruje, draži: iz najdubljeg, iz srca, iz bubrega ili maternice [matrice] prema najpovršnijem, prema dvama dopadljivim vršcima [ecusson], iz kojih se može iscijediti mlijeko. Dvostruka tajna uspona i izloženost stvari same (ništa manje nego histerija same stvari, pomislimo li bolje), došašće iz dna i izvora, proizvedeno za površinu i kao površina, kao prekomjerno dizanje ljudskog tijela, prema vrhuncu uzdignutog tijela, još više s onu stranu, naspram sebi dignutog, osjetna, vidljiva prethodnost podjele duše i tijela, koja u temelju nije ništa drugo no uzdizanje i drhtanje jezika–govora. Nije ni nikakva tajna, nego plitko, ganutljivo, pokunjeno komešanje.

*FRONTISPIC: Da, pala je iz moje prsne bradavice, ni opazio nisam. Kao brod što s posadom isplouvluje iz špilje, a da more pritom unaprijed ne zadrhti, da zemlja ne osjeti novu pustolovinu, tako je iz moje kibelske dojke otpala pjesma, ni opazio nisam.*⁵

5 Max Jacob, *Le Cornet à dés*, Paris: Stock 1923, str. 55.

Kako govoriti u elementu koji nije ni od vlastitog ja ni od svijeta ni od bogova, nego ostaje u području podrobnosti [circonscription d'un detail], uske, rezervirane, obzirne, čak indistinktivne, a zato ujedno nemirne, teturajuće (i posljedično također — neobzirne, prema tome, ustrajne, ometajuće i uznemirujuće — ganute i ganutljive), kako?

Samo podrobnost, gotovo ništa. Ne »prsi«, nego njihovo rođenje, kao sićušna zona tijela, ne točno određena, nego prelazeća preko svake određenosti, kako bi zacrtala i dala nam osjetiti neosjetno. Univerzalno singularno.

Nezamjetljiva zona tijela, početak [amorce] puberteta ili milovanja. Odmaknuta zona, postavljena na stranu, rezervirana za otajstvo. Čim se rodi, tijelo se raspoređuje u zone, raspodijeli se u neizvjesne teritorije brojnih raskrivanja. Iznovice se rodi sebi, s mnoštvenim rođenjima što se sama iznovice rađaju.

S beskonačnom tankoćutnošću nadovezujemo se na ono što imenujemo rođenje prsiju, prsiju tog majušnog nabora, koji sa svake strane udubine obilježuje začetak oblosti. U ljepoti prsiju to je najsvetiji kraj, jer je iz odsuća, u udubini dekoltea muški pogled zamjećuje ono što zamišlja. Rođenje mora biti savršeno, kako bi upućivalo na vidjeti još više.⁶

Poprsje je pak druga strana stanovnica Valaisanesa. Pomoću tijesne odjeće nastoje očarati čvrstoćom; poznaju i načine kako ostaviti dojam bojom. Iako sam te stvari vidio samo izdaleka, pogled ima tako slobodan put da mu ne treba imati posla s nagađanjem. Čini se da zbog toga te gospe slabo razumiju svoju korist; jer ako imaju koliko toliko prijatno lice, mašta gledatelja služiti će im više nego njegove oči, gaskonjski filozof pak kaže da je savršena lakoća silnija od one koja je bila zadovoljena bar jednim osjetom.⁷

Još više: isto tako kao rođenje prsiju rođenje bi isprva moglo značiti i rođenje bilo čega drugoga. Same prsi su dakle pretekst: govor tijela koje je pred sobom, na svojem mjestu, onamo gdje se samo »tijelo« porađa, ocrtava, skica duše, bivstvovanja ili geste. »Tijelo« je samo podizanje, protežna bježeća kričulja razvidnog prijelaza, koji probada obzorje i iščezava.

I naposljetku; znati se zadovoljiti prijelazom — pretjecanjem sebe, svagda, i prelaziti, uzdignuto protežno mrtvo tijelo, u prsima zemlje besmrtno.

Dojke su prsi koje su se uspele prema otajstvu; moralizirane prsi. Mrtav čovjek je čovjek uzdignut u stanje apsolutnog otajstva.⁸

Smrt bi imala biti uzašašće prsiju: ne povratak u svoje prsi, nego najviši uspon, prsi, uzdignute prema kraju [bout: kraj, ali i bradavica, op. prev.]. Kraj: posljedica tjeranja, zibanja, rasta. Pupak [bouton; pupak, ali i bradavica, op.

6 Monique Brossard–Le Grand, *Le Sein ou la vie de femme*, Paris: Renaudot et Cie 1989, str. 159.

7 Jean–Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 2. dio, XXI, u: isti, *Oeuvres complètes*, sv. 2, Paris: Gallimard 1961, str. 266.

8 Novalis, *Fragments*, francuski prijevod Maurice Maeterlinck, Paris: José Corti 1992, str. 148.

prev.] je najprije izdanak, zatvoren cvijet, prvi posljedak rasti i zibanja soka po granama. Život tjera smrt, raste k smrti: iz toga se sastoji njegov posao — i hrabrost. K toj beskrajnoj veličini uzdiže, gradi hram, katedralu, tumulus, stisnut pod izraslinu eksistencije [excroissance d'une existence]. Žene nose smrt urezanu na vršcima [bout] prsiju. Smrt je izdanak [bourgeon: pupoljak]: vječnost, koja sabire vrijeme, njegovu zonu, tijesno stisnut pojas. Gomilica živahnih grudica. Smrt u njedrima života — ili pak obrnuto — velikodušno jedna s drugom, milosrdno jedna do druge. Otkidanje mladica [pincement], olakšanje.

... ljubav
se vraća u ležišta, kosa
žena ponovno raste,
unutra uvrnut,
pupoljak na njezinim prsima
izlazi na vidjelo, crtama
života, srca budi ti se
u ruci, koja se uspela uz bedra.⁹

...
Život sve miješa, u noćnom klubu
uz bocu jeftinog alkohola možeš
prsi lijepe milovati
srcem, punim smrti...¹⁰

181

A samo rođenje? Može li rođenje biti ono samo? Može li samo biti, biti samo nešto kao »ono samo«? (Ništa više nego blizanačka smrt.)

Kako može biti »nešto« što pretječe i priprema prisuće nečega? Nešto što posljedično ne može imati nikakvo prisuće sebe? Ili je možda rođenje nerođena stvar, jedina koja se ne rađa, nego je naprosto tu [là], ništa više nego, bez ostatka i bez bivanja? Bilo bi samo bivstvovanje, takav kakav jest, na neki način prirodan [inné] i nekoversno i posljedično nikada rođen, niti rođenu namijenjen. No to bivstvovanje nipošto ne može biti istovjetno rođenju. Rođenje bi moralo figurirati kao opreka bivstvovanju, pa ipak ne kao ne-bivstvovanje [non-être] ili kao bivanje [devenir]. Bivanje je prelaženje [passage] i neprestano preinačenje [altération continue]. Rođenje je pak došašće [venue] koje još nije postalo [devenue]. Rođenje je prije pretjecanja i utire mu put. Rođenje započinje [commence], ne bivajući počelo započinjanja [principe du commencement]. Rođenje nije ni izvor ni začecé [engendrement]. Rođenje nije punktualno, nahodi se između točke izvora i krivulje pune prisuća, koja se dogodila sve

9 Paul Celan, *La Rose de personne*, francuski prijevod Martine Broda, Paris: Le Nouveau Commerce 1979, str. 143.

10 Joseph Kessel, *Dames de Californie*, Paris: Gallimard 1996, str. 16.

do druge točke, točke punoće. Rođenje je (od)nošenje [enlèvement], uzdizanje [élévation] te krivulje, uspon [montée], no i taj uspon sam zakrivljuje prostor za svoje uspinjanje, svoje uzdizanje. U tom savijanju [inflexion], rođenje ispražnjuje, razmiče, savija [fléchit] i dubi [creuse] isto toliko koliko iskrivljuje [cambre] i uzdiže. Otvara i predaje bitnom [l'essentiel] — jer

Ma koliko pritisnula nužda

i odgoj strog; najviše su,

naime, kadri rođenje

i zrak svjetlosti što

susretne novorođenče...

i tako sretno rođen

iz svetih prsiju [sein sacré; donekle neprecizan francuski prijevod, u originalu: *aus heiligem Schoße*, iz svete utrobe, op. prev.]¹¹ ...

182

(Već me pri izgovoru samoglasnika »bitno« kao pri riječi »prsi« preplavljuje i potresa teško ovladiva nestrpljivost. Kao da je posrijedi ista stvar: isto draženje nedokučivog, ali i znanje da nedokučivo potrebujemo kako bismo dospjeli do njega, vrijeme malaksavanja, vrijeme probadanja. Rođenje, bit: ono što čini da žena u meni izmiče, da me okrzne, i da je želim izvan sebe, pred sobom, s toliko nestrpljivosti na vrhovima prstiju.)

Po pločnicima

Dočaravaju sunce i lipanj

*Stada prsiju...*¹²

I njemačka riječ *Burst* i engleska *breast* imaju prizvuk uzdizanja, procvata, pupoljka. Svagda je posrijedi uspon, širenje, nešto što opravdano možemo nazvati izricanje: proglas smisla. Prsa su smisao u usponu, u uzdizanju, u obećanju, u darivanju [en offrande: u prinošenju] — uzvišenost.

3.

Zakrivljen, podignut [soulevé] prostor, odvojen od pravca i ravnine, prostor koji ne pripada više samo poretku sjecišta i visine, i još se ne uvrštava u redak zaključenih, određenih obrisa, prostor kretanja, ali ipak ne premještanja,

11 Friedrich Hölderlin, »Le Rhin«, francuski prijevod Gustave Roud, u: isti, *Oeuvres*, Paris: Gallimard 1967, str. 850–851.

12 Georges Sféris, »Haiku« (1929), francuski prijevod Xavier Bordes i Robert Longueville, *Po&sie*, br. 40, 1987.



klizanje vlastitog izvođenja, infinitezimalno oticanje [fluxion] vlastite razlike, prostor izranjanja samog prostora, to je prostornost što je nazivamo vrijeme. Točka koja ne ostaje probodena, sužena [rétréci] na svoju prirodu točke bez dimenzije, nije ni ponavljana u beskonačnost indiferentne puntkualnosti, nego se samoj toj prirodi otvara — svojoj vlastitoj negativnosti, kaže Hegel — i tu prirodu otvara kao razliku prigode: ne biti jednostavno na istom, i posljedično ne biti više tu, i još ne biti tu. Drugdje, biti na drugom mjestu.

*Kako je bila mlada! Mlada nego što se činila kad je bila odjevena. Da, slikari i kipari su ga prevarili: ništa mu nije dalo nasluti da su prsi na početku svojeg rasta duguljaste i sitne, s predugim ružičastim vršcima, koji podsjećaju na neke prerijske biljke što iz zemlje najprije pomole tanko bijelo-ljubičasto stabalce.*¹³

Prostor i vrijeme su dva imena rođenja, dvostruko ime koje je potrebno za došašće, savijanje, uzdizanje [levée] prigode, ni točka ni prisuće [présent] (ni prostor ni vrijeme), nego predstavljanje (izginuće).

Prostor nije više samo razastrt [étalé] i prorešetan [criblé] reperima, vrijeme nije više uzastopno i nepovratno, nego su jedno s drugim otvoreni, a ne samo otvoreni, nego otvarajući; otvarajuće mjesto, događanje [l'avoir-lieu: imanjanje mjesta, op. prev.] mjesta.

*To reče i otpadne potom od prsiju izvezen i šaren pojas u kojem su ušivene sve njezine magije. U tom je pojasu žudnja i ljubav, nagovor tu je i prelašćenje što pamet i mudrim opčinjava ljudima. Afroditu ga pruži Heri, započne riječ i prozbori ovo: »Evo ti šareni pojas taj, u svoja stavi ga njedra, sve je u nj ušiveno; mislim da se nećeš vratiti, a da ti ne pođe za rukom ono što u srcu želiš.«*¹⁴

Prostor–vrijeme rođenja prsiju;: događanje [avoir-lieu] kao takvo zamjetljivo [perceptible] u čistom stanju, obuhvaćeno [saisi] u svojem podizanju [soulèvement], a time i ono što ostaje od rosno mlade djevojke, za cijeli život žene, rođenju njedara, izrezu bluze.

Ono što ženi ostaje za cijeli život: život.

Ono što životu ostaje za život: rođenje samo, slatko i pogibeljno rođenje. Prsi što se podižu i hvataju zraka, koje privlače zrak i ruke i usta, oči, pokret i misao.

[Jean–Luc Nancy, *La naissance des seins*, Paris: Editions Galilée 2006, str. 11–26]

S francuskoga preveo MARIO KOPIĆ

13 Valéry Larbaud, »Beauté, mon beau souci...«, *Amants, heureux amants*, u: *Oeuvres*, Paris: Gallimard 1957, str. 570.

14 Homère, *L'Iliade*, XIV, francuski prijevod Mario Meunier, Paris: Albin Michel 1971, str. 278.

